

Adevăr și trădare de sine în scrierile confesive ale Gabrielei Adameșteanu

Șerban AXINTE*

Key-words: *literary testimony, truth and self-betrayal, self-fiction, implicit poetry, contextual reading, literary confession*

1. Adevărul și trădarea de sine: aproximări teoretice

Mulți scriitori sunt tentați de a lăsa semne despre *poetica* scrisului lor, de a explica, adnota și teoretiza *viziunea* lor asupra lumii/literaturii (vorbind drept, aceste două noțiuni adesea se suprapun, ba chiar devin egale în registrul filosofico-lingvistic al mărturisirii) și a originii acesteia, câteodată exagerând în prezentare și expunere.

Pe de altă parte, atunci când sunt intervievați, răspund apăsător, încearcă să-și exhibeze un circuit al ideilor. La fel se întâmplă și în cazul articolelor teoretice, prin intermediul cărora autorul pare că se expune în fața cititorilor săi. Mărturisirile de acest gen, dacă ne permitem libertatea de a considera răspunsurile la un interviu un soi de mărturisire, par un fel de trădare de sine, în sensul că impun anumite linii directe pentru lectura cărților lor, linii directe care, prin excelență, sunt relative. E suficientă o schimbare a contextului, a paradigmei culturale și felul în care cel în cauză se citește pe sine poate cădea în desuetudine. Dar, țin să mărturisesc, îmi plac trădările de sine, exact din motivele expuse mai sus.

Cei mai mulți scriitori sau cercetători care și-au expus punctele de vedere legate de ideea de mărturisire au făcut-o prin raportare la genul diaristic.

În *Jurnalul* lui Gombrowicz găsim o notă nu doar despre ideea de mărturisire, care e în sine interesantă, dar și despre rolul dublu al unui diarist. Scriitorul devine și martor al propriilor gânduri și editor de la care se așteaptă o cenzură, o transformare a gândirii, care să fie agreabile publicului, dar și fidele ideilor resimțite:

Scriu acest jurnal în silă. Sinceritatea lui nesinceră mă chinuie. Pentru cine scriu? Dacă pentru mine, atunci de ce merge textul la tipar? Iar dacă scriu pentru un cititor, de ce mă prefac că stau de vorbă cu mine însumi? Îți vorbești ție în așa fel încât să te audă alții? Cât de departe sunt de siguranța de sine și elanul care mă animă atunci când – scuzați-mi expresia – „creez”. Aici, pe aceste foi, mă simt ca și cum din noaptea binecuvântată aș fi ieșit în lumina orbitoare a dimineții, care mă face posac și-mi scoate la iveală defectele. Falsitatea existentă în chiar principiul de bază al jurnalului meu mă intimidează. [...]. Defininu-mă, păcătuiesc nu numai față de propria mea filosofie, ci în primul rând împotriva lirismului meu (Gombrowicz 2007: 62).

* Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași, România.

Așadar, trădare de sine, falsitate în raport cu propriul adevăr. Și atunci, cum poate cineva să se comunice fără să „păcătuiască” prin automistificare? Mărturisirile din interviuri și din textele confesive sau de memorialistică conturează o *operă secundară* în raport cu cea formată din totalitatea scrierilor de ficțiune. Dar cât de secundară poate rămâne pentru autor și cititori această operă? Tentația nereprimată a trădării de sine conduce, totuși, la ceva ce nu trebuie în niciun caz neglijat. Conduce la o *ficțiune a sinelui*. De altfel, Rachel Langford și Russel West discută într-o lucrare dedicată diaristicii despre diferitele grade de deformare a realității la care se ajunge chiar prin mărturisire. Autorii studiului detectează patru abordări ale ideii de mărturisire, aceasta fiind înțeleasă ca o *formă subiectivă*, ca o *practică în viața de zi cu zi*, ca un *document istoric* și ca o *formă a ficțiunii*:

Din toate aceste perspective, jurnalul a fost deseori văzut drept un fenomen marginal. Ca o formă a subiectivității, jurnalul poate apărea fie ca o manifestare a indulgenței sinelui în „vicii, [...] lene, mândrie, egoism, impuritate” ca să-l parafrazăm pe Ferdinand Brunetière, fie ciudat și învechit într-o cultură postliterară și dominată de internet. Jurnalul a fost adeseori respins ca fiind o practică blocată în banalitatea existenței cotidiene – Alice James a făcut în jurnalul său observația că „muza domestică nu este considerată foarte originală”. De asemenea, este denigrat ca o formă a documentului istoric, în cel mai bun caz considerat de neîncredere, iar în cel mai rău caz drept periculos de părtinitor – „ca un document istoric sau psihologic, [...] absolut lipsit de valoare” și distorsionat de „orbirea oamenilor cu privire la ei înșiși, [de] nesinceritate, mândrie, banalitate, miopie”. În cele din urmă, jurnalul privat a fost privit ca o formă degradată a producției fictive, salvându-l pe autor de sarcini laborioase de focalizare narativă sau de reconfigurări temporale ale intrigii (Langford & West 1999: 6–21).

Indiferent dacă considerăm scrierile diaristice și mărturisirile o „formă degradată a producției fictive” sau nu, chestiunea temporalității și reconfigurările acesteia sunt mereu în centrul atenției, și a diaristului și a cititorului. Pe urmele lui Paul Ricoeur, Arno Dusini discută această problematică a timpului, menționând înțelegerea inițial temporală. Acest teoretician precizează că, pe lângă distincția sistematic adâncită a relației dintre epic și roman, așa cum a tematizat-o Aristotel în definițiile sale din *Tragedii* și cum se făceau dezbateri în secolul al XX-lea, relația între timp și genuri este la fel de constitutivă.

Discursul autobiografic, crede Dusini, unde timpul în calitatea sa radicală este timpul liber, este definitiv și inevitabil dominat de această relație:

Fie autobiografia ca o punere în scenă a vieții, fie scrisoarea ca un dialog ritmic cu legături operative intercalate (scrisoarea încă nescrisă, scrisoarea care nu ajunge, scrisoarea abia venită...) sau chiar jurnalul: tipurile de discurs autobiografic constituie instrumente de percepție a timpului, deschid în specificitatea lor experiențe temporale alternative și în forma lor nu doar că dau un răspuns la întrebarea lui Augustin, celebra întrebare autobiografică, ce e timpul, dar înainte de toate, cum omul poate face sens din timp. Timpul devine disponibil printr-un fapt atât de simplu, dar important, materializarea timpului scrierii: jurnalele sunt, la fel ca autobiografiile și scrisorile, un timp de scriere materializat. Când se citește un jurnal, timpul se ține în mâini, se răsfoiesc ani, luni, zile. Această materializare dă elementului timp o flexibilitate neașteptată, care se realizează într-o varietate ritmică (Dusini 2005: 9).

Se poate observa imediat că toți cei care abordează ideea de mărturisire se referă în primul rând la asumarea amintitei opere secundare, care este menită să o pună în valoare la modul optim pe cea principală.

Indiferent cum am privi problema mărturisirilor, important se dovedește a fi rolul pe care aceasta l-ar putea avea în procesul hermeneutic. Chiar dacă cititorului (criticului) îi este indusă o pistă falsă de lectură, sensul auctorial nu este de neglijat. El poate fi citit în răspăr, ca o dorință de depășire a unor grile impuse din exterior, ca o confruntare cu limitele contextului în care a fost formulată mărturisirea.

Drumul de la particularizare la generalizare depinde foarte mult de capacitatea scriitorului de a imprima cuvintelor sale sensuri potențiale, altfel spus, eliberate de contextul în care au fost exprimate. Gândind lucrurile în acest fel, se poate depista la un moment dat o *polifonie semantică a eului* care ar putea îmbogăți prin pregnanța ei scrierile de ficțiune. Călătorim prin corpul operei ca să-l salvăm pe autorul ei de riscurile neantizării (pulverizarea acestuia în lumi și personaje).

Gabriela Adameșteanu s-a arătat întotdeauna reticentă față de acest gen de abordări. Nu a simțit că prin intermediul lor ar putea ajunge la *adevărul de sine*. Nimic nu ar fi reprezentativ pentru ea în afara literaturii propriu-zise. Doar prin intermediul ei, scriitoarea înțelege să se comunice și, mai mult decât atât, să-și cunoască *eul potențial* la care poate avea acces doar prin posibilitățile genului ficțional. De altfel, Sanda Cordoș observă în prefața ediției a V-a a romanului *Drumul egal al fiecărei zile*, reticența de *a vorbi despre sine* a Gabrielei Adameșteanu, numind-o o scriitoare austeră în ceea ce privește disponibilitatea de a se confesa.

Ea nu a ținut niciodată un jurnal, dar, cu toate acestea, din fragmentele memorialistice, din interviurile pe care le-a acordat și din articolele care dau în vileag unele elemente din „atelierul de creație” (în general răspunsuri la diverse anchete literare găzduite de unele reviste), se poate desluși o anumită *poetică* vag schițată. Nu folosesc termenul de *poetică* în înțelesul lui *tare* – reflex al unei gândiri teoretice bine articulate. Mai mult mă interesează cum anume reușește Gabriela Adameșteanu să scoată la iveală textul ei secundar în care atât sinele, cât și sensurile pe care autoarea le conferă scrierilor sale nu pot fi valabile decât conjunctural, în strictă dependență de un context anume. Se va vedea, sper, cum, acceptând riscurile trădării de sine, scriitoarea își construiește un discurs coerent, marcat de imprevizibilul descoperirii sinelui, atunci când este implicată în procesul lent, sinuos și mereu perfectibil al scrierilor ficționale.

2. Către intimitatea operei

Există mai multe căi de acces spre ceea ce s-ar putea numi – cu un termen destul de uzitat – *intimitatea operei*. M-aș referi, în primă instanță, la felul în care Gabriela Adameșteanu înțelege practica scrisului:

Să zicem că am început astăzi un capitol, îl las și îl reiau peste un timp, îl rescriu, ca să merg mai departe, îl citesc iar, și iar îl rescriu, îl măresc, adaug alte detalii, și tot așa. La un moment dat, am definitivat începutul, și pe urmă încep să scriu mai repede, iar cel mai repede scriu partea de final a cărții, fiindcă între timp m-am gândit mult la ea (Adameșteanu 2015b).

Așadar, practica scrisului dezvăluie tentația întoarcerii obsesive la text. Scrierea nu poate continua decât dacă se persistă în această obsesie, care se dovedește productivă. Cu fiecare reluare, vocea interioară ordonatoare capătă din ce în ce mai multă pregnanță. Ea contaminează cuvintele, le oferă forță și persuasiune. Un fragment bine realizat trebuie să conțină în el potențialitatea întregii arhitecturi narative. Altfel nu se poate merge mai departe.

Într-un alt loc, autoarea își nuanțează opiniile de mai sus:

Am un proces de lucru foarte neeconomic, pentru că citesc foarte mult ce am scris înainte și așa pierd timpul. Dar iau acel fragment și când îl recitesc el capătă mai multă concretețe, apoi îl las. Se umflă ca jucăriile pe care le pui în apă și cresc. Așa e și textul meu. Orbecăi prin text pentru că știu foarte vag ce am de făcut (Adameșteanu 2014).

Un proces care presupune o scurtcircuitare între potențialitatea unor fragmente și imposibilitatea de a fixa prin scris o anumită idee devine din ce în ce mai vizibil. „Nebuloasa” are și ea avantajele ei. Prin ea nu se vede bine ce va fi mai departe. Totodată, e un fel de oglindă imperfectă. Cel care încearcă să deslușească realitatea trebuie mai întâi să se lase pătruns de fețele realului. Doar astfel se poate ajunge la o realitate îmbogățită prin reflexiile ei multiple și, în același timp, se lărgeste spectrul cunoașterii. Lumea devine creația celui care o privește. Contează însă foarte mult acel ton al fragmentului inițial. Fără el, nici lumea, nici privitorul nu au suficientă putere pentru a se observa reciproc. Pe drumul clarificării interioare, scriitoarea revine la aceeași idee printr-o formulă fericită:

Încep cu un fragment în care mi se pare că am prins tonul cărții. Da, vocea naratorului. În general, am o voce pe care o aud. Deci am și eu un sunet. Așa începe, o carte începe cu un sunet (Adameșteanu 2014).

Totul e un du-te-vino creativ, energetic. Cuvintele se repetă până își găsesc singure calea, o cale mereu deschisă datorită faptului că sunetul inițial transmite vibrații către corpul încă nescris al operei.

3. Mecanismul de producere a ficțiunii

Referindu-se la scrierile memorialistice, Gabriela Adameșteanu aproximează mecanismul de producere a ficțiunii:

Tipul acesta de carte oricum selectează și parțializează ceva din viața ta. Trebuie privită cu relativism, dacă ai sta să povestești tot ce se întâmplă, tot ce spun ceilalți... Pe de o parte, memoria noastră pierde, de cealaltă parte amintirile pot deveni ceva enorm și nu ai mai putea face nimic din cauza lor (Adameșteanu 2014).

Dar ce e ficțiunea dacă nu *selectare* și *parțializare* a unui timp trăit, redat inițial prin trădare de sine, consolidat ulterior cu ajutorul imaginației care modifică aparent totul. Letiția Branea nu este Gabriela Adameșteanu, dar forța personajului fictiv provine tocmai din interiorizarea și potențializarea unui *eu biografic*. Cu alte cuvinte, ficționalitatea acumulează în sine trădările și identificările parțiale ale eului biografic. Totul se construiește prin *acumulare* și prin *viziune prospectivă*. Dar acest lucru nu se poate realiza în absența unui sens mereu căutat, și chiar din acest motiv, creator:

Ficțiunea o duci în ce parte vrei tu chiar dacă personajele mai au și viața lor individuală. [...]. E mult mai plăcut când scriem ficțiune, e mai profund, adică ai impresia că ai prins un sens mai adânc al realității. Într-o carte de proză doar aparent descrii personaje sau întâmplări, de fapt cauți un sens care leagă personajele și care leagă întâmplările. Cauți un sens pe care însă n-ai ști să-l spui, pentru că dacă ai ști să-l spui nu ai scrie 200–300 de pagini, ai termina într-un paragraf. E vorba despre un sens pe care trebuie să-l poți exprima într-un paragraf, cu idei despre viață, dar pe care de fapt nu le putem exprima niciodată și atunci te pierzi în multe pagini de proză (Solomon 2015).

Se poate observa recurența unor idei, dar acestea, exprimate altfel, se îmbogățesc semantic continuu. *Poetica* Gabrielei Adameșteanu este cumva dependentă de acest circuit repetitiv care conține în sine ideea *de relectură*. Dar, oricare ar fi procedeele narrative, oricum s-ar proiecta arhitectura epicului, romanul nu ar fi posibil fără agentul lui de necesitate, personajul:

Eu chiar cred în proza cu personaje. Am traversat perioade când personajul nu conta deloc – noul roman, care a teoretizat moartea personajului, postmodernismul, care a amestecat totul. Dar eu văd personaje și nu am cum să nu scriu despre ele (Adameșteanu 2013).

Despre relația inevitabilă dintre personaj și *eul biografic*, Gabriela Adameșteanu afirmă că

noi toți ne imaginăm scriitorii prin intermediul personajelor lor. Pentru mine, Camil Petrescu o să rămână întotdeauna un fel de Fred Vasilescu. Într-o carte de memorii se zice că te portretizezi singur, fără să vrei. Și poate că am făcut acest lucru, deși, într-un fel, nu am vrut să scriu despre mine. Dar povestind, întâmplător eram și eu acolo, ba chiar aveam locul central (Adameșteanu 2015b).

4. Confruntarea cu „noul context”

Cea care nu s-a simțit în stare să țină un jurnal, cea care a disprețuit chiar literatura memorialistică ajunge la ficțiune indiferent pe ce drum își propune să meargă. Aceasta pare una dintre mizele sale ca prozator: să persiste atât de mult în sine încât imaginea omului să se *blureze*, făcând posibilă nașterea personajului ficțional. Bineînțeles că nu toți protagoniștii sunt zămislighi la fel. Se poate vorbi și despre contrast, despre opoziție. Protagonistul în sine nu este văzut liniar; el este suma unor contradicții între esență și aparență: „prozatorul ascultă replicile și discursurile oamenilor «pe viu» și are iluzia că aude și fluxul interior care contrazice sau completează cuvintele rostite” (Adameșteanu 2000: 21). Nu trebuie uitat nici aspectul *imprevizibil*. Tot aici, aș vrea să parafralez un răspuns al Gabrielei Adameșteanu dintr-un interviu pe care scriitoarea mi l-a acordat. Romanul îi dă posibilitatea de a-l gândi și regândi pe măsură ce-l scrie, deoarece destinul personajelor se tot complică, se nuanțează. În definitiv, romanul ar fi „o călătorie lungă și imprevizibilă prin viețile altora” (Adameșteanu 2015a). Asta în comparație cu proza scurtă, care s-ar rezuma la un moment, dilatat sau redat sintetic.

În primul text selectat, autoarea vorbește despre una dintre mizele scrisului: aflarea unor forme de libertate, prin intermediul cărora să poată fi posibilă reconstrucția interioară și rezistența în fața vieții. Scrisul apare ca o stare de necesitate:

[...] am scris fiecare carte ca și când ar fi fost singura. Ultima. Așadar, o concentrare în „a spune acum tot”, în a mă apropia de ceea ce înseamnă pentru mine „perfecțiune” (Adameșteanu 1997: 12).

Este, de asemenea, conștientă de „caracterul relativ al oricărui text, chiar și al celui «perfect»” (*ibidem*).

Această relativizare provine și din faptul că autoarea a început să scrie proză dintr-o întâmplare – asta dacă putem vorbi despre întâmplare cu referire la destinul unui scriitor. A vrut să fie ziaristă și consideră că a ajuns la proză pentru că nu s-a „ținut bine în mână”. A nu putea să te ții în mână nu înseamnă altceva decât că vocația preia întotdeauna controlul. Asta, în condițiile în care și vocația de jurnalistă a preluat la un moment dat controlul. Cedând unui moment interior de slăbiciune, Gabriela Adameșteanu a descoperit prin literatură diverse forme de libertate; s-a putut reconstrui interior, a reușit să țină piept unui vieți grele. Mărturisește că a avut și are o relație personală intensă cu literatura, dar își recunoaște un anumit deficit de ambiție literară, manifestat prin relativism, îndoială, printr-un gust al derizoriului sau printr-un idealism naiv. Toate acestea au determinat-o să încerce în sinea ei să părăsească literatura după fiecare carte. Acest lucru explică parțial de ce scriitoarea și-a îngăduit pauze între cărți, mult mai mari decât se obișnuiește. După părerea mea, ar mai exista un motiv, care ține de mai sus amintita reconstrucție interioară a prozatoarei. Experiența vieții – cea care include și experiența lecturilor – te îmbogățește oricum. Cei mai mulți dintre scriitorii care trimit la tipar carte după carte nu au răgazul de a se reinventa. Aceștia, în mod fatal, se repetă pe sine. Dublarea/dublajul poate duce la devalorizare stilistică și tematică. Iar romancierii care trec examenul seducător al noutății, rămânând în același timp ei înșiși, sunt foarte puțini. Gabriela Adameșteanu se numără printre aceștia, cu diferența că ea a simțit nevoia de a lăsa timpul să treacă pentru a se putea reinventa. Tot în legătură cu acest aspect, aș mai adăuga și că această coerență a operei despre care vorbesc nu se revendică doar de la o circulație a temelor și chiar a personajelor de la o scriere la alta, ci și dintr-o viziune subtilă – greu de decelat la prima vedere – asupra lumii. Greu de decelat pentru că autoarea își seduce cititorul încă de la primele fraze, de exemplu, în *Dimineață pierdută și Întâlnirea*.

Pentru ea, *mutația valorilor estetice* este ceva valabil în permanență. În concepția ei, forma definitivă de distrugere a timpului

o face viața care, prin noi sisteme de valori, scoate în evidență falsuri inițiale, invizibile la prima apariție, pe scurt, face ca acea carte „să nu mai intereseze în noul context”. Pentru că acesta este *challenge*-ul inevitabil al fiecărei cărți: confruntarea cu „noul context” (*ibidem*).

Pentru ca o carte să reziste în timp, ea trebuie să rămână mereu „un corp organic, viu care respinge transplantul”.

În același fragment, Gabriela Adameșteanu vorbește și despre cenzură, dar mai ales despre autocenzură, foarte utilă în procesul construcției oricărei cărți. Ea este de părere că orice text are de câștigat prin reducere, prin tăiere, pentru că acesta conține întotdeauna „foarte mult leșt”. Atingerea unei stări de echilibru între dezvoltarea frenetică (uneori compulsivă) a unui roman și reducția acestuia ce conduce la esențializare constituie o veritabilă probă de foc pentru toți scriitorii care

au în vedere lărgirea spectrului cunoașterii estetice, dacă îmi este permisă alăturarea dintre un principiu de natură epistemologică și un altul aflat în strânsă legătură cu criteriul axiologic.

5. „O viață = o viață”

În *Limitele rescrierii*, text în care sunt reluate unele idei din *Confesiunile literare* publicate în „România literară” în 1997, autoarea punctează câteva aspecte legate de modul în care și-a investit eforturile pentru a realiza ceva „durabil”, în ciuda faptului că, pe măsură ce a trăit, a conștientizat semnificațiile profunde ale unui adevăr aparent simplu, și anume că „o viață = o viață”. Autoarea mai face unele mărturisiri legate de „atelierul de creație”, de exemplu revelația că trecutul și viitorul sunt suprapuse. Aceasta i-a dictat, practic, structura romanului *Dimineață pierdută*. Ea vorbește și despre unele permutări pe care le-a realizat în interiorul propriei opere, fragmente dintr-un roman aflat în lucru o perioadă importantă de timp au fost incluse inițial în volumele de nuvele. Nu uită nici de cazul transformării textului *Întâlnire*, transformare care a continuat și după publicarea textului la care fac referire. Vorbește, așadar, despre rescriere și limitele ei. Iarăși, un joc între *trădarea* și *adevărul* de sine în funcție de contextul cultural existent. Dar, prin continua recitare/rescriere, prin continua raportare la *contextul* schimbător, ajunge la relativizare: autoarea mărturisește că nu mai pune preț pe o existență care să lase în urmă o operă. Relativizarea face ca „adevărurile” și semnificațiile „tari” să reziste *rescrierii* continue a *contextului* socio-cultural.

Așadar, dincolo de relativizările pe care le strecoară în tot ceea ce scrie, sensul profund al mărturisirilor literare ale Gabrielei Adameșteanu este acela de tânjire către permanent, către *definitiv*, prin acceptarea progresivă a *provizoratului* ca unică formă de stabilitate a lucrurilor.

Bibliografie

- Adameșteanu 1997: Gabriela Adameșteanu, *Confesiuni literare*, în „România literară”, nr. 20, p. 12.
- Adameșteanu 2000: Gabriela Adameșteanu, *Cele două Români*, Iași, Institutul European.
- Adameșteanu 2003: Gabriela Adameșteanu, *Limitele rescrierii*, postfață la *Întâlnirea*, Iași, Polirom.
- Adameșteanu 2013: Gabriela Adameșteanu, *Nu poți fi obligat să fii erou*, interviu realizat de Laurențiu Ungureanu, în „Adevărul”, 2 martie.
- Adameșteanu 2014: Gabriela Adameșteanu, *Dacă nu scriu multă vreme, mă simt prost*, interviu realizat de Elena Vlădăreanu, în „Suplimentul de cultură”, nr. 449.
- Adameșteanu 2015a: Gabriela Adameșteanu, *Romanul, o călătorie lungă și imprevizibilă prin viețile altora*, interviu realizat de Șerban Axinte, „Observator cultural”, nr. 785.
- Adameșteanu 2015b: Gabriela Adameșteanu, *M-am gândit că ar fi bine să spun și perspectiva mea asupra celor trăite de mine*, interviu realizat de Andreea Chebac, www.bookblog.ro, 23 februarie.
- Cordoș 2008: Sanda Cordoș, *Un roman fără vârstă*, postfață la Gabriela Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, ediția a V-a, revăzută, Iași, Polirom.

- Dusini 2005: Arno Dusini, *Tagebuch: Möglichkeiten einer Gattung*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- Gombrowicz 2007: Witold Gombrowicz, *Jurnal*, vol. I, 1953–1956, traducere de Olga Zaicik și Cristina Godun, București, RAO.
- Langford & West 1999: Rachel Langford & Russel West, *Introduction: Diaries and Margins*, în vol. *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi.
- Solomon 2015: *Daniel Solomon în dialog cu Gabriela Adameșteanu*, în „Capital Cultural”, 5 martie.

Truth and Self-betrayal in Gabriela Adameșteanu’s Confessional Writings

Many writers are tempted to leave notes about poetics of their work, to explain, annotate and theorize their vision about world/literature and its origins. The confessions of this type - if we are allowed the freedom to consider answers to an interview a form of confession - seem a form of self-betrayal, as they are imposing some guidelines for reading their books, the guidelines that are, fundamentally, relative. It is suffice to change the context or the cultural paradigm, and the way one is reading oneself may become desuetude.

In this study I tried to show how self-betrayal and self-truth in a self-referential discourse may become ways to access fictional writings, expanding the possibility of their meaning. Starting from points of view expressed by writers such as Witold Gombrowicz, Rachel Langford, Russell West, Arno Dusini, I tried to show how, and with what result, works the game of truth and self-betrayal in Gabriela Adameșteanu’s writings, an author considered austere in matters of confession. This paper is concentrated on several writer’s statements that are extracted from a few interviews and on two somewhat complementary texts: *Confesiuni literare* (Literary Confessions) and *Limitele rescrierii* (The Limits of Rewriting).