



S O P H I A

Colecția Sophia este coordonată de George Bondor.

Lucrare susținută financiar de Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași,
din *Fondul Codrin și Ionuț Ciobotaru*.

Arthur Suciu (n. 1974, la Suceava) este scriitor și lector universitar la Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării a Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, unde predă cursuri din domeniul științelor comunicării. A absolvit Facultatea de Filosofie a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași și programul de studii aprofundate în Filosofie teoretică al Universității din București. Este doctor în științele comunicării (SNSPA, 2013). A desfășurat, în București, o lungă activitate în jurnalism și copywriting politic. A publicat numeroase articole și studii științifice în reviste și volume colective. De asemenea, a scris editoriale și analize politice pentru Ziarul Financiar, Cadran Politic, blogurile Adevărul etc. și a realizat emisiunea City Talk, la Radio City FM din București. A publicat eseuri și cronici literare în revistele „Cultura”, „Convorbiri literare”, „Bucovina literară” și „Argeș”. A obținut premiul pentru debut în literatură acordat de revista „Convorbiri literare” pentru romanul *În gaură*.

Referenți științifici:

Conferențiar univ. dr. Gelu Sabău, Universitatea Hyperion din București
Lector univ. dr. Ioan Fărnuș, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

Redactor: Cerasela Cirimpei

Tehnoredactare: Luminița Răducanu

Copertă: Manuela Oboroceanu

ISBN: 978-606-714-844-2

Toate drepturile rezervate. Este interzisă reproducerea totală sau parțială a acestei cărți, prin orice procedeu electronic sau mecanic, fără permisiunea scrisă a Editurii Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași.

© Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2024

700539 – Iași, str. Munteni, nr. 34, tel./fax: (0232) 314947

<http://www.editura.uaic.ro> e-mail: editura@uaic.ro

Arthur Suci

Discursul autonom

Strategii de comunicare



Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

2024

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SUCIU, ARTHUR

Discursul autonom: strategii de comunicare / Arthur Suci. - Iași:
Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2024
Conține bibliografie
Index
ISBN 978-606-714-844-2

316.77

„... mașinăriile represiunii morale au fost îndreptate împotriva oricărei devieri de la opinia dominantă privind problemele personale cu mai multă înverșunare chiar decât împotriva celor privitoare la chestiunile sociale ...” (J.S. Mill)

*

„Căci, știți, s-ar putea să cred, cândva, cu cale să mă arăt în chip de om nebun ...” (W. Shakespeare)

*

„Adolescent fiind, Michel credea că suferința îi conferă omului un plus de demnitate. Trebuia acum să recunoască: se înșelase. Cea care-i conferea omului un plus de demnitate era televiziunea.” (M. Houellebecq)

Cuprins

Introducere. Literatura și comunicarea autonomă.....	11
---	-----------

PARTEA ÎNTÂI: TEORIA DISCURSULUI AUTONOM

Capitolul I. Discursul heteronom și preeminența mediilor de comunicare	33
1.1. Proiecție, control și istoricitate	33
1.2. Modelul social și problemele vieții	36
1.3. Legitimarea discursului heteronom	38
1.3.1. <i>Preeminența mediilor de comunicare</i>	40
1.3.2. <i>Monopolul forței</i>	43
Aplicație. Utilizarea autonomă a mediilor de comunicare	43
Capitolul II. <i>Time is the message</i>. Structura discursivă a modernității.....	47
2.1. Temporalitatea și structura discursului	48
2.2. Origini ale temporalității moderne	49
2.3. De la revoluția referențială la contingenta limbajului	52
2.4. Opțiuni strategice ale discursului modernității	56
2.5. Ființa și „ambiguitatea amenințătoare a lumii”	58
Capitolul III. Raportarea ironică a ansamblului discursiv	65
3.1. „Experimentul” lui Swann	66
3.2. Raportarea distanțată	70
3.3. Ironia ca trăsătură a ansamblului discursiv	72
Capitolul IV. Distanțarea și recuperarea legitimității discursului	75
4.1. Sfera privată, origine a discursului autonom	75
4.2. Distanțarea spre nebulă și crima.....	78
4.3. Distanțarea de mediile dominante	79
4.4. Formele discursive ale distanțării.....	81
4.4.1. <i>Distanțarea realistă</i>	82
4.4.2. <i>Distanțarea înstrăinată</i>	82
4.4.3. <i>Distanțarea enclavizată</i>	83
4.5. Recuperarea legitimității în cadrul câmpului cultural	84
Capitolul V. Formele discursului autonom	91
5.1. Cenzură și libertate.....	91
5.2. Modelul de comunicare al discursului privat	94
5.3. Discursul existențial	97
5.3.1. <i>Reduplicarea gândirii. Exigența etică</i>	98
5.3.2. <i>Diferențierea idiosincrazică. Exigența sincerității</i>	100
5.3.3. <i>Autoproiecția</i>	102
5.4. Discursul proiectiv	104

Capitolul VI. Contextul producerii și al receptării discursului	109
6.1. Condițiile receptării.....	109
6.2. De la cenzurarea autorului la cenzurarea receptorului	112
6.3. Contextul producerii și al receptării discursului.....	114
Capitolul VII. Strategii autonome de comunicare	119
7.1. Teoria discursului autonom	119
7.2. Ideologie și ironie.....	121
7.3. Clasificarea discursurilor.....	124
7.4. Conceperea strategiei autonome de comunicare	125
7.4.1. <i>Etapale construcției strategiei autonome de comunicare</i>	125
7.4.1.1. Analiza discursului heteronom	125
7.4.1.2. Analiza strategiilor discursive autonome.....	126
7.4.1.3. Analiza existențială	126
7.4.1.4. Strategia discursivă cadru.....	126
7.4.1.5. Modificări de strategie	127
 PARTEA A DOUA: ANALIZA STRATEGIILOR DISCURSIVE AUTONOME	
Capitolul VIII. Interpretul și corpusul său.....	131
8.1. Corpusul „de plecare” și corpusul analitic	131
8.2. Contextul general al receptării	133
8.3. Criterii de alegere a corpusului	136
8.4. Unitatea discursivă ca întreg al interpretării.....	137
Capitolul IX. Cioran. Polifonia discursului existențial.....	141
9.1. „Gânditorul de ocazie”. Respingerea discursului teoretic	142
9.2. Un „sceptic al literelor”. Respingerea proiecției literare	144
9.3. Tehnici de ironizare: polifonie, paradox, aberație	145
9.4. Ispita ideologică. Religie, politică și ironie	149
9.5. Respingerea publicității.....	154
9.6. Privat și public. Despre căutarea „înaltului”	158
Capitolul X. Gabriel Liiceanu. Tentația autoproiecției	163
10.1. Etic și ironic în <i>Jurnalul de la Păltiniș</i>	166
10.2. Revoluția democratică și separația discursivă public-privat	172
10.3. Angoasa și turnura literară.....	173
Capitolul XI. Milan Kundera. Discursul proiectiv ca analiză a posibilităților existențiale	181
11.1. Romanul ca „explorare” existențială.....	183
11.2. Istoria creează contrapunctul.....	187
11.3. Conspirația împotriva intinului	192
11.4. Arta subversivă și orientarea către prezent a discursului heteronom	196
Capitolul XII. Michel Houellebecq. Schimbarea temporalității	201
12.1. Un rezumat al istoriei	202

12.2. Asumarea proiectivă: problema naratorului-clonă	208
12.3. Falsa orientare utopică a discursului	212
12.4. Raportarea la sistemul occidental și problema libertății	214
Concluzii	223
Bibliografie	231
Indice	241
Abstract	249
Résumé	253

Introducere

Literatura și comunicarea autonomă

„De când Burckhardt și-a dat seama că metoda lui Machiavelli urmărea să transforme statul într-o operă de artă prin manipularea rațională a puterii, posibilitatea aplicării metodei de analiză artistică în evaluarea critică a societății a rămas deschisă. Ceea ce încercăm aici. (...) Critica de artă este liberă să indice diversele mijloace folosite pentru a obține efectul, decizând dacă a meritat sau nu ca acesta să fie căutat. Ca atare, în contextul statului modern, critica artistică poate fi o citadelă a unei conștiințe atotcuprinzătoare în mijlocul viselor palide ale conștiinței colective.” (Marshall McLuhan)

Hamlet este ofensat de graba cu care mama sa, Gertrude, acceptă să devină soția lui Claudius, noul rege. Nu este acesta un indiciu că, la mijloc, ceva e „putred”? Fiind direct afectat de schimbarea puterii, Hamlet este supus, de la început, unui proces de filaj și influențare cu scopul de a-i fi controlat comportamentul. Invocând valori ca bărbăția, divinitatea, rațiunea și figura paternă, Claudius îl invită pe Hamlet să renunțe la durerea inutilă (*useless grief*) provocată de moartea tatălui său și să adere la noua putere, în calitate de prinț moștenitor. Totodată, noul rege îi propune lui Hamlet să renunțe la studiile de la Wittenberg și să rămână cea mai importantă persoană de la curte.

În opoziție cu explicația oferită de mediul oficial (fostul rege ar fi fost ucis de un animal sălbatic, în grădină), Hamlet construiește o alta, conform căreia tatăl său a fost otrăvit de propriul frate, recent întronatul rege. Dintr-o dată, verificarea teoriei devine propria sa misiune, ba chiar o obsesie. De aici, din dificultatea de a găsi „probe”, i se trage îndoiala exprimată proiectiv în faimosul monolog. Singura în măsură să ateste fapta este victima însăși, care-i apare lui Hamlet, noaptea, în chip de stafie. Dar nu numai că această mărturie n-ar dovedi nimic, fiindu-i opozabilă declarația lui Claudius, ci chiar ar putea prejudicia situația, și așa dificilă, în care se afla Hamlet după moartea tatălui său. El este conștient de acest lucru, motiv pentru care îi obligă pe prietenii săi, Marcellus și Horațio, care văzuseră stafia, să jure, pe sabie, că nu vor dezvălui nimic. Totuși, întreaga teorie a lui Hamlet privind cauza morții tatălui său se bazează, multă vreme, doar pe mărturia inutilizabilă a unei stafii, a unui

mort. Din această perspectivă, a morții, timpul vieții îi apare ca fiind ieșit din balamale (*out of joint*), iar lumea, o lume pe dos. Pe măsură ce-și face publice gândurile ciudate, Hamlet devine un opozant al puterii și un individ marginal, aproape un nebun. Claudius este totuși prevăzător în relațiile cu Hamlet, știind că nepotul său este iubit de popor. Căutând disperat o cale sigură de a dejuca viclenia puterii și de a-și confirma teoria, Hamlet ajunge până la urmă să se folosească de un discurs autonom. Punerea în scenă a unei piese, în care este prezentată moartea tatălui său, testează reacția puterii (a regelui și a reginei), revelând astfel, lui și asistenței (sferei publice), adevărul. Este momentul în care Hamlet decide să acționeze; îndoiala îi dispare din suflet: este gata de răzbunare.

Ca procedeu literar, *Hamlet* oferă un exemplu clasic de *mise en abîme*. Această perspectivă inversată și tulbure vine întotdeauna împotriva raționalității puterii. Ea îi contestă legitimitatea printr-o replică demistificatoare. În epocă (secolul al XVII-lea), piesele de teatru erau utilizate frecvent, ca mediu de comunicare orală, pentru a critica puterea și adesea erau cenzurate de către Maestrul de Festivități. Discursul autonom era utilizat uneori în bătăliile din interiorul puterii însăși: „... când contele de Essex (1566-1601) s-a răsculat împotriva reginei, oamenii lui au dat bani actorilor să joace *Richard al II-lea* de Shakespeare; se spune că Elisabeta ar fi remarcat atunci: «Eu sunt Richard al II-lea, nu știți asta?»”¹. Piesele erau așadar instrumentate în diverse feluri, dar de fiecare dată aveau un efect demascator; prin intermediul lui Hamlet, Shakespeare ne arată că este pe deplin conștient de acest lucru.

O poziționare autonomă, utilizată de asemenea de Shakespeare în piesele sale și, printr-o modalitate inedită, chiar în *Hamlet*, este aceea a bufonului. Bufonul „reprezenta, într-o oarecare măsură, instituționalizarea cuvântului nebuniei. Fără nicio legătură cu morala sau cu politica și, în plus, sub acoperirea iresponsabilității, el povestea într-o formă simbolică adevărul pe care oamenii obișnuiți nu-l puteau enunța”². Privind orbitele goale ale craniului lui Yorick, fostul bufon al tatălui său, Hamlet își reamintește că, în copilărie, acesta l-a purtat pe spate de mii de ori și l-a făcut să râdă, fiind – am

¹ A. Briggs, P. Burke, *Mass-media. O istorie socială. De la Gutenberg la Internet*, traducere de Constantin Lucian și Oana Luca, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 57.

² Michel Foucault, *Lumea e un mare azil. Studii despre putere*, traducere de Bogdan Ghiu și Raluca Arsenie, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2005, pp. 7-8.

spune astăzi – un personaj semnificativ în perioada de socializare primară³. Ultimul adevăr pe care i-l revelează Yorick, ultima lecție este adevărul despre moarte.

Autonom prin excelență este însă Hamlet, ca personaj literar și ca artist⁴. Deși se află în postura de succesor legitim la tron, nimic din ceea ce face nu reflectă vreo aspirație politică. Rolul său este de a căuta și de a spune adevărul, de a urma adevărul în acțiunile sale, chiar până la moarte. Hamlet nu luptă *pentru* putere, ci luptă *cu* puterea; se reprezintă pe sine întotdeauna, iese în evidență prin personalitatea sa excepțională și nu ca reprezentant sau purtător de cuvânt al unui grup sau al unei clase sociale. El nu-i apără pe săraci, deși pare să comunice ușor cu aceștia, fiind simpatizat, poate chiar susținut de popor. Demersul său este în primul rând metafizic și estetic, și nu politic sau social.

Rezumatul piesei lui Shakespeare a avut, desigur, rolul unei intrări în temă: voi aborda, în această lucrare, problema discursului autonom. O idee, cred, a ieșit deja în evidență. Discursul autonom este acel discurs care *se opune* puterii. În ce fel se organizează însă această opoziție și ce urmărește ea? Care sunt strategiile și mijloacele tactice folosite de autorul discursului în demersul său? Care sunt caracteristicile unui astfel de discurs? Cui îi este el adresat? Ca discurs autonom, *Hamlet* oferă, fără îndoială, indicii importante, care pot orienta căutările. Soluționarea problemei, la nivel teoretic, se va lovi, cu toate acestea, de dificultăți foarte serioase.

Discurs autonom: există oare concept mai vag? Cei doi termeni din care este alcătuit primesc, fiecare, semnificații multiple. Bogăția lor semantică este de-a dreptul deconcertantă când, dimpotrivă, nu face trimitere la un non-sens, la o imposibilitate. Ce s-ar putea obține atunci din unirea vagului cu vagul sau cu imposibilul?

Van Dijk remarcă „ubicuitatea prezenței termenului «discurs» în științele umane, sociale și chiar în mass-media”⁵. Această prezență l-a golit, între timp, de conținut. Același lucru este remarcat de Jacques Derrida cu privire la

³ Hamlet este cel care urmează dialectica rege-bufon. El este, în același timp, fiu de rege și de bufon (Yorick era părintele lui spiritual). În funcție de poziționarea sa față de putere, el apare de aceea când ca moștenitor al tronului, când ca nebun care spune adevărul, deci ca bufon.

⁴ Marshall McLuhan, *Texte esențiale*, antologie de Eric McLuhan și Frank Zingrone, traducere de Mihai Moroiu, Editura Nemira, București, 2006, p. 60.

⁵ Teun A. van Dijk, *I. Discours as Structure and Process*, Sage Publications, 1997.

termenul corelat „limbaj”. Derrida vede chiar, în folosirea lui excesivă, un „simptom” al sfârșitului unei „epoci istorico-metafizice”: „Această inflație a semnului «limbaj» este inflația semnului însuși, inflația absolută, inflația însăși”⁶. Când totul a fost definit în termeni de limbaj, limbajul însuși nu mai poate fi definit. Identitatea și autonomia lui s-au pierdut în nedeterminatul perspectivelor din care este studiat și al inflației de semnificații care i se atribuie. Privit din atâtea unghiuri (sociologice, lingvistice, jurnalistice etc.), limbajul s-a înstrăinat de originea și finalitatea lui. El a ajuns să denumească, să cuprindă aproape orice fenomen de comunicare, fără discriminare. „Vom înțelege deci, aici, de acum înainte, prin limbaj, discurs, vorbire etc., orice unitate sau orice sinteză semnificativă, verbală sau vizuală: o fotografie va fi pentru noi vorbire la fel ca un articol de ziar; chiar și obiectele vor putea deveni vorbire dacă semnifică ceva”⁷. Absența discriminării între limbaje sau între discursuri a făcut ca autonomia lor să se piardă în marea masă a discursurilor și a teoriilor despre discurs.

Într-o situație și mai complicată pare a se afla cel de-al doilea termen: *autonomie*. Discursul, cel puțin, există – și aceasta chiar dacă ne vine tot mai greu să-l delimităm. *Existența însăși a autonomiei este însă un motiv de dispută*. Asistăm la o oscilație permanentă între afirmarea și negarea autonomiei, precum și la o deplasare a sensului ei dinspre autorul discursului, trecând prin discursul însuși, către receptor sau către câmpul social.

În cadrul teoriilor care neagă existența autonomiei, cu referire la *explicații extratextuale*, sociologia marxistă a literaturii s-a remarcat, în primul rând, în fața ideologiei mai vechi, de factură romantică, a autorului „necreat”. În *Luceafărul*, capodopera lui Mihai Eminescu, geniul renunță cu totul la orice încercare de a deveni o ființă ca oricare alta, definindu-și condiția și marcându-și clar diferența față de muritori:

„Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
- Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece”.

⁶ Jacques Derrida, *Despre gramatologie*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura TACT, Cluj-Napoca, 2009, p. 29.

⁷ Roland Barthes, *Mitologii*, traducere de Maria Carpov, Editura Institutul European, Iași, 1997, p. 237.

Originea discursului nu pare a avea, în cazul lui Eminescu (dar toți romanticii gândesc, în această privință, la fel), vreo legătură cu societatea în care trăiește autorul și aproape nici cu discursul însuși. Discursul este doar expresia contingentă a unui individ ieșit din comun, care are „lumea lui” și în care se simte „nemuritor și rece”. Ideea că individul extraordinar – și nu sistemul de instituționalizări sociale – este exclusiv cauza creativității umane a părut, cel puțin până la începutul secolului trecut, atât de firească, încât Lucien Goldmann se întreba dacă nu cumva este imposibil să fie combătută: „Ce pare astăzi mai absurd ca afirmația potrivit căreia adevăratele subiecte ale creației culturale sunt grupurile sociale și nu indivizii izolați de vreme ce este o experiență imediată și în aparență incontestabilă că orice operă culturală – literară, artistică sau filosofică – are un individ ca autor?”⁸. El a propus o formulă care, deși face, în aparență, loc individualității, o supune, până la urmă, grupului și instituționalizărilor sociale heteronome. Analiza marxistă a literaturii – pe lângă Goldmann, pot fi menționați și alți autori, de la Georg Lukács la Robert Escarpit sau Louis Althusser – a deconstruit mitul geniului romantic, scoțând la vedere ideologia (burgheză) care ar sta în spatele lui. Ea a atins însă, adesea, extrema cealaltă a fetișizării structurilor sociale. Nu numai că geniului romantic, întrupare a autonomiei creatoare, i s-au luat, ca lui Samson, toate puterile, dar individualitatea însăși nu a mai însemnat mare lucru în ansamblul forțelor sociale. Această abordare a condus în cele din urmă la un impas. Marxiștii înșiși au recunoscut, mai târziu, existența autonomiei⁹. Între ei, Pierre Bourdieu a admis existența autonomiei la nivelul câmpului social. Nu este însă aceasta o premisă pentru regăsirea ei și la nivelul discursului?

Același raport – între afirmarea și negarea autonomiei – poate fi regăsit în preocupările privind *analiza internă* a textelor, cu deosebirea că polul opus al autorului nu mai sunt „structura socială” sau instituționalizările heteronome, ci receptorul. Interesul se mută de la cel care produce discursul (autorul romantic) la cel care îl receptează (receptorul postmodern), autonomia – fondată pe autor – risipindu-se într-o intertextualitate atotdominatoare.

Roland Barthes – inițiatorul acestei schimbări importante în analiza discursului – își începe faimosul eseu despre moartea autorului cu acest

⁸ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964, p. 15.

⁹ Gisèle Sapiro, „Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie”, în *Contextes*, 2, 2007.

fragment revelator: „În nuvela sa, *Sarrasine*, Balzac – referindu-se la un castrat travestit în femeie – a scris această frază: «Era femeia însăși, cu temerile ei subite, cu capriciile ei nemotivate, cu neliniștile ei instinctive, îndrăznelile fără pricină, bravadele și încântătoarea subtilitate a sentimentelor». Cine vorbește astfel? Eroul nuvelei, interesat să ignore castratul ascuns în spatele femeii? Insul Balzac, a cărui experiență personală îl înzestrează cu o filosofie a femeii? Autorul Balzac, profesând idei «literare» asupra feminității? Înțelepciunea universală? Psihologia romantică? Va fi imposibil să aflăm vreodată, pentru motivul întemeiat că scriitura este distrugere a oricărei voci, a oricărei origini. Scriitura este acest neutru, acest compozit, acest oblic prin care subiectul nostru alunecă, alb-negru în care se pierde orice identitate, începând chiar cu aceea a corpului care scrie”¹⁰. Intenția vădită a lui Barthes este aceea de a anihila sursa discursului (autorul Balzac) și de a transfera, cu ajutorul receptorului (Barthes însuși), decizia de poziționare de la nivelul existențial la cel discursiv. El face acest lucru evidențiind complexitatea de principiu a textului, a oricărui text înscris în cadrul tradiției discursive. Ea nu poate fi înțeleasă, după Barthes, printr-o analiză intențională, care să trimită la autor ca sursă a discursului. Ea poate fi înțeleasă, în schimb, la nivelul receptării, pornind de la o intertextualitate de principiu.

Calul de bătaie al lui Barthes este vechea teorie intenționalistă a lui Sainte-Beuve. Cu afirmațiile sale radicale, el depășește inclusiv criticile anterioare aduse acestei teorii, în mod special de Marcel Proust, în *Contra lui Sainte-Beuve*. Ceea ce urmărește Barthes nu este nici de departe înlocuirea metodei lui Sainte-Beuve (X., omul și opera) prin postularea unui „eu profund” proustian, independent de orice relație cauzală cu anecdotică vieții autorului și stând, mistic, la originea creației literare. Aceasta ar fi însemnat păstrarea unei relații ambigue cu ideologia romantică. Deși, în anumite puncte, el este de acord cu criticile lui Proust din *Contra lui Sainte-Beuve* referitoare la explicația de tip intențional, Barthes urmărește în realitate altceva, și anume marcarea unei schimbări de paradigmă în economia literaturii, descoperirea presupuzițiilor unei noi receptări a textului literar și a unei noi metodologii. Pentru Barthes, autorul este o invenție burgheză¹¹. Înlăturarea lui ar fi așadar un pas înainte pe drumul eliberării de constrângerile ideologice impuse de

¹⁰ Roland Barthes, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Edition du Seuil, Paris, 1984, p. 61.

¹¹ *Ibidem*, p. 62.

burghezie. Dispărând, autorul este înlocuit cu lectorul¹². Ruptă de originea sa existențială, *scriitura* – termen substituit învechitei *literaturi* – este astfel analizată în heteronomia ei inevitabilă. Barthes a ajuns până la urmă la un determinism asemănător cu acela al sociologilor marxiști ai literaturii, ceea ce l-a obligat, mai târziu, să-și revizuiască propriile opinii, recunoscând „nevoia” unui autor.

Între analiza internă, textualistă, și analiza externă, a sociologiei marxiste, în variantele ei deterministe, continuitatea este evidentă: ambele sunt decise să submineze *autorul* și felul în care acesta își asumă textul său, capacitatea sa de a adopta o poziționare strategică în raport cu discursul heteronom.

După cum se poate observa, nu este deloc simplu să regăsim autonomia la nivelul limbajului sau al discursului. Dificultățile vin atât din definirea termenului discurs, cât și din definirea autonomiei. Derrida și Barthes vorbesc despre schimbări în economia discursului – epuizarea sensului discursiv prin chiar proliferarea lui și moartea autorului ca sursă a autonomiei –, schimbări care au avut deja loc și care par ireversibile. În noile condiții, definirea și interpretarea discursului nu pot lua decât o direcție heteronomă.

Nu voi intra, aici, în vasta discuție privind definirea termenului „discurs”. A fost util să remarc doar „inflația” de semnificații pe care le primește acest termen, ceea ce conduce la necesitatea unei noi abordări a discursului, a „reducerii inflației”. *Numai prin introducerea unei noi delimitări în masa discursurilor putem spera la o regăsire a autonomiei.* De asemenea, nu a fost intenția mea de a circumscrie toate poziționările literare, sociologice sau ale lingvisticii referitoare la autonomia discursului, ci numai de a evidenția dificultatea definirii autonomiei la nivel discursiv, ca și „nevoia” de autonomie. Așa cum voi încerca să argumentez, *autonomia nu este însă doar o nevoie, mereu nesatisfăcută, sau o realitate pur subiectivă, ci poate fi identificată și definită chiar la nivelul discursului.* Mai mult decât atât, sunt convins că numai o perspectivă autonomă ne poate ajuta să înțelegem direcția în care a luat-o, la un moment dat, discursul, numai ea ne poate arăta că această direcție este una heteronomă.

Definițiile „discursului”, ale „autonomiei” și, în final, ale „discursului autonom” vor reieși, sper, din analiza pe care o întreprind în lucrarea de față. Totuși, pentru a evita capcanele terminologice, voi opera mai întâi o circumscriere conceptuală, absolut necesară.

¹² *Ibidem*, p. 67.

În cuprinsul acestei lucrări, discursul va fi înțeles ca *actualizare* a unui limbaj. „*Discursul* indică modul în care un actor social *utilizează* un limbaj (conversațional, științific, administrativ etc.), precum și alte resurse comunicaționale (comportament non-verbal, diverse mijloace de comunicare etc.) pentru a construi un «punct de vedere» sau o «poziție» în legătură cu ceea ce se comunică și în raport cu interlocutorii”¹³. Discursul este *o parte* dintr-un limbaj, dintr-un întreg, ca sistem actualizat, este expresia *actuală* a unui limbaj și, în același timp, este *o luare de poziție*. Semnificația unui discurs este dată întotdeauna prin raportare la întregul din care face parte (supoziție hermeneutică). Pentru a afla *ce se spune* într-un discurs trebuie să știm *în ce limbaj* este el exprimat. Limbajul cuprinde, totodată, instrumentele care fac posibilă actualizarea prin discurs, adică „... un număr limitat de enunțuri pentru care putem defini un ansamblu de condiții de existență”¹⁴. Utilizând limbajul, luăm o poziție, integrată sau distanțată, în cadrul câmpului social.

Plecând de la această definire, alăturarea termenului „autonomie” spune, chiar de la început, ceva. Ea spune, în primul rând, că autonomia face referire la discurs, că ea ține de discurs și nu de alte forme de manifestare, cum ar fi autonomia cetăților grecești față de puterea romană.

Într-adevăr, cuvântul „autonomie”, care provine din limba greacă, semnifică, la origine, un anumit grad de autodeterminare acordat orașelor grecești de către puterea romană. Mai general, sensul cuvântului „autonomie” – cu etimologie franceză – este consimțirea unui drept politic, „cu referire la o țară, o provincie, o comună, sau încă la o națiune, la un popor”, care sunt autonome în raport cu o altă țară, provincie etc. Autonomia se poate referi însă și la o persoană, caz în care înseamnă „facultate de a se determina prin ea însăși, de a alege, de a acționa liber”, – putând fi „autonomie intelectuală, morală; autonomia conștiinței, a gândirii, a rațiunii, a voinței”. Autonomia face trimitere chiar și la lucruri însuflețite: „autonomie biologică a celei”, sau neînsuflețite: „autonomie cinetică; autonomie de manevrare, de zbor; autonomia unui avion, a unei nave, a unui vehicul”¹⁵.

Punerea laolaltă a celor doi termeni – autonomie și discurs – sugerează însă că există, *la nivelul discursului*, posibilitatea exprimării autonome, altfel

¹³ Camelia Beciu, *Sociologia comunicării și a spațiului public*, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 32.

¹⁴ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 153.

¹⁵ „Autonomie”, *Dictionnaire de la langue française basé sur le TLFi*, le Trésor de la Langue Française informatisé.

spus că discursul poate fi autodeterminat, depășindu-se astfel anumite condiționări, cum ar fi cele de ordin biografic, mental sau moral, ale autorului discursului, sau, de ordin social, ale contextului în care este produs un discurs.

Autonomia discursivă introduce, prin raportare la totalitatea discursurilor, un *principiu de heterogenitate* și, prin aceasta, oferă o posibilitate de clasificare. În ansamblul discursurilor posibile, unele sunt autonome, adică, potrivit definiției etimologice (*auto* și *nomos*), „își dau singure legea”, iar altele, care își găsesc legea „în afară” (*heteros*), sunt heteronome. Autonomia și heteronomia sunt concepte corelate, interdefinibile: nu există autonomie fără heteronomie. În același timp, sunt concepte *opuse*.

Obiectivul general al lucrării mele este de a afirma existența autonomiei ca formă discursivă de distanțare față de discursul heteronom. Teoria discursului autonom, așa cum va fi elaborată, va avea trei funcții principale, corespunzând obiectivelor concrete ale lucrării:

1. să exprime principiile de interpretare a discursurilor, la nivel strategic, stând așadar la baza analizei strategiilor discursive;
2. să se constituie într-o structură formală de analiză a discursurilor, plecând de la care pot fi aplicate diverse alte metode de analiză;
3. să ofere instrumentele necesare pentru elaborarea strategiei autonome de comunicare.

Cercetarea pleacă de la următoarea ipoteză: *Dacă nu o parte a discursului, luată și analizată separat, ci discursul în ansamblul său are un caracter ironic, atunci putem afirma că există autonomie la nivelul discursului.* Discursul autonom va fi definit, așadar, prin *caracterul ironic al ansamblului discursiv*. În această lucrare nu voi urmări, de aceea, propriu-zis analiza discursului, ci a strategiilor discursive.

În elaborarea teoriei discursului autonom, voi pleca de la anumite supoziții privind natura limbajului. Acestea sunt:

1. Structura temporalității este aceea care asigură posibilitățile discursive actualizate în cadrul unei comunități.
2. Orice discurs are un caracter proiectiv, cultural; el nu poate stabili o relație referențială cu stările de lucruri.
3. Discursurile sunt concurențiale și întotdeauna există un discurs dominant, la care celelalte discursuri se raportează.
4. Separarea autorității religioase de cea laică și a sferei publice de viața privată a determinat apariția și proliferarea discursului autonom.

Prima supoziție afirmă, în fond, că discursul ia naștere prin raportarea omului (luat fie ca individ separat, fie ca membru al unei comunități) la propria temporalitate, altfel spus la limitele temporale ale propriei vieți. *Discursul este o atitudine în fața morții*. Această atitudine are însă doar o valoare existențială și nu ontologică (supoziția a 2-a). Omul nu a reușit, în decursul istoriei, să găsească limbajul universal, acel limbaj care denumește lucrurile și care astfel elimină, ca nereferențiale, toate celelalte limbaje. Dimpotrivă, atunci când există un cadru istoric și social favorabil, discursurile se exprimă într-o diversitate deconcertantă (supoziția a 4-a). Relațiile dintre aceste discursuri sunt însă *relații de putere*. În cadrul unei comunități, va exista întotdeauna un discurs dominant. Practic, celelalte discursuri se construiesc plecând de la acest discurs dominant (supoziția a 3-a). Întreaga mea argumentație se bazează pe aceste patru supoziții.

Deși propun o investigație a autorului ca sursă a discursului, nu voi avea nicidecum în vedere întoarcerea la critica intenționalistă de felul aceleia a lui Sainte-Beuve sau la epoca romantică. Voi încerca să argumentez că intenția autorului trebuie căutată dincolo de suportul existențial pe care, eventual, îl oferă biografia sa¹⁶, și anume în raportarea distanțată și în poziționarea strategică față de discursul heteronom. De aceea, întrebării de tip intenționalist: „Ce vrea să spună autorul?” i se va substitui întrebarea strategică: „De ce vrea să spună autorul ceea ce spune?”.

Câteva cuvinte, acum, despre metodă. Alegerea ei presupune clarificarea preliminară a abordării analitice (calitativă sau cantitativă). În cazul de față, această alegere are o semnificație suplimentară. În măsura în care aplicarea ei conduce către obținerea unei cunoașteri aprofundate și obiective, orice metodă este necesară și utilă. Totuși, putem identifica, în cadrul cercetării, ceea ce Marshal McLuhan (dar și alții) consideră a fi o „tendință” heteronomă. Evident, această tendință nu se dezvoltă întâmplător, ci în mod programatic și respectând specificul fiecărei abordări analitice.

O asemenea tendință se remarcă, mai întâi, în cadrul cercetării cantitative. Înaintea investigării sistematice a comunicării în masă, scriitori ca

¹⁶ Metoda lui Sainte-Beuve este definită critic de Marcel Proust în următorii termeni: „... pentru a înțelege un poet, un scriitor, trebuie să chestionăm cu aviditate pe cei ce l-au cunoscut, l-au frecventat, cei ce ne vor putea spune cum se purta cu femeile, etc..., adică tocmai în toate ocaziile unde eul adevărat al poetului nu este în joc” (Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, traducere de Valentin și Liliana Atanasiu, Editura Univers, București, 1976, p. 85).

Mallarmé sau Joyce au atras atenția asupra forței uniformizatoare a limbajului mediatic, forță care se răsfrânge, între altele, asupra autorului autonom. Este ceea ce McLuhan a numit „estomparea totală și conștientă a scriitorului”¹⁷. Interogarea asupra comunicării în masă a plecat de la constatarea dominației mediilor de masă, de la faptul că această comunicare tinde să se substituie oricărui discurs. Treptat, investigația discursului mass-media s-a desprins însă de interogațiile inițiale și a luat o direcție heteronomă (cantitativă). „«Studiul de piață» american, care s-a dezvoltat extrem de rapid în ultimii zece ani, are o vădită aplecare spre totalitarism – aceea pe care i-o imprimă tendința spre inginerie socială”¹⁸. Această cercetare nu mai vizează efectele asupra individului privat, efecte care sunt asigurate prin instituționalizare la nivelul ansamblului social, ci efectele asupra individului în calitatea sa de parte a publicului și de consumator. Cercetarea cantitativă urmărește strângerea informațiilor privind statutul de consumator al individului: preferințele și dorințele și nevoile sale referitoare la un domeniu sau altul al vieții. În acest fel, *omul în calitatea sa de om*, omul în integralitatea sa rămâne neinterogat. Analiza mass-media, ca investigare a discursurilor predeterminate de cercetări de audiență și de studii socio-demografice, ratează explicitarea sensurilor existențiale ale vieții. Este deja o constatare banală că, urmărind piața de publicitate sau piața intereselor, care este piața de știri a mass-media, uitându-ne la spoturile publicitare sau la știri, suntem departe de-a afla *ce vor să comunice* oamenii.

Aceeași tendință se remarcă și în cadrul cercetărilor calitative. Metode de analiză a literaturii (hermeneutică, semiotică, structuralism, psihanaliză etc.) au fost utilizate, în special după Al Doilea Război Mondial, pentru înțelegerea unor limbaje non-literare, cum ar fi textele jurnalistice sau publicitatea. Extinderea domeniului de cercetare – echivalentă de fapt cu o răsturnare prin preluarea cercetării literaturii în cadrul științelor sociale – a însemnat însă punerea la îndoială a singularității creației literare¹⁹ și a condus la reîncadrarea științifică a corpusului literar și a tradiției literare. Desacralizarea operelor fusese deja denunțată vehement și, cel puțin în parte, justificat de reprezentanții Școlii de la Frankfurt, care au pus totul pe seama dominației totale a discursului heteronom de tip capitalist. În privința statutului textelor literare,

¹⁷ McLuhan, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹ H.G. Gadamer, *L'Art de comprendre. Écrits, II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, Aubier, Paris, 1991.

adevărul este undeva la mijloc. Pe de o parte, interpretarea discursurilor în afara distincției clasice „literar – non-literar” pare să fie justificată: „O analiză temeinică a discursului literar nu trebuie să mențină disocierea primară dintre discursul literar și cel nonliterar; dimpotrivă, ea trebuie să se sprijine pe concepte și metode care sunt, în mare parte, valabile și pentru alte tipuri de discurs”²⁰. Pe de altă parte, lipsa unor criterii privind diferențierea discursurilor, echivalarea metodologică a unui spot publicitar la Fiat cu un film de Fellini, a unei telenovele sud-americane cu un roman de Marquez, a unui film de serie, produs la Hollywood, cu poemele lui Charles Bukowski conduce, inevitabil, la o neînțelegere tipică a discursurilor în finalitatea lor proprie și la o preeminență a interpretării heteronome. Cred, de aceea, că, indiferent de metoda de cercetare aplicată, o distincție – anume distincția între discursuri cu finalitate integrativă, discursuri heteronome, și discursuri care au ca finalitate distanțarea ironică, discursuri autonome – trebuie să fie păstrată și evidențiată, chiar dacă prin discurs autonom și discurs literar n-ar trebui să înțelegem același lucru. Această distincție trebuie să fie, în opinia mea, păstrată și atunci când, în interiorul unei comunități date, nu ar mai putea fi identificat, ca fiind actual, niciun discurs autonom.

O asemenea situație ar fi, potrivit multor critici, caracteristică epocii actuale. Într-adevăr, scriitorii de astăzi nu par să mai facă serviciile de critici radicali ai mass-media, precum Mallarmé sau Joyce. Ei nu mai proiectează viziuni anti-sistem, în genul lui Kafka sau Joyce. Nu mai sunt nici măcar atât de subversivi ca, pe vremuri, Flaubert sau Baudelaire. În privința statutului discursului autonom în epoca recentă, este de rigoare să cedăm, ca Andy Warhol, impulsului mai degrabă nervos decât artistic de-a arunca pe pânză cutii de conserve Campbell²¹. Lucrurile nu sunt încă atât de grave. Artiștii de astăzi continuă să exprime viziuni autonome interesante și demne de a fi luate în considerare, chiar dacă forța autonomă a slăbit. Menționez doar romanele în care Philip Roth sau David Lodge schimbă mesaje privind instituționalizările comportamentale din mediul universitar occidental, critica pe care

²⁰ Dominique Maingueneau, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, Editura Institutul European, Iași, 2007, p. 64.

²¹ În legătură cu semnificația picturii care „a încetat să mai afirme”, a se vedea textul lui Michel Foucault „Aceasta nu este o pipă”, în Michel Foucault, *Ce este un autor?*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2004.

Amélie Nothomb o aduce corporatismului, în romanul *Uimire și cutremur*²², și atitudinea extrem de dură a lui Michel Houellebecq față de o societate occidentală dominată de „legea pieței”. Față de perioada postbelică, în care *pop art*-ul și teoriile privind moartea autorului au marcat o schimbare de paradigmă în înțelegerea discursului autonom, astăzi lucrurile ar trebui poate să fie văzute dintr-o perspectivă nouă. Care este însă această perspectivă, deocamdată este foarte greu de spus.

Tendința de aplicare heteronomă a metodelor de cercetare nu trebuie să conducă la scepticism metodologic. Trebuie să eliminăm această tendință. Conform clasificării lui Bernard Miège, la originea gândirii comunicaționale se află trei școli: cibernetică, având ca punct de pornire modelul de comunicare al lui Claude Shannon și Warren Weaver; empirico-funcționalistă, inițiată de Paul Lazarsfeld, Carl Hovland și Harold Lasswell; structuralistă, avându-i printre promotori pe Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault și Roland Barthes²³. În abordarea discursului autonom, mă voi raporta la concepte și teorii ale școlii structuraliste, dar mai ales poststructuraliste. Una din direcțiile acestei școli, după cum remarcă Miège, a fost „analiza structurală a povestirilor (...) plecându-se de la texte literare și pentru a fi aplicată la studiul acestora”²⁴. Ca și alte metode, deja menționate, analiza structurală s-a extins și asupra unor noi tipuri de texte, cum ar fi cele jurnalistice sau publicitare. Această extensie a avut ca efect dislocarea studiului literaturii și, în general, al artei și integrarea lui în universul mai larg al discursului (termenul preferat al structuraliștilor). Inevitabilă și, la urma urmelor, corectă, aplicarea metodelor de studiu al literaturii la alte tipuri de texte a ignorat sau a făcut uitat însă caracterul autonom al multora dintre textele literare. Întoarcerea la împărțirea în genuri nu mai este astăzi posibilă și nici de dorit. În schimb, introducerea diferențierii între discursuri autonome și discursuri heteronome este absolut necesară. Aceasta presupune, în mare măsură, reluarea studiului literaturii și al artei ca studiu al discursului autonom, în timp ce analiza textelor de presă sau a publicității va face parte din studiul discursului heteronom.

²² O abordare asemănătoare este povestea tinerei Andrea Sachs din bestseller-ul *Diavolul se îmbracă de la Prada*, de Lauren Weisberger, exploatată de cosmopolita ei șefă, Miranda Priestly.

²³ Bernard Miège, *Gândirea comunicațională*, Editura Cartea Românească, București, 1998, pp. 19-49.

²⁴ *Ibidem*, p. 38.

Deși abordarea este structurală, nu voi realiza, propriu-zis, analize structurale ale discursului. Unele teze ale structuralismului vor fi chiar combătute (cum ar fi nediferențierea între discursuri, deja menționată), iar altele vor fi integrate în structura determinată de distincția de bază între discursul autonom și discursul heteronom. De exemplu, teza lui Barthes privind moartea autorului va fi integrată în structura discursului modernității, ca moment structural limită (celălalt moment fiind afirmarea autorului în epoca romantică). Voi utiliza puncte de vedere prezentate de Michel Foucault, pe care le împărtășesc și mi le asum. Totuși, voi respinge teza sa privind autonomizarea discursului în raport cu o sursă existențială și instituirea, în locul autorului, a unei *funcții* a autorului²⁵. Ca și în cazul tezei lui Barthes, teza lui Foucault nu reprezintă decât unul din momentele structurale de evoluție a discursului.

În cadrul lucrării, voi oferi mai multe elemente de ordin istoric cu scopul dezvăluirii posibilităților discursive ale modernității. Abordarea mea va fi, cu toate acestea, una structurală și nu istorică. Analiza structurală este necesară, mai mult decât cea istorică, tocmai pentru a evidenția *nivelul strategic al discursului*, acolo unde, în opinia mea, se manifestă autonomia. Voi determina posibilitățile de distanțare autonomă la nivelul asumării existențiale sau proiective a discursului și prin raportare la contextul închis sau deschis oferit de discursul heteronom.

Analiza structurală va avea, în cuprinsul acestei lucrări, un caracter formal. Conceptele introduse – temporalitate, distanțare, autonomie etc. – vor fi definite în cadrul, strict delimitat, al analizei strategiilor de comunicare autonomă. Voi încerca să evidențiez *structurile comunicaționale* care determină formarea discursului și relația de raportare între discursul heteronom și cel autonom. Aceste structuri sunt însă anterioare oricărei analize aplicate a textelor. Ele nu au, propriu-zis, o semnificație psihologică, ci încearcă să descrie un proces de comunicare, mai precis schema de formare a acestui proces. Distanțarea poate fi înțeleasă psihologic, dacă perspectiva analitică este aceea a psihologiei. Ea poate să aibă, de asemenea, un conținut sociologic, dacă distanțarea este văzută în termeni sociologici. Distanțarea, așa cum va fi definită în cadrul lucrării, nu are însă un conținut psihologic și nici sociologic, ci este un concept formal prin care am realizat descrierea unei structuri de comunicare.

²⁵ Michel Foucault, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*, traducere de Ciprian Tudor, Eurosong & Book, București, 1998.

Lucrarea va avea, în același timp, o puternică dimensiune hermeneutică. Voi folosi metoda hermeneutică atât în elaborarea teoriei discursului autonom, cât și în analiza strategiilor de comunicare. Este evident că raportarea la ansamblul discursiv – teza cheie a lucrării – are semnificație hermeneutică. Ea trimite la întreg ca principiu de interpretare. De asemenea, voi adopta mai multe concepte ale unor autori, precum Schleiermacher, Heidegger, Mircea Eliade sau Richard Rorty, care au avut o abordare hermeneutică a fenomenelor pe care le-au studiat. Voi arăta însă, unde va fi cazul, limitele între care aceste concepte vor fi adoptate în lucrarea de față.

În analiza pe care o voi întreprinde, asocierea sociologiei lui Berger și Luckmann cu sociologia lui Bourdieu sau a unui marxist, precum Habermas, cu un liberal ironist, ca Richard Rorty, ar putea părea, dacă nu imposibil, cel puțin nepotrivite conceptual. În realitate, aceste asocieri rezultă din însuși caracterul teoriei. Pe de o parte, admit contingenta limbajului; pe de altă parte, opoziția clară între discursuri dominante și discursuri dominate. Prima supoziție este postmodernă; Berger, Luckmann și Richard Rorty sunt de acord cu ea. A doua supoziție este, evident, marxistă și, ca urmare, acceptabilă doar pentru Bourdieu și Habermas. Cele două supoziții acționează însă la niveluri diferite. Prin mijloace de legitimare, natura contingentă a limbajului este ascunsă. Limbajul, limbajul heteronom ne apare ca reprezentând „realitatea”. Opoziția dintre discursul heteronom și discursul autonom nu se manifestă, de aceea, la nivelul de bază al contingenței, ci la acela al discursului legitimat, adică la nivelul „realității” construite.

După cum remarcă și Michèle Archambault, „Științele informației și comunicării, care participă la cultura umanistă, nu pot ignora literatura în ansamblul ei”²⁶. Mai mult decât atât, științele comunicării sunt definite astfel ca fondatoare ale studiului general al discursurilor. Această afirmație este în deplin acord cu cea a lui Claude Lévi-Strauss, citată de Miège, conform căreia: „Fără să reducem societatea sau cultura la limbaj, putem concepe această «revoluție coperniciană» care ar consta în a interpreta societatea în ansamblu în funcție de o teorie a comunicării”²⁷. Distincția între discursuri heteronome și discursuri autonome atrage atenția asupra tentației de a transforma teoria comunicării într-o ideologie heteronomă. Căci ea nu ar fi astfel dispusă să se

²⁶ Michèle Archambault, „Le roman, medium de culture”, în C. Beciu, I. Drăgan, D. Popescu-Jourdy & O. Riondet, *Cultures et communication*, Editura comunicare.ro, București, 2009, p. 271.

²⁷ Miège, *op. cit.*, p. 38.

dispenseze de anumite forme discursive, între care discursul literar este unul din cele mai importante, doar pentru a-și afirma propria supremație. „... arta nu poate fi decât ostilă ideologiei comunicaționale pentru că ea este ostilă oricărei ideologii. (...) În timp ce operele de artă vehiculează în fapt mesaje, arta însăși, efectul operei de artă, ceea ce eu numesc «efectul de artă», este ceea ce întrerupe transmiterea oricărui mesaj...»²⁸. Această întrerupere nu este însă un simplu *bruiqj*, ci ea este o formă de comunicare, pe care teoria comunicării trebuie s-o aibă în vedere.

În prima parte a lucrării (*Teoria discursului autonom*), voi readuce în discuție problema autonomiei discursului, bazele conceptuale ale construcției poziționării de tip autonom. Înțelegerea autonomiei discursive a eșuat adesea, fie din cauza definirii neadecvate a textelor autonome prin caracterul lor ireductibil *literar*, fie din cauza interpretării lor ca expresii ideologice (abordările marxiste). Definirea, la nivel estetic, a autonomiei a afirmat caracterul autonom al discursului, însă fără a-i putea surprinde funcția principală, aceea de *dislocare* a discursului heteronom, înțeles ca discurs al ordinii sociale. Dimpotrivă, privilegiind structurile și instituționalizările sociale în fața identității individuale, abordările marxiste au eludat prezența autonomiei la nivelul discursului.

Voi pleca de la prima supoziție, potrivit căreia temporalitatea stă la baza formării structurii posibilităților discursive și de comunicare mediatică. Orice discurs, fie el heteronom sau autonom, apare din confruntarea cu limitele temporale ale vieții umane. Situându-mă teoretic în cadrul sociologiei cunoașterii a lui Berger și Luckmann, voi arăta, mai întâi, că instituționalizările și codificările, care sunt constitutive oricărei comunități umane, se organizează în jurul unui centru fix de interpretare și control (Capitolul 2). Ele definesc modelul social dezirabil, oferind răspunsuri la principalele probleme ale vieții: munca, sexualitatea și moartea. Aceste instituționalizări și codificări se caracterizează prin istoricitate, proiectivitate și control. În cadrul sistemului heteronom, cele trei dimensiuni sunt însă mascate prin mijloacele de legitimare utilizate de putere. Alături de mijloacele retorice, se remarcă preeminența mediilor de comunicare asupra mesajului și apelul la forță.

Temporalitatea, ca structură a discursului, determină posibilitățile discursive heteronome care urmează să fie actualizate în cadrul unei comunități date.

²⁸ Marc Le Bot, „L'Art ne communique riens à personne”, în R. Alzeaud (coord.), *Art et communication*, Osiris, Paris, 1986, pp. 141-143.

Voi evidenția aceste posibilități pornind de la structura temporalității (Capitolul 3). Ea admite, pe de o parte, o orientare circulară; pe de altă parte, o orientare orizontală, contrapusă unei verticale axiologice sau urmând ec-stazele temporale. Voi delimita astfel cele două tipuri de orientări temporale posibile în perioada modernă: orientarea către transcendent (sau către timpul mitologic) și orientarea către immanent, precum și cele trei tipuri de orientări bazate pe evaluarea axiologică a ec-stazelor temporale: orientarea către trecut, către prezent și către viitor. Temporalitatea modernă, care își are originile în cea creștină, are la bază orientarea către immanent și evaluarea axiologică a ec-stazelor temporale.

În cadrul analizei posibilităților discursive, voi pune, preliminar, în lumină discursul autonom ca formă discursivă limită, care evidențiază temporalitatea posibilităților discursive și labilitatea temporalității însăși. Voi utiliza, în acest demers, criticile, pe care scriitorul Milan Kundera le-a adus lui Husserl și lui Heidegger, privind posibilitatea regăsirii autonomiei discursive în cadrul filosofiei moderne, întemeiate de Descartes. Plecând de la Kundera, voi stabili că discursul autonom poate fi regăsit mai degrabă în literatura și arta europeană și voi susține că romanul este forma de comunicare cea mai potrivită pentru exprimarea discursului autonom.

În locul distincției între texte literare și non-literare, pe care s-a bazat până acum definirea autonomiei discursului (Capitolul 4), voi pleca de la separația între sfera publică și sfera privată ca prilej, apărut în perioada modernă, pentru distanțarea individului privat de discursul heteronom. Acest nou cadru va permite o mai bună înțelegere a diferenței și relației între ideologie și ironie și va conduce la definirea discursului autonom ca discurs raportat, prin distanțare, la discursul heteronom (Capitolul 5). Caracterul ironic al discursului autonom trimite în primul rând la ansamblul discursiv din care un text face parte, în timp ce ironia, ca trop, este numai un aspect derivat. La fel, literaritatea și caracterul înstrăinat sau enclavizat al unui text derivă din raportarea existențială a autorului discursului, raportare care este întotdeauna *privată* și *individuală*. Numai plecând de la această raportare vom putea concepe constituirea, în spațiul social, a unui câmp literar autonom și, în general, adoptarea unei poziții autonome.

În Capitolul 6 voi repune în cauză problema autorului, arătând că discursul autonom, construit prin raportare la discursul heteronom, este asumat *existențial* sau *proiectiv*. În cadrul analizei discursului autonom, abordarea temei autorului este pertinentă întrucât dezvoltarea sursei discursului

determină, în fapt, diferența dintre discursul heteronom și discursul autonom. În contra argumentației lui Roland Barthes privind moartea autorului, devenită între timp paradigmatică pentru interpretarea textelor, voi susține că importanța autorului depinde de posibilitățile discursive autonome existente într-o societate. Hermeneutica discursului autonom descrie posibilitățile structurale ale autonomiei, de la afirmarea autorului în perioada burgheză până la „moartea” sa în postmodernitate. În paralel cu experiența discursului occidental, exemplele de eroism ale literaturii din perioada comunistă au arătat că autorul își poate trage prestigiul din acțiunea cenzurii asupra sa. Manifestarea autonomă vine să conteste legitimitatea discursului heteronom și să contracareze revendicarea sa referențială. Ruptura referențială este realizată în literatură grație tehnicilor narative și este bazată pe distanțare ca principiu de contestare a discursului heteronom. În consecință, voi prezenta strategiile de distanțare și mijloacele prin care un discurs este asumat de către un individ privat care își afirmă propria autonomie.

În Capitolul 7 voi aborda problema receptării autonome. Voi avea în vedere ansamblul structural al discursului modernității și strategiile heteronome privind cenzura. Aceasta poate să meargă de la cenzura la autor, în societățile închise, până la cenzura la receptor, în societățile deschise. În fine, după ce voi evalua îndeplinirea obiectivelor de cercetare și voi revedea argumentația prezentată în cadrul capitolelor anterioare, voi enumera, în Capitolul 8, elementele care trebuie să fie luate în considerare pentru realizarea unei strategii autonome de comunicare.

Partea a doua a lucrării va fi dedicată analizei hermeneutice a discursului autonom. Voi avea în vedere analiza discursului existențial la Cioran și Gabriel Liiceanu și analiza discursului proiectiv la Milan Kundera (romanul *Insuportabila ușurățate a ființei*) și Michel Houellebecq (romanul *Particulele elementare*). Definirea contextului receptării și explicațiile privind alegerea corpusului se regăsesc în Capitolul 9.

Nu voi încerca nicidecum, în această lucrare, să edific o teorie a ironiei, chiar dacă voi defini autonomia prin caracterul subversiv-ironic. Împărtășesc, în această privință, opinia lui Richard Rorty că o teorie a ironiei nu este de dorit și probabil nici nu este posibilă. Propun, în schimb, o analiză a *discursului* heteronom și autonom, iar ironia este tocmai ceea ce face diferența dintre ele. Afirmția lui Bahtin cu referire la roman este valabilă pentru orice discurs autonom: „Romanul este expresia unei percepții galileice a limbajului, una care neagă absolutismul unui limbaj unic și unitar – ceea ce înseamnă că refuză

să recunoască propriul limbaj ca singurul centru verbal și semantic al universului ideologic”²⁹. Având în vedere caracterul inevitabil proiectiv al discursurilor, ceea ce le diferențiază, în cel mai înalt grad, este dispoziția de a se institui sau, dimpotrivă, de a-și refuza instituirea ca „singurul centru verbal și semantic al universului ideologic”.

²⁹ M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982.

Partea întâi:
Teoria discursului autonom

Capitolul I

Discursul heteronom și preeminența mediilor de comunicare

Limbajul autonom și poziționarea distanțată își au originea în discursul heteronom, care este discursul central, dominant. Discursul autonom este un discurs raportat la discursul heteronom și nu poate fi analizat decât în cadrul fenomenului de raportare. Înainte de a determina sfera autonomiei și a descrie formele sale discursive, este, de aceea, necesară înțelegerea modului de constituire și de funcționare a discursului heteronom. În analiza de mai jos am luat în considerare doar elementele necesare înțelegerii raportării discursului autonom la discursul heteronom.

1.1. Proiecție, control și istoricitate

Lumea în care este formulat, este diseminat un discurs este o lume instituționalizată. Termenul „instituție” vine din limba latină (*institutio, instituere*), având sensul inițial de întemeiere, înființare. Prin instituționalizare, realitatea socială *ia ființă*.

Instituționalizarea are un sens larg: ea „apare oricând există o tipizare reciprocă, între cei care acționează, a acțiunilor devenite deprinderi. Altfel spus, orice astfel de tipizare este o instituție”¹. Spălatul pe dinți este o instituționalizare; la fel, rugăciunea de seară. Instituționalizările au rolul de a organiza și stabiliza viața comunităților umane. Ele există pentru a face ordine într-o lume fără răspunsuri, într-o lume în care nici măcar întrebările nu sunt clare. Întreaga construcție socială a realității se folosește de instituționalizări ca de niște cărămizi. Fără ele, existența temporală a omului ar fi fantomatică. Instituționalizările construiesc o lume *codificată*, o lume *cu sens*, o lume *reală*.

În sine, instituționalizările nu au consistență și nici coerență. Ele dobândesc aceste caracteristici numai în cadrul unui *sistem legitimat de*

¹ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Construirea socială a realității. Tratat de sociologia cunoașterii*, traducere de Alex. Butucelea, Editura Art, București, 2008, p. 81.

reglementare, care stabilește regulile de codificare și de referențialitate, precum și regulile ordinii și ierarhiei instituțiilor în cadrul comunității.

Codificările, ca forme discursive ce stau la baza instituționalizărilor (și care sunt ele însele instituții sociale), au un caracter eminamente *proiectiv*. Ele nu stabilesc o relație univocă și definitivă cu stările de lucruri, ci sunt reprezentări culturale. „Orice semn lingvistic, în același timp în care asigură legătura între un concept și o imagine acustică (definiție saussuriană a semnului), trimite la realitatea extralingvistică. Această *funcție referențială* (s.m.) pune semnul în raport, nu în mod direct cu lumea obiectelor reale, ci cu lumea percepută în interiorul formațiunilor ideologice ale unei culturi date”². Semnul este departe de a surprinde obiectul real, vizând, în cadrul unui sistem codificat de semne, doar ceea ce acest sistem convine să desemneze prin intermediul său; „... în principiu, o expresie nu desemnează un obiect, ci vehiculează un conținut cultural”³. Această relație rezultă din chiar definiția oricărui semn discursiv al unui sistem codificat de semne. El nu *există* sau, mai precis, nu reprezintă prin sine însuși nimic; semnul este „ceva care ține locul la altceva”⁴. Numai de la acest *altceva* semnul își primește sensul.

Caracterul proiectiv al semnelor și, de aici, al codificărilor și instituționalizărilor atestă dependența lor de sistemul de interpretare și permite controlul comunicării și acțiunii sociale. La origine, individul uman este *labil*, determinat doar în nevoile sale bazale (sexuale, de supraviețuire, frică de moarte). În acord cu Freud, pentru care libidoul sexual este, inițial, neformat, Berger și Luckmann afirmă că „sexualitatea umană se caracterizează printr-un grad înalt de maleabilitate”⁵. Același lucru este susținut în legătură cu caracterul contingent, determinat istoric al instituționalizărilor legate de supraviețuire. În funcție de forma instituționalizării, discursurile și comportamentele sunt orientate strategic într-o anumită direcție: „Prin însăși existența lor, instituțiile controlează comportarea umană, prin stabilirea unor tipare de conduită, care canalizează, de preferință, într-o anumită direcție dintre multe altele, teoretic posibile”⁶. Instituționalizările, care definesc heteronom și

² J. Dubois, M. Giacomo, L. Guespin, C. Marcellesi, J.B. Marcellesi & Jean-Pierre Mevel, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 1999, p. 404.

³ Umberto Eco, *O teorie a semioticii*, traducere de Cezar Radu și Costin Popescu, Editura Trei, București, 2008, p. 93.

⁴ *Ibidem*, p. 33.

⁵ *Ibidem*, p. 74.

⁶ Luckmann, Berger, *op. cit.*, p. 82.

proiectiv ansamblul de valori, practici de comunicare și de acțiune, orientează gândirea și comportarea umană. Supusă controlului, prin instituționalizare, nu este niciodată numai o anumită percepție sau o anumită acțiune, ci întotdeauna *întregul vieții umane*. Scopul sistemului nu este formarea de deprinderi mecanice specializate, capabile să facă viața insuportabilă sau, dimpotrivă, mai ușoară, ci preluarea controlului asupra *sensului* vieții individuale și asupra organizării relațiilor sociale.

Orice analiză a discursului heteronom trebuie să poată evidenția această relație cu centrul de interpretare al semnelor și cu întregul discursiv. Când, prin intermediul unei reclame (Foto 1), suntem invitați să folosim pasta de dinți „Colgate”, întrevădem, dincolo de dorința firmei Colgate de a-și vinde produsul – dorință legitimă într-un sistem concurențial de tip capitalist –, instituționalizarea unei activități (spălatul zilnic pe dinți), circumscrisă sistemului de interpretare al unei lumi care valorizează „corpul” și „sănătatea”, al unei lumi a cărei orientare temporală este, deci, immanentă.



Foto 1: Reclama a fost utilizată într-o campanie globală a Colgate Palmolive, susținută în 2009.*



Foto 2: Ilustrațiile avertisment de pe pachetele de țigări au fost introduse de producători după adoptarea, la nivel european, a unor reglementări precise, una dintre primele fiind Decizia Comisiei Europene din 5 septembrie 2003.*

Ca urmare, și imaginea care însoțește produsul face, de regulă, apel la valori admise în acest sistem de interpretare, lăsând să se înțeleagă că o persoană cu dinți sănătoși – în subtext, care folosește „Colgate” – se bucură de succes. Sloganul „Să salvăm lumea de carii” și *logo-ul* simpatic, reprezentând

* Imagini accesate pe Deviantart: http://www.deviantart.com/morelikethis/214102163/designs/advertising?view_mode=2#skins, la 15 august 2011.

„fața” globului pământesc cu „gura” trasată cu pasta de dinți „Colgate”, stabilesc două ordini distincte: a celor care, precum tânăra din imagine, sunt fericiți pentru că au o atitudine pozitivă față de propria viață (culoarea roșie dominantă, care este culoarea sângelui, a vieții, subliniază acest lucru) și a celor care, având o atitudine negativă, trăiesc într-o lume „cariată”, deficitară, nefericită. Orientarea imanentă este exprimată și prin simbolistica sexuală, perișta de dinți fiind, în acest caz, un simbol falic. Lumea „cariată”, amintind de moarte, nu poate fi reprezentată într-un discurs heteronom orientat către imanent decât în contexte negative, în avertismente aduse celor care refuză să se integreze, neavând grijă de igiena lor orală. Exemplul cel mai des întâlnit este acela al reclamelor, impuse prin lege, de pe pachetele de țigări (Foto 2).

Câtă vreme sistemul instituționalizat rămâne neschimbat, sensul și referențialitatea lui rămân, la rândul-le, neschimbate, iar intenția controlului comportamentelor este *inesizabilă*. Numai că sistemul nu poate rămâne neschimbat, fiind supus timpului. Este ceea ce face ca semnele și instituționalizările să apară și să dispară în decursul istoriei, într-un proces de actualizare, de tipizare și de integrare în sistemul de semne și instituționalizări sau, dimpotrivă, de trecere în desuetudine sau în uitare. Poetul romantic din secolul al XIX-lea scria cu pana. Acest instrument faimos, simbol al scriiturii personalizate, mai este folosit doar de nostalgici excentrici. Poemele se lasă scrise astăzi folosind un iPad. Instituționalizările sunt trecătoare; ele se actualizează sau dispar în funcție de reglementările sistemului. Ceea ce le definește este *istoricitatea*.

1.2. Modelul social și problemele vieții

Instituționalizările sunt diverse, dar ceea ce contează este modelul de viață dezirabil, rațional, integrat, pentru instituirea căruia sistemul exercită o neobosită presiune simbolică, fiind, la rigoare, gata să apeleze și la forță. În cadrul fiecărei societăți, ordinea ierarhică oferă, prin acest model, răspunsuri la principalele probleme ale vieții. Care sunt însă aceste probleme?

Într-o încercare de sistematizare a „activităților umane”, Michel Foucault distinge patru „domenii”⁷: 1. muncă sau producție economică; 2. sexualitate, familie, adică reproducere a societății; 3. limbaj, vorbire; 4. activități ludice,

⁷ Foucault, 2005, *op. cit.*, p. 5.

cum ar fi jocurile și sărbătorile. Foucault introduce limbajul (și, deci, modalitatea de a-l utiliza: discursul) în cadrul activităților umane, eludând, aparent, una din problemele principale: moartea. Este probabil că moartea a fost tratată de Foucault ca o problemă de discurs. Întregul discurs, inclusiv cel referitor la sexualitate sau la muncă, poate fi considerat un răspuns în fața morții. În privința activităților ludice, ele sunt forme de reglementare a timpului liber și, prin urmare, pot fi relaționate cu munca.

Pentru discursurile heteronome ale epocilor vechi și chiar pentru creștinism sau islamism, activitățile enumerate de Foucault (și redefinite, în contextul cercetării mele) corespund temelor principale abordate prin discursul heteronom. Munca, sexualitatea și moartea sunt problemele la care discursul heteronom oferă răspunsuri membrilor comunității, prin întreaga gamă de codificări și instituționalizări sociale transmise de către mediile de comunicare. Moartea este, în creștinism, o „trecere la cele veșnice”. Sexualitatea este, principal, negată (considerată un păcat), dar acceptată, în fapt, și limitată exclusiv la căsătoria heterosexuală. Cât privește munca, aceasta este în întregime subordonată obiectivului principal al vieții: mântuirea sufletului. Munca nu trebuie să aibă niciodată ca scop acumularea de averi „în lumea aceasta”. Bineînțeles, diversele variante doctrinare dezvoltate în cadrul creștinismului au modificat modelul inițial. De exemplu, protestantismul a revalorizat munca în raport cu obiectivul principal al omului, care rămâne, în continuare, mântuirea.

În epoca modernă, deschiderea treptată a societăților occidentale a condus la privatizarea soluțiilor la problemele privind sensul vieții membrilor comunității. Totuși, puterea a continuat să exercite asupra indivizilor o presiune simbolică, transmițând modele de viață „general acceptate” sau măcar preferabile altora. În funcție de societate, acest model a putut să preia discursul creștin sau alte forme discursive, recente, dar interiorizate de sistem. Doctrina liberală, centrată pe libertate, oferă în modernitate cadrul pentru alegerea între mai multe discursuri posibile (dintre care doar o parte sunt agreeate de sistem), dar este în același timp ceea ce Foucault numește un „metadiscurs”. Această doctrină, a cărei formă, laică și instituționalizată, exemplară se regăsește în *Declarația universală a drepturilor omului*, adoptată de Organizația Națiunilor Unite la 10 decembrie 1948, conține un set de valori, cum ar fi demnitatea și libertatea omului, ce dezvăluie caracterul ei metadiscursiv. Foucault nu oferă doctrina liberală ca exemplu de metadiscurs, în schimb ia în considerare alte două discursuri importante: marxismul și

psihanaliza. Este semnificativ că, în timp ce marxismul are în centru problema muncii, psihanaliza pornește de la problema sexualității. Din analiza discursurilor heteronome se poate constata că discursurile orientate către transcendent (discursul religios, în primul rând) sunt centrate pe problema morții, în timp ce discursurile moderne, orientate către imanent, sunt preocupate în mod special de problema muncii și a sexualității.

Problemele umane rămân mereu aceleași de-a lungul istoriei. Ele sunt constante antropologice. Ceea ce diferențiază între ele sistemele sociale este modalitatea de rezolvare a acestor probleme, preferința pentru anumite instituționalizări în locul altora. Sistemul asigură un model de interpretare și de viață, iar indivizii care-l compun nu fac, de obicei, decât să-l adopte, chiar dacă și mai ales atunci când nu reușesc să perceapă decât diversitatea instituționalizărilor. Acest sistem definește *formele legitime ale comportamentului sexual, ale relațiilor de putere* pentru accesul la resurse și recunoaștere (în epoca modernă, așa-zisele relații economice sau de muncă) și *atitudinea în fața morții*. Instituționalizările există pentru a crea o ordine în interiorul căreia are loc accesul ierarhizat la resurse și realizarea individuală a sensului vieții. Distanțarea discursurilor autonome se realizează tocmai în raport cu aceste probleme. Discursul autonom dislocă instituționalizările heteronome legate de sexualitate, de muncă și de moarte, subliniind caracterul contingent și labil al ființei umane. Abia ordinea ierarhică stabilește, în mod diferențiat (între stăpâni și slugi, între clasa de mijloc și proletariat etc.), modelul social dezirabil prin care problemele bazale – sexualitatea, munca și moarte – sunt rezolvate la un moment dat. În raport cu acest model sunt, ulterior, clasificate discursurile și comportamentele *deviante, insurecționale și autonome*, față de care ordinea ierarhică se îndreptățește să ia atitudine, invitând la conformare sau stabilind reguli speciale de instituționalizare.

1.3. Legitimarea discursului heteronom

Discursul heteronom este formulat și diseminat în cadrul unui sistem *legitimat* de reglementare. Legitimitatea este funcția care conferă discursului statut ontologic, eludând caracterul proiectiv, intenția de control și istoricitatea instituționalizărilor. Ea este cea care face ca lumea, această „ficțiune colectivă”⁸,

⁸ Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 69.

să pară reală. Legitimitatea întreține, în numele sistemului, *eroarea de perspectivă* asupra lumii și a existenței umane, perspectivă oferită prin sistemul de instituționalizare.

Funcția de legitimare este circulară. Monarhia ereditară este susținută de sistemul religios pe care, la rândul-i, îl promovează. Totalitarismul comunist este susținut de ideologia comunistă pe care, la rândul-i, o promovează. Discursul heteronom legitimează pe aceia care se află la putere, iar puterea legitimează, la rândul ei, discursul. La mijloc este întotdeauna o confuzie intenționată în privința sursei de legitimare (cine susține pe cine?) și, la nivel logic, o *petitio principii*. Această situație este, evident, consecința caracterului proiectiv al oricărui discurs posibil.

Pentru orice putere, este foarte important ca funcția de legitimare și cea de fundamentare să se confunde⁹ sau, cu termenul lui Lyotard, să fie „îngemănate”: „De la Platon încoace, problema legitimării științei este indisolubil legată de cea a legitimării legislatorului. Din acest punct de vedere, dreptul de a decide ce este adevărat nu e independent de dreptul de a decide ce este drept, chiar dacă enunțurile supuse uneia și, respectiv, celeilalte autorități sunt de natură diferită. Asta pentru că există o îngemănare între genul de limbaj care se numește știință și politică: amândouă provin din aceeași perspectivă sau, dacă dorim, din aceeași «alegere», care se numește Occident”¹⁰. Cu adevărat însă, fundamentarea ontologică și confirmarea referențială nu sunt posibile. Un creștin poate să considere că această lume este reală, fiind lumea lui Dumnezeu. Raționamentul are totuși la bază un act de credință, imposibil de fundamentat. Un raționalist cartesian ar putea considera, și el, că lumea este reală, fiind reconstituită referențial: *ego cogito, cogito ergo sum*. Între *ego cogito* și *lume* nu poate fi însă stabilită o relație referențială. Acest raționament are la bază încrederea ontologică nefondată în propriul *ego cogito*. Însă nu pentru că Dumnezeu există sau pentru că acest *ego cogito* există cu adevărat lumea pare reală, ci pentru că, prin *contractul*

⁹ Voi arăta mai jos că, în cazul discursului heteronom, se poate vorbi despre o preeminență a mediului de comunicare în fața mesajului. Relația dintre fundamentare și legitimare este similară, putându-se vorbi despre o preeminență a legitimării în fața fundamentării discursului.

¹⁰ Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, p. 20.

social, discursul a fost legitimat. Dacă „autoritatea este o putere legitimă”¹¹, adevărul social este o aserțiune legitimă.

Ideea contractului social, prin intermediul căruia se realizează legitimarea puterii, a apărut ca necesitate de rezolvare a unei probleme complexe, ținând de „diversificarea intereselor, uneori chiar manifestarea antagonică a lor” la nivelul comunității umane¹². Legitimarea puterii prin intermediul contractului social este această soluție și ea presupune „... instaurarea unei autorități care să prescrie normele după care colectivitatea să funcționeze și din respectarea cărora să rezulte atenuarea conflictului de interese dintre membrii comunității”¹³. Contractul social poate fi înțeles ca rezultat al unei convenții și al unui consens între membrii comunității sau, dimpotrivă, al unei competiții directe între ei. Această diferență de interpretare este foarte importantă în înțelegerea acțiunii puterii și determină, până la urmă, caracterul deschis sau închis al societăților. Este de rigoare ca o societate deschisă să pornească de la o interpretare a contractului ca bază a consensului social, în timp ce, în societățile închise, contractul este rezultatul unei competiții între grupurile sociale. Oricum ar sta lucrurile, adeziunea majorității la conținutul acestor convenții este însă o condiție obligatorie pentru ca autoritatea să fie legitimă, iar acest contract să funcționeze pe termen lung. „Dacă schimbarea puterii se face în urma voinței colectivității (care poate fi testată în modalități diferite), atunci suntem în fața unei puteri legitime (putere care-și are temeiul, rațiunea de a fi într-un act de voință liberă). Dacă schimbarea puterii se realizează împotriva voinței colectivității, atunci suntem în fața unei *puteri lipsite de legitimitate*”¹⁴.

1.3.1. Preeminența mediilor de comunicare

Legitimitatea este realizată, la nivelul discursului, prin mijloace de fundamentare și argumentare, dar și prin preeminența mediilor de comunicare heteronomă și prin apelul la forță. Mediile de comunicare sunt instrumente de instituționalizare, care iau, ca orice instituționalizare, forma timpului, al cărui conținut discursiv sau mesaj îl transmit, nefiind independente sau disponibile pentru orice tip de societate. Mediile nu sunt tot una cu discursul, dar, jucând

¹¹ Adrian Miroiu, *Introducere în filosofia politică*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 29.

¹² Constantin Sălăvăstru, *Discursul puterii. Încercare de retorică aplicată*, Editura Tritonic, București, 2009, p. 32.

¹³ *Ibidem*, p. 32.

¹⁴ *Ibidem*, p. 35.

un rol important în procesul de codificare socială, tind să se identifice cu acesta. Preeminența mediului față de mesaj este o caracteristică a ordinii discursive heteronome, fapt remarcat de Marshall McLuhan. Intenția lui McLuhan de a transforma discursul în mediu de comunicare, pentru a afirma ulterior că *medium is the message*, eludează însă atât semnificația strategiilor discursive, cât și posibilitatea transmiterii discursului autonom. Precum păpușile rusești, ziarul, ca mediu, include instrumente de organizare în pagină, apoi texte tipărite care, la rândul lor, sunt scrise în limba naturală, cu ajutorul unui alfabet fonetic, legat de concepte ale gândirii și, în final, de gândire pur și simplu. Aici explicația lui McLuhan se oprește inevitabil, dacă nu cumva gândirea este considerată de el tot un mediu, fiind legată mai departe de alte și alte medii, ceea ce conduce la un *regressus ad infinitum*. Pentru McLuhan, mediile, echivalente ale discursurilor, sunt extensii contingente ale corpului. Ele își manifestă dominația instrumentală într-un mod imprevizibil, transformând întreaga realitate socială. Semnificația acestei extensii a mediilor rămâne însă neînțeleasă și abia o răsturnare a perspectivei poate asigura accesul la *mesajul* pe care îl transmite mediul. Căci, așa cum afirmă McLuhan, pe urmele lui Innis, mediul transmite un mesaj.

Dacă mediul impune o viziune despre timp (de exemplu, timpul actualității, care este timpul sistemului de comunicare modern, format din ziare, radio, televiziune etc.) este pentru că *timpul a fost gândit anterior mediului*. Nu ziarul sau televiziunea, ca medii, generează o viziune a actualității; dimpotrivă, o schimbare în ordinea temporalității, o orientare a timpului către imanență și către *timpul prezent* este condiția apariției unui mediu care să „vorbească” la acest timp. Or, dacă timpul își generează propriile medii, atunci mesajul mediului este adresat de către timp. *Time is the message*. Pentru mediile moderne, mesajul este următorul: „contează și, în fond, există ceea ce se întâmplă acum, contează și există lumea construită în jurul lui «acum»” (*modernitas*, cuvânt din latina medievală, făcea referire, direct temporală, la *oamenii de acum*¹⁵). Or, toate aceste medii (ziarele, televiziunea etc.) ne prezintă o lume a lui „acum”. Un mediu de comunicare heteronom este exprimarea a ceea ce este considerat important într-o anumită colectivitate, într-o anumită ordine ierarhică. „Nu tehnicile în sine modifică esențial

¹⁵ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, traducerea textelor din „Addenda” de Mona Antohi, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 28.

procesul de comunicare, ci modul specific în care sunt folosite, noile tipuri de relații sociale care devin posibile și sunt instituționalizate, formele de organizare socială și de producție care se dezvoltă”¹⁶. Când, prin intermediul unui mediu dominant, înregistrăm fapte lipsite de gravitate, *fapte diverse*, când nu vrem să vedem decât neseriosul, futilul de ultimă oră (*scoop*), reacționăm de fapt față de această gravitate și față de acest serios al unei transcendențe devenite indezirabile (și exprimată prin biserică și imagologia religioasă).

Prin mediu se înțelege un instrument (suport) de transmitere a discursului ca sistem de codificări pentru valori, credințe, idei etc., determinate temporal. Avem în vedere că o informație transmisă pentru a exprima timpul actualității are nevoie de un mediu adecvat, adică de un *mediu dinamic* menit să-i asigure transmiterea. Un asemenea mediu dinamic este ziarul și, cu atât mai mult, radioul și televiziunea. Nu același tip de mediu este necesar pentru a propaga ideile eterne ale credinței creștine; pentru aceasta, este util un *mediu static*, de tipul bisericii. Epoca în care nobilimea s-a aflat la putere a coincis cu utilizarea bisericii și a imagologiei sale în vederea transmiterii mesajelor. Emergența ziarului coincide cu epoca de ascensiune a burgheziei: „De la Revoluție (franceză – n.m.) datează afirmarea reală a jurnalismului”¹⁷. Pentru a-și impune discursul, orice sistem ierarhic utilizează mijloace de comunicare proprii și adecvate.

Determinismul mediatic al lui McLuhan exclude posibilitatea poziționării autonome. Deși McLuhan admite existența unor medii opuse puterii, pe care le denumește *antimedii*, teoria sa contestă posibilitatea manifestării lor libere. Încercând să explice felul cu totul deosebit în care anumite medii se raportează la mediul dominant, el face o trimitere, aparent surprinzătoare, la „tehnica de detectiv a lui Hamlet prin care înfruntă mediul ascuns din jurul său”¹⁸. McLuhan subliniază rolul de antimediu jucat de Hamlet, citând chiar vorbele acestuia: „Căci, știți, s-ar putea să cred, cândva, cu cale să mă arăt în chip de om nebun...”¹⁹. Hamlet întruchipează astfel personajul care spune sau caută adevărul, poziționându-se discursiv în afara sistemului dominant. McLuhan afirmă, în acest context, că artistul are rolul de a crea antimedii, ca

¹⁶ Denis McQuail, *Comunicarea*, traducere de Daniela Rusu, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 172.

¹⁷ Gabriel Tarde, *Opinia și mulțimea*, traducere de Nicoleta Corbu, Editura comunicare.ro, București, 2007, p. 25.

¹⁸ McLuhan, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

„mijloace de percepție și adaptare”, care „fac vizibil” mediul dominant, și, în fapt, descoperă proiectivitatea discursului transmis prin mediul dominant. Această posibilitate, sesizată corect, este însă, în opinia mea, închisă chiar de afirmațiile teoretice deterministe ale lui McLuhan, prin care acordă un statut central mediilor.

Între conținutul discursiv și mijlocul de comunicare există o unitate și o condiționare reciprocă, ce face ca discursul să împrumute caracteristicile mediului, iar mediul să se transforme în funcție de conținutul pe care îl transmite. Această interdependență structurală se manifestă, în cazul discursului heteronom, printr-o preeminență a mediului, în timp ce discursul autonom reușește să domine mediul prin conținutul discursiv.

Mediile de comunicare heteronome asigură, prin reiterare, stabilitatea discursului în așa fel încât ceea ce se spune (mesajul) devine redundant, mijlocul de transmitere a mesajului fiind adevărata sursă de legitimare. Presiunea exercitată prin aceste medii asupra membrilor comunității are rolul de menținere a *statu-quo*-ului.

1.3.2. Monopolul forței

Menținerea *statu-quo*-ului se realizează, la limită, și prin forță ca ultim argument al puterii (*argumentum ad baculum*). Utilizarea forței joacă, fără îndoială, un rol în comunicare. Deținerea de către autoritate a „monopolului forței” este, anterior oricărei utilizări efective a forței, un factor de legitimare și conformare socială. Ca limită a comunicării, utilizarea forței este însă de natură să deconspire caracterul proiectiv, ca și funcția de control a discursului heteronom. Tocmai de aceea, ea este evitată pe cât posibil, iar instrumentul principal de comunicare rămâne mediul de comunicare heteronom.

Aplicație. Utilizarea autonomă a mediilor de comunicare

Nimic nu arată mai clar caracterul instrumental al mediului și diferența sa față de mesaj decât utilizarea lui autonomă. Această posibilitate există, inclusiv pentru mediile statice. Pictorii anonimi care, la comanda domnitorului moldovean Petru Rareș (1527-1538, 1541-1546), au reprezentat Judecata de Apoi pe pereții exteriori ai Mănăstirii Voroneț (Foto 3) nu și-au putut permite nicio abatere de la canoanele estetice ale Bisericii Ortodoxe. Stilul lor bizantin trebuia să exprime orientarea transcendentă a discursului pictural. Fără

îndoială, ceva din talentul lor extraordinar, din personalitatea lor se face simțit. Cu toate acestea, cel care vorbește în picturile voronețiene este sistemul. Dacă, prin ele, se manifestă vreo formă de opoziție, ea nu poate fi nicidecum ironică, ci insurecțională. Este vorba despre critica pe care, ca niște comunicate de presă ale cancelariei domnești, aceste picturi o aduc dominației otomane. Nici vorbă de distanțare individuală; la mijloc este o bravadă politică, o ideologie a rezistenței creștine în fața păgânilor. Pictorii anonimi sunt responsabili, între altele, de relații publice. De aceea, dacă i-am compara cu publicitarii de astăzi (care, în general, sunt și ei anonimi), nu am putea descoperi diferențe marcante. Desigur, tipul de economie este diferit; anvergura mesajelor este poate alta, ca și mijloacele și mediile utilizate. Importantă însă rămâne această adecvare la comanda clientului și faptul că atât printr-o pictură religioasă, cât și printr-un articol publicitar se aude vocea sistemului.



Foto 3: Mănăstirea Voroneț, detaliu al picturii exterioare, Judecata de Apoi*.

* Imagine accesată pe Wikipedia: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ro/d/d4/Ihopulele_EOS_30D0165_Voronet.JPG, la 25 septembrie 2011.

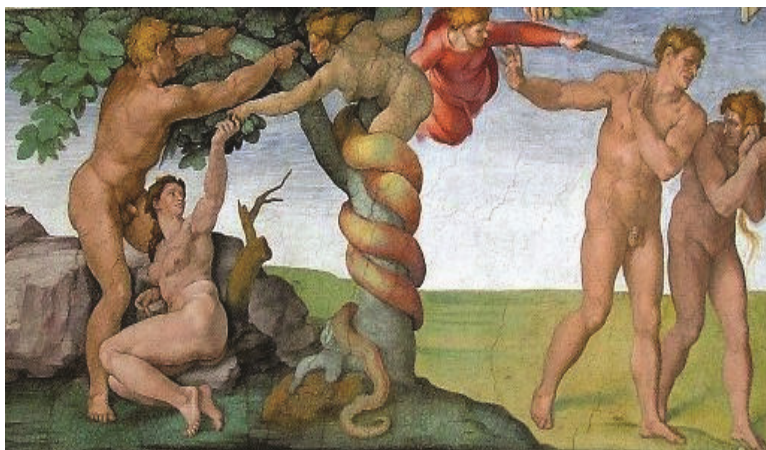


Foto 4: Capela Sixtină, Izgonirea din Rai**.

Când însă, pictând Capela Sixtină (1472-1483), Michelangelo erotizează corpurile personajelor Judecății de Apoi (Foto 4, Capela Sixtină, *Păcatul originar*), el se distanțează de canoanele religioase medievale, atrăgând atenția asupra corpului, independent de scenariul reprezentării. El schimbă, în acest caz, sensul utilizării mediului. Michelangelo schimbă, de asemenea, în mod subversiv orientarea discursivă dinspre transcendență înspre imanentă. El transmite *un unghi de vedere privat* asupra corpului, ceea ce îi obligă pe clerici la reacție (cenzură). „Nu fără ipocrizie, Aretino condamnă prezența în acest loc faimos al lumii catolice a acestor picturi demne de o sală de baie (adică de un spațiu privat – n.m.). Însă el face parte și dintr-un curent de gândire bine atestat, cum o demonstrează numeroasele critici adresate împotriva frescei, riscul distrugerii la care e expusă și «corectarea» sa de către Daniele da Volterra”²⁰. Cu toate că Michelangelo rămâne atașat picturii religioase, evoluția către autonomie – care înseamnă, în cadrul picturii, desprinderea de pictura religioasă și, ceva mai târziu, de academism – este evidentă. Dacă pictorii Mănăstirii Voroneț au acționat prin integrare heteronomă, respectând cadrele impuse de mediul dominant, pictorul Capelei Sixtine a procedat prin distanțare autonomă, utilizând mediul în mod autonom.

** Imagine accesată pe Wikipedia: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Forbidden_fruit.jpg, la 25 septembrie 2011.

²⁰ A. Corbin, J.J. Courtine & G. Vigarello (coord.), *Istoria corpului. I. De la Renaștere la Secolul Luminilor* (pp. 493-571), traducere de Simona Manolache, Gina Puică, Mugurș Constantinescu & Giuliano Sfichi, Editura Art, București, 2008, p. 512.

Capitolul II

Time is the message.

Structura discursivă a modernității

„Timpul și-a ieșit din balamale.” (W. Shakespeare)

În capitolul anterior, am avut în vedere analiza discursului heteronom doar în ceea ce privește mijloacele sale structurale. Nu am vorbit nimic despre formele istorice pe care acesta le poate lua și nici despre ceea ce determină o formă istorică heteronomă sau alta. Caracterul proiectiv și istoricitatea instituționalizărilor devin vizibile prin surprinderea unității discursului heteronom. Această unitate se realizează și poate fi, de asemenea, dislocată numai prin raportare la posibilitățile oferite de structura temporalității, posibilități actualizate în cadrul unei comunități. În funcție de structura temporalității, codificările și instituționalizările definesc relațiile sociale, modul de viață al membrilor comunității, viziunea lor generală despre lume.

Discursul este o expresie a timpului – căci omul, ca autor al discursului, se află sub condiția temporalității – și nu poate fi înțeles decât *în timp*: „Abia în clipa în care pornim de la temporalitatea discursului, adică de la aceea a *Dasein*-ului în genere, abia atunci va putea fi elucidată «nașterea» «semnificației», iar posibilitatea unei formări a conceptului (a discursului – n.m.) va putea fi și ea înțeleasă ontologic”¹. Temporalitatea omului nu este însă o condiție stabilă și, din acest motiv, nu „secretă” sau reiterează unul și același discurs de-a lungul istoriei. Dimpotrivă, ea este cauza *labilității* constitutive a situației omului în timp și, în consecință, a discursului ca formă de manifestare proiectivă, specific umană. Pe acest fond labil se construiește multitudinea de poziționări discursive. La fel de adevărat este că posibilitățile structurii temporalității sunt limitate, iar formele de discurs încearcă să-și găsească stabilitatea și „să împietrească” într-una din aceste posibilități, pretinzând, prin instituționalizare, că sunt singurele legitime, singurele „reale”. Raportul dintre noutate și reiterare determină gradul de stabilitate al discursului. În

¹ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, ediția a II-a, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2006, p. 463.

funcție de accentul pus, pe unul sau pe celălalt termen al raportului, discursul este mai instabil sau mai stabil.

2.1. Temporalitatea și structura discursului

Temporalitatea cunoaște două posibilități istorice distincte de generare a discursurilor: *circulară* și *liniară*. Prima posibilitate este închisă (în cerc), integrativă și permite reiterarea, ba chiar este axată pe reiterare. „*Timpul sacru este, prin însăși natura lui, reversibil*, în sensul că, la drept vorbind, este *un timp mitic primordial devenit prezent*. Orice sărbătoare religioasă, orice Timp liturgic constă în reactualizarea unui eveniment sacru ce a avut loc într-un trecut mitic, «la început»”². Toate societățile arhaice aderă la o temporalitate circulară, ceea ce face ca discursul să aibă un grad ridicat de stabilitate. Inovația discursivă nu este necesară și nici dezirabilă. O seamă de mituri, care reconstituie realitatea în forma ei originară, sunt rostite periodic cu scopul de a confirma sau măcar de a recupera consistența ontologică a vieții. Statutul discursului este, în acest caz, unul puternic. Discursul conferă realitate vieții cotidiene; el o scoate din deriziune, punându-i în evidență logica și semnificația. Tot ce este important să se întâmple s-a întâmplat și tot ce este important de spus s-a spus. De aceea, sarcina membrilor comunității arhaice nu este de a aduce ceva nou, în ordine discursivă sau existențială, ci de a păstra și a urma nealterat mesajul originar. Îndepărtarea de structura circulară a discursului prin prezentarea unor opțiuni discursive alternative (ieșirea din cerc) este sancționată de comunitate pentru că îi pune în pericol ordinea și stabilitatea. În cadrul societăților tradiționale, distanțarea discursivă este, oricum, o situație prea puțin întâlnită. Membrii comunității nu ajung la un nivel de individualizare suficient de mare pentru a se manifesta ca surse discursive autonome.

Spre deosebire de timpul circular al lumii arhaice, pentru care întregul conținut al vieții, măsurat după ritmul natural al anotimpurilor, este o imitație a unor evenimente semnificative care au avut loc *in illo tempore*, timpul modernității este liniar, ireversibil, înfruntând „teroarea istoriei”: „Pentru omul nereligios, Timpul nu poate prezenta nici ruptură, nici «mister»: el constituie cea mai profundă dimensiune existențială, este legat de însăși

² Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, traducere de Rodica Chira, Editura Humanitas, București, 1992, p. 64.

existența umană, are deci un început și un sfârșit, care este moartea, stingerea existenței”³. Temporalitatea liniară, specifică modernității, este deschisă, pluridimensională, expusă distanțărilor discursive. Ea urmărește generarea noului, având un grad scăzut de stabilitate discursivă. Discursul își pierde vocația ontologică, devenind, cel mult, instanță de legitimare. Nivelul de individualizare al membrilor comunităților moderne este ridicat, discursul autonom fiind, propriu-zis, o formă discursivă specifică modernității. Pe de altă parte, acest tip de temporalitate dă curs tentației permanente a comunităților moderne de a se refugia în timpul circular sau de a crea utopii, în care timpul este suspendat.

2.2. Origini ale temporalității moderne

Tranzitivitatea temporalității liniare conduce la instabilitate discursivă. Din acest motiv, orizontala temporală a fost echilibrată prin interpunerea unei verticale axiologice, semn al prezenței transcendenței în mijlocul ireversibilului temporal. Ea încearcă să împace nevoia de consistență ontologică a faptelor vieții cu evidența heracliteană că nimeni nu se scaldă de două ori în același râu. Între întoarcerea ciclică la miturile fondatoare și postularea verticalei transcendente, intersectată cu ordinea temporală, există, fără îndoială, o legătură strânsă. Temporalitatea modernă s-a născut, ca posibilitate, dintr-o formă temporală arhaică. Ea presupune însă un angajament temporal care rupe cercul determinat în trecut de miturile fondatoare și privește, deschis, către viitor. Așa cum arată Eliade, timpul modernității își are originea în revoluția credinței, în introducerea credinței avraamice ca formă nouă de experiență religioasă⁴.

Ruptura lui Avraam de temporalitatea circulară se realizează mai întâi printr-o dislocare din propria comunitate arhaică: „Și a zis Domnul către Avram: Ieși din țara ta și din neamul tău și din casa tatălui tău și vino în țara pe care ți-o voi arăta Eu”⁵. Legătura cu părinții și cu „neamul”, cu întreaga filiație conducând la miturile fondatoare devine, existențial, inefficientă.

³ *Ibidem*, p. 66.

⁴ Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Univers, București, 1999, p. 109.

⁵ *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediție jubiliară a Sfântului Sinod, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001, Geneza 12:1.

Avraam nu rămâne însă blocat în straniețea noii sale condiții, ci primește o misiune și un sens orientate către viitor: „Și Eu voi face din tine un neam mare; și te voi binecuvânta și-ți voi mări numele și tu vei fi izvor de binecuvântare”⁶. Avraam renunță la reduplicarea automată a gesturilor inaugurale, petrecute într-un trecut nedeterminat, pentru a-și exercita libertatea de alegere a propriilor acțiuni, care urmează să aibă loc în viitor. Chiar dacă tonul Dumnezeului său este imperativ, Avraam poate renunța la asumarea propriei misiuni. Prin legătura cu Dumnezeu, el își găsește însă un sens nou. Dumnezeu îi oferă o misiune, iar viața lui capătă, prin această misiune, un sens nou într-un cadru temporal ireversibil.

Revoluția avraamică instituie o formă a temporalității în cadrul căreia înfruntarea istoriei se realizează printr-o compensare puternică pe verticala axiologică. Avraam nu găsește o soluție de a da vieții sale un sens și astfel de a înfrunta imprezibilul vieții decât supunându-se în totalitate Dumnezeului său, chiar și în situații absurde. Testul suprem este exprimat în porunca lui Dumnezeu, adresată lui Avraam, de a-l oferi pe fiul său Isaac ca ardere de tot⁷. Această situație ofensează rațiunea lui Avraam, copilul fiindu-i dăruit la bătrânețe de către Dumnezeu însuși și făcând parte din proiectul de a realiza „un neam mare”. El este pus într-o situație imposibilă; se confruntă cu imprezibilul lipsit de sens al vieții. Avraam însă refuză să tragă de aici o concluzie, ci vede în porunca Dumnezeului său un discurs cu sens, chiar dacă el nu-l poate, rațional, înțelege. Încrederea în transcendență este ceea ce-l duce pe Avraam mai departe, rupându-l definitiv de raportarea la o temporalitate ciclică. Credința lui îl salvează pe Isaac și îi conferă dreptul de a-și continua misiunea.

Creștinismul este beneficiarul direct al acestei experiențe, care a condus la instituirea timpului liniar, cu trei ecstaze fatal succesive și orientate într-o singură direcție: trecutul, prezentul și viitorul. Pentru echilibrare, el a realizat o unitate paradoxală, patetică între verticala axiologică și orizontala temporală. Această unitate, întruchipată de Christos, presupune acceptarea pe de o parte a timpului liniar, ireversibil, pe de altă parte a transcendenței ca fundament axiologic. Caracteristica discursului creștin este orientarea sa către transcendent. Între cele două dimensiuni – timpul liniar și verticala axiologică – există însă o permanentă tensiune, ținută în frâu prin paradoxuri dogmatice.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, Geneza: 22.

Modelul nu rămâne stabil decât în forma sa radicală, a credinței avraamice. Cea mai mică îndepărtare de credință conduce la instabilitate (în ordine morală, la *păcat*) și la o nouă încercare de echilibrare.

Instabilitatea modelului creștin, ca și insatisfacția existențială la care, inevitabil, ajunge este exprimată, chiar în zorii creștinismului, de Augustin, care, în Cartea a X-a din *Confesiuni*, întreprinde o elocventă analiză a temporalității. Negând viziunea aristotelică a timpului obiectiv, a timpului văzut ca mișcare a soarelui și a planetelor pe cer („... timpul nu este mișcarea unui corp”⁸), Augustin definește temporalitatea transcendentă, ca „extensie a spiritului”⁹ ce îndeplinește trei „funcțiuni” principale: „așteptarea” viitorului, „atenția” asupra prezentului și „memoria” trecutului. El vede însă o risipire în întoarcerea la „zilele cele vechi” și „în lucrurile care urmează să vină și să treacă” și propune, ca soluție de echilibrare, concentrarea către „cele ce sunt mereu prezente”¹⁰. Prezentul este dimensiunea temporală cea mai apropiată de eternitatea transcendenței prin consistența sa ontologică. Prezentul *există*, în timp ce trecutul nu mai există, iar viitorul nu există încă. Totuși, Augustin nu explicitează natura legăturii transcendente dintre prezent și eternitate. Echilibrarea sa vine, până la urmă, tot din raportarea la Dumnezeu, prin credință: „Voi căpăta stabilitate și tărie prin tine...”¹¹. Cum și această raportare la Dumnezeu rămâne, în timp, mereu instabilă, ea continuă să fie sursa unor permanente insatisfacții: „Acum însă, *anii mei se scurg în suspine*, iar tu, Doamne, ești singura mea mângâiere, tu, Părintele meu, ești veșnic; dar *eu mă aflu rupt între două timpuri* (s.m.) a căror ordine nu o cunosc, iar gândurile mele, măruntaiele cele mai lăuntrice ale sufletului meu, sunt sfâșiate în dezastrelle învălmășite ale schimbărilor, până în clipa în care mă voi cufunda în tine, curățat și topit de focul iubirii tale”¹². Desprinzându-se de eternitatea transcendenței, modernitatea va încerca să elimine această sursă de insatisfacție, pe care o reprezintă „ruptura” dintre eternitatea lui Dumnezeu și temporalitatea omului. De asemenea, modernitatea va încerca să ofere strategii imanente pentru a evita „sfâșierea” în „dezastrelle învălmășite ale schimbărilor”.

⁸ Augustin, *Confesiuni*, ediție bilingvă, traducere de Eugen Munteanu, Editura Nemira, București, 2006, p. 268.

⁹ *Ibidem*, p. 269. A se vedea și mai departe: „În tine, spirit al meu, măsoară eu timpul!”, p. 271.

¹⁰ *Ibidem*, p. 273.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

2.3. De la revoluția referențială la contingenta limbajului

Modernitatea nu a făcut, în faze consecutive, decât să elimine experiența originară a credinței avraamice, schimbând orientarea temporală dinspre transcendent înspre imanent. O simplă analiză comparativă a discursurilor heteronome din Evul Mediu și din perioada modernă ar evidenția imediat acest fapt. Este limpede că imaginile utilizate în Evul Mediu de către biserica creștină – imaginea chistică sau Imaculata Concepție – produc instituționalizări diferite față de publicitatea, în general, la obiecte de larg consum, din secolul al XXI-lea. Primele mijlocesc legătura cu invizibilul, cu transcendența absolută; ultimele trimit semiotic la transcendența vagă și instrumentală a vitrinei, acolo unde se află, pe deplin concretizat, obiectul ce urmează a fi consumat. Ambele orientări discursive folosesc aceleași instrumente, dar după o logică inversată, făcându-se vizibile reciproc, revelându-și, prin alăturare, atât propria contingență, cât și mecanismul strategic proiectiv. Intrarea pe poarta altarului – realizată dintr-un material opac (lemn, cărămidă, marmură etc.) prelucrat în forme complicate și uneori poleit cu aur – este accesibilă doar celui care mediază relația credinciosului cu Dumnezeu (preotul). Pentru cei neprivilegiați, altarul, simbolizând transcendența, este o cameră interzisă. Pe suprafața porții, icoanele sunt, în fapt, cele care realizează deschiderea, una sublimată, către transcendență. Dimpotrivă, vitrina, fiind din sticlă, asigură accesul nesublimat către un obiect identificabil în plan concret. Ea nu numai că nu-l ascunde, ci rolul ei este de a-l *expune*. Relația dintre consumator și obiect este mediată de vânzător, o persoană fără statut privilegiat.

Modernitatea este experiența timpului creștin *fără credință* și s-a realizat în două mari etape: etapa raționalistă a modernității *tari*, inaugurată de Descartes, și etapa failibilistă a modernității *slabe*¹³ sau a postmodernității, inaugurată, între alții, de Nietzsche.

Descartes a încercat să realizeze o întemeiere transcendențială a temporalității. În *Meditații metafizice*, *ego*-ul său este legat de Dumnezeu doar prin fire politice și retorice, menite, prin ricoșeu, să-i liniștească pe doctorii de la Sorbona. Transcendența, care, în creștinism, conferă consistență ontologică sufletului și, prin el, *ego cogito*-ului, joacă la Descartes rolul mai puțin

¹³ Giani Vattimo, *Subiectul și masca. Nietzsche și problema eliberării*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2001.

important al instanței de legitimare. Prioritatea lui Descartes nu este cercetarea naturii divine, ci a întinderii ca dimensiune a corpurilor. El face acest lucru matematic – și este impropriu, dar previzibil că ajunge, până la urmă, să aplice aceeași metodă pentru cercetarea sufletului (în lucrarea sa *Pasiunile sufletului*), ca și cum acesta ar fi o parte a naturii, un obiect între alte obiecte.

În realitate, noua instanță fondatoare este chiar *ego*-ul și atributul său definitoriu: raționalitatea. Aflat în locul lui Avraam, Descartes n-ar fi îmbrățișat niciodată ideea absurdă de a-și ucide copilul. În locul lui Augustin, el nu ar fi exclus ipoteza aristotelică, așa cum nu a exclus ipoteza galileană a temporalității ca dimensiune a corpurilor. Raționalitatea nu oferă posibilitatea de transcendere a temporalității; dimpotrivă, cu o expresie a lui Husserl, care, la începutul secolului al XX-lea, a reluat excursul din *Meditații metafizice*, ea trimite „la lucrurile înseși”, la lucrurile aflate *în timp*. Față de aceste lucruri trebuie să se îndrepte întreaga atenție a rațiunii pentru a le cerceta, a le ordona, a stabili legăturile dintre ele. Lucrurile și nu sufletul sunt domeniul ei de cercetare. Scopul rațiunii este acela de a stabili ceea ce este „clar și distinct”, de a cunoaște și de a stăpâni natura, de a face așadar ca lumea să fie inteligibilă și chiar previzibilă, de a o rupe cu anxioasele interpretări mitologice, de a pune capăt „dezastrelor învâlmășite ale schimbărilor”, pe care le suporta Augustin. Încrederea în rațiune și, prin aceasta, încrederea în om și în capacitatea sa de cunoaștere și de înstăpânire asupra vieții a determinat, la rândul său, încrederea omului în viitor. Iluminismul, ca discurs despre progresul fondat în raționalitatea umană, reprezintă momentul desprinderii de temporalitatea arhaică și creștină și al formării structurii discursive a temporalității moderne. Astfel, „Mitul se preface în lumini, iar natura în pură obiectivitate”¹⁴.

Față de mit, ca expresie discursivă a timpului circular, față de creștinism, al cărui discurs este orientat către transcendent, discursul modernității debutează cu o exigență nouă: *adecvarea* la realitate. Mitul, ca și povestea biblică propun o raportare non-referențială. Ceea ce contează este *sensul* existențial al poveștii distribuit ca sens al colectivității și al indivizilor care o compun. În schimb, prin încercarea de a prinde realitatea în discurs, modernitatea face din referențialitate chiar sursa stabilității discursului său. Când Galileo Galiei afirmă că nu Soarele se învâрте în jurul Pământului, ci Pământul se învâрте în jurul Soarelui, el nu încearcă să ofere o simplă alternativă la teoria despre

¹⁴ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialectica luminilor. Fragmente filozofice*, traducere de Andrei Corbea, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 23.

Univers a Bisericii Catolice, teorie construită, non-referențial, plecând de la textele biblice și de la tradiția ptolemaică. Ceea ce, sub amenințarea pedepsei, Galileo Galilei a abjurat este o *revoluție referențială*, bazată pe observații științifice și calcule matematice. Ne aflăm aici în miezul discursului modern. Acest discurs, orientat către immanent, se remarcă prin încrederea în capacitatea limbajului de a descrie stările de lucruri.¹⁵

Încrederea ca atare a fost însă subminată încă din secolul al XVIII-lea, în primul rând de către Kant, care și-a manifestat îndoiala în capacitatea de a cunoaște și de a exprima în discurs stările de lucruri „în sine”. În *Critica rațiunii pure*, Kant definește timpul ca intuiție sensibilă a intelectului, ca *formă* de percepție a naturii și nu ca trăsătură a obiectelor înseși. De la „cunoașterea în limitele rațiunii” a lui Kant până la contestarea statutului raționalității carteziene și apoi kantiene de către Nietzsche nu a fost decât un pas.

Nietzsche subliniază lipsa de fundament a discursului orientat către transcendent, demască utilizarea transcendenței ca instanță de legitimare („Dumnezeu a murit”). El „a înțeles că în conștiința Occidentului intervenise o schimbare radicală, din cauza căreia pentru oameni avea să fie din ce în ce mai greu să creadă în fenomenul căruia majoritatea îi spuneau «Dumnezeu»”¹⁶. În același timp, el atrage atenția asupra *iluziei referențialității*. Pentru el, lumea și-a pierdut fundamentul, orice fundament posibil. Ea a devenit pur și simplu

¹⁵ Acest principiu al adecvării funcționează foarte bine și în literatură, și încă până foarte târziu. În *Cărțile și noaptea*, Borges vorbește despre „falsitatea” (p. 9) unui vers al lui Shakespeare despre orbire. Autorul *Memoriei lui Shakespeare* raportează afirmația marelui poet englez: „Looking on darkness which the blind to do see” (Privind la obscuritatea pe care o văd orbii) la experiența personală a orbirii: „În mod cert (și contrazicând versul amintit) două dintre culorile pe care orbii nu le mai «văd» sunt negrul și roșul. *Le rouge et le noir* sunt culorile ce ne lipsesc. Pe mine, care înainte aveam obiceiul să dorm într-un întuneric deplin, m-a jenat multă vreme această lume de păclă verzuie sau albăstruie și vag luminoasă, care este lumea orbului... Așadar, lumea orbului nu este noaptea pe care o presupun oamenii” (p. 9). Borges cere aici literaturii să fie adecvată, să spună adevărul înainte de orice, să fie – la limită – verificabilă empiric. Shakespeare a spus că orbirea este întunecată. Dar orbirea nu este întunecată, ci „o păclă verzuie sau albăstruie”. Așadar, Shakespeare nu a fost orb; a scris despre o experiență pe care nu a avut-o. Pe de altă parte, Borges însuși recunoaște că, în *Hamlet* sau în *Macbeth*, găsim exprimate adecvat alte lucruri, trăiri și experiențe umane profunde, față de care Shakespeare se arată pe deplin cunoscător. A se vedea în Luis Borges, *Cărțile și noaptea*, traducere de Valeriu Pop, Editura Junimea, Iași, 1988.

¹⁶ Karen Armstrong, *Istoria lui Dumnezeu*, traducere de Dana Ionescu, Editura Nemira, București, 2009, p. 411.

„poveste”, însă o poveste din care deopotrivă sacrul și contactul cu realul au dispărut¹⁷. Într-o asemenea lume, trebuie să considerăm că descrirea cartesiană a realității prin discurs este doar una dintre descrierile posibile și că alte descrieri ale stărilor de lucruri pot fi la fel de legitime.

Tradiția filosofică occidentală propune așadar două forme majore de raționalitate: o raționalitate *in sens tare*, carteziană, dominantă până cel puțin la jumătatea secolului al XIX-lea, și o raționalitate *in sens slab*, non-carteziană, care a permis interpretarea hermeneutică sau explicarea schimbărilor de paradigmă în științe (Thomas Kuhn, P.K. Feyerabend) și a condus la apariția unor noi teorii, cum este aceea a jocurilor de limbaj (L. Wittgenstein) și la exprimarea indeterminării ontologice, în literatura postmodernă. În cadrul cartezianismului, realitatea are un statut puternic și clar definit. Lumea există și trebuie doar să fie cunoscută, trebuie să ne *pliem* în fața realității. Postmodernitatea non-cartesiană cunoaște însă o puternică instabilitate ontologică a temporalității, apropiindu-se de labilitatea ei constitutivă. Pentru modernitate, imanența are caracter transcendental; pentru postmodernitate, ea este contingentă. Contingența este pragul cel mai de jos al consistenței temporale și nivelul de la care poate fi dislocat și reinterpretat întregul eșafodaj al temporalității, mergând chiar până la originea sa avraamică. José Saramago îl face pe Cain, faimosul personaj biblic, nici mai mult, nici mai puțin decât să

¹⁷ Într-un fragment din *Amurgul idolilor*, Nietzsche rezumă viziunea unei lumi contingente în următorii termeni: „Lumea îmi va fi recunoscătoare dacă voi comprima o atât de esențială, de nouă percepție a lucrurilor în patru teze: ușurez prin aceasta înțelegerea, provoc prin aceasta contrazicerea.

Prima teză. Temeiurile pentru care «această» lume a fost calificată drept aparentă, dimpotrivă, îi întemeiază realitatea – o altă realitate e absolut nedemonstrabilă.

A doua teză. Caracteristicile atribuite «ființei adevărate» a lucrurilor sunt caracteristicile ne-ființei, ale *neantului* – «lumea adevărată» a fost construită prin opoziție cu lumea reală: o lume aparentă în fapt, în măsura în care e doar o iluzie *moral-optică*.

A treia teză. A fabula despre o «altă» lume decât aceasta nu are absolut niciun sens, admitând că nu suntem stăpâniți de un instinct al denigrării, al minimalizării, al suspectării vieții: în cazul din urmă ne răzbunăm pe viață prin fantasmagoria unei «alte» vieți, mai «bune».

A patra teză. A separa lumea într-una «adevărată» și una «aparentă», fie în felul creștinismului, fie în felul lui Kant (a unui creștin șiret în cele din urmă), nu-i decât o idee sugerată de *décadence* – un simptom al vieții *în declin*... Faptul că artistul pune aparența mai presus de realitate nu reprezintă un contraargument adus acestei teze. Căci «aparența» înseamnă aici realitatea *încă o dată*, atâta doar că selectată, potențată, corectată... Artistul tragic nu e un pesimist – tocmai că spune «da» la tot ce-i îndoielnic și terifiant chiar; el e *dionisiac*...” (Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor sau Cum se filosofează cu ciocanul*, traducere de Alexandru Al. Șahighian, Editura Humanitas, București, 2012, pp. 34-35).

călătorească dintr-un timp în altul, să participe la „jocul prezenturilor alternative”¹⁸, să treacă din pustiu direct într-un câmp înverzit ca să ajungă să asiste la scena sacrificiului lui Isaac de către Avraam și chiar să intervină în mod direct pentru a-l salva pe Isaac (îngerul Domnului, care urma să transmită mesajul anulării sacrificiului, ajungând prea târziu). Povestea biblică este reinterpretată, este modificată, morala ei este criticată de pe poziții raționaliste, dar, ceea ce este cel mai important, întreaga acțiune are loc într-o lume indeterminată ontologic¹⁹. Apelul lui Saramago la sacrificiul lui Avraam nu este deloc întâmplător, căci – așa cum am văzut – tocmai credința avraamică a fost de natură să întemeieze forma liniară a temporalității moderne.

2.4. Opțiuni strategice ale discursului modernității

Optând pentru nou în dauna reiterării, temporalitatea modernă este instabilă atât pe orizontala temporală, cât și pe verticala axiologică. Unitatea tensiunii dintre cele două dimensiuni este ruptă, iar modernitatea își construiește discursul plecând tocmai de la această ruptură. Postura tragică a lui Pascal, prins la mijloc între nostalgia transcendenței și exigențele rațiunii moderne, ține de trăirea la intensitate maximă a acestei rupturi: „Împiedicat de prezența divină de-a accepta lumea și în același timp de absența divină de a o părăsi de tot, el (Pascal – n.m.) rămâne mereu dominat de conștiința *permanentă* și *fondată* a incongruității radicale între el și tot ce-l înconjoară, a abisului infranșisabil care îl separă și a valorii și a datului manifest”²⁰. Această ruptură se multiplică deci în filosofie, dar și în politică, prin separarea discursului, orientat către transcendent, al Bisericii, de cel, orientat către immanent, al statului. Ruptura dintre ordinea temporală și cea transcendentă este definitorie pentru prima etapă a modernității în conflictul dintre regimul nobiliar și burghezie (Soboul, 1965).

Încercarea de fundamentare immanentă a discursului a condus, la rândul ei, la noi conflicte, mai întâi între cei care, ca Descartes, au arătat o încredere fără fisură în rațiune, și cei care, precum Kant, i-au limitat domeniul la lumea fenomenală. Discuția asupra limitelor cunoașterii omului, care-i include,

¹⁸ José Saramago, *Cain*, traducere de Simina Popa, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 82.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 68-81.

²⁰ Lucien Goldmann, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1959, p. 65.

alături de raționaliști, și pe empiriștii englezi, este o temă importantă în prima etapă a modernității. Și mai importantă însă este cea legată de statutul rațiunii (și al cunoașterii prin simțuri), ca fundament al discursului modern. Această chestiune a împărțit practic modernitatea în două epoci distincte, dând naștere unei dezbateri – între ilumiști și postmoderni – care nu s-a încheiat nici astăzi²¹.

Instabilitatea modernă se manifestă și pe orizontala temporală, căci discursul modern este constituit plecând de la balansul permanent între trecut, prezent și viitor. În funcție de poziționarea discursivă, cele trei dimensiuni temporale primesc *valențe axiologice*.

În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, când burghezia este în ascensiune, dar se află totuși în opoziție cu puterea nobiliară, gânditorii progresiști, ideologi ai Revoluției franceze se rup de posibilitatea întoarcerii *în trecut*, la timpul creștin, considerându-l revolut. Ei constituie o orientare nouă în cadrul modernității, *către viitor*. Iluminismul este ideologia burgheziei în ascensiune; numai odată cu revoluția burgheză progresismul a pierdut teren, iar timpul dominant al modernității slabe, care este *timpul prezent*, a fost instituit. Această schimbare a condus, la rândul ei, la apariția unor noi forme discursive, axate de această dată pe repudierea progresului (ideologii antimoderniști ai decadenței, ca Joseph de Maistre) și pe restabilirea legăturilor cu trecutul.

Labilitatea temporalității moderne îi asigură acesteia o mare deschidere discursivă. Dacă există un specific al modernității, atunci el ține de dezvoltarea treptată, în cadrul ei, a societăților *deschise*. Această labilitate nu este însă lipsită de pericole, putând să genereze, prin reacție, forme discursive „împietrite” sau *închise*. În cadrul modernității s-au constituit două tipuri principale de discurs, care au vizat anularea timpului prezent, timp dominant (burghez), evaluat însă ca timp al decăderii. Aceste discursuri erau mai mult decât „două fețe ale unei intense crize a democrației liberale, apărută odată cu războiul din 1914-1918”²²; ele erau posibilități aflate în structura discursivă a modernității. Orientat către viitor, *comunismul* a pretins posibilitatea salvării din decadența capitalismului burghez prin proiectarea unei societăți utopice, realizând astfel o ruptură cu timpul modernității. Dimpotrivă, *fascismul* s-a orientat către o

²¹ A se vedea, de exemplu, discuțiile în contradictoriu pe tema adevărului, purtate între Pascal Engel și Richard Rorty, în P. Engel, R. Rorty, *La ce bun adevărul?*, Editura Art, București, 2007.

²² F. Furet, E. Nolte, *Fascism și comunism*, traducere de Matei Martin, Editura Art, București, 2007, p. 86.

suspendare a timpului prin întoarcerea în trecut, la mitologia ariană: „Omul nou al naziștilor actualiza de fapt un foarte mitologic «om vechi» germanic”²³. Eșecul celor două ideologii, care au marcat istoria secolului al XX-lea, a condus indirect la legitimarea democrației burgheze, axată pe timpul prezent.

2.5. Ființa și „ambiguitatea amenințătoare a lumii”

Forma temporalității determină posibilitățile discursive, dar aceste posibilități sau, mai precis, modalitățile lor de fundamentare prin discurs sunt, în epoca modernă, un prilej de controversă. Acest fapt atrage atenția, de fiecare dată, asupra labilității temporalității, fiind ea însăși o posibilitate, limită, de discurs.

În eseurile sale despre arta romanului, Milan Kundera se arată de acord cu afirmațiile referitoare la criza umanității europene, pe care Edmund Husserl le face în celebrele sale conferințe. „El (Husserl – n.m.) credea că originile ei (ale crizei europene – n.m.) se aflau la începutul epocii moderne, la Galilei și la Descartes, în caracterul unilateral al științelor europene, care redusese lumea la un simplu obiect de explorare tehnică și matematică și excluseseră din orizontul lor lumea concretă a vieții, *die Lebenswelt*, cum o numea el”²⁴. Kundera respinge însă soluția propusă de Husserl, care constă în întoarcerea la filosofia lui Descartes. El propune, la schimb, o altă întoarcere, și anume la „moștenirea uitată a lui Cervantes”: „Într-adevăr, pentru mine, fondatorul epocii moderne nu e numai Descartes, ci și Cervantes. Poate că el este acela pe care cei doi fenomenologi (Husserl și Heidegger – n.m.) au neglijat să-l ia în considerare în verdictul pe care l-au dat asupra epocii moderne. Vreau să spun prin aceasta că, dacă e-adevărat că filosofia și științele au uitat ființa omului, atunci este cu atât mai clar că odată cu Cervantes a luat naștere o mare artă europeană, care nu înseamnă nimic altceva decât explorarea acestei ființe uitate”²⁵. Kundera le reproșează lui Husserl și Heidegger că, în timp ce filosofia modernă „a uitat ființa omului”, asumându-și poziționări ideologice, ei „au uitat”, la rândul lor, istoria literaturii moderne ca loc în care se regăsește *memoria* acestei ființe. În opinia sa, literatura modernă a apărut, ca și filosofia

²³ Lucian Boia, *Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 221.

²⁴ Milan Kundera, *Artă romanului*, traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 11.

²⁵ *Ibidem*, p. 13.

lui Descartes, ca urmare a schimbării de paradigmă a temporalității prin trecerea de la orientarea către transcendent la orientarea către imanent. Încrederii în rațiune a lui Descartes el îi opune însă „ambiguitatea amenințătoare”²⁶ cu care vede Don Quijote lumea: „În timp ce Dumnezeu părăsea încet locul de unde condusesese universul și ierarhia lui de valori, de unde separase binele de rău și dăduse un sens fiecărui lucru, Don Quijote, ieșind din casă, n-a mai fost în măsură să recunoască lumea. Aceasta, în absența Judecătorului suprem, i-a apărut brusc într-o ambiguitate amenințătoare”²⁷.

A spune că romanul așază lumea sub specia „ambiguității amenințătoare” înseamnă a atesta existența unei forme discursive care ia în considerare nu posibilitățile temporalității, ci temporalitatea însăși, în labilitatea ei constitutivă. Prin aceasta, el respinge orice formă de fundamentare sau de poziționare, fie ea transcendentă sau imanentă, inclusiv propria poziționare discursivă. În sine, aprecierile lui Kundera ridică mai multe semne de întrebare privind sursa discursului, a discursului românesc, dar și a discursului în general; de asemenea, privind raportarea, prin distanțare, a romanului la orice limbaj unic și unitar, la discursul heteronom, în primul rând; în fine, privind caracterul autoironic al romanului. „Ambiguitatea amenințătoare”, pe care Kundera i-o atribuie lui Don Quijote și, prin extensie, lui Cervantes, sugerează o angoasă din care nu se poate ieși, o stare de imposibilitate a alegerii. Cel care este cuprins de această stare resimte labilitatea temporalității fără a se putea echilibra prin alegerea unei posibilități discursive. Cu termenii lui Heidegger, pe care Kundera îl menționează, el nu poate atesta „putința de a fi autentică și starea de hotărâre”²⁸. El nu se poate atesta pe sine ca autentic, nu poate găsi în sine însuși temeiul alegerilor sale. Heidegger afirmă că, în angoasă, *Dasein*-ul își găsește posibilitățile sale autentice de a fi. Or, în cazul lui Kundera, această angoasă nu este *creditată*, ci doar resimțită, autenticitatea constând, la limită, în menținerea conștientă în „ambiguitatea amenințătoare”. Existențialitatea discursului este astfel respinsă, iar în locul ei este propusă, strategic, exprimarea prin discurs a acestei stări limită. Nefiind legat existențial de posibilități autentice de a fi, autorul de romane poate expune în discurs oricare opțiune discursivă, și o face de fiecare dată ironic, prin intermediul acelor „*huri imagine* numite personaje”²⁹.

²⁶ *Ibidem*, p. 15.

²⁷ *Ibidem*, p. 14.

²⁸ Heidegger, *op. cit.*, p. 355.

²⁹ Kundera, *op. cit.*, p. 15.

De aici, din această abordare ironică decurge și respingerea discursului teoretic al lui Descartes. Explicația este simplă. Discursul teoretic este, prin definiție, un discurs *fundamentat*. Respingerea fundamentelor, a oricărui fundament posibil, conduce la respingerea formei discursive în ansamblu. Din perspectivă ironică, argumentele nu sunt mijloace de fundamentare, ci de legitimare, căci orice discurs teoretic se bazează pe supoziții ideologice.

Opțiunea strategică de a evidenția labilitatea temporală introduce o nouă clasificare a discursurilor. Există, așadar, pe de o parte, discursuri care se constituie, în cadrul modernității, ca posibilități de poziționare fundamentate pe orizontala temporală și pe verticala axiologică, iar pe de altă parte discursuri care subminează orice formă de fundamentare, scoțând în evidență caracterul contingent al temporalității și labilitatea constitutivă a omului.

Analiza sistemului de instituționalizări și apoi a temporalității au fost realizate separat, dar este evident că ele alcătuiesc, împreună, o unitate structurală și nu pot fi, în fapt, despărțite. Mai mult decât atât, în ordinea reală, nu sistemul de instituționalizări premerge temporalității, ci temporalitatea sau, mai exact, alegerile privind posibilitățile structurale ale discursului, care rezultă din temporalitate, *orientează* sistemul de instituționalizări. La originea ordinii sociale se află o decizie urgentă privind atitudinea în fața morții; aceasta ghidează întregul discurs social.

Am definit discursul heteronom ca discurs al ordinii sociale, prin intermediul căruia autoritatea distribuie soluțiile la principalele probleme ale vieții, asigurând astfel membrilor societății accesul instituționalizat la sensul vieții. Acest sens este proiecția, la nivel individual, a centrului de interpretare heteronomă, expresia integrării sociale a individului. Proiecția ca atare nu poate fi, de regulă, sesizată, ci – ca efect al mijloacelor de legitimare utilizate de autoritate – este considerată de la sine înțeleasă. Individul receptează în primă instanță doar diversitatea codificărilor și instituționalizărilor sociale, la care se adaptează, fără a avea acces la întreg. Acestea devin însă inteligibile dacă sunt văzute ca aparținând unui sistem. Dezvăluirea întregului discursiv permite înțelegerea trăsăturilor definitorii ale discursului heteronom, care sunt proiectivitatea, istoricitatea și controlul.

Caracterul proiectiv al discursului este acela care deschide, în fond, posibilitatea poziționărilor autonome. Niciodată un discurs nu trimite la stările de lucruri, ci la un conținut cultural, care are nevoie de legitimare. Legitimarea se realizează circular, prin intermediul unui discurs susținut de autoritate, care,

la rândul său, impune discursul. Autonomia discursivă se va afirma tocmai prin deconspirarea caracterului proiectiv al discursului heteronom. Ceea ce este legitim devine nelegitim. În plus, legitimarea discursului se realizează nu doar prin mijloace discursive, ci și prin preeminența mediilor de comunicare heteronomă și prin apelul la forță. Opoziția se va constitui pornind de la aceleași date, ceea ce va permite distingerea între discursurile autonome, bazate pe comunicare dislocantă, și cele insurecționale, care invită la utilizarea forței împotriva sistemului.

Am identificat, în Capitolul 3, mai multe momente care marchează fie trecerea de la o structură temporală la alta (Avraam), fie schimbarea pozițiilor în cadrul aceleiași structuri temporale (Descartes sau Nietzsche). Aceste momente nu trebuie să fie înțelese într-un sens foarte strict. În filosofia lui Descartes regăsim toate elementele unei schimbări de paradigmă, dar Descartes nu este nici singurul și poate nici factorul determinant al acestei schimbări. Totodată, este fără nicio îndoială că Descartes reprezintă și simbolizează trecerea de la o temporalitate orientată spre transcendent către una orientată spre immanent. La nivel discursiv, Descartes oferă toate argumentele pentru a certifica această trecere. Ruptura și angajamentul clar către modernitate se regăsesc în textele sale într-o manieră care, până atunci, nu avea precedent. Avraam, Augustin, Descartes sau Nietzsche (dar și Marx sau Freud) trebuie înțeleși ca momente cu valoare paradigmatică în definirea structurii temporalității. Ori de câte ori un autor autonom adoptă o poziție strategică, el este obligat, într-un fel sau altul, să refacă aceste momente și să se raporteze la ele. Nu este deloc întâmplător că Milan Kundera îl opune pe Cervantes lui Descartes, după cum nu este întâmplător că autori ca Pascal sau Kierkegaard se raportează la Avraam.

Plecând de la caracterul temporal al discursului, așa cum este definit acesta de Heidegger, am dezvăluit structura posibilităților discursive, heteronome și autonome. Această structură nu corespunde însă analizei fenomenologice din *Ființă și timp*. Heidegger dezvăluie o structură a temporalității care pleacă de la cotidianitatea *Dasein*-ului, punând în lumină existențialitatea raportării acestuia la lume. *Dasein*-ul se confruntă cu fenomenul angoasei, ca stare afectivă privilegiată. Aceasta îi revelează lumea în ansamblul său. În angoasă, *Dasein*-ul descoperă posibilitățile sale autentice de a fi, iar descoperirea ca atare face ca existențialitatea *Dasein*-ului să poată fi transpusă într-un discurs autonom de tip existențial. Este însă aceasta o posibilitate reală? Reușește *Dasein*-ul să depășească proiectivitatea discursului prin

asumare existențială? Răspunsul pe care l-am dat, pe care l-a oferit, de fapt, Milan Kundera, este: Nu. Angoasa revelează într-adevăr lumea în ansamblul său. În angoasă, lumea, exprimată prin discursul heteronom, lumea în care *Dasein*-ul se află alienat este dislocată. Nu este însă decât o afirmație mistică aceea că angoasa revelează, mai departe, posibilitățile de a fi ale *Dasein*-ului. În realitate, ceea ce i se revelează *Dasein*-ului, în angoasă, este doar lipsa de sens a lumii și caracterul proiectiv al discursului care o definește. În acest punct, critica pe care Milan Kundera o aduce, indirect, lui Heidegger este justificată. Angoasa nu poate fi creditată mai mult decât trebuie. Efectul angoasei este dislocarea universului heteronom. Singura schimbare pe care o poate efectua în existența *Dasein*-ului este distanțarea de lume și, în cele din urmă, adoptarea unei abordări ironice.

Heidegger lasă să se înțeleagă că structura posibilităților discursive este stabilită de către individ (*Dasein*). Acest lucru este posibil însă numai în procesul de raportare la lume, numai într-o lume care oferă *deja* o structură de posibilități. Individul, determinat temporal și istoric, nu poate fi liber să aleagă orice posibilitate discursivă oferită de structura temporalității, ci o alege numai pe aceea care i se oferă în cadrul temporal și istoric în care trăiește. Temporalitatea nu actualizează toate posibilitățile discursive *în același timp*, iar individul nu poate uza, prin urmare, decât de ceea ce timpul, *timpul vieții sale*, îi poate permite. Tocmai de aceea, nu ne putem aștepta ca, într-o societate tradițională, guvernată de temporalitatea circulară, să găsim expresii discursive specifice lumii postindustriale, a cărei temporalitate este liniară. Structura discursivă a temporalității se actualizează în decursul istoriei. Numai în anumite perioade de deschidere, cum este epoca modernă, discursul autonom, ca posibilitate structurală, este actualizat. Individul nu poate să stabilească structura posibilităților discursive. Ceea ce poate să facă, în raportarea sa la discursul heteronom, este să schimbe accentele. Dacă discursul heteronom este orientat către transcendent, el poate inversa orientarea (cazul lui Descartes). Dacă discursul este orientat către viitor, propunând o formulă utopică (comunismul), el poate inversa orientarea, luând apărarea tradiției etc. Aceste re poziționări strategice pot avea efecte în plan istoric, în funcție de relevanța lor. În cazul lui Descartes, este evident că paradigma sa de gândire a avut efecte pe termen lung în reorientarea temporală a societății occidentale. Același lucru se poate afirma despre Marx. Consecințele sociale și istorice ale discursurilor autonome variază însă și, cel mai adesea, nu pot fi evaluate. Nici Descartes, nici Marx, nici Heidegger și nici nimeni altcineva nu a găsit însă

formula definitivă a discursului, ci doar a actualizat posibilitățile discursive oferite de structura temporalității.

Analiza structurii discursive este, cel puțin pentru perioada modernă, în mare parte o analiză a principalelor poziționări filosofice. Desigur, religia joacă un rol important, mai ales în perioadele vechi, iar jurnalismul și publicitatea domină perioada contemporană. Discursul filosofic – înțelegând prin aceasta discursul filosofiei de sistem, care a influențat istoria filosofiei moderne până foarte târziu – joacă un rol important datorită caracterului său *teoretic* și *fundamentat*. El încearcă să găsească premisele și argumentele corecte pentru a realiza o descriere adecvată a lumii. Discursul filosofic se intersectează cu discursul heteronom, ca discurs eminent ideologic. Filosofia este, în acest caz, o modalitate de poziționare ideologică. Acesta este motivul pentru care discursul autonom nu ar trebui căutat în primul rând în cadrul filosofiei, ci în altă parte. Rezultatele căutărilor mele vor fi prezentate în capitolele următoare.

Capitolul III

Raportarea ironică a ansamblului discursiv

„Ca și căile dominației, căile autonomiei sunt complicate, dacă nu chiar impene-trabile.” (Pierre Bourdieu)

Dezvăluirea structurii discursive heteronome a pregătit terenul pentru definirea și descrierea caracteristicilor discursului autonom¹. Am oferit deja câteva exemple de distanțare autonomă. Michelangelo schimbă, în mod subversiv, orientarea temporalității dinspre transcendent înspre immanent (și dinspre public înspre privat), în timp ce Cervantes contestă orice formă de fundamentare a discursului. Plecând de la abordările privind autonomia discursivă², voi arăta că raportarea discursului autonom la discursul heteronom, ca și evaluarea relevanței acestei raportări se pot realiza numai pe linia de mijloc, cea care îi desparte pe romantici de sociologii marxiști și de textualiști. Paradigma autonomiei ca literaritate a discursului va fi înlocuită cu autonomia ca raportare distanțată a ansamblului discursiv autonom la discursul heteronom. Noua abordare trage toate consecințele referitoare la autonomia discursului care decurg din afirmarea de către Bourdieu a autonomiei la nivelul câmpului cultural. Voi argumenta în continuare că atât fenomenul lingvistic al raportării, cât și cel stilistic al distanțării își au originea în raportarea existențială a autorului discursului. Distanțarea față de mediile dominante, distanțarea către nebunie și recuperarea legitimității discursului în cadrul câmpului cultural (inclusiv obiectivitatea ironică) trebuie văzute totdeauna în oglindă cu elementele structurale ale discursului heteronom.

Voi ilustra mai întâi cele două poziții principale în problema raportării. Dacă ar fi să-l credem pe Harold Bloom, literatura este atât de autonomă, încât

¹ O variantă intermediară a acestui capitol (din care o parte a fost preluat în „Introducere” și în „Capitolul 8”), precum și a capitolului următor a fost publicată în G. Bondor, C. Nae (coord.), *Imagine și text*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2012. Tema a fost anterior prezentată în cadrul celui de-al 3-lea Colocviu al Centrului de Hermeneutică, Fenomenologie și Filosofie Practică, 27-28 octombrie 2011, Iași, Facultatea de Filosofie și Științe Social Politice, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași.

² Cf. „Introducere”.

nici nu are mare legătură cu societatea, marii poeți întreținând relații pline de anxietate numai cu premergătorii lor, care sunt tot mari poeți: „Cine a scris textul vieții moderne, Shakespeare sau sistemul politic din epoca Elisabetei sau a lui Iacob I? Cine a inventat umanul, așa cum îl cunoaștem, Shakespeare sau curtea și miniștrii ei?”³. Aceste întrebări – s-o recunoaștem – nu sunt lipsite de sens. Numai că, refugiindu-se într-o analiză a literaturii cu mijloace exclusiv literare (de fapt, cu mijloace de natură cvasi-mistică), Bloom elimină raportarea la discursul dominant, scoate din cauză „curtea și miniștrii ei”, rămâne singur cu Shakespeare.

Terry Eagleton îmbrățișează o părere opusă. El consideră că: „nu poți opera cu instrumente structuraliste asupra *Paradisului pierdut* fără să recunoști că exact aceleași instrumente pot fi folosite și pentru *Daily Mirror*”⁴. Nu există, potrivit lui Eagleton, o diferență majoră între textele literare și alte feluri de texte; prin urmare, este util să le studiem, să le analizăm fără discriminare. Considerând că discursurile provin din aceeași țesătură, având în mod necesar *un conținut ideologic*, fie el conștientizat sau nu, Eagleton ajunge la concluzia că totul este intertextualitate. Spre deosebire de Bloom, care susține până la incomunicabilitate cauza literaturii, construind canonul literar occidental ca pe un fel de istorie paralelă (și autonomă), Eagleton reduce discursurile la statutul provizoriu de *texte*. În ambele cazuri, Shakespeare joacă un rol minor la curte. Pentru Eagleton, forța de dislocare a literaturii este atât de redusă, încât mai bine nu mai discutăm despre ea. O luptă discursivă prea-exigentă între câțiva titani ai literaturii, pentru Bloom; o foarte aplicată analiză intertextuală, cam lipsită de miză, pentru Eagleton.

3.1. „Experimentul” lui Swann

Așa cum am spus, voi adopta o poziție de mijloc între cele două extreme. Care sunt însă mijloacele prin care poate fi evidențiată autonomia în procesul de raportare? Un exemplu ne poate veni, deocamdată, în ajutor.

La Combray, într-una din vizitele care îi înviorau pe membrii familiei lui Marcel, naratorul romanului *În căutarea timpului pierdut*, Swann emite, pe un

³ Harold Bloom, *Anxietatea influenței*, traducere de Rareș Moldovan, Editura Paralela 45, București, 2008, p. 14.

⁴ Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 233.

ton mai degrabă ironic, una din judecățile de gust ale epocii sale: „Ceea ce le reproșez jurnalelor este că ne obligă să dăm zilnic atenție unor lucruri neînsemnate, pe câtă vreme nu citim decât de trei sau de patru ori în viață cărți ce cuprind lucruri esențiale. De vreme ce rupem cu înfrigurare, în fiecare dimineață, banda jurnalului, de bună seamă că ar trebui să se schimbe rostul lucrurilor și să se publice în jurnal, eu știu... *Les... Pensées* de Pascal!”⁵. Contrastul între opera lui Pascal și jurnalele de presă este precedat, în discursul lui Swann, de un altul, nu mai puțin elocvent, între jurnalul „admirabil scris” al lui Saint-Simon și „jurnalele plicticoase pe care ne credem obligați să le citim dimineața și seara”⁶. Afirmatia, în întregime, se sprijină pe distincția clasicizantă între „lucruri neînsemnate” și „lucruri esențiale” și apoi pe aceea, estetizantă, între texte „admirabil scrise” și texte „plicticoase”. Deosebirea între literatură și mass-media devine astfel vizibilă, în defavoarea mass-media.

„Experimentul” propus de Swann, care constă în compararea a două tipuri de texte pentru a pune în lumină diferențele dintre ele, nu este în totalitate surprinzător. În epoca în care Proust și-a scris cartea (începutul secolului al XX-lea), nenumărate romane foileton erau publicate în presă. Teoretic, nimic nu împiedica publicarea celor aproape 2.400 de pagini ale ciclului *În căutarea timpului pierdut* într-un jurnal. Exemplul dat atrage însă atenția asupra unei alte probleme. Problema este că fragmentele, atât de intime și de stranii, ale lui Pascal nu au nicio legătură cu un jurnal de presă. În același sens, este greu de conceput că insondabilul roman al lui Marcel Proust ar putea să apară sub formă de roman foileton, roman pentru un public larg. Aceste texte sunt compatibile tehnologic cu un mediu cum este jurnalul de presă; cu toate acestea, ele nu sunt publicate niciodată acolo. Gândurile lui Pascal sunt scrise într-un stil clar și un limbaj destul de simplu, respectând, din acest punct de vedere, exigențele genului jurnalistic. Chiar și așa, publicarea lor într-un cotidian ar fi nepotrivită. Cu toate că Proust abordează, ca și autorii romanelor foileton, teme ca dragostea, banii și moartea, *În căutarea timpului pierdut* nu ar putea să fie publicat în presă⁷. Această *imposibilitate practică* arată că există

⁵ Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, volumul I, *Swann*, traducere de Radu Cioculescu, Editura LEDA, București, 2005, pp. 39-40.

⁶ *Ibidem*, p. 40.

⁷ Cazul lui Proust este cu atât mai interesant cu cât *Swann*, primul volum al ciclului *În căutarea timpului pierdut*, a fost respins inițial de la publicarea chiar sub formă de carte. Eșecul său este, întâmplător sau nu, congruent cu distincția proustiană privind „eul profund” și „eul superficial” al scriitorului, volumul *Swann* fiind judecat în primă instanță

o diferență între ceea ce se publică de obicei în mass-media și ceea ce au scris Pascal sau Proust; arată că între textul jurnalistic obișnuit și anumite texte literare deosebirea este atât de mare, încât ea nu poate fi acoperită de ziar (cu tot ceea ce înseamnă acesta, de la politica de selecție a textelor până la juxtapunerea lor în pagină). În caz contrar, publicarea în presă a scrierilor lui Pascal sau Proust ar transforma *întregul* limbaj al mass-media, *care ar începe să prezinte realitatea din perspectiva lui Pascal sau a lui Proust* (schimbarea centrului discursiv). Din perspectiva celor doi autori, presa nici măcar n-ar trebui să existe; prin urmare, operele lor ar contribui la disoluția presei.

S-ar putea obiecta că discursurile lui Pascal și Proust fac referire la viața privată, în timp ce discursul mass-media privește viața publică. Cele două tipuri de texte, literar și jurnalistic, ar urmări deci obiective diferite. Această obiecție este greu de susținut. Mass-media prezintă în mod constant informații despre viața privată; de ce nu ar publica unul dintre cele mai intime romane care au fost scrise vreodată, mai exact de ce n-ar prezenta știrile *din perspectiva lui Proust sau a lui Pascal*? Mai mult, *ansamblul* sistemului mediatic transmite o viziune asupra vieții private. Orice viziune privată, chiar și cea mai subiectivă, poate fi transpusă în viziune publică. Numai că, în lumea construită potrivit legilor din *În căutarea timpului pierdut*, trecutul este mai important decât prezentul (orientarea temporală către trecut). Or, ziarul este prin excelență un mediu al prezentului. Se înțelege așadar de ce, într-o lume care ar arăta precum cea descrisă de Proust, ziarele nu ar putea să existe sau ar avea o importanță marginală (ar trebui să publice știri despre trecutul unor necunoscuți!)⁸.

după imaginea publică de dandy și autor de articole de presă, pe care o avea Proust, așadar după „eul superficial” al scriitorului.

⁸ Pe urmele lui Swann, ne putem imagina procedeul invers: publicarea articolelor, a fotografiilor, a caricaturilor într-o carte. Nu este vorba numai despre realizarea unei colecții de editoriale, a unui album fotografic sau de caricaturi, ci efectiv despre asimilarea sau simularea de către carte, ca mediu, a conținutului și, mai mult, a formei ziarului. Literatura postmodernistă abundă în exemple de transformare a cărții în ziar, în fotografie, în publicitate și chiar în film. Ele „fac vizibilă” dominația ziarului, a fotografiei, a publicității sau a filmului, arată că aceste medii sunt de obicei instrumente de transmitere a discursului puterii. De exemplu, Douglas Coupland utilizează, în *Generația X. Povești pentru cultura de accelerație*, sloganul publicitar pentru a transmite mesaje distanțate: „Tu nu ești eul tău”, „Prefă-te că ești tu însuși”, „Nostalgia e o armă” etc. (Editura Humanitas Fiction, București, 2008). Procedeul sugerat de Swann este similar, dar cu sens invers, referitor nu atât la suportul tehnologic, cât la conținut, la mesaj.

„Experimentul” propus de Swann nu-i susține totuși tezele clasicizante și estetizante. Ar fi simplu dacă am putea afirma că romanele (sau poeziile, piesele de teatru etc.) sunt discursuri autonome, care cuprind lucruri esențiale și bine scrise, pe când articolele de presă, emisiunile de televiziune sau articolele publicitare sunt discursuri heteronome lipsite de interes. Ar fi foarte simplu dacă am putea discerne, o dată pentru totdeauna, între medii dominante, heteronome, ca ziarul, radioul sau televiziunea, și medii autonome, cum este cartea. Poate că un discurs publicitar autonom este greu de conceput; în schimb, o operă de artă heteronomă este un lucru destul de întâlnit și în trecut, și astăzi. Faptul că ne aflăm în fața unei picturi sau a unui roman nu garantează libertatea de exprimare a autorilor lor. Pe de altă parte, de ce un articol de ziar sau o emisiune de televiziune n-ar putea fi – în principiu – actualizări ale unui limbaj autonom? Swann însuși, despre care Proust spune, în aceeași scenă, că tocmai publicase în presă un articol despre Corot, nu s-ar fi putut pune de acord în întregime cu propria judecată (cum, de altfel, nici nu s-a pus), fără a accepta implicit că toate considerațiile sale despre pictură sunt superficiale și prost scrise⁹. În realitate, opoziția între cele două tipuri de texte, ca și între medii, nu poate fi atât de radicală. Putem enumera factorii care favorizează apariția discursului autonom în cadrul literaturii. Există mai multe șanse, de fapt mult mai multe șanse să descoperim un discurs autonom într-un roman decât într-un articol de presă sau într-o emisiune de televiziune. Însă aceste repere ne pot înșela. Nu pentru că ar fi un text filosofico-literar *Cugetări*, de Pascal, este imposibil de publicat în presă, ci pentru că este un text autonom, pentru că este *subversiv* în raport cu un limbaj dominant și ar destabiliza întregul sistem creat pentru propagarea știrilor. Multe texte literare (precum și alte opere de artă) sunt autonome, dar nu toate textele autonome sunt literare. Autonomia nu ține așadar de tipul de discurs. Nu putem susține, cum o face Bloom, separația netă între literar și non-literar. Analizând comparativ un articol obișnuit de presă și un fragment scris de Pascal, constatăm cu ușurință că nu există diferențe structurale sau lingvistice care să conducă la concluzia că avem de-a face cu două tipuri de texte radical diferite. Comparația pune însă în lumină incompatibilități clare, pe care Eagleton le subvaluează. Ele rezultă din *luarea de poziție distanțată* a lui Pascal (sau a lui Proust) exprimată în limbajul său prin raport cu limbajul dominant din epoca sa (și care poate fi

⁹ În aceeași situație s-au aflat nenumărate romane care, mai ales în secolul al XIX-lea, erau publicate mai întâi ca foiletoane.

pusă în evidență, în contextul receptării, prin comparația cu discursul dominant din epocile ulterioare). Această luare de poziție stabilește că textul a fost în așa fel scris, încât, cel puțin la nivelul mesajului, dacă nu și stilistic, el vine în răspăr cu ziarul, cu discursul jurnalistic luat ca întreg.

Analiza „experimentului” lui Swann pune, indirect, în evidență un aspect referitor la distincția între texte care sunt compatibile și care nu sunt compatibile cu mass-media, ceea ce nu reprezintă decât *un alt fel* de a separa „literatura populară” de cea „autentică”, a marilor autori. Această diferență nu are însă legătură numai cu popularitatea sau cu nivelul vânzărilor unei opere, ci și cu gradul ei de autonomie. Ideea este de a găsi abordarea potrivită pentru evidențierea discursului autonom și nu de a separa, elitist, unele opere de altele: „... nu este fără îndoială întâmplător dacă, printre analizele ideologice cele mai faimoase, observăm o separare între cele care, interesându-se de literatura populară sau de masă, insistă asupra dimensiunii alientante a ideologiei vehiculate prin aceste texte și cele care, luând ca obiect «capodopere» sau «mari autori», pun dimpotrivă în evidență o formă de distanță critică față de ideologie”¹⁰. „Experimentul” lui Swann pune într-adevăr în evidență tocmai această „distanță critică față de ideologie”. Ceea ce face imposibilă publicarea în presă, alături de alte texte, a fragmentelor lui Pascal sau, am adăugat eu, a operei lui Proust este *caracterul subversiv*, ironic-subversiv al acestor texte.

3.2. Raportarea distanțată

Tema autonomiei s-a aflat în strânsă legătură cu ceea ce Roman Jakobson a numit *literaritatea* discursului, o caracteristică a textelor literare care le singularizează în raport cu alte tipuri de texte. Literaritatea a fost uneori confundată cu autonomia (estetică), iar negarea ei, în cadrul teoriilor care afirmă nediferențierea lingvistică a textelor, a însemnat de obicei și negarea autonomiei. Așa cum am arătat, nu putem însă identifica, în interiorul discursului, o marcă a autonomiei. Ea își afirmă diferența nu printr-o trăsătură distinctivă (cum ar fi literaritatea sau funcția poetică), ci printr-o *raportare strategică* distanțată, adică subversiv-ironică la discursul heteronom.

Discursul raportat a făcut carieră în lingvistică, dobândind o varietate de sensuri și fiind ilustrat prin anumite forme lingvistice, ca discursul direct,

¹⁰ Benoît Denis, „Ironie et idéologie. Réflexions sur la «responsabilité idéologique» du texte”, în *Contextes*, nr. 2, februarie, 2007.

indirect și indirect liber¹¹. În teoria discursului, el semnifică modalitatea prin care un discurs *trimite* la un alt discurs. „*Discursul raportat* este un mod de enunțare a unui conținut care a fost preluat de la un terț; așadar, comunicatorul îi raportează interlocutorului un discurs care a fost enunțat de alți actori sociali”¹². El este însă și o *luare de poziție* în raport cu un alt discurs și nu doar o simplă citare, repovestire etc. Luarea de poziție introduce, în cadrul raportării la un discurs, pe care autorul îl valorifică explicit sau implicit, un moment de ruptură, care generează un nou discurs: „Nu atât enunțarea «imediată» este cea care se găsește studiată, cât *luarea de poziție* (s.m.) prin raport la o altă enunțare, luare de poziție care se traduce printr-o nouă enunțare: discurs despre un discurs, discursul raportat oferă exemplul perfect”¹³.

Ruptura cauzată de raportare este determinabilă existențial și nu poate fi redusă la intertextualitate. Formele lingvistice ale raportării derivă astfel din luarea de poziție și nu o construiesc ele însele în urma procesului de comunicare. Înainte de a fi raportare *a* ceva, discursul este raportare *la* ceva, adică la discursul care va fi raportat. Raportarea nu este deci sinonimă cu intertextualitatea sau cu simpla citare sau parafrizare; ea este o relație instituită, în care *luarea de poziție* a unei persoane, altfel spus a unei instanțe determinabile existențial, sau, dimpotrivă, *repetarea necritică* sunt posibilități distincte. În textul lui Balzac, citat de Barthes¹⁴, nu vorbește persoana sau autorul Balzac. Nu Balzac vorbește despre „temerile subite”, despre „capriciile nemotivate”, despre „neliniștile instinctive”, despre „îndrăzelile fără pricină, bravadele și încântătoarea subtilitate a sentimentelor” femeii. Toate aceste caracterizări fac parte din tradiția discursivă referitoare la femei, iar Balzac nu vine, din acest punct de vedere, cu nimic nou. *Autonomia nu înseamnă însă survenirea noutății absolute dintr-o sursă identificabilă (Balzac). Ea nu este ceva în genul judecăților sintetice a priori kantiene*. Textul lui Balzac reprezintă însă o luare de poziție a persoanei Balzac în raport cu femeile, o luare de poziție asumată proiectiv și care poate fi înțeleasă nu la nivelul analizei unui fragment de discurs, cum face Barthes, ci la acela al întregului discursiv.

¹¹ Dominique Maingueneau, *Lingvistică pentru textul literar*, traducere de Ioana-Crina Coroi și Nicoleta Loredana Moroșan, Editura Institutul European, Iași, 2008, pp. 203-248.

¹² Camelia Beciu, 2011, *op. cit.*, pp. 44-45.

¹³ Bernard Combettes, „Discours rapporté et énonciation: trois approches différentes”, în *Pratiques*, 64, 1989, p. 114.

¹⁴ Cf. „Introducere”.

3.3. Ironia ca trăsătură a ansamblului discursiv

Am formulat ipoteza cercetării mele în următorii termeni: numai dacă, nu o parte a discursului, luată și analizată separat, ci discursul în ansamblul său are un caracter ironic, atunci putem afirma că există autonomie la nivelul discursului. În lumina celor argumentate mai sus, putem trece acum la verificarea ipotezei. Totul ține de dislocarea, prin raportare distanțată, a centrului de interpretare al discursului heteronom și de asumarea unui centru de interpretare alternativ. Noua interpretare, exprimată printr-un nou discurs, vine să conteste legitimitatea discursului heteronom, prezumția sa referențială, punându-i în evidență caracteristicile principale: istoricitatea, proiectivitatea și controlul. Contestarea are loc, așadar, la nivelul principiilor de formare și de legitimare ale discursului și nu la nivelul discursului propriu-zis. În cazul discursului autonom, contestarea trebuie să meargă chiar mai departe, provocând o distanțare față de propriul centru de interpretare și față de propriul discurs. Un discurs cu adevărat autonom *nu afirmă, în fapt, nimic*. Funcția sa este eminamente dislocantă și subversivă. Discursul autonom este un discurs în același timp ironic și autoironic.

Prezența ironiei la nivelul ansamblului discursiv readuce discuția la distincția de bază, aceea între discursul autonom și discursul heteronom. Finalitatea acestuia din urmă se află, propriu-zis, în afara discursului. Metro Shoes prezintă o mică poveste (scenă) romanțioasă, a cărei explicație, oferită de slogan, este următoarea: „*Happy feet make happy people!*” (Foto 5). Scopul reclamei nu este acela, interior, de a invita la fericire, ci este unul exterior, de a vinde un produs. Fericirea este, în acest caz, o *valoare instrumentală*. Chiar dacă o pereche de pantofi îl poate face cu adevărat fericit pe cel care a cumpărat-o, scopul poveștii rămâne tot acela de a vinde. Acest tip de discurs este unul dominant în sistemul capitalist, unde produsele au nevoie de publicitate pentru a fi vândute.

Care este însă finalitatea discursului autonom? Luând ca exemplu această frază a lui Michel Houellebecq: „Nu vă fie frică de fericire; nu există”, putem stabili din capul locului că scopul pentru care ea a fost scrisă se află în fraza însăși, adică în interiorul discursului? Nu cumva Houellebecq urmărește să-și impresioneze cititorii cu scopul de a-și vinde cărțile? Finalitatea discursului său nu este, așadar, tot publicitară, adică exterioară discursului?

Să remarcăm mai întâi diferența dintre poziționarea discursului publicitar și a discursului lui Houellebecq. Metro Shoes mizează pe fericire ca una dintre

valorile principale ale sistemului social. În schimb, Houellebecq neagă existența unei asemenea valori. Ambele discursuri se referă la fericire, însă într-un mod diferit. Răspunsul lui Houellebecq la mesajul publicitar ar fi: „O pereche de pantofi nu te poate face fericit pentru că, în primul rând, fericirea nu există”. În sistemul capitalist, fericirea (inclusiv și poate mai ales cea materială) este una dintre valorile centrale. A spune că fericirea nu există înseamnă, în fond, a contrazice sistemul. Verificarea nu poate fi făcută, desigur, decât prin raportarea unității discursive (reclama Metro Shoes) la ansamblul discursiv heteronom (discursul capitalist), în așa fel încât să se demonstreze că discursul publicitar este o *raportare integrată* la sistemul de valori capitalist. În același fel ar trebui să procedăm însă și cu fraza lui Houellebecq. Numai raportarea ei la ansamblul discursiv ne poate lămuri asupra caracterului autonom sau heteronom al discursului.



Foto 5: Reclama Metro Shoes Laundry a fost realizată de agenția de publicitate Makani Creative din India, în 2009*.

Căci este foarte posibil ca această frază să fie extrasă dintr-un anumit context. Ni-l putem imagina pe naratorul romanului lui Houellebecq scriind: „X a spus: Nu vă fie frică de fericire; nu există. Dar mie nu mi-e frică de fericire. Știu că există. Tocmai am fost la Metro Shoes și mi-am cumpărat o pereche de pantofi”. Această punere în context pare să schimbe sensul frazei inițiale, dar, în fond, nu ne lămurește. Dacă naratorul este ironic? Dacă, de fapt, el încearcă

* Imagine accesată pe Advertlog: <http://www.advertolog.com/metroshoe-laundry/print-outdoor/shoe-lounge-urban-shoes-13530305/>, la 23 februarie 2011.

în continuare să-și bată joc de fericire, reducând-o la actul cumpărării unui obiect? Nu putem stabili, aşadar, caracterul autonom al unui discurs decât prin luarea în considerare a întregului discursiv (romanul *Particulele elementare*)¹⁵. Numai analiza strategiei discursive a lui Houellebecq, în cadrul căreia are loc o *raportare distanţată* la fericire, ca valoare centrală a sistemului capitalist, ne poate lămuri asupra caracterului autonom sau heteronom al discursului său. În cadrul unei raportări autonome, fericirea este dislocată ca valoare instrumentală, iar finalitatea exterioară discursului este suspendată. Această finalitate nu este exclusă (aşa cum, într-un sistem autoritarist, raportarea la cenzură nu poate fi, în niciun caz, exclusă), dar ea devine direct dependentă de tipul de raportare al receptorului – autonom sau heteronom – şi joacă un rol subversiv. O carte, cum este *Particulele elementare*, de Michel Houellebecq, este cumpărată, desigur, de un viitor receptor autonom nu pentru că în ea se vorbeşte despre fericire ca valoare instrumentală, ci tocmai pentru că vine să conteste utilizarea instrumentală a acestei valori. Motivul pentru care este cumpărată nu se află aşadar în afara cărţii, în afara discursului, ci în interiorul său; de fapt, prin raportare la ansamblul discursiv. *Finalitatea comercială este astfel inversată: marfa, cartea ca obiect, trimite la discurs, atrage atenţia asupra lui şi nu discursul trimite la marfă pentru a fi achiziţionată*. Efectul, deopotrivă al cumpărării şi al lecturii autonome, este astfel unul de dislocare.¹⁶

¹⁵ Ideea ironiei ca trăsătură a ansamblului discursiv se regăseşte, într-o interpretare asemănătoare, la Kierkegaard. Ea este o formă de „control” asupra discursului: „... ironia nu e prezentă într-un anumit punct al poeziei, ci e omniprezentă în ea, astfel încât ironia vizibilă în poezie (ironia *ca trop* – n.m.) e la rândul ei controlată ironic” (Søren Kierkegaard, *Opere. Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, traducere de Ana-Stanca Tabarasi, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, pp. 434-435). În încercarea de definire a ironiei, Kierkegaard porneşte de la cazul exemplar al lui Socrate, numind poziţionarea strategică a acestuia „totalitate ironică”. Socrate, filosof care n-a scris nimic şi care a introdus în filosofie ironia *ca metodă*, este într-adevăr un model de poziţionare subversiv-ironică. În istoria filosofiei, raportarea la Socrate este o constantă a autorilor ironici. Socrate se află de asemenea într-o relaţie directă şi cu Diogene din Sinoppe, prezentat de Diogene Laertios ca mic socratic şi, în acelaşi timp, ca figură dislocantă pentru Platon, marele discipol al lui Socrate. Diogene este alt filosof ales ca model de unii autori existenţiali (a se vedea, mai jos, cazul lui Rousseau). În relaţia Socrate-Diogene-Platon se află probabil ascunse cele mai multe „mistere” ale ironiei.

¹⁶ Realizez, în partea a doua a lucrării, analiza romanului lui Michel Houellebecq.

Capitolul IV

Distanțarea și recuperarea legitimității discursului

Voi propune, în continuare, un nou cadru teoretic pentru înțelegerea raportării distanțate și, în consecință, pentru evidențierea autonomiei discursive. Distincția între texte literare și texte neliterare, care traversează întreaga dezbateră de până acum asupra autonomiei, va fi înlocuită cu clasificarea discursurilor *în funcție de distanțarea sau, dimpotrivă, de integrarea lor în cadrul formelor discursive heteronome*.

4.1. Sfera privată, origine a discursului autonom

Voi porni de la supoziția a patra și voi susține că separarea sferei private de sfera publică a permis distanțarea individului de discursul heteronom și asumarea, de pe poziții private, a acestei distanțări, prin discursul autonom. Autonomia discursivă presupune existența unei anumite relații între discursul dominant dintr-o societate și acțiunea discursivă a indivizilor care fac parte din ea. Această relație pare a fi constitutivă societăților umane: întotdeauna au existat oameni care au gândit și au exprimat lucrurile *altfel* decât erau ele prezentate în viața de zi cu zi sau de către mediile de comunicare ale sistemului. Autonomia este, totuși, o relație *potențată* istoric, deoarece numai în cadrul societăților tot mai deschise ale epocii moderne s-a putut afirma cu adevărat¹. Pentru civilizația occidentală, autonomia a devenit una dintre valorile ei principale. Ea este și un concept normativ², baza unor ofensive critice la adresa societăților.

Desigur, civilizațiile trecutului au cunoscut, și ele, acest fenomen. Grecii antici făceau delimitarea între *koine* și *oikos*, adică între sfera publică și cea proprie individului³. Totuși, Occidentul modern se remarcă printr-o

¹ Jürgen Habermas, *Sfera publică și transformarea ei structurală. Studiu asupra unei categorii a societății burgheze*, traducere de Janina Ianoși, Editura comunicare.ro, București, 2005. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, Paris, 1985.

² Cf. 2.2.

³ Habermas, *op. cit.*, p. 53.

intensificare și stabilizare a acestei diferențe, precedată de separarea statului de biserică. În epoca modernă, totul pare să se dedubleze, pornind chiar de la dualismul filosofic inaugural al lui Descartes. În politică, Machiavelli își sfătuiește principele să dea dovadă de pragmatism și să deosebească, spre binele guvernării, între convingerile sale intime și acțiunile publice. În viața socială apar reguli de etichetă, a căror respectare este o necesitate formală, independentă de opiniile și sentimentele intime ale persoanei⁴. Habermas remarcă faptul că „linia despărțitoare între sfera privată și cea publică trece chiar prin intermediul casei. Persoanele private pășesc din intimitatea camerei lor de locuit în sfera publică a salonului...”⁵. Sfera privată, opusă sferei publice, sfera privată a omului *pur și simplu*, distinct de interesele sale burgheze, este și locul în care ia naștere opera de artă modernă. Dacă dezvoltarea personalității, ca efect al Renașterii, are directă legătură cu desprinderea omului de autoritatea religioasă, acțiunea autonomă își are originea în separarea, realizată în cadrul societății burgheze, între sfera publică și sfera privată.

Această schimbare a antrenat modificări în ordinea discursului. Exemplul cel mai bun este apropierea, de către burghezia aflată în ascensiune, a romanului, care se va consacra ca formă de comunicare a vieții private, ca mijloc de comunicare *de pe poziții private*. „Romanul, ale cărui începuturi datează din antichitate, a avut nevoie de sute de ani până când ascensiunea burgheziei i-a furnizat acele elemente care i-au favorizat evoluția”⁶. De fapt, ceea ce a condus la apariția și dezvoltarea romanului este creșterea nivelului individualizării până acolo încât, în cadrul modernității, s-a realizat o masă critică de individualități private, delimitată de *spațiul public*. După cum arată Habermas, instituționalizarea domeniului privat, sub forma familiei burgheze, a condus la apariția unor discursuri subiective, aparținând sferei private, dar destinate, într-o formă sau alta, publicității: mai întâi scrisori, apoi jurnale intime și, în cele din urmă, opere literare de sine stătătoare, romane. „Așa se explică și originea speciei literare caracteristică pentru respectivul secol (al XVIII-lea – n.m.), romanul burghez, zugrăvirea psihologică în formă autobiografică; ea sălășluiește în subiectivitatea direct sau indirect corelată publicității și exprimată în corespondență și în jurnalele intime”⁷. Conceptul

⁴ A. Corbin, 2008, *op. cit.*, pp. 493-571.

⁵ Habermas, *op. cit.*, p. 95.

⁶ Walter Benjamin, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002, p. 304.

⁷ Habermas, *op. cit.*, p. 99.

romanului epistolar *Pamela* (1740), scris de Richardson, a găsit adepți în rândul marilor scriitori, care au dezvoltat genul: Rousseau, cu *Noua Heloiză*, și Goethe, cu *Suferințele tânărului Werther*. După cum mai remarcă Habermas, „Relațiile dintre autor, operă și public se schimbă: ele devin relații de intimitate între persoane private, interesate în plan psihologic de «ceea ce e omenesc», de introspecție și de empatie”⁸.

În perioada modernă, caracterul discursului autonom iese în sfârșit în evidență, promovând mize diferite pentru discursuri diferite. Căci autonomia nu este de același fel și nici nu are aceeași miză pentru toți. Cei care-și asumă, prin raportare, o poziție față de discursul dominant optează adesea pentru crearea unui limbaj privat. Acest limbaj – pe care îl regăsim în primul rând în scrierile literare și, în general, în artă – este expresia distanțării față de realitatea socială descrisă prin discursul heteronom, mai exact față de viziunea despre lume transmisă prin acest discurs. Miza este cel mai adesea individuală. Discursurile cu miză socială se află într-o situație diferită. Rostul lor este acela de a se raporta la felul în care sunt organizate sau funcționează instituțiile, inclusiv instituția limbajului. O distincție, operată de Richard Rorty, este utilă în acest punct. Renunțând la clasificarea în funcție de performarea în anumite domenii și genuri (literar - non-literar, roman-poezie-teatru etc.), Rorty propune o grilă de lectură a autorilor discursurilor, în special a producțiilor scrise, în funcție de preocuparea lor față de sfera privată, respectiv sfera publică: „Autori precum Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Proust, Heidegger și Nabokov sunt utili ca exemple, ca ilustrări a ceea ce poate fi perfecțiunea privată – o viață umană autocreată, autonomă. Autori precum Marx, Mill, Dewey, Habermas și Rawls sunt mai degrabă concetățeni ai noștri, decât exemple”⁹. Poziționările discursive cu miză individuală nu urmăresc în mod explicit transformarea socială, dar, în măsura în care, prin limbaj, reușesc să disloce instituționalizări heteronome, ele sunt subversive și pot amenința ordinea socială. Această posibilitate ține și de caracteristicile discursului dominant, care este deopotrivă un discurs despre existența socială și despre organizarea vieții private. Discursul dominant asigură mijloacele comunicării sociale, dar transmite în același timp o viziune despre lume către membrii comunității, în calitatea lor de persoane private. Prin discursul privat, anumiți membri ai unei comunități iau atitudine, în calitate de persoane private, față

⁸ *Ibidem*.

⁹ Richard Rorty, *Contingență, ironie și solidaritate*, Editura ALL, București, 1998, p. 26.

de ceea ce J.S. Mill numește „opinia dominantă privind problemele personale”¹⁰. Ca urmare, atât poziționările autonome private, cât și cele publice sunt *raportări* la discursul dominant, heteronom.

4.2. Distanțarea spre nebunie și crimă

Diferența dintre sfera privată și cea publică generează două tipuri de discurs: privat și public. Autonomia introduce însă o nouă clasificare, în funcție de *distanțarea* sau *integrarea* discursului privat față de discursul dominant. În acest sens, se poate afirma că discursul autonom este o *raportare distanțată*, în timp ce discursul heteronom este o *raportare integrată*. Raportarea stabilește gradul de distanțare al discursului, ca și limita până la care acesta este socialmente comprehensibil. Un discurs care tinde spre solipsism *iși pierde raportarea*, periclitându-și șansele de a mai fi înțeles de ceilalți. Dincolo de această limită, discursul este *neraportat*; el devine fie autonomie neraportată, fie pură nebunie.

Existențial, distanțarea evoluează către zonele de excludere: *nebunia* și *crima* (în sensul general, de încălcare a legii). Aceste zone corespund instanțelor heteronome de legitimare a discursului: presiunea simbolică și apelul la forță¹¹. Nebunia, ca rupere a oricărei raportări față de discursul heteronom al ordinii sociale, și crima, ca acțiune directă împotriva acestei ordini, reprezintă cele două extreme ale distanțării. Ele participă atât la dialectica structurării discursurilor ironice și ideologice, cât și la aceea a asumării și proiecției lor.

Totuși, adevărata miză a discursurilor autonome este distanțarea către nebunie. Există cel puțin două explicații ale acestui fapt. În primul rând, față de sistemul social, care deține monopolul violenței, indivizii privați au o capacitate minimă de a provoca violențe. Această realitate este descurajantă pentru oricine. Numai prin gruparea indivizilor în jurul unui proiect ideologic de tip insurecțional se poate spera la o acțiune de distanțare eficientă în raport cu forța autorității. În al doilea rând, prin caracteristicile sale, discursul autonom anulează, dacă nu respinge *de facto*, orice impuls către acțiunea criminală. Chiar și autorii care, ca François Villon, Marchizul de Sade sau Jean Genet, se distanțează în raport cu forța ordinii sociale, ca instanță de

¹⁰ J.S. Mill, *Despre libertate*, traducere de Adrian-Paul Iliescu, Editura Humanitas, București, 2001, p. 22.

¹¹ Cf. 2.3.

legitimare, urmăresc să obțină, de fapt, o legitimare prin distanțare către nebunie. *Nebunia, și nu crima, este mai degrabă domeniul artiștilor*. În acest sens, se poate înțelege remarca lui Foucault, potrivit căreia există „o stranie afinitate între literatură și nebunie”: „... ar fi de ajuns să ne gândim la Nietzsche și la Baudelaire pentru a putea afirma că trebuie să imiți nebunia sau să devii efectiv nebun pentru a putea să introduci noi câmpuri în literatură”¹². Identificând corect originile autonomiei discursive în relația cu nebunia, puterea a stigmatizat, în decursul istoriei, numeroși scriitori și artiști, sau chiar i-a închis în stabilimente¹³.

Putem însă considera că scrierile din ultimii ani de viață ai lui Nietzsche sunt literatură sau încercările pe pânză ale lui Van Gogh, înainte de a se sinucide, sunt pictură? Căci aceste discursuri atentează la limita inteligibilului. Oricine recunoaște dificultatea de a înțelege anumite pagini din James Joyce, mai ales din *Ulise* și *Finnegans Wake*. Aceasta nu înseamnă că cele două opere sunt produsul unei minți rătăcite. În alte cazuri, însă, lucrul este evident, în ciuda limitei nevăzute care poate să despartă nebunia de artă. Spre deosebire de scriitor, nebunul este incapabil să producă un discurs recognoscibil din punct de vedere social. Aceste cazuri conduc la concluzia că, pentru a-și păstra relevanța socială, un discurs autonom trebuie să rămână în cadrele de raportare la discursul heteronom. Oricât de închis i-ar putea fi limbajul, literatura este un *discurs raportat* la discursul social, împărtășit de membrii comunității.

4.3. Distanțarea de mediile dominante

Raportarea distanțată are în vedere instanțele de legitimare heteronome nu doar la nivel retoric, ci și al mediilor de comunicare. Este semnificativ că, în cadrul Reformei inițiate de Martin Luther, tiparul a jucat un rol foarte important, prin opoziție cu imagologia Bisericii Catolice: „... tiparul a transformat Reforma într-o revoluție permanentă. Biserica Catolică nu ar fi avut, într-adevăr, prea mult de câștigat dacă l-ar fi ars pe Luther pe rug ca eretic, de vreme ce scrierile acestuia deveniseră deja disponibile într-un număr mare și la un preț mic”¹⁴. În cadrul civilizației occidentale, Reforma a marcat

¹² Foucault, *op. cit.*, 2005, p. 8.

¹³ O paradigmă a relației între nebunie, artă și putere poate fi regăsită în romanul *Maestrul și Margareta*, de Mihail Bulgakov.

¹⁴ Briggs, Burke, *op. cit.*, p. 77.

tendința către individualizare: individualismul protestant, din care – conform argumentației lui Max Weber – a luat naștere capitalismul. Tiparul a fost, așadar, la început, legat de formele de opoziție față de autoritatea bisericească și a însoțit procesul de individualizare.

Tiparul a oferit însă și condiția pentru apariția autorului solitar, care scrie romane. Romanul este una dintre cele mai vechi, dar și mai rezistente mijloace de comunicare ale perioadei moderne, prin care autorii autonomi au decis să se exprime. Trecut prin câteva crize, cauzate de apariția unor noi forme de comunicare, romanul s-a reconfigurat mereu, reușind de fiecare dată să reziste în fața asaltului mediilor heteronome, care – ziar, cinematograf, televiziune – au încercat să-i preia funcțiile¹⁵.

Originile romanului nu sunt legate în mod direct de tipar, mijlocul tehnologic care a condus la dezvoltarea fără precedent a mediilor dinamice. Considerat de unii primul roman european, *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio a apărut în secolul al XIV-lea, înainte de inventarea, de către Gutenberg, a tiparului (circa 1450). Romanul nici nu este, propriu-zis, o creație a modernității, ci a Greciei Antice. Primul roman, *Milesiaka*, a fost scris cu 500 de ani înainte de Christos de către Aristides din Milet (530?-468? a.Ch.)¹⁶. Cu toate acestea, romanul datorează tiparului existența și dezvoltarea sa. Deși, prin mijloacele sale de exprimare, romanul poate fi considerat o prelungire, la alt nivel, a povestirilor orale, el a marcat în realitate o ruptură față de tradiția orală, iar această ruptură se datorează apariției tiparului¹⁷.

Tiparul a asigurat condiția structurală pentru impunerea romanului. Marshal McLuhan a arătat, printre primii, în ce măsură tiparul, ca mediu de comunicare, a favorizat individualizarea autorului unei povestiri: „Literatura, în adevăratul sens al cuvântului, nu s-a născut decât atunci când tradiția orală a

¹⁵ Desigur, romanul nu este singura formă de exprimare a vieții private. În epoca lui Cervantes, Montaigne alegea jurnalul pentru a exprima filosofia sa sceptică, iar Shakespeare se exprima în teatru. Întreg domeniul literaturii, de la poezie la teatru și genurile epice, și chiar al artei, de la pictură la cinema, și-au asumat, în descurul timpului, această sarcină. Romanul este poate doar forma literară și de comunicare cea mai semnificativă pentru perioada modernă, întrucât, fiind nenormat, a permis încă de la început dezvoltarea discursului autonom.

¹⁶ Marcel Danesi, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, University of Toronto Press, 2006, p. 160.

¹⁷ Ideea este susținută de Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 303-304: „Ceea ce deosebește romanul de povestire (și de epic în sensul restrâns) este dependența sa esențială de carte. Dezvoltarea romanului a devenit posibilă odată cu inventarea tiparului”.

fost total subordonată studiilor tăcute, întreprinse de cărturar în singurătate”¹⁸. Această individualizare l-a rupt pe autor de mediul oralității și l-a îndemnat să vorbească *în numele său*. Povestea a luat astfel forma caracterului autorului ei (nu doar a mediului social de proveniență): „«Locul nașterii romanului» este individul solitar care nu mai este capabil să transpună în formă exemplară ceea ce este esențial în el, căci nu mai știe să îndrume și să fie îndrumat. A scrie un roman înseamnă a pune în relief, în reprezentarea vieții omenеști, tot ce nu are măsură comună”¹⁹.

4.4. Formele discursive ale distanțării

Distanțarea este și una din formele prin care a fost tradus conceptul *Verfremdungseffekt* al lui Bertolt Brecht. În cadrul acestei lucrări, ea nu este însă înțeleasă brechtian, ca formă de estetică prin care se încearcă obținerea anumitor efecte asupra receptorului. Deși distanțarea se exprimă prin discurs, angajamentul ei este existențial. Distanțarea este încercarea, adesea eroică sau disperată, a individului solitar de a ieși din dedublarea în care îl aduce lumea burgheză sau, în general, sistemul dominant în care trăiește. Ea pornește dintr-o dorință intrinsecă de conformare a individului privat fie *cu sine*, fie *cu ordinea socială*, de vreme ce dedublarea îi creează un disconfort existențial care poate deveni insuportabil. Distanțarea nu se manifestă numai în raport cu sfera publică a vieții, ci cu însăși sfera privată în datele ei constitutive. În distanțare sunt afectate și reconsiderate viziunea despre lume, implicând viața și moartea, relațiile sociale și de muncă, limbajul și acțiunea socială. Distanțarea are de-a face în mod direct cu sensul vieții individuale, este o raportare la temporalitate. Ea pretinde o revizuire, o reconsiderare *pe cont propriu* a opiniilor despre viață transmise prin mediile sistemului²⁰. Ca și raportarea, distanțarea este, în primul rând, baza existențială a expresiei artistice și nu proiecția ei la nivelul limbajului. Expresia discursivă nici nu ia doar forma distanțării de tipul celei propuse de Brecht (termenul său a mai fost tradus și prin „efect de înstrăinare”). Ea poate primi, în funcție de gradul

¹⁸ McLuhan, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹ Benjamin, *op. cit.*, p. 30.

²⁰ Cf. 2.2.

distanțării, o formă *realistă*²¹ sau *enclavizată*²². Ceea ce face ca discursurile autonome să fie *realiste*, *înstrăinate* sau *enclavizate* este distanțarea tot mai mare de discursul heteronom.

4.4.1. Distanțarea realistă

În primul caz, al distanțării realiste, discursul heteronom este reprodus narativ, în așa fel încât să fie creat efectul de real. Discursul autonom realist intervine însă printr-o *extensie a realului*, față de care se creează același efect. În *Madame Bovary*, Flaubert prezintă viața adulteră a unei femei. Această situație exista în realitatea burgheză a secolului al XIX-lea. Ea nu exista însă în descrierile heteronome și nu putea fi concordantă cu valorile și practicile promovate de sistem și adoptate de burghezii onorabili. Flaubert scrie despre ceea ce toată lumea știe și vrea să știe, despre ceea ce unii vor chiar să facă sau fac, dar despre care, în general, *nu se vorbește public*. În plus, sustrăgându-se în întregime poveștii, Flaubert consideră că nu este necesar să tragă, la sfârșit, vreo concluzie moralizatoare. El respinge adeziunea la morala heteronomă, chiar dacă nu în mod explicit. În cazul său, consecința distanțării realiste a fost intervenția instanțelor heteronome. Flaubert a fost acuzat de atentat la adresa bunelor moravuri.

4.4.2. Distanțarea înstrăinată

Distanțarea înstrăinată introduce în cadrul realului heteronom legități noi, care sunt de natură să-l disloce. Josef K., personajul din *Procesul*, de Kafka, este arestat într-o dimineață și anunțat că a fost acuzat într-un proces. El nu știe însă cine sunt cei care îl acuză, cine sunt cei care îl judecă, nu știe care sunt termenii acuzației și, evident, nu poate prevedea deznodământul întregii povești (sentința). Această situație nu există în realitatea pragheză a începutului secolului al XX-lea. Autorul a introdus legi interne specifice discursului autonom, legi care conferă întregii povești o dimensiune *stranie*. Distanțarea înstrăinată este construită prin ceea ce Eco numește „utilizarea improprie a codului”²³. În cazul lui Kafka, el utilizează impropriu noțiunea „proces”, pe de o parte definind-o în termeni bizari și ambigui, pe de altă parte

²¹ R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre & I. Watt, *Littérature et réalité*, Edition du Seuil, Paris, 1982, pp. 81-91.

²² McHale, *op. cit.*, pp. 68-109.

²³ Eco, *op. cit.*, p. 98.

extinzând-o la întreaga dimensiune a discursului și definind astfel realul. Nu se știe dacă acest proces este, de fapt, unul moral, al lui Josef K. cu sine însuși, sau dacă este vorba despre un mecanism de diseminare nedeterminată a unei vinovății sociale. Procesul moral și vinovăția socială sunt însă lucruri care există și care probează raportarea lui Kafka la discursul heteronom. Distanțarea înstrăinată atrage atenția asupra contingenței instituționalizărilor heteronome.

Distanțarea realistă nu are, de regulă, în vedere transformarea radicală a limbajului heteronom, însă, în distanțarea înstrăinată, ea este implicată, într-o formă sau alta. Schimbarea sensului termenului „proces” este utilizată ca tehnică de înstrăinare, dar Kafka își prezintă lumea în termeni cât se poate de realiști, accentuând astfel, prin contrast, înstrăinarea acestei lumi. În alte cazuri însă distanțarea prin limbaj este mult evidențiată și urmărită în mod sistematic, având, în plus, rolul unei distanțări față de mediul dominant. Altfel spus: ceea ce contează, în primul rând, la Kafka, este *viziunea* sa înstrăinată, schimbările de limbaj fiind minime; ceea ce contează la un autor ca James Joyce din ultimele sale romane este însă, în primul rând, *limbajul* (ca și *tehnica narativă*) și utilizarea lui neobișnuită, distanțată. Ca urmare, distincția pe care o face Borges între autorii care se preocupă de „procedeele verbale” și cei care au în vedere „pasiunile și încercările omului” este corectă, operând la acest nivel, al distanțării înstrăinate și la nivelul următor, al distanțării enclavizate²⁴.

4.4.3. Distanțarea enclavizată

În fine, *distanțarea enclavizată* contruiește un univers discursiv paralel și autonom, care concurează realul. În *Solaris*, de Stanislaw Lem, Dr. Kris Kelvin găsește pe o planetă o divinitate sub forma unui ocean. Divinitatea este capabilă să-i controleze conștiința și chiar să reproducă, în ipostaze ce par perfect reale, ființe din trecutul personajului. Aceste situații nu există în Polonia comunistă (când a fost scrisă cartea) și nici nu pot exista vreodată. Ele sunt un produs al imaginației autorului. Analiza psihologică – cea pe care o

²⁴ Distincția apare în *Texte captive*, traduceri de Irina Dogaru, Tudora Șandru Mehedinți și Andrei Ionescu, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 367: „Cunosc două tipuri de scriitori: omul a cărui preocupare centrală sunt procedeele verbale și omul a cărui preocupare centrală sunt pasiunile și încercările omului. Cel dintâi e de obicei ponegriț cu vorba de ocară «bizantin» și ridicat în slăvi cu numele de «artist pur». Celălalt, mai fericit, cunoaște epitele laudative «profund», «uman», «profund uman» și măgulitoarea insultă «barbar». Cel dintâi e Swinburne sau Mallarmé; cel de-al doilea, Céline sau Theodore Dreiser”.

întreprinde divinitatea asupra personajului – poate fi interpretată ca o critică adusă sistemului politic comunist. Deși propune evadarea din „lumea reală”, distanțarea enclavizată găsește inevitabil linii de intersecție cu realul, arătându-și în acest fel forța de dislocare.

Distanțarea realistă și cea înstrăinată sunt forme de raportare la un univers discursiv legitimat ontologic. Ceea ce urmăresc este extinderea sau dislocarea realului. În schimb, distanțarea enclavizată stabilește o relație de concurență cu realul heteronom, raportarea având ca supoziție „indeterminarea ontologică” a discursului. În termenii lui Brian McHale, ceea ce definește discursul realist și cel înstrăinat este „dominanta epistemologică”, adică prezentarea discursului în termenii unei căutări a cunoașterii, discursul enclavizat, tipic autorilor postmoderniști, fiind definit de „dominanta ontologică”, mai exact de prezentarea jocului „indeterminării ontologice” a lumilor: „Abandonând problemele insolubile ale unei cunoașteri întemeiate a lumii noastre, ei (autorii postmoderni – n.m.) improvizează o *lume posibilă*, ei *ficționalizează*”²⁵.

4.5. Recuperarea legitimității în cadrul câmpului cultural

Câmpul literar autonom – concept introdus de Pierre Bourdieu pentru a explica ansamblul poziționărilor discursive autonome din cadrul unei societăți date (societatea franceză din secolul al XIX-lea, în cazul analizei sale) – evidențiază prezența și relevanța autonomiei la nivel social. În primă instanță, Bourdieu împărtășește iritarea lui Goldmann față de mitologia autorului și a creației autonome²⁶. Lui Bourdieu, opinia potrivit căreia autorul și opera sa sunt de neatins i se pare chiar suspectă: „Mă voi întreba numai asupra motivului care îi face pe atâția critici, scriitori și filosofi să se complacă în proclamarea faptului că experiența operei de artă este inefabilă, că ea scapă prin definiție cunoașterii raționale...”²⁷. Adversarii lui Bourdieu sunt însă mai puțin romanticii, și mai mult adepții metodei hermeneutice, care, începând cu Schleiermacher, au apărut ideea ireductibilității discursului literar la orice altă formă de discurs. Căutând o ieșire din sistemul de opoziții în care risca să se

²⁵ McHale, *op. cit.*, p. 29.

²⁶ Cf. „Introducere”.

²⁷ Pierre Bourdieu, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, ediția a II-a, într-o nouă versiune, traducere de Laura Albușescu și Bogdan Ghiu, Editura Art, București, 2007, p. 20.

înfunde dezbaterea asupra autonomiei, Bourdieu a introdus, la nivelul analizei externe, noi concepte, cum ar fi „autonomia câmpului literar” și „*habitus*”. Câmpul transferă autonomia din interiorul textului – unde putea să fie contestată cu ușurință – în spațiul social²⁸. *Habitus*-ul, la rândul său, deschide calea manifestărilor individuale libere, în ciuda constrângerilor sociale, excluzând astfel determinismul²⁹. Exprimarea autonomă, atât la nivelul câmpului social, cât și la cel al acțiunii individuale (prin *habitus*) ne readuce însă la discuția privind existența autonomiei discursive. În principiu, dacă nu există un determinism exterior textelor, atunci n-ar trebui să existe niciun determinism intern. În teoria *habitus*-ului, Pierre Bourdieu lasă un spațiu de mișcare libertății. Această libertate existând la nivel social, ea trebuie să existe și la nivel individual (și discursiv). Bourdieu însuși susține posibilitatea existenței individului ca Subiect, în măsura în care, prin efort reflexiv, el ajunge să-și controleze propriul *habitus*³⁰. Aceasta este însă o situație ideală, care ridică problema autonomiei dincolo de orice raportare la un discurs heteronom (și care nu este aceeași cu situația nebuniei). Despre un asemenea caz limită ne-am putea întreba dacă nu cumva discursul cel mai potrivit este tăcerea. Discursurile autonome se situează însă între autonomia neraportată și integrare, care este nivelul maxim al heteronomiei. Discursurile autonome sunt discursuri raportate, care se diferențiază de discursurile heteronome prin caracterul ironic al ansamblului discursiv. Ele reprezintă, cu formula lui Lukács, „cea mai mare libertate posibilă”. La întrebarea dacă autonomia aparține discursului, răspunsul este pozitiv, cu o remarcă: această autonomie, nefiind totală, rămâne mereu raportată. Ea nu poate fi pusă, de aceea, în evidență prin simpla analiză internă a discursului, ci mereu prin raportare strategică la un discurs heteronom.

²⁸ Dominique Maingueneau, „L'idéologie: une notion bien embarrassante”, în *Contextes*, 2, 2007.

²⁹ Mathieu Hilgers, „*Habitus*, Freedom, and Reflexivity”, în *Theory Psychology*, 19, 728, Sage Publications, 2009.

³⁰ P. Bourdieu, L. Wacquant, *An invitation to reflexive sociology*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 136. O idee similară este susținută de Booth: „Arta construirii de naratori credibili este în mare măsură arta de a stăpâni totalitatea sinelui propriu (s.m.) pentru a putea proiecta *persona*, *alter ego*-ul, care într-adevăr aparține cărții” (Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1976, p. 118). Booth este, în același timp, de acord cu afirmațiile lui Flaubert privind intruziunea lui Shakespeare în propriile opere: „Nu suntem niciodată săcăiți cu problemele sale personale nedigerate” (*Ibidem*, p. 110). A se vedea, mai jos, și citatul din Kierkegaard.

Distanțarea realizată prin discurs de către autor nu poate ieși din relația de raportare la discursul heteronom, adică la discursul ordinii sociale, al realității³¹. Mai mult decât atât, din punct de vedere social, legitimitatea acestui discurs scade pe măsura distanțării. Tocmai de aceea, în cadrul societății, discursurile autonome sunt permanent în căutarea legitimității. Lupta pe care Baudelaire și Flaubert au dus-o, în Franța, pentru autonomia câmpului literar a urmărit instituirea, în cadrul social, a unei zone de acceptare și chiar de prestigiu pentru discursul autonom³². În cadrul câmpului cultural autonom, discursurile distanțate se reunesc în vederea recuperării legitimității pierdute³³. Această legitimitate nu are însă structura discursului heteronom, ci ea este căutată mereu în raportarea de tip ironic. Bourdieu analizează discursul lui Flaubert din *Educația sentimentală* pentru a arăta în ce măsură obiectivitatea naratorului este o poziționare de tip ironic. Kierkegaard vorbește, în același sens, despre ironie ca formă a obiectivității, diferită de aceea realizată prin intermediul abordării heteronome³⁴. Obiectivitatea ironică, semnalată de

³¹ Raportarea este menținută chiar și în formele extreme ale artei avangardiste (dadaismul), ca în poemul *Dans întelept în doi*, de Tristan Tzara: „ceață de elice imprevizibile-n creștere / arc voltaic impasibil înșurubează / coridoarele scheletul caselor și fumul / rafală de vânt ce sfășie lenjeria / într-un sertar tabachera coji de portocală / [și sfori / o supapă a sufletului meu golit / fiola atârnată la gât / trenurile amuțesc dintr-o dată” (Tristan Tzara, *Douăzeci și cinci de poeme*, prefată și traducere de Nicolae Ţone, Editura Vinea, București, 1998, p. 47). Acest poem aparent neinteligibil vrea să transmită tocmai ideea neinteligibilului și a limitei raportării, fiind în felul acesta, în mesajul său metatextual, pe deplin inteligibil. Poezia lui Tristan Tzara este plasată tocmai la limita raportării, având rolul de a-i sublinia prezența și rolul în cadrul discursului.

³² Bourdieu, 2007, *op. cit.*

³³ Prin chiar faptul distanțării, discursurile autonome *se marginalizează*. Poziționarea în *margină* este și o marcă firească a autorului discursului autonom.

³⁴ Previzibil, trimiterea sa este la Shakespeare: „Shakespeare a fost deseori lăudat ca mare maestru al ironiei și, în această privință nu există nicio îndoială, pe bună dreptate. Dar Shakespeare nu lasă defel conținutul substanțial să se evapore într-un sublimat din ce în ce mai evanescent; și în măsura în care lirica sa culminează uneori în nebunie, în această nebunie se află un grad extraordinar de obiectivitate. Așadar, când Shakespeare se raportează ironic la ceea ce scrie, e tocmai pentru a lăsa obiectivitatea să domine. Ironia e acum, de asemenea, *prezentă pretutindeni*, sancționează fiecare trăsătură în parte pentru a nu fi prea mult sau prea puțin din fiecare, pentru ca totul să fie cu dreptate, pentru ca adevărul echilibrul să poată fi obținut în relațiile microcosmice ale poeziei, datorită cărora poezia își are centrul de greutate în ea însăși. Cu cât sunt mai mari contrastele puse în mișcare, cu atât mai multă nevoie este de ironie, pentru a conduce și a controla spiritele care vor să o ia furtunos înainte, de capul lor. Cu cât e prezentă mai multă ironie, cu atât mai liber și mai poetic plutește poetul deasupra operei sale artistice” (Søren Kierkegaard, 2006, *op. cit.*, p. 434).

Kierkegaard, nu urmărește însă legitimarea heteronomă a discursului, angajarea în interiorul unei posibilități discursive oferite de structura temporalității. Ea este, dimpotrivă, o *obiectivitate dislocantă*, inclusiv pentru autorul său. Aceasta este singura modalitate prin care discursul se eliberează de autor, autonomia autorului transferându-se în întregime discursului.

Contestarea autonomiei, în varianta ei romantică, a fost, pentru sociologii marxiști, o încercare dificilă nu atât din cauza problemelor puse de ideologia autorului, cât a popularității de care s-a bucurat aceasta destul de multă vreme. Așa se și explică reacțiile deterministe, ca și greșeala de a confunda ideologia, ca discurs al unui grup de fideli ai romantismului, cu discursul autonom, expresie a unei individualități. Renunțarea la ideologia autorului lasă, aparent, literatura, fără identitate. Această singularitate i-a adus însă, cum am văzut, mai mult necazuri. Nu cred că trebuie să întreținem, de dragul unei impresii greșite, un concept care oferă o aură, fără să mai facă și altceva. Dacă există ceva important în literatură, dincolo de plăcerea estetică pe care o poate procura și care poate fi înșelătoare, este tocmai critica pe care acest discurs o implică, faptul că, având acces la opere literare, oamenii pot deveni mai lucizi în fața vieții. Înainte de a scrie, un autor bun este un om liber sau, în orice caz, este mai liber decât alții. Dacă există o caracteristică a textelor literare, ea nu poate fi constitutivă, ci *derivată* din autonomie: literaritatea este autonomia transpusă la nivelul limbajului.

Este, cred, justificat să vorbim despre individ și despre discurs autonom, alături de *habitus* și de câmp social autonom. Primele concepte nu le exclud pe ultimele. Aceasta vine însă să sublinieze dificultatea sarcinii implicate în asumarea autonomiei discursive. Într-adevăr, nu oricine poate construi un discurs autonom, nu oricine poate ajunge să-și stăpânească, mai mult sau mai puțin, propriul *habitus* și apoi să se impună, de pe poziții autonome, în cadrul câmpului literar. O asemenea sarcină nu stă la îndemâna primului venit. Iată de ce, referindu-mă la discursul autonom, am de regulă în vedere creațiile artistice importante și nu orice discurs literar sau non-literar.

O altă greșeală tipică este de a pune semnul egalității între individualismul „romantic” și cel burghez. Dezvoltarea vieții private, în cadrul societății burgheze, a condus la apariția discursului autonom. Ea este cauza necesară; însă, pentru ca o personalitate privată să-și asume public un discurs autonom este nevoie de mai mult decât atât. Barthes are dreptate să susțină că ideologia

burgheză a acordat cea mai mare importanță persoanei autorului³⁵. Cu toate acestea, persoana autorului, care-și asumă discursul autonom, nu este o persoană *burgheză*. A urma biografia lui Baudelaire nu aduce niciun serviciu burgheziei, dimpotrivă: dandysmul și arta de trăi *pentru artă*, propuse de Baudelaire, o contestă în mod radical. Distanțarea sa față de modelul burghez dezirabil era cu adevărat semnificativă³⁶. Această distanțare este însă cu mult accentuată în opera sa și ea poate fi demonstrată prin raportarea *codificărilor autonome*, pe care le regăsim în *Florile răului*, la modelul social din epoca sa. Discursul autonom este un produs al burgheziei, ca sistem social, numai dacă admitem, odată cu Pierre Bourdieu, că, în cadrul acestui sistem, el operează o „ruptură față de burghez”³⁷. Înainte de a forma acest câmp, este însă necesară o acumulare a deciziilor individuale. Înainte de a-și afirma eroic opoziția față de modul de viață burghez, Baudelaire a luat distanță, *ca individ*, față de acest mod de viață. Spațiul privat este, potențial, un spațiu al libertății. El este un spațiu burghez, desigur, dar oferă două posibilități: *integrarea și distanțarea*.

³⁵ Barthes, 1984, *op. cit.*, p. 62.

³⁶ Modelul de viață al lui Baudelaire nu era nici de departe unul burghez. Știm că Ch. Baudelaire a fost beneficiarul unei rente lunare, dar încă din adolescență a acumulat datorii bănești (raportare distanțată față de muncă). De asemenea, nu a fost niciodată căsătorit, după regula burgheză, și, mai mult, a întreținut relații sexuale cu femei ușoare (raportare distanțată față de sexualitate).

³⁷ Bourdieu, 2007, *op. cit.*, p. 91. Barthes contestă seriozitatea acestei poziționări: „Există fără îndoială revolte împotriva ideologiei burgheze. Este ceea ce, în general, se numește avangardă. Însă aceste revolte sunt socialmente limitate, ele sunt recuperabile. În primul rând, fiindcă ele provin chiar dintr-un fragment al burgheziei, de la un grup minoritar de artiști, de intelectuali, fără alt public decât însăși clasa pe care o contestă, și care, ca să se exprime, depinde de banii ei. Și apoi, aceste revolte sunt inspirate întotdeauna de diferența foarte mare dintre burghezul etic și burghezul politic: avangarda contestă existența burghezului în artă, în morală, îl contestă, ca în cele mai frumoase vremuri ale romantismului, pe băcan, pe filistin; dar nici vorbă de contestare politică” (Barthes, 1997, *op. cit.*, p. 270). În aparență, explicația lui Barthes este ireproșabilă; în realitate, el confundă originea cu finalitatea. Din faptul că autorul și „avangarda” sunt produse ale burgheziei nu rezultă că autorul și „avangarda” au ca scop susținerea intereselor burgheziei. Actul artistic – iar Barthes a afirmat el însuși acest lucru în alte lucrări – este în același timp un act politic. Lucrurile nu pot fi separate, pentru a vorbi apoi de „burghezul etic” și „burghezul politic”. În măsura în care rămâne la statutul de creație *individuală*, opera nici nu poate scăpa de autorul ei, care este, în principiu, unic și nereduplicabil, indisponibil pentru prozelitismul ideologic, fie el și burghez. Tocmai în aceasta constă, de fapt, diferența între o ideologie a individualismului burghez, împărtășită poate chiar de artiști, chiar de avangardă, ca o condiție a propriei lor libertăți, și individualismul existențial al autorului, care trece oricând peste marginile ideologiei burgheze și nu produce, în măsura în care este un autor ironic, *niciun fel de ideologie*.

Numai plecând de la această distanțare *individuală* și de la asumarea care îi urmează putem concepe apariția unui câmp artistic și literar, câmp social aflat în căutarea propriei autonomii.

Capitolul V

Formele discursului autonom

„Astfel romanul este un exercițiu literar în care te folosești de o povestire pentru a exprima altceva.” (R.M. Albérès)

În 1968¹, anul în care Roland Barthes anunța *moartea autorului*, Aleksandr Soljenițin trimitea în Occident *Pavilionul canceroșilor* și *Primul cerc*, două manuscrise refuzate de cenzura sovietică. Autorul rus dovedea astfel că este viu, chiar dacă, în alt sens decât ar fi presupus-o Barthes, viața lui era amenințată. Pentru cultura occidentală de după Al Doilea Război Mondial, moartea autorului este simptomatică, una din șirul de morți simbolice, care a debutat, în secolul al XIX-lea, cu moartea lui Dumnezeu (anunțul a fost făcut, după cum se știe, de Nietzsche, în fragmentul 125 din *Știința voioasă*). În schimb, pusă în relație cu societatea sovietică din aceeași perioadă, ea capătă un cu totul alt sens. Aici moartea autorului este exprimată în termenii cenzurii directe; ea vizează moartea persoanei – în carne și oase – care a produs discursul. Structural, cele două exemple tind către extremele oricărei poziționări posibile: pe de o parte, irelevanța autorului într-o societate a consumului; pe de altă parte, prezența sa distinctă, dar primejduită, în societățile totalitare.

5.1. Cenzură și libertate

Autorul este un personaj modern, care și-a creat propria identitate, și-a făcut *un nume* în lupta cu cenzura². Cenzura nu este o simplă intervenție, tranzitivă și exterioară, asupra discursului, ci una dintre dimensiunile lui

¹ O variantă anterioară a acestui capitol, precum și a capitolului următor a fost prezentată în cadrul conferinței internaționale *Identity and Intercultural Communication*, SNSPA, București, 26-27 septembrie 2011. Prezentarea a avut titlul: *Différenciation et discours assumé: le rôle de l'auteur dans la construction du discours autonome*.

² Pentru o perspectivă istorică asupra autorului, a se vedea cartea lui Alain Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, 1985, și, de asemenea, *Regulile artei*, de Pierre Bourdieu, 2007.

intrinseci. Cenzura directă este ceea ce trimite, în cadrul discursului, la persoana autorului, ceea ce atrage, în primul rând, atenția asupra celui care se află la originea discursului, dezvăluindu-i relația de raportare la discursul heteronom. „Textele, cărțile și discursurile au început să aibă cu adevărat autori (...) în măsura în care autorul putea fi pedepsit, adică în măsura în care discursurile puteau fi transgresive. Discursul, în cultura noastră (și, fără îndoială, în multe altele), nu reprezenta, la origine, un produs, un lucru, un bun; era în primul rând un act – un act care se afla plasat în câmpul bipolar al sacralului și profanului, al licitului și ilicitului, al religiosului și blasfematorului. Din punct de vedere istoric, el a fost un act plin de riscuri mai înainte de a deveni un bun prins într-un circuit al proprietăților”³. Istoria cenzurii arată din plin că discursurile autonome au fost considerate periculoase de către sistem, în calitate de receptor privilegiat, heteronom. De aceea, autorii acestor discursuri au avut de suferit, nu numai din cauza condamnării publice a textelor lor, ci adesea și din cauza măsurilor, mergând până la pedepsirea cu închisoarea și chiar cu moartea, pe care autoritățile le-au luat împotriva lor. Indexul cărților interzise (*Index Librorum Prohibitorum*), întocmit cu consecvență, din 1559 până în 1948, de Biserica Catolică și care cuprindea, între altele, operele lui Petrarca, Rabelais sau Boccaccio, este una dintre cele mai durabile forme pe care le-a luat cenzura. Nu doar biserica a condamnat însă discursurile autonome, ci și statele, în calitate lor de autorități laice, apărătoare ale valorilor dominante. „În Anglia, tiparul era restricționat la Londra, Oxford și Cambridge și era controlat prin Stationer’s Company, care înregistra noile publicații. Manuscrisele cărților erau și aici inspectate pentru publicare. Conform Legii de licențiere engleze din 1662, cărțile de drept trebuiau inspectate de Lordul Cancelar, cele de istorie – de un secretar de stat, iar majoritatea celorlalte tipuri de cărți – de Arhiepiscopul de Canterbury și de Episcopul Londrei sau de adjuncții lor”⁴. Până la un punct, istoria cenzurii însoțește istoria discursului autonom.

Până la un punct, căci ceea ce face posibil discursul autonom nu este, în primul rând, cenzura, ci tocmai lucrul care i se opune: *libertatea* autorului discursului. Istoria discursului autonom este o istorie a cenzurii pentru că este, de fapt, o istorie a căutării libertății. Dacă, așa cum susține Cioran, „O epocă

³ Michel Foucault, *op. cit.*, 2004, pp. 43-44.

⁴ Briggs, Burke, *op. cit.*, p. 55.

bună este o epocă în care ironia nu te aruncă în pușcărie”⁵, atunci modernitatea occidentală – în ciuda acuzațiilor, a proceselor, a abuzurilor la adresa scriitorilor⁶ – a fost, până la urmă, o epocă bună. În raport cu cenzura directă tot mai slabă și în opoziție cu valorile dominante, la început ale nobilimii, apoi ale burgheziei, s-a putut naște autorul autonom și autonomia câmpului literar.

Autorul este un produs al epocii burgheze, mai exact s-a născut în cadrul vieții private de tip burghez. Dezvoltarea vieții private, al cărei regim nou se remarcă printr-o îndepărtare tot mai mare atât față de comandamentele bisericii, cât și față de acelea ale statului, a condus și la apariția discursului autonom, ca formă discursivă publică a individului privat. Acest discurs este rezultatul unei serii de diferențieri sau rupturi succesive, produse deopotrivă în cadrul societății moderne și apoi la nivelul vieții private a individului modern. Ruptura de divinitate și schimbarea orientării dinspre transcendent către imanent au modificat economia discursului, oferind autonomiei posibilitatea de manifestare. Primele discursuri autonome ale modernității s-au afirmat în golul discursiv lăsat prin separarea statului de biserică. Următorul pas, ce a depins în primul rând de dezvoltarea burgheziei, a fost separarea dintre viața publică și viața privată.

Social, diferențierea de autoritatea religioasă și cea de discursul public sunt momente cheie în procesul apariției discursului autonom și al autorului. În cadrul vieții private are loc, în plus, *distanțarea* individului față de ordinea socială și schimbarea centrului de referință al discursului. Autorul autonom nu doar adoptă un punct de vedere privat, ci și, desprinzându-se de cadrul discursiv instituționalizat și de autoritatea care îl susține, se afirmă pe sine ca *sursă discursivă alternativă*. Autorul își asumă astfel proiecția publică a unui discurs realizat prin distanțare. El este o sursă socială de limbaj, distinctă atât de discursul public, cât și de acela al individului privat instituționalizat.

Niciuna dintre perioadele anterioare ale istoriei umanității nu a făcut, la drept vorbind, posibilă dezvoltarea spațiului privat, ca origine a discursului autonom, și apoi redactarea și publicarea acestui discurs, așa cum a făcut epoca modernă. Marile civilizații antice – Mesopotamia, Egipt, Persia – al căror discurs heteronom a fost determinat de o temporalitate circulară aproape nu au cunoscut acest fenomen. Ca de obicei, începutul schimbării trebuie căutat la greci. *Idiotes*, persoanele private ale orașelor din Grecia Antică,

⁵ Cioran, *Caiete* (vol. I, II, III), Editura Humanitas, 2010, p. 65.

⁶ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 10.

aveau, în general, libertatea de a spune ceea ce gândesc⁷. Exprimarea lor publică era însă împiedicată de însuși statutul lor domestic. Autonomia, ca formă discursivă publică, larg distribuită la nivelul societății, este o creație a Occidentului.

5.2. Modelul de comunicare al discursului privat

Pentru a înțelege cum s-a făcut, structural, trecerea de la simplii privați la autor, ca personalitate publică, trebuie să concepem existența unor modificări petrecute în viața particulară a indivizilor și în raportarea la un public aflat în formare. O persoană care, detașându-se de valorile și practicile sociale premoderne, scrie *din perspectivă privată* unui destinatar privat schimbă centrul de referință al discursului. Ea nu are în vedere, desigur, exprimarea interesului autorității, printr-o misivă cu valoare de ordin, și nici măcar a interesului comun al unui grup social, ca atunci când o breaslă transmite anumite cereri autorității statului. Ea vizează, în mod limitat și strict, interesul privat al autorului scrisorii și al receptorului ei.

Cu toate acestea, scriitorul nu este încă acea persoană ale cărei scrisori private sunt destinate unui receptor privat, și aceasta chiar dacă, întâmplător, aceste scrisori ajung să fie făcute publice. Tipătescu n-ar fi ajuns scriitor dacă Nae Cașavencu i-ar fi publicat scrisoarea de amor către Zoe în ziarul *Răcnetul Carpaților*. Ba, intenția lui Tipătescu a fost, din capul locului, aceea de a scrie o epistolă *secretă*. El ar fi fost capabil de sacrificii neînchipuite pentru a ieși basma curată din încurcătura pierderii scrisorii de către Zoe. Dimpotrivă, scriitorul (autorul) își face o miză din publicarea unui discurs privat: a unor scrisori, a unei autobiografii, a unei povestiri, a unui eseu, a unor cugetări. El este un Tipătescu decis să scrie o piesă de teatru, purtând titlul: *O scrisoare pierdută*.

Scriind din perspectiva vieții private, autorul nu se adresează, de cele mai multe ori, unui public determinat, unei singure persoane sau unui grup foarte restrâns. Chiar dacă, de exemplu, în scrisorile adresate de către Benjamin Constant către Doamna Récamier, identitatea destinatarului este cunoscută, un destinatar cu identitate nedeterminată, care să recepteze scrisorile dincolo de contextul imediat al redactării lor, este întotdeauna implicat. Aceste scrisori

⁷ Antoine Compagnon, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, 2011; <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, accesat la 15 martie 2011.

definesc o experiență existențială și o relație care poate fi înțeleasă în generalitatea ei: iubirea unui bărbat aflat la vârsta a doua pentru o femeie măritată. Tipătescu nu este un scriitor, dar Benjamin Constant este. Scrisorile sale către Doamna Récamier sunt opera unui autor conștient de sine, care avea în vedere posibila lor publicare, ca dovadă că aceste scrisori fac parte din ceea ce numim *opera* lui Benjamin Constant⁸. Autorul nu se adresează deci cuiva anume, ci tuturor celor care sunt dispuși să-l citească. El se adresează, în sensul cel mai propriu, *lumii*.

Câmpul cultural, artistic și literar are la bază contractul de comunicare între o persoană privată, care proiectează public un discurs, și o altă persoană privată, care are acces public, prin mediatizare, la acest discurs. Este vorba de o comunicare publică între o sursă privată, identificabilă, și un receptor privat nedeterminat. Dacă sursa discursului este anonimă, atunci fie ne aflăm în condiția premodernă a autorului popular, caz în care discuția asupra autonomiei trebuie purtată în alți termeni, fie în aceea a cenzurii, anonimul fiind un caz limită al pseudonimului.

Autorul poate să scrie despre viața sa sau despre chestiuni publice, însă – chiar și în al doilea caz – o face tot *ca particular*. La rândul său, indiferent de referința discursului, receptorul sesizează și ia în considerare perspectiva sa privată.

Proiecția și mediatizarea sunt însă întotdeauna publice, fapt care activează relația autorului, a discursului privat și a receptării private cu discursul heteronom și cu autoritatea care îl susține. Samizdatul este o metodă de distribuire a discursului către un grup mai mult sau mai puțin determinat, scopul fiind evitarea cenzurii, a raportării directe la autoritate. El este o regresie către forma originară a comunicării private: scrisoarea. Înfățișând însă public un discurs privat, scriitorul își asumă până la capăt raportarea, afirmând că discursul public nu este exhaustiv, nu este comprehensiv în raport cu realitatea descrisă. Discursul privat intră astfel în coliziune sau în concurență directă cu discursul public. El se raportează inevitabil la acest discurs, provocând apariția cenzurii. Cenzura este, așadar, intervenția, mai mult sau mai puțin brutală, directă sau indirectă, a autorității heteronome asupra autorului, ca sursă a discursului, a procesului de mediatizare a discursului sau a receptorului privat.

Modelul de comunicare al discursului privat evidențiază relația de raportare care există, în cazul discursului privat, față de discursul public. Distincția

⁸ Evident, aceste scrisori au devenit cu adevărat *operă* după ce au fost făcute publice.

între discursul heteronom și discursul autonom având la bază separația între sfera publică și sfera privată, acest model va fi aplicabil și în descrierea relației dintre cele două tipuri de discurs. Spre deosebire de majoritatea modelelor comunicaționale – Lasswell, Braddock, Shannon și Weaver, Osgood și Schramm, DeFleur⁹ –, modelul de comunicare al discursului privat pune în evidență *statutul sursei*: publică sau privată. Devine astfel un aspect relevant dacă sursa este o persoană privată sau o instituție (guvernamentală, media etc.). Este, de asemenea, important dacă mesajul va fi unul integrativ sau distanțat, dacă receptorul este, la rândul său, o persoană privată sau o instituție publică (sau privată), precum și dacă receptorul se raportează prin integrare sau prin distanțare la mesajul primit.

Cenzura directă este o intervenție heteronomă în raport cu distanțarea discursivă, dar distanțarea, ca posibilitate identificabilă în cadrul vieții private, anticipează și dejoacă această intervenție. Distanțându-se de discursul heteronom, individul privat intră într-o *relație de raportare autonomă* cu acest discurs și, în consecință, cu temporalitatea ca origine a discursului în genere.

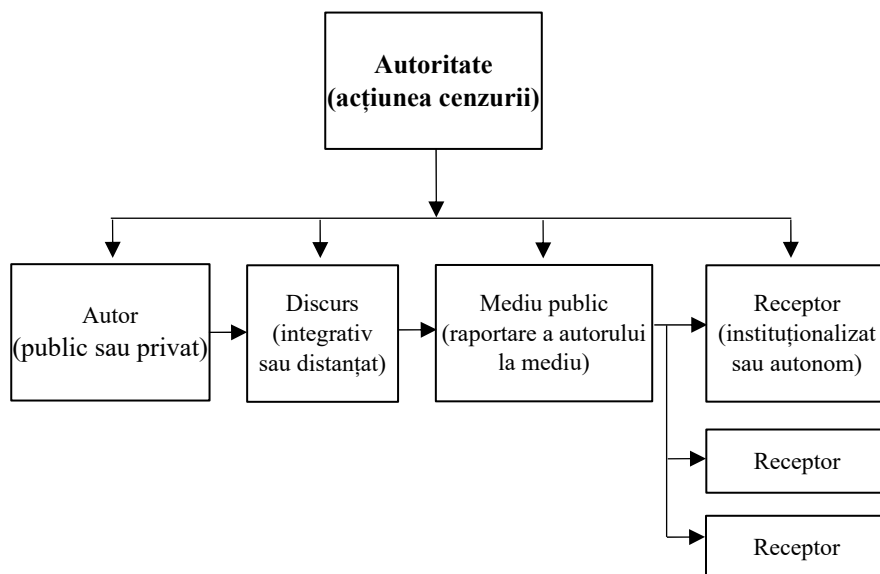


Figura 1. Modelul de comunicare al discursului privat și cenzura

⁹ D. McQuail, S. Windahl, *Modele ale comunicării pentru studiul comunicării de masă*, traducere de Alina Bărgăuanu și Paul Dobrescu, Editura comunicare.ro, București, 2001.

Relația de raportare autonomă nu are un caracter întâmplător și nu vizează secvențe marginale ale discursului heteronom. Ea nu este angajată cu referire la orice fel de instituționalizări sau nu are în vedere doar anumite câmpuri, instituționalizate heteronom, față de care individul privat se distanțează. Chiar și atunci când el este distanțat numai în ceea ce privește relațiile de muncă (a devenit șomer sau pensionar) sau relațiile sociale (s-a însingurat), raportarea se realizează față de ansamblul discursiv heteronom și față de unitatea sa de interpretare. Numai dislocând unitatea de ansamblu a discursului, autorul se poate poziționa autonom. Boala lui Ivan Ilici, personajul din povestirea *Moartea lui Ivan Ilici*, de Tolstoi, îi modifică acestuia raportarea nu doar în privința domeniului limitat al bolii, ci și al ansamblului vieții sale trecute, prezente și viitoare. Raportarea la boală este o raportare la moarte. Ivan Ilici ia act de realitatea morții, iar acest lucru îi schimbă radical viziunea despre lume.

5.3. Discursul existențial

Fiind o îndepărtare de ordinea heteronomă și, prin aceasta, o raportare la discursul heteronom, fiind o ruptură la nivel individual, distanțarea conduce inevitabil la o *criză de poziționare*. Un angajat al unei firme multinaționale care începe să critice, în viața sa privată (să spunem, la întâlnirile cu prietenii), ipocrizia șefilor săi și să exprime alienarea pe care o simte la locul său de muncă se distanțează de politica integrativă a firmei la care lucrează. El se află într-o criză de poziționare întrucât convingerile sale intime vin în contradicție cu felul în care trebuie să se comporte pentru a-și păstra locul de muncă.

Prin chiar relația de raportare, pe care o stabilește prin această ruptură, individul privat atrage atenția asupra caracterului proiectiv al discursului heteronom, caracter camuflat prin mecanismele de legitimare socială. Distanțarea este o dezvrăjire a lumii prin intermediul căreia temporalitatea este surprinsă în labilitatea ei constitutivă. Rupt de posibilitatea raportării integrate la discursul heteronom, individul privat își caută o *repoziționare autonomă*. În exemplul ales, angajatul la multinațională își poate publica opiniile despre propriul loc de muncă pe un blog personal sau pe *Facebook*, poate să scrie și apoi să publice un jurnal sau un roman etc. El intră astfel într-o relație de raportare cu autoritatea reprezentată de firma multinațională și cu discursul heteronom stabilit ca politică integrativă. Repoziționarea, ca încercare de exprimare publică a propriei distanțări, ridică problema existențialității

asumării discursului. Distanțarea îl aruncă pe individul privat într-o serie de diferențieri, prin care acesta încearcă să rezolve criza și să găsească o *poziție strategică* autonomă în raport cu discursul heteronom.

Asumarea existențială este încercarea individului privat de a găsi o astfel de poziționare, altfel spus de a institui o nouă relație între temporalitate și discurs. Ea readuce discuția la ceea ce Heidegger numește „putința de a fi autentic și starea de hotărâre”¹⁰. Această puțință de a hotărî nu se poate desprinde de cadrele temporalității. Ea nu poate ieși din limitele impuse de posibilitățile discursive, anume orientarea către transcendent (către Dumnezeu) și orientarea către imanent (către propriul *ego*). În același timp, pentru a fi autentică, orientarea existențială trebuie să elimine caracterul proiectiv al hotărârii. Ea nu are alte căi decât să se îndrepte către limitele situației de hotărâre: hotărârea *absurdă* (credința) și hotărârea *bizară* (idiosincrazică).

5.3.1. Reduplicarea gândirii. Exigența etică

Când Pascal își exprimă preferința pentru „Dumnezeul lui Avraam” în fața celui al „filosofilor”, în fapt al lui Descartes, el încearcă să găsească această puțință de a fi autentic în tipul de raportare avraamică¹¹. Tot Avraam este personajul cheie și pentru Kierkegaard. Exigența primă a asumării existențiale este concordanța avraamică dintre discurs și comportamentul social (indiferent de consecințe), ceea ce Kierkegaard, într-o celebră notă din *Jurnal*, numește „reduplicarea gândirii”: „Au existat desigur autori, și nu doar unul, mai pătrunzători și mai geniali ca mine, dar tare aș vrea să-l cunosc pe acela care să-și fi «reduplicat» gândirea cu o pătrundere mai mare ca a mea și cu o asemenea dialectică ridicată la puterea a doua. Căci una înseamnă să fii pătrunzător în cărți, și alta să dublezi dialectic în existență tot ce ai gândit. Prima formă de dialectică amintește de jocurile în care se joacă fără miză, doar pentru plăcerea de a juca; reduplicarea e ca jocul în care plăcerea de a juca e ridicată la puterea «n» prin faptul că se joacă pe mize mari. Dialectica din cărți nu e decât dialectică a gândirii, reduplicarea acestei gândiri înseamnă a înfăptui în viață. Orice gânditor care nu-și reduplică însă dialectica gândirii nu face decât să dea mereu naștere unor năluci. Gândirea lui nu atinge niciodată expresia hotărâtoare a faptei. Degeaba va căuta să îndrepte neînțelegerea într-o

¹⁰ Heidegger, *op. cit.*, p. 400.

¹¹ Cf. 3.3.

nouă lucrare etc., asta nu folosește la nimic, căci ea rămâne prinsă în înșelăciunea comunicării de sine. Doar *gânditorul etic* (s.m.) poate să se păzească prin faptă de iluzia oricărui mesaj”.

În acest fragment, în care polemizează, ca de obicei, cu Hegel, Kierkegaard își exprimă convingerea în posibilitatea depășirii proiectivității discursului prin asumarea unei dialectici concrete. Proiectivitatea este, în cazul său, expresia neasumării. Asumarea nu constă în a gândi, a conceptualiza existența, așa cum procedează Hegel în *Fenomenologia spiritului*, ci în a o trăi etic. Dialectica are, la Kierkegaard, o dimensiune existențială și etică. Exigența sa este de a exprima în același timp cea mai profundă sinceritate și cel mai înalt nivel de constrângere etică. Acesta este și cazul lui Pascal.

Principiul reduplicării, în sens avraamic, este pe cât de simplu, pe atât de greu de pus în practică. El implică asumarea unor riscuri existențiale foarte mari, este o *insurecție* asupra propriei persoane. Viața lui Pascal și a lui Kierkegaard sunt mărturii că hotărârea absurdă poate avea consecințe dramatice asupra vieții autorului existențial. Ea distruge și sănătatea, și sistemul relațiilor sale sociale.

Ceea ce ne interesează în acest punct este însă de a stabili validitatea principiului reduplicării. Opera lui Kierkegaard este ea însăși un exemplu de încercare de a rezolva această problemă. O mare parte a cărților sale – cele din stadiile estetic și etic – au fost semnate cu pseudonime ciudate: Climacus, Anti-Climacus, Eremita, Constantius etc. Prin aceasta, filosoful danez dorea să ia, ironic, distanță față de propriul discurs. Numai discursurile religioase, edificatoare au fost semnate cu numele real, ca dovadă că autorul și le-a asumat pe deplin. Kierkegaard este, în viața privată, un erou al creștinismului, iar în viața publică un critic necruțător al comportamentului capilor bisericii protestante din Copenhaga. El este victima batjocurii publice din cauza opiniilor sale, contrare spiritului comun și cutumelor religioase. Scrierile religioase și polemice sunt însă scrieri *serioase*, prin care Kierkegaard iese din sfera discursului ironic, promovând, la limită, ideologia creștină. Discursurile sale edificatoare au, deci, un caracter heteronom. Tentația heteronomă este simțită și de Pascal, în *Scrisori provinciale*; tocmai de aceea, se folosește de un pseudonim (Louis de Montalte). Aplicarea, într-o formă radicală, a principiului reduplicării gândirii conduce inevitabil la asumarea unui discurs ideologic.

Acest principiu poate avea, în plus, implicații grave legate de distanțare atunci când autorul, pentru a se re poziționa autonom, ajunge la o formă de distanțare insurecțională. Convingerile pot fi diverse. Pentru Raskolnikov,

„dacă Dumnezeu nu există, totul este permis” și, în primul rând, crima. Aceasta este ideea pentru care el, cum spune Kierkegaard, „vrea să trăiască și să moară”. Consecințele existențiale ale aplicării principiului reduplicării pot fi, în acest caz, dramatice. Din fericire, Raskolnikov nu este o ființă reală, ci personajul unei cărți scrise de Dostoievski. În *Crimă și pedeapsă*, Dostoievski evită să-și asume existențial nihilismul lui Raskolnikov; în schimb, îl pune în scenă, îl ilustrează, arătându-i consecințele. El nu scrie o predică, precum Kierkegaard sau oricare preot creștin, ci un roman. În felul acesta, Dostoievski evită distanțarea insurecțională. Care este prețul? Prețul este sacrificarea existențialității asumării și asumarea, în schimb, a unei proiecții. Scriitorul nu-și reduplică gândirea, așa cum cere Kierkegaard, ci se dedublează, se diferențiază în continuare.

5.3.2. Diferențierea idiosincrazică. Exigența sincerității

Cea de-a doua posibilitate de hotărâre existențială este hotărârea bizară. Ea implică un procedeu și o exigență inverse față de reduplicarea gândirii. Nu să trăiești așa cum gândești și cum scrii (exigența etică), ci *să scrii, să exprimi ceea ce ai trăit*. Această formă de hotărâre presupune, inevitabil, orientarea imanentă a discursului.

Principiul maximei sincerități a fost formulat de către Edgar Allan Poe, într-un text celebru din *Marginalia*, în următorii termeni: „Dacă vreunui bărbat ambițios i-ar veni fantezia să revoluționeze, cu un singur gest, întreaga lume a gândirii omenești, a opiniei omenești și a sentimentului omenesc, i se oferă prilejul – calea către nemuritoarea faimă i se așterne dreaptă și fără piedici în fața lui. Tot ce are de făcut este să scrie și să publice un mic volumaș. Titlul lui ar fi simplu – câteva cuvinte foarte limpezi – *Inima mea dezvăluită*. Dar acest volumaș ar trebui să corespundă exact titlului. Într-adevăr, nu e oare straniu că, dată fiind setea turbată de notorietate care-i caracterizează pe atâția inși – pe atâția cărora nu le pasă deloc ce se va gândi despre ei după moarte, nu se află măcar unul destul de îndrăzneț pentru a scrie o asemenea carte? Pentru a o scrie, zic... Dar a o scrie – aici e dificultatea. Nimeni n-ar putea s-o scrie, chiar dacă ar îndrăzni. Hârtia s-ar strânge și ar arde în vâlvătași la fiecare atingere a penei”.

Sinceritatea extremă este văzută de Poe ca poziționare capabilă să „revoluționeze” lumea. Scriitura existențială ar trebui să elimine exigența etică, să provoace astfel, în public, onorabilitatea autorului, să atenteze la

celebritatea și posteritatea sa, ar fi deci un text care se întoarce împotriva propriului autor. Poe recunoaște că aplicarea principiului maximei sincerității reprezintă o utopie.

Cu toate acestea, *Confesiunile* lui Rousseau și *Inima mea așa cum e*, de Baudelaire, sunt, între altele, încercări celebre, foarte curajoase de a aplica principiul lui Poe și de a exprima în scris *cu maximă sinceritate* ceea ce autorul a trăit. Ele pretind că rezolvă problema existențialității asumării prin proclamarea unei *diferențe idiosincrazice*, dezvăluind *unicitatea* personajului care se asumă pe sine existențial. De la început, autorul *Confesiunilor* definește scopul lucrării autobiografice chiar în acești termeni: „Alcătuiesc o lucrare cum n-a mai fost alta la fel și a cărei înfăptuire nu va avea imitator. Vreau să înfățișez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui; și omul acesta voi fi eu. Numai eu. Îmi știu inima și îi cunosc pe oameni. Nu sunt făcut ca niciunul dintre cei pe care i-am văzut; citez să cred că nu sunt ca niciunul dintre cei care există. Dacă nu prețuiesc mai mult, cel puțin sunt altfel”. Pentru Baudelaire, care și-a gândit lucrarea plecând chiar de la Poe, dezvăluirea de sine este o posibilitate de eternizare („veșnicul renume”) prin scandal, un sacrificiu al vieții, al *propriei* vieți.

Autobiografia marchează distanțarea în mod direct, subliniind caracterul *bizar* sau *diferit*, *ieșit din comun* al autorului. Ea nu se aruncă în abisul transcendenței, ci în acela al intimității. Exigența este aceea de a spune ceea ce alții nu vor să spună, de a spune ceea ce individul privat însuși, care se scrie pe sine, nu vrea să spună.

Biografia lui Baudelaire și Rousseau au stabilit deja în ce doze sunt amestecate, în aceste opere, sinceritatea și nesinceritatea – și au pus în lumină scăpările lor voite sau nevoite. Unii critici au mers chiar mai departe, denunțând caracterul autojustificativ al operelor lor. Paul Johnson contestă, până la pamflet, sinceritatea lui Rousseau. El pretinde că, departe de a reprezenta procesul unei dezvăluiri de sine, *Confesiuni* este o încercare de autojustificare, după ce Voltaire îl acuzase, într-un articol, că și-a abandonat cei cinci copii¹². Benjamin Fondane arată că *Inima mea așa cum e* reprezintă, din perspectiva scopului pentru care a fost scrisă, un eșec și că, în *Florile răului*, Baudelaire, slujindu-se de „iresponsabilitatea artei”, de forma ei proiectivă de exprimare, a reușit să transmită mai mult: „Ceea ce Baudelaire avea să ne spună cu adevărat despre sine nu ne-a spus-o niciodată; e ceva ce

¹² Paul Johnson, *Intellectualii*, Editura Humanitas, București, 2006, pp. 36-38.

nu putea fi spus, fără îndoială. Dar el se apropie de acest ceva atât cât se poate; atât cât îngăduie masca ficțiunii. Se poate face într-un poem cu mult mai mult decât se poate face într-un tratat ori într-o autobiografie: se poate îndrăzni; se pot strecura, sub aparența «ficțiunii artistice», multe lucruri a căror responsabilitate este mai mult sau mai puțin ușor de tăgăduit”¹³.

Cele două opere rămân discursuri autonome, însă fără ca asumarea să fie, până la urmă, exclusiv existențială. Sinceritatea provoacă nu limitele rațiunii, ci limitele literaturii, dincolo de care literatura nu mai este literatură, ci pur și simplu viață sau conținut psihologic. Ea ratează însă această transcendere, rezultatul fiind contrar: o *ficționalizare a eului*.

5.3.3. Autoproiecția

Există, așadar, anumite limite discursive ale asumării existențiale. Pe de o parte, nu este nimeni într-atât de îndrăzneț sau de lucid (în raport cu o cenzură exterioară devenită cenzură interioară) pentru a se dezvălui pe sine, în scris, *așa cum este*, dacă nu cumva, obiectiv, asumarea existențială pe linia hotărârii bizare este pur și simplu imposibilă. Este poate semnificativ că Diogene din Sinope, modelul prezumtiv al lui Rousseau din *Confesiuni*, nu a lăsat nicio operă scrisă, aceasta fiind probabil singura abordare compatibilă cu o sinceritate radicală. Eul confesiv al lui Rousseau sau al lui Baudelaire evoluează discursiv între *autodenigrare* și *autojustificare*, care sunt cei doi poli ai autoproiecției¹⁴. Prin *autoproiecție* înțeleg tendința, conștientă sau inconștientă, a autorului unui discurs de a se prezenta în mod nesincer sub forma *autojustificării* sau a *autodenigrării*. Autoproiecția este caracteristică asumării existențiale. Cum poate fi sinceră o ființă idiosincrazică, adică partinitoare prin definiție? Obiectivitatea autoprezentării, la nivelul discursului, este o pură utopie. Natura convențională și inevitabil reductivă a discursului face în așa fel încât o poveste, oricât de lungă și detaliată, să nu poată fi mai

¹³ Benjamin Fondane, *Opere XIV. Baudelaire și experiența abisului*, traducere de Ion Pop și Ioan Pop-Curșeu, Editura Art, București, 2013, p. 257.

¹⁴ Autobiografia, ca gen, a debutat, sub forma autojustificării sau a *encomionului*, în Grecia Antică, modelele fiind dialogul lui Platon *Apologia lui Socrate* și autobiografia lui Isocrate. Autodenigrarea nu era de conceput în acea perioadă. Modelul encomionului este încă prezent la Augustin. Autodenigrarea apare abia în perioada modernă, modelul autobiografic fiind *Confesiunile* lui Rousseau. Privind „cronotopul” autobiografiei în perioada antică, a se vedea Mihail Bahtin, „Biografia și autobiografia antică”, în *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982.

mult decât un foarte scurt rezumat. Un rezumat nu poate fi însă o prezentare obiectivă.

Pe de altă parte, asumarea existențială prin hotărâre absurdă, când nu cedează nebuniei, rămâne captivă discursului heteronom.

Ambele alternative încearcă să suspende interpretarea eului dintr-o perspectivă fixă, heteronomă. Pentru aceasta, asumarea absurdă proiectează eul ca instanță paradoxală, transcendentă, în timp ce asumarea bizară dezvăluie contingența, ireductibilă la hermeneutică, a eului. În orice discurs, aceste forme de suspendare nu se pot radicaliza decât cu riscul de a comunica un non-sens și astfel de a rupe relația de raportare cu discursul heteronom. Tocmai de aceea, discursurile existențiale trebuie să preia orientările, susceptibile la hermeneutică, pe care le oferă structura temporalității. Asumarea existențială prin hotărâre absurdă aderă, în fapt, la un discurs orientat către transcendent, iar asumarea existențială prin hotărâre bizară aderă la un discurs orientat către imanent. Prin aceasta însă, se revine la problema de la început a proiectivității discursului. *Singura formă reală de interpretare non-proiectivă a eului ar putea fi viața însăși, condiția fiind ca viața să aibă un caracter hermeneutic.* Viața nu poate fi însă cuprinsă în discurs, fie el autonom sau heteronom, fără a opera o încadrare hermeneutică ce dezvăluie caracterul proiectiv al interpretării¹⁵. Nu există sau, în orice caz, omul nu are acces la ceea ce am putea numi o perspectivă obiectivă și exhaustivă a vieții sale. Dimpotrivă, orice interpretare de sine este, obiectiv, incompletă și părtinitoare, autoproiectivă. Aceasta este limita ei internă.

Unitatea între scriitor, ca persoană în carne și oase, autor, narator și personajul principal asigură identitatea și consistența discursului existențial. Asumarea acestei unități expune însă autorul atât riscurilor autocompromiterii sau compromiterii apropiatilor săi, despre care scrie, cât și riscurilor legate de raportarea, prea directă, la sistem. Prin distanțarea către nebunie, asumarea existențială se confruntă, deci, și cu o limită exterioară, care apare în

¹⁵ Și, bineînțeles, fără a fructifica natura proiectivă a limbajului. Proiectivitatea se exprimă, la nivelul discursului, fie prin *metaforizare*, ceea ce presupune ambiguizarea mesajului, fie prin *abstractizare*. În cadrul confesiunii, credinciosul poate să spună întreaga istorie a unui adulter sau pur și simplu: „Am comis un adulter”, fără să ofere alte detalii. A doua variantă este realizată prin abstractizare, care înseamnă generalizarea experienței adulterului și codificarea ei ca păcat în religia creștină. Asumarea rămâne, în acest caz, existențială; credinciosul își recunoaște păcatele. Situația scriitorului proiectiv este total diferită: adulterul personajului său nu-i poate fi atribuit.

raportarea la discursul heteronom și este resimțită de autor fie prin cenzurarea textelor, fie prin amenințarea directă la adresa libertății sale.

Pentru a evita atât limitele interne ale discursului existențial, cât și pe cele externe, autorul operează o nouă diferențiere, care constă în ruperea *pactului autobiografic*¹⁶.

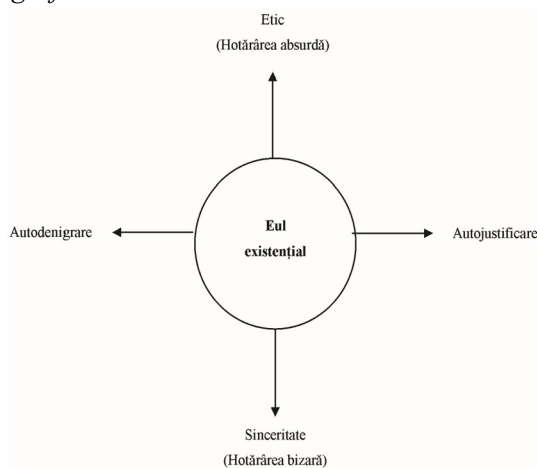


Figura 2. *Structura discursului existențial*

5.4. Discursul proiectiv

Autobiografia și discursul heteronom au în comun prezumția de referențialitate a discursului. Când un autobiograf exprimă un fals, el poate fi sancționat, la rigoare, printr-o replică discursivă, de persoana sau persoanele care știu cum au stat lucrurile. Trimiterea este însă, în acest caz, la ceea ce am putea numi o referențialitate *încărcată afectiv*. Ea este diferită de referențialitatea numită obiectivă și științifică sau de cea stabilită heteronom; – este diferită în măsura în care angajează în procesul de semnificare și de comunicare *întreaga personalitate*. Conotațiile afective pe care, inerent, o persoană le acordă evenimentelor propriei vieți fac în așa fel încât raporturile sale cu aceste evenimente să fie ireductibile la alte conținuturi biografice. Din această cauză, același eveniment poate fi relatat de persoane diferite în mod cu totul diferit. Una dintre amantele lui Tomas, personajul principal din romanul *Insuportabila ușurătate a ființei*, de Milan Kundera, îi reamintește acestuia o

¹⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Edition du Seuil, Paris, 1975.

scenă de amor din trecut, când „făcuseră dragoste pe covor în dreptul ferestrei, spune ea, și afară fulgerele scăpărau și tunetele bubuiau” și „totul fusese de o frumusețe neasemuită, de neuitat”¹⁷. Tomas nu recunoaște însă aproape nimic din această relatare: „... da, își aducea aminte că făcuseră dragoste pe covor (în garsoniera prietenului nu se afla decât un divan îngust pe care nu se simțea în voia lui), dar uitase cu desăvârșire de amintita furtună!”¹⁸. Diferența dintre relatările celor doi nu implică referențialitatea discursului în termeni obiectivi, ci afectivi. Tomas nu spune că, în timpul actului amoros, *nu a fost de fapt nicio furtună*, ci doar că *nu-și amintește* acest detaliu. Chiar și locul evenimentului – pe covor în dreptul ferestrei – pare a-i veni în memorie numai printr-un efort de deducție: acolo trebuiau să fi făcut dragoste, de vreme ce știe sigur că în garsoniera prietenului divanul este îngust. Kundera explică de ce relatările celor doi erau diferite: „Reacția dihotomică a memoriei lor la furtuna nocturnă exprima întreaga deosebire ce poate exista între dragoste și ne-dragoste”¹⁹.

Desigur, în alte cazuri, diferența între relatări nu rezultă numai dintr-o situație afectivă diferită a participanților, ci și din acțiunea autoproiecției. Aceasta aduce în memorie evenimentele favorabile, receptate deci, afectiv, ca fiind „pozitive”, și le pune în umbră, le uită, le „refulează” pe cele care trezesc sentimente de vinovăție, penibil, frică etc., receptate „negativ”. Autoproiecția produce o distorsionare a discursului existențial, în raport cu referențialitatea sa, prin: modificarea sau omiterea detaliilor, prin accentuarea subiectivă a unor elemente colaterale sau chiar prin imaginarea unor evenimente, menite să schimbe semnificația evenimentului de bază. Autoproiecția poate fi intenționată sau neintenționată („inconștientă”), dar în ambele cazuri este autojustificativă. Respingerea ei prin autodenigrare nu reprezintă însă întotdeauna o revenire la „real”, ci poate fi doar o încercare de „autovictimizare”.

Atât situarea afectivă, cât și autoproiecția stau la baza discursului proiectiv prin multitudinea de perspective pe care le oferă asupra stărilor de lucruri și prin oportunitățile de evidențiere și de ecranare a referențialității.

Pactul autobiografic este totuși un pact al referențialității, înțelegând prin aceasta o convenție culturală și ideologică privind corespondența între un anumit discurs și o anumită stare de lucruri. „Genul autobiografic este deci referențial; prin aceasta, el presupune un „pact referențial” care înscrie textul

¹⁷ Milan Kundera, *Insuportabila ușurătate a ființei*, traducere de Jean Grosu, Editura Humanitas, București, 2007, p. 225.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 225-226.

¹⁹ *Ibidem*.

în câmpul expresiei adevărului: nu al adevărului existenței reale (cine ar putea, până la urmă, să verifice în fiecare minut?), ci al adevărului textului, spus de text. Chestiune de autenticitate și nu de exactitate”²⁰. Ruperea pactului autobiografic înseamnă renunțarea la sinceritate, la „autenticitate”, la existențialitate și, în același timp, conduce la diferențierea de discursul heteronom.

În cazul discursului heteronom, ruperea referențialității este deosebit de riscantă. Consecința încălcării sistematice de către Nicolae Ceaușescu a pactului referențial, între autoritatea pe care o reprezenta și cetățeni, a fost revolta celor din urmă și restabilirea referențialității. Prin acțiunile sale propagandistice, ca grandioasele manifestații de pe stadioane și emisiunile de televiziune care îi erau dedicate, Ceaușescu a renunțat la referențialitate, devenind, în ochii comunității, un personaj ficțional. Între Nicolae Ceaușescu, individul real, și „geniul Carpaților”, imaginea proiectată prin intermediul propagandei, distanțarea a devenit, la un moment dat, atât de mare, încât ea nu a mai fost acceptată de comunitate, care se vedea transformată în ficțiunea unui tiran. *În această ruptură de referențialitate a puterii trebuie căutată sursa schimbărilor revoluționare.* Discursul ideologic dominat, discursul facțiunilor de opoziție mizează cel mai adesea pe distanțarea puterii de „realitate”. Distanțate ele însele în raport cu criteriile de referențialitate ale puterii, pregătesc scena pentru o nouă ordine referențială. Cazul, însă, al individului (tiranul) care se distanțează în raport cu ordinea ierarhică este diferit, întrucât el pleacă *din interiorul* puterii. Prin caracterul ei arbitrar, tirania iese din cadrul discursului ideologic, revelând proiectivitatea discursului heteronom.

În cazul autorului autonom ca sursă individuală de discurs, ruperea de referențialitate deschide însă calea unor opțiuni strategice multiple. Referențialitatea asigură aderența la realul heteronom al puterii. „În fapt, puterea produce realul; ea produce domenii de obiecte și ritualuri ale adevărului”²¹. Distanțându-se de realitate, așa cum este ea definită referențial în cadrul ordinii sociale, individul privat poate deveni sursa unui discurs alternativ, își poate crea reguli de formare ale propriului univers de discurs. Ruptura de referențialitate presupune renunțarea la asumarea existențială. Rupându-se de discursul heteronom, individul privat se îndepărtează, în același timp, de el însuși. Noua asumare este proiectivă: autorul se hotărăște să spună minciuni.

²⁰ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie*, Nathan, Paris, 1996, p. 19.

²¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p. 53.

Numai că, așa cum atrage atenția, între mulți alții, Mario Vargas Llosa, „... înșelăciunile, fantasmеle și exagerările literaturii narative ajută la exprimarea adevărilor profunde și neliniștitoare care nu pot fi spuse decât indirect”²². Paradoxul asumării proiective este că permite un nivel mai ridicat de autonomie, sub aparența renunțării la ea.

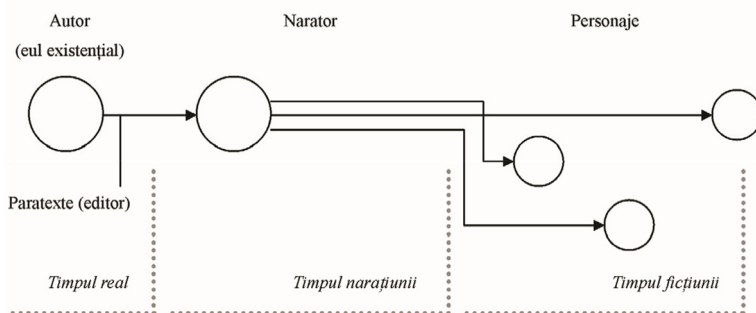


Figura 3. Structura discursului proiectiv

Pactul referențial face ca, în cazul autobiografiei, autorul, naratorul și personajul principal să fie una și aceeași persoană, iar această persoană să fie ea însăși reală, să fie un om în carne și oase. Eliberarea de referențialitate îl rupe pe autor de spațiul heteronom și, prin aceasta, de narator, care se distribuie în personaje. „Acestei persoane reale care singură poate să-și asume biografia i se opune bineînțeles persoana imaginată și fictivă a ficțiunilor”²³. De asemenea, ruptura referențială desparte timpul real de timpul ficțiunii și, mai departe, timpul naratorului de timpul povestirii. Naratorul devine astfel liber să aleagă atât cadrul spațio-temporal în care se desfășoară acțiunea, cât și statutul ontologic pe care îl conferă propriului univers discursiv. „Această separare posibilă dintre centrul deictic și sursa punctului de vedere este fundamentală pentru analiza textelor «dialogice»”²⁴. În funcție de tehnica narativă, problemele existențialității asumării sunt transferate naratorului și personajelor. Acestea joacă, în locul autorului, drama existenței. „Personajul este în fapt unul din elementele cheie ale *proiecției* (s.m.) lectorului și ale identificării

²² Mario Vargas Llosa, *Adevărul minciunilor*, traducere de Luminița Voina-Răuț, Editura Humanitas, București, 2005, p. 15.

²³ J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Armand Colin/ Masson, Paris, 1997, p. 23.

²⁴ Maingueneau, *op. cit.*, pp. 48-49.

lectorului”²⁵. De acum încolo, orice formulă de a povesti devine posibilă, de la simularea pactului referențialității (povestire la persoana întâi, în care personajul principal poartă numele autorului) până la simularea absenței totale a autorului și chiar a naratorului în romanul realist. Pseudonimul și paratextele sunt, și ele, mijloace folosite din plin, prin care se realizează asumarea proiectivă. Importantă, în trecerea de la autobiografie la roman și, în general, de la discursul existențial la cel proiectiv, este însă ruperea pactului referențial și, în consecință, a identității dintre autor, narator și personajul principal.

²⁵ Angenot *et al.*, 1989, p. 28.

Capitolul VI

Contextul producerii și al receptării discursului

Ruperea pactului autobiografic oferă șansa transformării raportării discursului autonom la cel heteronom într-o raportare ironică. Ea elimină de la început irezolvabilele probleme ale asumării existențiale, autocenzura devenind, practic, insesizabilă. În același timp, ea face ca raportarea la discursul heteronom să fie indirectă, adică mai puțin riscantă. Problema existențialității revine însă în procesul receptării.

6.1. Condițiile receptării

Prin cerința de a căuta *intenția* autorului în spatele textului, vechea școală critică a lui Sainte-Beuve proceda, măcar în aparență, în același fel cu cenzorul. Acest fapt ridică problema, extrem de importantă, a autonomiei criticului, de fapt a autonomiei receptorului. Căutarea *omului* pentru a înțelege *opera* este încercarea de a reconstitui referențialitatea primară a discursului, de a recupera, cu orice preț, sursa sa existențială. Distanțarea având întotdeauna o bază existențială, demersul pare justificat.

Cum se realizează însă această *lectură existențială*? Ce urmărește ea? Reconstituirea referențialității îl readuce pe autor la momentul distanțării, proiectând din nou cele două posibilități ale sale: integrarea heteronomă și distanțarea autonomă. Reconstituirea referențialității poate fi realizată prin investigațiile biografice ale specialiștilor în istoria și critica literară sau, în cazul cenzorului, prin „mijloacele operative” ale sistemului. Biografia lui Cioran a fost reconstituită, de către filosoful Gabriel Liiceanu, în lucrarea *Itinerariile unei vieți*, dar și de către Securitatea comunistă¹. În dosarele de urmărire, Cioran apare sub mai multe nume de cod: „Ciobanu”, „Chiru” sau „Ene”, veritabile pseudonime, care, însă, nu au rolul de a proteja autorul, ci investigația securistului. Motivele investigației sunt diferite. În cazul lui

¹ Stelian Tănase, *Cioran și Securitatea*, Editura Polirom, Iași, 2008.

Liiceanu, scopul este de a publica un discurs despre Cioran; în cazul securistului, de a redacta, în secret, note informative.

Reconstituirea referențialității reproduce *contextul* în care a avut loc distanțarea. Din dubla raportare, heteronomă și autonomă, rezultă și dubla receptare. Lectura heteronomă, ca lectură privilegiată a autorității, va constata că, în raport cu propriile reguli de referențialitate, reconstituite în cadrul receptării, distanțarea autorului este nelegitimă. Ea poate fi, eventual, sancționată prin cenzură sau, în cazul lui Cioran, care trăia la Paris, prin eventuale acțiuni de intimidare. Receptarea heteronomă respinge *a priori* orice text care vine în contradicție cu propriul limbaj sau îl sabotează. În schimb, receptorul autonom va găsi, în procesul de reconstituire a referențialității, sursa existențială ca prilej al propriei autonomizări. *Itinerariile unei vieți* reprezintă, în cariera filosofică a lui Liiceanu, începutul unei turnuri literare, momentul în care se desparte de filosofia de sistem și adoptă scriitura fragmentară *à la Cioran*.

Cenzorul reconstituie referențialitatea discursului cu scopul de a-l responsabiliza în mod direct pe autor, numai că ținta sa nu este întotdeauna ușor de atins. Este ușor să condamni o persoană care aduce un afront moravurilor publice, așa cum este cazul Marchizului de Sade. Este însă mai dificil s-o faci dacă regulile heteronome sunt încălcate de către un personaj fictiv, contestat chiar din interiorul ficțiunii de către alte personaje pentru acțiunile sale nesăbuite (cazul lui Flaubert). Căci strategiile care alcătuiesc arta narativă pot face ca autorul să dispară cu totul din cadrul narativ, fie printr-o narare „obiectivă” (Flaubert), fie prin dialogism pur și simplu (Dostoievski), în așa fel încât punctele de vedere distanțate să fie transferate personajelor și ironizate. Între aceste personaje și autor nu există nicio legătură directă, astfel încât cenzura ar fi obligată să condamne personajele, ceea ce este ridicol. Este însă, în același timp, dacă nu ridicol, cel puțin nelegitim să condamni autorul. Un prezumtiv cenzor al unui text produs prin asumare proiectivă pășește așadar pe nisipuri mișcătoare. Flaubert a spus: „*Madame Bovary sunt eu*”, dar această identificare existențială este, evident, ironică. Flaubert nu putea fi *madame Bovary*, înainte de orice pentru că *madame Bovary* este un personaj feminin fictiv, în timp ce Flaubert a fost un bărbat real. De asemenea, nu se poate afirma că Raskolnikov *este* Dostoievski, întrucât Raskolnikov este doar unul dintre personajele din romanul *Crimă și pedeapsă*. Opiniile sale nihiliste nu-i aparțin în același timp lui Dostoievski, altfel autorul rus și le-ar fi asumat existențial. Acest joc al responsabilității

autorului, această trimitere către text și către narator sau personaje face dificilă, dacă nu imposibilă evaluarea implicațiilor existențiale ale autorului. Proiectivitatea transferă o parte a responsabilității autorului asupra textului, asupra naratorului și a personajelor. Or, textul – nu în materialitatea, ci în conținutul lui –, naratorul și personajele sunt obiecte fictive.

Problema reconstituirii existențiale a unei opere asumată proiectiv este, de fapt, una complicată și pentru că, adesea, confirmările nu sunt posibile. Este posibil ca, în spatele lui Humbert Humbert, personajul principal din *Lolita*, să-l putem regăsi pe Nabokov, mai precis să identificăm în biografia lui Nabokov fapte care să susțină că distanțarea proiectivă are o bază existențială? Aceste ipoteze pot fi uneori verificate și chiar ajung să fie confirmate, cum s-a întâmplat cu Roman Polanski, regizor polonez al unor filme cu o puternică tentă erotică, acuzat de justiția americană pentru corupere de minori. Este însă posibil ca relația operei cu biografia autorului să nu fie niciodată stabilită cu exactitate, să nu putem afla dacă Humbert Humbert *este* Nabokov. Asumarea rămâne proiectivă, iar criticul intenționalist sau cenzorul vor avea dificultăți în interpretare. Mai mult decât atât, posibilitatea reconstituirii existențialității discursului este de natură să anuleze proiecția, readucând discuția la nivel existențial, cu toate problemele și complicațiile inițiale. Descoperirile justiției referitoare la viața privată a lui Polanski au transformat discursul său cinematografic într-un mijloc de denigrare și chiar de acuzare a lui Polanski însuși (și, la limită, de autodenigrare).

Reconstituirea referențialității este un demers dificil, valoarea existențială a discursurilor variind de la un autor la altul. Tatăl lui Marcel, naratorul din *În căutarea timpului pierdut*, nu este tatăl lui Marcel Proust. Primul este angajat al Ministerului de Externe, al doilea a fost medic. Cu toate acestea, între biografia și opera lui Proust legătura este evidentă, Proust fiind unul dintre precursorii *autofiction*-ului contemporan. Reconstituirea referențialității este, în general, utilă mai ales la autorii cu un grad ridicat de asumare existențială: Charles Bukowski, Henry Miller, Michel Houellebecq etc. Pentru un scriitor ca Beckett însă, reconstituirea este însă și dificilă, și lipsită de necesitate. Distanțarea sa este în cel mai înalt grad proiectivă. Personajele marginale care-i populează opera nu au aproape nimic în comun cu Beckett, burghezul parizian. De fapt, discursul autonom rămâne proiectiv numai în măsura în care el *nu* poate fi reconstituit referențial. Tocmai de aceea, în analiza discursului autonom ca discurs raportat, am propus înlocuirea întrebării intenționaliste: „Ce vrea să spună autorul?” cu întrebarea „De ce

spune autorul ceea ce spune în contextul în care vorbește?”. Cu alte cuvinte, în loc să identificăm bazele biografice ale operei lui Beckett, ar trebui să căutăm motivele strategiei sale de raportare distanțată, cauza pentru care, în loc să descrie clasa de mijloc pariziană, pe care o cunoaște, alege să vorbească despre marginali.

Existențialitatea asumării joacă un rol important în procesul de autonomizare. Ea poate trimite la un moment de cotitură în *viața* autorului, dar relevanța sa pentru discursul autonom ca atare este o alegere strategică. Asumarea proiectivă presupune ruptura de discursul heteronom, dar și ruptura de propriile alegeri existențiale. Or, tocmai această alegere strategică face obiectul interpretării discursului și nu existențialitatea asumării. Importante sunt mijloacele utilizate de un autor pentru a dejuca cenzura sau autocenzura, mijloace obiectivate printr-un discurs existențial sau proiectiv. Asemenea mijloace pot fi asumarea, la limită, a eului ficțional autobiografic (cu toate riscurile care decurg de aici) sau, în cadrul discursului proiectiv, introducerea unui grad, mai mare sau mai mic, de asumare existențială a discursului.

6.2. De la cenzurarea autorului la cenzurarea receptorului

Strategiile discursive au fost inventate de autor pentru a face față cenzurii și, în general, atitudinii sistemului față de discursurile autonome. Cenzura ia însă forme diferite în epoci diferite. Industrializarea și masificarea treptată a societăților occidentale au condus deopotrivă la modificări ale comportamentului puterii și ale autorilor discursurilor autonome. Lansarea ofertei de consum a sistemului, în special prin mass-media, a determinat transferarea atenției cenzorului dinspre autor către receptor. Receptorul a devenit, treptat, punctul central al preocupării puterii, nu printr-o încercare de cenzurare directă a acestuia, ci printr-o ofertă alternativă, greu sau chiar imposibil de concurat, care i-a fost făcută: „Mobilizarea generală a tuturor mijloacelor de informare în scopul apărării realității existente a uniformizat atât de mult mijloacele de exprimare încât comunicarea conținutului transcendent devine imposibilă din punct de vedere tehnic. Spectrul care, de la Mallarmé încoace, se ridică în fața conștiinței artistice – imposibilitatea de a vorbi un limbaj nereificat și de a comunica negativul – a încetat să mai fie un spectru. El s-a materializat”².

² Herbert Marcuse, *Scrieri filosofice*, traducere de Ion Herdan, Sorin Vieru & Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Politică, București, 1977, pp. 317-318.

Receptorul a fost analizat și studiat în cele mai mici amănunte și în mod constant, pentru a se vedea care sunt nevoile sale și pentru a i se induce altele noi. Este simptomatică pentru creșterea gradului de complexitate a strategiilor puterii în societățile de consum capacitatea acestora de a concepe și a pune în vânzare formule de comportament și discurs autonom *gata făcute*³, în așa fel încât oferta autorilor autonomi să se piardă în marea ofertă a sistemului.

Într-o primă fază (sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea), scriitorii au încercat să dejoace opțiunea sistemului prin recuperarea existențialității discursului. Romanele la persoana întâi sunt o replică la masificarea societăților, beneficiind în același timp și de scăderea cenzurii directe. Recuperarea existențialității discursului este o încercare, de această dată a autorului și nu a cenzurii, de a face prezentă persoana din spatele textului, de a sublinia importanța individului și a raportării individuale la lume.

Această strategie a fost însă abandonată, cel puțin în parte, după Al Doilea Război Mondial, când forța consumului a devenit cu adevărat dominantă. „Ce contează cine vorbește, cineva a spus ce contează cine vorbește”, se tânguie unul din personajele lui Beckett, citat de Michel Foucault în conferința sa, din 1969, „Ce este un autor?”. *Morții autorului*, pe care Barthes o anunțase cu un an înainte, îi corespunde, așa cum am spus, o orientare radicală către receptor. Cu vorbele lui Barthes însuși: „... nașterea lectorului trebuie să fie plătită cu moartea autorului”⁴.

Cu toate acestea, autorul a continuat să-și formuleze propriile strategii discursive pentru a atrage atenția asupra autonomiei discursului său. De fapt, cu cât crește numărul strategiilor discursive, cu cât aceste strategii devin mai complexe și mai stranii, cu atât ele atrag atenția asupra autorului lor, „atrag atenția asupra acestuia ca strateg”⁵. Afirmația lui Brian McHale, potrivit căreia: „Teoriile contemporane cu privire la moartea autorului, cum ar fi cea implicită la Borges⁶ și cea explicită la Barthes, îl *mențin* de fapt pe autor într-o

³ Gilles Lipovetsky, *Fericirea paradoxală. Eseu asupra societății de hiperconsum*, Editura Polirom, Iași, 2007.

⁴ Barthes, *op. cit.*, 1984, p. 67.

⁵ McHale, *op. cit.*, p. 304.

⁶ McHale crede că cea mai potrivită parabolă a morții autorului este povestirea lui Borges, *Borges și eu*. Antoine Compagnon, pentru a demonstra aproape același lucru, se folosește însă de o altă povestire a lui Borges: *Pierre Ménard, autor al lui Don Quijote*. Există însă cel puțin încă o povestire, *Memoria lui Shakespeare*, în care Borges ridică problema autorului. Aceasta este de fapt una din obsesiile scriitorului argentinian, iar

formă dislocată”⁷, este corectă, cu un singur și important amendament: autorul s-a menținut întotdeauna într-o formă dislocată, aceasta este condiția existenței sale. Fie că își maschează prezența, fie că o evidențiază, autorul autonom este în permanență distanțat sau dislocat în raport cu discursul heteronom.

Stabilirea condițiilor receptării autonome este un aspect extrem de important, care privește atât cadrul instituțional al dreptului la libera exprimare a opiniilor, ca formă de „nonlectură” a sistemului, de neimplicare în cenzurarea discursurilor autonome, cât și cadrul pentru dezvoltarea autonomă a receptorilor neprivilegiați. Distincția între cititorul ideal, cel care deține instrumentarul lecturii autorizate din punct de vedere științific, și cititorul obișnuit sau pasiv favorizează mai degrabă o lectură heteronomă. „Cititorul ideal” poate să fie perfect instituționalizat și să nu recepteze sau pur și simplu să respingă mesajele autonome ale unui discurs. La nivel individual însă, receptorul neprivilegiat se află în realitate în aceeași situație cu a autorului discursului: el trebuie să lucreze asupra *habitus*-ului său.

6.3. Contextul producerii și al receptării discursului

Distincția pe care Proust o face, în *Contra lui Sainte-Beuve*, între eul social al scriitorului și eul său profund, din care izvorăște opera, are rolul de a sublinia proiectivitatea constitutivă a operei, ca și distanțarea față de discursul heteronom, față de limbajul social. Proust a mers atât de departe, încât – într-o celebră frază din *Timpul regăsit*, a susținut că adevărata viață trebuie căutată în literatură: „Adevărata viață, viața în sfârșit descoperită și clarificată, prin urmare singura viață trăită în mod real, este literatura”. În afara implicațiilor metafizice, această afirmație trimite în mod clar la proiectivitate ca asumare ce se poate converti în asumare existențială. Sursă alternativă de limbaj, autorul își construiește propria lume, iar această lume, diferită de lumea reală, îl schimbă pe autorul însuși și apoi îl definește. Prin convertire, raportul între biografie și operă nu mai este relevant, căci autorul, scriindu-și opera, devine *altul*.

analiza transpunerii ei în scris ar trebui văzută în ansamblul operei, ca anticipare a literaturii postmoderniste, și nu plecând de la o povestire sau alta.

⁷ *Ibidem*, p. 306.

Distincția lui Proust a fost, bineînțeles, pe placul textualiștilor, care au făcut un pas mai departe, lăsând opera fără autor. În noul context al noii critici franceze (anii '60), această eliminare pare, ca și în cazul lui Sainte-Beuve, în ton cu vremurile. Afirmând că autorul a murit, Barthes susține, ca și Proust, că opera are un caracter proiectiv, dar elimină originea acestei proiectivități, care este autorul ca strateg. În absența cenzurii directe, proiectivitatea nu ar mai putea fi considerată o raportare la discursul heteronom, ci simplă strategie narativă. Renunțând la existențialitatea asumării, autorul mizează în realitate pe text, textul este ceea ce contează. Miza nu o mai reprezintă opoziția față de sistem, în sensul cel mai direct, ci – dacă se poate spune așa – opoziția în contextul receptării.

Receptorul este însă în primul rând criticul, Barthes însuși, care, citind un text, își propune să facă abstracție de autorul său. El nu poate însă ignora raportarea distanțată sau integrată a autorului decât cu riscul de a reduce textul la o analiză pur formală. Barthes însuși a recunoscut că această reducere este practic imposibilă și că receptorul are nevoie de autor pentru a înțelege textul: „Ca instituție, autorul e mort: persoana sa civilă, pasională, biografică a dispărut; depozat, el nu mai exercită asupra operei sale formidabila paternitate pe care istoria literară, învățământul, opinia îl încărcaseră de a stabili și reînnoi povestirea: dar în text, într-un anume fel, eu îmi doresc autorul; am nevoie de figura sa (care nu e nici reprezentarea sa, nici proiecția sa), așa cum el are nevoie de a mea (cu excepția «bolborosirii»)”⁸.

În încercarea de a rezolva problema autorului, Antoine Compagnon propune să distingem între contextul producerii discursului și contextul receptării: „Alternativa la intenționalism și antiintenționalism poate fi rescrisă astfel: (1) Putem căuta în text ceea ce spune cu referire la propriul context de origine (lingvistic, istoric, cultural). (2) Putem căuta în text ceea ce spune cu referire la contextul contemporan al lectorului”⁹. În contextul producerii discursului regăsim autorul ca sursă de discurs care se raportează proiectiv la discursul heteronom. În contextul receptării, sarcina raportării aparține, evident, receptorului, iar el se află, citind, într-un alt context, dar într-o situație existențială asemănătoare cu aceea a autorului.

⁸ Roland Barthes, *Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, pp. 45-46.

⁹ Compagnon, *op. cit.*

Atât producerea, cât și receptarea discursului depind însă de sistemul social la care se raportează autorul sau receptorul¹⁰. Sistemele autoritariste sau totalitare determină o închidere a ambelor contexte, în timp ce sistemele democratice conduc la deschiderea lor, la o „mondializare a culturii”¹¹. Romanul *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, de Aleksandr Soljenițin, are o anumită semnificație în contextul receptării sale, în funcție de caracterul închis sau deschis al receptării. El este o expunere a sistemului concentraționar comunist, interpretată de puterea sovietică în termenii dezghețului post-stalinist al lui Hrușciiov. Raportarea lui Soljenițin nu vizează însă doar epoca stalinistă, ci întregul sistem totalitar sovietic. Următoarele cărți vor confirma acest lucru, ca dovadă că romanele sale n-au mai putut fi publicate în Uniunea Sovietică. Așadar, este important de înțeles, în contextul producerii discursului, tipul de raportare: este o concesiune făcută puterii lui Hrușciiov sau este o atitudine anticomunistă radicală? De asemenea, în contextul receptării, este relevant dacă receptorul se află mai aproape sau mai departe (în timp sau în spațiu) de contextul producerii discursului și dacă receptorul face parte din același sistem închis sau dintr-o societate deschisă. Pentru cititorii de astăzi din Rusia, *Viața lui Ivan Denisovici* poate fi o relatare despre trecutul comunist al țării lor, dar, în anumite limite, desigur, și o parabolă a unui anumit tip de societate care-și aruncă umbra (sau nu) peste prezent. În al doilea caz, raportarea la epoca lui Hrușciiov, în contextul producerii discursului, nu mai este, evident, atât de relevantă. Relevant rămâne însă tipul de raportare, autonomia față de un anumit discurs heteronom, față de un anumit sistem.

Același tip de raportare poate fi întâlnit la cititorii din țările deschise ale Occidentului, în măsura în care aceștia pot recunoaște elemente totalitare mascate în cadrul discursului democratic. Cunoașterea contextului producerii discursului poate avea însă un efect major asupra receptării. Interpretat în cheia Războiului Rece, *Arhipelagul Gulag* a jucat, pentru occidentali, un rol important în delegitimarea regimului sovietic. În lumea deschisă, globalizată, contextul producerii discursului nu mai este atât de important, de unde afirmația lui Barthes privind moartea autorului. *Particulele elementare*, de Michel Houellebecq, poate fi înțeles, în general, la fel, în contextul receptării, indiferent dacă cititorii sunt din Franța, din Cehia sau din România. Receptarea autorului francez ar putea fi însă diferită, de exemplu, în China sau

¹⁰ Cf. 2.3.

¹¹ Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 2007.

în țările cu regim autoritarist din Africa. Fără cunoașterea contextului producerii discursului, critica pe care Houellebecq o aduce societății de tip occidental ar putea fi, la rigoare, confundată cu ideologia pe care o promovează statele închise sau semi-inchise în care își au rezidența receptorii. Pe de altă parte, receptorii ar putea regăsi, în cărțile lui Houellebecq, elemente dezirabile (cum ar fi accesul la consum și la libertatea de alegere), care să inducă o raportare negativă la sistemele închise. În concluzie, pentru receptorii din societățile închise cunoașterea contextului producerii discursului este mai importantă decât pentru cei din societățile deschise, în vederea înțelegerii textelor autonome. Puterea totalitară acționează de aceea mai ales împotriva autorilor, vizând raportarea în contextul producerii discursului, în timp ce puterea democratică urmărește persuadarea receptorilor. Una din strategiile utilizate de puterea comunistă a fost aceea de a asigura accesul privilegiat la textele literare clasice și la interpretarea de tip simbolic deoarece, pentru o operă distanțată în timp, contextul producerii discursului nu mai este atât de relevant din punct de vedere politic. Publicarea operei complete a lui Eminescu, în timpul regimului comunist din România, nu a întâmpinat dificultăți până la volumul al zecelea, în care urmau să fie publicate textele polemice referitoare la Basarabia și Bucovina. Puterea sovietică de la Moscova a acționat atunci prin cenzură, făcând presiuni pentru ca volumul să nu fie difuzat, socotind deci că publicarea lui ar avea conotații politice (România și-ar fi reafirmat astfel, indirect, pretențiile asupra unor teritorii aparținând Uniunii Sovietice). În același timp, publicarea textelor contemporane (burgheze) a fost, după cum se știe, drastic cenzurată. În schimb, puterea din societățile de consum occidentale privilegiază contextul receptării (punând accentul pe „ultimele apariții”, pe „ultimele contribuții”), istoricizând simbolistica, adesea idealistă, antimodernă și poate chiar antidemocratică, a vechilor cărți, așa cum ar putea fi ele interpretate în contextul producerii discursului.

Autorul este un element determinant în înțelegerea discursului autonom și mai ales în argumentarea existenței autonomiei. *Nu se poate vorbi despre autonomie fără a afirma existența autorului.* Numai în individ și în diferențierile sale față de discursul heteronom se pot regăsi motivațiile și resorturile autonomiei. Pentru a vorbi despre autor, trebuie să presupunem existența unui tip de societate care favorizează apariția individului privat și-i facilitează, într-un fel sau altul, exprimarea publică. Această societate este societatea burgheză, așa cum s-a constituit și s-a dezvoltat ea în epoca modernă. În interiorul acestui tip de societate, individul privat ia poziție față de lumea în

care trăiește, își construiește propriul discurs prin distanțare. Autonomia este o raportare distanțată la discursul heteronom. Distanțarea, ca primă atitudine de diferențiere față de autoritate, conduce la un lanț de diferențieri secundare ce fac, în final, posibilă producerea discursului autonom. Asumarea existențială este, dacă se poate spune așa, baza luării de poziție autonome. În orice raportare, chiar și în cea cu un grad mare de proiectivitate, existențialitatea trebuie să fie implicată. Ea nu reprezintă însă, în final, o soluție: raportarea existențială radicală conduce la asumarea unor discursuri heteronome. În plus, asumarea existențială favorizează conflictul ilegal cu autoritatea heteronomă, punând în pericol autorul.

Iată de ce proiectivitatea, ca soluție strategică, se impune și ea creează o nouă diferențiere necesară. Proiectivitatea asigură ruptura de referențialitate. Prin aceasta, ea garantează caracterul ironic al discursului autonom, îl îndepărtează în mod radical de discursurile ideologice. Pe de altă parte, ea oferă autorului posibilitatea construcției unui limbaj alternativ. Sacrificând o parte din existențialitatea discursului, autorul reușește în final să spună *mai mult* decât prin asumare existențială. În același timp, prin asumare proiectivă, o parte din responsabilitatea autorului este transferată asupra discursului, ceea ce asigură o mai mare libertate de mișcare în raport cu cenzura și autocenzura.

Cenzura directă atrage, în primul rând, atenția asupra autorului. Evoluția societății și multiplicarea formelor de cenzură au condus însă la schimbarea raportării autorului la discursul heteronom și au reliefat posibilitățile structurale ale raportării. Ele pot să meargă de la rezistența față de cenzura directă, la autor, până la rezistența față de cenzura indirectă, la receptor. Tocmai de aceea, cunoașterea tipului de societate, închisă sau deschisă, și a contextului de producere sau de receptare a discursului este importantă pentru a înțelege raportarea autorului, ca și a receptorului.

Autorul autonom nu trebuie căutat nici pe linia intenționalismului lui Sainte-Beuve, nici pe aceea a textualismului lui Barthes, ci în relația de raportare strategică dintre discursul autonom și cel heteronom. În această raportare, individul este angajat existențial și tot în această raportare puterea găsește prilej de obiecție. Pierderea raportării nu înseamnă niciodată că lucrurile sunt în regulă, că nu mai este nimic de contestat sau de criticat, ci este mai degrabă un semn că sistemul a devenit suficient de puternic pentru a împiedica sau a dejuca strategiile de distanțare proiectivă.

Capitolul VII

Strategii autonome de comunicare

Teoria discursului autonom, așa cum a fost concepută în cadrul acestei lucrări, nu are, ca opțiune de aplicare, analiza propriu-zisă a discursului. Chiar de la început, am afirmat că ceea ce urmăresc este să determin structura de comunicare autonomă cu ajutorul unor concepte formale. Ele construiesc cadrul teoretic de analiză, plecând de la care pot fi aplicate diverse metode: semiotică, psihanaliză, lingvistică etc. Cu toate acestea, teoria discursului autonom joacă un rol în interpretarea discursurilor. Ea vizează nivelul lor strategic, care este și nivelul autonomiei discursive. Plecând de la teoria discursului autonom, se poate realiza o analiză hermeneutică a strategiilor discursive.

Pe lângă valoarea ei explicativă, teoria discursului autonom oferă instrumentele *practice* necesare conceperii strategiilor autonome de comunicare. Orice discurs autonom de anvergură – Shakespeare, Proust sau Kierkegaard – se remarcă printr-o puternică dimensiune strategică. Aceasta este una din explicațiile cele mai importante ale influenței lor majore. Bineînțeles, strategia de comunicare nu garantează niciodată succesul unui autor, lucru valabil însă pentru orice strategie. Un om politic sau o companie comercială pot eșua în activitatea lor, deși au adoptat o strategie de comunicare corectă. Fără această strategie însă, eșecul este previzibil. Analiza discursului autonom a avut în vedere autori importanți, întrucât, așa cum am spus, discursul acestora se remarcă, în cel mai înalt grad, prin coerență strategică.

7.1. Teoria discursului autonom

Teoria discursului autonom a plecat de la prezentarea discursului heteronom ca discurs al ordinii sociale. Discursul heteronom își impune dominația în cadrul unei societăți date prin mijloace de legitimare, care țin de funcția de legitimare a discursului însuși în raport cu puterea, de asigurarea preeminenței mediilor de comunicare heteronomă și, la limită, de apelul la forță. În continuare, am discutat despre posibilitățile discursive oferite de

structura temporalității pentru constituirea discursurilor și, în primul rând, a discursului heteronom. Am arătat că modernitatea este trecerea de la o temporalitate liniară, căreia i s-a contrapus verticala transcendentă (Evul Mediu creștin), către o temporalitate liniară instabilă, cu trei ec-staze: trecutul, prezentul și viitorul. În acest cadru, am pus în evidență diversitatea raportărilor discursive. Chiar dacă modernitatea se caracterizează printr-o orientare imanentă a discursului, ea permite formularea, în continuare, a discursurilor orientate către transcendent. De asemenea, în cadrul modernității, modalitățile de poziționare merg de la reacționarismul cel mai dur, orientat către trecut și asociat de obicei cu verticala transcendentă (cu asumarea valorilor religioase), până la progresismul cel mai dur, orientat către viitor la modul utopic (în primul rând, comunismul). Din cauza instabilității structurii discursive a modernității, aceasta tinde să refacă, prin ruptura de orizontala temporală, structura temporalității circulare arhaice. Fascismul a provocat o asemenea ruptură a temporalității moderne prin întoarcerea la mitologia ariană. Aceste posibilități discursive se actualizează în anumite tipuri de regim politic. Democrația, ca sistem politic deschis, este forma prin care discursul modern își asumă caracterul instabil al temporalității liniare, în timp ce comunismul sau fascismul, ca societăți închise, și-au asumat variantele discursive prin care această instabilitate este suspendată. Timpul dominant al modernității nu este însă nici viitorul (iluminist sau comunist), nici trecutul (reacționar sau fascist), ci prezentul. Prezentul este, în modernitate, ec-staza temporală care asigură, cu minima ei consistență ontologică, echilibrul precar al discursului dominant.

După analiza formală a discursului heteronom și a posibilităților discursive oferite de structura temporalității, am definit discursul autonom ca discurs *raportat prin distanțare* la discursul heteronom. Distanțarea are loc în raport cu instanțele de legitimare ale puterii. Raționalității puterii i se opune astfel o tendință existențială de sens contrar, denumită *distanțare către nebunie*. Am argumentat că exprimarea discursivă a acestei raportări a devenit, la nivel social, posibilă în perioada modernă prin separarea autorității laice de cea religioasă și a spațiului privat de spațiul public. Aceste schimbări majore au condus la apariția unor surse alternative de discurs, de factură privată. Distanțarea are loc în spațiul privat și ea se manifestă prin raportare la discursul heteronom ca discurs dominant, discurs al ordinii sociale. Această raportare nu are însă un caracter ideologic, ci ironic-subversiv. În plus, ea nu vizează discursul ca atare, ci ansamblul discursiv. Discursul autonom poate avea două orientări principale: către sfera publică sau către viața privată. În

ambele cazuri însă sursa rămâne una privată. La nivel discursiv, distanțarea cunoaște trei tipuri principale: realistă, înstrăinată și enclavizată.

Înainte de a defini formele discursului autonom, am construit un model al comunicării private. Față de alte modele de comunicare, acesta scoate în evidență importanța sursei discursului și a rolului jucat de raportare în cadrul construcției discursive. Am delimitat apoi două forme majore de discurs, în funcție de relația pe care acestea o stabilesc cu referențialitatea discursului heteronom: discursul existențial și discursul proiectiv. Discursul existențial, ca discurs referențial, evoluează pe de o parte între exigența etică a raportării la propria viață a autorului discursului și exigența prezentării sincere a acestei raportări, pe de altă parte între extremele autoproiecției, care sunt autodenigrarea și autojustificarea. Ruptura referențială, realizată prin intermediul discursului proiectiv, deschide o plajă mai largă de raportări. Ele depind, în cea mai mare măsură, de gradul de existențialitate al discursului și de tehnicile narative folosite de autor.

În fine, am definit receptarea autonomă ca prilej oferit receptorului în demersul de determinare a propriei autonomii. Receptarea autonomă se află în opoziție cu receptarea heteronomă, a cărei intenție este reconstituirea referențialității discursului în vederea tragerii la răspundere a autorului. Am argumentat că, în constituirea discursului autonom, rolul cenzurii (și al autocenzurii) este unul constitutiv. Mijloacele de acțiune ale cenzorului heteronom au evoluat însă în timp, mergând de la cenzura directă asupra autorului până la cenzura indirectă asupra receptorului (prezentarea unei oferte alternative). O interpretare corectă trebuie, de aceea, să ia în considerare contextul producerii și al receptării discursului. Distincția între contextul deschis și cel închis al producerii și receptării discursului, pe care am introdus-o plecând de la natura contractului social, oferă perspective multiple de interpretare a discursului autonom.

7.2. Ideologie și ironie

Distincția între integrare și distanțare discursivă, care se află în centrul teoriei discursului autonom, ne ajută să înțelegem mai bine diferența între discursurile dominante și cele dominate și, de asemenea, să putem deosebi între caracterul ironic și cel ideologic al discursurilor. Ideologia explică raportările în grup. Ea este modalitatea prin care un grup sau un membru al grupului construiește sau deconstruiește un discurs dominant pornind de la propriile

date sociale. Ideologia este expresia revelatoare a unui grup dominant sau, dimpotrivă, a unui grup care ia poziție față de discursul heteronom, fie prin încercarea de a combate, cum spune Marx, „ideile dominante ale unei epoci”, fie prin încercări insurecționale de transformare, cum este discursul liderilor Revoluției bolșevice de la 1917. Ideologia nu este doar o reprezentare *falsă* despre lume, care induce o *falsă conștiință*, ci și o invitație (sau chiar o somație) la acțiune. Ea poate pretinde o acțiune de adaptare și de integrare, în cazul ideologiei dominante, sau de contestare, în cazul celei dominate.

În schimb, prin ironie, atât impulsul către adaptare, cât și cel către schimbare sunt suspendate. Ideologia este o comunicare *în acțiune*; ironia, o comunicare *autoreflexivă*. Distanțarea vizează, în primul rând, discursurile ironice sau subversiv-ironice, ceea ce face ca raportarea individuală să fie luată în calcul. *Structurile sociale pot fi oricum, nu și ironice. Dacă individul autonom ar fi expresia pură a acestor structuri, el nu ar fi capabil de ironie.* Distanțarea ironică joacă, dimpotrivă, rolul de a disloca structurile sociale, creând un spațiu pentru autonomie. Faptul că discursurile autonome se organizează ulterior într-un „câmp”, așa cum afirmă Bourdieu, este consecința nevoii de recuperare a legitimității sociale a discursului, după o distanțare prealabilă. Orice înstrăinare de discursul comun pune în pericol această legitimitate, astfel încât este necesară o nouă legitimare în cadrul unui câmp (cultural) ce și-a câștigat autonomia. Aceasta nu înseamnă că discursurile ironice sunt expresii pure ale individualității, ci că, în cazul lor, asumarea este una individuală. Ideologia, ca expresie a falsei conștiințe, și ironia, ca raportare a conștiinței *dislocate*, sunt tipuri de discurs distincte. Un discurs ironic nu poate deveni ideologic fără să înceteze a mai fi autoreflexiv; la fel, o ideologie ironizată își pierde caracterul de acțiune comunicativă.

Diferența dintre ideologie și ironie (pentru simetrie, ar trebui s-o numim *ironologie*) iese cel mai bine în evidență în cazul discursurilor dominate. Un comunicat transmis de organizația teroristă Al Qaeda se opune „imperialismului capitalist de tip american”. El nu ironizează sistemul capitalist, ci îl des sfide, cere distrugerea lui. Comunicatul teroriștilor este un discurs *serios*, menit să incite la schimbarea, cel mai adesea violentă, a ordinii sociale. În schimb, un roman, ca discurs autonom, este ironic, invitând la reflecție. Negația ironiei este indirectă; a insurecției, directă. În acest sens, există o diferență semnificativă între discursul antisocial al lui Ignatius, personajul ridicol și supraponderal din *Conjurația imbecililor*, de John Kennedy Toole, și discursul antisocial al unui terorist precum Osama bin Laden, chiar dacă

ambele discursuri sunt o critică a societății americane. Ironia și, bineînțeles, umorul sunt modalități de dislocare non-autoritară; ele dislocă pentru a lăsa câmpul liber unor noi codificări. Insurecția, dimpotrivă, nu acționează decât pentru a pune în loc propriile codificări. Discursul ideologic insurecțional urmărește să se substituie discursului heteronom dominant.

Nu o dată în istorie, discursurile autonome ironice au pregătit însă mișcări care au produs, la rândul lor, discursuri neironice, incitând la schimbarea revoluționară a ordinii sociale. Cărțile filosofilor iluminiști din secolul al XVIII-lea, cum ar fi Voltaire sau Rousseau, au hrănit ideologia republicană a Revoluției de la 1789. Discursurile insurecționale se disting însă în mod clar de cele care vizează schimbări sociale pe cale pașnică și care pot fi ironice sau normativ-critice.

Față de distincția între texte literare și non-literare, cea care pleacă de la separația socială între spațiul public și spațiul privat prezintă avantajul că pune în evidență diferențele între discursuri într-un fel care clarifică raportarea acestora la discursul heteronom. Discursurile autonome sunt acele discursuri care au o raportare individuală distanțată. Ele sunt discursuri ironice de tip privat, fie că se raportează preponderent la viața privată, ca în cazul cărții *Sau-Sau*, de Søren Kierkegaard, fie că au în vedere viața publică, așa cum procedează Aldoux Huxley în *Minunata lume nouă*. Singura trăsătură a autonomiei pe care discursul heteronom nu și-o poate însuși este *ironia* (sau ceea ce am numit caracter subversiv-ironic). Discursul heteronom este un discurs ideologic, un discurs al seriosului, în timp ce discursurile autonome sunt non-serioase. Oricât ar încerca să-și mascheze intențiile heteronome, până la urmă un discurs se trădează prin absența ironiei. Ea nu înseamnă numai „literal a spune un lucru și figurat a înțelege opusul”¹, nu este doar un trop retoric². Prin ironie, în cadrul acestei lucrări, am înțeles ceea ce Wittgenstein înțelege prin umor: el „nu este o stare de spirit (exprimată printr-un trop –

¹ D. Sperber, D. Wilson, „Irony and the Use – Mention Distinction”. Retipărit pentru *Radical Pragmatics*, în P. Cole (ed.), D. Wilson, & D. Sperber, *On verbal irony*, 1981, pp. 295-318, with permission from Elsevier, <http://www.ucl.ac.uk/ls/studypacks/Sperber-Ironyandtheuse.pdf>, accesat la 11 noiembrie 2010.

² O înțelegere mai largă a tropului, legată direct de ironie, se regăsește la Harold Bloom, atunci când spune că: „Ironia, în sensul ei original de alegorie, de-a spune ceva sugerând însă altceva, este *tropul tropilor* (s.m.) din punct de vedere epistemologic, și constituie pentru de Man condiția limbajului literar însuși, producând acea «parabază permanentă a sensului» studiată de către deconstructiviști” (Harold Bloom, *op. cit.*, 2008, p. 147.)

n.m.), ci o viziune despre lume”³. În ironie, este angajat întregul discurs; ea nu ține în primul rând de limbaj sau de situație, ci de ansamblul discursiv.

7.3. Clasificarea discursurilor

Pornind de la distincțiile formulate până acum: autonom-heteronom, ideologie-ironie, dominant-dominat, distanțare-integrare, se poate realiza o tipologie a discursurilor. Distincția între discursurile dominante și cele dominate are relevanță în clasificarea discursurilor ideologice, subînțelegându-se că discursurile ironice sunt discursuri dominate. Discursul comunist se raportează prin distanțare la ideologia societăților occidentale burgheze din secolul al XIX-lea, fiind un discurs dominat. Pe de altă parte, este evident că discursurile heteronome dominante nu pot fi insurecționale, ele urmărind menținerea *statu-quo*-ului. La rândul lor, discursurile normativ critice sunt dominate numai dacă propun o altă normă decât cea dominantă (e.g.: discursul privind revizuirea relațiilor de familie prin reglementarea concubinajului). În caz contrar, ele sunt dominante, propunând integrarea (e.g.: critica decăderii moravurilor). Clasificarea trebuie să ia în calcul integrările individuale în ideologiile minoritare (e.g.: aderarea unui tânăr din anii '60 la curentul *flower-power*). Nu în ultimul rând, trebuie să ținem seama de faptul că, în cadrul practicii discursive, discursurile iau adesea forme hibride. De exemplu, romanul *Posibilitatea unei insule*, de Michel Houellebecq, este un hibrid între discursul realist și cel enclavizat.

Tabel nr. 1. *Tipologia discursurilor*

Discursul autonom ironic	
<i>Privat realist</i>	<i>Madame Bovary</i> de Gustave Flaubert
<i>Privat înstrăinat</i>	<i>Cântăreața cheală</i> de Eugène Ionesco
<i>Privat enclavizat</i>	Povestirile SF ale lui H.P. Lovecraft
<i>Public realist</i>	<i>Răscoala</i> de Liviu Rebreanu
<i>Public înstrăinat</i>	<i>Castelul</i> de Franz Kafka
<i>Public enclavizat</i>	<i>1984</i> de George Orwell

³ Ludwig Wittgenstein, *Însemnări postume (1914-1951)*, Editura Humanitas, București, 2005.

Discursul heteronom ideologic	
Dominant	
<i>Privat</i>	Discursul de promovare a valorilor familiei
<i>Public</i>	Discursul de promovare a valorilor democratice
Dominat	
<i>Privat insurecțional</i>	Discursul <i>flower-power</i> privitor la amorul liber
<i>Privat normativ-critic</i>	Discursul privind reglementarea concubinajului
<i>Public insurecțional</i>	Discursul lui Osama bin Laden împotriva SUA
<i>Public normativ-critic</i>	Discursul privind reintroducerea votului cenșitar

7.4. Conceperea strategiei autonome de comunicare

Unul dintre obiectivele cercetării a fost elaborarea teoriei discursului autonom, care să exprime principiile de interpretare a discursurilor, la nivel strategic. Un alt obiectiv este prezentarea elementelor principale și a etapelor construirii strategiei autonome de comunicare. Acestea rezultă în mod direct din teoria discursului autonom, iar analiza lor detaliată presupune întoarcerea la fiecare element explicitat în cadrul teoriei.

7.4.1. Etapele construcției strategiei autonome de comunicare

7.4.1.1. Analiza discursului heteronom

În centrul oricărei strategii autonome de comunicare stă raportarea distanțată la discursul heteronom. De aceea, o analiză preliminară a discursului heteronom este absolut necesară. Aceasta constă, în primul rând, în identificarea posibilității temporale pe care o actualizează discursul heteronom. Este acesta orientat către transcendent sau către imanent? Privilegiază viitorul, prezentul sau trecutul? Ce soluții oferă la principalele probleme ale vieții? În al doilea rând, analiza trebuie să aibă în vedere tipul contractului social care a condus la legitimarea discursului. Acesta are la bază un consens între membrii comunității sau este încercarea de transpunere discursivă a intereselor unei clase dominante? Răspunsul la aceste întrebări stabilește, totodată, contextul producerii discursului: este vorba despre un context închis, în care cenșura se realizează direct la autor, sau este vorba despre un context

deschis (și chiar globalizat), în care cenzura vizează receptorii? Analiza trebuie să urmărească, de asemenea, caracteristicile mediilor heteronome de comunicare. În ce fel devin acestea preeminente în fața mesajului? Bineînțeles, răspunsurile la aceste întrebări nu implică alegerea între simple alternative, așa cum au fost ele expuse aici, în mod schematic. Pentru realizarea unei poziționări autonome corecte și eficiente, analiza trebuie să fie nuanțată și să evalueze exact fiecare problemă.

7.4.1.2. Analiza strategiilor discursive autonome

Analizei preliminare a discursului heteronom îi urmează în mod necesar o analiză a discursurilor autonome, pornind de la modalitatea lor de raportare. Există, în cadrul comunității, persoane care-și asumă discursuri autonome? Dacă da, cu ce riscuri? Care sunt evaluările acestora cu privire la discursul heteronom? Analiza discursurilor autonome poate să vizeze persoane care se află în același context al producerii discursului sau în alte contexte. Ea presupune ceea ce, într-o paradigmă a literarității, se numește *studiul literaturii*.

7.4.1.3. Analiza existențială

Strategia autonomă de comunicare urmărește să ajungă la cea mai bună poziționare posibilă într-un context heteronom dat. Baza strategică nu poate fi alta decât *analiza existențială*. Ea constă în confruntarea analizei discursului heteronom și a analizei strategiilor autonome de comunicare cu propriile date existențiale, plecând de la posibilitățile discursive oferite de structura temporală și soluțiile la principalele probleme ale vieții și având ca scop definirea propriei *identități existențiale*.

7.4.1.4. Strategia discursivă cadru

Plecând de la identitatea existențială, va fi construită strategia discursivă cadru, care stabilește modalitatea de raportare distanțată. Aceasta se realizează prin răspunsurile la principalele întrebări referitoare la strategia discursului, astfel:

- I. Orientarea discursului
 - a. *Către viața privată*
 - b. *Către sfera publică*
- II. Tipul de distanțare
 - a. *Distanțare realistă*

b. *Distanțare înstrăinată*

c. *Distanțare enclavizată*

III. Forma discursivă

a. *Discurs existențial*

i. Asumare etică (autojustificare)

ii. Asumare sinceră (autodenigrare)

b. *Discurs proiectiv*

i. Gradul de asumare existențială a discursului

ii. Tehnici narative

7.4.1.5. Modificări de strategie

Modificările aduse strategiei cadru au drept cauză schimbarea identității existențiale a autorului discursului, a contextului la care se raportează discursul sau poate fi vorba despre o evoluție discursivă care a ieșit din cadrul strategic inițial. În primul caz, este de rigoare istorisirea unui „drum al Damascului”. Între vechea identitate și cea nouă intervine o ruptură. În al doilea caz, ruptura este realizată la nivelul discursului heteronom (a avut loc o revoluție, o lovitură de stat etc.), fapt care necesită o schimbare a raportării autonome. În fine, modificările datorate evoluției discursive implică schimbarea strategiei discursului sau doar a unor elemente constitutive ale acestuia, cum ar fi trecerea de la discursul existențial la cel proiectiv.

Am menționat, încă de la începutul lucrării, că teoria discursului autonom cuprinde o structură formală, în baza căreia pot fi aplicate diverse metode de analiză. Nu voi intra în profunzimea acestei probleme și nici nu voi trece la analiza psihanalitică sau semiotică a discursului autonom. Scopul principal al cercetării mele este acela de a evidenția nivelul strategic al discursului, nivel la care, așa cum am argumentat, poate fi pusă în lumină autonomia. Din punctul meu de vedere, orice interpretare autonomă trebuie să înceapă cu analiza strategiilor discursive. Acesta este obiectul de interes al celei de-a doua părți a lucrării.

PARTEA A DOUA:

Analiza strategiilor discursive autonome

Capitolul VIII

Interpretul și corpusul său

„Întreaga activitate hermeneutică trebuie privită ca operă de artă, nu ca și cum finalizarea s-ar realiza într-o operă de artă, ci în sensul că activitatea (hermeneutică) poartă doar în sine caracterul artei, fiindcă odată cu regulile nu este dată și aplicarea, adică ea nu poate fi desfășurată în mod mecanic.” (Schleiermacher)

Am definit, în prima parte, conceptele principale ale unei hermeneutici structurale a discursului autonom. Partea a doua este dedicată interpretării hermeneutice propriu-zise, *aplicării* acestor concepte. Ordinea prezentării este cât se poate de logică. Totuși, ea nu explică *originea* conceptelor, modul lor de constituire. Nu ar fi fost mai firesc să plec de la analiza concretă, de la un corpus anterior definit și numai după aceea să încerc să ajung la concluzii generale? Întrebarea este justă. Iată răspunsul.

8.1. Corpusul „de plecare” și corpusul analitic

Am întreprins cercetarea discursului plecând, într-adevăr, de la o analiză concretă. Corpusul „de plecare” este însă cât se poate de larg și el include, la limită, *toate* lecturile filosofice sau literare ale celui care întreprinde cercetarea. A fi „în miezul” lucrurilor, a cunoaște, prin experiență aprofundată și constantă, o diversitate de discursuri pentru a ajunge la o imagine de ansamblu constituie condiția de bază a realizării unei interpretări corecte¹. În diversitatea acestui corpus neprecizat, desigur, anumite discursuri joacă un rol distinct. Nu trebuie să fii specialist în literatură ca să știi că *Don Quijote* este un roman și un discurs autonom cu valoare inaugurală sau că discursul confesiv își găsește, pentru prima oară, o expresie exemplară în *Confesiunile* lui Rousseau. Tradiția conferă acestor discursuri valoarea unor borne. A te lăsa orientat de ele și a le cita înseamnă a utiliza instrumentele cele mai sigure, mai potrivite și mai cunoscute. Ele organizează multitudinea de poziționări, actualizate și

¹ F.D.E. Schleiermacher, *Hermeneutica*, traducere de Nicolae Râmbu, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 24.

devenite, în timp, „clasice” și inevitabile. Așa este alegerea între Descartes și Cervantes (preferată de Kundera) sau între Descartes și Pascal (preferată de Cioran sau de Șestov). Firește, putem alege și între Descartes și Milton sau Yeats, dar comparația nu este consacrată istoric și nu are cine știe ce relevanță.

Pe lângă aceste borne, care organizează poziționările în cadrul raportării la tradiție, pot fi detașate discursurile cu valoare existențial-istorică, cele care construiesc un canon discursiv. Marcel Proust este un scriitor francez și orice francez cultivat se raportează, vrând-nevrând, la el. Nu numai francezii sunt însă obligați să treacă prin Proust, ci practic oricine dorește să aibă acces la marea literatură. Alta este situația lui Mateiu Caragiale, scriitor român inegalabil, dar a cărui relevanță este determinată de cunoașterea sa limitată în cadrul altor culturi. Un francez poate să-l ignore; nu și un român, căci Mateiu Caragiale are o importanță istorică și culturală pentru România, iar un român cultivat este obligat să-l citească. Adesea, raportarea existențial-istorică nu este centrată în cultura națională, ci împărțită între spațiul național și alte spații culturale. Se vorbește atunci despre formația *franceză* sau *germană* a cuiva. Aceasta nu înseamnă că persoana respectivă nu se raportează la cultura națională, ci că are o raportare dublă. În spațiul românesc (dar nu numai), alegerea între marile culturi europene, ca forțe de influențare a progresului național, a constituit un punct de intensă dezbatere încă din secolul al XIX-lea.

În fine, pot fi delimitate ceea ce am putea numi alegerile idiosincrazice, preferințele personale prin intermediul cărora construim nu un canon, ci o suită subiectivă de discursuri cu valoare privată. În funcție de personalitatea și de gusturile fiecăruia, Dostoievski poate fi cel mai mare prozator (Cioran) sau, dimpotrivă, un scriitor mai mult sau mai puțin inacceptabil (Kundera sau Nabokov). Asocierea sau disocierea de un autor este o parte din „războiul” scriitorilor și este ea însăși o modalitate de poziționare. Pe lângă aceasta, sunt unii care au făcut o pasiune pentru romanul *Adolphe*, de Benjamin Constant, sau pentru *Portretul lui Dorian Gray* sau pentru *Craii de Curtea Veche*. Aceste cărți pot juca în viața cuiva un rol mai important decât *Iliada* sau *Divina Comedie*. Alegerile idiosincrazice definesc sursele de influență la nivel personal; chiar dacă subiective, sunt, în fapt, cele mai importante. La aceste alegeri idiosincrazice face trimitere Borges atunci când spune că: „Un mare scriitor își creează precursorii, îi creează și, într-un anumit fel, îi justifică”.

Corpusul „de plecare” este, așadar, vast și în continuă mișcare. Plecând de aici are loc, în prealabil, interpretarea discursului și apoi definirea conceptelor și a structurilor de interpretare. Delimitarea unui corpus analitic este

ulterioară, ceea ce justifică poziționarea analizei concrete *după* analiza teoretică. Aceasta nu înseamnă că interpretările din a doua parte a lucrării nu aduc nimic nou. De exemplu, unul dintre lucrurile cele mai importante pe care, cred, le-am sesizat în analiza discursului cioranian este rolul central jucat de polifonie. Polifonia discursului cioranian a fost remarcată de Simona Modreanu, însă eu am analizat această strategie discursivă, arătând că ea reușește să rezolve aproape toate problemele ridicate de discursul existențial. Nu știu ca o asemenea abordare să mai existe la un alt autor, cel puțin nu la autorii mari. Acesta este un element de noutate. Analiza discursului autonom este o activitate continuă, iar interpretările oferite în a doua parte a lucrării sunt integrate în această activitate.

8.2. Contextul general al receptării

După cum am afirmat în prima parte a lucrării, receptorul autonom, în calitatea sa de receptor-interpret al discursului, are, ca și autorul, misiunea de a lucra asupra *habitus*-ului său. Abordarea ar trebui să includă elemente de poziționare existențială a receptorului. Tot ce se poate spune, în acest caz, este că interpretarea sa a devenit un obiectiv de cercetare în cadrul activității doctorale. El beneficiază de prezumția de libertate academică și de cercetare. Conform regulilor aplicate în sistemul de educație, admiterea unui proiect de cercetare este condiționată de prezentarea de către autor a unui *curriculum vitae*. Acest *curriculum vitae* nu spune niciodată prea mult. La drept vorbind, elemente mai concrete ale *habitus*-ului devin inerent vizibile numai în timpul analizei, ca indicii ale plasamentului existențial și social ce orientează perspectiva asupra discursului. Mult mai multe lucruri ar putea fi spuse despre contextul receptării. Neîndoielnic, receptorul este plasat într-un *context deschis*, mai exact într-o țară democratică (România) din Uniunea Europeană. El nu are în vedere o cenzură de stat; nu are a se confrunta, în acest caz, decât cel mult cu rigorile și constrângerile academice și de cercetare. Acest context poate fi însă mai bine definit. România este o țară postcomunistă, iar cuvântul are o anumită încărcătură. Prin postcomunism, se marchează mai întâi apartenența recentă a unui spațiu cultural-istoric la „lagărul socialist”; contextul anterior –, iar receptorul are el însuși, într-o anumită măsură, experiența sa – a fost unul *închis*. În același timp, prin postcomunism se înțelege, cel puțin în Europa de Est, un anumit efort – uneori nu prea reușit – al societăților de trecere de la societatea socialistă la cea capitalistă, cu tot ce înseamnă acest

lucru și, în primul rând, cu asumarea valorilor capitaliste, a valorilor democrate. Postcomunismul este, în fond, o altă formă a postmodernității². El este deopotrivă marcat de moștenirea sa complicată și de întreaga problematică, dacă nu chiar de întreaga *criză* a societăților occidentale târzii. Pe de o parte, estul european și, în particular, spațiul românesc au cunoscut un alt trend al modernizării decât cel vest-european³. Evoluția economică, socială și politică a fost afectată de întârzieri și sincope istorice. Ea are un caracter „tendențial”, „este o modernitate provocată, rezultat al unei modernizări în ariergardă și nu al uneia în avangardă”⁴. Necesitatea recuperării rapide a întârzierilor în raport cu evoluția Occidentului a condus la lansarea unor proiecte de reformare radicală a societății, cum este acela al lui Cioran din *Schimbarea la față a României*. Pe de altă parte, este tot mai clar că spațiul românesc și est-european au devenit părți integrate în noul proces postcomunist de globalizare, cu tot ce înseamnă acest lucru, de la reevaluarea pozițiilor ideologice față de trecutul comunist (conceput deopotrivă ca timp al destrucrării istorice și al modernizării) până la reevaluarea pozițiilor ideologice față de Occident (conceput ca factor de democratizare, dar și ca forță colonizatoare). În acest sens, Gabriel Liiceanu susține o poziție net pro-occidentală și anticomunistă, la care adaugă acele trăsături tendențialiste specifice teoriilor concepute în spațiul românesc.

Cu toate acestea, contextul receptării continuă să rămână unul deschis și ar trebui adăugat că, în plan european, sensibilitatea mai mare pentru închiderea sau deschiderea acestui context face parte din moștenirea recentă a Estului.

O analiză structurală a discursurilor autonome ale modernității nu poate fi realizată numai plecând de la discursul autonom, așa cum s-a dezvoltat acesta în România (sau în Bulgaria). Istoria discursului autonom este, în cea mai mare parte, o istorie a Vestului Europei. În raport cu această istorie, poziționarea receptorului est-european este mai degrabă periferică. Cu toate acestea, discursul său este un discurs aparținând categoric spațiului european. El nu vorbește din China sau din India. Mai mult decât atât, interpretarea are

² Stjepan G. Meštrović, *The Balkanisation of the West: The Confluence of Postmodernism and Postcommunism*, Routledge, Londra, 1997.

³ Constantin Schifirneț, „Tendential modernity”, în *Social Science Information* (martie), vol. 51, nr. 1, 2012, pp. 22-51.

⁴ Constantin Schifirneț, *Filosofie românească în spațiul public. Modernitate și europenizare*, Editura Tritonic, București, 2012, p. 12.

loc într-un *context globalizat*, favorizat de deschiderea societăților civilizației occidentale, inclusiv a României, ca parte a acestei civilizații. Autorul interpretării a beneficiat el însuși, pe parcursul cercetării, de un stagiul doctoral la Paris (Université Paris-Sorbonne 4), în cadrul unui proiect finanțat de Uniunea Europeană. Această deschidere oferă interpretului est-european posibilitatea unei mai bune înțelegeri a spațiului globalizat în care are loc interpretarea. Lucrul poate fi valabil și este de dorit să se întâmple și chiar se întâmplă și în sens invers, prin participarea interpreților din Vestul Europei la conferințe și la alte astfel de evenimente care au loc în Estul Europei. De asemenea, este necesară o mai bună cunoaștere a discursurilor autonome din Estul Europei de către autorii și receptorii din Vest. Dincolo de specificul local, deschiderea contextului atrage atenția asupra unei problematice și a unei poziționări comune. În ciuda diferențelor locale și a abordărilor discursive foarte diferite, un scriitor român precum Gabriel Liiceanu împărtășește cu scriitorul francez Michel Houellebecq un număr important de probleme (este vorba, în fond, în ambele opere despre condiția omului european) sau de revendicări literare comune (cum ar fi Cioran, autor de origine română). Închiderea contextului discursului în perioada comunistă a creat raportări diferite, dar chiar și în acest caz putem vorbi despre o istorie și o problemă, în realitate, comune. Din acest punct de vedere, romanele lui Milan Kundera și cele ale lui Michel Houellebecq ne apar astăzi – măcar în parte – ca doi versanți ai unuia și aceluiași val: valul 1968. În 1984, receptorii occidentali ai romanului *Insuportabila ușurătate a ființei* au putut să-și dea seama că raportarea discursivă a lui Milan Kundera îi privește și pe ei, în aceeași măsură cu receptorii din Estul Europei. Probabil că, dacă ar fi decis să rămână la Heidelberg sau la Paris, Gabriel Liiceanu ar fi putut să facă din *Jurnalul de la Păltiniș* nu un „model paideic”, ci „o farsă tragică”, un discurs proiectiv precum acela al lui Kundera, în care Constantin Noica și Emil Cioran ar fi jucat roluri contrapunctice. Nu în ultimul rând, un receptor român de la începutul noului mileniu poate să-și facă o părere foarte exactă despre problemele ridicate de Michel Houellebecq în *Particulele elementare*. La fel ca Houellebecq, și el trăiește într-o societate de consum și se confruntă cu aproximativ aceleași probleme.

8.3. Criterii de alegere a corpusului

În alegerea discursurilor care au fost supuse interpretării am ținut seama de două criterii. Primul criteriu a fost acela al *ilustrării tipologice* a discursului existențial și a discursului proiectiv. Două dintre cele patru interpretări vizează discursul existențial (Cioran și Liiceanu); celelalte două, discursul proiectiv (Kundera și Houellebecq). Această alegere prezintă, în anumite limite, avantajul de a surprinde problematica abordării strategice a discursului, asemănările și diferențele dintre cele două tipuri de discurs, pe de o parte, și între strategiile fiecărui scriitor, pe de altă parte. Diferența dintre discursul existențial și cel proiectiv va ieși imediat în evidență. Referința la autor este de rigoare pentru înțelegerea discursului existențial. Ea este aceea care, până la urmă, *explicită* textul, viața autorului făcând parte integrantă din strategia sa discursivă. Cu totul altfel are loc înțelegerea discursului proiectiv. Fiind nereferențial, relația discursului cu autorul este una indirectă. Tocmai soluția găsită de autor în stabilirea unei relații indirecte cu propriul discurs este ceea ce face obiectul interpretării. Pentru discursul proiectiv, biografia nu joacă rolul de referință a discursului decât atunci când un autor face trimiteri explicite la viața sa. În general, biografia este, pentru discursul proiectiv, *cadrul strategic*. Diferențele pot fi remarcate și între autorii care adoptă același tip de discurs. Cioran se poziționează de la bun început împotriva discursului teoretic, în timp ce Liiceanu adoptă o poziționare ambiguă, încercând să realizeze fie o relație de complementaritate cu discursul teoretic, fie o distanțare categorică. În timp ce, la Kundera, asumarea existențială a discursului proiectiv conduce la investigarea propriilor posibilități biografice (însă fără referințe directe la viața autorului), naratorul lui Houellebecq își asumă un grad ridicat al existențialității discursului, făcând referire directă sau indirectă la biografia lui Michel Houellebecq însuși.

Al doilea criteriu utilizat pentru alegerea corpusului este acela al *contextului producerii discursului*. Doi dintre autorii selectați (Liiceanu și Kundera) și-au scris opera deopotrivă în contexte închise și deschise. Acest fapt a presupus, din partea celor doi, operarea unor schimbări strategice importante, iar interpretarea discursurilor lor a pus în evidență aceste schimbări. La rândul său, Cioran și-a schimbat strategia discursivă – dacă ar fi să luăm în considerare numai trecerea de la limba română la limba franceză –, trecând dintr-un context local în alt context local. Este relevant, în același timp, că nici Liiceanu, nici Houellebecq – unul trăiește într-o societate

postcomunistă din Est, celălalt într-o societate postindustrială din Vest – nu și-au schimbat contextul local, deși atracția lui Liiceanu față de Paris și decizia lui Houellebecq de a părăsi Parisul și de a locui în alte țări occidentale (Irlanda sau Spania) au, fiecare, semnificația lor. Niciunul, nici celălalt nu și-au abandonat, precum Cioran, limba maternă, ceea ce – în cazul schimbării contextului local – este totuși elementul determinant. Punerea în evidență a contextului producerii discursului prin alegerea unor autori care au scris în contexte diferite a fost, deci, un criteriu important.

8.4. Unitatea discursivă ca întreg al interpretării

Unitatea discursivă, *întregul* pe care îl avem în vedere în activitatea de interpretare este diferit, în funcție de tipul de asumare a discursului. Interpretarea discursului existențial, ca discurs asumat de un autor *în carne și oase*, trebuie să aibă în vedere întregul referențial al acestui discurs. Acest întreg este oferit de viața autorului, exprimată printr-un discurs existențial. Lucrul la care se referă discursul, în unitatea sa, este această viață; la ea se raportează în permanență. Prin urmare, unitatea discursivă nu poate fi o carte sau alta, un eseu sau altul, sau un fragment scris de autor și pe care ne propunem să le interpretăm. Această unitate nu poate fi decât opera existențială, întreaga operă a autorului existențial. Din acest motiv, interpretarea discursurilor lui Emil Cioran și Gabriel Liiceanu, doi autori de literatură existențială, a avut în vedere ansamblul operei lor.

Situația autorilor de discursuri proiective este diferită. Ruptura de referențialitate a discursurilor lor reprezentând o alegere strategică, unitatea discursivă nu poate fi legată exclusiv de viața autorului și nu poate fi reprezentată de ansamblul operei sale. Desigur, aceasta nu înseamnă că o analiză a operei, în ansamblu, și chiar în raport cu viața autorului, nu poate fi realizată sau că, în diversitatea discursurilor proiective ale unui autor, nu poate fi surprinsă o unitate de interpretare. La autorii buni, în orice caz, această unitate există. Totuși, strategia discursivă a autorului, cea care-i evidențiază poziționarea autonomă, se poate schimba și chiar se schimbă de la un discurs proiectiv la altul. Din punct de vedere strategic, Tolstoi procedează în mod diferit în marile sale romane, *Anna Karenina* și *Război și pace*, față de nuvelele sale târzii, *Diavolul* sau *Moartea lui Ivan Ilici*. În primele se remarcă o afirmare a

vitalității și a vieții, în ultimele, o angoasă teribilă. Această schimbare introduce modificări direct sesizabile ale strategiei discursive. Evidențiez doar faptul că discursurile „vitaliste” sunt foarte lungi și înalt proiective, în timp ce discursurile „angoasante” sunt scurte și cu trăsături existențiale. Firește, modificarea acestei strategii discursive poate fi analizată în ansamblul operei; ea poate avea, de asemenea, o bază existențială. Însă nu poate fi surprinsă decât după interpretarea preliminară a unităților discursive care alcătuiesc opera. Căci *modificarea unei strategii nu face parte din strategia discursului, ci a autorului*. El este cel care poate să opereze modificări, trecând de la o distanțare realistă la una înstrăinată, de la o orientare a discursului dinspre immanent spre transcendent etc. Se poate afirma deci că unitatea discursului proiectiv nu este opera, în ansamblu, ci fiecare discurs proiectiv este o unitate discursivă.

Cu adevărat identitate între operă și unitatea discursivă nu poate exista decât la autorii unei singure cărți. Ea poate fi o unitate întâmplătoare (autorul nu a apucat să mai scrie o nouă carte), cum este cazul *Conjurației imbecililor*, sau deliberată, căutată: romanul *În căutarea timpului pierdut*. Cazul lui Proust – caz imperfect, căci *În căutarea timpului pierdut* nu este singurul său discurs proiectiv, ci doar discursul care are rolul covârșitor în ansamblul operei sale – arată tendința autorului discursului proiectiv către obținerea unei unități a operei *cu semnificație existențială*. Este însă acesta și cazul tuturor operelor proiective? Diversitatea discursurilor și schimbările de strategie în trecerea de la un discurs la altul subliniază, o dată în plus, natura proiectivă a discursurilor, *trimițând la semnificația proiectivă* a operei, luată în ansamblu. Între *Regele Lear* și *Macbeth* legăturile sunt profunde. Cu toate acestea, cele două piese pot fi înțelese *mai bine* separat. Ansamblul operei shakespearciene este dominant proiectiv. Există însă și autori, între care Rousseau este poate exemplul cel mai bun, al căror discurs proiectiv este *urmat* de un discurs existențial, strict autobiografic. Acest discurs, dacă nu propune explicit, atunci induce o interpretare existențială a ansamblului operei, încercând să restabilească referențialitatea discursului proiectiv în interiorul operei înseși. Poate fi întâlnită, de asemenea, și situația inversă, în care un discurs existențial *orientează* interpretarea discursurilor proiective care îi urmează înspre una care să pună accentul pe semnificația lor existențială. Oricum ar sta lucrurile, este clar că discursul proiectiv presupune o anumită interpretare, în cadrul unei unități discursive determinate (romanul *Anna Karenina*) și o altă interpretare în cadrul operei luate în ansamblu (opera lui Tolstoi). Analiza proiectivității operei nu

este însă – așa cum am spus – o parte a analizei discursului, ci ține de interpretarea strategică. Pentru a analiza strategiile discursive, am ales ca unități discursive romanul *Insuportabila ușurătate a ființei*, de Milan Kundera, și romanul *Particulele elementare*, de Michel Houellebecq.

Capitolul IX

Cioran. Polifonia discursului existențial

„Există câteva teze despre mine. Dar eu sunt împotriva tezelor, sunt împotriva genului. Știți că eu am venit la Paris pentru a face o teză!... Și am rupt-o total cu universitatea. Sunt chiar inamicul universității. Găsesc că e un pericol, moartea spiritului. Tot ce e învățământ, chiar bun, chiar excelent, este rău, în fond, pentru dezvoltarea spirituală.” (Cioran)

Am interpretat¹ opera lui Cioran (1911-1995) raportând-o la discursurile pe care, rând pe rând, acesta le-a respins: discursul teoretic, ideologic și literar-proiectiv. Am urmărit, de asemenea, schimbarea strategică petrecută, în anii '40, prin trecerea lui Cioran de la scrisul în limba română la cel în limba franceză. O parte a capitolului este dedicată poziționării autonome a lui Cioran față de sistemul de publicitate capitalist. Nu în ultimul rând, am descris raportarea privată din *Caietele* scrise în perioada franceză.

Cioran și-a prezentat și explicat deciziile care stau la baza constituirii propriului discurs în primele capitole ale cărților sale inaugurale, *Pe culmile disperării* (debutul românesc, 1934) și *Tratat de descompunere* (debutul în Franța, 1949): întâi, alegerea discursului existențial în locul celui teoretic; apoi, opțiunea definitivă pentru discursul ironic în locul celui ideologic. Aceste momente, bine marcate, sunt totuși mai mult orientative. Ar fi riscant să deducem că, în cărțile publicate în limba română, ironia este absentă sau că, după adoptarea timpurie a discursului existențial, Cioran n-ar fi fost, ulterior, încercat de dorința de a se redefini printr-o abordare teoretică a problemelor filosofice. Textele sale de tinerețe suferă de o anumită instabilitate

¹ O parte a acestui capitol (referitoare la strategia de comunicare a lui Cioran) a fost publicată, într-o variantă anterioară, în Arthur Suci, Ovidiu Solonar, *Strategia de comunicare publică a lui Emil Cioran*, în *Crossing Boundaries in Culture and Communication. Journal of the Department of Foreign Languages*, American-Romanian University, vol. 2, nr. 2, Editura Universitară, București, 2011, pp. 65-71. Contribuția personală a constat în conceperea și redactarea textului. Întreaga tematică a fost, de asemenea, prezentată public în cadrul conferinței internaționale *Language, Literature and Culture Policies – Details that Matter*, pe care am susținut-o la Universitatea din Craiova, 7-9 octombrie 2011.

discursivă și stilistică, una dintre cauze fiind tentația discursului teoretic și ideologic, tentație căreia Cioran i-a căzut pradă. Deși, odată cu *Amurgul gândurilor* (1940), se poate constata o stabilizare, deciziile finale au fost luate și exprimate abia începând cu opera în limba franceză. În Franța, fiind confruntat din nou cu datele constitutive ale propriului discurs, Cioran se decide definitiv pentru discursul existențial și ironic. În ciuda unității de ansamblu a operei sale, abia în perioada franceză, care este și perioada maturității, Cioran ajunge la deplina asumare a discursului, la expresia lui inconfundabilă.

9.1. „Gânditorul de ocazie”. Respingerea discursului teoretic

Legătura lui Cioran cu Universitatea, ca loc privilegiat al discursului teoretic, a fost foarte strânsă până destul de târziu². Cu toate acestea, ruptura de teorie și opțiunea pentru discursul existențial sunt, așa cum am spus, decizii foarte timpurii. Fiind încă student la Facultatea de litere și filozofie din București, Cioran își caută un drum în mediul universitar. Anumite texte, cum ar fi *Antropologia filosofică*³, arată interesul său pentru cercetarea în domeniul teoriei filosofice. Nu aceasta va fi însă calea pe care o va alege în cele din urmă. La scurt timp după finalizarea studiilor, Cioran publică prima sa carte, *Pe culmile disperării*, în care se delimitează, chiar de la început, de discursul teoretic, justificându-l, în același timp, pe acela existențial. În eseu „A fi liric”, Cioran opune obiectivității abstracte a filosofiei de sistem subiectivitatea exprimată fără constrângeri discursive. Existența liberă, trăirea pasională sunt, în viziunea lui, preferabile instituționalizării de tip universitar. Scrisul devine astfel o formă de mărturisire și o terapie, o salvare de la prăbușirea din preaplinul interior: „Experiența teribilă și obsesia îngrozitoare a morții, atunci când sunt păstrate în conștiință, devin ruinătoare. Vorbind despre moarte, ai salvat ceva din tine, dar în același timp a murit ceva din propria ființă, deoarece conținuturile obiectivate își pierd actualitatea din conștiință. Din acest motiv, lirismul reprezintă o pornire de risipire a

² După absolvirea facultății, la București, Cioran a fost, în Berlin și în München, *fellow* al Fundației Humboldt (1933-1935) și apoi, în Paris, al Institutului Cultural Francez, (1937-1940).

³ Textul a fost pregătit, în 1932, pentru un seminar al lui Dimitrie Gusti și publicat, în 1991, la Editura Pentagon-Dionysos, Craiova.

subiectivității; căci el indică o efervescență a vieții în individ care nu poate fi stăpînită, ci pretinde neconținut expresie. A fi liric înseamnă a nu putea rămîne închis în tine însuși”⁴. Din acest primat al afectivității rezultă, la Cioran, respingerea ideii de operă și chiar a necesității scrisului, pe măsură ce conținutul subiectiv se diluează. El stă la originea *sterilității prodigioase* a operei cioraniene.

Într-o anumită privință, opțiunea anti-teoretică este anterioară studiilor universitare. Abordarea de tip eseistic a lui Cioran este foarte apropiată de eseurile din *Itinerariul spiritual*, scrise de Mircea Eliade, pe care le citea în timpul liceului, pe când se afla la Sibiu. Însă, spre deosebire de Eliade, care a abandonat eseistica de tinerețe, aderând la discursul teoretic și devenind istoric al religiilor, Cioran a perseverat în eseu. Influența originară este, indirect, recunoscută în textul despre Eliade din *Exerciții de admirație*⁵.

Cioran avea să deplângă mai târziu utilizarea excesivă a jargonului filosofic în operele sale de tinerețe. Amprenta lecturilor filosofice este, într-adevăr, vizibilă, mai ales în *Pe culmile disperării* și în *Schimbarea la față a României*. În pofida limbajului încărcat de concepte filosofice, ruptura de filosofia de sistem, precum și de filosofia universitară este totuși evidentă. Cioran adoptă genul eseistic și fragmentar, utilizat de Pascal, Kierkegaard sau Nietzsche pentru a combate filosofia de sistem a lui Descartes, a lui Hegel sau chiar întreaga tradiție filosofică europeană. După un an, pe care l-a petrecut, ca profesor, la un liceu din Sibiu, Cioran își dă seama că este incapabil să muncească și decide să restabilească raporturile cu Universitatea, dar numai ca instituție ce poate reprezenta o sursă de venit și un statut relativ, programul fiind destul de liber. În mai multe interviuri, Cioran mărturisește că nu intenționa să urmeze o carieră universitară sau în cercetare. În opera sa, opțiunea pentru discursul existențial este asumată de la început. Nu întâlnim, la Cioran, acea „tensiune între teorie și ironie”⁶, care se face simțită la filosofi universitari, precum Heidegger sau Derrida.

Într-adevăr, cărțile publicate în întreaga perioadă cât este bursier nu au nici pe departe un conținut teoretic. Numai după terminarea războiului, când hotărăște să rămână la Paris, Cioran are o tentativă de a intra în cercetare, probabil cu scopul de a dobândi o sursă sigură de venit și un statut social

⁴ Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 7.

⁵ Cioran, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 1587.

⁶ Rorty, *op. cit.*, p. 208.

onorabil. *Caietele* pun pe seama intervenției neamicale a lui Lucien Goldmann, sociolog evreu născut în România, eșecul acestei tentative⁷. Nu știm cum au stat lucrurile în realitate. Cert este însă că, până la urmă, Cioran a rămas fidel deciziei sale din tinerețe privind respingerea discursului teoretic, a filosofiei de sistem și a filosofiei universitare. Acest fapt este atestat în mai multe locuri ale operei sale, unul din cele mai cunoscute fiind eseul „Despărțirea de filozofie” din *Tratat de descompunere*: „Am întors spatele filosofiei când mi-am dat seama că e cu neputință să descopăr la Kant vreo slăbiciune omenească, vreo urmă adevărată de tristețe; la Kant și la toți filosofil. (...) De altfel, filosofia – neliniște impersonală, refugiu în preajma unor idei anemice – e soluția tuturor celor care fug de exuberanța corupătoare a vieții”⁸. Ajuns scriitor de limbă franceză, Cioran renunță și la doctorat și se opune, rând pe rând și într-un mod adesea ironic, susținerii de conferințe publice în cadru universitar, redactării de lucrări critice privind gândirea filosofilor sau a scriitorilor și chiar redactării de lucrări privind propria operă⁹.

9.2. Un „sceptic al literelor”. Respingerea proiecției literare

Cioran respinge asumarea teoretică a discursului; totodată, el se oprește în pragul literaturii, al proiectivității de ordin literar, refuzând atât jocul poeziei, cât și pe acela al romanului. Nu se cunoaște niciun singur text scris de Cioran în care asumarea să ia o formă proiectivă de ordin literar. Atitudinea sa față de discursul literar și, în primul rând, față de roman este ambivalentă. În eseul „Dincolo de roman”, Cioran se înscrie, pe de o parte, în tradiția celor care, ca Valery, contestă legitimitatea artei romanești, îi subliniază „vulgăritatea” și „parvenitismul”¹⁰. Pe de altă parte, el afirmă că: „... cele mai răscolitoare – dacă nu și cele mai mari – cărți din câte am citit au fost romane”¹¹. El recunoaște chiar că romanul, ca gen, i-ar fi permis să-și exprime în mod optim gândirea contradictorie fără obligația de a și-o asuma la nivel existențial: „Eu unul mă simt absolut incapabil să scriu un roman, lucru pe care îl regret, căci la urma urmelor un roman este modul cel mai bun posibil de a te

⁷ Cioran, *op. cit.*, 2010, p. 160.

⁸ Cioran, *op. cit.*, 1995, p. 622.

⁹ Cioran, *op. cit.*, 1995, p. 40.

¹⁰ *Ibidem*, p. 905.

¹¹ *Ibidem*, p. 907.

ascunde, pentru a putea spune totul într-un mod impersonal”¹². Totuși, nu va da niciodată curs acestei oportunități.

Problema alegerii genului scriiturii poate face, în cazul lui Cioran, obiectul unei discuții separate. Motivația, aproape medicală, a scrisului respinge *de facto* orice formă de construcție, fie ea sistem filosofic sau roman. Cioran însuși a mărturisit – iar prietena sa, Simone Boué, nu a făcut decât să confirme¹³ – că este incapabil să scrie altceva decât fragmente și eseuri destul de scurte. El a scris, cel mai adesea, în regim poetic, autodenumindu-se „gânditor de ocazie”¹⁴: „Trăiesc în așteptarea ideii, o presimt, o încercuiesc, o apuc – și n-o pot formula, îmi scapă, nu-mi aparține încă: am conceput-o oare în absența mea? Și cum, din iminentă și confuză, s-o fac prezentă și luminoasă în agonia inteligibilă a expresiei? Ce stare trebuie să nădăjduiesc ca ea să înflorească și să piară?”¹⁵ La aceasta se adaugă, desigur, viziunea asupra eului ca eu lucid, a eului ca „nescăpare”. În centrul meditațiilor cioraniene, de fapt sursa lor, este propriul eu, de care nu înțelege să se despartă, pe care refuză să-l proiecteze într-o lume ficțională. Există, la Cioran, o atitudine idiosincrazică de negare a proiecției ce-l face incapabil de construcția literară. Însă, dincolo de orice explicații posibile, ceea ce contează este acest refuz al literaturii, similar celui al filosofiei de sistem, și, mai mult decât atât, soluția găsită de Cioran pentru a evita capcanele discursului existențial.

9.3. Tehnici de ironizare: polifonie, paradox, aberație

Principala dificultate în elaborarea unui discurs autonom existențial o reprezintă salvagardarea autonomiei. Aceasta rezultă din însăși asumarea existențială a discursului. Ea conduce la ceea ce Cioran numește, cu referire la Socrate, „inextricabila problemă a sincerității”¹⁶, adică fie la pericolul autoproiecției, fie la îmbrățișarea unei forme de credință și astfel la căderea în discursul heteronom. Cioran a respins deopotrivă pretențiile la sinceritatea extremă ale lui Rousseau sau ale lui Baudelaire, ca și asumările existențiale

¹² Cioran, *Scrisori către Wolfgang Kraus*, Editura Humanitas, București, 2009, p. 26.

¹³ Gabriel Liiceanu, „Interviu inedit cu Simone Boué: «Nu cred deloc că-i scăpa frumusețea lumii»”, în *România literară*, http://www.romlit.ro/interviu_inedit_cu_simone_bou_nu_cred_deloc_ca-i_scapa_frumuse_te_a_lumii, accesat la 20 decembrie 2011.

¹⁴ Cioran, *op. cit.*, 1995, p. 666.

¹⁵ *Ibidem*, p. 666.

¹⁶ *Ibidem*, p. 926.

de tipul creștinismului radical, disperat al lui Pascal sau Kierkegaard. Cărțile sale nu sunt, prin urmare, nici confesiuni (autobiografii), nici discursuri edificatoare.

În privința abordării generale, a temelor, ba chiar și a formei scriiturii, Cioran se apropie foarte mult de Pascal scepticul, cel din *Cugetări*, care pretindea să nu-i fie reproșate contradicțiile întrucât sunt intenționate. Însă, spre deosebire de Pascal, preocupat de devoalarea contradicțiilor *dialectice*, de sublinierea dimensiunii tragice a existenței, a existenței umane *în general*¹⁷, Cioran își afirmă *propria* ființă, propriul eu, propriul *caz*, într-un demers de identificare a *unicității*, a *diferenței* de tip existențial. Altfel spus, drama pascaliană a omului este reluată de Cioran în propriul scenariu biografic. Aceasta, firește, îl apropie de Montaigne, mai exact de *eul* lui Montaigne, atât de disprețuit de Pascal. Totuși, maniera lui Cioran rămâne pascaliană¹⁸. Ea atinge uneori nivelul anecdotic al lui Montaigne, dar nu coboară, decât foarte rar, la desfășurările, interesate sau nu, ale sincerității strict „biografice”. Confesiunea sa este, de regulă, decontextualizată și abstractizată, rezultatul discursiv fiind bine definit prin formula: „lacrimi prelucrate”¹⁹. Ca și la Pascal sau la Nietzsche, la Cioran se manifestă proiectivitatea prin abstractizare. Asistăm, în fapt, la o dejucare sau o punere în scenă a propriei expuneri discursive, care nu este literară, ci filosofică. Această dejucare sau această punere în scenă așază peste *eu* o zonă de umbră, însă fără a distanța autorul de narator, fără a realiza ruptura referențială. Asumarea existențială este astfel păstrată. Autorul nu părăsește sfera propriului eu; el vorbește în continuare despre sine, doar că în mod *indirect*, fiind conștient de imposibila identificare între sine și discursul despre sine. Această *distanțare de eu* face posibilă abordarea ironică și autoironică; altfel spus, îl ferește pe autor de discursul heteronom. Dar abstractizarea poate cădea cu ușurință în „sistem” sau în ideologie. Tocmai pentru a se feri de aceste tentații, cărora le-a și cedat uneori, Cioran recurge, mai ales în cărțile scrise în franceză, la definirea propriului eu ca „spațiu polifonic”²⁰.

¹⁷ Lucien Goldmann, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1959.

¹⁸ Influența lui Pascal asupra lui Cioran este analizată de Ciprian Vălcan în „Cioran și Pascal”, în *Studia Theologica* V (1/2007), pp. 51-89.

¹⁹ Cioran, *op. cit.*, 1995, p. 1252.

²⁰ Simona Modreanu, *Cioran*, OXUS, Paris, 2003, p. 134.

Se poate vorbi, în cazul lui Cioran, despre polifonie, chiar dacă scrierile sale rămân centrate pe un singur personaj, el însuși. Polifonia este posibilă pentru că eul este pus în scenă (distanțat), în așa fel încât, la momente diferite, el poate să spună lucruri diferite, ba chiar contradictorii, ca și cum ar „cânta” pe mai multe voci. Polifonia îl eliberează pe Cioran de autoproiecție, care nu este altceva decât o ideologizare a eului, și de tentația heteronomă, care pretinde o conformare monodică. Fiind pluralitate a vocilor, polifonia înlătură centrul de interpretare al propriului demers discursiv, plecând de la care anumite fapte ale vieții sunt puse în lumină, iar altele în umbră. Polifonia este o ironie adresată deopotrivă autoproiecției și heteronomiei. Ea transformă inclusiv natura distanțării prin abstractizare, dislocând conceptele filosofiei, relativizându-le, oferindu-le utilizări nefilosofice sau chiar neuzuale. Conceptele fiind ironizate, ele nu mai pot fi integrate într-un sistem; în schimb, sunt puse în slujba unei gândiri contradictorii, a unei gândiri ironice, căpătând astfel trăsăturile, dacă nu chiar funcția metaforelor. Față de stilul sec al lui Pascal sau al maeștrilor francezi ai fragmentului (La Rochefoucauld, Vauvenargue, La Bruyère etc.), stilul lui Cioran este un amestec ironic de concepte și metafore. El utilizează această tehnică tocmai pentru a marca *diferența de tip existențial*, pe care Pascal dorea s-o evite. (Depoetizarea scriiturii este, la Cioran, caracteristică operelor târzii.) Trecerea, prin utilizarea polifoniei, din registrul filosofic în cel literar nu-l transformă totuși pe Cioran din filosof în scriitor. Cioran nu merge până acolo încât să considere filosofia un gen literar. El ironizează, dar nu ficționalizează conceptele filosofice. Cioran rămâne, așa cum s-a autocaracterizat, un „solist al literelor”²¹, un filosof atașat de propriul eu și preocupat de asumarea existențială.

O altă caracteristică importantă a scriiturii cioraniene este prezența, pe scară largă, a paradoxului. Ea își are originea în dubla orientare a discursului, simultan către transcendent și către imanent. Paradoxul nu este o simplă contradicție, ci o utilizare specială a limbajului cu scopul de a realiza dislocări logice. În maxima „Scepticismul este credința spiritelor fluctuante”²², Cioran folosește paradoxul pentru a defini scepticismul. Întreaga tradiție teologică și filosofică stabilește că scepticismul și credința (în Dumnezeu sau în cunoașterea) sunt două situații existențiale opuse. Scepticul se îndoiește de existența lui Dumnezeu sau a oricărei cunoașteri; prin urmare, este *necredincios*. Invers,

²¹ Cioran, *op. cit.*, 1995, p. 901.

²² *Ibidem*, p. 1253.

credința este o convingere fermă; or, scepticismul, atât în variantele sale antice (grec sau roman), cât și în cele moderne (francez sau englez), susține că scepticismul este suspendarea oricărei convingeri. Scepticismul și credința se pot defini reciproc numai prin opoziție: este credincios cel care *nu* este sceptic, este sceptic cel care *nu* este credincios. Or, Cioran afirmă că scepticismul *este* o formă de credință, că și scepticul este un credincios. Fără îndoială, definiția credinței, cel puțin în varianta ei creștină, este aici extinsă. Cioran nu se referă doar la credința în Dumnezeu, ci la orice formă de credință. Dacă discuția ar avea loc într-un cadru creștin, paradoxul ar fi imposibil, întrucât îndoiala (scepticismul) și credința se situează la niveluri existențiale diferite, ele neputând exista în același timp (credința este o suspendare a îndoielii sceptice). Or, extinderea definiției credinței la orice formă de convingere aduce discuția în cadrul specific mai degrabă scepticismului grec sau roman. Mai mult decât atât, afirmând că „scepticismul este credința spiritelor fluctuante”, Cioran mută discuția din domeniul logicii în cel al afectivității. El susține implicit că orice credință este o formă de angajament afectiv. Opiniile sunt produsul stărilor afective. Firile nefluctuante afectiv sunt capabile de o credință fermă; cele fluctuante sunt sceptice, în sensul că, schimbându-și starea afectivă, trec de la o credință la alta. Aparent, maxima lui Cioran vine să conteste principiile scepticismului privind posibilitatea reală a îndoielii logice. În realitate, scopul maximei este, dimpotrivă, acela de a relativiza credința, de a o reduce la o formă de afectivitate. Or, reducerea *la atât* a credinței echivalează cu negarea obiectului unei credințe mai înalte, cum este credința în Dumnezeu: cunoașterea este pur afectivă, credința în Dumnezeu este o iluzie a sentimentelor.

„Paradoxul este pasiunea gândirii”, spune Kierkegaard. Această pasiune îl aduce și pe Cioran în fața paradoxului și, în același timp, îl face să născocască, să abuzeze chiar de *formule provocatoare*. El pune tendința de a exagera, de a hiberboliza pe seama insomniilor sale, a nopților albe, când totul este văzut la dimensiuni colosale. Aceasta este, în orice caz, o altă trăsătură importantă a scriiturii lui Cioran. Paradoxul păstrează o relație cu logica formală; expresiile dintr-o bucată, precum „Viața se creează în delir și se desface în plictis” din *Tratatul de descompunere*, pierde această legătură: ele frizează aberația. Totuși, afirmația ca atare nu este lipsită în totalitate de sens și chiar de adevăr. Delirul este o stare de plinătate, în care viața este simțită cu intensitate; dimpotrivă, plictisul aduce cu sine un gol interior. Sunt astfel evidențiate două extreme *de ordin afectiv*. Supoziția este, evident, nihilistă.

Dacă viața se creează în delir, atunci ea este un reflex al afectivității; este, spus în limbaj schopenhauerian, o *iluzie*. Chiar dacă afirmația lui Cioran pare poetică, funcția ei, totuși filosofică, este de a forța logica până când aceasta cedează, de a se apropia de nebunie fără a-i ceda.

9.4. Ispita ideologică. Religie, politică și ironie

Aderarea la discursul existențial nu l-a apărat, nici pe Cioran, de riscul căderii în heteronomie. Ca și Pascal sau Kierkegaard, el trece printr-o criză religioasă, moment reflectat în *Lacrimi și sfinți* (1937). Spre deosebire de cei doi autori, această criză nu se soldează însă cu o convertire. Fiu al unui preot din Rășinari, Cioran avea să recunoască, mai târziu, că spiritul său nu este suficient de disciplinat pentru a suporta rigorile unei religii. Este probabil că mai ales lecturile din Baudelaire și din Nietzsche l-au îndepărtat de creștinism pe Cioran. Interpretarea pe care o oferă, în *Lacrimi și sfinți*, scrierilor religioase nu poate fi decât tragic-ironică; poziționarea autorului este excentrică în raport cu tema abordată, ca în *Antichristul*, sau ca în *Héautontimorouménos*:

„Nu-s eu acordul fals, nu eu
Insult divina simfonie
Când nesătula Ironie
Mușcând, mă scutură din greu?”²³

Nici măcar Dumnezeu cel rău, pe care, peste ani, Cioran îl va pune la originea lumii, nu reprezintă mai mult decât o metaforă împrumutată de la gnostici. El nu *crede* în acest zeu; o spune în *Caiete*, iar motivul îl aflăm în textul cu pricina (*Demiurgul cel rău*): „Dumnezeu e doliul ironiei. Ajunge însă ca ironia să-și revină, să preia inițiativa: relațiile cu el se strică și încetează”²⁴. La Cioran, ironia nu numai că-și revine și că preia inițiativa, ea este chiar dominantă scrierilor sale. Ironia „vorace” („nesătulă” – trad. rom.), în primul rând, îl împiedică pe Cioran să adere la o ideologie religioasă. Dumnezeu rămâne, totuși, pentru el un reper de-a lungul întregii vieți; de aici, orientarea către transcendent a discursului.

²³ Charles Baudelaire, *Florile Răului*, traducere de C.D. Zeletin, Univers, București, 1991, p. 132. În franceză: „*Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord?*” (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Flammarion, Paris, 1991, p. 120).

²⁴ Cioran, *op. cit.*, 1995, p. 1171.

Tentația heteronomă, la Cioran, este simțită însă nu în mod direct în plan religios, ca la Kierkegaard, ci în plan politic. Politica este aceea care influențează major destinul și chiar opera sa²⁵. Atât în România, cât și în Franța, Cioran a fost, din acest punct de vedere, un om al timpului său. În *Caiete*, el își mărturisește interesul viu față de actualitatea politică. Într-adevăr, Cioran a fost pasionat de politică și dacă, în perioada franceză, nu și-a exprimat opiniile decât destul de rar și, de obicei, în texte colaterale (mai ales în scrisori), acest lucru se datorează deopotrivă dorinței de a-și ascunde trecutul legionar și poziționării autonome în cadrul societății franceze, preferinței finale pentru distanțare ironică.

Cioran avea opinii prea puțin favorabile creștinismului ortodox; în schimb, a fost un adept fervent al ortodoksiștilor Legiunii Arhanghelul Mihail. Această apropiere nu se explică printr-o identitate de convingeri între Cioran și membrii mișcării, ci prin caracterul *radical* al Legiunii, pe care Cioran, fără îndoială, îl aprecia. De fapt, resorturile adeziunii lui Cioran la legionarism nu sunt chiar atât de ușor de identificat. Cioran nu a fost un legionar tipic. Dacă ortodoxismul nu l-ar fi putut atrage, nici ideea naționalismului total, specifică mișcării lui Corneliu Zelea Codreanu, nu putea fi pe gustul său, cel puțin în tinerețe. Cioran nu era nici măcar un naționalist, în stilul binecunoscut al epocii, fiind mai degrabă obsedat decât îndrăgostit de România. Chiar și antisemitismul are, la el, un substrat paradoxal și apocaliptic, diferit într-o

²⁵ În *Cioran sau un trecut deocheat* (Editura Polirom, Iași, 2011, pp. 367-369.), Marta Petreu stabilește trei perioade distincte ale carierei lui Cioran: prima, între debutul în presă (1931) și debutul implicării politice (noiembrie 1933), caracterizată de asumarea unei scriituri lirice, schopenhaueriene; a doua, până în 1945, a *Schimbării la față a României* și, în general, a implicării politice; a treia, în care Cioran se rupe de România și de politică și, practic, se întoarce la metafizica lui Schopenhauer. Această periodizare încearcă să introducă în biografia lui Cioran un criteriu politic, regăsind astfel o perioadă anume (1933-1945) dominată de politică. Implicarea politică a lui Cioran nu poate fi pusă sub semnul îndoielii, însă delimitarea unei *perioade politice* poate fi de natură să conducă la o interpretare greșită a operei lui Cioran. Pe de o parte, Marta Petreu însăși recunoaște că, în aceeași perioadă, Cioran a publicat mai multe cărți de fragmente existențiale. *Amurgul gândurilor* a apărut în același timp cu *Schimbarea la față a României*. Pe de altă parte, în ciuda dezimplicării politice din perioada franceză, raportarea lui Cioran nu încetează să fie totuși una politică. De fapt, tocmai în acest raport între metafizică (înțeleasă ca asumare existențială a discursului) și politică sau între ceea ce Marta Petreu numește metafizica schopenhaueriană și filosofia lui Spengler se află cheia înțelegerii poziționării lui Cioran. Perioada politică, la care face referire Marta Petreu, este, de fapt, perioada în care Cioran cedează ispitei heteronome, mergând până la discursul de tip insurecțional, în timp ce, în perioada franceză, raportarea sa politică este ironică.

oarecare măsură de antisemitismul promovat în mod curent și pe care Cioran, în parte, îl susținea. Este probabil că mesianismul Legiunii și figura carismatică a liderului au contat cel mai mult pentru tânărul înflăcărat care a fost Cioran. Contaminarea sa precoce cu unii dintre autorii germani (mai ales Spengler) și experiența berlineză au jucat, fără îndoială, un rol foarte important. Bineînțeles, semnificativă a fost influența directă a lui Nae Ionescu, unul dintre teoreticienii mișcării, precum și a altora, inclusiv a lui Eliade. Trăirismul, care îi definește cărțile din tinerețe, era în ton cu epoca și cu grupul de intelectuali pe care îi frecventa. Resortul principal al adeziunii sale pare să fie, totuși, mai degrabă, unul personal. Cioran se simțea umilit, ca individ, de faptul de a fi român, suferea de neajunsul condiției sale etnice și căuta o cale pentru a-l surmonta.

În perioada tinereții, Cioran a respins societatea democratică de pe poziții metafizice: „Țările fără o axă istorică își pierd controlul prin democrație. Este cazul României”²⁶. Mobilul opoziției antidemocrate rămâne insuficient argumentat la Cioran, care considera totuși, în acea perioadă, că democrația este o etapă necesară în evoluția țării. În schimb, el se concentrează pe demolarea valorilor trecutului și pe conceperea unui proiect politic de anvergură, în măsură să transforme România măcar într-o putere regională: „... fi-va România țara unificatoare a Balcanilor, fi-va Bucureștiul noul Constantinopol?”²⁷. Cioran nu pare foarte preocupat de analiza sistemului burghez ca atare; ceea ce-l interesează este mai degrabă proiectul „schimbării la față” a României, al transformării ei radicale. Ceea ce impută el regimului democrat interbelic este, pe scurt, incapacitatea de a realiza acest proiect.

În *Schimbarea la față a României*, el afirmă că România trebuie să-și depășească rapid condiția de țară periferică, să facă un „salt” istoric. Însă, în ciuda acestei poziții, ale cărei reverberații afective au fost foarte puternice, reflectându-se în bună măsură și în cărțile publicate în limba franceză, caută, în același timp, varianta de rezervă a părăsirii definitive a României, dacă nu cumva aceasta a fost, în realitate, prima opțiune. În eseu dedicat lui Borges, din *Exerciții de admirație*, Cioran își dezvăluie condiția sa spirituală de la 20 de ani: „Niciodată nu m-au atras spiritele încorsetate într-o singură formă de cultură. Să nu te înrădăcinezi, să nu aparții nici unei comunități – aceasta a

²⁶ Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, 1990, p. 127.

²⁷ *Ibidem*, p. 151.

fost și este deviza mea. Cu ochii ațintiți spre alte zări, am încercat mereu să aflu ce se întâmplă pe alte meleaguri. La douăzeci de ani, Balcanii nu mai puteau să-mi ofere nimic. E drama, dar și avantajul celui născut într-un spațiu «cultural» minor, oarecare. *Străinul* devenise Dumnezeu meu. De aici setea de a cutreiera prin literaturi și filozofii, de a le devora cu o pasiune maladivă”²⁸. Însă nu numai „prin filozofii și literaturi” a „cutreierat” Cioran. Cu adevărat, el a plecat foarte devreme din România și, în ansamblul vieții adulte, perioada românească este, temporal, redusă. Este adevărat: Cioran a cedat tentației unuia dintre principalele discursuri heteronome ale secolului al XX-lea, extremismul de dreapta; implicarea sa, distanțarea sa față de heteronomia burgheză, dominantă în România interbelică, a fost radicală. Cu toate acestea, Cioran nu a făcut nimic sau aproape nimic pentru a-și duce la îndeplinire planurile insurecționale. Este cunoscut refuzul său juvenil de a preda la un liceu german din Sibiu, încăpățânarea de a se angaja la un liceu *românesc*. În schimb, a plecat la studii, în Franța, la scurtă vreme după mobilizarea pe front²⁹. În *Schimbarea la față a României*, el consideră că numai o dictatură poate realiza saltul istoric al țării. Instaurarea dictaturii – e-adevărat, comuniste – după 1945 îl determină însă să rămână la Paris și să se rupă definitiv de România. Deși, în mod ironic – o ironie a istoriei, desigur –, planul său politic era pe cale să se realizeze, el l-a abandonat³⁰.

Este greu de spus dacă Cioran a decis să rămână în Franța pentru că, în cele din urmă, a preferat regimul democratic dictaturii comuniste sau, mai degrabă, de teama represaliilor comuniștilor asupra foștilor adepți ai lui Zelea Codreanu sau Horia Sima. Alți colegi de generație și de convingeri legionare, cum ar fi filosoful Constantin Noica, au decis să rămână în România, cu toate riscurile. Cioran a luat decizia de a rămâne în Franța și de a scrie în franceză destul de târziu, după terminarea războiului, de unde se poate presupune că ar fi intenționat ca, la un moment dat, să se întoarcă în țară. Ideologia de partea căreia fusese implicat pierduse însă partida. Situația lui Cioran nu era deloc confortabilă. Pe de o parte, după 1945, în România se instala treptat regimul comunist, având o ideologie opusă (deși, în fapt, asemănătoare în multe privințe) convingerilor sale. Pe de altă parte, a rămâne în Franța, adică într-un

²⁸ Cioran, *op. cit.*, 1995, p. 1606.

²⁹ Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 285.

³⁰ Marta Petreu, *op. cit.*, pp. 251-258. Analiza implicării politice a lui Cioran are la bază excelenta carte a Martei Petreu, chiar dacă interpretarea oferită de mine este, în parte, diferită.

regim democratic, ar fi însemnat să-și renege convingerile antidemocratice. Pus în fața realităților istoriei, Cioran ia câteva decizii de importanță capitală pentru destinul său.

Potrivit viziunii sale, eșecul Gărzii și, în fond, eșecul României în război avea semnificația ratării „saltului istoric”, pe care Cioran îl dorea cu fervoare. Această decepție era suficientă pentru a-l determina să aleagă Parisul Bucureștiului. Dar, chiar presupunând că România ar fi rămas, după 1945, un stat democratic, Cioran ar fi avut mari dificultăți de integrare. Așa cum s-a întâmplat cu scriitorii germani care au susținut hitlerismul (Heidegger este un caz celebru), mai devreme sau mai târziu Cioran ar fi fost sancționat din punct de vedere moral pentru activitatea sa politică anterioară. El ar fi avut, cu atât mai mult, probleme de integrare într-un regim comunist față de care avea sentimente amestecate (chiar dacă fusese fascinat de figura lui Lenin). Acțiunile dure ale comuniștilor împotriva elitei intelectuale interbelice și mai cu seamă împotriva intelectualilor „verzi” sunt edificatoare. În noul context, Cioran nu mai putea avea nicio motivație și, de fapt, nicio șansă de a susține extremismul de dreapta. În plus, este probabil că experiența din timpul războiului i-a oferit suficiente argumente împotriva acestei ideologii, făcându-l mai lucid asupra consecințelor sale funeste. El recunoaște acest lucru încă din acei ani: „În multe privințe am avut noroc cu un prieten evreu român care se afla la Paris din 1940. L-am cunoscut în țară mai demult. Deși mult mai în vârstă decât mine (are 58 de ani), el a fost mai cumsecade și mai generos decât toți ceilalți prieteni «creștini» laolaltă. Pot conta în orice împrejurare pe sprijinul lui. (...) În fond, toate ideile sunt absurde și false; nu rămân decât oamenii așa cum sunt ei, indiferent de origine și de credințe. În această privință m-am schimbat mult. Cred că niciodată nu voi mai îmbrățișa nicio ideologie”³¹. Rămas fără țară (regimul comunist i-a retras mai târziu și cetățenia română), Cioran nu putea face totuși figură de disident aflat în exil, nu putea juca un rol politic în noul context al Războiului Rece. Miza sa, de acum înainte, devine una individuală. După instalarea la Paris, Cioran optează definitiv pentru discursul existențial ironic. Într-o oarecare măsură, el își schimbă opiniile despre democrație. Își declară chiar preferința relativă pentru sistemul democratic: „Toate societățile sunt rele; dar recunosc că există gradații, și dacă am ales-o pe aceasta este pentru că știu să fac deosebirea între nuanțele răului”³².

³¹ Cioran, *op. cit.*, 2004, p. 17.

³² Cioran, *op. cit.*, 1995, p. 987.

Cu toate acestea, Cioran rămâne un gânditor radical, pentru care dimensiunea metafizică este determinantă; ea „dictează” politica. Gnosticismul său de paradă poate fi interpretat, în noul context, ca o formă de opoziție (ale cărei temeuri culturale se află probabil în Balcani) față de postmodernismul occidental, – admitând teza lui Culianu că, în ciuda asemănărilor de suprafață, gnosticismul este metafizic, iar postmodernismul antimetafizic³³. Cioran este un gânditor antipostmodernist.

9.5. Respingerea publicității

Respingerea inițială a carierei universitare l-a împins, inevitabil, pe Cioran către presă. Pe lângă cărțile pe care le scrie, începând cu 1934, el se implică în publicistica românească interbelică, în dezbaterile și în istoria vremii. Cioran împărtășește, în mare măsură, opiniile existențialiste ale profesorului său, Nae Ionescu, privind dimensiunea jurnalistică a filosofiei. Articolele apărute, în 1991, în volum, la Editura Humanitas, sub titlul *Singurătate și destin* conțin un număr destul de mare de teme, multe dintre ele ținând de actualitatea vremii. În reviste precum *Mișcarea*, *Gândirea*, *Floarea de foc*, *Calendarul*, *Vremea* sau *Rampa*, Cioran comentează apariții editoriale de Lucian Blaga, Simon Frank sau Karl Jaspers, realizează portrete ale unor contemporani (Greta Garbo, Nae Ionescu) și se implică, prin luări de atitudine, în mișcarea politică și intelectuală din România. Așa cum am văzut, această implicare în publicistică a mers până la susținerea unei mișcări politice radicale, care urmărea schimbarea din temelii a sistemului de guvernare interbelic și, în general, a comunității românești. În perioada românească, Cioran a fost implicat în actualitate și a promovat un discurs radical, trecând de limita autonomiei ironice și ajungând în zona discursului insurecțional. Așa cum am spus însă, în cea mai mare parte a timpului (anii '30 și începutul anilor '40), Cioran nu se află în România. O parte a articolelor sale sunt scrise fie din Germania hitleristă, fie din Parisul liber sau ocupat de nemți (după 1940), ceea ce reprezintă o circumstanță agravantă. Discursul său este transmis adesea dintr-un spațiu în care fascismul este dominant către un spațiu unde acest discurs este dominat, România fiind, în anumite limite, un stat democratic până spre sfârșitul anilor '30. Această distanțare arată, o dată în

³³ Ioan Petru Culianu, *Arborele Gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, traducere de Corina Popescu, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 342.

plus, că implicarea lui Cioran alături de mișcările extremiste și, în România, alături de Garda de Fier este, în sens strict, ideologică.

După război, Franța este o țară democrată, în cadrul căreia se afirmă o mișcare puternică, culturală, dar și politică, de stânga. Figura intelectuală dominantă: filosoful Jean-Paul Sartre, existențialist, adept al marxismului. În raport cu noul cadru al vieții sale, viitorul scriitor de limbă franceză adoptă o nouă strategie: *dezimplicarea politică și publicistică*. William Kluback și Michael Finkenthal remarcă, în lucrarea lor, *Ispitele lui Cioran*, că *Tratat de descompunere*, prima carte publicată de Cioran în franceză, se deschide, sugestiv, cu un capitol de delimitare față de fanatismul politic („Genealogia fanatismului”). Aici Cioran oferă explicația oricărei implicări politice radicale și se delimitează de discursul ideologic: „În sine, orice idee este neutră, sau ar trebui să fie; dar omul o însuflețește, proiectându-și în ea flacăra și nebunia; impură, preschimbată în credință, ea se inserează în timp, capătă chip de eveniment: are loc astfel trecerea de la logică la epilepsie... Așa se nasc ideologiile, doctrinele și farsele însângerate”³⁴. Dacă, în România, Cioran este implicat direct în istorie, în Franța el se delimitează de ea: „Noul construct pare o adevărată binecuvântare pentru Cioran: nu numai că îi permite să abandoneze elegant istoria, dar îi oferă și o scuză decentă pentru atitudinea lui periculoasă și condamnată din punct de vedere moral de dinaintea războiului. Într-adevăr, singura deosebire dintre românul Cioran și francezul Cioran constă în gradul de atașament față de mediu”³⁵. Între perioada românească și cea franceză, se poate remarca totuși o schimbare semnificativă în ceea ce privește strategia de poziționare a lui Cioran în cadrul câmpului cultural și politic. Din gânditor radical, revoluționar, el devine aproape un reacționar. Aceasta este ceva mai mult decât o schimbare a „gradului de atașament față de mediu”.

Strategia lui Cioran nu are însă legătură numai cu încercarea de a se desprinde de trecutul românesc, ci și cu dorința de a se repositiona față de societatea occidentală din care, acum, face parte. Ca și reprezentanții Școlii de la Frankfurt, el este conștient de dificultatea de a se afirma ca autor autonom într-un regim democratic dominat de *publicity*³⁶, în care orice formă de opoziție este înghițită de sistem. Totuși, poziționarea sa nu este marxistă sau

³⁴ Cioran, *op. cit.*, 1996, p. 7.

³⁵ W. Kluback, M. Finkenthal, *Ispitele lui Cioran*, Editura Univers, București, 1999, p. 71.

³⁶ Habermas, *op. cit.*

psihanalică, așa cum a fost, în mare parte, aceea a Școlii de la Frankfurt și, mai apoi, a structuralismului francez, ci vituperant metafizică. Munca și sexualitatea, care, pe urmele lui Marx și Freud, reprezintă obsesiile școlilor de gândire postbelice, nu sunt și temele principale ale filosofiei lui Cioran, preocupat, de la bun început, de o temă specifică gânditorilor reacționari: tema morții. Aceasta nu înseamnă însă că între cele două tipuri de poziționare, marxisto-psihanalică, pe de o parte, și metafizică, pe de altă parte, nu există congruențe, mai ales la nivel politic. Cele două viziuni sunt convergente în critica adusă societății de consum, uniformizării de masă realizate în cadrul capitalismului postindustrial, distrugerii raporturilor cu tradiția și cu formele culturale mai înalte.

În Franța, Cioran este dezimplit politic și publicistic. El publică foarte rar în presa franceză, iar articolele nu au legătură cu actualitatea. Din temele abordate în perioada românească, supraviețuiesc portretele, realizate de această dată unor scriitori originari din România (Mircea Eliade, Benjamin Fondane) sau parizieni veniți, ca și Cioran, din alte zări (Samuel Beckett, Henri Michaux)³⁷. Strategic, Cioran se afirmă prin respingerea formelor moderne de publicitate, mergând, în acest sens, până la amănuntele sistemului. El decide să-și continue traiectoria de scriitor fragmentar începută în România, refuzându-și însă adeziunea la orice ideologie.

Cioran se consideră pe sine și, în fapt, *este* un apatrid și un scriitor marginal (inclusiv din punct de vedere social). Viața literară pariziană, cu scriitorii ei care produc neconținut cărți, numai și numai pentru a rămâne în actualitate, îl dezgustă. Se plânge mereu de corvoada scrisului și caută să scrie puțin. Se laudă prietenilor că nu face nimic, se feliicită pe sine în perioadele în care este „uitat” de criticii literari. La un interval de patru ani, se încumetă să dea la tipar câte un volum, în aproape toate cazurile unul subțire. Dar nu dorește să se asigure de vânzarea volumelor („Toți cei care vând ceva mă scot din minți”³⁸) și multă vreme se opune publicării cărților sale în ediții de buzunar, pentru marele public. Dacă ar fi văzut ediția Quarto (într-un singur volum) a operei sale, apărută, în 1995, la Gallimard, Cioran și-ar fi arătat

³⁷ Cioran, *op. cit.*, 1993. În frumoasa sa carte *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă* (Editura Humanitas, București, 2012.), Ilina Gregori abordează portretistica lui Cioran, scăpând din vedere acest aspect foarte interesant și semnificativ: în *Exerciții de admirație* nu vedem portretul niciunui francez aflat în viață, ci doar a doi idoli morți: Joseph de Maistre și Valéry.

³⁸ Cioran, vol. I, 2010, p. 35.

împotrivirea față de o astfel de modalitate de editare, așa cum o spune explicit, în *Caiete*, referitor la opera lui Baudelaire. Practic, se străduiește din răspuțeri să se abțină de a face jocul PR-ului modern și al publicității. Cu excepția premiului pentru *Tratat de descompunere*, refuză toate celelalte premii care îi sunt acordate („Sainte-Beuve”, „Combat”, „Roger Nimier” sau „Paul Morand”), unele dintre ele consistente din punct de vedere financiar.

Cioran acordă cele mai multe interviuri în afara Franței³⁹ și, de obicei, fiind forțat de obligațiile față de Editura Gallimard. Nu dorește să participe la nicio emisiune culturală de televiziune. Toate aceste acțiuni de publicitate i se par un supliciu și o formă de decădere morală: „*Căderea în timp* a apărut. Refuz să dau interviuri, așa cum refuz să fac cel mai mic gest pentru lansarea cărții. «Ar fi cu adevărat degradant», i-am spus cuiva. «Dar atunci de ce ați publicat-o. Sunteți inconsecvent», mi se spune. «Fără îndoială, există însă grade în lipsa de pudoare», a fost răspunsul meu”⁴⁰. Nu în ultimul rând, Cioran se împotrivește adoptării instrumentelor moderne de comunicare. Nu merge la cinematograful, nu dorește să-și cumpere un televizor și se arată chinuit de obligația de a avea un telefon: „Telefonul te face să fii la cheremul primului venit. În fiecare zi, ești ținta unei noi agresiuni”⁴¹. Prin strategia de a refuza instrumentele de PR cultural și chiar de a utiliza mediile moderne de comunicare, Cioran atrage atenția asupra fenomenului de comercializare a discursului autonom, de includere în industria culturală și, de asemenea, asupra necesității unei receptări autonome a scrierilor sale. Comercializarea discursului autonom presupune anularea diferențelor ontologice ale discursurilor transmise în spațiul public, în așa fel încât discursul autonom își pierde relevanța ca modalitate de raportare la discursul heteronom. Prin comercializare, discursul autonom este inclus în oferta generală a sistemului, devine un discurs între alte discursuri. Cioran se arată foarte supărat că este citit numai pentru că se vorbește despre el în ziare și în reviste: „N-ar trebui să răspundem niciodată la scrisorile unor necunoscuți. Atunci când eu însumi primeam, era, îmi dau seama acum, pentru că se vorbea despre mine în «presă». De când nu mai public și după o anume «conspirație a tăcerii» (!), nimeni nu mai observă că exist. Ceea ce-mi convine de minune. Dar ce lecție am primit! Și când mă

³⁹ Gabriel Liiceanu, *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran*, Editura Humanitas, București, 2007.

⁴⁰ Cioran, *op. cit.*, vol. I, 2010, p. 272.

⁴¹ *Ibidem*, vol. III, p. 338.

gândesc că am crezut, ca orișicine, în «admiratori!»⁴². Există, așadar, în viziunea lui Cioran, două tipuri de cititori: cei care îl citesc prin intermediul ofertei propuse de sistem (PR cultural) și cei care-l citesc în mod autonom. Refuzul publicității merge chiar până la anumite forme de anti-PR, cum ar fi dedicația *împotriva* cărții.

Există însă anumite forme de publicitate pe care Cioran le acceptă, și anume publicitatea *prin conversație* și *prin scrisori*. Cioran este un personaj prezent adesea în saloanele lumii literare franceze, acolo unde spiritul său spontan și jovial, contrastând cu opera, face de obicei impresie. De asemenea, el acceptă să primească în mansarda sa un număr mare de persoane, ca într-un fel de campanie permanentă *door-to-door*, dar cu sens invers („clientul” bătând la ușa „producătorului”). Aceste strategii au atras un număr de cititori fideli și autonomi, așa cum mărturisește Roland Jaccard.

Dan C. Mihăilescu a remarcat că scrisorile românești ale lui Cioran diferă mult de acelea scrise în Franța. Primele sunt lungi și confesive; ultimele, laconice și premeditate: „... logoreicul epistolar evoluează – cum să spun? – de la epopee la haiku”⁴³. Cel puțin o parte a scrisorilor pariziene sunt utilizate aproape ca o formă de PR: „Pentru maturizatul Cioran, «sufletul apostat» și «geniul pustiu», acel Cioran de după căderea postlegionară și plecarea definitivă din România, corespondența renunță în chip flagrant la nudismul confesiv, devine deghizament, escamotare, suită de fandări, grimase comandate. Fluvialul confesiv, adeseori delirant, al adolescenței va fi necruțător cenzurat de laconismul prudent al epistolarului aforistic de maturitate, unul extrem de atent pliat pe tipicul și așteptările destinatarilor, mai cu seamă atunci când de aceștia depindea un avantaj material (o comandă editorială, o traducere, o recomandare etc.)”⁴⁴.

9.6. Privat și public. Despre căutarea „înaltului”

Să remarcăm că dacă, în perioada românească, preocupările lui Cioran iau o formă mai socială, implicând asumarea unor proiecte politice de reformare (altfel, destul de abstracte), în perioada franceză el se îndepărtează

⁴² *Ibidem*, vol. I, p. 126.

⁴³ Dan C. Mihăilescu, *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 33.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 28.

de politică, precum și de orice astfel de proiecte. Această schimbare este atestabilă în operă. Dacă, din perioada românească, a rămas de la Cioran un număr relativ mare de articole despre actualitatea vremii, din perioada franceză au rămas *Caietele*. Aceasta este dovada cea mai bună că orientarea dominantă a lui Cioran a fost, cu deosebire în perioada franceză, către viața privată.

Simone Boué, care a pregătit pentru tipar cele treizeci și patru de caiete rămase de la Cioran, susține că ele nu alcătuiesc ceea ce, în mod obișnuit, se numește un jurnal: „Caietele lui Cioran nu au nimic dintr-un jurnal care să consemneze în detaliu evenimentele zilei – gen lipsit, pentru el, de orice interes”⁴⁵. Afirmatia este parțial corectă⁴⁶, chiar dacă – așa cum a argumentat Norbert Dodille⁴⁷ – aceasta nu exclude titulatura de jurnal, care le poate fi acordată *Caietelor*. Simone Boué ține însă să respecte unul din principiile scriiturii lui Cioran, și anume acela că mărturisirea trebuie să fie proiectivă, adică *indirectă*. Viața privată este totuși mai prezentă în cele 34 de *Caiete* decât în oricare altă carte a lui Cioran. El este, în această scriere, mai explicit biografic decât în altele, mai *direct* confesiv, mai puțin proiectiv. Dar chiar și atunci când notele sunt datate sau fac referire la situații concrete, ele conțin o anumită semnificație, care trece dincolo de situația propriu-zisă. Cioran respinge, în fond, autobiografismul. Aceasta este o consecință a viziunii sale metafizice, din care rezultă, de asemenea, respingerea analizei psihologice (inclusiv a psihanalizei), ca fiind nerelevantă.

Înainte de a fi o alegere discursivă, opțiunea lui Cioran pentru sfera privată este existențială. El se situează, paradoxal, între exigența reduplicării gândirii, impusă de Kierkegaard⁴⁸, și principiul sincerității absolute, la a cărui aplicare făcea referire Poe. Respingând discursul teoretic și înfrângându-și în cele din urmă tentațiile ideologice, Cioran își asumă, în perioada franceză, discursul existențial, privat și ironic.

⁴⁵ Cioran, *op. cit.*, vol. I, 2010, p. 5.

⁴⁶ Dacă, din *Caiete*, fragmentele care se regăsesc în cărțile publicate de Cioran ar fi eliminate, caracterul lor de jurnal intim ar fi mai clar.

⁴⁷ Norbert Dodille, „Les Cahiers de Cioran”, în *Alkemie. Revue semestrielle de littérature et philosophie*, 6, 2010, pp. 115-130.

⁴⁸ Reușita este cu atât mai relevantă cu cât situația existențială a lui Cioran nu a fost favorizantă. Spre deosebire de Kierkegaard, a cărui libertate de scriitor s-a bazat pe averea primită de la tatăl său, Cioran, nedisponând de avere, are un mod de viață marginal. El refuză să muncească, trăiește mult timp din burse studentești și apoi, dintr-un singur venit, cu prietena sa Simone Boué, profesoară la un liceu din Paris.

Când, în *Amurgul gândurilor*, afirmă că „Singurătatea nu te-nvață că ești singur, ci *singurul*”, Cioran își mărturisește propria poziționare de tip privat. *A fi singur* este o situație definită prin absența circumstanțială a celui alt. *A fi singurul* este, dimpotrivă, o definiție ontologică, prin care existența celui alt este pur și simplu anulată. Nimeni nu ar fi putut înțelege mai bine semnificația acestei poziționări decât Simone Boué, prietena lui Cioran. După ce a parcurs caietele rămase de la Cioran, Simone Boué a constatat că nu există nici măcar o notiță, oricât de neînsemnată, în care să se facă referire la ea. Este ceea ce a determinat-o ca, în „Cuvântul înainte” la *Caiete*, să afirme că „... oriunde și oricând Cioran este SINGUR”⁴⁹. Este *singurul*, ar fi fost mai corect. Dacă în timpul vieții el a fost însoțit de Simone Boué, în posteritate a preferat să fie consecvent cu alegerile sale.

Distanțarea privată nu-l conduce pe Cioran la o orientare pur immanentă a discursului. Ea are, în aparență, destul de puțin de-a face cu sfera privată *de tip burghez*. Separația dintre sfera publică și sfera privată a devenit posibilă, în epoca modernă, prin eliberarea individului de sarcinile față de transcendent. Absența sau „moartea lui Dumnezeu” este ceea ce stă la baza afirmării individualității. Cioran se afirmă ca scriitor într-o epocă în care individualitatea de tip burghez este dominantă, iar ruptura de transcendent pare a fi irevocabilă. Deși este conștient de imposibilitatea reîntoarcerii la vechea credință, el refuză să cedeze la ceea ce Peter Sloterdijk – admirator al lui Cioran – a numit „transformarea tuturor diferențelor verticale în diferențe orizontale”⁵⁰. Într-un scurt comentariu la *Exerciții de admirație*, Sloterdijk definește poziționarea lui Cioran ca pe o încercare de a recupera dimensiunea metafizică a existenței: „Exerciții de admirație – formulă care se potrivește realmente tuturor celor care fac cultură așa cum o înțeleg eu aici, o străduință ca, prin luarea deciziei de a admira, să nu pierdem în întregime înaltul”⁵¹. Cioran nu va ceda – precum Pascal – credinței în Dumnezeu, dar va păstra, mai ales prin vituperări la adresa divinității, raportarea la „înalt”. El se înscrie astfel în categoria gânditorilor antimoderni.

În ciuda viziunii politice radicale, exprimată mai ales în textele de tinerețe, opera lui Cioran are o importantă dimensiune privată. De la prima

⁴⁹ Cioran, *op. cit.*, vol. I, 2010, p.7.

⁵⁰ Peter Sloterdijk, *Disprețuirea maselor. Eseu asupra luptelor culturale în societatea modernă*, traducere de Aurel Codoban, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002, p. 71.

⁵¹ *Ibidem*, p. 78.

până la ultima carte, perspectiva subiectivă și problematica privată sunt ceea ce îl preocupă cu deosebire. Politica însăși este abordată dintr-un unghi *personal*, aceasta neînsemnând că Cioran era, politic, un naiv. Dimpotrivă, analizele sale – atât cele din tinerețe, din *Schimbarea la față a României*, în primul rând, cât și cele din perioada franceză (a se vedea, de exemplu, eseul „Despre două tipuri de societate. Scrisoare către un prieten îndepărtat” din *Istorie și utopie*) – dezvăluie un spirit lucid și exigent. Soluțiile politice identificate de Cioran pot fi greșite sau condamnabile; nu e mai puțin adevărat că verdictele sale sunt, în general, corecte. Cioran nu se manifestată însă aproape niciodată ca analist al politicului, nu intră decât arareori în dezbateri ale actualității politice, acestea fiind rezervate întâlnirilor private, cel mult scrisorilor. El nu coboară de obicei mai jos de nivelul principiilor, fapt care corespunde, desigur, atât convingerilor sale metafizice, potrivit cărora politica ține de domeniul neesențialului, al accidentului, cât și celor legate de scris. Pentru Cioran, nu are sens decât scrisul în fața morții. Importante sunt doar problemele existențiale, care trebuie să fie abordate într-un stil nesupus modelor și avangardelor. Refuz al imediatului, al actualității; refuz, totodată, al metaforelor epocii. Gânditor reacționar, fără a fi însă un reacționar *până la capăt*, Cioran este, evident, împotriva oricărei forme de avangardă și, în general, a distanțării prin limbaj (a se vedea critica limbajului proustian, ca și a propriului limbaj, mai ales cel utilizat în *Tratat de descompunere*). Nu există, în toată opera lui Cioran, vreo inovație tehnică sau de limbaj. Ar fi, cu toate acestea, greșit să considerăm că gândirea sa se așază, din acest motiv, *sub specie aeternitas*. Refuzul teoreticului, ca și al ideologiei religioase, îl împiedică să ajungă la o astfel de gândire. Cioran se situează în zona ambiguă sau paradoxală a unei *metafizici circumstanțiale, private*.

Asumarea existențială stă la baza autonomiei discursive a lui Cioran. Ea nu este posibilă decât în cadrul discursului ironic și presupune respingerea formelor teoretice și ideologice. Cioran a căutat și, spre deosebire de gânditori din aceeași categorie – Pascal, Nietzsche, Kierkegaard –, se pare că a și găsit soluțiile prin care să evite atât autoproiecția, cât și căderea în discursul heteronom. Aceste soluții sunt, în primul rând, polifonia, utilizarea paradoxului și a butadelor aberante. Tehnica sa principală este, desigur, distanțarea prin abstractizare, la care se adaugă însă componenta personalizantă a metaforizării.

Pe de o parte, poetizarea limbajului (utilizarea metaforei) evidențiază diferența existențială. Aceasta este, fără îndoială, o marcă a propriei idiosincrazii. Pe de altă parte, proiecția prin abstractizare conduce inevitabil

la generalizări, care îl îndepărtează pe Cioran de propria idiosincrazie. El este astfel în acord cu filozofia sceptică, făcând un joc dublu de afirmare și de negare idiosincrazică. Introducerea polifoniei păstrează această contradicție de principiu, căci, dacă idiosincrazia nu poate fi exprimată decât indirect, prin proiecție polifonică, ea nu-și găsește originile decât direct, la nivel existențial. Contradicție, așadar, între metaforizare și abstractizare (edulcorată prin ironizarea conceptelor); contradicție între polifonia și existențialitatea discursului. Raportarea lui Cioran la propria idiosincrazie este, de aceea, admisibilă numai pe jumătate. Gândirea sa oscilează între metafizică și ironism. Această contradicție ontologică pare să fie punctul de plecare al gândirii lui Cioran, dacă nu și punctul său de sosire, căci gândirea sa, propriu-zis, nu evoluează. El rămâne mereu blocat în premise (contradictorii), este incapabil să depășească această incertitudine, motiv pentru care gândirea nu poate evolua în înlănțuiri logice și nu poate ajunge la nicio concluzie. Dimpotrivă, ea se descompune, se autodistruge, de unde și aspectul fragmentar al discursului. Aceasta este, în fond, ceea ce numim discurs *cioranian*.

Capitolul X

Gabriel Liiceanu. Tentația autoproiecției

„Suntem singuri, zidiți în nesinceritatea noastră. Nimeni nu poate mărturisii până la capăt.” (Gabriel Liiceanu)

Voi interpreta¹, în cele ce urmează, opera lui Gabriel Liiceanu în ansamblu (un ansamblu provizoriu, desigur), pentru a analiza relația dintre discursul teoretic și cel existențial și, de asemenea, pentru a evidenția schimbările de strategie la care a recurs Liiceanu de-a lungul timpului. Aceste schimbări au fost, într-adevăr, de natură strategică, iar analiza lor este, sper, edificatoare. O parte a capitolului este dedicată discursului existențial al lui Liiceanu, exprimat, înainte de 1989, prin *Jurnalul de la Păltiniș* și, după 2000, printr-o serie de jurnale și cărți de scrisori.

În timpul comunismului (anii '70 și '80), Gabriel Liiceanu (n. 1942) este, alături de maestrul său, filosoful Constantin Noica, și de un grup de prieteni, artizanul *rezistenței prin cultură*, strategie distinctă de poziționare discursivă în cadrul societăților închise de tip comunist din Estul Europei. După Revoluția din 1989, Liiceanu devine una din cele mai importante personalități publice din România postcomunistă. Cel puțin în anii '90, rolul său în cadrul câmpului cultural local este comparabil cu acela jucat de J.-P. Sartre în Franța postbelică². Țintele principale ale discursului său public sunt „moștenitorii Securității”³ și ai Partidului Comunist, care, în opinia sa, au preluat puterea după căderea regimului lui Ceaușescu. La începutul anilor '90, dar și mult

¹ Tema acestui capitol a fost pentru prima dată prezentată în cadrul conferinței internaționale *Crisis: Interruptions, Reactions and Continuities in Central and Eastern Europe*, The School of Slavonic and East European Studies, University College London, 15-17 februarie 2012. Prezentarea a avut titlul: *Intellectuals through Crises of History: From Resistance through Culture to the Withdrawal in Privacy. The Case of Gabriel Liiceanu*.

² Această afirmație nu are, desigur, un conținut evaluativ din punct de vedere filosofic sau literar, ci unul pur sociologic. Ea nu se referă la valoarea „intrinsecă” a personalității sau a operei lui Gabriel Liiceanu și nici nu explică în ce măsură acest loc dominant, ocupat în spațiul public, este sau nu legitim.

³ Marius Oprea, *Moștenitorii Securității*, Editura Humanitas, București, 2004.

timp după aceea, Liiceanu susține necesitatea preluării puterii de către societatea civilă apărută în România după 1989. În primul deceniu al acestui secol, el își restrânge semnificativ activitatea civică, dar rămâne, cu toate acestea, una din vocile importante ale sferei publice.

Cariera filosofică și literară a lui Gabriel Liiceanu a fost marcată de două evenimente capitale, care au condus la schimbări strategice ale discursului său. Ca și pentru majoritatea intelectualilor din Estul postbelic, și pentru Liiceanu 1989 este anul unei rupturi, al unui nou început. Cu acest prilej, el abandonează cercetarea științifică și devine, mai întâi, directorul Editurii Politice (redenumită Humanitas), apoi profesor la Facultatea de Filosofie a Universității din București. Critica politică, exprimată, distanțat, prin mijloace filosofico-literare, înainte de 1989, devine acum directă și poate fi separată net de lucrările cu caracter teoretic sau ironic. Potrivit mărturisirii lui Liiceanu din *Ușa interzisă*, cel de-al doilea eveniment, de natură existențială, se petrece în după-amiaza zilei de 7 ianuarie 2001. Este vorba despre o angoasă sau o depresie, care-l cuprinde și-l conduce la o „dezagregare a sistemului de iluzii în virtutea căruia înaintăm, făptuim, ne agităm, dăm contur clipei următoare și zilei de mâine”⁴. Rezultatul acestei depresii este, în plan discursiv, o *literarische Kehre*⁵. Proiectul filosofic este abandonat și înlocuit cu un proiect literar. Liiceanu devine astfel autorul unui discurs existențial, publicând jurnale și cărți de scrisori.

Ordinea structurală a lucrărilor lui Liiceanu dezvăluie disponibilitatea sa pentru exprimarea în diverse tipuri de discurs. O parte a lucrărilor au un conținut teoretic, altele sunt discursuri existențiale sau normativ-critice; unele povestesc despre viața privată, altele exprimă atitudini publice. De-a lungul carierei sale filosofice și literare, Gabriel Liiceanu a publicat două tratate filosofice (*Tragicul* și *Despre limită*), două cărți de articole filosofice (*Încercare în politropia omului și a culturii* și *Cearța cu filosofia*), trei jurnale (*Jurnalul de la Păltiniș*, *Ușa interzisă*, *Întâlnire cu un necunoscut*), patru cărți de scrisori și eseuri (*Epistolar*, *Declarație de iubire*, *Scrisori către fiul meu*, *Întâlnire în jurul unei palme zen*), o carte cu articole de presă (*Apel către lichele*), trei cărți de eseuri cuprinzând meditații filosofice și politice (*Despre minciună*, *Despre ură*, *Despre seducție*) și mai multe cărți de interviuri cu

⁴ Gabriel Liiceanu, *Ușa interzisă*, Editura Humanitas, București, 2002, p. 10.

⁵ G. Liiceanu, G. Cerceș, *Întâlnire în jurul unei palme zen*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 38.

diverse personalități (Cioran, Eugen Ionesco etc.). Important, în cazul lui Liiceanu, este de a stabili relația între tipurile de discurs la care apelează și de a analiza motivele celor două mari schimbări strategice: abandonarea discursului teoretic și turnura literară.

Ordinea cronologică a celor 17 cărți publicate până acum de Gabriel Liiceanu evidențiază schimbările de strategie a discursului, schimbări care au ca punct de plecare evenimente politice și biografice. Este evident că articolele de presă în care Liiceanu atacă vehement noua putere, articole adunate, în 1992, în volumul *Apel către lichele*, nu puteau fi publicate înainte de 1989. Ele atestă asumarea directă a discursului normativ-critic, cu accente insurecționale, într-un context politic de reală deschidere, și se înscriu într-o logică biografică și politică. Este, de asemenea, clară orientarea sa către literatura autobiografică după anul 2000. Ordinea cronologică nu respectă însă în totalitate schimbările petrecute. După *Cearta cu filosofia* (1992), în care își exprimă serioase îndoieli față de filosofia de sistem și se pronunță în favoarea unei filosofii de tip fragmentar, Liiceanu publică *Despre limită* (1994), un scurt tratat filosofic. La fel de adevărat este însă că acest tratat, în care Liiceanu se situează pe poziții democratice și liberale, nu ar fi putut apărea decât după 1989. Pasul de la filosofia de sistem la cea fragmentară este probabil unul dintre cei mai dificili pe care i-a făcut. Cauza principală a acestei întârzieri de aproximativ zece ani pare să fi fost educația primită de la maestrul său, Constantin Noica. Filosof de sistem, Noica îl îndeamnă pe Liiceanu să adopte limbajul filosofic, lecturile pe care acesta i le-a recomandat fiind, în cea mai mare parte, lecturi filosofice. Îndepărtarea totală de abordarea sistemică pare să fi avut loc abia după publicarea volumului hagiografic *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran* (1995). În călătoriile pe care le face la Paris, înainte de 1989, Liiceanu îi mărturisește lui Cioran că traversează o criză, că nu reușește să ajungă la el însuși. Cioran îl sfătuiește să nu mai citească sistematic, așa cum îl îndeamnă Noica, și chiar să nu mai citească, o vreme, deloc. În 1990, Liiceanu realizează un interviu cu Cioran chiar în mansarda acestuia și începe publicarea, la Humanitas, a operei filosofului de origine română. El realizează o ediție cuprinzând o selecție a articolelor de tinerețe ale lui Cioran, prilej pentru a medita la biografia acestuia. Legătura lui Liiceanu cu Cioran pare să fi fost sursa de influență dominantă în adoptarea, după 2000, a discursului existențial.

10.1. Etic și ironic în *Jurnalul de la Păltiniș*

Gabriel Liiceanu nu a fost un disident anticomunist. În prefața, publicată după 1989, a *Jurnalului de la Păltiniș*, el încearcă să justifice opțiunea alternativă a rezistenței prin cultură invocând contextul istoric nefavorabil și, de asemenea, opoziția lui Noica față de implicarea politică. În timp ce alte țări din Estul Europei ar fi cunoscut mișcări de disidență bine articulate și eficiente, România, având cel mai opresiv regim, nu a putut genera decât o formă particulară, indirectă de rezistență: prin cultură. Liiceanu mărturisește, totodată, că „Dialogul cu oamenii politici, cu reprezentanții puterii – acești «lachei ai istoriei» – îi apărea lui Noica drept un total nonsens, motiv pentru care îi desconsidera pe disidenți ca victime ale unei iluzii, prinse într-o încheștare neesențială”⁶. Ambele argumente sunt slabe. România a cunoscut acțiuni de disidență relevante: rezistența din munți (anii '50), greva minerilor din Valea Jiului (1977), revolta muncitorilor din Brașov (1987), mișcarea Goma (1977) etc. Este adevărat însă că niciuna dintre acestea nu a determinat schimbarea regimului, așa cum s-a întâmplat, până la urmă, în Polonia. În România, disidențele au fost destul de repede lichidate. Cât privește argumentul lui Noica, acesta este greu de susținut: disidența este o instituție extrem de importantă în procesul de eliberare a popoarelor de dictaturile de orice fel. Respingând-o, este foarte probabil că Noica se baza pe un calcul de oportunitate, precum și pe o grijă paternă, motivată față de discipolii săi, dar care avea și un substrat impur, autobiografic.

Noica însuși fusese victima schimbărilor politice care au avut loc în România după 1945. Împreună cu Emil Cioran și Mircea Eliade, Constantin Noica a aderat, în anii '30, la Mișcarea Legionară, formațiunea de extremă dreapta condusă de Corneliu Zelea Codreanu. Spre deosebire de colegii săi de generație, care – după terminarea războiului – au ales să se stabilească în Occident, Constantin Noica a rămas în România. În scurt timp, el a devenit ținta perfectă a noului regim comunist, fiind condamnat mai întâi la domiciliu forțat și apoi la închisoare. După eliberarea sa, în 1964, Noica a scris o carte, intitulată *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, în care descrie o parte a experiențelor din închisoare⁷. Această carte putea fi începutul programului de

⁶ Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 13.

⁷ Constantin Noica, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, Editura Humanitas, București, 2010.

inițiere a unei mișcări de disidență, lucru care nu s-a întâmplat. Ca și Cioran, care, aflat la Paris, a renunțat la implicarea politică, în parte pentru a-și ascunde trecutul legionar, Noica hotărăște, și el, să rămână departe de politică. Proiectele sale sunt: construcția propriului sistem și înființarea unei școli filosofice, Școala de la Păltiniș. Deși nu a fost un susținător deschis al regimului comunist, filosofia lui Noica se întâlnește, în anumite puncte, cu ideologia național-comunistă promovată de Ceaușescu⁸. O anumită formă de colaboraționism, de fapt de conformism social, era chiar recomandată de Noica discipolilor săi, acesta fiind, în opinia sa, un mijloc de a scăpa de presiunile sistemului. Istoria sa personală și alegerile pe care le-a făcut după ieșirea din închisoare explică atitudinea împotriva disidenților. Decizia lui Noica de a renunța la proiectul disidenței și de a se dedica proiectelor sale culturale este una de ordin strategic și ea stă la baza întemeierii Școlii de la Păltiniș.

În prefața *Jurnalului de la Păltiniș*, Liiceanu susține că, în ciuda refuzului istoriei, care este fundamentul atitudinii de rezistență prin cultură, aceasta rămâne „în cel mai înalt grad, subversivă”: „În acest univers închis (care este universul social comunist – n.m.), în care spiritul este cel mai amenințat, cultura devine o modalitate de transgresare și, prin însuși acest fapt, ea capătă o semnificație politică. Ea este nu numai un scenariu alternativ, ci rezistența abia perceptibilă la izolarea totală, la ruptură, la discontinuitate și la masificare. Ea este memoria valorilor distruse și posibilitate a reconstrucției lor viitoare”⁹. Așa cum a fost înțeleasă de maestrul său, rezistența prin cultură nu este însă o mișcare subversivă decât în măsura în care orice act cultural autonom este subversiv. Dar cum poate fi subversivă o creație culturală care vine în întâmpinarea valorilor promovate de sistem? Liiceanu s-a confruntat cu această problemă în raportarea la maestrul său. El este cel care, dintre discipoli, a fost cel mai coerent în respingerea naționalismului lui Noica și a propunerii sale de colaborare deschisă cu sistemul. Lucrările teoretice și existențiale publicate de Liiceanu înainte de 1989 au, orice s-ar spune, un caracter subversiv. *Jurnalul de la Păltiniș* propune mai mult decât valorile sau principiile lui Noica, mai mult decât refacerea unui scenariu paideic, al cărui sfârșit este moartea simbolică a maestrului. Cearta lui Liiceanu cu Noica are loc în special pe teren politic.

⁸ A. Laignel-Lavastine, *Filosofie și naționalism. Paradoxul Noica*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 372.

⁹ Liiceanu, *op. cit.*, 2003, pp. 6-7.

Gabriel Liiceanu urmează programul de lucru impus de maestru, ceea ce presupunea, pe scurt, accesul în original la filosofii greci și germani. În această privință, se poate afirma că discipolul a fost harnic și disciplinat, urmând facultatea de limbi clasice (după cea de filosofie) și punându-se serios pe tradus din greacă, latină sau germană. El întâmpină însă o problemă deloc simplă în privința asumării unui destin filosofic, a construirii unui sistem filosofic, lucru care constituia cerința majoră a lui Noica. Considerente deopotrivă politice, culturale și existențiale îl fac pe Liiceanu să se îndoiască de necesitatea adoptării unui astfel de destin. Sistemul, totalitar prin definiție, îl așeza pe Liiceanu în interiorul unei gândiri pe care, fără s-o recunoască explicit, o dezavua din perspectivă politică. Ideea de a-l elabora era nepotrivită și din motive de sincronizare culturală: în Occident, filosofii renunțaseră la asemenea inițiative donquijotești. În fine, Liiceanu se vedea pe sine exclus din sistemul pe care l-ar fi elaborat; or, miza sa a fost, încă de foarte devreme, exprimarea de sine. *Jurnalul de la Păltiniș* abundă în dezbateri pe aceste teme enervante pentru Noica. Este foarte probabil că, plictisit de analizele impersonale pe care se vedea obligat să le realizeze în calitate de cercetător, Liiceanu a căutat la Păltiniș un spațiu cultural mai larg și mai liber. Fără îndoială, el a găsit acest spațiu, dar într-o formă care, în final, nu-l putea satisface. După publicarea unui tratat de filosofie (*Tragicul*) și a unei lucrări cuprinzând articole filosofice (*Încercare în politropia omului și a culturii*), Liiceanu renunță la discursul teoretic și adoptă discursul existențial. *Jurnalul de la Păltiniș* și *Epistolar* reprezintă prima sa turnură literară, anticipând-o pe aceea din 2001. Această schimbare, determinată mai degrabă de o decepție profesională decât de o angoasă existențială, are un scop politic clar. Liiceanu procedează la asumarea existențială a discursului, riscând să intre în coliziune cu sistemul.

În redarea succintă a propriei biografii, care apare la începutul *Jurnalului de la Păltiniș*, Constantin Noica afirmă că și-a trăit viața în „recluziune deliberată”: „Nu am biografie. Am numai cărți”¹⁰. Liiceanu își mărturisește dorința de a scrie despre cărțile lui Noica, dar, până la urmă, abandonează acest proiect. *Jurnalul de la Păltiniș*, care conține, firește, numeroase gânduri ale maestrului, nu este o carte de filosofie în sens tradițional. Ceea ce prezintă Liiceanu în acest jurnal nu este filosofia lui Noica, ci omul Noica sau, mai corect, *personajul* Noica. Chiar dacă elimină discuțiile privind tinerețea

¹⁰ Liiceanu, *op. cit.*, 2003, p. 27.

legionară sau anii de închisoare, jurnalul lui Liiceanu descrie un personaj veridic și special. Noica este, în viziunea lui Liiceanu, un supraviețuitor al lumii interbelice, când România a cunoscut o perioadă de dezvoltare și normalitate. Liiceanu *intră în viața privată* a lui Noica pentru a exprima trăsăturile *burgheze* ale personalității maestrului său, prin aceasta deosebindu-se de ceea ce am putea numi personalitatea standard socialistă. Prin intermediul vastului portret al lui Noica, Liiceanu construiește o *modalitate de raportare subversivă*, care trimite pe de o parte la lumea burgheză de dinainte de instaurarea comunismului, pe de altă parte la viața privată ca spațiu al libertății și al distanțării de sistem. Ambele teme erau tabu pentru propaganda comunistă¹¹.

Liiceanu merge însă și mai departe, proiectând școala filosofică a lui Noica în centrul dezbaterilor culturale ale vremii. Strâmta cameră a vilei de la Păltiniș în care Noica se retrăsese pentru a-și scrie tratatul de ontologie devine locul de desfășurare al unei dezbateri culturale alternative de anvergură națională. Oferta lui Noica cuprindea în mod deosebit lecturile clasice (Platon și Aristotel, Kant și Hegel), fără a insista asupra tematicilor filosofice contemporane și a lecturii autorilor contemporani. Jurnalul nu conține referiri la cărțile disidenților din Estul Europei, nu intră într-o critică directă la adresa sistemului comunist. Scenariul paideic descris de Liiceanu se află, cu toate acestea, în opoziție cu programele de educație socialistă, promovate prin intermediul instituțiilor de învățământ și de cercetare. În timp ce institutele de cercetare, la care Liiceanu a lucrat, aveau ca scop susținerea propagandistică a sistemului comunist, Școala de la Păltiniș a lui Constantin Noica a urmărit eliberarea indivizilor prin intermediul educației.

Deși nu se poate stabili o relație directă, determinată istoric, cu cea mai mediatizată manifestare culturală a epocii, Cenaclul „Flacăra”, condus de poetul Adrian Păunescu, se poate afirma că, prin discursul său, Liiceanu intră în concurență ea¹². Înființat după mișcările studențești din Occident (1968),

¹¹ Într-un fragment din *Ușa interzisă*, Liiceanu ia poziție față de interpretarea pe care scriitorul Mircea Cărtărescu a dat-o *Jurnalului de la Păltiniș*. Acesta vorbește despre carte ca despre o „tragedie grotescă” și o „farsă tragică”, numindu-l pe Noica „bătrânel” și „biet tataie excentric”. Liiceanu reacționează, susținând că „Noica nu e de căutat la Păltiniș și nici în jurnalele păltinișene...” (pp. 65-66). Totuși, *Jurnalul de la Păltiniș* insistă, din motive strategice, asupra personajului Noica. Ironia lui Cărtărescu este, în acest sens, cât se poate de semnificativă.

¹² Această relație a devenit vizibilă abia după 1989, în disputele dure dintre Liiceanu și Păunescu (a se vedea articolul „Porcul de serviciu”, publicat de Liiceanu în *Apel către lichele*).

Cenaclul „Flacăra” a fost o încercare a regimului comunist de a oferi tinerilor posibilitatea exprimării publice a propriilor valori, astfel încât riscurile unor revolte sociale să fie îndepărtate. Conducerea regimului era temătoare că mișcări ale studenților pot izbucni și în România. În schimb, pentru intelectualii din Europa de Est ele au fost prea puțin relevante. Acestora, 1968 le amintește în mod special de Primăvara de la Praga și de invadarea Cehoslovaciei de către armata sovietică. Mai mulți intelectuali români, între care Andrei Pleșu, discipol, și el, al lui Constantin Noica, s-au înscris în Partidul Comunist după condamnarea de către Ceaușescu a invaziei sovietice în Cehoslovacia. După această curajoasă îndepărtare de Moscova, Ceaușescu a introdus treptat național-comunismul, doctrină menită să-i legitimeze regimul și să-i glorifice personalitatea. La sfârșitul anilor '80, când dictatura ceaușistă ajunsese în ultimul stadiu, Andrei Pleșu avea domiciliu forțat la Tescani, iar Cenaclul „Flacăra” era interzis.

Cenaclul se specializase în organizarea, pe stadioane, a unor spectacole populare de muzică (folk și rock) și poezie, sub coordonarea directă a poetului Adrian Păunescu. Pe de o parte, la aceste spectacole se puteau asculta piesele unor cântăreți occidentali la modă, legați, într-un fel sau altul, de mișcările din 1968 (Bob Dylan, Leonard Cohen, Beatles etc.); pe de altă parte, regimul Ceaușescu era proslăvit în poezii și prin scandări cerute chiar de către Păunescu. Acestei mișcări zgomotoase de stânga, sprijinite și probabil chiar inițiate de regim, Liiceanu i-a opus liniștea Păltinișului și dialogul rațional între maestru și discipolii săi. Acestei manifestări populare el i-a opus, de asemenea, regimul înalt, elitist al dialogului. Ideologic, poziționarea lui Liiceanu este, din capul locului, conservatoare. Ea intră în conflict cu mișcarea lui Adrian Păunescu și, de asemenea, cu valorile comuniste promovate de regimul Ceaușescu în ansamblu.

Este limpede că scenariul paideic propus de Liiceanu în *Jurnalul de la Păltiniș* are un caracter politic. Poziționarea este distanțată, iar asumarea, existențială. Este însă discursul lui Liiceanu, cu toate acestea, un discurs ironic? Prin natura sa, discursul existențial tinde să ia forme heteronome sau insurecționale, punând în umbră caracterul ironic al discursului autonom. Ceea ce se poate remarca, în cazul lui Liiceanu, este determinarea sa de a proiecta modelul paideic al lui Noica în centrul dezbaterilor culturale, încercarea lui de a aduce un tip de discurs marginal, refuzat de sistem, chiar în mijlocul sistemului. Modelul paideic al lui Noica nu poate fi ironic (el are ca scop ultim realizarea de către membrii școlii a unor lucrări teoretice), iar

intenția lui Liiceanu, de vreme ce a prezentat public acest model, nu a fost, nici ea, ironică. În *Epistolar*, Liiceanu respinge vehement afirmația lui Alexandru Paleologu, potrivit căreia *Jurnalul de la Păltiniș* este o carte „frumoasă”: „*Jurnalul* nu este o carte frumoasă, dat fiind că nu a fost scris pentru plăcerea nimănui. [...] *Jurnalul* este povestea unei crâncene «îndurări», a unei pasiuni și, prin tensiunea (subiectivă) a experienței pe care o întreprinde, el poate să tulbure, dar nu să placă. *Gravitatea*, care mi se pare a fi tonul unic al acestei cărți (de unde și «monotonia» ei), *puritatea*, care este când suportul, când năzuința întregului, și *pateticul*, care răzbate pe alocuri, nu sunt categorii estetice, ci morale”¹³. Accentul pus de Liiceanu pe caracterul moral al *Jurnalului de la Păltiniș* atrage atenția asupra dimensiunii ideologice a textului. El depășește nivelul de ilustrare a raportului exemplar maestru-discipol prin aceea că îl transformă într-un raport moral-politic. Nu simpla dislocare ironică a discursului propagandei comuniste a fost intenția lui Liiceanu, ci proiecția unui discurs alternativ, a unui discurs politic și a unui program politic, care încearcă să se substituie programului oficial. Această propensiune către centru (și către prezentarea unui contra-model) este ironizată de Cioran într-o scrisoare din *Epistolar* către Liiceanu: „Oferiți, așadar, o imagine falsă, dar în fapt veridică a realităților din țară, de vreme ce *întâmplările* pe care le povestiți au existat cu adevărat, fie și numai la Păltiniș... Doar asta și e de ajuns să contrabalanseze neantul din restul țării”¹⁴. Cioran readuce întregul scenariu al *Jurnalului* în contextul său, subliniază caracterul întâmplător al întregii povești, restituindu-i, în final, caracterul ironic. Privită din această perspectivă, cartea lui Liiceanu poate fi evaluată estetic, așa cum a procedat Paleologu, devenind o fabulă ironică¹⁵.

¹³ Gabriel Liiceanu, *Epistolar*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 55.

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵ După 1990, Liiceanu va relua scenariul paideic într-un cadru instituționalizat, în calitate de profesor coordonator de doctorate (maestru). Relația cu unii dintre studenții săi cei mai buni este scoasă la lumină prin publicarea, în 2011, a cărții de scrisori *Întâlnire în jurul unei palme zen*. De asemenea, unul din obiectivele lui Liiceanu va fi predarea filosofiei lui Constantin Noica în cadrul Facultății de Filosofie a Universității din București.

10.2. Revoluția democratică și separația discursivă public-privat

Revolta lui Liiceanu împotriva lui Noica a însemnat și începutul eliberării de prejudecata sistemului. Înscriindu-se, la Sorbona, pentru un doctorat, Liiceanu pare că vrea să continue pe linia filosofiei ca discurs teoretic. Își dă seama destul de repede că subiectul nu-l interesează și decide să procedeze în cu totul alt fel. Rezultatul este tratatul *Despre limită*, care nu conține niciun citat și nu menționează nicio singură sursă. Dincolo de abordarea conceptuală transpare tematica existențială. Liiceanu încearcă să sistematizeze problemele libertății și realizează o descriere a „maladiilor de destin” (ratarea și bovarismul). Începută probabil înainte de 1989, *Despre limită* a fost publicată în 1994. Cu doi ani înainte, în *Cearta cu filosofia*, Liiceanu făcuse deja publică criza filosofică prin care trecea. Aici, el își arată preferința pentru filosofia fragmentară în fața filosofiei de sistem și pentru „paradigma feminină a auditoriului”. Dacă, înainte de 1989, Liiceanu este preocupat de relația cu cenzura sistemului (*Jurnalul de la Păltiniș* a fost gândit strategic în acest fel), după această dată interesul său se orientează către receptor. Este vorba despre o schimbare de poziționare tipică în trecerea de la un sistem închis la unul deschis. Atât *Despre limită*, cât și *Cearta cu filosofia* reflectă criza intelectuală a lui Liiceanu în tentativa de a se găsi și a se exprima pe sine. Ele reprezintă o întoarcere la teoretic, după turnura literară din *Jurnalul de la Păltiniș* și *Epistolar*, întoarcere realizată însă cu gândul la o despărțire definitivă.

Este imposibil de spus cum ar fi evoluat cariera filosofică a lui Gabriel Liiceanu dacă, în 1989, nu ar fi avut loc nicio schimbare politică. Cenzura ridică probleme serioase oricărui autor de literatură existențială, iar Liiceanu nu avea, tehnic, acces la roman, având formație filosofică și fiind relativ închis în formația sa. Este însă sigur că trecerea României la un regim democratic a produs o schimbare majoră a strategiei sale discursive. Dispariția cenzurii a condus deopotrivă la dispariția distanțării de felul celei utilizate în *Jurnalul de la Păltiniș*. Locul literaturii subversive îl ia, pentru început, articolul de presă și dezbateră televizată. Liiceanu este adeptul teoriei „Revoluției furate” de către foștii comuniști, conduși de Ion Iliescu, și militează pentru lustrare ca premisă a instaurării unui autentic regim democratic¹⁶. El este, în același timp, un om de dreapta. Împreună cu un grup de intelectuali și foști disidenți

¹⁶ Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 6.

anticomuniști, Liiceanu formează Grupul pentru Dialog Social, structură a societății civile deosebit de influentă în anii '90.

Pe de o parte, schimbarea din 1989 a accentuat criza lui Liiceanu în raport cu filosofia de sistem; pe de altă parte, i-a oferit prilejul unei manifestări publice neîngrădite. Prin talentul, ca și prin radicalismul său, Liiceanu s-a afirmat ca una dintre cele mai importante personalități, devenind chiar figura dominantă a anilor '90. Revoluția i-a prilejuit acestuia ocuparea poziției centrale în cadrul câmpului cultural, poziție la care, de altfel, tindea încă înainte de 1989. Totodată, a marcat separarea între discursul public și cel privat. *Apel către lichele*, apărută în același an cu *Cearta cu filosofia*, exprimă o dimensiune distinctă a discursului lui Liiceanu, cea politică. În anii '90, el este cunoscut publicului în mod special prin pozițiile sale inflexibile, prin ceea ce unii critici au numit „maniheismul” său, în timp ce cunoscătorii operei așteptau ca Liiceanu să se împace cu filosofia și să producă mult așteptatul sistem filosofic.

Această împăcare nu a mai avut loc niciodată. Dimpotrivă, Liiceanu a evoluat către ceea ce anunțase în *Cearta cu filosofia*, și anume către filosofia fragmentară. Noul început este pus sub semnul lui Cioran prin publicarea cărții *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran* (1995), urmată de *Declarație de iubire*, o carte de eseuri despre prietenii cei mai buni ai lui Liiceanu. Este interesant că, înainte de a deveni autor de jurnale, înainte de a practica ceea ce francezii numesc *écriture de soi*, Liiceanu scrie *despre alții*.

În anii '90, discursul lui Gabriel Liiceanu se organizează în două direcții distincte: publică și privată. Dimensiunea publică este cea dominantă. Articolele și luările sale de poziție au, în general, un caracter normativ-critic, cu accente insurecționale. Ele sunt normativ-critice în măsura în care raportează evoluțiile politice din România la o normă democratică, și insurecționale, în măsura în care consideră că este necesară o schimbare radicală a proiectului politic iliescian, instalarea cu adevărat a unui regim democratic în locul celui criptocomunist.

10.3. Angoasa și turnura literară

După 2000, Liiceanu a fost mai puțin prezent în viața publică, iar luările sale de poziție în chestiuni politice au fost destul de rare. În eseurile *Despre minciună* și *Despre ură* el încearcă să-și explice evoluțiile politice, părăsind contextul imediat și analizând istoria României dintr-o perspectivă mai largă.

Liiceanu îl sprijină totuși pe președintele Traian Băsescu, cel care a venit la putere în 2004, un motiv important fiind inițiativa acestuia de a condamna, în mod oficial, comunismul. Deși deplânge corupția și iresponsabilitatea clasei politice, Liiceanu renunță la atitudinea insurecțională, fiind încrezător că, după înfrângerea PSD la alegerile din 2004 și mai ales după intrarea României în NATO și Uniunea Europeană, lucrurile vor evolua încet, dar sigur către normalitate. De fapt, după 2004, Liiceanu devine tot mai convins că societatea civilă a reușit, în sfârșit, să se impună și să-i elimine de la putere pe vechii comuniști. El se arată un susținător al noii paradigme politice, simbolizată de președintele Traian Băsescu și de un fost reprezentant al societății civile, devenit între timp ministru al Justiției, Monica Macovei¹⁷.

În ciuda acestor intervenții politice ale lui Liiceanu, raportul dintre discursul public și cel privat se modifică după 2000, când are loc cea de-a doua schimbare strategică. Liiceanu pune această schimbare pe seama unei crize existențiale, care ar fi avut loc pe data de 7 ianuarie 2001, când „... am fost dat cu capul de pereții existenței mele”¹⁸. El evoluase însă de mult timp în această direcție. Criza descrisă la începutul *Ușii interzise*, loc comun al literaturii existențiale, nu este decât marcarea, la nivel discursiv, a acestei schimbări. După o perioadă de intensă activitate editorială și publicistică, Liiceanu este obosit. El se apropie de 60 de ani și încă nu poate afirma că a ajuns *la sine*, că s-a exprimat pe sine. Liiceanu pare să piardă chiar din vedere coerența propriei vieți, adică lucrul pentru care, de-a lungul anilor, a făcut cele mai mari eforturi. Evoluția carierei sale filosofice l-a orientat în mod evident către filosofia de tip fragmentar, dar nevoia reală de a scrie fragmente a apărut într-un moment al pierderii de sine, al pierderii propriei coerențe interioare. Jurnalele și scrisorile sale, publicate după 2000, încearcă să regăsească această coerență („Scriu dintr-o anumită nevoie de coerență cu mine însumi”¹⁹) și, de aceea, Liiceanu spune, pe bună dreptate, că miza lor este una terapeutică. Experiența scrierii de sine va dezvălui însă complicațiile în care intră oricine abordează discursul existențial, iar Liiceanu este, în acest sens, un caz foarte interesant.

Față de Cioran, a cărui relație cu filosofia de sistem este perfect antagonică și al cărui discurs fragmentar fructifică polifonia de tip literar fără

¹⁷ Arthur Suci, *Drumul către viața privată. Exerciții de dialectică ironistă*, Editura Junimea, Iași, 2009.

¹⁸ Liiceanu, *op. cit.*, 2002, p. 292.

¹⁹ Gabriel Liiceanu, *Întâlnire cu un necunoscut*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 206.

a opera ruptura referențială a discursului, Liiceanu întreține o relație ambiguă cu discursul teoretic și, de asemenea, oscilează între exprimarea contradictorie a opiniilor și căutarea unei coerențe, între descrierea „rătăcirii” și hermeneutica propriului eu și a propriei vieți. În jurnale și în scrisori, se întrevade permanenta ambivalență în raportarea la discursul teoretic. Pe de o parte, turnura literară presupune ruptura de teoretic și de limbajul filosofiei. Pe de altă parte, ea încearcă să restituie, la nivel existențial, sensurile obiective exprimate prin discursul teoretic. Iată de ce fragmentele și scrisorile lui Liiceanu vor să fie în același timp o aplicație a filosofiei sale, mai ales a tratatului *Despre limită*²⁰, și o răstălmăcire a ei. El încearcă să stabilească o relație de complementaritate între discursul teoretic al lui Heidegger, filosof pe care l-a tradus și de la care a împrumutat abordarea existențială, și cel ironic și fragmentar al lui Cioran. Liiceanu vrea să stabilească o complementaritate între abordarea obiectivă și cea existențială, abordări aflate într-o unitate instabilă la Heidegger și separate antagonic la Cioran. Este însă această complementaritate o variantă posibilă de rezolvare a tensiunii dintre teoretic și ironic? Elimină ea riscurile specifice discursului existențial, și anume căderea în heteronomie și autojustificarea?

Liiceanu respinge autodenigrarea de tip rousseauist, catalogând-o „exhibiționism maladiv”: „Un autor de jurnal nu va deschide niciodată ușa interzisă a vieții sale pentru a se înjosi, pentru a se arăta în toată micimea ființei sale. Jurnalele în care cred nu sunt nici documente psihologice, nici psihiatrice, ci aporturi individuale la edificarea unei umanități comune”²¹. În același timp, el își exprimă dezamăgirea că, prin jurnal, nu se poate atinge maxima sinceritate: „Suntem singuri, zidiți în nesinceritatea noastră. Nimeni nu poate mărturisi până la capăt”²². Modelul său mărturisit este Augustin din *Confesiuni*: „Dacă ar fi să cauți o metodă a jurnalului, ea ar trebui să pornească de la augustinianul *regressus animae*, de la «pășitul înapoi» făcut în cămărilor spiritului. Să te întorci la tine și în tine însuși, să-ți dai ție atenție, să umbli prin toate cotloanele sufletului tău, ale memoriei tale, a tot ce ai știut cândva și a ceea ce n-ai știut niciodată, a tot ce te-a întemeiat și s-a dovedit a fi, cum spune Augustin, «mai adânc în tine»”²³. Totuși, Liiceanu nu este un creștin, așa cum

²⁰ „Scrisori către... reprezintă versantul literar al micului tratat *Despre limită*” (*Ibidem*, p. 258).

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 153.

²³ *Ibidem*, p. 54.

a fost Augustin sau, un alt autor pe care îl citează adesea, Kierkegaard. Mărturisirea sa nu depinde, aşadar, de exigenţa maximă a confesiunii în faţa lui Dumnezeu. Exigenţa morală a lui Liiceanu este foarte înaltă, manifestată însă într-un scenariu laic, umanist. El vrea să exprime, în cadrul mărturisirii, această înălţime, rămânând în acelaşi timp cât se poate de sincer. Cum sinceritatea şi morala nu pot fi cuplate fără fisură, rezultă că proiecţia (şi autojustificarea) trebuie să umple golul. Liiceanu critică „dezinvoltura intimului” la Houellebecq, mania lui de a-şi pune personajele să se masturbeze²⁴. În cazul lui Houellebecq, este vorba însă de un discurs literar, proiectiv şi nu putem stabili relaţia exactă între autor şi narator. Liiceanu rezolvă această problemă în cadrul discursului existenţial, încercând să cupleze perfect sinceritatea şi morala. El nu are a descrie, precum Rousseau sau, indirect, precum Houellebecq, scene autoerotice, şi aceasta nu numai pentru că ele n-au ce să caute într-un jurnal, ci şi pentru că efectiv nu s-au întâmplat niciodată în cazul său. Este însă evident că, pentru alte zone ale vieţii, această cuplare între morală şi sinceritate nu mai poate fi realizată etans, motiv pentru care Liiceanu hotărăşte că este bine să păstreze tăcerea. El refuză să intre în detaliile vieţii sale de familie, ale relaţiilor din interiorul celor două mariaje şi ale vieţii sale de burlac²⁵. Nu se sfieşte însă să atragă atenţia că Cioran a făcut acelaşi lucru, citând o mărturisire a acestuia din *Caiete*. Faptul că nu reuşeşte să cupleze perfect moralitatea şi sinceritatea este recunoscut în cele din urmă chiar de Liiceanu însuşi: „Înclinaţia esenţială a omului, în măsura în care el poartă şi răul în sine, este de a se ascunde până la capăt şi de a muri asfixiat în propriul lui păcat”²⁶. Acest „rău” şi acest „păcat”, pe care Liiceanu refuză, în parte, să le numească, rămân sursa autoproiecţiei sale şi, în general, a proiecţiei în cadrul discursului existenţial.

În jurnalele şi scrisorile de după 2000, Gabriel Liiceanu realizează o hermeneutică parţială a propriei vieţi, o aplicaţie în registru autobiografic a filosofiei sale. Răspunsul nesatisfăcător pe care îl oferă problemei sincerităţii îl împiedică să evadeze din discursul existenţial înspre literatură. Într-un interviu, el mărturiseşte că: „Dacă nu l-aş fi întâlnit pe Noica, aş fi devenit

²⁴ Liiceanu, *op. cit.*, 2002, p. 158.

²⁵ Liiceanu face acest lucru numai indirect, în „Capitolul XV” din *Scrisori către fiul meu*. Acesta este unul dintre cele mai bune texte scrise de Liiceanu (Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, pp. 197-220).

²⁶ Liiceanu, *op. cit.*, 2002, p. 355.

pesemne scriitor”²⁷. Noica i-a influențat proiectul de viață, făcându-l să întârzie asupra filosofiei. În cadrul discursului filosofic, Liiceanu a construit o hermeneutică a vieții, pe care, ulterior, a încercat s-o aplice propriei biografii. Este însă sigur că, în demersul său filosofico-literar de mai târziu, Liiceanu s-a întâlnit cu aspecte ale propriei personalități și ale propriei biografii care, din anumite motive, nu pot face obiectul interpretării sau pur și simplu nu pot fi făcute publice. Ele nu pot fi incluse în sistem tocmai pentru că reprezintă *diferențe neîncadrate*. Voința de interpretare și de cuplare a moralității cu sinceritatea l-au împiedicat pe Liiceanu să sesizeze această diferență și, de asemenea, să adere la discursul literar. Impulsul cel mai puternic este, în cazul său, acela al unui moralist și nu al unui scriitor.

Jurnalul de la Păltiniș a fost scris având în vedere cenzura. Pentru că nu dorea să participe deschis la viața politică, așa cum era aceasta în timpul comunismului, și pentru că postura de disident era riscantă, Liiceanu a ales calea indirectă a autonomiei filosofico-literare. Discursul ca atare din *Jurnal* are însă o dimensiune ideologică prin încercarea de tip existențial de a proiecta scenariul paideic privat al Școlii de la Păltiniș în chiar centrul dezbaterilor culturale. Demersul din *Jurnal* a fost continuat în *Epistolar*, dar este evident că atât posibilitatea exprimării opiniilor politice, cât și a celor private era limitată. Nu doar opoziția față de Noica și de discursul teoretic, în general, ci și acțiunea cenzurii l-au împiedicat pe Liiceanu să evolueze către o scriitură personală. După această primă turnură literară, Liiceanu revine la discursul teoretic. Odată cu Revoluția din 1989, cenzura însă dispare și, cu aceasta, obligația exprimării indirecte. În condiții de libertate, Liiceanu își schimbă radical strategia discursivă. Ea se întemeiază pe cele două dimensiuni ale societății de tip burghez: sfera publică și sfera privată. Liiceanu a renunțat la rezistența prin cultură (sau a continuat-o într-o altă formă), devenind unul dintre cei mai activi și mai radicali intelectuali. Primii 10 ani postcomuniști atestă implicarea sa cu prioritate în viața publică, în timp ce, după criza existențială din 2001 (și chiar dinainte), accentul cade pe discursul privat.

În privința relației dintre discursul teoretic și cel existențial, se poate spune că ea este, în cazul lui Liiceanu, neclară. Liiceanu încearcă să stabilească o complementaritate între cele două tipuri de discurs, dar contradicția

²⁷ Mircea Vasilescu, „Gabriel Liiceanu: «Eu cred că numai imbecilii sunt serioși de dimineață până seara»”, interviu cu Gabriel Liiceanu, *Dilema veche*, 23 mai 2012: <http://dilemaveche.ro/sectiune/dilemeline/articol/gabriel-liiceanu-eu-cred-numai-imbecili-i-sint-seriosidimineata-pina-se>, accesat la 15 iulie 2012.

de principiu dintre ele rămâne, în opinia mea, nerezolvată. Tocmai această complementaritate *nejustificată* este, de fapt, ceea ce afectează discursul existențial al lui Liiceanu, punându-i în pericol caracterul ironic. Tentativa lui Liiceanu de a aplica la propria biografie hermeneutica din *Despre limită* scapă din vedere diferența privată, neîncadrabilă, reprezentată de personalitatea complexă a lui Gabriel Liiceanu. Voința de interpretare, care se supune unității interpretative, scapă din vedere caracterul idiosincrazic al lucrului de interpretat. Aceasta nu înseamnă însă că diferența ca atare a fost *practic* ratată, jurnalele și scrisorile evidențiind-o din plin.

Un ultim aspect este legat de centralitatea discursului, o caracteristică a întregii opere a lui Liiceanu. Ea ține de raportarea permanentă la politic, dar înainte de toate își are probabil originea într-o trăsătură a personalității lui Liiceanu. Atât înainte, cât și după 1989, Liiceanu este preocupat de prezența sa în centrul dezbatelor. Poziționarea centrală a fost oportună și, într-un fel, a asigurat succesul *Jurnalului de la Păltiniș*, cartea promovând o dezbatere care avea loc în marginea societății. Ea este, categoric, oportună în cazul luărilor de poziție publice, asigurând influența discursului. Totuși, poziționarea centrală este, de regulă, mai puțin potrivită jurnalelor, menite să dezvăluie o retragere în sfera vieții private, distanțarea autorului în raport cu discursul heteronom. Or, jurnalele lui Gabriel Liiceanu, oricât de intime și de depressive, sunt caracterizate prin centralitatea poziționării.

Centralitatea este, până la urmă, o formă de poziționare în cadrul câmpului cultural. Dacă Cioran, aflat, la Paris, într-un câmp cultural dominant, se comportă și chiar este un marginal, Liiceanu, trăind într-un câmp cultural periferic, simte nevoia să se centralizeze, ba chiar să se *distanțeze* de câmpul cultural al cărui centru vrea să fie sau este. După marginala experiență păltinișeană, scrisorile din *Epistolar* sunt transmise de Liiceanu de la Heidelberg, unde se afla cu o bursă, iar mai multe dintre povestirile sale din jurnale și scrisori definesc o legătură destul de strânsă cu Parisul. Jurnalele lui Liiceanu transmit imaginea unui om important, care se întâlnește, vorbește, este prieten cu oameni importanți, ceea ce, pe alocuri, face ca ele să aibă un evident caracter memorialistic. Aceasta este și o cauză a respingerii autodenigrării, căci, deși jurnalele au urmărit schimbarea imaginii publice a lui Liiceanu de personalitate inflexibilă și distantă, ele nu puteau merge foarte

departe în dezvăluirea „secretelor” vieții filosofului²⁸ și, în orice caz, nu sunt expresia unei schimbări din temelii a modului de viață al acestuia.

²⁸ Aproape un scandal public a fost stârnit de un fragment din *Scrisori către fiul meu*, în care Liiceanu își prezintă banalul ritual matinal de abluțiune (p. 193). Reacția publică a vizat însă nu atât dezvăluirea intimității, cât raportarea acestei dezvăluiri la centralitatea personajului Liiceanu.

Capitolul XI

Milan Kundera. Discursul proiectiv ca analiză a posibilităților existențiale

„Dușmanul meu nu e comunismul, ci kitschul.” (Milan Kundera)

Ca formă discursivă, romanul *Insuportabila ușurătate a ființei* se află în contrapunct cu biografia autorului însuși. Este vorba despre o strategie de raportare, prin care Milan Kundera ajunge să descrie câteva situații existențiale (cum ar fi disidența și exilul) care *îl privesc* direct. După ce am prezentat contextul scrierii romanului, am interpretat discursul, având în vedere mai multe dimensiuni: poziția strategică a lui Kundera, exprimată, în cadrul romanului, prin tehnici narative, utilizarea contrapunctului ca mijloc de investigare existențială a posibilităților biografice ale autorului, perspectiva asupra relației dintre sfera publică și viața privată și conceptul artei subversive. Analiza pune în evidență dimensiunea autonomă a discursului lui Milan Kundera.

Insuportabila ușurătate a ființei nu este ultimul roman scris de Milan Kundera în limba cehă și nici măcar primul roman scris în Franța. Deși, în 1975, împreună cu soția sa, Vera, și-a părăsit definitiv țara, Kundera a continuat să scrie în limba maternă până la căderea regimului comunist. *Insuportabila ușurătate a ființei* este însă primul roman scris *la Paris*, cartea care l-a desprins definitiv de cultura națională și l-a lansat ca autor la nivel internațional.

Încă din tinerețe, Milan Kundera (1929-2023) s-a bucurat de prestigiul scriitorului cenzurat. Deși a fost membru al Partidului Comunist Cehoslovac, relațiile sale cu puterea comunistă, instalată, la Praga, în 1948, au fost sinuoase. Kundera a fost exclus de două ori din partid; prima dată, în 1950, apoi, definitiv, în 1970, după eșecul Primăverii de la Praga. În tot acest timp, a cunoscut perioade în care lucrările sale – poezii, piese de teatru sau eseuri – au fost acceptate și valorificate de regimul comunist, precum și perioade când acestea erau interzise. Milan Kundera a fost, alături de Václav Havel, unul dintre cei mai importanți protagoniști ai mișcării din Cehoslovacia anului 1968, mișcare care a contestat sistemul comunist instaurat după Al Doilea

Război Mondial, și a susținut reformele liberale ale președintelui Alexander Dubček¹. După invazia armatei Pactului de la Varșovia în Cehoslovacia și înfrângerea mișcării, Kundera și Havel au publicat mai multe articole polemice, în care viziunile lor privind viitorul Cehiei se deosebeau în puncte importante. Kundera a susținut că invazia Uniunii Sovietice va avea efecte dramatice și de lungă durată asupra poporului ceh. Ca urmare, opoziția radicală față de sistem ar fi extrem de periculoasă. Dimpotrivă, Havel s-a declarat un partizan al continuării luptei, în ciuda pericolelor². Căderea comunismului îi va găsi pe cei doi în locuri foarte diferite. Havel, ieșit din închisoare, este ales președinte al Cehiei; Kundera, plecat în Franța, devine cel mai cunoscut scriitor ceh în Occident. Polemica dintre cei doi este continuată inclusiv în *Insuportabila ușurătate a ființei*.

Milan Kundera a decis să plece în Franța după șapte ani de la eșecul Primăverii de la Praga și după patru ani de la moartea tatălui său, muzicologul Ludvik Kundera. (Influența părintelui, sesizabilă în construcția „muzicală” a romanelor fiului, este recunoscută în *Cartea râsului și a uitării*, primul roman publicat în Franța.) Este probabil că, în 1975, evoluția literară și chiar viața lui Kundera ajunseseră la un impas. Într-unul din interviuri, el precizează că a părăsit Cehia într-un moment prielnic, în care regimul comunist considera că intelectualii disidenți sunt mai puțin periculoși în afara decât în interiorul țării.

Milan Kundera a părăsit Cehia, dar destinația sa imediată nu a fost Parisul. Timp de trei ani, a predat la Universitatea din Rennes, unde fusese invitat, și numai după aceea s-a mutat în capitala Franței. El a interiorizat treptat perspectiva occidentală asupra vieții, care s-a adăugat aceleia dobândite acasă, în Praga. *Insuportabila ușurătate a ființei* este momentul în care cele două perspective ajung la un echilibru și pot fi puse în contrapunct.

Romanul a fost scris în 1982, dar publicat – mai întâi în franceză (cu titlul *L'Insoutenable légèreté de l'être*) – în 1984, la un an după ieșirea din închisoare a lui Václav Havel. În limba cehă (*Nesnesitelná lehkost bytí*), romanul a apărut la Editura 68 Publisher din Toronto. Prima ediție în cehă, publicată la Brno, locul nașterii lui Kundera, a fost autorizată de autor abia în 2006.

¹ Tony Judt, *Epoca postbelică. O istorie a Europei de după 1945*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 403.

² Tim West, „Destiny as Alibi: Milan Kundera, Václav Havel and the «Czech Question» after 1968”, în *The Slavonic and East European Review*, vol. 87, nr. 3, iulie, 2009.

Deși Kundera este, poate, îndreptățit să susțină că *Insuportabila ușurătate a ființei* nu este cel mai bun roman al său (acest loc pare a fi ocupat de *Nemurirea*, ultimul scris în cehă), el este în mod sigur romanul cel mai important. Scrierea și publicarea sa au însemnat un moment de cotitură atât în cariera literară, cât și în evoluția gândirii și creației lui Milan Kundera. Conform propriei mărturisiri, ideea romanului îi apăruse cu 25 de ani înaintea scrierii lui – adică la 30 de ani, momentul în care Kundera a decis să devină romancier. Însă numai în Franța și numai după o lungă perioadă de exil, la 52 de ani, s-a simțit pregătit să scrie cartea. „La început, am fost pur și simplu nepregătit. Când am mers în Franța, am vrut să încerc din nou, dar eram încă nepregătit. Existau doar cele două personaje și o scenă și întrebarea privind greutatea și ușurătatea. Era o întrebare irațională, și am știut că însăși ideea lui Nietzsche a eternei reîntoarceri era o raționalizare a unei întrebări iraționale. Am căutat o formă să exprim asta. Am crezut că aş putea crea un fel de contrapunct, un fel de formă polifonică. Dar, știți, intenția a fost mult mai complicată decât rezultatul”³. Gestația lungă este mărturisită în roman chiar de la început: „Mă gândesc de mulți ani la Tomas...”⁴. Fără experiența franceză, Kundera nu ar fi reușit să scrie *Insuportabila ușurătate a ființei* sau, în orice caz, nu ar fi atins posibilitatea contrapunctului (exprimat prin viețile a două personaje feminine, Tereza, care a rămas în Cehia, și Sabina, care a plecat în Occident). Acest contrapunct singularizează romanul, îl transformă în cu totul altceva decât o simplă poveste de dragoste.

11.1. Romanul ca „explorare” existențială

Milan Kundera este, în cel mai înalt grad, un scriitor cu gândire strategică. În repetate rânduri, el a fost numit scriitor-filosof, în special datorită rolului important pe care îl joacă eseul în cadrul structurii narative a romanelor sale, dar și a meditațiilor filosofice ale lui Kundera asupra propriilor personaje. În „Discuție despre arta compoziției” din *Arta romanului*, care pleacă de la un articol despre Hermann Broch, Kundera recunoaște că eseul și analiza personajelor fac parte din tehnica sa narativă. Aceasta exprimă mai întâi „necesitatea: 1. Unei noi arte a *dezgolirii radicale* (care să permită cuprinderea

³ Jane Kramer, *When There Is No Word For „Home”*, 1984, <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-home.html>, accesat la 12 iulie 2012.

⁴ Kundera, 2007, *op. cit.*, p. 8.

complexității existenței în lumea modernă fără să se piardă claritatea arhitectonică); 2. Unei noi arte a contrapunctului romanesc (susceptibilă să îmbine într-o singură muzică filosofia, narațiunea și visul); 3. Unei arte a *eseului specific romanesc* (care să nu pretindă că aduce un mesaj apodictic, ci rămâne ipotetică, ludică sau ironică)”⁵. Punerea eseului într-un context ficțional este una din modalitățile prin care discursul existențial poate fi ironizat. Acesta nu mai este legat în mod direct de autor, își pierde atributele existențiale, devine o parte a ficțiunii. Cât privește personajele, meditațiile sale au rolul de a fixa – la nivelul limbajului – condiția lor existențială, mai mult decât ar putea s-o exprime personajele însele prin propriile lor atitudini și acțiuni, ca și prin propriul lor discurs. Prin analiza existențială, autorul își dezvăluie statutul forte de conștiință a personajelor sale: „Chiar dacă eu sunt cel care vorbește, reflecția mea este legată de un personaj! Vreau să gândesc atitudinile lui, modul său de a vedea lucrurile, în locul lui și mai profund decât ar putea să o facă el”⁶.

Nici esul romanesc, nici meditația asupra personajelor nu țin însă de nivelul strategic al compoziției. Acesta este exprimat numai în raportul dintre autor și ansamblul discursiv.

Kundera a respins, de la început, discursul existențial, confesiv. O declară în interviuri, dar și în cărțile sale. În *Insuportabila ușurățate a ființei*, o caracterizează pe Sabina (în mare măsură, un *alter ego* al autorului) ca fiind o ființă cu totul privată: „Sabina disprețuiește literatura în care autorul dezvăluie toate intimitățile sale și ale prietenilor săi. Cel care-și pierde intimitatea pierde tot. Iar cel ce renunță la ea de bunăvoie e un monstru”⁷. Acest dispreț față de dezvăluirea intimității stă, desigur, la baza asumării de către Kundera a discursului proiectiv. Cu toate acestea, autorul este prezent la fiecare pagină a romanelor sale și, uneori, intervine în mod direct prin reflecții personale. Kundera nu se descrie, în discursul romanesc, pe sine, dar își asumă acest discurs prin mijloacele proiective de asumare. El este un caz de asumare existențială a unui discurs de tip proiectiv.

În ce constă această asumare? După cum am spus, nu este vorba despre dezvăluirea directă a unor detalii biografice. Cu riscul de a slăbi contractul de comunicare, Kundera atrage atenția de fiecare dată asupra caracterului

⁵ Kundera, 2008, *op. cit.*, p. 91.

⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁷ Kundera, 2007, *op. cit.*, p. 122.

fictional al propriului discurs, insistă să reamintească cititorului că personajele sale sunt produsul propriei imaginații. El își dezvăluie distanțarea ca distanțare proiectivă. În cazul său, distanțarea este realistă, chiar și visele, care ar putea trimite la o distanțare înstrăinată, fiind explicitate și integrate în logica vieții cotidiene. Kundera nu procedează precum Kafka, dând visului consistența ontologică a realității sau, mai exact, slăbind-o pe aceasta prin intermediul visului. Distanțarea sa este realistă, dar Kundera respinge, cu toate acestea, tentația autorului de a oferi o iluzie a realității, căreia cititorul să-i devină captiv. Respinge o astfel de strategie, arătând că scopul ficțiunii sale este sporirea autonomiei și nu evadarea din realitate. El își asumă discursul în calitatea sa de experiment narativ și își invită receptorii să facă același lucru.

În plus, Kundera își asumă existențial acest experiment narativ. El nu vorbește despre sine, în existențialitatea propriei vieți, ci în posibilitățile ei structurale. Încă de la începutul romanului *Insuportabila ușurătate a ființei*, autorul precizează că întreaga poveste își are originea într-o anumită *situație* (imaginară, dar ale cărei trășături sunt realiste): Tomas stă în fața unei ferestre care dă în curtea interioară a casei și nu știe ce decizie să ia. Această situație este reluată, mai târziu, împreună cu o explicație detaliată a intențiilor autorului⁸. Ea este, fără îndoială, o situație existențială, definită însă proiectiv. Personajele sunt posibilități ale autorului, posibilități *nerealizate*. Ele nu pot fi înțelese pornind de la cercul strâmt al eului autorului pentru că îl depășesc. Tomas nu este Kundera și niciun alt personaj al romanului nu este construit conform biografiei autorului. Aceste personaje rămân totuși posibilități ale sale, înconjurându-i biografia cu evoluții alternative. Putem spune că Tomas

⁸ „Și, din nou, îl văd așa cum îmi apăruse la începutul acestui roman. Postat în dreptul ferestrei și privind zidul imobilului din fața lui. Din această imagine s-a născut. (...) Dar nu se spune, oare, că autorul nu poate vorbi despre altceva decât despre el însuși? Să privească neputincios într-o curte interioară și să nu fie în stare să ia o decizie; să asculte ghiorăitul înverșunat al propriului său pântec într-un moment de exaltare amoroasă; să trădeze și să nu fie în stare să se oprească din drumul atât de frumos al trădărilor, să ridice pumnul înaintând în mulțimea Marelui Marș; să-și etaleze umorul rostind bancuri în fața microfoanelor mascate ale poliției: eu însumi am cunoscut și am trecut prin situațiile astea; cu toate acestea din niciuna nu s-a înfiripat personajul care sunt eu însumi, în al meu *curriculum vitae*. Personajele romanului meu sunt propriile mele posibilități care nu s-au realizat. De aceea le îndrăgesc pe toate deopotrivă, și toate au darul să mă înspăimânte deopotrivă; fiecare dintre ele a depășit o anumită frontieră, pe care eu însumi am ocolit-o. Și tocmai această frontieră depășită (frontieră dincolo de care eul meu încetează a mai fi) mă atrage și mă captivează. Abia în spatele ei începe misterul căruia îi pune întrebări romanul. Romanul nu-i o confesiune a autorului, ci o explorare a ceea ce reprezintă existența umană în capcana devenită lume” (*Ibidem*, pp. 243-244).

este, într-o anumită măsură, o *posibilitate de evoluție* a lui Kundera însuși, dacă acesta ar fi rămas în Cehoslovacia. Romanul nu este o confesiune, ci o explorare a posibilităților existențiale ale autorului. Intervenția auctorială nu reprezintă decât mijlocul de asumare existențială a acestor posibilități alternative. În fragmentul citat mai sus, Kundera afirmă că: „Personajele romanului meu sunt propriile mele posibilități care nu s-au realizat”. Ele nu sunt posibilități generale sau pur imaginative. Kundera nu inventează un tip uman, cum ar fi Don Juan, și nici nu creează unul pe măsura propriei imaginații. El nu are nici tentația generalului, nici pe aceea a nedeterminatului imaginativ. Kundera explorează doar *propriile* posibilități rezultate din structura sa idiosincrazică aflată într-un context istoric irepetabil.

În mai multe locuri, Kundera vorbește despre contrapunct, ca tehnică muzicală adaptată la roman și care a devenit, pentru sine, cel mai important mijloc de explorare a propriilor posibilități existențiale. În *Insuportabila ușurătate a ființei*, această tehnică este utilizată din plin. Contrapunctul romanesc trimite însă la un contrapunct autobiografic. Romanul este explorarea posibilităților existențiale ale lui Milan Kundera, aflat într-un anumit moment al vieții sale. *Insuportabila ușurătate a ființei* este el însuși un contrapunct al acestui moment. Numai plecând de la acest punct al vieții lui Kundera romanul a putut să fie scris și publicat și va putea să fie, de asemenea, înțeles. El putea să fie scris și publicat numai având în vedere experiența existențială a autorului într-un context de libertate socială. În Franța, Kundera era liber să scrie. Publicarea unui asemenea roman ar fi fost imposibilă în Cehoslovacia comunistă⁹. În opoziție cu traiectoria vieții lui de scriitor ceh plecat în exil la Paris, Tomas, personajul principal din *Insuportabila ușurătate a ființei*, se reîntoarce acasă, în Cehia, pentru a suporta toate consecințele morale și existențiale ale vieții intelectualului în regimul comunist. Practic,

⁹ A se vedea, de exemplu, limitele autonomiei impuse de regimul comunist în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*, de Marin Preda, publicat în 1980, după ce a fost cenzurat. Victor Petrini este victima regimului stalinist din perioada de început a comunismului în România. Cartea a fost scrisă și publicată în timpul regimului, tot comunist, al lui Ceaușescu. Problema intelectualilor care au părăsit țara, tema exilului, în general, este discutată în cu totul alți termeni decât în romanul lui Kundera. Marin Preda face, în romanul său, o referire negativă la Cioran, autor român aflat în Franța. Între cei care au plecat și cei care au rămas în țară nu există nicio dialectică, niciun „contrapunct”, ci doar antagonismul agreat de sistem.

întreaga desfășurare contrapunctică din roman se sprijină pe acest contrapunct original¹⁰.

Întrebarea de la care a plecat meditația din *Insuportabila ușurătate a ființei* nu este greu de identificat. Ea este următoarea: „Ce s-ar fi întâmplat cu mine, Milan Kundera, dacă, în loc să-mi părăsesc țara și să plec la Paris, aș fi rămas la Praga?” Din această întrebare, desigur, rezultă alte și alte întrebări: „Ce este corect, în condițiile istorice date: să-ți asumi disidența politică sau destinul artistic?”, „Are viața mea un destin, un «trebuie», sau ceea ce mi se întâmplă este pură întâmplare?”, „Care este relația între deciziile pe care le iau în viața mea privată (de-a mă căsători, de-a avea sau de-a nu avea copii etc.) și contextul istoric și social în care trăiesc?”, „Există o structură de posibilități privind alegerile mele în viața sexuală diferită de structura de posibilități privind opțiunile mele politice sau nu sunt guvernat decât de o singură structură, responsabil de toate deciziile mele, indiferent de domeniul lor?” etc. Romanul încearcă nu atât să ofere răspunsuri, cât să descrie situațiile existențiale provocate de aceste întrebări.

11.2. Istoria creează contrapunctul

Alcătuit, ca aproape toate romanele lui Kundera, din șapte părți, *Insuportabila ușurătate a ființei* conține două povești de dragoste, legate între ele printr-un singur personaj, Sabina. Cea mai mare parte a cărții (părțile întâi, a doua, a patra, a cincea și a șaptea) cuprinde povestea iubirii dintre Tomas și Tereza, în timp ce doar două părți (a treia și a șasea) relatează povestea relației dintre Sabina și Franz. Acțiunea romanului are loc din 1961 până aproximativ în 1975, în Cehoslovacia și Elveția, în medii intelectuale și burgheze. Momentul istoric determinant, care modifică decisiv viața personajelor, este invazia Armatei Roșii în Cehoslovacia pentru a înăbuși reformele inițiate de președintele Alexander Dubček (Primăvara de la Praga). Cifra 7 pare să influențeze atât destinele personajelor, cât și pe cel al romancierului însuși. Din 1961 până în 1968, când au loc evenimentele din Praga, sunt șapte ani. De asemenea, până în 1975, anul aproximativ al morții lui Tomas și anul în care

¹⁰ În legătură cu problema asumării discursive la Kundera și a relației dintre discursul filosofic și cel ficțional, a se vedea în Alfred Thomas, *The Labyrinth of the Word. Truth and Representation in Czech Literature*, Oldenbourg München, 1995, pp. 132-144.

Kundera a părăsit Cehoslovacia, sunt alți șapte ani. În sfârșit, până în 1982, anul scrierii romanului, sunt tot șapte ani.

Personajele principale sunt construite polifonic sau, cu termenul lui Kundera, în contrapunct.

Tomas, personajul principal, este un strălucit medic chirurg al unui spital din Praga. Își abandonează familia – soția, copilul și părinții – în urma unui divorț survenit la scurt timp după căsătorie. Este decis să ducă o viață de libertin, lucru care-i reușește în mare măsură. Cu toate acestea, „în spatele siluetei lui Tomas – libertinul, transpare chipul incredibil al îndrăgostitului romantic”¹¹. În jurul vârstei de 33 de ani, Tomas se îndrăgostește de o fată foarte tânără, pe nume Tereza, pe care o cunoaște în cursul unei vizite într-un oraș de provincie.

Căsătoria cu Tereza îi influențează profund viața.

Franz, celălalt personaj masculin, este profesor universitar, cu performanțe profesionale deosebite la o universitate din Geneva. El este însă nemulțumit de viața dusă între cărți, dorindu-și un destin eroic. Franz provine dintr-o familie destrămată. Crescut de mama sa, îi împărtășește în întregime suferința de a fi singură. „De aici s-a născut în el ideea că fidelitatea e cea dintâi dintre toate virtuțile...”¹². După 20 de ani de căsătorie cu o femeie autoritară (Marie-Claude), Franz se îndrăgostește de Sabina, o pictoriță pragheză aflată în exil. Întrucât nu suportă situația riscantă de-a avea o amantă, Franz decide să renunțe la mariajul cu Marie-Claude și să trăiască alături de Sabina.

Originară din Praga, *Tereza* este victima vieții nefericite a propriei mame. Foarte frumoasă în tinerețe, mama Terezei are parte de două mariaje dezastruoase, care o urătesc și o sărăcesc. Pentru a-și întreține familia, Tereza renunță la școală și se angajează la un bar. Este autodidactă și aspiră să ajungă (din nou) la Praga, scăpând în acest fel de mama sa. Ca și Franz, crede în fidelitate. Viața ei se schimbă radical după întâlnirea cu Tomas.

Sabina este amanta preferată a lui Tomas. Ca și Tomas, a rupt relațiile cu părinții și în mod special cu tatăl său autoritar. Ca și Tomas, are parte de un mariaj scurt (însă fără copil), după care evită legăturile amoroase de lungă durată. Sabina este o pictoriță talentată. Înainte de Primăvara de la Praga, pleacă în exil, stabilindu-se la Geneva.

¹¹ Kundera, 2007, *op. cit.*, p. 27.

¹² *Ibidem*, p. 96.

Povestea dintre Tereza, Tomas și amantele sale, inclusiv și mai ales Sabina, evoluează relativ unitar timp de aproximativ șapte ani. Tereza este mereu angoasată din cauza libertinajului lui Tomas. În același timp, căsătoria lui Tomas cu Tereza este un prilej de suferință pentru Sabina, care-și vede amantul transformat într-un îndrăgostit fidel. Tomas „ajunsese într-o situație fără ieșire: în ochii amantelor era marcat cu pecetea infamantă a dragostei sale pentru Tereza, iar în ochii Terezei cu pecetea infamantă a legăturilor sale amoroase”¹³. Schimbarea are loc odată cu izbucnirea evenimentelor din 1968. Cu scurt timp înainte, Sabina se stabilește la Geneva. Imediat după invazia URSS, la propunerea Terezei, Tomas acceptă un post de medic la o clinică din Zürich. Lucrurile păreau să evolueze aproximativ la fel, doar că într-un alt spațiu social. Sabina și Tomas reiau relația lor, făcând dragoste într-un hotel din Zürich. În acest punct intervine schimbarea și ea asigură posibilitatea generării contrapunctului. După câteva săptămâni, Tereza decide să se întoarcă singură în Cehoslovacia. La câteva zile după aceea, Tomas o urmează.

Destinele lui Tomas și ale Sabinei se despart definitiv și devin destine opuse. Sabina rămâne în Occident, mutându-se dintr-o țară în alta (în Elveția, în Franța, în Statele Unite). Întors în Cehia, Tomas este, în cele din urmă, obligat să se mute din Praga într-un sat. Picturile Sabinei sunt bine vândute, datorită valorii lor artistice, dar și pentru că Sabina este considerată o disidentă aflată în exil. Din cauza unui articol critic la adresa comuniștilor, Tomas își pierde postul de medic la spitalul din Praga. După două încercări de a continua să-și exercite profesia, ca medic generalist, este din nou șantajat de regim și, pentru că refuză să cedeze, ajunge ștergător de geamuri. În cele din urmă, Tomas va deveni șofer într-un sat din Cehia. Sabina refuză să înceapă o relație bazată pe fidelitate cu Franz. Tomas va deveni, în final, un soț fidel al Terezei. Tomas moare, căzând cu mașina într-o prăpastie, împreună cu Tereza. Sabina îi supraviețuiește lui Tomas.

Kundera spune că „Tereza și Sabina reprezentau cei doi poli ai vieții sale (ai vieții lui Tomas – n.m.); poli îndepărtați, ireconciliabili, frumoși însă, și unul, și altul”¹⁴. De fapt, Sabina și Tereza reprezintă cele două posibilități ale evoluției lui Tomas: de-a pleca în Occident și astfel de-a fi liber și de-a se realiza profesional sau de-a rămâne în țară și de-a suporta viața într-un regim totalitar, cu toate consecințele: cenzură, șantaj, amenințare, blocaj profesional,

¹³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*, p. 33.

degradare morală etc. Întrebarea este: de ce a preferat Tomas să se întoarcă în țară?

Kundera oferă, mai întâi, o explicație a motivului pentru care *Tereza* a decis să plece singură din Elveția: „La Praga, Tereza depindea de Tomas, dar numai cu inima. Aici (în Elveția – n.m.), depindea de el cu totul”¹⁵. Este vorba despre o dependență financiară, desigur, dar nu numai. Pur și simplu, Tereza și-a dat seama că propunerea sa a fost o eroare, că plecarea din Praga o făcuse, definitiv, captivă lui Tomas. Relația devenea, brusc, „asimetrică”. De aici până la despărțire nu mai era decât un pas.

În ceea ce-l privește pe Tomas, acesta rămăsese, după divorțul de prima soție, cu teama de femei. Este motivul pentru care prefera „prietenia erotică” căsătoriei¹⁶. În ecuația vieții lui sentimentale, Sabina era o amantă și chiar un prieten, un om cu care împărtășea aceeași viziune asupra sexualității și, în general, a relațiilor sentimentale. Sabina nu era însă iubita lui, spre deosebire de Tereza, pe care Tomas o iubește.

Totuși, simpla și eterna explicație a alegerii *din iubire* (Tomas ar fi ales să se întoarcă la Praga pentru că o iubea pe Tereza) este superficială. Plecarea neanunțată a Terezei din Elveția nu l-a făcut pe Tomas s-o iubească mai mult. Întoarcerea sa la Praga, nici atât. Tomas n-a simțit nevroza iubirii, ci depresia, cauzată de situația foarte neplăcută în care se afla. Toate aceste evenimente nedorite, care au avut asupra lui consecințe fatale, pe care le putea anticipa, i-au diminuat sentimentul de iubire față de Tereza. Kundera prezintă un vis al lui Tomas, în care acestuia i se arată femeia ideală, jumătatea sa (la fel ca în mitul lui Platon). „*Tânăra* femeie a visului său era «*Es muss sein*»-ul (al său «trebuie» – n.m.) dragostei sale”¹⁷. Această femeie nu era Tereza, ci o necunoscută. Visul este prilejul unei meditații care vine să clarifice situația lui Tomas: „Dragostea e năzuința regăsirii propriei noastre jumătăți pierdute. Să admitem că așa e; că fiecare dintre noi are undeva, în lume, un partener cu care alcătuiască, odinioară, un singur trup. Această altă jumătate a lui Tomas este tânăra femeie pe care o visase acum. Dar nimeni, absolut nimeni, nu-și va regăsi vreodată cealaltă jumătate a sa. În locul ei i se trimite o Tereză depusă undeva într-un coșuleț de nuiele și lăsată pe firul apei. Ce se întâmplă dacă, mai târziu, întâlnește cu adevărat femeia ce-i fusese destinată, adică cealaltă

¹⁵ *Ibidem*, p. 81.

¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*, p. 264.

jumătate a sa? Pe care s-o preferă? Pe femeia găsită în coșulețul de nuiele, sau pe femeia din mitul lui Platon?”¹⁸. Nu atât din dragoste, cât din compasiune se întoarce în țară, se întoarce la Tereza. În eseu despre compasiune din prima parte a cărții (9), Kundera anticipează: „compasiunea devenise destinul (sau blestemul) lui Tomas”¹⁹. E limpede, el o preferă pe femeia găsită în coșulețul de nuiele. Compasiunea, care stă la baza celei mai importante decizii a vieții lui Tomas, angajează întregul său destin. Ea este mai importantă decât realizarea carierei sale profesionale, este mai importantă decât bunăstarea și liniștea sa. Această compasiune nu face însă referire numai la Tereza, ci este un sentiment cu o extindere foarte largă. Tomas ajunge să trăiască sentimentul de compasiune față de toți aceia cu care împărtășește același destin. El așază compasiunea chiar mai presus de revolta – oricât de îndreptățită – împotriva sistemului comunist. De fapt, compasiunea este felul său de a lupta cu viața.

Ar fi greșit să se afirme că Tomas a ales-o pe Tereza pentru că aceasta nu-i trezea teama față de femei. În realitate, îi trezea această teamă și ea era, în parte, justificată. Problema lui Tomas cu Tereza este alta. Tereza este cea care îl *deturneză* pe Tomas de la destinul său de medic și, în final, și de la destinul său de libertin. Kundera spune că, din cauza trecutului ei complicat, Tereza suferea de „vertij”, adică de „imensa dorință de a cădea”: „Aceasta era amețeala ei: auzea o chemare foarte caldă (aproape veselă) care o îndemna să renunțe la destinul ei și la sufletul ei. Era un apel la solidaritate cu cei fără suflet și, în momentele de slăbiciune, îi venea să răspundă, să dea ascultare acestui apel și să se întoarcă înapoi la mama sa”²⁰. Tomas este victima vertijului Terezei. Din momentul plecării din Elveția, viața sa devine o continuă cădere în vertij. Din Zürich, ajunge la Praga, apoi într-un sat. Din medic, ajunge spălător de geamuri și apoi șofer. Din compasiune față de Tereza, refuză să-și asume acte de disidență. Moartea sa și a Terezei – căderea cu mașina într-o prăpastie – nu este altceva decât continuarea căderii în vertij.

Prin contrapunct, Sabina, ruptă de rădăcini, trăiește pasiunea vidului și a trădării. Kundera numește „trădare” comportamentul Sabinei. Aceasta și-a „trădat” părinții, și-a „trădat” soțul, și-a „trădat” țara. „... dar ce-ți mai rămâne de trădat atunci când nu mai ai nici părinți, nici soț, nici dragoste, nici țară? Sabina simțea un vid în jurul ei. Să fi fost tocmai acest vid ținta precisă a

¹⁸ *Ibidem*, p. 265.

¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

²⁰ *Ibidem*, pp. 64-65.

tuturor trădărilor?”²¹ În acest punct pare a se afla cheia romanului, ca și descifrarea titlului acestuia: „Drama ei (a Sabine și, bineînțeles, a lui Kundera însuși – n.m.) nu era drama greutății, ci a ușurătății. Peste Sabina nu căzuse povara greutății, ci insuportabila ușurătate a ființei”²².

Contrapunctul ilustrat de Kundera se dizolvă la ambele extreme, în vertij și în vid. Vertijul și vidul sunt însă unul și același lucru. Această identitate *negativă* a contrariilor este o ironie a contrapunctului însuși.

11.3. Conspirația împotriva intimului

Una din temele principale ale romanelor lui Milan Kundera este relația dintre spațiul privat și spațiul public. Spațiul privat este, pentru Kundera, prin excelență locul distanțării, al autonomizării indivizilor în raport cu instituționalizările sociale. Ceea ce l-a îndepărtat pe Kundera de comunism, și aceasta încă din anii tinereții, a fost interesul pe care el l-a arătat vieții private, altfel spus tentația sa individualistă. Pentru Kundera, nimic nu este mai important decât viața privată a oamenilor. În vederea salvagărdării ei, individul are dreptul să se apere în fața autorității, iar, la limită, să-și „trădeze” țara. Problema este cu atât mai gravă pentru un artist, care nu-și poate afirma creativitatea decât în condiții de libertate privată. „Potrivit lui Kundera, una dintre cele mai mari probleme pentru un artist care lucrează sub opresiunea socialistă este aceea a individualității”²³.

Insuportabila ușurătate a ființei arată consecințele tragice ale intervenției brutale a puterii în spațiul privat al oamenilor. Pentru un sistem totalitar, spațiul privat este un spațiu al *conspirației* (interpretarea heteronomă a distanțării). Deconspirarea se realizează prin instrumente de supraveghere: plasarea microfoanelor în spații private, ascultarea convorbirilor telefonice, filarea etc. Sistemul dobândește astfel informații privind viața privată a membrilor societății: convingerile lor religioase, politice sau estetice, practicile lor sexuale, problemele lor personale, discuțiile despre terți etc. Deconspirarea deschide posibilitatea *șantajului*, al cărui scop este, de fiecare dată, obținerea integrării heteronome a indivizilor prin amenințarea cu publicarea

²¹ *Ibidem*, p. 133.

²² *Ibidem*, p. 133.

²³ Giuseppe Raudino, *Socialism and Arts: Portrait of An Artist Outlined* by Milan Kundera 25 Years Ago, 2007, <http://www.freewebs.com/raudino/kundera.htm>, accesat la 13 iulie 2012.

informațiilor privind viața privată a acestora (compromiterea lor). Intervenția în viața privată urmărește să împiedice atât disidența ideologică sau insurecțională, cât și distanțarea ironică pentru a realiza o lume perfect integrată, perfect heteronomă. Această lume este lumea lagărului de concentrare: „O discuție între prieteni la un pahar de vin, difuzată public la posturile de radio, nu poate să însemne decât un singur lucru, și anume că lumea a devenit un lagăr de concentrare. (...) Lagărul de concentrare însemna lichidarea totală a vieții intime. (...) De atunci, știa că lagărul de concentrare nu e ceva excepțional, menit să ne trezească uimirea, ci, dimpotrivă, un dat fundamental, în care omul se naște și de unde poate evada numai cu prețul încordării extreme a forțelor sale.”²⁴ Într-o asemenea lume, orice formă de opoziție, și în primul rând opera de artă ca distanțare ironică, devine, practic, imposibilă.

În sistemul comunist, cenzura se realizează în mod direct. Kundera are însă în vedere și cenzura, indirectă, a sistemului democratic, cenzură ce vizează receptorul. Ea se manifestă prin proliferarea textelor, prin pierderea conținutului autonom al mesajelor în nedeterminatul cantitativ al discursurilor. Este ceea ce Franz îi explică, la un moment dat, Sabine: „Filele de hârtie înnegrite se îngrămădesc în rafturile bibliotecilor ce sunt mai triste decât cimitirele, nefiind vizitate de nimeni, nici măcar de Sărbătoarea tuturor sfinților. Cultura dispare într-o multitudine de producții, într-o avalanșă de fraze, în demența cantității. Crede-mă, o singură carte interzisă în țara ta de origine înseamnă infinit mai mult decât milioanele de cuvinte pe care le scuipă universitățile noastre”²⁵.

Tema relației dintre public și privat apare încă din *Gluma*, primul roman al lui Kundera (ea apare chiar și în poezii). Meditând la propriile delațiuni și mai ales la urmările acestora, Helena (personaj din *Gluma*) oferă interpretarea vieții private în cadrul regimului comunist: „... am crezut întotdeauna că ființa umană e, totuși, indivizibilă – numai burghezul, în ipocrizia lui, e împărțit între ființa publică și ființa intimă, acesta e crezul meu, după el m-am condus și am acționat întotdeauna, așa am acționat și acum”²⁶. Deși nu trăiește într-un regim comunist, Franz, din *Insuportabila ușurățate a ființei*, are aceleași convingeri: „Franz e încredințat că în separarea vieții între domeniul privat și domeniul public se află izvorul tuturor minciunilor. Pentru el, «a trăi în adevăr»

²⁴ Kundera, 2007, *op. cit.*, p. 147.

²⁵ *Ibidem*, p. 111.

²⁶ Milan Kundera, *Gluma*, traducere de Jean Grosu, Editura Humanitas, București, 2006, p. 28.

înseamnă desființarea barierei ce desparte viața intimă de viața publică. Citează cu plăcere fraza lui André Breton în care poetul spune că ar vrea să trăiască într-o casă de sticlă în care nimic nu-i secret, și care e deschisă tuturor privirilor”²⁷. De fapt, această nevoie de unitate între viața publică și viața privată nu depinde de tipul de societate. Toate societățile, chiar și cele democratice, propovăduiesc unitatea dintre sfera publică și cea privată. Numai că, nefiind realizabilă, această unitate este întotdeauna proiectată în viitor. Ea este o idee frumoasă, pentru care membrii societății „luptă”, o utopie care asigură integrarea indivizilor în societate. Kundera numește această voință de integrare: „acordul categoric cu ființa”²⁸. Acordul categoric cu ființa presupune că idealul social, ideea frumoasă pentru care „luptă” membrii comunității sunt mai presus de orice proiect individual. În numele lor, suferința individuală este dată la o parte, iar viața privată a oamenilor este redusă la propria sa contingență.

Franz este un intelectual de stânga, bântuit de porniri revoluționare. Nu doar Tomas, ci și el are o *situație* din care s-a născut. La începutul părții a treia („Cuvinte neînțelese”), Franz iese din universitate – locul pe care îl considera plictisitor, lipsit de viață –, îndreptându-se către locuința amantei sale, Sabina. Kundera spune, în aceeași parte, despre Franz că: „Voia să iasă din viața lui, așa cum se iese din casă în stradă”²⁹. Tomas, Tereza sau Sabina avuseseră motive serioase să iasă, nu din casă, ci din țară. Problema lui Franz este că, în Elveția, țara în care trăiește, nu există nicio cauză revoluționară pentru care el ar trebui să iasă *din casă*. El nu reușește să se consoleze cu această condiție (altfel, de invidiat), să se împace cu statutul său domestic de profesor universitar într-o țară democratică, civilizată din Vestul Europei. În căutarea unei idei pentru care să lupte, el decide să participe la un marș pe frontiera cambodgiană, imediat după aceea având parte, în Bangkok, de o moarte stupidă.

În opoziție cu Franz, Sabina este mai presus de orice o ființă privată. Ea acceptă să fie amanta lui Franz câtă vreme soția lui nu știe nimic despre relația lor. În clipa în care Franz își informează soția, Sabina îl părăsește. „Sabina avea senzația că Franz forțase ușa intimității sale și, prin deschizătura ei, vedea capul lui Marie-Claude, capul lui Marie-Anne (fiica lui Franz – n.m.), capul pictorului Alan și al sculptorului care-și ținea mereu degetul salvat, capetele tuturor cunoscutilor săi din Geneva. Împotriva voinței sale urma să devină

²⁷ Kundera, 2007, *op. cit.*, p. 123.

²⁸ *Ibidem*, p. 272.

²⁹ *Ibidem*, p. 106.

rivala unei femei care n-o interesa, câtuși de puțin”³⁰. Sabina respinge idealul social al lui André Breton, prezentat prin imaginea casei de sticlă, în care poetul trăiește în văzul tuturor. Un asemenea ideal, care anulează complet viața privată, n-o tentează decât în varianta voyeuristă pe care o imaginase într-o scrisoare adresată lui Tomas: „Aș vrea să fac dragoste cu tine, în atelierul meu, ca pe o scenă de teatru, în fața unor spectatori, cărora nu le-ar fi îngăduit să se apropie de noi. Dar nici să ne scape din priviri n-ar putea...”³¹. Această imagine nu are rolul de a anula privatul, intimul, ci tocmai de a-l evidenția.

Spre deosebire de Franz, care căuta „acordul categoric cu ființa”, Sabina dezavuează acest acord. Interpretarea ei nu este însă una politică. Ea este exasperată de faptul că, în pliantele de promovare a picturilor sale, este prezentată ca disidentă. Sabina nu dorește să fie considerată disidentă (nici nu fusese așa ceva). Obiectivul său este de ordin estetic: „Dușmanul meu nu e comunismul, ci kitschul!”³². Potrivit unei caracterizări din partea a șasea a romanului („Marele marș”), „Kitschul este idealul estetic al tuturor politicienilor, al tuturor mișcărilor politice”³³. Sabina dezavuează acordul cu ființa pentru că acesta dă naștere kitschului: „Izvorul kitschului este, fără doar și poate, acordul cu ființa”³⁴. Kundera explică eșecul relației dintre Franz și Sabina prin diferența dintre semnificațiile pe care aceștia le acordă lucrurilor: „Înțelegeau amândoi, cu exactitate, semnificația logică a cuvintelor pe care și le spuneau, dar fără să audă murmurul râului semantic ce curgea prin aceste cuvinte”³⁵. La mijloc nu este absența iubirii (Franz este îndrăgostit de Sabina, iar Sabina îl place pe Franz) și nu doar efectul diferențelor inerente și ireconciliabile de vederi dintre doi oameni cu experiențe bogate și diferite. Este vorba și de o deosebire netă de viziune. În timp ce, pentru Franz, sinteza dintre public și privat trebuie să fie idealul social și miza luptei, a angajării, pentru Sabina, ceea ce contează este viața privată și idealul individual, *arta* sa.

În contrapunct cu Franz, Tomas este, cu vorbele Sabine, „exact opusul kitschului”³⁶. El își asumă o singură dată o poziție publică, scriind un articol critic la adresa comuniștilor, dar nu-și concepe existența ca având o finalitate

³⁰ *Ibidem*, p. 125.

³¹ *Ibidem*, p. 19.

³² *Ibidem*, p. 279.

³³ *Ibidem*, p. 276.

³⁴ *Ibidem*, p. 282.

³⁵ *Ibidem*, p. 93.

³⁶ *Ibidem*, p. 15.

politică. Tomas refuză să se implice într-o acțiune de disidență (semnarea unei scrisori publice pentru eliberarea disidenților politici), cu toate că propunerea venise din partea fiului său. El nu face acest lucru, precum Sabina, pentru arta sa, ci din compasiune pentru Tereza. Altfel spus, el nu urmărește o idee generală, oricât de nobilă, ci protejarea existenței unei singure persoane, a unui om *în carne și oase*.

În repetate rânduri, Kundera precizează că romanele sale nu sunt scrierile unui disident, că nu atitudinea politică, ci aceea estetică este ceea ce-l interesează. El a refuzat să joace până la capăt, precum Havel, rolul de disident, iar motivul pentru care a plecat din Cehoslovacia nu a fost acela de a continua, în afara țării, lupta politică împotriva comunismului, ci pur și simplu de a-și scrie și de a-și publica romanele. În Cehia, din cauza cenzurii și a sistemului opresiv, acest lucru devenise, pentru el, imposibil. Distanțarea privată, exprimată în opera literară și, în primul rând, în roman, se deosebește de atitudinea disidentă prin caracterul ei ironic. Ea se poate situa și chiar se situează împotriva discursului heteronom, dar nu pentru a genera un discurs alternativ – de exemplu, un discurs democratic în raport cu discursul comunist –, ci pentru a disloca centrul de interpretare al discursului heteronom. Finalitatea discursului autonom nu este, în mod direct, politică, deși ea poate avea consecințe politice. Acesta este motivul pentru care discursurile autonome au fost supuse cenzurii. Finalitatea discursului autonom este dislocarea, eliberarea preliminară de constrângerile instituționale. În schimb, atitudinea disidentă este, inherent, ideologică. Ea presupune intenția de schimbare a idealurilor unei societăți cu idealurile *altei* societăți.

11.4. Arta subversivă și orientarea către prezent a discursului heteronom

Una dintre cele mai interesante situații contrapunctice din roman se relevă în relațiile Sabinei cu Tereza, pe de o parte, și cu Marie-Claude, pe de altă parte.

Între Tereza și Sabina există ceea ce s-ar putea numi o relație perversă. Ea a fost indusă de Tomas pentru a proteja susceptibilitățile ambelor femei, dar și pentru a încerca să realizeze imposibila sinteză dintre soție și amantă. Tereza îi propune Sabinei să se lase fotografiată goală. Sabina acceptă propunerea, dar, în timpul ședinței fotografice, rolurile ajung să se inverseze. Între cele două femei există însă și o colaborare profesională. Tot la rugămintea lui

Tomas, Sabina o ajută pe Tereza să se angajeze, ca fotograf, la o revistă. De asemenea, Sabina este aceea care o introduce pe Tereza în arta fotografică și îi dezvăluie legăturile fotografiei cu pictura. În 1968, Tereza fotografiază manifestațiile publice provocate de invazia tancurilor sovietice. O parte din fotografiile sale ajung în ziare din țările occidentale. Kundera dezvăluie, în acest punct, surprinderea și, în fond, neputința forței armate în fața forței simbolice reprezentate de mass-media și, bineînțeles, de artă. „Fuseseră instruiți (soldații sovietici – n.m.), cu precizie, ce atitudine trebuie să adopte în cazul în care s-ar fi tras asupra lor focuri de armă, sau ar fi fost atacați cu proiectile, dar nimeni nu le indicase cum anume trebuie să reacționeze atunci când cineva ar îndrepta spre ei obiectivul aparatului de fotografiat”³⁷. În țările occidentale, fotografiile au avut un puternic impact delegitimant asupra Uniunii Sovietice, evidențiind natura proiectivă a discursului comunist. Kundera merge însă mai departe, dezvăluind și cadrul heteronom al ziarelor occidentale. De îndată ce evenimentele din Praga s-au încheiat, presa din Vestul Europei a încetat să mai manifeste interes față de fotografiile Terezei. Ajunsă în Elveția, ea încearcă să publice câteva într-o revistă, dar este refuzată. În locul fotografiilor care dezvăluiau scene ale Primăverii de la Praga, redactorul-șef preferă fotografii luate de pe o plajă de nudiști. În cadrul discursului heteronom occidental, centrat pe timpul prezent și pe actualitate, fotografiile Terezei au fost interpretate ca *inactuale*. Tereza respinge însă această încadrare. După ce o lasă să privească fotografiile de pe plajă, redactorul-șef îi spune Terezei: „Sunt exact contrariul imaginilor fotografiate de dumneavoastră”. Răspunsul prompt al Sabine schimbă însă radical încadrarea: „Da’ de unde, replică Tereza! Sunt unul și același lucru”³⁸. Pentru Tereza, evenimentele din 1968 petrecute în Franța sau în Statele Unite (și care vizau eliberarea de constrângerile sistemului, inclusiv eliberarea sexuală) și evenimentele, din același an, de la Praga făceau parte din aceeași mișcare istorică. În fotografiile Terezei puteau fi, desigur, văzute scene descrise de Kundera, cum ar fi aceea cu „... fete foarte tinere, cu niște fuste mini incredibil de scurte, provocându-i pe nefericiții soldați ruși, înfometați sexual, și sărutându-se, sub privirile acestora, cu niște trecători necunoscuți”³⁹. Problema fotografiilor Terezei nu era așadar inactualitatea lor, ci actualitatea

³⁷ *Ibidem*, p. 72.

³⁸ *Ibidem*, p. 74.

³⁹ *Ibidem*, p. 73.

lor subversivă, de această dată în raport cu sistemul heteronom occidental. Eliberarea sexuală era, în fond, o eliberare *față de sistem*, iar fotografiile Terezei puneau în evidență acest lucru, mai bine decât fotografiile cu nudiști.

Spre deosebire de relația dintre Sabina și Tereza, între Sabina și Marie-Claude nu există nicio apropiere. Ele nu se cunosc în calitate de amantă și soție ale aceluiași bărbat decât în final. Autodezvăluirea (care este o autodezvăluire de uz privat), făcută de Franz, conduce practic atât la sfârșitul căsătoriei, cât și al relației cu Sabina. Între cele două femei există însă o relație profesională. Marie-Claude este proprietara unei galerii de artă și, în această calitate, poate influența vânzările picturilor Sabinei. Altfel spus, Marie-Claude are asupra Sabinei autoritatea criticului și chiar a cenzorului. Fără a avea cunoștință de faptul că Sabina este amanta propriului ei soț, Marie-Claude încearcă să-și impună autoritatea în fața acesteia. Marie-Claude este o femeie kitsch, ca și soțul ei. Ea nu știe că, încercând să se impună în fața Sabinei, îi ia, matern, apărarea propriului soț. Revolta lui Franz față de atitudinea autoritară și lipsită de gust a soției sale este și începutul îndepărtării lui de kitsch.

Kitschul este însă tema centrală a picturilor Sabinei, singurul artist din roman. Obligată, în facultate, să adopte stilul realismului socialist, „pânzele sale se asemănau cu niște fotografii în culori”. Aceste „fotografii în culori” nu aveau, tematic, legătură cu fotografiile alb-negru ale Terezei, întrucât reproduceau imagini optimiste (heteronome) ale erei socialismului și nu imagini ale revoltei. Însă, conform principiului ei: „În față era minciuna inteligibilă, iar în spate adevărul neinteligibil”. Sabina prezenta întregul univers socialist ca pe un simplu decor, ca pe o pânză care poate fi ruptă pentru a vedea ce se află în spatele ei: „În față era întotdeauna o lume perfect realistă, iar în spate, adică în spatele pânzei deșirate a decorului de teatru, se vedea altceva, ceva enigmatic sau abstract”⁴⁰. Aceeași trecere dincolo de aparența vizibilă o regăsim și la Tomas: „A fi chirurg înseamnă să despici învelișul lucrurilor și să te uiți ce se ascunde înăuntrul lor. S-ar putea ca tocmai această dorință să-l fi îndemnat pe Tomas să meargă și să vadă ce se află *dincolo* de ea. «*Es muss sein!*»; altfel spus: să meargă să vadă ce mai rămâne din viață, atunci când omul se descotorosește de tot ceea ce considerase, până atunci, a fi menirea sa”⁴¹. Dacă, în cazul Sabinei, această trecere „dincolo” are loc prin intermediul artei, Tomas aplică acest principiu în viață.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 69.

⁴¹ *Ibidem*, p. 212.

Pe urmele lui Nietzsche, arta romanescă a lui Milan Kundera este o dialectică a ceea ce el numește ușurătate și greutate. Ce reprezintă însă aceste două concepte și cum pot fi interpretate și puse în relație? Fără îndoială, ele corespund conceptelor corelate de întâmplare și destin. *Insuportabila ușurătate a ființei* se deschide cu o meditație a lui Tomas pe marginea întâmplării și a destinului. Ce este ușor: destinul sau întâmplarea? Ce este greu: destinul sau întâmplarea? Dacă admitem că, plecând din țară, Sabina a ales ușurătatea, atunci înseamnă că, întorcându-se în țară, Tomas a ales greutatea. Ușurătatea Sabinei este însă „insuportabilă”, în timp ce, renunțând la „*Es muss sein*”-ul său, Tomas are acces la ușurătatea vieții. Este, în fond, greu, dacă nu imposibil de decis cine a trăit ușurătatea. Această situație nu aparține însă doar lui Tomas, Sabinei sau lui Kundera însuși. Ea ține de condiția vieții omului, care trăiește o singură dată și într-un singur fel, fără a avea acces la datele constitutive ale vieții sale. Condiție fragilă și deloc ispititoare: „Dacă nu poți trăi decât o singură viață e ca și când n-ai trăi deloc”⁴². Dar: nu tocmai în *a trăi o singură dată* rezidă farmecul și ușurătatea vieții?

Maniera de asumare a discursului este, fără îndoială, unul dintre cele mai importante aspecte ale artei lui Milan Kundera. Asumarea este, în cazul său, proiectivă, în sensul în care autorul optează pentru ficțiune în locul autobiografiei. Ea este, în același timp, existențială, în măsura în care, la nivel strategic, discursul este asumat existențial. Această existențialitate nu aparține doar personajelor, ca în romanele lui Dostoievski, dar nici nu are în vedere dezvăluirea directă a evenimentelor din viața lui Kundera. Nu reconstituirea referențialității discursului prin trimitere la aspecte biografice este ceea ce-l interesează, ci evaluarea propriei vieți în lumina posibilităților oferite într-un cadru istoric determinat. Kundera nu scrie, în mod proiectiv, despre ceea ce i s-a întâmplat, ci despre ceea ce i s-ar fi putut întâmpla dacă, în anumite circumstanțe, ar fi decis altfel. El încearcă să-și înțeleagă propria viață în lumina acestor posibilități neactualizate. Aceste posibilități sunt gândite în propriul cadru biografic, fiind controlabile existențial. Ceea ce lipsește din analiză este tocmai posibilitatea care s-a actualizat: biografia lui Milan Kundera. Verosimilitatea situațiilor existențiale descrise este foarte importantă, căci situațiile existențiale sunt judecate conform șanselor lor de realizare. Kundera a fost criticat, în Cehoslovacia, pentru lipsa de realism în construcția personajului Tomas. Conform situației reale, medicii au avut, în

⁴² *Ibidem*, p. 11.

Cehoslovacia comunistă, un statut special, ceea ce făcea ca adesea distanțarea lor față de sistem să fie trecută cu vederea. Pe de altă parte, statutul de medic al lui Tomas este important în cadrul romanului. Altfel spus: sacrificarea realității în beneficiul ficțiunii a meritat din plin.

Totuși, romanul face, indirect, trimitere la evenimente istorice, la care autorul a participat, precum și la evenimente biografice. Ele exprimă anumite atitudini ale autorului, ușor de identificat. Decizia lui Tomas de a nu semna petiția pentru apărarea deținuților politici are legătură cu atitudinea lui Kundera față de disidența politică, atitudine exprimată inclusiv în eseurile polemice. Nu întâmplător, Havel abordează, în evaluarea romanului lui Kundera, tocmai acest subiect.

Un alt aspect deosebit de important al artei narative a lui Kundera este preeminența vieții private în fața vieții publice. Kundera este un autor modernist pentru care viața privată este locul autonomiei. Discursul său este orientat către imanent (nu există meditații religioase în romanul lui Kundera), iar personajele trăiesc, la nivel privat, dezechilibrul provocat de labilitatea ec-stazelor temporale în epoca modernității slabe. Această preeminență a privatului este exprimată în principal prin abordarea, insistentă și subversivă, a temei sexualității.

Mai mult decât să oprească niște reforme ale guvernului cehoslovac, tancurile sovietice din *Insuportabila ușurătate a ființei* au rolul de a disloca și de a destrăma viața privată a oamenilor. Reacția acestora trimite adesea la comportamente din sfera privată (sărutul ostentativ al celor aflați pe stradă în fața militarilor sovietici). Ce altceva este acest roman decât demonstrația că intervenția brutală a politicului, cu sau fără brațul armat, în viața socială are ca efect primar dislocarea vieții private? Oamenii sunt obligați să tacă și să se ascundă, să fugă în altă țară, când nu sunt uciși sau deportați. Această intervenție poate modifica destinele oamenilor în mod abrupt, așa cum se întâmplă în *Insuportabila ușurătate a ființei*.

Romanul lui Kundera este un discurs autonom prin caracterul ironic al ansamblului discursiv. Chiar dacă introduce eseul filosofic în structura narativă, acesta este ironizat prin chiar locul pe care îl ocupă în cadrul ficțiunii. Eseul joacă, la Kundera, rolul de explicitare a narațiunii și nu este asumarea unui discurs ideologic. Kundera nu cade nici în idolatrizarea sau susținerea necritică a sistemului democratic occidental, nici în aderarea la discursul insurecțional al disidenților împotriva sistemului comunist. Kundera nu este un apărător necondiționat al democrației, ci al libertății.

Capitolul XII

Michel Houellebecq. Schimbarea temporalității

„Mutația nu va fi mentală, ci genetică.” (Michel Houellebecq)

Am prezentat mai întâi, pe scurt, romanul *Particulele elementare*, încercând totodată să surprind semnificațiile lui generale. Având în vedere că una din cele mai interesante, dar și mai dificile probleme ridicate de acest roman este aceea a caracterului asumării discursului, am încercat să ofer o interpretare, pornind de la conceptele de asumare proiectivă și distanțare (enclavizată și realistă). În acest context, am discutat despre riscurile discursului cu un grad ridicat de existențialitate, Houellebecq fiind, din acest punct de vedere, un caz tipic (și nefericit). În continuare, am analizat orientarea discursivă a romanului și soluțiile găsite de Houellebecq pentru a-și afirma propria autonomie.

După trei volume de poezii de inspirație și, în parte, chiar formă baudelaireană, o scurtă, dar elocventă incursiune în viața și opera lui Lovecraft și un roman (tot scurt), cu succes de critică, Michel Houellebecq publică simultan, în 1998, volumul de eseuri literare *Interventions* și romanul *Particulele elementare*. Textele critice subliniază, desigur, nevoia lui Houellebecq de a fi luat în serios ca autor de literatură. În schimb, romanul urmărește, înainte de orice, un obiectiv pragmatic: Houellebecq vrea să facă bani. Nu atât celebritatea, cât averea îl motivează¹. Acest lucru îi reușește. *Particulele elementare* devine un *best seller* internațional, fiind tradus în peste 20 de limbi. Succesul nu a fost însă unul facil. Houellebecq a refuzat să mizeze pe instrumentalizarea discursului său, aderența la comercial, sesizabilă în cărțile sale, fiind doar o tehnică discursivă de provocare a criticilor. Strategia a fost,

¹ În revista *Observator cultural*, Houellebecq mărturisește, nu fără ironie: „Nu cred că un scriitor se gândește obligatoriu la celebritate. Configurația tipică a unui scriitor e aceea a unui individ care nu vrea să practice o meserie sau alta, ci să trăiască din scrisul său. Se gândește mai degrabă să vândă cât mai mult, nu să devină celebru. Eu la asta m-am gândit când am început să scriu. Dar da, mă descurc cu celebritatea” (Adina Dinițoiu, „Michel Houellebecq: «Mă descurc cu celebritatea»”, interviu cu Michel Houellebecq, http://www.observatorcultural.ro/Ma-descurc-cu-celebritatea*articleID_27091-articles_details.html, accesat la 15 iulie 2012).

dimpotrivă, aceea de a lovi cu putere în resorturile tot mai fragile ale omului occidental. Povestirile sale nu sunt plăcute. Houellebecq este unul dintre cei mai deprimanți scriitori. Totuși, succesul a venit și el are valoare de simptom. Dacă un astfel de scriitor vinde în numeroase țări milioane de exemplare ale cărților sale, aceasta are probabil legătură cu preferințe intime, pe care nu le regăsim la oameni în calitatea lor de consumatori, ci în calitatea lor umană. Atunci când cercetăm efectele comunicării, ar trebui de aceea să ne gândim dacă nu cumva arta este un teren cu adevărat productiv și dacă nu putem afla ce gândesc cei care tac și se conformează, de frica sistemului, ascultându-i pe cei care nu tac și nu se conformează pentru că nu le este frică sau pentru că își înving frica.

12.1. Un rezumat al istoriei

Particulele elementare este un roman total. Criza de la 40 de ani, prin care trec profesorul de litere Bruno Clément și cercetătorul în științe exacte Michel Djerzinski este, de fapt, criza unei generații (generația post-'68), a unei civilizații (civilizația occidentală) și chiar criza omenirii și a omului. Totul se întâmplă într-un *fin de siècle* (1998-2000), de mileniu și de istorie². *Particulele elementare* este o analiză a modernității din perspectiva propriei sale utopii.

Dacă înlăturăm *Prologul* și *Epilogul*, romanul este alcătuit din trei părți. În prima parte, intitulată „Regatul pierdut”, sunt prezentate cu precădere genealogia și istoria primei etape a vieții (copilăria și adolescența) personajelor principale. Partea a doua („Momente ciudate”) relatează întâmplările petrecute în viața lui Bruno și a lui Michel în perioada 1 iulie 1998-31 decembrie 1999, cu încă vaste trimiteri la trecutul lor, în special la perioada maturității. În partea a treia („Nemărginitul emoțional”) sunt prezentate elemente edificatoare ale activității științifice și ale vieții lui Michel până la moartea sa, în 2009. Trecerea de la o parte la alta a romanului subliniază intrarea lui Michel într-o nouă etapă a vieții și ea este, de fiecare dată, marcată de moartea unei persoane. Sfârșitul adolescenței este marcat de moartea bunicii, care-l crescuse pe Michel, iar sfârșitul crizei de la 40 de ani, de

² În legătură cu această temă, a se vedea Sabine van Wesemael, „L'esprit fin de siècle dans l'oeuvre de Michel Houellebecq et Frédéric Beigbeder”, în S. Houppermans, C.B. Delzons & D. Ruyter-Tognotti, *Territoires et terre d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2005, pp. 13-38.

moartea mamei. Tot la sfârșitul celei de-a doua părți, Bruno se internează într-un azil psihiatric și, practic, își încheie cariera de personaj al romanului. De asemenea, începutul celei de-a treia părți începe cu moartea Annabellei, prietena lui Michel, urmată de întoarcerea acestuia la activitatea științifică.

Michel și Bruno sunt frați vitregi, fii ai Janinei Ceccaldi (Ceccaldi este numele real al mamei lui Michel Houellebecq). Medic de profesie, Janine este implicată direct în mișcările de eliberare sexuală din Occident. Adeptă a *New Age*, la începutul anilor '60 ea intră în comunitățile „bazate pe libertatea sexuală și pe consumul de droguri psihedelice” de la Esalen³. Aici își găsește un guru, în persoana lui Francesco di Meola, al cărei amant devine și împreună cu care pleacă apoi în SUA. Janine are o viață aventuroasă și, din acest motiv, abandonează creșterea copiilor la scurt timp după nașterea lor. Nici tații nu sunt preocupați de creșterea și educarea copiilor, având cu totul alte aspirații și interese și considerând, precum tatăl lui Bruno, că „îngrijirile agasante cerute de creșterea unui copil erau puțin compatibile cu idealul lor de libertate”⁴. Tatăl lui Bruno este primul chirurg estetician din Franța, specialitatea sa fiind implantul de silicoane pentru mărirea sânilor. Este atras de bani, de femei și este aproape alcoolic. Tatăl lui Michel, un foarte talentat, dar taciturn reporter de televiziune, este tulburat de nașterea fiului său, dar tot ce face pentru el este să-l ia de la mamă, unde era complet ignorat (îl găsește „într-o baltă de urină și excremente”⁵), și să-l lase în creștere bunicii. Ulterior, dispare în Tibet.

Comportamentul părinților celor doi copii nu are, în sine, nimic bizar. El este în ton cu transformările profunde ale moravurilor din a doua jumătate a secolului al XX-lea. „În planul evoluției moravurilor, anul 1970 a fost marcat de o extindere rapidă a consumului erotic, în ciuda intervențiilor unei cenzuri încă vigilente. Comedia muzicală *Hair*, menită să popularizeze «eliberarea sexuală» din anii '60 pentru uzul marelui public, cunoscu un succes răsunător. Sâni goi s-au răspândit rapid pe plajele din Sud. În câteva luni, la Paris, numărul de sex-shopuri crescuse de la trei la patruzeci și cinci”⁶.

Bruno este crescut de bunicii dinspre mamă, iar Michel de bunica dinspre tată. Cei doi copii primesc o educație mai degrabă tradițională din partea

³ Michel Houellebecq, *Particulele elementare*, traducere de Emanoil Marcu, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 33.

⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁶ *Ibidem*, p. 57.

bunicilor („Bunica era catolică și vota cu de Gaulle...”⁷), fiind confrunțați, în același timp, cu preocupările și stilul de viață libertin al părinților. Între viziunea bunicilor și cea a părinților se căscase o prăpastie, în care copiii nu au făcut decât să cadă. Frecventând cursurile aceluiași liceu (la Meaux, unde a învățat și Michel Houellebecq), Bruno și Michel ajung să se cunoască și să împartă, până la un punct, un destin comun.

Bruno are, în cea mai mare parte, o copilărie nefericită. Este obez și timid, victima perfectă a băieților din clasele mai mari, care-l bat și-l umilesc în fel și chip. El este foarte atras de fete, dar nu reușește să relaționeze cu ele. Fetele devin, firește, trofee ale băieților mai mari. În capitolul intitulat „Animalul Omega”, Houellebecq prezintă lupta animalică pentru dominare din internatul liceului de la Meaux ca fiind relevantă pentru întregul sistem de diferențiere socială⁸. Deși singuratic, Michel reușește să-și câștige respectul celor din jur (el are avantajul de a nu locui la internat). Încă din adolescență, se însoțește cu o vecină, pe nume Annabelle, „o frumusețe excepțională, o frumusețe depășind cu mult obișnuita și atrăgătoarea prospețime a adolescențelor, produce un efect supranatural și totdeauna pare să prevestească un destin tragic”⁹. Michel se arată totuși incapabil s-o iubească¹⁰.

Viața adultă este, pentru cei doi frați, o încercare de a rezolva problemele apărute după o copilărie complicată. Rezultatul pare lamentabil. Obținerea plăcerii sexuale este interesul dominant al lui Bruno („Obiectivul principal al vieții lui fusese unul sexual...”¹¹). Totuși, experiențele sale sexuale și afective nu sunt deloc ieșite din comun. Cele mai multe dintre ele sunt ratate, inclusiv un mariaj, în urma căruia are și un copil. Frustrările îl conduc la acțiuni riscante și penibile. Bruno este dat afară din învățământ (era profesor chiar la liceul din Meaux, unde fusese umilit în copilărie) din cauza hărțuirii sexuale a unei eleve. După o relativ scurtă internare într-o clinică psihiatrică, primește un post la nivel administrativ. Criza de la 40 de ani îl dă peste cap: „Purta haine de piele, își lăsase barbă. Ca să arate că știe ce-i viața, vorbea ca un personaj de roman polițist de mâna a doua; fuma trabuc, făcea *body*

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰ Cazul Annabellei este o critică indirectă adusă de Houellebecq celebrei afirmații a lui Dostoievski, potrivit căreia „Frumusețea va salva lumea”. Despărțirea lui Michel de Annabelle, ca și viața și moartea Annabellei arată că frumusețea nu este o soluție.

¹¹ *Ibidem*, p. 76.

building”¹². La rândul său, Michel se înstrăinează de Annabelle și-și dedică viața activității științifice. Viața sa sentimentală este aproape inexistentă. Singura ființă de care are grijă: un canar. Ajuns la 40 de ani, decide să-și ia un an sabatic. „Adevărul, în cazul lui, e că nu mai avea chef de nimic; pur și simplu nu mai vedea niciun motiv ca să continue”¹³. Între cei doi frați diferența este semnificativă: „În timp ce Michel este tipul științificului asexuat, Bruno încarnează toți demonii eliberați prin revoluția sexuală; el reprezintă sexualitatea fără reproducere, în timp ce fratele său este inventatorul «replăcării perfecte» care deschide calea reproducerii fără sexualitate”¹⁴. În jurul vârstei de 40 de ani, totul pare a se precipita. Cei doi frați devin mai apropiați, au lungi dialoguri private. Ei încearcă să-și explice condiția în care se află și să găsească soluții. Într-un sejur la Locul Schimbării – un camping „pătruns de idealurile libertare în vogă la începutul anilor ’70”¹⁵ – Bruno o cunoaște pe Christiane, o femeie de 40 de ani, divorțată.¹⁶ Cei doi ajung să lege o relație, practică împreună turismul sexual, frecventează localurile pentru cupluri și fac sex în grup. În scurt timp însă, Christiane rămâne infirmă din cauza unui cancer osos și se sinucide. Epuizându-și ultimele resurse de a lupta cu viața, Bruno se internează într-o clinică psihiatrică. El nu mai părăsește această clinică decât pentru a-și vedea, împreună cu fratele său, mama, aflată pe moarte. După moartea mamei, cei doi frați nu se vor mai revedea niciodată.

Reîntâlnindu-se întâmplător, după mulți ani, Michel și Annabelle reiau relația, întreruptă în prima tinerețe. Fericirea lor este scurtă, căci, îmbolnăvindu-se de cancer ovarian (înainte de asta avortase un copil făcut cu Michel), Annabelle se sinucide. Michel se întoarce la activitatea științifică (la un centru de cercetare din Irlanda) și, după ce pune bazele clonării unei ființe sempiternă și asexuate, dispare fără urmă, cel mai probabil înghițit de apele Oceanului Atlantic. Opera sa este făcută publică de Frédéric Hubczejak, un tânăr cercetător cu vocație de propagandist. Pentru a putea realiza, în laborator,

¹² *Ibidem*, p. 24.

¹³ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴ Laurence Dahan-Gaida, „La fin de l’histoire (naturelle): *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq”, în *Histoires naturelles*, nr. 73, 2003, pp. 93-114, <http://www.erudit.org/revue/TCE/2003/v/n73/009120ar.html>, accesat la 15 iunie 2012.

¹⁵ Houellebecq, 2006, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶ Bruno mai fusese la Locul Schimbării la recomandarea lui Janine, în 1975, împreună cu Michel și Annabelle. Exasperată de indiferența lui Michel, Annabelle are atunci o aventură cu fiul lui Di Meola, un star rock veleitar.

clonele lui Djerzinski, Frédéric Hubczejak îi atrage de partea sa pe reprezentanții mișcării *New Age*. În cele din urmă, obține finanțarea proiectului de către UNESCO. În numai 50 de ani, omenirea este înlocuită cu o comunitate de clone.

Potrivit naratorului din *Particulele elementare*, în anii '60 a avut loc mai mult decât o eliberare de sub constrângerile tradiționale ale moravurilor. Ceea ce s-a întâmplat este începutul unei mutații culturale comparabile cu apariția creștinismului sau a raționalismului cartesian și a științei moderne.¹⁷ Această mutație este mai întâi evidențiată prin diferența de valori dintre bunicii și părinții celor doi frați. Ea se manifestă, la nivel social, prin disoluția celor mai importante instituții: religia și familia. Crescând, copiii își abandonează părinții și, apoi, propriii copii. Ei nu mai trăiesc decât pentru nevoile și plăcerile lor. Societatea sucombă astfel în fața materialismului și a individualismului liberal. Creșterea bunăstării din anii '50 și '60 a creat iluzia că, în cadrul statelor naționale, se poate coagula o largă pătură de mijloc, având un trai decent. Globalizarea a spulberat însă acest vis, crescând nivelul concurenței economice și sexuale și sărăcind o mare parte a populației. Mișcări cum este *New Age* n-au făcut decât să ateste criza pe care o traversa Occidentul. Este ceea ce înțelege Hubczejak, atunci când decide să-și atragă de partea sa această mișcare: „... dincolo de grămada de superstiții desuete, contradictorii și ridicole din care este alcătuită inițial, *New Age* era expresia unei suferințe reale, născută dintr-o disoluție psihologică, ontologică și socială. Dincolo de amestecul greșos de ecologie radicală, de gustul pentru filosofii tradiționale și pentru «sacru», pe care le moștenise din înrudirea cu mișcarea hippy și cu gândirea de la Esalen, *New Age* manifesta o reală voință de ruptură cu secolul XX, cu imoralismul, cu individualismul, cu aspectul lui libertar și antisocial; avea conștiința angoasată că nicio societate nu e viabilă fără axul unificator al unei religii oarecare; în fapt, *New Age* era o chemare la o schimbare de paradigmă”¹⁸.

Bruno și Michel resimt puternic această schimbare de paradigmă și încearcă, fiecare, s-o înțeleagă pe cont propriu. Cei doi, și în mod special Bruno, nu sunt doar cazuri individuale, ci vieți reprezentative pentru o întreagă generație. Meditând la viața fratelui său, Michel admite că: „Majoritatea

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

¹⁸ *Ibidem*, p. 377.

oamenilor pe care-i cunoștea trăiseră vieți comparabile cu a lui...”¹⁹. Dar personajele lui Houellebecq sunt chiar mai mult decât atât. În timp ce Bruno reprezintă spiritul dialectic al Occidentului, exprimat în filosofie și literatură (Bruno se apucă de scris la 30 de ani, dar, din cauza conținutului neconvențional, publicarea producțiilor sale este refuzată), Michel este expresia spiritului științific, a raționalismului cartesian. Viețile lor exprimă proiectiv evoluția gândirii europene.

Intellectual umanist, Bruno recunoaște că activitatea sa a devenit complet inutilă noii societăți în care trăiește: „Sunt total dependent de societatea care mă înconjoară (și care este o creație a inginerilor – n.m.), în schimb eu îi sunt ei aproape inutil; tot ce știu să fac e să produc comentarii îndoielnice pe marginea unor obiecte culturale desuete”²⁰. Bruno reprezintă eșecul gândirii ideologice, de la creștinism la marxism, de a produce o schimbare reală a omului. Aceasta este, în fond, o adevărată boală („... nevoia de ontologie era oare o boală infantilă a spiritului omenesc?”²¹). Nu întâmplător, fără a fi cu adevărat nebun (el este mai degrabă epuizat mental și lipsit de orice speranță), Bruno se internează într-o clinică psihiatrică (distanțarea către nebunie). Așa arată, în viziunea lui Houellebecq, sfârșitul ideologiilor.

Ca om de știință, Michel duce la îndeplinire programul raționalist al modernității, ba chiar utopia sa: nemurirea fizică. El realizează că omenirea se află într-un proces de destructurare, care se accelerează sub ochii săi. Nu există cale de întoarcere la soluțiile tradiționale, cele care au asigurat echilibrul omului și al societății pentru mii de ani. Totodată, nu există o nouă soluție metafizică sau ideologică de reechilibrare. Rămas fără convingeri, omul occidental este victima sistemului capitalist, care îl supune unei concurențe pe toate planurile. În același timp, el este în întregime expus propriei sale mortalități: „Pentru occidentalul contemporan, chiar și sănătos, gândul morții formează un fel de zgomot de fond ce vine să-i invadeze creierul de îndată ce țelurile și dorințele se estompează. Cu vârsta, prezența acestui zgomot se face tot mai invadatoare; poate fi comparat cu un sforăit înăbușit, însoțit uneori de un scrâșnet. În alte epoci, zgomotul de fond consta în așteptarea împărășiei lui Dumnezeu; astăzi, constă în așteptarea morții. Asta e.”²² Pentru Michel, singura soluție posibilă este științifică și ea constă în modificarea codului

¹⁹ *Ibidem*, p. 214.

²⁰ *Ibidem*, p. 244.

²¹ *Ibidem*, p. 366.

²² *Ibidem*, p. 98.

genetic al omului, astfel încât să fie eliminate imperfecțiunile care cauzează moartea după perioada de dezvoltare a organismului viu.

12.2. Asumarea proiectivă: problema naratorului-clonă

Tot ce-i omenesc îmi este străin: aceasta pare să fie deviza sub care scrie Michel Houellebecq. El propune ca, „în raport cu omenirea, să adoptăm *punctul de vedere al bacteriei*”²³ sau chiar al pietrei: „Noi suntem mai degrabă niște pietre aruncate în gol și suntem la fel de liberi ca ele”²⁴. Perspectiva antropocentrică este, fără îndoială, unul din caii de bătaie ai romanelor sale. Nu este, de aceea, surprinzător că naratorul *Particulelor elementare* nu este un om. E-adevărat, nu e bacterie; nu e nimic din ceea ce se află *sub* regnul uman, adică sub nivelul capacității de utilizare a limbajului articulat. Acest narator nu este însă un om; faptul în sine are consecințe importante.

Potrivit *Epilogului*, cartea a fost scrisă în anul 2079 de către o ființă clonată, asexuată și sempiternă. Această ființă a fost creată de om, el devenind astfel „prima specie animală din universul cunoscut care și-a creat singură condițiile proprii înlocuiri”²⁵. Naratorul precizează că *Particulele elementare* „trebuie considerată o ficțiune, o reconstituire credibilă pe baza unor amintiri parțiale, mai curând decât oglinda unui adevăr univoc și atestabil”²⁶. Ea are ca sursă de inspirație o lucrare (intitulată *Clifden Notes*) scrisă de principalul personaj al romanului: Michel Djerzinski. Asumarea discursivă face așadar trimitere la unul dintre personaje, care este narator indirect. Adresată comunității clonelor care au înlocuit omenirea, *Particulele elementare* are rostul de a aduce „un omagiu acestei specii nefericite și curajoase care ne-a creat”²⁷. Subiectul cărții este anunțat în *Prolog*: e vorba despre „povestea unui om care și-a trăit cea mai mare parte a vieții în Europa Occidentală, în a doua jumătate a secolului XX”²⁸.

Un roman *science fiction*, s-ar putea crede, la prima vedere. Un *science fiction* inversat, ar fi corect. Rolul său este, în realitate, limitat la ultimele

²³ M. Houellebecq, B.-H. Lévy, *Inamici publici*, traducere de Daniel Nicolescu, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 187.

²⁴ *Ibidem*, p. 124.

²⁵ Houellebecq, 2006, *op. cit.*, p. 383.

²⁶ *Ibidem*, p. 373.

²⁷ *Ibidem*, p. 384.

²⁸ *Ibidem*, p. 5.

pagini ale cărții. Nu avem de-a face, ca-n romanele SF obișnuite, cu un narator omniscient, care creează lumi prin distanțare enclavizată. Naratorul-clonă din romanul lui Houellebecq admite că a redactat o lucrare biografică imperfectă, plecând de la materiale preexistente. Referința sa este cunoscută: universul uman, determinat istoric (a doua jumătate a secolului al XX-lea). Enclavizată, în cazul său, este doar perspectiva, ca și cum omenirea ar fi una din acele lumi create de autorii de SF. Într-unul din interviurile sale, Houellebecq explică alegerea acestui tip de narator: „Glisarea către viitor nu are decât un singur obiectiv, care este de a pune umanitatea la distanță. Deci, cred că am învățat lecția. Că trebuie să vezi oamenii într-un anumit sens ca animale stranii”²⁹. Să admitem că, pentru comunitatea clonelor, istoria omenirii ar putea părea un roman SF. Nu și pentru cititorii „umani” ai romanului *Particulele elementare*, care citesc în el tot ceea ce poate fi mai cunoscut și mai apropiat.

De altfel, distanțarea enclavizată nu oferă romanului singura perspectivă narativă. O altă perspectivă este aceea a distanțării realiste. Un narator omniscient spune o poveste despre criza pe care bărbații o traversează la 40 de ani. Desigur, nu întâlnim, la Houellebecq, unificarea stilistică a vocilor din roman sub imperiul unei distanțări realiste uniforme și total impersonale, cum este cazul lui Flaubert din *Madame Bovary*. În primul rând, discursul lui Houellebecq este bogat în comentarii, cel mai adesea vituperante, ale naratorului. Pentru naratorul tipic realist, aceasta este o ingerință discursivă inadmisibilă, care deconspiră subiectivitatea perspectivei sale. În al doilea rând, nu atât uniformitatea stilistică, cât amalgamarea unei multitudini de texte cu caracter impersonal – din domenii ca: publicitate, jurnalism, științe exacte, sociologie etc. – obiectivează perspectiva. Pentru a legitima iluzia realistă, Houellebecq folosește dialogice elemente ale discursului heteronom (inclusiv ale discursul teoretic). Această tehnică nu are însă ca scop sondarea extrovertă și indiferentă a vieții sociale de către narator, ci înțelegerea de sine a personajelor și, de fapt, a autorului însuși. Ea este o întreprindere *subiectivă*, chiar intimă, o „transcripție autobiografică”³⁰. Naratorul din *Particulele elementare* este realist, însă nu în sensul romanelor realiste din secolul al XIX-lea, ci al *autofiction*-ului sfârșitului secolului al XX-lea³¹.

²⁹ Martin De Haan, „Entretien avec Michel Houellebecq”, în Sabine van Wesemael (ed.), *Michel Houellebecq*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2004, p. 19.

³⁰ R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, traducere de Leonid Dimov, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 286.

³¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Éditions Galilée, Paris, 1977.

Acțiunea principală din *Particulele elementare* are loc între 1 iulie 1998 și 31 decembrie 1999. Personajele principale, Michel și Bruno, au 40, respectiv 42 de ani. În anul 1998, romanul a fost publicat la Editura Flammarion. Pe-atunci, Michel Houellebecq avea, potrivit propriei declarații, 40 de ani și, potrivit certificatului de naștere, 42 de ani. Coincidențele nu sunt întâmplătoare. În cadrul distanțării de tip realist, avem de-a face cu un discurs al cărui grad de asumare existențială este ridicat. Este Michel Houellebecq acela despre care, în foarte mare măsură, se vorbește în *Particulele elementare*. El traversează criza de la 40 de ani și încearcă să se înțeleagă pe sine, raportându-se la discursul heteronom al societății occidentale de la sfârșitul secolului al XX-lea. De altfel, se poate realiza o proiecție auctorială, amalgamată din naratorul-clonă, care, ca și Houellebecq însuși, e foarte distanțat, și din cele două personaje principale, Bruno și Michel (prenumele autorului).

Gradul înalt de asumare existențială al discursului este recunoscut de Houellebecq însuși. În declarațiile sale publice, acesta vorbește despre unele puncte de vedere – misogine, antiecologice sau având conotații rasiste – ale personajelor sale ca și cum ar fi propriile sale puncte de vedere. Asumarea existențială nu este niciodată totală; cu toate acestea, ea poate să meargă până foarte departe. Acest lucru se întâmplă în cazul utilizării numelui real al mamei lui Houellebecq ca nume al unuia dintre personaje. Intenția existențială este, în acest caz, vădită. În *Particulele elementare*, Houellebecq îi aduce mamei sale o critică necruțătoare. Reacția nu a întârziat să apară; din partea mamei, evident. Într-o carte autobiografică, intitulată *L'Innocente*³², Cecile Ceccaldi contestă indiciile referențiale oferite de fiul său în roman. Scandalul iese din zona narațiunii și devine public, se întoarce în viață, fapt care riscă să afecteze statutul de scriitor al lui Houellebecq. Acesta se vede confruntat acum nu atât cu mama sa, despre care nu-și făcuse niciodată iluzii, ci cu reacția mass-media. El arată indirect care sunt riscurile asumării existențiale sau ale deconspirării existențialității discursului proiectiv: „E deja destul de îngrijorător faptul că acest gunoi (mama scriitorului – n.m.) și-a găsit un editor, însă nu pot să nu somatizez, atunci când văd graba de hiene cu care ziariștii se reped asupra pasajelor celor mai rău mirositoare și mai sordide. (...) Apoi, când vor fi sătui de tot circul ăsta, sau când, mai degrabă, se vor teme că publicul s-a săturat,

³² Scali, 2008.

vor începe să se țină de nas spunând: «Hotărât lucru, Houellebecq e sordid» și totul va părea că a fost pus la cale de mine”³³.

Dincolo de acest accident, discursul lui Houellebecq rămâne totuși unul proiectiv. În schimbul epistolar cu Bernard-Henri Lévy din *Inamici publici*, Houellebecq recunoaște că are o predilecție către discursul confesiv. Cu toate acestea, ori de câte ori a încercat să adopte discursul existențial, a renunțat foarte repede. „Cel mai mult mi-a plăcut (...), și am sfârșit prin a o adopta, calea de mijloc a romancierilor clasici. Care își folosesc viața personală sau viața altora, nu are importanță, sau care inventează – e totuna! – ca să-și construiască personajele”³⁴. Așa cum am văzut însă, calea adoptată de Houellebecq nu este tocmai calea clasică, ci mai degrabă aceea a *autofiction*-ului contemporan. Importantă este, în acest caz, decizia sa de a se exprima prin intermediul unui discurs proiectiv.

Cele două tipuri de distanțare folosite de Houellebecq în *Particulele elementare* participă la dialogismul romanului, dezvăluind caracterul ironic al ansamblului discursiv. Naratorul-clonă este enclavizant și fericit; naratorul realist al autoficțiunii suportă realitatea și este nefericit. Primul este asexuat și sempitern, ultimul, obsedat de problemele sexualității și ale morții. Efectul discursiv al întrepătrunderii celor două tipuri de distanțare nu este însă nici enclavizant, nici realist, ci – dacă se poate spune așa – media lor: distanțarea înstrăinată. Există, la Houellebecq, ceea ce am putea numi o înstrăinare a intimului sau, invers, o intimitate a înstrăinării. Caracterul înstrăinat al distanțării este transmis și prin păstrarea, până la final, a incertitudinii privind identitatea naratorului: „Principalul interes al epilogului, în acest sens, constă în a ne revela identitatea acestui obscur narator care, în cele trei sute de pagini care îl precedă, vorbește de umanitatea actuală așa cum noi vorbim de dinozauri; căci faptul că evenimentele ne sunt prezentate de către un individ care scapă controlului lor, un membru al acestei specii pentru care umanitatea actuală este un lucru care ține de trecut, conferă povestirii o valoare referențială de neconcepție în afara ficțiunii”³⁵. Ar mai fi de remarcat că dacă,

³³ Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Contre le monde. Contre la vie*, Edition de Rocher, Paris, 2005.

³⁴ Houellebecq, 2009, *op. cit.*, p. 32.

³⁵ Kim Doré, „Doléances d'un surhomme ou la question de l'évolution dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq”, în *La science des écrivains*, nr. 70, 2002, pp. 67-83: www.erudit.org/revue/TCE/2002/v/n70/008486ar.html?vue=integral, accesat la 15 iunie 2012.

ideologic, naratorul realist este poziționat *la dreapta* (reacționar), naratorul enclavizat este *de stânga* (perfect egalitarist). Ceea ce leagă între ele cele două perspective este doar vidul existențial. Acesta se regăsește atât la oamenii din Occidentul târziu și la naratorul lor contemporan, cât și la creațiile lor, clonele, și la povestitorul lor.

12.3. Falsa orientare utopică a discursului

În *Particulele elementare*, Houellebecq pare să urmeze destul de fidel gândirea neohegelienilor, în genul lui Fukuyama din *Viitorul nostru postuman*. Într-o încercare de revizuire a faimoasei sale teze privind sfârșitul istoriei, Fukuyama ia în calcul „impactul biotehnologiei moderne asupra felului în care înțelegem politica”³⁶. El susține că „cea mai semnificativă amenințare pe care o reprezintă biotehnologia contemporană este potențialitatea de a modifica natura umană și, prin aceasta, de a ne transpune într-o etapă «postumană» a istoriei”³⁷. Punctul de plecare al meditației din *Viitorul nostru postuman* este distopia lui Aldous Huxley, *Minunata lume nouă* (1932). Fukuyama este de părere că Huxley a anticipat, în această carte, viitorul civilizației occidentale. Reproducerea *in vitro*, utilizarea substanțelor halucinogene (*soma*) pentru ameliorarea stării afective, manipularea subliminală a conștiințelor sunt numai câteva mijloace utilizate în societatea imaginată de Huxley pentru a asigura fericirea membrilor ei, ceea ce „conferă acestei cărți o atmosferă cât se poate de sinistru”³⁸. Tot de la Huxley pleacă și Houellebecq, cu mențiunea că aprecierea privind caracterul „sinistru” al cărții scriitorului englez – și, de fapt, al statutului lumii inventate de acesta – este respinsă. Într-o mare măsură, *Particulele elementare* este o introducere la *Minunata lume nouă*, văzută însă nu ca distopie, ci ca utopie (realizată). Această poziționare este explicit prezentată de Bruno fratelui său. Este o ipocrizie, spune Bruno, să prezinți cartea lui Huxley ca pe un „coșmar totalitar”; în realitate, „*Minunata lume nouă* e pentru noi un paradis, e de fapt tocmai lumea la care încercăm să ajungem, până acum fără succes”³⁹. Houellebecq schimbă astfel interpretarea ideologică a cărții lui Huxley. Dintr-o distopie de dreapta, aceasta devine o utopie de stânga. Bruno

³⁶ Francis Fukuyama, *Viitorul nostru postuman. Consecințele revoluției biotehnologice*, traducere de Maria Rădulescu, Editura Humanitas, București, 2004, p. 9.

³⁷ *Ibidem*, p. 19.

³⁸ *Ibidem*, p. 16.

³⁹ Houellebecq, 2006, *op. cit.*, p. 189.

se arată uimit de corectitudinea previziunilor lui Huxley, cu o singură excepție: diviziunea socială în caste⁴⁰. Pentru Bruno, societatea viitorului va fi egalitaristă. Michel adaugă că unul dintre cei mai fervenți susținători ai eugeniei a fost biologul Julian Huxley, fratele scriitorului. În fond, Aldous susținea aceste idei și le-a contestat, în *Întoarcere la minunata lume nouă*, numai după ce ele fuseseră compromise de Hitler. „Adept al libertății sexuale totale” și „pionier în folosirea drogurilor psihedelice”⁴¹, Aldous Huxley a reprezentat un sprijin teoretic pentru experiența *hippy*, influențându-i, în același timp, pe fondatorii de la Esalen. Într-adevăr, caracterul distopic al cărții lui Huxley este dat, în primul rând, de descrierea tehnologiei reproducerii *in vitro* conform principiului castelor („bakonofskificarea”). Eliminând însă diferențierea socială, se poate spune că *Minunata lume nouă* prezintă mai degrabă o societate fericită. Corectând lumea lui Huxley, Michel va pune bazele unei comunități în care membrii ei au, toți, același ADN, în care sunt, deci, *egali*.

„Utopia rămâne un roman cu teză”, spune Albérès⁴². „Glisarea către viitor nu are decât un singur obiectiv, care este de a pune umanitatea la distanță”, ține să precizeze Houellebecq. Altfel spus, această proiecție a utopiei nu urmărește susținerea unei anumite perspective ideologice, cum poate că este cazul la Huxley, ci a unei perspective ironice. *Particulele elementare* respectă, până la un punct, scenariul resurecției de tip religios și utopic. O lume decăzută și care nu mai merită să existe este distrusă cu scopul creării unei alte lumi, mai bune. Ce altceva este comunitatea clonelor decât paradisul pe pământ? Ce altceva este comunitatea clonelor decât victoria comunismului în fața capitalismului aflat în putrefacție? Acest scenariu nu este însă respectat până la capăt. Ceea ce intervine este o schimbare a perspectivei asupra narațiunii sau, mai exact, contrapunerea unei alte perspective. *Mutatis mutandis*, povestea ca atare nu este spusă numai de evanghelist, cu referire la evenimente care vor avea loc la sfârșitul lumii. Ea nu este spusă numai de Marx, cu referire la revoluția proletară. Cu alte cuvinte, orientarea dominantă a discursului nu este viitorul, așa cum s-ar putea crede la prima vedere. Povestea este spusă și de unul dintre cei dreți, și de unul dintre membrii societății comuniste. În

⁴⁰ *Ibidem*, p. 188.

⁴¹ *Ibidem*, p. 192.

⁴² R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, traducere de Leonid Dimov, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 372.

fond, clona ocupă spațiul *oficial* al naratorului, în timp ce naratorul contemporan este doar vocea indispensabilă, care conferă veridicitate povestirii. Houellebecq are nevoie „de a pune umanitatea la distanță”. El caută o vedere „postumă”, în sens nietzschean, un ochi *din afara vieții*. Cum raportarea sa este strict imanentă, singura posibilitate discursivă de exprimare a unui „dincolo” imanent este proiecția utopică. Naratorul-clonă vorbește din poziția nemuritorului despre o lume care a murit deja. Discursul său este retrospectiv, orientat către trecut. El nu vizează însă întoarcerea *in illo tempore*, reproducerea dublurii ideale a lumii în care trăiește. Darwinist, el vorbește cam așa cum omul vorbește despre maimuță sau despre dinozauri.

12.4. Raportarea la sistemul occidental și problema libertății

Cum a ajuns Houellebecq la această formă, oarecum neobișnuită, de raportare distanțată? Ea provine, desigur, dintr-o anumită viziune privind posibilitatea exprimării discursului autonom; cu termenul lui Houellebecq însuși, ea este o „extindere a domeniului luptei”. El se vede pe sine plecând de la mal către un alt mal, unde nu va ajunge însă niciodată⁴³. Totul își are originea aici, în incapacitatea de a rămâne la mal, altfel spus de a trăi după regulile sistemului: „Problema e că nu-i destul să trăiești după regulă. E drept, izbutești (uneori la mustață, la limită, însă în mare izbutești) să trăiești după regulă. Plătești impozitele la zi. Achiți facturile la termen. Nu ieși niciodată fără act de identitate (sau fără micul portvizit special pentru carduri!...). Cu toate acestea, prieteni nu ai”⁴⁴. Houellebecq definește foarte clar atât orientarea, cât și obiectul proiectivității sale narative. Este vorba despre omul occidental, care a fost prins în capcana propriei sale libertăți. Liber să fac ce vrea, toate acțiunile sale și-au pierdut, în schimb, orice semnificație: „... acțiunile umane sunt în același timp libere și lipsite de sens ca mișcarea liberă a particulelor elementare”⁴⁵. Nu-i destul să trăiești după regulă, este adevărat. Dar nici în afara regulii nu este posibil să trăiești. Căci nu există șansa unei raportări distanțate prin întoarcere la verticala transcendentă (la Dumnezeu), nu există nici iluzia unei societăți drepte, în care toți oamenii sunt egali (ea fusese

⁴³ Michel Houellebecq, 2005, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 13.

compromisă deja în Estul Europei). Omul este pur și simplu condamnat să trăiască în propriul său prezent ca-ntr-un deșert:

„Există ceva mort înlăuntrul meu,
O vagă descompunere o lipsă de bucurie
Transport cu mine o bucată de iarnă,
În mijlocul Parisului, trăiesc ca în deșert”⁴⁶.

De aici vine dificultatea de a spune o poveste despre lumea contemporană. Căci orice poveste trebuie să aibă o semnificație. Or, acțiunile umane, fie ele integrate sau distanțate în raport cu sistemul, nu mai au nicio semnificație. Omul este captivul propriei individualități eliberate prin progresul democrației și al capitalismului. El este singur și din ce în ce mai singur. „Această dispariție progresivă a relațiilor umane pune romanului anumite probleme. Într-adevăr, cum să mai narezi iubiri pasionale ce se întind pe durata mai multor ani, făcându-și uneori simțite efectele pe câteva generații? Suntem departe de *La răscruce de vânturi*, foarte departe. Forma romanescă nu e făcută să descrie indiferența sau neantul; ar trebuie să inventăm o rostire mai plată, mai concisă și mai ternă”⁴⁷.

Înainte de a surprinde mijloacele de poziționare privată pe care le definește Houellebecq, mijloace care au în vedere, desigur, surclasarea vidului existențial ca încercare lipsită de speranță a vieții private, să urmărim descrierea pe care acesta o face sistemului social capitalist și ordinii heteronome democratice. Practic, această descriere nu aduce nimic nou, de la un roman la altul. Există o coerență statică a raportării houellebecqiene la sistemul capitalist, de la definirea lui în *Extinderea domeniului luptei* și *H.P. Lovecraft*, până la romanele sale de mai târziu *Posibilitatea unei insule* și *Harta și teritoriul*. Ea nu cunoaște, în fapt, decât o singură schimbare de accent, dinspre investigarea romanescă a industriilor sexuale (turismul sexual, organizarea sectelor care promovează eliberarea sexuală, sexul virtual pe Internet etc.), din *Particulele elementare*, *Platforma* și *Posibilitatea unei insule*, către cercetarea industriei morții (azilurile pentru bătrâni bogați, societățile comerciale care au ca obiect de activitate eutanasierea etc.).

⁴⁶ În franceză: „Il y a quelque chose de mort au fond de moi, / Une vague nécrose une absence de joie / Je transporte avec moi une parcelle d’hiver, / Au milieu de Paris, je vis comme au désert” (Michel Houellebecq, *Poésie*, Flammarion, Paris, 1999).

⁴⁷ Houellebecq, 2005, *op. cit.*, pp. 55-56.

Nu doar individul este obligat să-și extindă domeniul luptei, ci și sistemul social. „Liberalismul economic reprezintă extinderea domeniului luptei, extinderea sa la toate vârstele vieții și la toate clasele societății. La fel, liberalismul sexual este extinderea domeniului luptei, extinderea sa la toate vârstele vieții și la toate clasele societății”⁴⁸. Sistemul social este, în fond, mijlocul prin care societatea umană caută sau afirmă formule de convențuire ale membrilor săi. Extinderea domeniului luptei la scară socială, ba chiar la scara unei întregi civilizații presupune părăsirea vechilor formule de echilibrare și de stabilitate socială: întoarcerea la miturile fondatoare, proiecția unei verticale transcendente sau înghețarea într-un timp utopic. Rând pe rând, societatea umană a renunțat la aceste formule, extinzându-și domeniul luptei către cucerirea vieții, a vieții care se desfășoară în timpul prezent. Această schimbare sau această evoluție a însemnat o mare eliberare: de autoritatea discreționară a zeilor, de iluziile unei vieți dincolo de moarte, de corsetul prea strâmt și chiar de minciuna tradiției, în fond de tot ceea ce a însemnat credință fără cunoaștere. Toate acestea au condus la o mare eliberare: omul a decis să-și ia soarta în propriile mâini fiindcă și-a dat seama că nu poate avea control decât cel mult asupra propriei vieți, a timpului vieții sale. De aici au apărut însă probleme noi, și încă nu dintre cele mai puțin importante. Eliberarea presupune afirmarea, cu toate puterile, a vieții. Omul a rămas însă complet descoperit în fața morții. El știe sau, dacă nu, trăiește ca și cum ar ști că moartea este sfârșitul vieții și că, după moarte, nu mai urmează nimic. Această conștiință a propriei mortalități provoacă angoasa. Ea nu conduce însă la convertirea omului către țeluri morale superioare, la adoptarea unei conduite capabile să valorizeze moartea, să-i dea un sens și să-l pregătească pe om pentru finalul vieții sale. Dimpotrivă, această angoasă îl determină pe om să fugă de moarte, să încerce s-o uite cât timp trăiește, să evite orice raport cu ea. Omul ajunge astfel să valorizeze vârsta tinereții, când moartea este încă departe, și să-și dorească nu să se mântuiască, să fie primit în Împărăția Cerurilor, ci să trăiască cât mai mult, bucurându-se de această viață, să trăiască sănătos și să fie tânăr. Idealul unei societăți umane născut din asemenea dorințe nu poate fi decât o viață cât mai lungă (dacă s-ar putea, fără sfârșit), trăită în bunăstare. Houellebecq prezintă, în romanele sale, efectele unei vieți, sociale și individuale, trăite sub semnul acestor idealuri.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 133.

Nevoia de bunăstare conduce la exacerbarea fără precedent a concurenței economice. Companiile care luptă pentru cucerirea piețelor au nevoie de o susținere ideologică pe măsura profitului la care speră. Or, într-o lume care vrea să fie fericită *aici și acum*, ideologia trebuie să fie una cât se poate de optimistă și integrativă. Ea este exprimată prin intermediul publicității și, în general, al mass-media. Această ideologie trebuie să promoveze valorile tinereții ca valori centrale, cea mai importantă dintre ele fiind sexualitatea. Se naște astfel un sistem paralel, al relațiilor sexuale în cadrul societății, sistem concurențial de nestăvilit. Efectul, la nivel social, este, până la un punct, creșterea bunăstării sociale și a consumului libidinal. Dincolo de acest punct însă, membrii comunității resimt concurența, economică și sexuală, ca nemi-loasă și chiar ca inumană. Rezultatele sunt, în cele din urmă, contrare intențiilor. Creșterea la scară globală a competiției economice conduce la concentrarea capitalului și la polarizarea socială. Cei mulți se văd trăgând din greu la *job*-uri tot mai prost plătite, neresimțind nicio satisfacție a muncii. La rândul său, competiția sexuală generează inegalități și frustrări incalculabile. La drept vorbind, numai cei care dispun de tinerețe, de capital și de o înfățișare agreabilă îi pot face față. Pentru cei mai mulți însă, sexualitatea este o imensă sursă de suferință. „La fel ca liberalismul economic sălbatic și din rațiuni analoage, liberalismul sexual produce efecte de *pauperizare absolută*. Unii fac dragoste în fiecare zi, alții, de cinci-șase ori într-o viață, sau niciodată. Unii fac dragoste cu zeci de femei; alții cu niciuna. E ceea ce se cheamă «legea pieței»”⁴⁹. Morala cărților lui Houellebecq este necruțătoare: în spatele tuturor idealurilor de fericire, al tuturor invitațiilor adresate de sistem, prin mijloacele moderne de comunicare, de a participa la sărbătoarea generală se ascunde un marasm fără precedent. Suferința umană, de care se fac responsabile și sistemele revoluate, nu s-a diminuat, ci a crescut. Mai mult, dacă, de exemplu, în Evul Mediu, această suferință asigura calea către mântuire, astăzi ea nu mai duce decât către clinicile de psihiatrie. Departele de a ajunge la mult așteptata fericire a omenirii, o asemenea societate tinde să se dezintegreze. După cum precizează Michel, într-una din meditațiile sale solitare: „Un lucru era sigur: nimeni nu mai știa să trăiască”⁵⁰. El se arată invidios pe militanții *Act Up*, care promovau practicile homosexuale la televiziune. Aceștia aveau un obiectiv, un lucru pentru care să lupte. E-adevărat, lupta lor era vizibilă, era legitimă, avea

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 132-133.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 143.

un sens adevărat și, cel mai probabil, o consecință socială, numai datorită televiziunii, care devenise principala instanță de legitimare socială: „Adolescent fiind, Michel credea că suferința îi conferă omului un plus de demnitate. Trebuia acum să recunoască: se înșelase. Cea care-i conferea omului un plus de demnitate era televiziunea”⁵¹. Televiziunea, admite Michel, îi oferă omului „bucurii repetate și pure”⁵². Ea face parte din viața fiecăruia, din noul ritual social, alături de cumpărături. Acestea îi asigură omului modern reperele vieții, căci: „Fără repere precise, omul se risipește, nu mai scoți nimic de la el”⁵³. De fapt, Michel recunoaște că fără integrarea în industria consumului (mersul la cumpărături) și îmbrățișarea cauzelor, oricât de stupide, propuse de televiziune, viața omului modern este complet lipsită de sens. Michel a ieșit din lumea regulii; prin urmare, viața lui este lipsită de sens. El este captivul propriei sale lucidități. Nu știe ce să mai facă.

De aici vine și dificultatea romancierului de a mai imagina povestiri, de a se distanța în raport cu discursul heteronom. „Personajul contemporan se distinge de predecesorii săi prin extrema cunoaștere de sine, dar el și-a pierdut, în schimb, voința individuală proprie, altfel spus ceea ce îl distinge de alții sau îl opune societății. El nu încetează să recadă în el însuși, să se încovoie în luciditatea sa sterilă”⁵⁴. Omul contemporan înregistrează toate „mutațiile metafizice” care au avut loc de-a lungul istoriei ca fapte definitive, ca schimbări ireversibile. Lui nu-i mai rămâne nicio variantă pentru a se putea opune cu succes societății prin afirmarea unor soluții alternative și chiar și-a pierdut „voința individuală proprie” de a mai încerca acest lucru.

Totuși, Houellebecq, prin personajul său Michel, reușește să vadă o variantă. Ea constă în modificarea vieții nu prin mijloace ideologice și prin acțiune socială, ci prin mijloace științifice și tehnologice. Această idee este, de fapt, ultima, chiar ultima idee a societății moderne și, totodată, cea mai importantă. Ea este cea care relansează miza omenirii (ca straniu personaj colectiv) și, evident, a lui Michel însuși. Domeniul luptei trebuie să fie extins dincolo de viață și chiar dincolo de istorie.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem*, p. 144.

⁵⁴ Michel Biron, „L'effacement du personnage contemporain: l'exemple de Michel Houellebecq”, în *Le personnage de roman*, vol. 41, nr. 1, 2005, pp. 27-41: http://www.erudit.org/revue/ETUDFR/2005/v41/n1/010843_ar.html, accesat la 15 iunie 2012.

Naratorul din *Particulele elementare* pune insensibilitatea afectivă a lui Michel pe seama absenței mamei în primii ani ai copilăriei: „Privarea de contact cu mama în timpul copilăriei dereglează grav comportamentul sexual al șobolanului mascul, inhibându-i în special instinctul de curtare a femeii”⁵⁵. El își găsește singura plăcere în studiul științific. Michel își dă seama, firește, că insuficiența sa afectivă nu este normală și încearcă să lupte împotriva ei. Nu face însă acest lucru străduindu-se să iubească – avea șansa enormă de-a iubi o femeie extrem de frumoasă și îndrăgostită de el. În ciuda repetatelor avertismente venite din partea fratelui său, Michel nu face nimic pentru a o cuceri pe Annabelle, considerând că, propriu-zis, aceasta este, pentru el, o cauză pierdută. El nu luptă, precum Bruno, pentru a-și satisface, dacă nu nevoile afective, atunci măcar pe cele sexuale. Ca un veritabil erou kantian⁵⁶ – îl citise și îl admira pe Kant (ca și Houellebecq însuși) –, Michel încearcă să găsească o soluție a problemei iubirii, o soluție universală, aplicabilă tuturor și nu doar lui însuși.

Chiar dacă soluția propusă de Houellebecq, ca soluție *științifică*, are sens doar într-un cadru ficțional, ea este interesantă pentru înțelegerea poziționării autorului în raport cu problema libertății și a distanțării autonome. Nu am competența de a intra în probleme de microbiologie sau fizică cuantică și nu acesta este obiectivul interpretării mele. Nici nu sunt de părere că abundențele date științifice din roman au, cu adevărat, o valoare științifică. Ceea ce este important și ceea ce-mi propun este de a înțelege semnificația soluției propuse de Houellebecq, prin intermediul personajului său, Michel. Acesta pare a avea două obiective precise: 1. să scape omul de răul conținut chiar în datele sale constitutive, și anume îmbătrânirea, boala și moartea, creând o ființă nemuritoare; 2. să salveze iubirea, cel mai important și mai profund sentiment uman, generând astfel o societate bazată pe solidaritate. Trimiterea nu este la creștinism, cum s-ar putea crede, ci la Buddha: spre deosebire de Christos, acesta ar fi acceptat, spune naratorul, „o soluție de ordin tehnic”⁵⁷. Punctul de plecare al lui Michel este reproducerea sexuală. Pornind de la un studiu pe *Saccharomyces*, Michel constată că reproducerea sexuală este o funcție regresivă, cea care stă la originea morții (de unde eterna legătură dintre sexualitate și moarte, *eros* și *tanatos*, în religiile și arta lumii). El își propune

⁵⁵ Houellebecq, 2006, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁶ Biron, 2005, *op. cit.*

⁵⁷ Houellebecq, 2006, *op. cit.*, p. 375.

ca, prin eliminarea acestei funcții și înlocuirea ei cu clonarea, să evite moartea. Acest fapt nu conduce la eliminarea sexualității noilor ființe, ci doar a funcției lor reproductive. Pentru a înlătura orice inegalitate cauzatoare de dezordine, Michel creează un ADN perfect, reproductibil la infinit prin clonare. Clonelor rezultate le-a fost astfel „extirpată” libertatea. Libertatea nu era însă decât un efect haotic al mișcării particulelor elementare. Ea conducea la separare (distincție conceptuală, discriminare individuală și rasială etc.). Or, prin eliminarea imperfecțiunilor genetice, noile ființe nu mai resimt suferința separării și nici nu mai sunt, în fapt, separate. Ceea ce s-a realizat este „înlocuirea unei ontologii a obiectelor cu o ontologie a stărilor”⁵⁸. Înlăturarea libertății și a funcției de reproducere pentru a obține o iubire garantată între toți membrii comunității și o viață fără sfârșit: aceasta este propunerea lui Michel. Este exact opusul căutărilor lui John Savage, personajul principal din *Minunata lume nouă*. Acesta era neliniștit că nimeni nu-l mai citește pe Shakespeare. Dar ce nevoie mai este de Shakespeare într-o astfel de lume?

Într-o context ficțional, Houellebecq ridică problema structurii discursive a temporalității moderne, mai exact a modernității slabe. El vede în discursul heteronom, axat pe timpul prezent, o formă discursivă deopotrivă închisă și epuizată. Este închisă pentru că blochează orice posibilitate autonomă de discurs, transformând-o în funcție socială de evadare. În epoca postmodernă, chiar și discursul religios devine o fugă de „realitatea”, impusă heteronom, a prezentului. Ea este, în același timp, epuizată, întrucât, prin caracteristicile ei și mai ales prin statutul ontologic slab, nu mai reușește să genereze schimbări evenimentțiale importante. Discursul immanent orientat către prezent este un discurs al sfârșitului istoriei. Houellebecq se întreabă însă dacă o altă formă a temporalității este posibilă. Răspunsul său este categoric: Nu. Numai modificarea ființei umane, în trăsăturile ei definitorii: sexualitate, moarte etc. ar putea conduce la apariția unei noi structuri temporale și, deci, la o formă discursivă nouă. Aceasta însă pare a fi chiar calea pe care a luat-o omenirea și, în primul rând, civilizația occidentală. Tehnologizarea tot mai accentuată a vieții sau dezvoltarea biotehnologiei sunt factori care vor putea conduce la modificarea statutului ontologic al vieții și, prin urmare, a structurii discursive a temporalității.

Enclavizarea este una din trăsăturile discursului literar postmodernist, fiind întâlnită cu predilecție în romanele SF. La Michel Houellebecq,

⁵⁸ *Ibidem*, p. 364.

distanțarea enclavizată nu joacă însă funcția de evadare din realul instituit prin discursul heteronom. El nu interpretează realitatea socială ca pe una dintre lumile posibile sau ca pe una dintre interpretările pe care le putem da stărilor de lucruri. Din acest punct de vedere, Houellebecq nici nu poate fi considerat un scriitor postmodernist. Rolul dislocării, la Houellebecq, este acela de a face concurență „realului” heteronom. Pentru Houellebecq, lumea sau realitatea este lumea sau realitatea prezentată prin mediile de comunicare heteronome. Când vrea să descrie realitatea, Houellebecq se slujește de *copywriting*-ul publicității, de la pliante și afișe publicitare la ghiduri turistice și emisiuni de televiziune. El nu intervine în acest discurs decât prin compilația pe care o realizează și care are, desigur, un caracter ironic. Lumea pe care o descrie Houellebecq nu este una dintre lumile posibile, ci ea are un statut ontologic forte. Tocmai de aceea, distanțarea enclavizată reprezintă o forță discursivă de opoziție față de „real” și, în același timp, o anticipare: lumea tinde să se transforme într-o enclavă. Lumea se enclavizează, în raport cu o altă lume, poziționată în viitor. Această enclavizare se realizează prin abandonarea tradiției multimilenare a omului și transformarea sa ontologică în altceva decât a fost până acum, decât a fost în întreaga sa istorie.

În fapt, distanțarea discursivă a lui Houellebecq nu este enclavizată, ci realistă. Miza sa este ironizarea societății occidentale de la sfârșitul secolului al XX-lea. Houellebecq reprezintă o întoarcere la discursul realist după jocurile narrative ludice din anii '70 și '80. Este aceasta, în același timp, și o „reînviere” a autorului după „moartea” sa barthiană? Greu de spus. În orice caz, Houellebecq nu dorește să pună problema în acești termeni. O „reînviere” a autorului este posibilă numai printr-o reînviere a cenzurii. În măsura în care, prin diverse mijloace, inclusiv mediatice, Houellebecq atrage atenția asupra prezenței cenzurii, a unei cenzuri subtile și totuși puternice în cadrul societății occidentale, s-ar putea vorbi, desigur, despre „reînvierea” autorului. O abordare realistă, care-și propune să extindă realul către zone pe care discursul heteronom nu dorește să le descrie (cum ar fi suferința din viața privată a oamenilor), trebuie să ia în considerare acest lucru. Gradul ridicat al asumării existențiale, prin care se caracterizează romanele lui, nu face decât să atragă atenția asupra prezenței, în spatele textului, a unei persoane în carne și oase.

Totuși, Houellebecq exprimă o reticență insistentă față de tot ce înseamnă individualitate umană. Punctul său de vedere, pe care și-l asumă explicit, este unul *sociologic*. Houellebecq este sigur de acțiunea forțelor sociale și de influența lor în determinarea vieții oamenilor. El nu este însă sigur de

capacitatea individului de a acționa liber și de a crea liber. Autorul *Particulelor elementare* se îndoiește în permanență de existența libertății. A privi lumea din perspectiva unui om liber este o demnitate pe care Houellebecq pare a nu și-o mai putea permite. Și, împreună cu el, fiecare cititor al său.

Concluzii

Această lucrare a pornit de la o idee a lui Marshal McLuhan. El vorbește despre „antimedii” ca „mijloace de percepție și adaptare” utilizate de artiști pentru a face vizibil mediul dominant. Într-un fel straniu, ideea ca atare pune în lumină funcția dislocantă a artei. În texte anterioare, am utilizat chiar distincția dintre mediu și antimediu pentru a analiza relația dintre discursul literar și cel al mass-media. Am renunțat, însă, în final, la ea sau, mai precis, i-am redus substanțial sfera de aplicare, reinterpretând, în același timp, viziunea originală a lui McLuhan despre mediile de comunicare. Mi-am dat seama curând că nu se poate ieși din determinismul tehnologic, adoptat de gânditorul de la Toronto, decât dacă în teoria sa asupra mediului de comunicare – *Medium is the message* – este introdusă o cauză anterioară mediului. Teoria lui Martin Heidegger din *Ființă și timp*, potrivit căreia temporalitatea *Dasein*-ului face posibilă nașterea semnificației discursului, mi-a permis să identific această cauză anterioară în temporalitatea însăși. În fapt, timpul este acela care vorbește prin intermediul mediilor. Ele pot fi statice, de tipul templului, în cazul unei temporalități arhaice (circulare), sau dinamice – ziar, radio, televiziune etc. –, în cazul temporalității moderne (liniare). Introducerea unei cauze anterioare nu a întors cu totul lucrurile la distincția clasică, împărțită de Denis McQuail, între mediu și discurs. McLuhan a fost foarte convingător în susținerea dominației mediilor de comunicare. Am încercat însă să argumentez că „antimediile” sau, după cum le-am redenumit, *discursurile autonome* reușesc, mai mult sau mai puțin, să scape de sub această dominație. Mesajele integrate, mesajele care transmit discursul heteronom sunt perfect adaptabile mediilor de comunicare. Așa cum susține McLuhan, la limită, aceste mesaje nici nu contează; importantă este transmiterea ideii de bază care legitimează sistemul. Dimpotrivă, pentru discursul autonom, mesajul este mai important decât mediul de transmitere; el se ancorează direct în temporalitatea *Dasein*-ului.

Întreaga mea argumentație are în centru distincția dintre discursul heteronom și discursul autonom. Depășirea determinismului lui McLuhan a fost un pas dificil; evidențierea prezenței autonomiei, la nivelul discursului, a fost, însă, și mai dificilă. Căci nu se punea problema reîntoarcerii la

romantismul cel mai radical, la afirmarea autonomiei absolute a autorului. Pe de altă parte, majoritatea teoriilor sociologice, ca și a celor din domeniul teoriei literare, care face referire la acest subiect, tinde să conteste existența autonomiei, reducând-o la un efect al structurilor sociale sau la jocul intertextual. Este, fără îndoială, meritul lui Pierre Bourdieu – de la care am și preluat distincția principală a acestei lucrări – de a fi evidențiat prezența autonomiei la nivelul câmpului social. Potrivit lui Bourdieu, la originea formării câmpului cultural autonom din Franța stă acțiunea unor scriitori, precum Baudelaire sau Flaubert. Acest câmp este obiectivarea socială a *habitus*-ului lor. Pornind de la o carte publicată de Bourdieu împreună cu Wacquant, Hilgers a argumentat că *habitus*-ul nu exclude acțiunile libere. În fond, dacă există autonomie la nivel social, atunci ea trebuie să existe și la nivel discursiv.

Evidențierea autonomiei mai întâmpină un obstacol major în teoria textualistă, al cărei cel mai important inițiator a fost Roland Barthes. Barthes exclude posibilitatea unei luări de poziție autonome a autorului prin intermediul propriului său discurs, transferând întreaga responsabilitate asupra intertextualității de principiu a discursului. Am argumentat, în cadrul lucrării, că eliminarea autorului din cadrul analizei discursive este una din posibilitățile-limită ale structurii discursive a modernității, cealaltă limită fiind, bineînțeles, afirmarea lui nestăvilită și romantică. Barthes are dreptate să susțină că analiza discursivă nu poate să pună în evidență prezența autonomiei. Faptul că, în cadrul unui discurs, reperăm prezența dislocantă a ironiei nu este o garanție că avem de-a face cu un discurs autonom. Autonomia este numai o caracteristică a discursului luat în ansamblu, a unității discursive avute în vedere de autorul ei. Ironia autonomă nu este un trop, ci o caracteristică a ansamblului discursiv. Ea nu poate fi, deci, remarcată la nivelul *analizei discursului*, ci al *strategiei discursului*, fapt care solicită, evident, reîntoarcerea la autor ca strateg. Aceasta este teza principală a lucrării mele și punctul de pornire al celor patru analize întreprinse în partea a doua.

Discuția legată de evidențierea autonomiei nu poate ocoli problema limbajului și, în primul rând, a referențialității discursului. Din capul locului, o relație de referențialitate, în sensul unei corespondențe univoce între limbaj și stările de lucruri, trebuie să fie exclusă. Dacă ar exista un limbaj universal, care să descrie lumea așa cum *este*, atunci toate celelalte limbaje ar fi superflue și ar înceta să mai fie utilizate. În fapt, referențialitatea nu este definită în primul rând prin conținutul ei real, ci prin conținutul ei cultural. Ea este

definită în cadrul unui univers de discurs determinat cultural. Aceasta nu înseamnă că putem concepe oricâte limbaje dorim sau că între limbajele utilizate nu există nicio ierarhie. Caracterul social al limbajelor limitează extinderea lor nedeterminată și, de asemenea, le ierarhizează. Se poate vorbi, în termenii lui Wittgenstein, despre jocuri de limbaj numai dacă le analizăm în abstract. În realitatea vieții sociale, lucrurile stau altfel. Întotdeauna va exista un limbaj dominant, care definește regulile de referențialitate ale unei comunități, altfel spus care stabilește *ce este real* din punctul de vedere al acelei comunități. Construcția celorlalte limbaje, inclusiv a limbajelor autonome, pleacă de la acest limbaj central și comun. Oferind interpretări aprofundate sau contraintuitive, limbajul științific *se distanțează*, fără îndoială, de limbajul comun. La rândul lor, discursurile autonome se distanțează de limbajul comun, deconspirând ceea ce, în cadrul lucrării, am denumit natura sa *proiectivă* sau convențională. Spre deosebire de discursul științific (teoretic), discursul autonom se desprinde însă de orice încercare de fundamentare. Din perspectivă autonomă, mijloacele de fundamentare sunt, de fapt, mijloace de legitimare a discursului. Discursul autonom este nefundamentat sau *ironic*.

Una din dificultățile apărute în cadrul cercetării discursului autonom a fost stabilirea relației dintre caracterul ironic al discursului și definirea poziției autorului în raport cu propriul discurs. Am definit discursul autonom ca *luare de poziție distanțată*. Este însă ironia cu adevărat o luare de poziție? În fond, ea nu afirmă nimic, nu-și asumă nicio cauză, niciun punct de vedere. Dificultatea apare însă dintr-o confuzie a planurilor de discuție. Luarea de poziție ține de momentul distanțării și-i aparține exclusiv autorului discursului, în timp ce ironia ține de momentul proiecției discursive și aparține discursului. E-adevărat că, prin discurs, autorul nu-și asumă nicio poziție, dar această neasumare este rezultatul unei distanțări, al unei delimitări de discursul heteronom ca discurs dominant.

Conceptele și distincțiile prezentate în această lucrare constituie scheletul teoretic al unei hermeneutici a comunicării. Am pornit de la distincția între discursul heteronom și discursul autonom, ca forme constitutive ale discursului modernității. Deși am recunoscut preeminența reală a discursului heteronom, interpretarea mea operează o inversare a perspectivei, arătând că, la nivelul înțelegerii, punctul de plecare trebuie să fie autonomia discursivă. Discursul heteronom este *dat*. El este discursul ordinii sociale, acel discurs pe care fiecare om îl descoperă și îl interiorizează în procesul de socializare. Totuși, înțelegerea este un fenomen al conștiinței individuale, al conștiinței

individuale socializate și aflate în relație de raportare cu discursul heteronom. *Dacă, din punct de vedere istoric, discursul heteronom este preeminent, din perspectiva înțelegerii preeminența ar trebui să aparțină discursului autonom.*

La prima vedere, a afirma cu tărie existența autonomiei discursive, a spune chiar că discursul autonom joacă, în cadrul analizei discursului, rolul cel mai important pare un demers hazardat. Nu puțini au fost aceia care au negat existența autonomiei sau, cel puțin, au dezvăluit dificultățile imense cu care se confruntă oricine ar dori să-i evidențieze prezența la nivelul discursului. În realitate însă, *fără autonomie este imposibil să concepem că ar exista o înțelegere a ceva*. Autonomia este originea înțelegerii și, de aceea, stă la baza hermeneuticii comunicării.

În cadrul căutărilor mele hermeneutice, cel mai dificil punct al argumentării a fost stabilirea tipului de relație existentă între:

1. principiul de interpretare al textelor, care este surprinderea întregului,
2. caracterul ironic al discursului autonom și
3. proiectivitatea inherentă oricărui discurs (imposibilitatea de a stabili o relație referențială cu stările de lucruri).

Cum se poate interpreta un text care evită, prin ironie, asumarea unui centru de interpretare, iar ceea ce descrie are caracterul alunecos al unei convenții discursive (proiectivitate)? Interpretarea este de fiecare dată interpretarea întregului, dar cum poate un text ironic să fie un text *întreg*? *Nu cumva, pentru a înțelege un text ironic, adică un discurs autonom, interpretarea ar trebui să devină ea însăși ironică?* Dar, devenind astfel, nu se confundă ea cu discursul autonom însuși, nu devine unul și același lucru cu ironia pe care încearcă s-o înțeleagă? Sau, invers: dacă încercăm să înțelegem un text ironic prin surprinderea unității de ansamblu a discursului, nu reducem prin aceasta textul la niște cadre ideologice, la o formulă interpretativă, apropiată poate de conținutul discursului, dar care sacrifică, în interesul interpretării, tocmai ironia care îl definește în primul rând?

Ironia discursului autonom deconspiră caracterul proiectiv al discursului heteronom. Discursul autonom nu are însă, nici el, acces la stările de lucruri. Discursul autonom evită doar procesul de legitimare al discursului, scoate la lumină caracterul său proiectiv. Ironia izvorăște tocmai din conștiința proiectivității. Așa cum am spus, dacă un discurs care să corespundă stărilor de lucruri ar fi posibil, n-ar putea exista decât un limbaj unic și universal. Acest fapt ridică, din nou, problema întregului interpretării. Căci, dacă o interpretare nu

este unică și universală, dacă este doar una dintre interpretările posibile, atunci mai surprinde ea întregul? Dacă ar surprinde întregul, n-ar mai fi nevoie de o altă interpretare. Fără îndoială că așa stau lucrurile, și aici intervine procesul de legitimare a interpretării. Ceea ce face ca o interpretare să devină „unică și universală” nu este cunoașterea neproiectivă a realității, ci este tocmai legitimarea sa. În fond, discursul ironic nu susține că un discurs heteronom este lipsit de corespondența cu stările de lucruri (lucrurile acesta este știut), ci că își revendică o legitimitate pe care, în realitate, nu o are și nu o poate avea.

Abordând aceste probleme, ne aflăm pe nisipuri mișcătoare. Nici nu poate fi altfel, căci pare că nu există problemă mai spinoasă decât aceea de a dovedi existența autonomiei discursive. Autonomia discursului trimite la cea mai importantă problemă, aceea a libertății individuale. *A decide în privința existenței autonomiei discursului, a identifica formele de manifestare autonome înseamnă a afla dacă omul este sau nu o ființă liberă și, dacă este, a spune în ce fel își poate exprima propria libertate.*

În acest punct, am mers pe linia de mijloc, aceea care-i desparte pe marxiști de liberali, pe cei care susțin că structurile sociale sunt hotărâtoare în determinarea discursului de cei care acordă individului șansa absolută a creației discursive. Hermeneutica discursului autonom, așa cum a fost dezvoltată în această lucrare, găsește între cele două moduri de abordare o relație de complementaritate, lăsându-i pe marxiști să analizeze cu precădere discursurile ideologice și acordând liberalilor dreptul de a afirma existența autonomiei discursive. Am făcut acest lucru prin introducerea conceptului „raportare distanțată” (sau „integrată”). Discursul autonom este, din perspectiva hermeneuticii comunicării, o raportare distanțată la discursul heteronom. Prin raportare, orice discurs social, chiar și discursul autonom, dovedește că are ca punct de plecare discursul heteronom. El nu se poate desprinde în totalitate de acest discurs fără a deveni neinteligibil. Această raportare este însă distanțată, în sensul că atacă centrul de interpretare al discursului autonom, propune soluții alternative sau dislocă soluțiile la problemele vieții, exprimate prin discursul heteronom. Distanțarea are, desigur, la nivelul limbajului, anumite efecte. Un discurs distanțat este, în mod inevitabil, straniu, și aceasta pentru că *nu seamănă* cu discursul comun al ordinii sociale. Însă nu în interiorul discursului, sau nu în această stranie trebuie căutată autonomia discursivă. În fond, straniețatea poate fi pusă în scenă prin procedee stilistice, iar discursul să fie, în realitate, unul heteronom. Autonomia trebuie să fie căutată în strategiile de distanțare ale autorului discursului, strategii care

au o bază existențială și pentru care straniețatea nu reprezintă decât un efect și nu o cauză. Tocmai de aceea, autonomia nu poate fi identificată prin simpla analiză a discursului, ci prin surprinderea întregului discursiv și prin analiza strategiilor de raportare. Un roman este un discurs ironic, dar ironia sa nu rezultă din ironiile personajelor romanului, ci din ansamblul acțiunilor și poziționărilor acestor personaje, așa cum au fost puse în scenă de către autor. De fapt, analiza discursului autonom nu poate fi decât o analiză comparativă între discursul autonom propriu-zis și discursul heteronom, la care acesta se raportează. Ea este o analiză a *raportării*. Nu putem spune despre un discurs că este autonom dacă nu arătăm care este discursul dominant la care acesta se raportează.

În cadrul analizei, am pus în evidență evoluția structurală a raporturilor dintre cenzură și discursul autonom. Am arătat astfel că raporturile dintre autoritatea heteronomă și autorul autonom depind de caracterul regimului politic: închis sau deschis. Autoritatea procedează prin cenzură directă asupra autorului atunci când regimul politic este închis și evoluează către cenzura asupra receptorului odată cu deschiderea ei democratică. În primul caz este amenințată în mod direct persoana autorului. În al doilea caz este vizat, prin contraofertă, receptorul. Strategiile discursive de distanțare ale autorilor autonomi iau naștere pornind de la această structură. Este inutil ca un autor din Franța democrată a secolului al XX-lea să adopte aceeași strategie discursivă cu a unui autor din Franța statului absolutist al lui Ludovic al XIV-lea. Autoritatea nu mai exercită asupra primului o cenzură directă. Oricât s-ar strădui să conteste valorile și principiile afirmate prin intermediul discursului heteronom, autoritatea nu va răspunde prin măsuri ferme. Important, în cazul său, este de a persuadea receptorii, de a ajunge la receptori. Pentru aceasta, el este obligat să utilizeze alte strategii discursive decât dacă, prin discursul său, ar trebui să evite cenzura. El ar trebui să practice un discurs limpede și direct, ușor de înțeles, prin care conștiința receptorilor să poată fi dislocată.

Dispariția cenzurii directe a condus însă la moartea autorului, așa cum afirmă Barthes? Răspunsul ține de interpretarea pe care o dăm acestui eveniment. Într-un prim sens, moartea autorului poate fi văzută ca posibilitate structurală a societăților postindustriale occidentale. Nu același lucru s-a întâmplat însă în Estul comunist. Dacă există, în perioada postbelică, un discurs opus radical capitalismului de consum, acesta este, fără îndoială, discursul insurecțional de tip comunist din Estul Europei. O analiză a relației dintre discursul heteronom și cel autonom, în perioada postbelică, ar trebui să

aibă de aceea în vedere raportarea constantă, unul la celălalt, a capitalismului de consum și a comunismului. Din cauza cenzurii comuniste, în țările din Estul Europei discursul autonom a continuat să existe în forma sa „clasică”, de opoziție strategică și determinantă, de distanțare față de discursul comunist, care era discursul dominant. *Maestrul și Margareta*, de Bulgakov, discurs autonom situat pe poziții mistice, este o trimitere directă la epoca ateismului comunist a lui Stalin. În *Insuportabila ușurătate a ființei*, Milan Kundera vorbește, ca un liberal, în apărarea vieții private, în contextul Primăverii de la Praga, iar Marin Preda, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, descrie perioada de instaurare a comunismului în România (anii '50).

Căderea Cortinei de Fier, în Europa de Est, a delegitimât discursul comunist. Noul context nu a condus însă la schimbarea strategică a discursului democratic occidental. Eșecul comunismului a fost interpretat nu ca eșec al Occidentului însuși, ci ca victoria sa supremă. În locul re poziționării discursive în raport cu o ideologie în fapt occidentală, discursul capitalist s-a impus ca singurul legitim la nivel mondial. Consecințele acestei dominații nu au întârziat să apară. La începutul secolului al XXI-lea, discursurile insurecționale au revenit în forță. Exemplul cel mai cunoscut este discursul terorist. La rândul ei, criza economică, izbucnită la nivel mondial în anul 2008, nu a făcut decât să amplifice și să diversifice motivațiile privind lansarea discursurilor insurecționale. În țările din Uniunea Europeană, marcate de criză, tentația adoptării politicilor economice naționaliste (așa-zisul patriotism economic) merge mână în mână cu creșterea interesului pentru discursul xenofob sau chiar rasist. Un aspect al problemei este relația comunităților occidentale cu cetățenii veniți din fostele colonii (în special din țări arabe), iar un alt aspect – relația cu cetățenii din Europa de Est. Potrivit unui sondaj publicat de *Le Parisien* pe 25 august 2010, 48% dintre francezi s-au declarat în favoarea expulzării romilor din taberele de la periferia Parisului¹. O atitudine asemănătoare se regăsește și la cetățenii altor state ale Uniunii Europene. Această preocupare față de efectele discursului insurecțional (mai ales după atentatele teroriste din New York, de la 11 septembrie 2001), ca și față de criza economică a devenit centrală. Statele occidentale par a se închide discursiv, în replică la atacurile venite din afară (de remarcat că ele se

¹ Sondajul, realizat de CSA, institut francez de cercetare a opiniei publice, a fost publicat în exclusivitate pentru *Le Parisien*: <http://www.leparisien.fr/politique/sondage-les-francais-divises-sur-les-expulsions-de-roms-25-08-2010-1042876.php>, accesat pe 15 septembrie 2010.

deschiseseră, în replică la comunism) sau din interior. Nu ne rămâne decât să sperăm că această închidere este conjuncturală și că nu vom asista la o reîntoarcere a cenzurii la autor. Este și improbabil că acest lucru se mai poate întâmpla altfel decât printr-o *regresie în structura temporală a modernității* (așa cum au fost comunismul și fascismul).

De mult timp, interpretarea discursurilor autonome a rămas blocată în paradigma postmodernistă a proliferării nediferențiate a textelor, iar întrebarea este dacă ea poate fi depășită. Căci, într-un al doilea sens, moartea autorului este un eveniment ce semnifică nu doar actualizarea unei posibilități discursive, ci și epuizarea acestei posibilități, ca și a structurii temporale care a făcut-o posibilă. În acest caz, *doar modificarea acestei structuri temporale mai poate conduce la reactivarea discursului autonom și la formarea unei noi ordini discursive*. Houellebecq a oferit, cum am văzut, un răspuns, dar analiza acestor posibilități (sau a acestei șanse) nu face obiectul cercetării de față.

Bibliografie

- Albérès, R.-M., *Istoria romanului modern*, traducere de Leonid Dimov, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.
- Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. & Kushner, E., *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Press Universitaires de France, Paris, 1989.
- Archambault, Michèle, „Le roman, medium de culture”, în Beciu, C., Drăgan, I., Popescu-Jourdy, D. & Riondet, O., *Cultures et communication*, Editura comunicare.ro, București, 2009.
- Armstrong, Karen, *Istoria lui Dumnezeu*, traducere de Dana Ionescu, Nemira, București, 2009.
- Augustin, *Confesiuni*, ediție bilingvă, traducere de Eugen Munteanu, Nemira, București, 2006.
- Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982.
- Barthes, Roland, *Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.
- Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M. & Watt, I., *Littérature et réalité*, Edition du Seuil, Paris, 1982.
- Barthes, Roland, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Edition du Seuil, Paris, 1984.
- Barthes, Roland, *Mitologii*, traducere de Maria Carpov, Editura Institutul European, Iași, 1997.
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Flammarion, Paris, 1991.
- Benjamin, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002.
- Berger, Peter L. și Luckmann, Thomas, *Construirea socială a realității. Tratat de sociologia cunoașterii*, traducere de Alex. Butucelea, Editura Art, București, 2008.
- Biron, Michel, „L'effacement du personnage contemporain: l'exemple de Michel Houellebecq”, în *Le personnage de roman*, vol. 41, nr. 1, 2005, pp. 27-41,

- <http://www.erudit.org/revue/ETUDFR/2005/v41/n1/010843ar.html>, accesat la 15 iunie 2012.
- Beciu, Camelia, *Sociologia comunicării și a spațiului public*, Editura Polirom, Iași, 2011.
- Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediție jubiliară a Sfântului Sinod, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001.
- Briggs, A., Burke, P., *Mass-media. O istorie socială. De la Gutenberg la Internet*, traducere de Constantin Lucian și Oana Luca, Editura Polirom, Iași, 2005.
- Bloom, Harold, *Anxietatea influenței*, traducere de Rareș Moldovan, Editura Paralela 45, București, 2008.
- Boia, Lucian, *Între inger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, Editura Humanitas, București, 2011.
- Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Editura Univers București, 1976.
- Borges, Jorge Luis, *Cărțile și noaptea*, traducere de Valeriu Pop, Editura Junimea, Iași, 1988.
- Borges, Jorge Luis, *Texte captive*, traduceri de Irina Dogaru, Tudora Șandru Mehedinți și Andrei Ionescu, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*. Ediția a II-a, într-o nouă versiune, traducere de Laura Albușescu și Bogdan Ghiu, Editura Art, București, 2007.
- Bourdieu, P., Wacquant, L., *An invitation to reflexive sociology*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, traducerea textelor din „Addenda” de Mona Antohi, Editura Polirom, Iași, 2005.
- Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, 1990.
- Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, București, 1993.
- Cioran, Emil, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1995.
- Cioran, Emil, *Scrisori către Wolfgang Kraus*, Editura Humanitas, București, 2009.
- Cioran, Emil, *Caiete* (vol. I, II, III), Editura Humanitas, București, 2010.
- Combettes, Bernard, „Discours rapporté et énonciation: trois approches différentes”, în *Pratiques*, 1989.

- Compagnon, Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, 2011, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, accesat la 15 martie 2011.
- Corbin, A., Courtine, J.-J. & Vigarello, G. (coord.), *Istoria corpului. I. De la Renaștere la Secolul Luminilor*, traducere de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichit, Editura Art, București, 2007.
- Culianu, Ioan Petru, *Arborele Gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, traducere de Corina Popescu, Editura Polirom, Iași, 2005.
- Dahan-Gaida, Laurence, „La fin de l’histoire (naturelle): Les particules élémentaires de Michel Houellebecq”, în *Histoires naturelles*, nr. 73, 2003, <http://www.erudit.org/revue/TCE/2003/v/n73/009120ar.html>, accesat la 15 iunie 2012.
- Danesi, Marcel, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, University of Toronto Press, 2006.
- De Haan, Martin, „Entretien avec Michel Houellebecq”, în van Wesemael, Sabine (ed.), *Michel Houellebecq*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2004.
- Denis, Benoît, „Ironie et idéologie. Réflexions sur la «responsabilité idéologique» du texte”, în *Contextes*, nr. 2, februarie, 2007.
- Derrida, Jacques, *Despre gramatologie*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura TACT, Cluj-Napoca, 2009.
- Dictionnaire de la langue française basé sur le TLFi*, le Trésor de la Langue Française informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.
- Dinițoiu, Adina, „Michel Houellebecq: «Mă descurc cu celebritatea»”, interviu cu Michel Houellebecq, http://www.observatorcultural.ro/Ma-descurc-cu-celebritatea*articleID_27091-articles_details.html, accesat la 15 iulie 2012.
- Dodille, Norbert, „Les Cahiers de Cioran”, în *Alkemie. Revue semestrielle de littérature et philosophie*, 6, 2010.
- Doré, Kim, „Doléances d’un surhomme ou la question de l’évolution dans Les particules élémentaires de Michel Houellebecq”, în *La science des écrivains*, nr. 70, 2002, <http://www.erudit.org/revue/TCE/2002/v/n70/008486ar.html?vue=integral>, accesat la 15 iunie 2012.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Éditions Galilée, Paris, 1977.
- Dubois, J., Giacomo, M., Guespin, L., Marcellesi, C., Marcellesi, J.-B. & Mevel, Jean-Pierre, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris, 1999.

- Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, Editura Polirom, Iași, 2008.
- Eco, Umberto, *O teorie a semioticii*, traducere de Cezar Radu și Costin Popescu, Editura Trei, București, 2008.
- Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, traducere de Rodica Chira, Editura Humanitas, București, 1992.
- Eliade, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.
- Engel, P., Rorty, R., *La ce bun adevărul?*, Editura Art, București, 2007.
- Fondane, Benjamin, *Opere XIV, Baudelaire și experiența abisului*, traducere de Ion Pop și Ioan Pop-Curșeu, Editura Art, București, 2013.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir; naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.
- Foucault, Michel, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*, traducere de Ciprian Tudor, Eurosong & Book, București, 1998.
- Foucault, Michel, *Ce este un autor?*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2004.
- Foucault, Michel, *Lumea e un mare azil. Studii despre putere*, traducere de Bogdan Ghiu și Raluca Arsenie, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005.
- Fukuyama, Francis, *Viitorul nostru postuman. Consecințele revoluției biotehnologice*, traducere de Maria Rădulescu, Editura Humanitas, București, 2004.
- Furet, F., Nolte, E., *Fascism și comunism*, traducere de Matei Martin, Editura Art, București, 2007.
- Gadamer, H.G., *L'Art de comprendre. Écrits, II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, Aubier, Paris, 1991.
- Goldmann, Lucien, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1959.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.
- Gregori, Iliana, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă*, Editura Humanitas, București, 2012.
- Habermas, Jürgen, *Sfera publică și transformarea ei structurală. Studiu asupra unei categorii a societății burgheze*, traducere de Janina Ianoși, Editura comunicare.ro, București, 2005.

- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, ediția a II-a, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2006.
- Hilgers, Mathieu, „Habitus, Freedom, and Reflexivity”, în *Theory Psychology*, 19, 728, Sage Publications, 2009.
- Houellebecq, Michel, *Poésie*, Flammarion, Paris, 1999.
- Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft. Contre le monde. Contre la vie*, Édition de Rocher, Paris, 2005.
- Houellebecq, Michel, *Particulele elementare*, traducere de Emanoil Marcu, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Houellebecq, M., Lévy, B.-H., *Inamici publici*, traducere de Daniel Nicolescu, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Horkheimer, M., Adorno, T.W., *Dialectica luminilor. Fragmente filozofice*, traducere de Andrei Corbea, Editura Polirom, Iași, 2012.
- Johnson, Paul, *Intelectualii*, Editura Humanitas, București, 2006.
- Judt, Tony, *Epoca postbelică. O istorie a Europei de după 1945*, Editura Polirom, Iași, 2008.
- Kierkegaard, Søren, *Opere. Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, traducere de Ana-Stanca Tabarasi, Editura Humanitas, București, 2006.
- Kluback, W., Finkenthal, M., *Ispitele lui Cioran*, Editura Univers, București, 1999.
- Kramer, Jane, *When There Is No Word For „Home”*, 1984, <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kunderahome.html>, accesat la 12 iulie 2012.
- Kundera, Milan, *Arta romanului*, traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Insuportabila ușurătate a ființei*, traducere de Jean Grosu, Editura Humanitas, București, 2007.
- Kundera, Milan, *Gluma*, traducere de Jean Grosu, Editura Humanitas, București, 2006.
- Laignel-Lavastine, A., *Filosofie și naționalism. Paradoxul Noica*, Editura Humanitas, București, 1998.
- Le Bot, Marc, „L’art ne communique rien à personne”, în Alzeaud, R. (coord.), *Art et communication*, Osiris, Paris, 1986.
- Lecarme, J., Lecarme-Tabone, E., *L’autobiographie*, Armand Colin/ Masson, Paris, 1997.

- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Édition du Seuil, Paris, 1975.
- Le Parisien*: <http://www.leparisien.fr/politique/sondage-les-francaisdivises-sur-les-expulsions-de-roms-25-08-2010-1042876.php>, accesat pe 15 septembrie 2010.
- Liiceanu, Gabriel, *Ușa interzisă*, Editura Humanitas, București, 2002.
- Liiceanu, G., Cercel, G., *Întâlnire în jurul unei palme zen*, Editura Humanitas, București, 2011.
- Liiceanu, Gabriel, *Jurnalul de la Păltiniș*, Editura Humanitas, București, 2003.
- Liiceanu, Gabriel, *Epistolar*, Editura Humanitas, București, 1996.
- Liiceanu, Gabriel, *Apel către lichele*, Editura Humanitas, București, 2005.
- Liiceanu, Gabriel, *Întâlnire cu un necunoscut*, Editura Humanitas, București, 2010.
- Liiceanu, Gabriel, *Scrisori către fiul meu*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Liiceanu, Gabriel, Interviu inedit cu Simone Boué: „Nu cred deloc că-i scăpa frumusețea lumii”, în *România literară*, http://www.romlit.ro/interviu_inedit_cu_simone_bou_nu_cred_deloc_ca-i_scapa_frumusetea_lumii, accesat la 20.12.2011.
- Lipovetsky, Gilles, *Fericirea paradoxală. Eseu asupra societății de hiperconsum*, Editura Polirom, Iași, 2007.
- Lukács, Georg, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye. Suivi de *Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács*, par Lucien Goldmann, Edition Donoël, Paris, 1968.
- Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003.
- Maingueneau, Dominique, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, Editura Institutul European, Iași, 2007.
- Maingueneau, Dominique, „L'idéologie: une notion bien embarrassante”, în *Contextes*, nr. 2, 2007.
- Maingueneau, Dominique, *Lingvistică pentru textul literar*, traducere de Ioana-Crina Coroi și Nicoleta Loredana Moroșan, Editura Institutul European, Iași, 2008.
- Marcuse, Herbert, *Scrieri filosofice*, traducere de Ion Herdan, Sorin Vieru, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Politică, București, 1977.
- McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009.

- McLuhan, Marshall, *Texte esențiale*. Antologie de Eric McLuhan și Frank Zingrone, traducere de Mihai Moroiu, Editura Nemira, București, 2006.
- McQuail, Denis, *Comunicarea*, traducere de Daniela Rusu, Editura Institutul European, Iași, 1999.
- McQuail, D., Windahl, S., *Modele ale comunicării pentru studiul comunicării de masă*, traducere de Alina Bârgăuanu și Paul Dobrescu, Editura comunicare.ro, București, 2001.
- Meštrović, Stjepan G., *The Balkanisation of the West: The Confluence of Postmodernism and Postcommunism*, Routledge Londra, 1994.
- Miège, Bernard, *Gândirea comunicațională*, Editura Cartea Românească, București, 1998.
- Mihăilescu, Dan C., *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, Editura Humanitas, București, 2010.
- Mill, J.S., *Despre libertate*, traducere de Adrian-Paul Iliescu, Editura Humanitas, București, 2001.
- Miriaux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie*, Édition Nathan, Paris, 1996.
- Miroiu, Adrian, *Introducere în filosofia politică*, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Modreanu, Simona, *Cioran*, Oxus, Paris, 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *Amurgul idolilor sau Cum se filosofează cu ciocanul*, traducere de Alexandru Al. Șahighian, Editura Humanitas, București, 2012.
- Noica, Constantin, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, Editura Humanitas, București, 2010.
- Oprea, Marius, *Moștenitorii Securității*, Editura Humanitas, București, 2004.
- Proust, Marcel, *Contra lui Sainte-Beuve*, traducere de Valentin și Liliana Atanasiu, Editura Univers, București, 1976.
- Proust, Marcel, *În căutarea timpului pierdut*, vol. I, *Swann*, traducere de Radu Cioculescu, Editura LEDA, București, 2005.
- Raudino, Giuseppe, „Socialism and Arts: Portrait of An Artist Outlined by Milan Kundera 25 Years Ago”, 2007 <http://www.freewebs.com/raudino/kundera.htm>, accesat la 13 iulie 2012.
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Rorty, Richard, *Contingență, ironie și solidaritate*, Editura ALL, București, 1998.

- Sălăvăstru, Constantin, *Discursul puterii. Încercare de retorică aplicată*, Editura Tritonic, București, 2009.
- Sapiro, Gisèle, „Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie”, în *Contextes*, 2, 2007.
- Saramago, José, *Cain*, traducere de Simina Popa, Editura Polirom, Iași, 2012.
- Schifirneț, Constantin, „Tendential modernity”, în *Social Science Information*, martie, vol. 51, nr. 1, 2012.
- Schifirneț, Constantin, *Filosofie românească în spațiul public. Modernitate și europenizare*, Editura Tritonic, București, 2012.
- Schleiermacher, F.D.E., *Hermeneutica*, traducere de Nicolae Râmbu, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, Editura Humanitas, București, 2005.
- Sloterdijk, Peter, *Disprețuirea maselor. Eseu asupra luptelor culturale în societatea modernă*, traducere de Aurel Codoban, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002.
- Sperber, D., Wilson, D., *Irony and the Use – Mention Distinction*. Reprinted from *Radical Pragmatics*, Cole, P. (ed.), Wilson, D. & D. Sperber, „On verbal irony”, 2003.
- Suciu, Arthur, *Drumul către viața privată. Exerciții de dialectică ironistă*, Editura Junimea, Iași, 2009.
- Tănase, Stelian, *Cioran și Securitatea*, Editura Polirom, Iași, 2008.
- Thomas, Alfred, *The Labyrinth of the Word. Truth and Representation in Czech Literature*, Oldenbourg, München, 1995.
- Tarde, Gabriel, *Opinia și mulțimea*, traducere de Nicoleta Corbu, Editura comunicare.ro, București, 2007.
- Tzara, Tristan, *Douăzeci și cinci de poeme*, prefață și traducere de Nicolae Țone, Editura Vinea, București, 1998.
- Vălcan, Ciprian, „Cioran și Pascal”, *Studia Theologica* V, 1/2007.
- van Dijk, Teun A., *I. Discours as Structure and Process*, Sage Publications, 1997.
- van Wesemael, Sabine, „L'esprit fin de siècle dans l'oeuvre de Michel Houellebecq et Frédéric Beigbeder”, în Houppermans, S., Delzons C.B. & Ruyter-Tognotti D., *Territoires et terre d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2005.

- Vargas Llosa, Mario, *Adevărul minciunilor*, traducere de Luminița Voina-Răuț, Editura Humanitas, București, 2005.
- Vasilescu, Mircea, „Gabriel Liiceanu: «Eu cred că numai imbecilii sunt serioși de dimineață până seara»”, interviu cu Gabriel Liiceanu, *Dilema veche*, 23 mai 2012: <http://dilemaveche.ro/sectiune/dilemeline/articol/gabriel-liiceanu-eu-cred-numai-imbeciliisint-seriosidimineata-pina-se>, accesat la 15 iulie 2012.
- Vattimo, Gianni, *Subiectul și masca. Nietzsche și problema eliberării*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2001.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, Paris, 1985.
- Warnier, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Edition La Découverte, Paris, 2007.
- West, Tim, „Destiny as Alibi: Milan Kundera, Václav Havel and the «Czech Question» after 1968”, în *The Slavonic and East European Review*, vol. 87, nr. 3, iulie, 2009.
- Wittgenstein, Ludwig, *Însemnări postume (1914-1951)*, Editura Humanitas, București, 2005.

Indice

A

Avraam, 49, 50

B

Bahtin, M., 29, 102

Balzac, H. de, 16, 71

Barthes, R., 14-17, 23, 24, 28, 71, 87,
88, 91, 113, 115, 116, 118, 224,
228

Baudelaire, Ch., 22, 77, 79, 86, 88,
101, 102, 145, 149, 157, 224

Beatles, 170

Beciu, C., 18, 71

Beckett, S., 111-113, 156

Benjamin, W., 76, 80, 81

Berger, P.L., 25, 26, 33, 34

Biron, M., 218, 219

Bloom, H., 65, 66, 69, 123

Boccaccio, G., 80, 92

Boia, L., 58

Booth, W.C., 85,

Borges, J.L., 54, 83, 113, 132, 151

Boué, S., 145, 159, 160

Bourdieu, P., 15, 25, 65, 84-86, 88, 91,
122, 224

Brecht, B., 81

Breton, A., 194, 195

Briggs, A., 12, 79, 92

Broch, H., 183

Buddha, 219

Bukowski, Ch., 22, 111

Bulgakov, M., 79, 229

Burckhardt, J., 11

Burke, P., 12, 79, 92

C

câmp cultural, 178

caracter subversiv-ironic, 28, 70, 74,
122, 123

Caragiale, M., 132

Călinescu, M., 41

Cărtărescu, M., 169

Ceccaldi, C., 203, 210

cenzură, 12, 28, 45, 74, 91, 92, 93, 95,
96, 102, 104, 110, 112, 117, 118,
121, 125, 126, 133, 172, 177,
181, 189, 193, 228

Cercel, G., 164

Cervantes, M. de, 58, 59, 61, 65, 80,
132

Christos, 50, 219

Cioran, E., 165, 166, 167, 173-178, 186

Cohen, L., 170

Combettes, B., 71

Compagnon, A., 94, 113, 115

comunicare autonomă, 24, 119

comunicare autoreflexivă, 122

comunicare heteronomă, 40, 61, 119

comunicare mediatică, 26

comunism, 120, 163, 169, 170, 174,
177, 181, 182, 186, 192, 195, 96,
213, 229, 230

Constant, B., 94, 95, 132

conștiință dislocată, 62, 74, 114, 228

context globalizat, 135

contextul: producerii discursului, 19,
115-118, 121, 125, 136, 137;
receptării discursului, 28, 70,
115-117, 118, 121, 133, 134

contingență, 25, 52, 55, 103, 194

control, 26, 34-36, 38, 43, 60, 72, 74,
86, 92, 151, 221, 216

Corbin, A., 45, 76

Courtine, J.J., 45

crimă, 78, 100

criză de poziționare, 97

Culianu, I.P., 154

D

da Volterra, D., 45

Dahan-Gaida, L., 205

Danesi, M., 80

de Gaulle, Ch., 204

De Haan, M., 209

de Maistre, J., 57, 156

democrație, 57, 58, 151, 153, 200, 215

Denis, B., 70

Derrida, J., 13, 14, 17, 143

Descartes, R., 27, 52, 56, 58-62, 76, 98,
132, 142

deviant, 38

Dewey, J., 77

dialogic, 107, 209

diferențiere idiosincrazică, 100

Diogene din Sinope, 102

discurs: autonom, 12, 13, 22, 28, 61,
69, 79, 87, 113, 119, 122, 131,
145, 200, 224, 226, 229;
dominant, 19, 20, 120, 121, 225;
dominat, 124; existențial, 112,
127, 137, 138, 164; heteronom,
36, 85, 93, 116, 227;
insurecțional, 38, 44, 61, 78, 99,
100, 122-125, 150, 152, 154, 165,
170, 173, 174, 193, 200, 228,
229; modern, 24, 28, 38, 41, 53,
54, 56, 57, 93, 120, 134, 157,
225; normativ critic, 123-125,
164, 165, 173; raportat, 27, 33,
70, 71, 79, 85, 111, 120

dislocare, 23, 26, 49, 62, 66, 72, 74, 84,
123, 171, 196, 200

distanțare, 19, 22, 24, 27, 28, 38, 44,
45, 48, 59, 62, 65, 72, 75, 78, 81,
82, 88, 89, 93, 96, 97, 99, 100,
101, 106, 109-111, 114, 118, 120-
122, 124, 126, 136, 146, 150,
152, 154, 160, 161, 178, 185,
193, 196, 200, 201, 211, 227-
229; către nebunie, 65, 78, 79,
103, 120, 181, 207; discursivă,
86, 93, 96, 121, 144; enclavizată,
83, 84, 123, 127, 128, 190, 201,
209, 221; înstrăinată, 82, 83, 123,
138, 125, 126, 181, 185, 190,
211; proiectivă, 166, 185, 177;
realistă, 82, 83, 84, 138 125, 126,
128, 181, 185, 190, 201, 221

Dodille, N., 159

Doré, K., 211

Dostoievski, F.M., 100, 110, 132, 199,
204

Doubrovsky, S., 209

Douglas, C., 68

Dubois, J., 34

Dylan, B., 170

E

Eagleton, T., 66, 69

Eco, U., 34, 82

Eliade, M., 25, 48, 49, 143, 151, 156,
166

Eminescu, M., 14, 15, 117

Engel, P., 57

Escarpit, R., 15

eu (concept), 16, 20, 51, 59

exigența: etică, 98, 99, 100, 121, 176;
sincerității, 99, 100

F

falsă conștiință, 122

fascism, 57, 120, 154, 230

Feyerabend, P.K., 55

Fellini, F., 22

ficționalizare a eului, 102

ficțiune, 38, 106, 199, 208

Finkenthal, M., 155

Flaubert, G., 22, 82, 85, 86, 110, 124,
209, 224

Fondane, B., 101, 102, 156

forme hibride, 124

forță, 21, 22, 26, 36, 40, 43, 61, 66, 78,
84, 113, 119, 134, 221

Foucault, M., 12, 18, 22-24, 36, 37, 79,
92, 106, 113

Freud, S., 34, 61, 156

Fukuyama, F., 212

Furet, F., 57

G

Galilei, G., 58

Genet, J., 78

Giacomo, M., 34

globalizat, 116, 126, 135

Goethe, J.W., 77

Goldmann, L., 144, 146

Goma, P., 166

Gregori, I., 156

Guespin, L., 34

Gusti, D., 142

H

Habermas, J., 25, 75-77, 155

habitus, 85, 87, 114, 133, 224

Havel, V., 181, 182

Hegel, G.W.F., 99, 143, 169

Heidegger, M., 25, 27, 47, 58, 59, 61,
62, 77, 98, 143, 153, 175, 223

heteronomie, 19, 85, 147, 149, 175

Hilgers, M., 85, 224

Hitler, A., 213

Horkheimer, M., 53,

hotărâre: absurdă, 98, 99, 103; bizară,
98, 100, 103

Houellebecq, M., 23, 28, 72-74, 111,
116, 117, 124, 135-137, 139, 176,
201-205, 207-222

Husserl, E., 27, 53, 58,

Huxley, A., 123, 212, 213

I

ideologie, 14, 25-27, 44, 70, 88, 121, 122, 124, 146, 149, 152, 153, 156, 161, 217, 229
 instabilitate ontologică, 55
 instituționalizare, 12, 21, 33, 35, 38-40, 47, 76
 interpretare non-proiectivă, 103
 intertextualitate, 15, 16, 66, 71
 Ionesco, E., 124, 165
 Ionescu, N., 151, 154
 ironie, 72, 74, 86, 121-124, 143, 147, 149, 152, 192, 201, 224, 226
 Isocrate, 102
 istoricitate, 26, 33, 36, 38, 47, 60, 72

J

Johnson, P., 101
 Joyce, J., 21, 22, 79, 83
 Judt, T., 182

K

Kafka, F., 22, 82, 83, 124, 185
 Kant, I., 54-56, 144, 169, 219
 Kierkegaard, S., 61, 74, 77, 85-87, 98-100, 119, 123, 143, 146, 148-150, 159, 161, 176
 Kluback, W., 155
 Kramer, J., 183
 Kuhn, Th., 55,
 Kundera, M., 27, 28, 58, 59, 61, 62, 104, 105, 132, 135, 136, 139, 181-200, 229

L

La Bruyere, 147

La Rochefoucauld, 147
 Laignel-Lavastine, A., 167
 Le Bot, M., 26
 Lecarme, J., 107
 Lecarme-Tabone, E., 107
 legitimare, 25, 26, 38-40, 43, 49, 53, 54, 58, 60, 61, 72, 78, 79, 87, 97, 119, 120, 122, 125, 218, 225-227
 Lem, S., 83
 Lévi-Strauss, C., 23, 25,
 libertate, 37, 50, 69, 85, 91, 92, 94, 117, 118, 133, 159, 177, 186, 192, 203, 220, 227
 Liiceanu, G., 28, 109, 110, 134-137, 145, 157, 163-179
 Lipovetsky, G., 113,
 literaritate, 27, 65, 70, 87
 Lodge, D., 22
 Lovecraft, H.P., 124, 201
 Luckmann, Th., 25, 26, 33, 34
 Lukács, G., 15, 85
 Lyotard, J.F., 39

M

Machiavelli, N., 11, 76
 Maingueneau, D., 22, 71, 85, 107
 Mallarmé, S., 21, 22, 83, 112
 Marcellesi, C., 34
 Marcellesi, J.B., 34
 Marcuse, H., 112
 Marquez, G.G., 22
 Marx, K., 61, 62, 77, 122, 156, 213
 McHale, B., 38, 82, 84, 113
 McLuhan, M., 11, 13, 20, 21, 41-43, 80, 81, 223
 McQuail, D., 42, 96, 223

mediu, 11, 12, 22, 39, 41-43, 45, 67, 68,
80, 81, 83, 96, 142, 155, 223
preeminența, 22, 26, 39, 40, 41, 43, 61,
200, 225, 226
Meštrović, S.G., 134
metaforizare, 103, 162
Mevel, J.P., 34
Michaux, H., 156
Michelangelo, 45, 65
Miège, B., 23, 25
Mihăilescu, D.C., 158
Mill, J.S., 77, 78
Miller, H., 111
Milton, J., 132
Miriaux, J.-Ph., 106
Miroiu, A., 40
mit, 15, 48, 49, 53, 58, 84, 190, 191,
216
moartea autorului, 15, 17, 23, 24, 28,
91, 113, 116, 228, 230
moartea lui Dumnezeu, 91, 160
model de comunicare, 23, 95, 96, 121
model de interpretare, 38
model social, 26, 36-38, 88
Modreanu, S., 133, 146
Montaigne, M. de, 80, 146
muncă, 26, 36-38, 81, 88, 97, 156

N
Nabokov, V., 77, 111, 132
narator, 66, 73, 85, 86, 103, 107, 108,
111, 136, 146, 176, 206, 208-212,
214, 219
Nietzsche, F., 52, 54, 55, 61, 77, 79, 91,
143, 146, 149, 161, 183, 199, 214
Nolte, E., 57

O

obiectivitate dislocantă, 87
Oprea, M., 163
orientarea discursului, 126
orizontala temporală, 49, 50, 56, 57,
60, 120
Orwell, G., 124

P

Paleologu, A., 171
paratexte, 108
Pascal, B., 56, 61, 67-70, 98, 99, 132,
143, 146, 147, 149, 160, 161
Păunescu, A., 169, 170
personaj, 13, 42, 45, 55, 59, 82-84, 91,
97, 98, 100, 101, 103, 104, 106-
108, 110, 111, 113, 122, 147, 158,
168, 169, 176, 179, 183-188, 193,
199, 200, 202-204, 207-211, 218-
220, 228
Petrarca, 92
Platon, 39, 74, 102, 169, 190, 191
Pleșu, A., 170
Poe, E.A., 100, 101, 159
Polanski, R., 111
polifonie, 133, 145, 147, 162
poziționare, 12, 13, 16, 33, 57, 59, 60,
63, 72, 74, 86, 97, 98, 100, 120,
126, 132-134, 136, 137, 149, 155,
156, 160, 163, 170, 172, 178,
212, 215
poziționare strategică, 17, 20, 74
Preda, M., 186, 229
problemele vieții, 36, 227
proiecție, 33, 78, 107, 144, 145, 162,
176, 210, 213, 225

Proust, M., 16, 20, 67-70, 77, 111, 114,
115, 119, 132, 138
pseudonim, 95, 99, 108, 109

R

Rabelais, 92
raportare 18-20, 24, 25, 27, 33, 47, 50,
51, 53, 62, 65, 66, 70, 71, 73, 74,
77-79, 81, 83-86, 88, 92, 94-98,
103, 104, 109, 110, 115-119, 121-
123, 126, 132, 135, 141, 150,
157, 160, 162, 167, 169, 175,
178, 179, 181, 214, 226-229:
distanțată, 20, 59, 65, 70, 72, 74,
78, 79, 88, 112, 115, 118, 123,
125, 126, 214, 227; integrată, 73,
78, 115, 227
Raudino, G., 192
Rawls, J., 77
realitate, 17, 25, 33, 34, 41, 48, 53, 55,
68, 77, 78, 82, 95, 97, 106, 185,
211, 220, 221, 225
Rebreanu, L., 124
receptare autonomă, 110, 121
receptor, 14-16, 28, 74, 81, 92, 94-96,
109, 110, 112-118, 121, 126, 133-
135, 172, 185, 193, 228
referențialitatea discursului, 34, 36, 53,
104, 105, 109, 110, 121, 137, 138
repoziționare autonomă, 97
Reuter, Y., 93
revoluție referențială, 54
Richardson, S., 77
Rorty, R., 25, 28, 57, 77, 143
Roth, Ph., 22,

Rousseau, J.-J., 74, 77, 101, 102, 123,
131, 138, 145, 176
ruptură referențială, 28, 107, 121, 146,
175

S

Sade, Marchizul de, 78, 110
Sainte-Beuve, Ch.-A., 16, 20, 109, 115,
118
samizdat, 95
Sapiro, G., 15
Saramago, J., 55, 56,
Sartre, J.-P., 155, 163
Sălăvăstru, C., 40
Schifirneț, C., 134
Schleiermacher, F., 25, 84, 131
scrisoare, 94, 95, 161, 171, 195
Sebastian, M., 152
sensul vieții, 37, 60, 81
sexualitate, 26, 34, 36-38, 88, 156, 205,
217, 219, 220
sfera: privată 76-78, 81, 96, 120, 146,
159, 160, 177, 178, 181, 194,
200; publică, 75-78, 81, 96, 120,
126, 160, 177, 181, 194
Shakespeare, W., 12, 13, 47, 54, 66, 80,
85, 86, 220
Shannon, C., 23, 96
Sloterdijk, P., 160
societate 15, 23, 25, 28, 37, 40, 62, 66,
75, 84, 91, 117, 133, 135-137,
151, 155, 161, 164, 174, 194,
206, 207, 212, 213, 216, 217,
219: deschisă, 40, 116, 118;
închisă, 116, 118
Socrate, 74, 145

Soljenițin, A., 91, 116

Sperber, D., 123

statut ontologic, 38, 221

stranietate, 50, 227, 228

strategie de comunicare, 119

structură, 15, 19, 24, 26-28, 47, 48, 57,
61-63, 86, 87, 103, 104, 107, 119,
120, 126, 127, 173, 186, 187,
200, 228, 230

Ș

Șestov, L., 132

T

Tarde, G., 42

Tănase, S., 109

temporalitate, 20, 24, 26, 27, 47-51, 53,
56, 59, 60-62, 81, 96-98, 223:
circulară, 48, 49, 62, 93; liniară,
48, 49, 62, 120

Thomas, A., 187

Tolstoi, L., 97, 137, 138

Toole, J.K., 122

Tzara, T., 86

U

unitate discursivă, 138

V

Vălcan, C., 146

valențe axiologice, 57

van Dijk, T., 13

van Gogh, V., 79

van Wesemael, S., 202, 209

Vargas Llosa, M., 107

Vattimo, G., 52

Vauvenargue, 147

verticală axiologică, 50, 56, 60

Viala, A., 75, 91

Vigarello, G., 45

Villon, F., 78

Voltaire, 101, 123

W

Wacquant, L., 85, 224

Warhol, A., 22

Warnier, J.-P., 116

Weaver, W., 23, 96

Weber, M., 80

West, T., 182,

Wilson, D., 123

Windahl, S., 96

Wittgenstein, L., 55, 123, 124, 225

Y

Yeats, W.B., 132

Abstract

This work proposes a new solution to the issue of discourse autonomy. My argument is that autonomy is defined and highlighted through the ironic character of the discursive ensemble.

The topic is controversial. Theoretical positions range from a radical affirmation of the author's autonomy in relation to his/her discourse (Romanticism) to its disavowal within the limits of the sociology of literature. Also, they range from theories that argue that literary discourse is defined by inherent features (Roman Jakobson's *literariness*) to theories that adhere to the principle of discourse nondifferentiation (Roland Barthes' textuality). My thesis follows an intermediary line. Thus, on one hand, I underline the role the author plays in elaborating autonomous discursive strategies, on the other hand, I show that the autonomous discourse is always related to the social order discourse, that is to the heteronomous discourse.

This work comes up with a new discourse classification starting from the autonomy criterion. The delimitation according to various genres (journalistic – publishing-oriented – literary, poetry – theatre – novel) is abandoned and replaced by a delimitation between heteronomous discourses, namely integrative, and autonomous discourses, detached from the heteronomous discourse as a social order discourse.

The general aim of this research is to affirm the existence of autonomy as a discursive form of detachment from the heteronomous discourse. The research started from the following premise: If not a part of a discourse, taken apart and analysed separately, but a discourse on the whole has an ironic character, then we may suggest there is autonomy at the level of that discourse. Therefore, my thesis doesn't refer properly to the discourse analysis but to the analysis of the discursive strategies.

Although I propose an investigation into the author as a source of discourse, I have never contemplated a return to the intentionalist criticism like that of Sainte-Beuve or the Romantic age. I have tried to argue that the author's intention is to be looked for beyond the existential support which his or her biography may offer and that it has to be found in their detached relation and strategic positioning towards the heteronomous discourse. This is why I substituted the question „What does the

author want to say?” for the strategic question „Why does the author want to say what he or she says?”

Although my approach is structuralist I haven't conducted structuralist analyses of discourse. I even refute some of the structuralist theses (such as non-differentiation between discourses) and integrate others in the structure determined by the basic distinction between autonomous and heteronomous discourses. For example, Barthes' thesis regarding the author's death has been integrated in the structure of the modernity discourse as a borderline structural moment (besides the moment of authorship affirmation in the Romantic age).

I give up the theories stating the existence of autonomy through a type of creativity that is not related to the social order discourse (the Romantic theory of „uncreated” author) or through the irreducible character of literary discourse. In this respect, I share the opinions of Marxist and textualist thinkers according to whom discourses are social acts that cannot be differentiated from each other through ontological features. However, at the same time, I claim that the author's discourse plays a strategic role in elaborating discursive strategies and that these strategies can lead to an integration into the dominant social discourse (heteronomous) or to a detachment from that discourse, giving rise to autonomous discourses. Discursive autonomy entails the existence of a certain type of relationship between the dominant discourse in a society and the discursive acts of the individuals who are part of that society. In my argument, I begin *Abstract* from the supposition that a separation between the public and private sphere is what allowed individual distancing from the heteronomous discourse and the private appropriation of that distancing through the autonomous discourse.

In the first part of the volume I draw up the theory of autonomous discourse and in the second part I apply this theory to a corpus consisting of the works of Emil Cioran, Gabriel Liiceanu, the novel *The Unbearable Lightness of Being* by Milan Kundera and the novel *The Elementary Particles* by Michel Houellebecq. My analyses focus mainly on identifying and describing the strategies and the strategic changes of the four authors as they can be found in the works under scrutiny.

The philosophical stake is a re-signification of the problems around the issue of liberty in the context in which the discursive strategies, the scientific ones included, take on a heteronomous direction.

This work has an interdisciplinary approach, making use of concepts and theories from the fields of philosophy, sociology, literary theory and cultural studies. The volume is aimed at researchers and students in the social sciences and humanities, however, it can also be useful for other educated categories of public, interested in discourse interpretation.

Résumé

Le livre propose une nouvelle solution au problème de l'autonomie du discours. J'ai argumenté qu'on définit l'autonomie et elle peut être mise en évidence par le caractère ironique de l'ensemble discursif.

Le thème est controversé. Les positions théoriques s'étendent de l'affirmation radicale de l'autonomie de l'auteur, par rapport avec son discours (le romantisme), jusqu'à sa négation, au cadre de la sociologie de la littérature. Ces positionnements théoriques s'étendent, aussi, des théories qui soutiennent que le discours littéraire est défini par des caractéristiques intrinsèques (la littéralité du Roman Jakobson), jusqu'à ceux qui adhèrent au principe du discours non différencié (le textualisme de Roland Barthes).

En ce qui concerne mon argumentation j'ai choisi une opinion entre ces deux. D'une part j'ai souligné le rôle de l'auteur dans l'élaboration des stratégies discursives autonomes; d'autre part, j'ai démontré que le discours autonome est toujours rapporté au discours de l'ordre social, c'est-à-dire que ce discours peut être rapporté au discours hétéronome.

La recherche propose une nouvelle classification du discours, en commençant du critère de l'autonomie. La délimitation, en fonction de gens du discours (journalistique – publicitaire – littéraire, poésie – théâtre – roman) est abandonné; elle est remplacé avec celle entre les discours hétéronomes, c'est-à-dire intégratives, et les discours autonomes qui sont distancié face au discours hétéronome comme discours de l'ordre sociale.

L'objectif général de la recherche est d'affirmer l'existence de l'autonomie comme forme discursive qui se distance face au discours autonome. La recherche a comme point de début l'hypothèse suivante: si le discours, dans son ensemble et non seulement en partie, a un caractère ironique, alors on peut affirmer qu'il y a autonomie au niveau du discours. C'est le motif pour lequel dans ma recherche je n'ai pas fait l'analyse proprement dite du discours mais j'ai fait l'analyse des stratégies discursives.

Bien que j'ai propose une investigation de l'auteur, comme source du discours, je n'avais pas pris en compte le retour à la critique intentionnaliste semblable au

Sainte-Beuve ou à l'époque romantique. J'ai essayé d'argumenter que l'intention de l'auteur doit être cherchée au delà du support existentiel que, éventuellement, son biographie l'offre, et cela est le rapport distancié et le positionnement stratégique vers le discours hétéronome. C'est pourquoi à la question de type intentionnaliste: «Ce que veut dire l'auteur?» j'ai substitué la question stratégique: «Pourquoi l'auteur veut dire ce qu'il dit?».

Quoique l'abordation soit structurale, je n'ai pas réalisé, proprement dit, des analyses structurales du discours. Quelques thèses du structuralisme ont été même combattues (par exemple les non différences entre les discours) et les autres ont été intégrés dans la structure de base entre le discours autonome et le discours hétéronome. Par exemple, la thèse de Barthes sur la mort de l'auteur a été intégrée dans la structure du discours de la modernité, comme moment structural – limite (l'autre moment étant l'affirmation de l'auteur dans l'époque romantique).

J'ai renoncé aux théories qui affirment l'existence de l'autonomie par une créativité qui ne se rapporte pas au discours de l'ordre social (la théorie romantique de «l'auteur non créé») ou par le caractère irréductible du discours littéraire. A cet égard, j'ai été d'accord avec les opinions des penseurs marxistes et aux textualistes qui précisent que les discours sont des faits sociaux qui ne peuvent pas être différenciés les uns des autres par de traits d'ordre ontologique. J'ai soutenu tout de même que l'auteur du discours joue un rôle stratégique dans l'élaboration de stratégies discursives et que ces stratégies peuvent être intégrées dans le discours social dominant (hétéronome) ou elles se peuvent distancier de ce discours, formant les *Résumé* discours autonomes. L'autonomie discursive nécessite l'existence d'une sorte de relation entre le discours dominant d'une société et l'action discursive des individus qui font partie de cette société. Dans mon argumentation j'ai comme point de départ la supposition selon laquelle la séparation entre la sphère publique et la sphère privée est celle qui a permis à l'individu de se tenir loin du discours hétéronome et l'assumption privée de cet éloignement à travers le discours autonome.

J'ai élaboré, dans la première partie de la recherche, la théorie du discours autonome et dans la deuxième partie j'ai appliqué cette théorie à un «corpus», formé de l'œuvre de Cioran, l'œuvre de Gabriel Liiceanu, le roman *L'Insoutenable légèreté de l'être*, de Milan Kundera et le roman *Les Particules élémentaires*, de Michel Houellebecq. Les analyses suivent avec priorité l'identification et la description des échanges stratégiques de ceux quatre auteurs, telles comme elles sont présentées dans

les œuvres étudiées. La mise philosophique du volume est la resignification de la problématique de la liberté, dans le contexte auquel les stratégies discursives, y compris celles scientifiques, prennent une direction hétéronome.

La thèse a un caractère multidisciplinaire, en utilisant des concepts et des théories du domaine de la philosophie, de la sociologie, de la théorie littéraire et des études culturelles. Le volume s'adresse aux chercheurs et aux étudiants dans le domaine de sciences sociales et humaines mais il peut être en même temps utilisé par un public éduquée, intéressé à l'interprétation du discours.

În colecția *Sophia* au mai apărut:

Teodora Manca,
Recuperarea categoriilor în filosofia contemporană

Bogdan Olaru,
Ideea de știință riguroasă

Paul Balahur,
Personalitate și creație în etica modernă

Gerard Stan,
Ordinea naturii și legile științei

Elena Bondor,
Ștefan Lupașcu în perspectiva logicii „dialectice”

Carmen Magdalena Stan,
Relația suflet-corp în metafizica modernă

Gerard Stan,
Cunoaștere și adevăr

Adrian Muraru,
Libertate și liber arbitru la Origen

Bogdan Olaru (coordonator),
Controverse etice în epoca biotehnologiilor

George Bondor, Corneliu Bîlbă (coordonatori),
Adevăr hermeneutic și locuri obscure

Ana Maria Pascal,
Pragmatismul și „sfârșitul” metafizicii

Cristian Nae,
Arta după sfârșitul artei. Danto și redefinirea operei de artă

Viorel Țuțui,
Apriorismul contemporan: dezbateri epistemologice

Ioan-Alexandru Grădinaru,
Limba și discursivitate în filosofia americană a secolului XX

George Bondor (editor),
Sensuri ale corpului

Corneliu D. Bîlbă,
Hermeneutică și discontinuitate. Studii de arheologie discursivă

Tarcziu-Cristofor Șerban,
Metafora militară din Biblie. Aspecte lingvistice, teologice și etice

Dana Țabrea,
Dezvoltarea metafizicii ca hermeneutică. Robin George Collingwood.
O filosofie practică

George Bondor, Cristian Nae (coordonatori),
Imagine și text

George Bondor,
Dosare metafizice. Reconstrucție hermeneutică și istorie critică

Annick de Souzenelle,
Femininul ființei. Pentru a sfârși cu coasta lui Adam

Mădălina Diaconu,
De gustibus. Breviar de gastrosofie

Michel Meyer,
Ce este filosofia?

Diana Mărgărit,
Pe culmile democrației. De la statul-națiune la sfera globală

Paul Marinescu, Christian Frensz-Flatz (editori),
Figuri ale vulnerabilității existențiale. De la uitarea de sine la uitarea ființei

Valentin Cioveie,
Matricea creației. Despre spațiu și timp. Istorie și distincții conceptuale

Florin Crîșmăreanu,
Analogie și hristologie. Studii dionisiene și maximiene

Diana Mărgărit, Ioan-Alexandru Tofan (coordonatori),
Bestiarul puterii

Ioan Alexandru Tofan,
Cuvinte, lucruri, imagini.
Teorie critică la Walter Benjamin și Theodor W. Adorno

Hans Waldenfels,
Nimicul absolut. Pentru o fundamentare a dialogului dintre budism și creștinism

Constantin Sălăvăstru,
Idee și expresie. Călătorie în lumea formulelor filosofice

Mădălina Diaconu, Christian Frensz-Flatz (editori),
Estetica fenomenologică după centenar. Perspective istorice și tendințe actuale

Corneliu D. Bîlbă,
Strategiile interpretării

Andi Mihalache,
Trecutul ca text: idei, tendințe, controverse

Iulian Apostolescu, Anca Irina Ionescu (editori),

Existență, responsabilitate, transcendență.

Volum omagial Jan Patočka însoțit de *Conferințele de la Louvain. Despre contribuția Boemiei la idealul științei moderne,*

de Jan Patočka

Ionuț Bârliba,

Drumul către sine: Kierkegaard și devenirea în limitele stadiilor existenței

Max Dessoir,

Estetica și știința generală a artei expuse în trăsăturile lor principale

(traducere și prefață de Val. Panaitescu)

Ramona Ardelean,

Eul și fragmentarea conștiinței umane. O explorare din perspectiva fizicii cuantice, filosofiei, teologiei și psihanalizei

Valerius M. Ciucă,

Euronomosofia: periplu filosofic prin dreptul european. Lecțiuni

Andi Mihalache,

Confesiuni, vestigii, temporalități

Cristinel Munteanu,

John Dewey și problema sensului: premise pentru constituirea unei hermeneutici integrale

Florin Crîsmăreanu, Cristian Moisuc (editori),

Natură și ierarhie. Metamorfoze și (dis)continuități

Mihaela Mocanu,

Semiotica, de la teorie la practică

Eugenia Zaițev,

Imaginația creatoare și jocul ideilor estetice la Immanuel Kant

Anton Carpinski,

Ieșind din mintea captivă

Cristian Moisuc, Viorel Țuțui (editori),

Ordine și libertate: de la metafizică la politică

Horia Vicențiu Pătrașcu (editor),

Gânditori români în cultura universală

Ștefan Afloroaei, George Bondor (coordonatori),

Ideea europeană în filosofia românească

Emanuel Copilaș (coordonator),

Aventurile posibilului. Două secole de filosofie politică hegeliană

Constantin Sălăvăstru,

Avem întotdeauna dreptate?

Diana Mărgărit, Ciprian Jeler (coordonatori),

Seriozitatea jocului. O abordare multidisciplinară a ludicului

Gabriel Târziu,

Înțelegerea lumii cu ajutorul matematicii

Cristian Moisuc, Bogdan Guguianu (editori),

Voință și normă

Bogdan Guguianu,

Scepticism silografic și ethos critic. Timon din Phlius – o monografie

Oana Maria Nae,

*Lux magna: o istorie culturală a utilizării luminii în artele vizuale din antichitatea
târzie până în zorii modernității*

Ioan Ciprian Bursuc,

Fenomenologia mirării. Homer, Platon și Heidegger

Seria TEXTE FUNDAMENTALE

John Rawls,

O teorie a dreptății