

**Ion Simuț, *Cum se scrie istoria literară*,
Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană,
ISBN 978-606-797-820-9, 2022, 354 p.**

Ion Simuț, critic și istoric literar, ne propune să medităm asupra modului în care se întâlnește istoria estetică și istoria culturală, ideologică sau politică și se reflectă apoi în *istoriile literaturii române*. Alegerea titlului este bine gândită, iar eliminarea sensului interogativ este intenționată, căci spune autorul „Nu mă întreb «cum se scrie istoria literară?», pentru a răspunde cu modalități și recomandări de lucru, ci constat, în urma unor observații, «cum se scrie istoria literară», bazându-mă pe o serie de experiențe și teoretizări în domeniu” (pp. 5-6). Așadar, un exercițiu analitic, ce presupune întoarcerea la originile *istoriei literare*, o încercare de redefinire a sensurilor acesteia prin eliberarea de modelul călinescian – pentru care conceptul de *istorie literară* este o prelungire a celui de *critică literară* – și prin lărgirea ariei de semnificații.

Cartea este împărțită în două secțiuni, o primă parte se ocupă de discutarea conceptelor de *istorie* și *istorie literară*, de relația dintre acestea, cât și de cea dintre vechea și *noua istorie literară*, în timp ce o a doua parte se oprește asupra particularităților unor *istorii ale literaturii române*, tranșate în pur spirit analitic și critic. Problematizarea stadiului istoriei literare actuale se face într-un mod cât se poate de original, căci ea este reprezentată de programele a două colocvii preocupate de acest subiect, realizate de Mircea Martin, Ioana Bican (alias Ioana Bot), Levente Szabo și Adrian Tudurachi, prezentate în continuarea argumentului. Miezul fierbinte al acestui *repertoriu interogativ* se construiește în jurul întrebărilor de tipul *Este posibilă (și cum) o istorie comparată a literaturii? Este posibilă (și cum) o istorie culturală a literaturii? Este posibilă (și cum) o istorie conceptuală a literaturii? Este posibilă (și cum) o perspectivă sincronică în istoria literară?* Provocările nu se opresc aici căci tabloul de sugestii este completat de perspective analitice actuale între care *influența și transferul în istoria literară, timpul local și timpul universal, condițiile de posibilitate ale unei istorii literare „încrucișate”, conceptul de istoricitate în istoria literară, sensul unor concepte în timp, caracterul prospectiv al istoriei literaturii, istoria literară și istoria mentalităților sau dimensiunea morală și etică a istoriei literare*.

Autorul oferă o importanță deosebită studiului lui Paul Veyne, *Cum se scrie istoria* (1999), pe care, în primul capitol al cărții, îl analizează prin raportare la studiul lui George Călinescu, *Principii de estetică* (1974). Deși există elemente comune – subiectivitatea, mijloacele povestirii veridice, eliminarea ficțiunii –, convergența nu este totală, iar câteva dintre diferențe se observă în ceea ce privește *istoria narativă*: pentru istoric, raportarea la *eveniment și document* se face cu un accent deosebit pe *intrigă*, iar pentru istoricul literar acest tip de *intrigă* lipsește, accentul căzând pe „structura unui discurs epic” (p. 34) – sau *istoria non-evenimentială* – ce valorizează fie mentalitățile, religia, ocupațiile, ierarhiile sociale, ceremonialurile, fie, în cel de-al

doilea caz, principiile estetice și opera. Așadar, dacă *istoria literară* s-ar raporta și la principiile *istoriei* și nu doar la cele ale *criticii literare* – care este o zonă a esteticii și la rândul ei a filozofiei – nu ar avea decât de câștigat prin eliminarea exclusivismului estetic al *criticii*. La finalul acestei prime părți, Ion Simuț ne oferă un exemplu al modului în care *se învâрте roata istoriei literare* care aduce în actualitate principii, mentalități și idei mai vechi, cum ar fi tendința scrierii unei *istorii regionaliste*, ce separă identitatea celor zece provincii istorice tradiționale românești, dintre care acesta se oprește asupra Banatului. Ce înseamnă să fii bănățean? se întreabă – și *ne întreabă* în același timp – autorul. Un răspuns cu adevărat simplu nu există – și asta ne demonstrează chiar Ion Simuț –, căci el atrage după sine o adevărată avalanșă interogativă: „Răspunsul simplu: bănățean înseamnă locuitor al Banatului. Nu e de ajuns. Urmează primele complicații, dar fără bibliografie. Ce fel de locuitor? După cât timp de locuit și se poate conferi această calitate/ În care Banat? Banatul istoric, adică spațiul geografic dintre Dunăre, Mureș, Tisa, ușor variabil în timp, dar nu prea mult? Banatul actual? Adică județele Timiș, parțial Arad și Caraș-Severin.” (p. 134). *Enciclopedia Banatului* evocată ca suport în această parte a studiului este apreciată pentru perspectiva totală asupra fenomenului, însă nu pot fi lăsate deoparte evidentele lipsuri în ceea ce privește valențele analitice și critice. Autorul se întreabă la finalul discuției dacă au un viitor astfel de enciclopedii regionale, iar pentru că nici aici nu are un răspuns clar, deducem că timpul este singurul care poate oferi o lămurire în acest sens.

Pentru că *modelul călinescian*, absolutizat de istoricii literari, este considerat mult prea limitat, autorul oferă în cel de-al doilea capitol al cărții câteva „căi de ieșire” sau cel puțin de înnoire a ariei de gândire a *istoriei literare* prin valorizarea variantelor de *istorii politice ale literaturii române*, ce cuprind prin extensie și dimensiunea *ideologică* a unei epoci, care trebuie totuși tratată cu precauție. O problematică ce captează interesul autorului în acest punct este *aderența la prezent* a încercării de extindere a istoriei literaturii, căci „o istorie politică este o miză prea mică pentru ambițiile ei globaliste, sociologice, comparatiste, ce pot fi văzute în plină desfășurare la Mihai Iovănel, Andrei Terian, Bogdan Crețu, Oana Soare, Alex Goldiș, Adriana Stan” (p. 61). Mai mult decât atât, chiar ideea de „istorie politică” poate fi văzută de la bun început cu scepticism dacă nu se face o distincție clară între aceasta și „istoria politizată” scrisă înainte de 1989. Autorul își ia măsuri de precauție în acest sens și anticipează posibilele obiecții, pledând în continuare pentru „mai multă istorie în istoria literară” (p. 66), pentru că „numai astfel pot fi relevate drama istoriei politice, intrigile și maladiile care afectează literatura prin intermediul distorsiunilor și prejudiciilor aduse libertății de creație, ca o formă particulară, definitorie pentru un artist, a libertății de exprimare” (p.66).

În celelalte capitole ale acestei prime părți ni se oferă alte câteva soluții pentru scrierea unei *noi istorii literare*: reevaluarea vechilor documente și rescrierea biografiilor scriitorilor din secolul al XIX-lea, reconsiderarea biografiei ca specie particulară, obiectivă, a literaturii nonficionale, reeditarea memoriilor unor scriitori, cercetarea dimensiunilor ideologice ale acestora sau reevaluarea integrală a operei. Autorul depășește stadiul unei simple discuții și prezintă cu scop demonstrativ două „cazuri” care ar putea să profite de pe urma

eventualelor *înnoiri ale istoriei literaturii*, și anume biografia lui Sextil Pușcariu și al lui Mihail Sebastian.

Partea a doua a studiului prezintă pentru început un tablou sinoptic al istoriilor literaturii române și un itinerar al evoluției conceptului de *istorie critică*. Capitolul este de fapt un proiect pentru un posibil volum, pentru care autorul ar alege ca titlu *Istoria istoriilor literaturii române*. Deși neintenționat, acest *exercițiu de generare* dezvăluie dificultățile și munca titanică la care s-ar supune orice istoric literar în încercarea de prezentare și reevaluare a *formelor incipiente de istorie a literaturii române, a istoriilor literaturii române de la Adamescu la Călinescu, a manualelor din secolul XX și a celor interbelice, a celor de după 1990 sau a istoriilor literaturii române din perioada 1948-1989 și de după 1990* – etape ce trebuie neapărat luate în considerare în acest proces. În capitolele care urmează se analizează *contextul, variantele, edițiile, perspectivele, ierarhia valorilor, viziunea, structura, centrele de greutate, ideile generale sau chiar legătura dintre om și operă* în câteva lucrări de istorie a literaturii române. Sunt trecute prin filtrul fin analitic al criticului istoriile literaturii scrise de George Călinescu, Virgil Ierunca, Emil Boldan, Ion Rotaru, Dumitru Micu, Alex Ștefănescu, Eugen Negrici, Nicolae Manolescu și Mihai Iovănel. Punctul forte al acestei „zone de lucru” stă în ideea de *recuperare a istoriei literare*, căci Ion Simuț nu caută să „deconstruiască” sau să anuleze ceea ce s-a scris până acum, dar nici nu se ferește să indice eventualele erori pe care unele lucrări le conțin și nevoia depășirii modelelor anterioare. Cum se situează unele studii în câmpul actualității literare, cât de lacunare sau deficitare în înțelegerea unor fenomene sunt unele dintre ele, ce preferințe există pentru reabilitarea unor scriitori și pentru lăsarea în umbră a altora, care sunt premisele de la care se pornește, cum se conturează în unele cazuri o *istorie a literaturii* ca expresie a unei generații, iată câteva dintre nucleele analitice care conduc în această etapă a studiului discursul critic.

Un interes aparte arată autorul pentru *Istoria literaturii române contemporane 1990-2020*, scrisă de Mihai Iovănel și publicată în 2021, căci ea se conectează la prezent, acoperind un gol în câmpul istoriilor literaturii în ceea ce privește perioada postdecembristă. Chiar dacă lucrarea este văzută ca fiind edificatoare și instructivă din multe puncte de vedere, iar modelul lovinescian utilizat este considerat salutar, Ion Simuț formulează câteva observații critice referitoare la modul în care se construiește punctul de vedere al istoricului literar și la valorile pe care acesta le promovează – acestuia îi lipsește imparțialitatea, îi acuză pe unii critici literari în mod abuziv de rasism, conservatorism reacționar sau primitivism, disprețuiește criteriul estetic, exclude din galeria scriitorilor și a criticilor importanți nume de referință între care Ana Blandiana, Emil Brumaru, Radu Mareș, Mircea A. Diaconu, Antonio Petraș, Robert Șerban, Andreea Răsuceanu, Alexandru Vlad sau Vasile Igna. Interesantă este la acest nivel atitudinea perfect calmă și *verticalitatea critică* a lui Ioan Simuț care nici după ce evidențiază neajunsurile anti-conservatorismului lui Mihai Iovănel, despre care spune că scrie „o istorie douămiistă, cu mândrie agresivă și prejudecăți firești” (p. 344), nu scapă din vedere valoarea acestei inițiative curajoase, necesitatea ei și impactul pe care îl va avea, căci, spune

autorul, „de Mihai Iovănel, oricum, că ești sau nu ești de acord cu el, nu se va mai putea face abstracție de acum încolo” (p. 348).

Valoarea cărții este sporită de prezentarea la finalul unor capitole a secvențelor din istorii ale literaturii, din discursurile unor personalități asupra literaturii române și a istoriei critice a literaturii române, sau a unor articole polemice și a comentariilor atașate ocazional bibliografiei.

Postfața studiului este, așa cum se și subintitulează, un *manifest pentru libertatea istoriei literare* și implicit o pledoarie finală pentru selectarea instrumentelor cu care lucrează *istoricul* și *istoricul literar*, pentru racordarea *istoriei literare* la *Istorie*, pentru selectarea mai atentă a criteriilor și valorilor ce stau la baza acestora.

În final, se întreabă criticul, anticipând cu siguranță întrebarea pe care și-o pune și cititorul: „Facem istorie literară venind dinspre istorie, cu toate coordonatele ei, sau dinspre critica literară?” Ei bine, răspunsul acestuia susține cât se poate de elocvent dorința de a extinde identitatea *istoriei literare*, de aceea consideră acesta că cel mai bine este „să-i lăsăm istoriei literare libertatea de alegere și de asociere” (p. 352).

Otilia UNGUREANU

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România
otiliaungureanu83@yahoo.com

Luminița Elena Turcu, *Textul monstruos. Frankenstein de Mary Shelley*, Editura Universității Ștefan cel Mare – Suceava, ISBN 978-973-666-736-7, 2022, 218 p.

De ce o (delicioasă) „carte despre monștri și frumusețea lor”? De ce o (nouă) analiză a unui „text monstruos populat de personaje monstruoase”? De ce o (parțială) reluare, în limba română, a „prospectării textului shelleyan”, respectiv a unui studiu publicat în limba engleză (Turcu 2003), cu aproape un deceniu în urmă?

Pentru că trăim într-o lume în care monștrii – fie ei imaginari, imaginați, sau inimaginabil de reali – invită din ce în ce mai mult, conștient sau inconștient, la ne-uitare, la descifrare, la acceptare.

O demonstrează, pe parcursul a treisprezece capitole, autoarea, conferențiar la Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării din cadrul Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava – și vom încerca să o demonstrăm, la rândul nostru, în cele ce urmează.

Dacă primul capitol, intitulat „«Progenitura hidoasă» ca monstruozitate textuală”, joacă și rolul de Introducere, fiecare dintre cele douăsprezece capitole propriu-zise ar putea fi extins în câte un studiu de sine stătător, neapărat păstrând atât titlurile, cât și mottourile alese de autoare; acestea din urmă reprezintă citate din romanul lui Mary Shelley, în traducerea autoarei.

S-a afirmat deja (Munteanu 2001) că, pentru a înțelege cu adevărat acest roman, publicat în anul 1818 cu titlul *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, este necesară cunoașterea ideilor „sociale, politice și filosofice” ale părinților romancierei, scriitoarea și filosoafa feministă Mary Wollstonecraft și romancierul, filosoful și jurnalistul William Godwin, de a căror afecțiune tânăra Mary nu s-a bucurat niciodată, mama murindu-i la unsprezece zile după naștere, iar tatăl având o multitudine de interese și de preocupări printre care nu s-a numărat niciun moment grija față de sănătatea emoțională a fiicei sale. Cu sau fără voia ei, cea care avea să devină, la doar 17 ani, amanta poetului Percy Bysshe Shelley a dezvoltat cu părinții ei o relație complexă și dificilă, de tip „dragoste și ură”, relație pe care a exploatat-o – nu arareori la modul perfect conștient – în calitate de scriitoare. E ceea ce explică Luminița Elena Turcu în cel de-al doilea capitol al studiului său, intitulat „Autorii autorului” și având drept motto sintagma „*Vrednică de părinții mei...*”.

Capitolul al treilea, „Geneza poveștii” (motto: „*M-am străduit să inventez și eu o poveste...*”), oferă răspunsul la întrebarea pusă – pe bună dreptate – de Mary Shelley însăși în prefața celei de-a treia ediții a romanului: „Cum am putut eu, doar o copilă pe atunci, să gândesc și apoi să dezvolt o idee atât de hidoasă?” E o întrebare pe cât de „candidă”, cum o caracterizează Luminița Elena Turcu, pe atât de legitimă, pe care romanciera, acum în vârstă de 34 de ani, văduvă de nouă ani și mamă a unui băiat de doisprezece ani, și-o adresase probabil de nenumărate ori de-a lungul celor cincisprezece ani care o despărțeau deja de momentul în care reușise, după multe nopți nedormite, să dea curs propunerii adresate de Lordul Byron prietenilor săi: „Hai să scriem și noi câte o povestire cu fantome!” În ceea ce o privește, a scris, în mai puțin de un an, nu o simplă „povestire”, ci o capodoperă care continuă – două secole mai târziu – să-și fascineze cititorii.

Iar pentru că acum două secole, curentul artistic și intelectual dominant era, în Europa, romantismul, următorul capitol se intitulează chiar „Romanul gotic pe orbita Romantismului” și are drept motto descrierea unui peisaj eminentemente romantic: „*Ruinele castelelor se vedeau pe buza prăpăștiilor, în munții acoperiți cu păduri de pin.*” Dacă în 1790, Mary Wollstonecraft susținea că „goticul denotă acceptare necondiționată a valorilor tradiționale, a tot ce este vetust și desuet”, Mary Shelley includea, un sfert de secol mai târziu, „în romanul său gotic preocupările și dilemele filosofice, științifice, politice și estetice ale epocii [romantice]”, supunând „unei examinări nemiloase aspirațiile înalte încifrate în scrierile romantice, în speță, proiectul prometeic de reabilitare a individului”. A făcut-o cu îndrăzneală, spre deliciul – nu atât al contemporanilor săi, dintre care unii nu vedeau în acest roman, „cu tonalitățile sale profund gotice”, decât o „oribilă și dezgustătoare absurditate”, cât al – posterității.

Acceptând – sau nu – valorile tradiționale, dorindu-și – sau nu – să scrie un text care să frizeze absurdul, Mary Shelley nu s-a sfiit, ba chiar s-a văzut nevoită să facă uz de ceea ce trecea, la începutul secolului al XIX-lea, drept cele mai noi cuceriri ale științei (sau, am spune astăzi, ale pseudo-științei): „galvanizare și electricitate, mesmerism și ventriloquism etc.”. Despre toate acestea, precum și despre alchimie, somnambulism, darwinism, modelul cosmic newtonian, chirurgie, disecție, iar nu în ultimul rând despre „teoria

phalocentrică”, „masculinizarea științei” și „cultul gotic al virilității” se face vorbire în capitolul al cincilea, „Tirania științei” (motto: „*Îmi era capul plin de o sumedenie de sisteme, amestecând de-a valma o mie de teorii contradictorii și zbatându-mă deznădăjduit în mlaștina cunoașterii fără de margini.*”), – totul pentru a demonstra că, „însărcinată” fiind cu ideile și teoriile bărbaților din epoca și din viața ei, Mary Shelley avea, în mod necesar, să ajungă să „nască” un „monstru textual”.

Cititorul care acceptă legătura – nu doar etimologică – între ideile de „monstruoșitate”, „demonstrație” și „avertisment”, așa cum o face în următorul capitol, „Incertitudine și indecidabil” (motto: „*Uneori, când eram aproape de certitudine, mă prăbușeam...*”), autoarea studiului, nu poate decât să îmbrățișeze concluzia acesteia; și anume, că se află în fața unui text „monstruos” (sau: „gubernat de monstruoșități textuale”), ceea ce determină, efectiv, „mai toate strategiile critice să eșueze în tentativa de a-i extrage semnificațiile profunde”. Tocmai de aceea, o astfel de „operă ficțională de graniță”, cu „structură narativă «hidoasă»” și final deschis (sau: „indecis”), imposibil de descifrat sub lupa unui singur curent critic, va rămâne mereu (cel) mai ușor și mai sigur de definit prin excludere: „Putem afirma fără a fi în pericol de a greși doar *ce nu este* acest text, și anume clasic.”

Nonclasic așadar, pronunțat romantic și inevitabil gotic, primul și cel mai cunoscut dintre cele șapte romane scrise de Mary Shelley poate fi citit, printre (multe) altele, ca un „mit răsturnat al creației” (sau: ca o „rescriere a mitului creației”), incluzând un „avertisment” referitor la necesitatea „recuperării maternității și logosului” și o „critică a narcisismului romantic” masculin. Capitolul „Demitizarea Romantismului”, al cărui motto nu putea fi decât „*Să dai viață lutului...*”, decelează o „cumplită ironie”: romanciera a oferit propria-i versiune a „măririi și declinului mișcării romantice[,] în ritm miltonian și cu bogate ilustrări din lirica romanticilor”.

Continuând explorarea atitudinii prozatoarei față de conceptul de „maternitate”, cu toate fațetele și dimensiunile lui, capitolul „Maternitate exonerată” (motto: „*Asta o spun însă doar pentru mine; cititorii mei nu trebuie să aibă de-a face cu aceste gânduri.*”) valorifică ideea rolului terapeutic al scrisului, care „reduce presiunea psihică și o canalizează spre forme simbolice”. „Oroarea de maternitate” identificată de criticii literari în ficțiunea și mai ales în jurnalele lui Mary Shelley și – am adăuga – oroarea provocată de atitudinea tatălui și a amantului/soțului ei față de ideea de „maternitate” își lasă amprenta și asupra acestui roman, care „se constituie într-o critică a percepției și transcrierii convenționale a maternității”, devenind „un câmp de luptă al teoriilor androcentrice și ginocentrice” ale epocii.

Despre personaje masculine imaginate de Mary Shelley, mai precis despre „relația hipertensionată dintre bărbații din *Frankenstein*”, se poate scrie – și s-a scris deja – mult. Luminița Elena Turcu realizează, în capitolul al nouălea, „Inversiune și diversiune” (motto: „*Aici erau însă cărți și bărbați care pătrunseseră până în adâncuri și care știau mult mai mult. Am devenit discipolul lor.*”), o – foarte necesară – trecere în revistă a perspectivelor diverșilor critici literari, care condimentează „noțiunile contradictorii de impunere/impostură” cu aspecte de „isterie masculină”, de „panică falică” și

chiar de „panică homosexuală”, mergând până la a prezenta „sexualitatea masculin-masculin” ca pe o „rivalitate a masculinităților”, iar „întoarcerea la heterosexualitate” (sau: „reprimarea pulsionii homosexuale”) ca pe un „imperativ moral” al Epocii Georgiene.

Nu mai puțin interesant este personajul (profund) feminin „Elizabeth”, a cărui poveste „tulburătoare și nerezolvată” constituie o „reduplicare ficționalizată” a biografiei prozatoarei, a căruiucidere reprezintă o „enigmă a intrigii [romanului] a cărei inconsistență trebuie suplinită de efortul comprehensiv al cititorului” – și singurul dintre personajele feminine care, după cum punctează Luminița Elena Turcu în capitolul următor, „Vocea diferenței feminine” (motto: „*Explicație! Pesemne că vă întrebați: ce explicație ar putea să dea Elizabeth?*”), „reușește să supraviețuiască pe parcursul a mai mult de jumătate din acțiunea romanului”. O ființă „ascultătoare și răbdătoare” pe de o parte, rebelă pe de alta (sau, după cum subliniază autoarea studiului: „un portret din galeria insurgenților gotici”), Elizabeth lasă impresia că știe mult mai mult decât spune – logodnicului ei și, mai important, cititorilor.

Un alt personaj – secundar; esențial așadar nu atât în economia romanului, cât datorită faptului că aduce un plus de semnificație – este prietenul lui Victor Frankenstein, Henry Clerval, cel care își dorea să devină nu un colonialist lipsit de scrupule, ci un „binefăcător al neamului” său. Fiind scris într-o epocă a „voiajelor științifice”, dar și comerciale, pentru o societate – deja – capitalistă bazată pe consum și profit, romanul abordează subtil și o astfel de tematică, generând atât reacții imediate (și aici merită amintit și de către noi un discurs ținut în anul 1824 în Parlamentul Regatului Unit, în care „eliberarea sclavilor indieni era comparată cu «eliberarea unor creaturi asemănătoare fabuloasei creaturi dintr-o scriere recentă»”), cât și antepenultimul capitol al studiului luat în discuție: „Monstrificarea supusului colonial” (motto: „*Și-a întors ochii înspre Răsărit.*”).

Cel de-al doisprezecelea capitol, „Detronarea lui *demiurgos onomatôn*” (motto: „*Ai grijă! Voi face tot ce pot ca să te distrug!*”), are drept punct de pornire prefața scrisă de prozatoare la ediția din 1831, a treia, a romanului, prefață semnată doar cu inițialele „M. W. S.”, premisa fiind că „În cazul lui Mary Shelley, numele ei este numele textului și nu mai este nevoie de niciun alt gest de recuperare.” Cât privește numele personajului titular, acesta a avut la dispoziție două secole pentru a deveni, în cultura populară, din nume de familie al creatorului ficțional, prenume al creaturii monstruoase. În același timp, nu trebuie să uităm nici că *Frankenstein* este și a fost, de la bun început, titlul – așadar numele – unui roman despre un monstru *N.B.* fără nume.

Fără a fi intitulat astfel, ultimul capitol al studiului, „Păcatul original al scrisului” (motto: „*Nu mai îndrăzneam să înaintez, fiindu-mi frică de mii de rele nenumite.*”), ține loc de – și aduce câteva interesante – Concluzii. Subliniind, inclusiv din perspectivă lingvistică, „manevrele și eforturile eroului de a distorsiona adevărul”, Luminița Elena Turcu divulgă „artificialitatea” poveștii livrate de Victor Frankenstein Căpitanului Walton și transmise ca atare de acesta unui prim cititor, surorii sale, atrăgând atenția cititorilor studiului, respectiv potențialilor cititori ai romanului, asupra capcanelor – și dezamăgirilor – inerente unei tentante, poate, „lecturi parțiale și aberante”.

Un avertisment în acest sens fusese lansat de la bun început, din momentul în care romanul fusese prezentat drept „un text monstruos populat de [atenție: nu doar unul, nici măcar două, ci cel puțin *trei*] personaje monstruoase”. (p. 8) Nu avem de-a face, în niciun caz, cu „o narațiune clasică despre o victimă inocentă” a unui monstru odios apărut din neant și dispărut tot acolo, ci cu o poveste caleidoscopică, plurivalentă, nu în ultimul rând despre păcatul originar al scrisului, „a cărui mărturisire nu este crezută niciodată[,] deoarece toate confesiunile fac fatalmente apel la natura precară, arbitrară și excesivă a cuvântului scris”.

BIBLIOGRAFIE

- Munteanu 2001: Anca Munteanu, *Shelley's Frankenstein*, Cliffs Complete, New York, Hungry Minds, Inc.
 Turcu 2003: Luminița Elena Turcu, *The Spell of Darkness*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

Ioana ROSTOȘ

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România
ioana.rostos@usm.ro

Luminița Elena Turcu, *Textul monstruos. Frankenstein de Mary Shelley*, Editura Universității Ștefan cel Mare – Suceava, ISBN 978-973-666-736-7, 2022, 218 p.

Specialistă în tenebrele goticului – ca să preluăm formularea ce dă titlul unui alt volum al autoarei, apărut la Editura Lumen, în 2018, *Tenebrele goticului. Secvențe din istoria romanului gotic englez* –, Luminița Elena Turcu propune o abordare centrată pe un text canonic al literaturii engleze, dar mai ales pe stigmatizările felurite ce au însoțit anevoiosul lui drum spre canonizare. Unele au vizat însăși condiția literaturii gotice, ce tulbura prin nefamiliarul terifiant ordinea socială și lumina idealurilor romantice. Altele vâneau diformitatea unui text imperfect, a cărui nebuloasă nu putea fi decât o amenințare pentru textele bine și corect scrise, înregimentate astfel în paradigme ușor recognoscibile și ușor controlabile interpretativ. Altele, cele mai multe, își luau drept țintă figura feminității auctoriale, incomodă și dificil de încadrat, victimă a feluritelor condiționări sociale, literare, maritale și parentale, simultan manifestate. Condiția familială și literară a lui Mary Shelly, deși cu tușeele excepționalului, rezumă statutul scriitoarelor din mai multe epoci, captive într-un univers și într-un discurs falocentrice, reduse la o alteritate simultan inferioară și amenințătoare. În aceeași direcție se dezvoltă și

destinul textului scris de Mary Shelly, marcat de felurite vicii estetice și categoriale, reale sau doar produse de limitările gândirii critice.

Afirmația că acest volum se înscrie într-o tradiție a lecturilor feministe ar fi pândită de pericolele ce însoțesc cheile de lectură declarat limitative; dar, când la această premisă adevărată și falsă în același timp se adaugă straturile unei demonstrații ce refuză uniperspectivismul apăsător tendențios, schematismul asociat unei grile potențial constrângătoare e nevoit să își contemple eșecul. Căci, într-o orchestrație în care dirijorul este, fără dubiu, unul format la școala feminismului și în această manieră pune accentele în partitură, tonurile au coloraturi diferite. Informațiile de istorie literară – detalii despre biografia literară a autoarei sau despre geneza operei – consună cu cele în care relația text-paratext devine loc de dispută conjugală, iar intertextualitatea, modalitate de a feminiza narațiunea. Decodate prin ideile psihanalizei lacaniene, viața autoarei și viața textului stau sub semnul unei complementarități mai mult, mai puțin sau deloc bolnăvicioase. Iar spectacolul receptării critice, ce întreșe demonstrația autoarei Luminița Turcu, depășește spațiul restrictiv al romanului sau al scriiturii gotice, al Romantismului englez sau al formelor literare marginale, devenind câmp deschis pentru confruntări ideologice, de gen sau de norme textuale. În cele din urmă, conturând, de ce nu, o istorie a interpretării în sens larg. Căci tectonica lecturilor critice lasă la vedere straturi de abordări misogine sau acut resentimentare, accentuat etice sau deliberat ambigue.

De aceea, dincolo de lecturile textului Frankenstein, volumul se construiește, în plan secund, prin subtile interogații asupra actului critic, legitimităților și exceselor ce-l domină, dar, mai ales, printr-o distanțare asumată reflexiv și ironic de „nostalgia criticului după fecioria pierdută a textului” (p. 29). Scriind cu și sub apăsarea unei tradiții critice ce aproape a epuizat textul și a lăsat foarte puține lucruri noi de spus, autoarea suceveană transformă povara în prilej de a medita la resturile criticii literare, la ce rămâne neexplicat și incert în acest text, dar și în textul generic. În această greu cartografiabilă zonă de restanță și rezervă se nasc noile semnificații, consecințe ale unor legături ce nu fuseseră activate încă. Astfel, orizontul vast și pestriț al interpretărilor anterioare poate fi revizitat cu certitudinea concluziilor iluzorii, cu așteptarea confirmării sau a infirmării ipotezelor, dar mai ales, cu orgoliul și frica ce vin simultan din conștiința păcatului original al scrisului, fie el literar sau critic.

Textul monstruos este disecat prin câteva incizii critice care scot la iveală „Tirania științei” și „Maternitatea exonerată”, „Demitizarea Romantismului” și „Monstrificarea supusului colonial”, „Vocea diferenței feminine” și „Detronarea lui demiurgos onomatôn”. Titlurile acestor câteva capitole trimit clar spre unghiul de abordare a textului, devenind prilej de etalare a complexității și subtilității lecturilor critice din spațiul de limbă engleză. Textul lui Mary Shelly este conectat la tabloul masculinizat al fascinației pentru descoperirile științifice și pseudo-științifice ale vremii – *boys' toys*-urile acelor timpuri –, galvanism sau electricitate, mesmerism sau alchimie, iar prin ele și dincolo de ele problematizează raportul natural-artificial, fiind adesea o critică la adresa științei. Căci, ruptă de fundalul valorilor umaniste ce alimentează cercetarea,

știința sfârșește prin a fi și monstruoasă, și periculoasă. Categorie coagulantă a acestui studiu critic, monstruosul se hrănește din devieri felurite, fie ele textuale și sexuale, ideologice sau economice. Fiecare apariție a monstruosului frisonază, căci el scoate, din debaralele bine zăvorâte ale socialului sau ale conștientului manifestat fie colectiv, fie individual, teme și figuri tabu.

Un capitol apartine al cărții, fie și prin profunzimea tăieturii critice, este cel dedicat maternității exonerate. Plasat sub eticheta poveste a ororii de maternitate (Ellen Moers), *Frankenstein* este profund marcat de poveștile și tragediile legate de sarcină, naștere și maternitate din viața mamei lui literare. Deși scrie romanul la frageda vârstă de 19 ani, Mary Shelly avea deja o istorie femeiască complicată, a ei sau a femeilor din familia sa. Toate aceste elemente sunt impregnate în fibra unui roman, în opinia Luminiței Elena Turcu, ce „se constituie într-o critică a percepției și transcrierii convenționale a maternității” (p. 111), un roman ce se dezice de clișeele kitsch asociate cu imaginea mamei iubitoare și senine ce își alăptează pruncul. Mai mult, pune în pagină cruzimea maternă, *horribile dictu*, capabilă să dea numele propriului copil, William, băiețelului din roman ce va fi ucis de monstru. Într-un fel, avem aici acel feminism radical al anilor '60-'70, care nu făcuse încă pace cu ideea maternității, cum vor face feminismele ulterioare. De aceea, facerea și travaliul, suferința și anxietățile, presiunea și trauma îmbină, într-o lectură dură ideologic, magmele umanului și ale textului, dilemele literare cu cele personal-identitare.

Volumul ar fi trădat nepermis spiritul studiilor critice din spațiul englez, dacă nu ar fi avut și un capitol tributar lecturilor postcolonialiste. De aceea, în „Monstrificarea supusului colonial”, textul este aruncat în arena disputelor ideologice și a dorințelor capitaliste, cu evidenta observație că „vocabularul colonialismului și sclavagismului infestază pe nesimțite narațiunile de aventură științifică ale lui *Frankenstein* și Walton” (p. 162). Căutările în periferia textului și în specificul personajelor din plan secund scot la iveală ample mostre de gândire centrate pe autoritatea colonialistului și pe (auto)reprezentările supusului colonial, sau pe valențele limbii ca instrument de exercitare a puterii. Astfel, monstrul reprezintă diferitele fețe ale celui alt, fie el supusul colonial sau străinul generic, entități în funcție de care puterea dă naștere taxonomiilor și ierarhiilor.

În concluzie, avem de-a face cu un studiu valoros, ce ar trebui să circule în spațiul critic românesc nu atât pentru textul tratat, *Frankenstein*, cât mai ales pentru dezinvoltura privirii critice, adesea medusice. O Medusă a cărei căutătură nu mai împietrește nevinovații, doar amintește în mod constant de demonizarea privirii feminine, fie ea literară sau critică. Etalat în straiile adesea prea strâmte ale studiilor de gen, proiectat, în negativ, la absolutul drag retoricii romantice, dezmembrat de jocurile de putere și ierarhizare, nu doar geografică, ale postcolonialismului, monstruosul romanului *Frankenstein*, fie cel din litera textului sau din mințile cititorilor, oripilează și atrage, seduce și (se) sfârtecă, cam așa cum trebuie să facă orice bucată literară bună. Iar studiul Luminiței Turcu surprinde, printr-o remarcabilă luciditate a lecturii critice, câteva dintre ipostazele ce întrețin eternizarea textului. Un text bastard – de vreme ce „textele literare aparținând femeilor sunt tratate asemenea copiilor nelegitimi” (p. 115)

– ce refuză solaritatea moartă a sistemului patriarhal pentru autenticitatea întunecată a creativității feminine.

Daniela PETROȘEL

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România
daniela.petrosel@usm.ro

Dan Nicolae Popescu, *Epigon fără voie: versuri, cu o prefață de Mircea A. Diaconu, Iași, Casa Editorială „Demiurg”, ISBN 978-973-152-434-4, 2023, 94p.*

„Dar ai cugetat că ai să umbli drum lung și acolo ai să întârzi?” (*Mihail Sadoveanu*)

Volumul *Epigon fără voie*, publicat de Dan Nicolae Popescu, în 2023, la Casa Editorială „Demiurg”, în niște condiții editoriale de excepție, îmbogățit cu un concept grafic inspirat, semnat de Andreea Popescu, stă, din multe puncte de vedere, sub semnul târziului. E deopotrivă expresia unei experiențe de viață și a unui moment cultural pentru care „târziul”, cred eu, devine un concept fundamental. Iată, pentru început, nu mi-am dat seama dacă această carte de poezii e menită a fi prima, singura sau ultima publicată de Dan Nicolae Popescu. Ce va însemna ea pentru autorul ei rămâne de văzut. Cert e că trasează (sau începe să traseze?!) un drum la capătul căruia se află o imagine de scriitor și că experiența (re)întâlnirii cu Sine, pe care orice volum poetic o oglindește (voluntar sau nu), e fecundă – și bogată în nuanțe.

Dincolo de acestea, *Epigon fără voie* e o carte scrisă din dragoste de viață și de poezie, o carte a (re)găsirii puterii de a vorbi despre lucruri care înspăimântă, fără urlat și fără durerea aceea scrâșnită a revoltatului, o carte despre presimțiri subtil mascate în spatele unor experiențe estetice (în care intertextualitatea nu funcționează niciodată în gol, în care trimiterile sunt reumplute de sens), o carte scrisă cu seninătatea aceea (târzie) regăsită după momente de cădere în sine. Ce expresie mai frumoasă a ei decât în *Autoportret*:

Refuzat de idee, vizitat de-ndoială,
 Dorit de coșmaruri, vânat de nesomn,
 Răstignit de speranță, uitat de-al meu Domn
 Mă-ncearcă dezgustul de orice spoială.

Părăsit de iubită, ocolit de lumină,
 Mângâiat de Thanatos, bătut de destin,
 Urât de prostie, sătul de festin,
 Mi-ascund cu sfială pretinsa mea vină.

De altfel, și aici e implicată o curiozitate pur personală, întrebările care m-au instigat de la bun început sunt aceasta: de ce scrie Dan Nicolae Popescu?

în ce moment al vieții scrie el? și, mai ales, de ce poezie? Or, a răspunde la ele înseamnă a citi dincolo de discurs, poate chiar a trece în plan secund experiența estetică în sine (operație riscantă, de altfel), dar mai ales a intui notele tăcute ale unei poezii care refuză biografismul, autenticismul mizerabilist sau angoasa expresionistă, de neratat în poezia contemporană, în favoarea unei neliniști domolite, a unui plânset încet care se prelinge dintr-un poem în altul.

Recunosc că atunci când am pus mâna pe volum credeam că îl voi găsi direct pe Dan Nicolae Popescu, că textul său va fi revelator pentru ceea ce numim „carnea autorului”... dar nu l-am găsit. M-am gândit atunci că poate l-am căutat acolo unde nu trebuie. Și asta pune deja o problemă referitoare chiar la ce e poezia. Poezia e pentru scriitor un spațiu sacru, fără îndoială. Puțin din omul Dan Nicolae Popescu trece în ea. El nu e un poet care se dezbracă în poemele sale, ci, îmbrăcând haină solemnă a poeziei, vorbește pe limba ei. Iată: când își cântă dorul, o face ca Eminescu, când se simte înfrânt de timp, furat de plinătatea clipelor care tind să se risipească tot mai mult pe măsura înaintării în vârstă, o face ca Shakespeare. E aici, cred, un fel de a recunoaște că nu-ți poți cânta gândurile, tulburările, presimțirile mai bine ca maestrul tăi. Poetul (orice poet postmodern, de altfel, care scrie în această perioadă culturală a târziului) e condamnat deci la un iremediabil epigonism, dar nu unul strivitor.

Așadar, volumul redă discursul unui epigon („fără voie”), care a învățat să scrie la întâlnirea cu poezia maestrilor săi, care a învățat să descifreze sensurile lumii deopotrivă prin sine și prin cei pe care i-a citit. Și atunci de ce scrie Dan Nicolae Popescu? Din nevoia de dialog, aș spune, din nevoia de a da sens *timpului ce ni s-a dat, timpului ce ni s-a luat*. Sunt poeme născute dintr-o durere potolită acum, involburată altcândva. Transpare în ea sentimentul celui care a cunoscut cât de puțin durează tot ce e frumos și ce gol lasă în urmă atunci când dispare. Nu e întâmplător deci că specia care predomină e sonetul, evident o moștenire culturală, acele cântece ale dezlănării, ale trecerii, ale unei lucidități îmbălsămate, ale unei singurătați duse de unul singur.

Epigon fără voie e o carte despre ispită și rezistență, despre cădere și ridicare, în care omul reiterează situații arhetipale (traduse poetic), pe care unii le-au trăit mai involburat poate, iar alții le-au exprimat mai bine chiar, fără ca aceasta să știrbească ceva din intensitatea momentului. E o poezie care, mizând pe desuet, pe vechi, pe uitat, ajunge a fi expresia unei culturi a târziului și a unei gândiri așezate, mizând pe un discurs deopotrivă rafinat și mascat neguros. Și o carte care te provoacă să-ți pui întrebarea (fundamentală, de altfel): ce anume primează în poezie?... experiența estetică în sine sau felul cum ea ajunge a traduce fibra omului din spatele versului?

Ioan FĂRMUȘ

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România
farmusioan@yahoo.com

Daniela Petroșel, *Kitschul: Funcții literare, disfuncții culturale*, București, Eikon, ISBN 978-606-49-0887-2, 2023, 256 p.

Un hazard fericit a făcut ca, exact în perioada în care reflecția asupra kitschului s-a revitalizat la scară planetară datorită lansării filmului *Barbie* (în iulie 2023), regizat de Greta Gerwig, Daniela Petroșel să publice o carte, deloc circumstanțială, deloc frivolă, ci îndelung și serios documentată, care oferă cititorilor șansa de a discerne și de a exploata în eventualele luări de poziții profuziunea de nuanțe la care trimite acest termen: conexiunea-suprapunere dintre „kitsch” și *camp*, de exemplu (explicată în subcapitolul 5, „Kitschul” postmodern și *camp*-ul”, din primul capitol), permite nu doar înțelegerea unor teorii și sensibilități moderne și postmoderne, ci și interpretarea subtilă, lipsită de prejudecăți, a unor diverse realități (sociale, politice, economice, culturale) ce exced spațiul cărții. (Eventuala lectură a textului Danielei Petroșel l-ar pune probabil pe gânduri pe spectatorul de film: poate că rozul Barbie nu e chiar atât de kitsch, și nici măcar atât de roz.) Altfel spus, *Kitschul: Funcții literare, disfuncții culturale* a apărut la momentul oportun, iar impactul va fi, cu siguranță, de durată, date fiind calitățile intrinseci ale cărții și debușeele hermeneutice la care îi dă publicului acces.

Un atu important al lucrării doamnei Petroșel este structura sa didactică – în sensul cel mai generos, pozitiv, al acestui adjectiv: după „Introducere” și înainte de „Concluzii” – cum altfel? –, un prim capitol, „teoretic”, intitulat sugestiv „Desenul din carpetă sau cine-a zis kitschului kitsch”, este rezervat expunerii sistematizate a diverselor teorii și sensuri asociate kitschului, precum și conceptelor-cheie conexe (*artă, sentimentalitate, cultură de consum, ‘camp’, postmodern, totalitar, democratic* etc.), iar un al doilea capitol, „aplicativ”, numit „Kitsch și literatură: șapte forme deformate”, abordează texte din literatura română (scrise de Titu Maiorescu, Dimitrie Bolintineanu, I.L. Caragiale, Ion Minulescu, Liviu Rebreanu, A.E. Baconsky, la care se adaugă romanul *Femeia în roșu*, de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș) din perspectiva formelor și funcțiilor kitschului pe care ele le reflectă sau se fundamentează.

Nu vom merge mai departe cu prezentarea detaliată a subcapitolelor cărții, fiindcă orice rezumare insuficient de abilă ar face un deserviciu acestui text-quintesență, rezultat al multor căutări și decantări, nu numai la nivelul fondului, ci și al formei. Dacă lectura sa e o plăcere, asta nu se întâmplă fiindcă autoarea optează pentru vulgarizarea facilă, ci, dimpotrivă, fiindcă maturitatea sa științifică găsește o formă de expresie prin care idei de o mare complexitate, din variate domenii (artă, economie, psihologie, politică), emise de cercetători de orientări diferite (aleși cu parcimonie inteligentă), trecute prin filtrul său critic și completate de propriile opinii sau propuneri conceptuale, îi sunt transmise cititorului fără agresivitate atotștiutoare, cu o distanțare ușor ludică liniștitoare. Sintaxa Danielei Petroșel (cu fraze epurate, cadențate) are precizie de bisturiu, dar și, adesea, un umor (ironic) anesteziant (ușor de perceput chiar și în titlurile de capitole și subcapitole, ca cel referitor la Caragiale, „Frrrumosul

text kitsch”). Foarte bine echilibrat, discursul e departe de a fi anost: citate perfect decupate, elocvente și memorabile (ca cel din Karsten Harries, de la pagina 54: „se poate spune că parfumul distinct al kitschului e parte din mirosul descompunerii lui Dumnezeu”, sau ca cel din Abraham Moles, de la pagina 75: „Kitschul e proteic ca formă, reprezintă latura de prost gust a bunului gust, un amestec de categorii, bucuria de a trăi și refuzul efortului, totul amestecat în oala antiartei.”) se combină cu exemplificări (nu foarte numeroase în capitolul „teoretic”) incitante (relectura lui Milan Kundera prin prisma Danielei Petroșel devine iminentă), cu figuri de stil – personificări, metafore, analogii etc. – savuroase („Apropiat fiind de gustul publicului, atent la formulele rodate, kitschul stă la pândă deghizat, probabil, într-un inofensiv pitic de grădină.”, p. 93).

Datorită impecabilei coerențe conceptuale și discursive, dar și stilului *cool* empatic, Daniela Petroșel reușește să-l provoace pe cititor, fără să-l ofenseze sau culpabilizeze, la o meditație profundă asupra raporturilor sale cu kitschul, cu arta, dar și cu socialul și politicul. Sunt puse sub semnul întrebării alegerile estetice cele mai inocente (ale obiectelor-kitsch), dar și compromisurile etice care duc la complacerea în comportamente kitsch (subcapitolul I.6., ce investighează kitschul politic, se poate dovedi revelator pentru legătura dintre acceptarea kitschului estetic și propagarea unor ideologii nocive). Studiul kitschului împune, de asemenea, interogații privind validitatea terminologiei necesare pentru a-l circumscrie. Autoarea consideră, de exemplu, că „în contextul cultural al postmodernității, operaționale sunt conceptele de „kitsch” – kitschul folosit cu distanțare ironică, kitschul cultural – parte a unor mecanisme sociale ce promovează valori asociate kitschului, și cultura de masă, termen ce preia mare parte din atributele kitschului estetic modern” (p. 71).

Nu putem încheia această scurtă notă de lectură încântată fără să subliniem – pe lângă calitatea selecțiilor, sintezelor și interpretărilor teoretice întreprinse de doamna Petroșel și pe lângă stilul stimulator pentru gândirea critică (inclusiv autoreferențială) a cititorilor – originalitatea îndrăzneț asumată a punctului de vedere exprimat asupra literaturii române, atent examinate în raporturile sale diacronice cu kitschul: „O literatură română periferică, în cele din urmă, accentuat mimetică, dominată de tendința alinierii la dinamica literaturilor străine.” (p. 244)

Kitschul: Funcții literare, disfuncții culturale, de Daniela Petroșel, nu e doar o monografie temeinică, frumos scrisă, a unui concept transdisciplinar, ci o punere sub lupă profund umană a identității individuale în raport cu multiplele constrângeri și libertăți ale secolului al XXI-lea.

BIBLIOGRAFIE

- Karsten Harries, “Why Should We Be Afraid of Kitsch”, “Nexus”, 2007, no. 47, pp. 127-147, cit. p. 142.
 Milan Kundera, *Insuportabila ușurătate a finței*, traducere din cehă de Jean Grosu, București, Editura Humanitas, 2013.
 Abraham Moles, *Psihologia kitschului: arta fericirii*, traducere de Marina Rădulescu, București, Editura Meridiane, 1980, p. 57.

Simona-Aida MANOLACHE

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România
simonamanolache@litere.usv.ro