

Herta Müller: metafora și capcanele ei în tratarea problemei identității

Elena Gabriela LUNG
Universitatea Transilvania din Brașov
elena.lung@student.unitbv.ro

Abstract: Part of a more extensive study, the present article aims to analyze Herta Müller's work through the lens of cultural metaphor. Over time, metaphor has been perceived as both a novel and an odious figure of speech. When viewed in a restrictive manner, it has been imbued with metaphysical meanings and associated with sophistication, thereby risking derision. In Romanian literature, particularly poetry, the 1980s and subsequent decades witnessed a decline in the use of metaphors, yielding to the "poetry of the real" (Popescu 2017: 187-188), characterized by transitivity and a tendency towards absolute fulfillment. However, in the unique case of Herta Müller, metaphor serves not as an escape from the disturbingly harsh reality, but rather as a catalyst for maximum awakening or a jolting anchor that grounds her in the concrete, cultural reality. This metaphorical jolt, a blow of grace, liberates her from the captivity of fear. More than ever in literature, metaphor is a "shield" that sensitizes the subject to the realities of the world and human culture.

Keywords: *Herta Müller, cultural metaphor, metonymy, identity.*

Stilul Hertei Müller se caracterizează printr-o abundență de metafore care construiesc imaginea unei lumi în care dezrădăcinarea este resimțită cu brutalitate, iar toate senzațiile, emoțiile și evenimentele evocate aparțin unei sensibilități înăsprite. Având în vedere caracterul poetic al prozei și, în același timp, prozaicul poemelor-colaj, se poate discuta despre un joc al dublului, sesizabil și la nivel lingvistic, unde limba română și limba germană, mai ales prin dialectul săsesc cu variantele șvăbești, aparent se susțin și se completează într-un discurs care rămâne eterogen.

Nicidecum o anomalie literară, creația scriitoarei laureate cunoaște o serie de regrupări semantico-tehnice, de vreme ce specificul prozei este substanța poetică, iar lumea poeziei este redată într-o manieră prozaizantă. Practicată și de alți scriitori până la Müller, imersiunea dintre cele două subramuri literare fluctuante a fost asociată cu postmodernismul. A se nota cum și la nivel tehnic și formal se relevă caracterul global al literaturii mülleriene, poezia și proza interrelaționând în scopul producerii de texte, relevante în cazul contextului mai larg al globalizării. Caius Dobrescu este de părere că Herta Müller duce la un alt nivel spiritul comunității din care face parte, prin reinventare textul transformându-se într-un „avatar al cosmopolitismului” (Dobrescu 2019: 41).

Aduse laolaltă, experiențele fac din membrii comunității niște „cetățeni ai lumii” (Dobrescu 2019: 41). Altfel spus, macrostructura este influențată de elementele constitutive și definită de și prin intermediul acestora, iar amestecul prozaico-poetic este un alt exemplu în acest sens.

Identitatea personajelor Hertei Müller este construită în strânsă legătură cu obiectele din jurul lor, depersonalizarea fiind o cale dramatică de acceptare a destinului de înfrânt în fața Istoriei. Obiectivitatea este redată și ea prin mărci ale unei poetici obiectuale, transferul trăsăturilor dinspre uman spre non-animat realizându-se prin raportare la evenimentele la care subiectul este expus. Astfel, ceea ce caracterizează cel mai mult literatura lui Müller este interesul pentru *obiect*; metaforele sunt alcătuite din concret, prin urmare, ornamentele stilistice și podoabele încâlcite sunt respinse, în scopul încercării de a reda trăirea într-un mod neafectat de sentimentalismul gregar, care a făcut din metaforă un procedeu în declin și de aceea este privit cu scepticism.

Două rețele de lumi par că guvernează destinul personajelor construite de Herta Müller: interiorul și exteriorul. Interiorul se referă la origine, la ceea ce este intrinsec personajelor și de care ele trebuie să se dezbrace, în vreme ce exteriorul este evadarea din captivitatea originii. Izolarea celor două este imposibilă; ele acționează concomitent, se suprapun violent și zdrobesc firea sau ceea ce se poate numi *identitate*. Cuvintele-cheie care ar putea ajuta la definirea modului în care Herta Müller vede conceptul de identitate sunt acelea de *identitate insulară*, *identitate dezrădăcinată*, *identitate lezată*.

Componenta obiectuală este, de fapt, parte a unui proces metonimic, care vizează inversarea, în mod voluntar, a categoriilor logice ale abstractului prin concret, respectiv ale posesorului prin lucrul posedat. Metaforele de tip simbol sunt, prin urmare, subsumate acestei tehnici, iar granițele dintre subiect și obiect sunt provizorii. În acest mod, capul lui Windisch e un ceas în *Omul e un mare fazan pe lume*, sugestie a presiunii la care este supus, gândurile fiind asociate cu ticăitul ceasului. Pulpele fetei paznicului sunt comparate cu „niște pepeni” (Müller 2011: 4). În mod similar, spaima lui Windisch atârână precum o piatră în buzunarul hainei, în vreme ce „stomacul (Katharinei) e un arici” (Müller 2011: 49). În schimb, sacul din spatele lui Windisch „atârână ca un mort” (Müller 2011: 5), exact ca în *Animalul inimii*, unde protagonistul aseamănă fiecare moarte în parte cu un sac (Müller 2006: 7), de unde se poate observa și migrarea în sens invers a asemănărilor: *obiectele capătă însușirile subiecților*. Chiar și titlul romanului include o astfel de asociere de tipul corelativului obiectiv: omul, în toată entitatea sa, nu este altceva decât un fazan, dar unul care capătă contururi semnificative, prin raportare la condiția sa în lume. Cu o mică doză de hiperbolă, prin titlu se explică statutul omului în natură. Preluat din folclorul românesc, proverbul *a pica de fazan* a fost recontextualizat în această cheie, pentru a se insinua slăbiciunea umană. După cum mărturisește Herta Müller în interviurile sale, omul e „o pradă ușoară, nu reușește să se impună, plătește scump, nu-i ține vieții piept” (Müller 2016: 74). Oricât de însemnată i s-ar părea propria existență, până și „plantele știu mai bine [...] cum merge viața” (Müller 2016: 69). În aceeași ordine de idei, Ion Pițoiu este de părere că nota distinctivă a creației Hertei Müller rezidă într-o „transparentă lucidă a

decadenței umane”, (Pițoiu 2019: 291), dincolo de încercările de denudare a unui regim politic abuziv. Potrivit lui Pițoiu, scriitoarea observă „dislocarea de tip umanist nerecuperabil”, (Pițoiu 2019: 291) în sensul că toate planurile reușitei umane sunt supuse încastrării.

O bună parte din *Leagănul respirației* este compusă din obiecte și semnificațiile pe care acestea le capătă prin contactul cu oamenii lagărului. Tot Ion Pițoiu identifică *obiecte-troc*, *obiecte-memorie* și *obiecte-surogat* (Pițoiu 2017: 53). În prima categorie, Pițoiu situează cărbunele înfășurat în straie precum un prunc, în timp ce pomul de Crăciun din crengi furate, împodobit cu globuri din pâine, ține de respectarea unei amintiri din tradiția creștină. Capra degerată este un surogat pentru lemnul de foc, iar gramofonul este un substitut pentru geamantan. Alături de obiectele propriu-zise, noțiunile abstracte dobândesc caracteristici ale obiectului, astfel că „inferioritatea mea orgolioasă” ori „zgârcenia mea cuviincioasă”, precum și „nu-mișcă-nu-gândește” sunt reclasate în ceea ce se poate numi categoria unor obiecte subiectivizate. Paradoxul constă în ambivalența pe care o cunoaște limbajul întrebuițat de Müller, cuvintele fiind supuse conotației dintr-o perspectivă plurilingvistică.

Potrivit lui Shopin, (Shopin 2014: 212), metafora e exploatată de Müller în toate variantele ei, ajungându-se până la posibilitatea de a vedea și în figura naratorului din *Leagănul respirației* o metaforă pentru ceea ce se poate considera scriere creatoare. Văzută ca manifest împotriva opresiunii la care este supus individul, întregul proces narativ poate fi perceput ca o formă de rezistență literară. Aici se iscă un alt paradox, care decurge din modul de organizare a textului: prin dezmembrarea sintactică, naratorul creează și, în același timp, oferă coordonatele procesului de creație. Tot metaforică e și tăcerea dintre cuvinte și rânduri, sesizabilă în timpul procesului de lectură a tuturor textelor lui Müller și implicit a poemelor-colaj. Devenită motiv-cheie, tăcerea semnaleză existența unor ascunzișuri conceptuale, deoarece miza e cea a decodării lingvistice, care rămâne la preferința cititorului. Lipsa cuvintelor derivă din foamea de cuvinte. Încercând să vâneze cât mai multe vocabule, creatorul trece printr-o stare de sațietate, de dezgust lingvistic, provocate de o necesitate poetică familiară, dar care defamiliarizează prin fragmentare, în scopul menținerii unui discurs rezervat. Anxietatea este stârnită în rândul cititorilor prin modul în care limbajul se autodistrugă, astfel: frustrarea orizontului de așteptare este observabilă în plan lingvistic, întrucât se produce o dinamitare simbolică a propozițiilor, în scopul evidențierii naturii distructive și dăunătoare a limbii.

Relevantă, din punct de vedere metaforic, este respirația, identificabilă chiar în titlul romanului despre lagărul de concentrare. Suflul este păstrătorul unor secrete de ordinul celor pe care le-a avut și Oskar Pastior în ceea ce privește legăturile cu poliția politică. Până la ultima lui suflare, Pastior a tănuit colaborările cu Securitatea. În plus, tăcerea narativă este un moment de respiro, care servește la o reorganizare a expresiei verbale. Pavlo Shopin discută despre etimologia cuvântului *Psyche*, care în greaca veche trimite atât la *suflet*, cât și la *respirație* (Shopin 2014: 212). Această aducere împreună a celor doi termeni justifică fascinația generală a poezilor pentru laturasufletească. Or aici, în proza poetică a lui Müller, naratorul-poet „respiră” pe măsură ce scrie, în sensul

defulator al termenului, fiindcă scrisul, prin funcția cathartică, are efect terapeutic. Conform lui Shopin, devisa protagonistului Leo Auberg este celebrul dicton ciceronian, *Dum spiro, spero!*, constatare care întărește vorbele bunicii, țesute pe batista albă și rostite la plecarea nepotului ei în lagăr: „ȘTIU CĂ TE VEI ÎNTOARCE”.

Identitatea este un concept prin care se definește ambiguitatea literaturii Hertei Müller. Însăși noțiunea de identitate este una obsedantă în istoria gândirii umaniste, a cărei evoluție a avut un caracter sinuos, marcat de contradicții din care se nasc tensiuni filosofice. Imposibilitatea de a găsi un punct nodal între manifestările specifice ale unei opere de artă și de a o raporta la o unitate de sens a constituit temeiul crizei absurde lansate prin mișcările de avangardă, al căror proiect a avut la bază tocmai dizolvarea conceptului de unitate, respectiv de identitate. Cu toate acestea, toate măsurile împotriva identității creează prin ele însele un anumit tipar, o schemă care le conferă specificitate, deci o identitate. Se poate observa cum și creația mülleriană trece printr-o serie de transformări asemănătoare, punând sub negație improbabilitățile iscate de principiul identitar.

Ca de fiecare dată, tranșantă în afirmații și observații, Müller își expune convingerile fără menajamente: cuvântul „identitate”, atât de des întrebuintat, a devenit gol de conținut, iar tendința actuală a oamenilor este aceea de a-l fetișiza și de a-l plasa în orice context care le permite folosirea acestui termen, doar că arta are tendință defetișizantă (Lukács 1972: 831). Implicit, și literatura deține capacitatea de a dezvălui prin insolitare, iar scriitura lui Müller are funcție demistificatoare – istorică, psihică și fizică, dar, mai ales, literară, fiindcă dezrădăcinarea poate fi privită din unghiurile anterior menționate.

Ruxandra Cesereanu, preluând terminologia lui Radu Pavel Gheo, discută despre o relație de tip ură-dor față de România ceaușistă (Cesereanu 2019: 99). Imboldul lăuntric puternic este acela de a vindeca prinscriș trauma „deștărării” (Gheo 2017: 175-177), provocată în special de regimul politic opresiv și nu neapărat de țara de origine, cu toate că memoria rigurozității comunității șvăbești din care provine o însoțește la tot pasul: „Tot ce am port asupra mea. Tot ce-i al meu port cu mine.” (Müller 2009: 2) pare că spune neîncetat Irene, aidoma lui Leo Auberg din *Leagănul respirației*. Ceea ce nu este anulat de către Herta Müller este, în fond, o ramură a identității - identitatea personală, mai precis individualitatea, permanent raportată la elementele culturii românești și, mai apoi, corelându-le cu cele nemțești.

Țara de origine este supusă unui focus contrastiv interior-exterior, desfășurat când simultan, când succesiv. Distanțarea este o înstrăinare paradoxal implicată, datorată acestor intercalări și corespondențe între introspecție și tangibil. Sanda Cordoș numește acest procedeu „ambivalență constitutivă” (Cordoș 2012: 123-124), explicându-l prin modul în care o singură imagine poate fi percepută drept o „auto-imagine”, dar și ca „hetero-imagine”, „pentru că privirea care le creează are dublă focalizare, este o privire dinăuntru și din afară” (Cordoș 2012: 123-124). Dacă, în prima etapă a creației sale, dubla focalizare este acumulată asupra comunității șvăbești, exteriorul fiind reprezentat de spațiul românesc, în următoarea fază se discută despre o deplasare a centrului (Gheo 2019: 19). În romanul emigrației de mai târziu, *Călătorie într-un picior*,

interiorul este spațiul comunist românesc, iar exteriorul, teritoriul germanic. Astfel, șvăboaică și româncă, Müller oscilează între identități și perspective în cadrul aceluiași discurs, provocând un efect de derută și de incertitudine, pe măsura sentimentelor și stărilor prin care trece protagonista Irene în încercările de integrare a sinelui deja scindat într-o lume necunoscută. Dezrădăcinată și sentimentală, Irene își plimbă ființa printre priviri străine.

Componenta românească și cea nemțească se amestecă în mod evident în romanul *Călătorie într-un picior* (1989), prima carte publicată în Germania după emigrarea din România. Variabilele destinului emigrantei Irene se pretează pe dislocarea din „cealaltă țară” într-o țară cu o „privire străină” care va rămâne așa până la final. Cu acțiunea plasată în Berlin, romanul capturează tranziția migratorului aflat în plin proces de dezrădăcinare. Tehnica narativă e neschimbată, poate chiar și mai atent lucrată decât în *Ținuturile joase* la nivel stilistic și estetic, prin lacune dese îngreunându-se actul lecturării și supunându-l pe cititor la un consum intelectual și emoțional, deopotrivă. Dincolo de tema emigrării și de variantele ei, romanul aruncă o cheie în largul singurătății sub spectrul înstrăinării. Deși a părăsit fizic țara, Irene este asaltată de „cealaltă țară”, așa cum denumește România în nenumărate rânduri. De altfel, aceasta este singura manieră în care se referă protagonista Irene la țara de origine, deoarece cuvântul *România* nu apare nicăieri în întreg volumul *Călătorie într-un picior*.

Critica literară a asociat peregrinările protagonistei cu cele ale unui flaneur sau ale unui voyeur. Calculând posibilitățile oferite de noua viață și de începutul ei, Irene se ipostiază într-un spectator al lumii din Berlinul de Vest: locomoția și spiritul de observație (Marișescu 2011: 116) îi definesc, de fapt, experiența berlineză. Dar chiar mersul este întrerupt de poticneli, aidoma fluxului narativ: „Irene închise ochii în timpul mersului. Se împiedică și se sperie.” (Müller 2010: 42), piedica devenind o metaforă textuală pentru inadaptabilitatea protagonistei, cu atât mai mult cu cât se menționează în poziția imediat următoare că „locul în care Irene se împiedicase nu se deosebea cu nimic de altele. Nu era nici mai înalt, nici mai adânc decât suprafața străzii.” (Müller 2010: 42). Altfel spus, avansarea în relațiile interpersonale dintr-o țară străină este oprită de fiecare dată, dar o cauză precisă nu poate fi depistată. Singurul motiv pare a fi acela al stranieții străinătății, al modului de a fi propriu unei lumi irecognoscibile pentru o intrusă ca Irene.

Ideea de mișcare, de mobilitate este relativizată la Herta Müller încă din titlu, conform lui Marișescu (Marișescu 2011: 116). Titlul oferă o imagine de impact pentru ceea ce înseamnă traseul unui subiect călător cu abilități necesare înjumătățite, deci vizibil afectat de o descompunere care a lăsat undeva în urmă fragmente indispensabile integrării într-o nouă comunitate. De fapt, o stare de paralizie a originii o împiedică pe Irene să se facă inclusă în relațiile cu ceilalți oameni din Berlinul de Vest.

Călătoria cu trenul și topos-ul gării sunt, iarăși, relevante în contextul migrării. De Certeau distinge între călătorii din mijlocul de transport public și cei care frecventează trenul. Dacă primii sunt liberi în mișcările lor, cei care călătoresc cu trenul sunt eliberați din ritmul vieții cotidiene doar ocupând un loc într-un tren care impune ritmul său, acesta fiind singurul mijloc de evadare

(Egger 2016: 38). Neliniștea constantă este cauzată de un regim opresiv, aspecte care fac din protagonista romanului *Călătorie într-un picior* o persoană a cărei identitate e în plin proces de dezintegrare. În sens metonimic, simbolul pantofului este relevant pentru tema călătoriei permanente și a pășirii pe spații tranzitorii: „Irene cunoștea bine pantofii ieftini din lăzile de la supermarket. [...] Irene văzuse cum bărbații și femeile găsiseră câte un pantof care li se potrivea. Cum îl țineau apoi într-o mână deasupra capului. Iar cu cealaltă scotoceau în continuare în grămada de perechi desperecheate.” (Müller 2010: 32). Scena relatată este cu atât mai importantă, cu cât semnaleză alienarea individului, asociat cu un bun perisabil și veșnic interșanjabil. Gestul îndepărtării pantofului este unul simbolic, deasupra capetelor cumpărătorilor formându-se o hartă cu puncte moarte, asemănătoare cu drumurile străbătute de Irene. Mai mult, „această depărtare rămânea, de la un pantof la altul. Ea creștea din spate. Învăluia și umerii.” (Müller 2010: 32). În aerul respirat de Irene plutește, de fapt, un iz de nostalgie a apropierei care îi influențează mișcările și ritmul vieții.

Cromatică este un alt simptom al înstrăinării și al dorului de țara natală care o însoțește pretutindeni pe Irene. Semnificativă în acest sens rămâne scena din capitolul al nouălea, în care se desfășoară una dintre întâlnirile cu Thomas, pe care îl cunoaște prin intermediul lui Franz, așa cum este prezentat la începutul pasajului. Doar că momentul întâlnirii este amânat prin inserția unor observații de ale lui Irene legate de târgul de vechituri din apropierea locului unde îl cunoscuse pe Thomas, Landwehrkanal. Despre târgul de vechituri aflăm că era „unul dintre numeroasele locuri uitate de oraș, unde sărăcia se deghiza în afacere”, iar vântul care bătea acolo „mirosea a haine vechi și a praf” (Müller 2010: 73). Până aici, nimic neobișnuit sau de o însemnătate colosală pentru memoria protagonistei Irene. Doar că târgul este și locul în care cresc buruienile „celeilalte țări”: măracini, coada-șoricelului, dar, mai ales, urzicile. În continuare, se precizează că Irene se temea de apariția aproape irațională a acestor buruieni în oraș, de parcă ar fi fost niște simple închipuiri, iar din acest motiv le și atingea.

Gândurile sunt, în acest caz, soluția reprimării simțurilor, doar că în multe situații ea eșuează. De pildă, în duminica întâlnirii cu Thomas, este evidențiat faptul că bărbatul poartă o cămașă verde de mătase, de culoarea urzicii. Esențialul este că „din cauza acelei cămăși de culoarea urzicii și pentru că Irene căutase întruna în iarbă urzicile, între ea și Thomas apăruse o apropiere” (Müller 2010: 74). Gradual, ni se înfățișează premisele care au dus la stabilirea unei legături între Irene și Thomas, lucru destul de neașteptat, având în vedere homosexualitatea asumată a bărbatului. La câteva pagini distanță, sunt înfățișate momentele de dinainte și de după consumarea actului sexual dintre Irene și Thomas, în centrul discuției stând simbolul mărilor. Din nou, avem de-a face cu o situație metonimică. De la afirmația Irenei, despre care aflăm că îi place să mănânce „mere zbârcite”, se ajunge la o discuție despre stoluri, memoria ambilor parteneri fiind pusă în funcțiune. Replica Irenei este pregnantă, întrucât se creează cadrul desfășurării intimității dintre cei doi: „Două păsări nu fac un stol [...], poate o pereche” (Müller 2010: 118). Mai târziu, însă, Franz, un alt personaj masculin notoriu în lumea Irenei, va conchide

metaforic că „speranța este verde în stoluri” (Müller 2010: 179) semn că o regenerare este așteptată și dorită.

Doar că, apoi, în discuția de dinaintea celei cu Franz, are loc un alt salt înspre simbolistica mărilor, Thomas adăugând: „Acum te vei zbârci, întâi stomacul, apoi gâtul, apoi fața” (Müller 2010: 118). Zbârcirea este, dincolo de sensurile care se leagă de procesul îmbătrânirii, o sugestie a dezintegrării sinelui, deci a identității Irenei. Venind din „cealaltă țară”, ea poartă cu toată ființa însemnele trecutului și ale originii ei românești. Tocmai de aceea, ține să facă observația justă asupra faptului că, în „cealaltă țară”, există două cuvinte diferite pentru a desemna foaia – „frunză” și „hârtie” -, în timp ce limba germană posedă numai substantivul „Blatt”. La această remarcă, Thomas o întreabă: „De ce compari întruna? Doar nu e limba ta maternă.” (Müller 2010: 118). Răspunsul Irenei este unul evaziv, reproșându-i că i-a mai spus acest lucru de nenumărate ori. Trecerea de la discuții simple în aparență, dar încărcate cu semnificație, la statul în pat post-factum este mediată de privirea lui Irene, care urmărește căderea în gol a codiței mărilor. La scurt timp, Irene îi mărturisește: „Credeam că ești homosexual. Știu doar că-i așa.” (Müller 2010: 119). Răspunsul lui Thomas este emblematic în simbolismul său: „Uneori mai fac excepții, Irene, trebuia rapid să fac dragoste cu tine, până să ajungi să te zbârcești” (Müller 2010: 119), adică până la deșănțarea completă a firii, până la alienație, proces care începe să ia contur odată cu mărturisirea Irenei: „Mărul zbârcit are efect. Sunt stoarsă pe dinăuntru” (Müller 2010: 121).

Privirea este singura metodă de a rămâne în lume și de a-i îndepărta pe oamenii care îi sunt aproape. Cercetând modul de a exista al altora, Irene se străduiește „să nu-și dea în vileag propria înstrăinare” (Müller 2010: 160). Ceea ce o deosebește de voyeurii consacrați ai literaturii, precum eroii lui Proust sau Joyce, este lipsa unor porniri erotice care să fie declanșate de scene de același fel. În cazul Irenei, priveliștile sunt dintre cele mai banale, dar ele capătă semnificație prin raportarea la condiția ei de deșănțată: peisaje din tren, orașe imaginate fără oameni, muncitori lucrând, chipuri și detalii corporale o sustrag pe protagonistă de la ritmul agasant al vieții sub regim polițienesc. Discutând despre opera lui Jürgen Fuchs, Müller descoperă o *suresscitare a banalului* în poveștile scriitorului și constată că „orice lucru cât de infim își dobândește propriul său nerv sensibil sensibil” (Müller 2011: 229), aspect care poate fi aplicat și în situația Irenei. Nici măcar nu poate fi vorba despre un act de contemplare, ci despre o privire aruncată în gol sau, în termeni müllerieni, despre o „privire străină”, a unei „străine în străinătate” cu un „zâmbet estic”. Nu din întâmplare Irene își agățase deasupra patului din „cealaltă țară” o tăbliță de pe șantier pe care era scris „Pericol de cădere în gol” (Müller 2010: 97). Raportată la propria viață, căderea în gol este primejdioasă nu atât din punct de vedere fizic, cât, mai ales, ontic. În discuțiile cu Angelika Klammer, Herta Müller stabilește că noțiunea de „privire străină” este „o chestiune lăuntrică” ce vizează „nu schimbarea dintr-o țară în alta, ci pierderea conștiinței” (Müller 2016: 156).

Obsedant devine motivul privirii, deoarece întreaga narațiune – cu accente lirice și dislocări, ca de fiecare dată – este alcătuită din observații ale naratorului despre observările personajelor. Până și bărbatul care o pândea pe

Irene în spatele tufei din „cealaltă țară” și de care își amintește în timpul plimbării cu Franz o îndeamnă să nu fugă – „Vreau doar să te privesc.” (Müller 2010: 160) admite observatorul în cauză. În tren, privirea unui bărbat oarecare era „atât de pierdută, de parcă citindu-și buletinul ar fi înțeles pentru prima oară de câtă vreme trăia” (Müller 2010: 161).

A privi mai înseamnă, totuși, ceva: *a fi precaut*. În eseu *Privirea străină sau Viața-i un sictir bătut în piuă*, Müller atrage atenția asupra necesității circumspecției într-un sistem politic totalitarist: „Lucruri perindându-ți-se pe dinaintea ochilor fără a mai lăsa urme, priviri aruncate mașinal – iată ceva devenit imposibil”¹²⁴, susține autoarea. Mai mult decât atât, e imperativ să *vezi*, adică să duci privirea la un alt grad, în așa fel încât „să pricepi totodată, să pătrunzi cele privite” (Müller 2005a: 154). Tocmai de aceea, precizia, ziua transpusă pe hârtie milimetrică, înregistrată și analizată cu rigoare științifică, este împărțită între doi poli: urmăritor și urmărit, atacator și atacat, căci este vital ca urmăritul să își urmărească urmăritorul, fiindcă numai astfel se poate păzi de acesta. Ca atare, în *Călătorie într-un picior*, chiar și aerul, „ticsit de lemn, de pereți și de priviri”, o face pe Irene să se simtă stingherită.

Dacă, de-a lungul romanului, Irene era „incapabilă să acționeze”, cu o viață *coagulată în observații*, (Müller 2010: 160), finalul aduce o confruntare cu muncitorul de pe schelă, de la care Irene află că este urmărită. Schimbul de replici este de o ironie amară, deoarece muncitorul știe că protagonista „trăiește singură”, dar, în același timp, îi divulgă Irenei că ceilalți colegi pariază de multe ori pe apariția ei la fereastră, iar ea îndeplinește de fiecare dată vruta lor „ca la comandă”. La ziua lor de muncă, participă și Irene, dar cu privirea. Amărăciunea constatării muncitorului este dată de sesizarea caracterului pasiv al Irenei, blocată în inacțiuni. Inertă, „Irene nu trăia în lucruri, ci în urmările lor.” (Müller 2010: 161).

O altă particularitate a modului de existență a Irenei în noua țară este aceea a dorințelor care o stăpânesc și pe care ea încearcă să și le reprime. De la bun început, protagonista simte „o dorință în gât” despre care știe un singur lucru – că îi ascunde ceva. Pe parcurs, termenul de dorință este actualizat în variante precum „dorul fizic” resimțit după Franz. Pasajul plimbării celor doi printre „frunze și lemn”, denumire dată locului de taină al homosexualilor, este fundamental pentru redarea cât mai veridică a modului în care funcționează aceste dorințe în lumea Irenei. Din nou, prin climax, sunt construite etapele care atrag după sine un punct fulminant. Plăcerea atingerii mărturisită de Franz, foșnetul lemnului de la „pielea plină de pofte” a homosexualilor, dar și amintirea unei „veri dezlănate din cealaltă țară” sunt catalizatorii râvnei protagonistei, despre care se spune, fără ocoliș, că „i se stârnise pofta de Franz și își dorea ca el să fie homosexual, uitând că ea nu era bărbat, ci femeie” (Müller 2010: 103). În final, dorința de a dormi și de a pleca departe devine aproape patologică pentru Irene, transformându-se în drog. Tot ceea ce își dorește este „să privească din fereastra unui compartiment de tren cum se scurge peisajul în dăre verzi, dispărând. Și oamenii care urcă și se așază în compartiment. Care mănâncă și dorm. Care nu trădează nimic despre ei înșiși. Care coboară în gări mari și se opresc o vreme nehotărâți în larma de acolo.

Care se strecoară printre ceilalți care așteaptă și merg cu pași ezitanți în orașe” (Müller 2010: 192).

Faptul că Irene se numește astfel îl înfricoșează pe Franz. Numele protagonistei este cu atât mai emblematic și expresiv, cu cât el se referă la un oraș din opera lui Italo Calvino, *La città invisibili*. Așa cum mărturisește Franz în telegrama pe care i-o trimite Irenei, fragmentul din cartea lui Calvino l-a subliniat fără să asocieze numele orașului cu numele vreunei persoane anume, de unde și stranietatea situației. Paragraful ales de bărbat este de o importanță majoră, întrucât în interiorul acestuia sunt aduse împreună unele particularități pe care orașul Irene, creație a lui Calvino, și personajul Irene, invenție a Hertei Müller, le dețin în comun. Prin raportare la specificitatea orașului, despre personajul feminin al Hertei Müller se pot afla amănunte vizibile și inteligibile încă de la o primă încercare de lecturare a romanului. Astfel, după cum citează Franz din Calvino, „dacă ai privi orașul pe dinăuntru, el ar fi un altul. Irene este numele unui oraș de departe, dacă te apropii de el, devine un altul.” (Müller 2010: 109). Nimic nu pare să descrie mai bine starea de a fi a Irenei într-o lume în plin proces de deconstrucție, urmat de reconstrucție – reală și, mai mult, textuală. În acest mod, Müller realizează o extracție de ordin literar, fiindcă reușește să transforme, prin mijloacele puse la dispoziție de literatură, între care cel mai însemnat este, și în cazul de față, metonimia, un oraș subiectivizat într-un personaj obiectivizat. Reușita Hertei Müller constă în consolidarea fenomenului de migrație din toate unghiurile narative și transnarrative, de vreme ce însăși protagonista romanului *Călătorie într-un picior* este construită pe baza unei migrări a sensului dinspre obiect subiectivizat înspre subiect obiectivizat.

Paradoxal, în contextul mai nou al transformărilor sociale, identitatea este o posesie, pentru că ea este alienabilă, iar acest aspect este evidențiat în proza lui Müller. Despre Irene se poate sesiza, așadar, că posedă nu o singură identitate, ci un cumul de identități. Protagonista îmbracă diverse forme care merg pe același filon traumatic, doar că ea experimentează, în același timp, o disociere, în variante fragmentate. Altfel spus, ceea ce caracterizează identitățile Irenei este posibilitatea lor de a fi împărțite în submulțimi, în sume de subidentități. Tot sub puterea privirii se construiește și schimbul identităților în regim de joc. Mutatis mutandis, decuplarea se desfășoară în „multe rame și [în] mult prea multe reproduceri în interiorul unei singure rame” (Müller 2010: 178). Tablourile cu animalele marine înrămate din visul Irenei sunt metafore ale problematicii identitare. Din nou, atâta timp cât privirea este menținută asupra lor, ele pot fi moarte sau vii, dar în luptă continuă cu ele însele. Acest episod al observării în vis a animalelor marine este de o importanță majoră, deoarece este o experiență similară cu cea a strămoșului Goethe care, în Veneția, își exprimă mirarea la vederea unor astfel de animale marine, dar, de data aceasta, există certitudinea vieții: „Ce lucru splendid, minunat este o ființă vie! Cât de adecvată stării ei, cât de adevărată, de existentă!” (Lukács 1972: 750). Așadar, la fel ca în cazul lui Goethe, despre care teoreticianul Georg Lukács afirmă că, prin astfel de momente, „[se] relevă [...] atitudinea poetico-artistică față de realitate”, respectiv „identitatea lumii reflectată”, (Lukács 1972: 750) și la Herta Müller există o încercare de „desfășurare autentică și rodnică a subiectului, care

devine purtătorul, organizatorul, coordonatorul obiectualității percepute în vederea creării unei «lumi» (Lukács 1972: 750). Numai că lumea obiectelor și a subiecților Irenei din *Călătorie într-un picior* este organizată după modelul coordonatelor imprevizibilului și ale stranieții opuse familiarului, care sunt, prin natura și rutina lor angoasantă, devitalizante.

Straniul și străinul se combină în privirile privite de Irene în vis. Astfel, străina din restaurant avea „o expresie stranie”, dar „îi semăna leit”, „era cealaltă Irene” (Müller 2010: 178). Observația este fundamentală pentru tot ceea ce înseamnă drama nu numai a dublului, dar mai ales a multiplului. Dublul statal la care se raportează constant Irene este, la rândul ei, o totalitate de subidentități culturale: spațiul românesc este întregul alcătuit din subculturi precum cea șvăbească la care aderă comunitatea din care provine Irene. Unicitatea culturală și individuală este, practic, inexistentă la Müller, iar din acest motiv protagonista trece printr-un proces de dispersie a identității. Cel mai pregnant moment al romanului fiind tocmai experiența onirică, ea este cea care îi revelează lectorului cât de fine sunt granițele dintre lumi – state, oameni și obiectele lor, deoarece Irene ajunge în stadiul în care vede precis că nu poate face abstracție de sine și că „Ochiul Străin se inflamează la contactul cu țara străină” (Müller 2005b: 162). Cu alte cuvinte, ceea ce un băștinaș nu poate înțelege la un nomad este câte „cioburi” și „sfărâmături” călătoresc până în „universul ordonat” autohton. Un episod relevant din viața Hertei Müller, asemănător cu ce experimentează Irene, este prezentat în volumul de eseuri *Regele se-nclină și ucide* – într-o florărie: autoarei îi sunt oferite flori de gura-leului de către florăreasă, care o întreabă: „De unde sunteți de băștină, sunteți cumva franțuzoaică?” (Müller 2008: 162). Așa cum e de așteptat, Müller ezită să ofere un răspuns, motivând tăcerea prin faptul că „băștină” nu îi e un cuvânt pe plac, iar când îi răspunde că e din România, florăreasa își schimbă privirea. Corelând denumirea în germană a florilor cu cea șvăbească, Müller observă o distanță între „gura leului” nemțească și „botul-broaștei” sau „orăcăielele” șvăbești. Este vorba despre o supraestimare, de ordinul celei pe care o făcuse și florăreasa. Elementele occidentale nu sunt reduse ca cele din Est, ci li se atribuie tușe vădit gigantești. Alteritatea este cea care conferă identitate, de fapt. După cum afirmă esteticianul Georg Lukács, „o dezvoltare reală a personalității umane nu e cu puțință decât în lume, în interrelații neîntrerupte cu ea” (Lukács 1972: 751), chiar dacă omul ajunge să își „schilodească sufletul”, adică să își mutilizeze identitatea. Potrivit lui Lukács, relația subiect-lume îi conferă celui dintâi substanțialitatea, pentru că „subiectul, prin dăruirea față de lumea exterioară, prin reflectarea celor mai importante determinări ale ei, se găsește pe sine însuși ca substanță, se îmbogățește și se adâncește” (Lukács 1972: 752). Practic, doar având un sistem de referință cineva poate fi suspectat de o atare identitate, iar această atitudine de raportare la celălalt este dubitativă pentru Irene, fiind supusă organizării onirice.

Fereastra este un alt topos de tranziție, o altă frontieră identitară. Marișescu este de părere că apartamentul în care locuiește Irene este o extensie a Berlinului, din care protagonista încearcă să descifreze lumea exterioară privind pe fereastră (Marișescu 2011: 123). O falie se cascadează între om și lume, acoperită de pavăza ferestrei. Lumea în sine e alcătuită din două identități, cea văzută de Irene

de la fereastră și cea propriu-zisă, manifestată neconținut în jurul ei. De la fereastră, Irene observă un graffiti: „ȚARĂ RECE INIMI RECI MAI SUNĂ-MĂ ȘI TU JENS.” (Müller 2010: 123). Numărul de telefon scris alături, vopseaua cursă, literele care aveau „degete” contribuie și ele la amplificarea senzației de lipsă și a caracterului de străin pe care îl dobândește orașul prin ochii și simțul lui Irene. Mai mult, trecătorii resimt „adierea aceluși scris”, aspect care denotă frigul care îi cuprinde pe aceștia în momentul traversării pieței, iar ținutul mâinilor în buzunare este gestul care trădează răceala transmisă de țara străină prin intermediul literelor-degete „reci”. De aceea, nu întâmplătoare este convergența *inimi-degete-mâini* (în buzunare). Formularea clișeică „mâini reci, suflete calde” este doborâtă în acest episod fatidic, fiindcă străinătatea este percepută în acutizarea ei concretă, în semne reci, dure și vizibile pe pereți, nu doar intrinsec umane: exteriorul devine aproape identic cu interiorul, de parcă însăși Irene, „plină de o simțire rece” (Müller 2016: 107), ar fi scris pe pereți din dorința de apartenență și de a găsi indivizi empatici. Jens poate fi oricine, dar Irene îi alege identitatea unui bărbat mai tânăr decât ea, de vârsta lui Franz, iar pe ea se imaginează copil în „cealaltă țară”. În plus, o nouă remarcă pune în contrast cele două țări: „Aici, în orașe, numele Jens revenise la modă, pe când în cealaltă țară era Franz” (Müller 2010: 106).

Trecerea de la simplă observație la invenție se desfășoară în capitolul al paisprezecelea, conform lui Marișescu (Marișescu 2011: 124), porțiune care urmărește disocierea propriu-zisă de exterior. Imaginația irumpe și Irene se raportează la lume cu susul în jos, de aceea ea „mergea în cap” și stătea „în vârful degetelor, pe propria-i țeastă”, pe brațul ei – „umbra unei muște. Dar fără vreo muscă.” (Müller 2010: 127), iar scăparea este o *vedere* adresată lui Franz, în care își exprimă nedumerirea cu privire la tot ceea ce o înconjoară. Irene admite posibilitatea plâsmuirii unei lumi, cauză a faptului că este „obosită, dar atât de trează interior”, încât, mai târziu, este evidențiat că „întinsă pe pat, Irene avea impresia că își vede proprii globi oculari luminând” (Müller 2010: 127). Impresia este că mintea îi joacă feste, dar, de fapt, ea inventează, vede dincolo de ceea ce este palpabil și construiește, prin decupaj, o nouă realitate. Jocul de lumini în globii oculari este o realizare metaforică senzorială, întrucât pornește de la senzația reală de pulsație luminoasă, doar că, în acest context, sunt redată mecanismele funcționării eului creator care cunoaște o scindare, urmată de o acumulare de lumi posibile, ca apanaj al fricii. Așadar, în fața fricii, individul are un mecanism de compensare.

Lumea devine stridentă și stringentă, covârșitoare, o agitație orbitoare, care provoacă zvâcniri de tâmple și care nu se supune dorințelor lui Irene. Există o disproporție *eu-lume* pe care eroina o sesizează în cel mai nepotolit mod posibil, trădând o viziune auctorială despre lume. Aflată în tren, protagonistă se oprește asupra unei călătoare și începe să-i examineze detaliile fizice, de la genunchi și până la obraji, până când își dă seama că femeia adormise și „respira mai rar decât Irene. Și egal.” (Müller 2010: 159). Însă nimic nu pare să o enerveze mai tare pe cea care observă ceea ce este imperturbabil ca un tablou, și anume că pe femeie „n-o interesa imaginea care Irene și-o făcuse despre ea. Că nu voia s-o corecteze.”, dar cel mai tare o îndispune pe eroină faptul „că prin felul în care ședea și dormea”, femeia din tren „întorcea spatele

întregii lumi” (Müller 2010: 159). Cu alte cuvinte, pasajul redă explicit tulburarea pe care creatorul de lumi o resimte la contactul cu realitatea și cu factualul care nu i se subordonează. Irene găsește cu neputință să pună în acțiune persoanele și să le transplanteze în personaje, de aceea se poate deduce că există o criză identitară de ordin ficțional, în care scriitorul nu mai poate face apel la resorturile necesare construirii și rostirii poetice, ca urmare a vieții care câștigă prin impunerea propriilor norme de funcționare.

Așadar, Istoria determină destinele oamenilor atât la nivel colectiv, cât și la nivel individual. Istoria particulară este alcătuită dintr-o serie de memorii ale existenței sub protecția tăcerii. De cele mai multe ori necesară, tăcerea trădează câte ceva și despre modul de a fi al unui om într-o societate totalitară, în care orice cuvânt este în plus și, bineînțeles, dacă nu este un prefabricat ideologic, instrumentul verbal se transformă într-un cuțit cu două tășuri. Cuvântul și gândul, mai ascuțite și mai de temut decât oricând, disecă identitatea până la dispariția ei. Prin urmare, pierderea identității într-o mulțime străină este un prim pas înspre conștientizarea și chestionarea ei prin raportarea constantă la un model familiar, la o alteritate culturală elementară.

Lumea exterioară și cea interioară corespund, în sensul în care în ambele se petrec discordanțe. Problema apare acolo unde se iscă un amalgam de dezacorduri între cele două lumi haotic guvernate. Soluția, din nefericire, nu este una comodă, pentru că ea mizează tot mai mult și tot mai des pe acceptarea destinului de deșănțat al sorții, respectiv pe împăcarea cu „mersul lucrurilor”.

BIBLIOGRAFIE

- Cesereanu 2019: Ruxandra Cesereanu (coord.), *Herta Müller, un puzzle. Studii, eseuri și alte texte*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană.
- Cesereanu 2019: Ruxandra Cesereanu, „Antigona preschimbă trauma în memorie (despre spaimă și morminte etice)”, în Ruxandra Cesereanu (coord.), *Herta Müller, un puzzle. Studii, eseuri și alte texte*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană.
- Cordoș 2012: Sanda Cordoș, „Imaginar românesc la scriitorii germani originari din România”, în *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea Românească, apud Radu Pavel Gheo, „Herta Müller – Identitate și respingere”, în Ruxandra Cesereanu (coord.), *Herta Müller, un puzzle. Studii, eseuri și alte texte*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2019.
- Diaconu 2001: Mădălina Diaconu, *Ontologia operei de artă în lumina principiului identității*, București, Editura Crater.
- Dobrescu 2019: Caius Dobrescu, „Herta Müller și moștenirea globală a culturii settler” în Ruxandra Cesereanu (coord.), *Herta Müller, un puzzle. Studii, eseuri și alte texte*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană.
- Egger 2016: Sabine Egger, *Der Raum des Fremden als „fahrender Zug” in Herta Müllers Reisende auf einem Bein*, Zeitschrift für interkulturelle Germanistik.
- Gheo 2019: Radu Pavel Gheo, „Herta Müller – Identitate și respingere”, în Ruxandra Cesereanu (coord.), *Herta Müller, un puzzle. Studii, eseuri și alte texte*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, p. 19.
- Goethe 1786: Goethe, *Italienische Reise*, Veneția, 9 octombrie 1786 (data însemnării lui Goethe), apud Georg Lukács, *Estetica*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 750.
- Lukács 1972: Georg Lukács, *Estetica*, București, Editura Meridiane.
- Marișescu 2011: Tonia Marișescu, *Ortswechsel über Herta Müller*, Universität Duisburg-Essen.

- Müller 1995: Herta Müller *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, București, Editura Univers.
- Müller 2005a: Herta Müller, *Este sau nu este Ion*, Iași, Editura Polirom.
- Müller 2005b: Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, Iași, Editura Polirom.
- Müller 2006: Herta Müller, *Animalul inimii*, Iași, Editura Polirom.
- Müller 2009: Herta Müller, *Leagănul respirației*, București, Editura Humanitas.
- Müller 2010: Herta Müller, *Călătorie într-un picior*, București, Editura Humanitas.
Herta Müller, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, București, Editura Humanitas.
Herta Müller, *Omul este un mare fazan pe lume*, București, Editura Humanitas.
- Müller 2012: Herta Müller, *Ținuturile joase*, București, Editura Humanitas.
- Müller 2014: Herta Müller, *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*, București, Editura Humanitas.
- Müller 2016: Herta Müller, *Patria mea era un sâmbure de măr*, București, Editura Humanitas.
- Pițoiu 2017: Ion Pițoiu, „Obiectul între act de conștiință și concretețe: Herta Muller”, în „Steaua” nr. 4.
- Shopin 2014: Pavlo Shopin, “Unpacking the suitcases: Autofiction and metaphor in Herta Müller’s *Attemschaudel*”, in “Seminar A Journal of Germanic Studies”, May, 50(2), pp. 197-215, disponibil online la adresa: https://www.academia.edu/11573168/Unpacking_the_Suitcases_Autofiction_and_Metaphor_in_Herta_M%C3%BCllers_Attemschaudel.
- Shopin 2016: Pavlo Shopin, “Metaphorical Conceptualization of Injurious and Injured Language in Herta Müller”, in “Modern Language Review”, Vol. 111, No. 4 (October), pp. 1068-1084, disponibil online la adresa: https://www.academia.edu/39375208/Metaphorical_Conceptualization_of_Destructive_and_Destructible_Language_in_the_Work_of_Herta_M%C3%BCller.

