

LIGIA TUDURACHI

CATEGORII NEGATIVE ALE STILULUI ÎN COMUNISMUL ROMÂNESC. LITERATURA „SUPRAVIEȚUIRILOR”

Non-stilul totalitar

Reflecția face parte dintr-un proiect mai vast, care abordează chestiunea stilului sub totalitarism. Ipoteza pe care încerc să o demonstrez e aceea că, oriunde se instalează, comunismul devine un spațiu de anulare a stilului. Voi înțelege prin stil domeniul unei stilistici vitale, în definiția lărgită pe care spațiul occidental, în special cel francez și italian, i-a consacrat-o în ultimii ani¹.

Cum obiectul acestui text nu îl constituie, în sine, teza non-stilului totalitar, mă limitez aici la o argumentare sumară. Atunci când călătorul occidental care vizita Estul imediat după schimbarea regimurilor politice, în 1989, percepe o realitate gri, o arhitectură urbană monotonă, o populație uniformă, în interiorul căreia nu mai distinge categoriile sociale ori profesionale – el nu identifică *stilul sovietic*, ci un non-stil. Ceea ce îl surprinde e tocmai o fundamentală in-determinare a hainelor, decorurilor și vieților: o neutralitate a formei (unice) de viață a populației. Sensibilitatea acestui călător străin identifică, în fapt, un stil care se constituie „par défaut”: prin absență, prin lipsă. Îmbrăcând salopetele de la uzină, muncitorul comunist nu se simțea adoptând un stil – în felul în care sunt astăzi *stil* uniformele sovietice purtate de hipsteri, ori unele lozinci preluate de ei, ori figura macaralei în reclamele contemporane. E vorba de aceeași realitate a formelor. Dar în cazul hipsterilor ea e asumată ca rezultat al unui angajament, în vreme ce în cazul muncitorului comunist e doar consecința naturală, nereflectată, mecanic indusă, a unui mediu de viață. Or, definiția niciunui stil – crede Jean-Marie Schaeffer (1996, p. 332–344) – nu se poate realiza în absența unei poziții de angajare, în absența unei „dorințe”, în afara unui act de alegere. Simplul fapt al existenței unei forme de viață unice nu implică în mod necesar suspendarea stilului; cazul nu mai e însă același când forma unică e rezultatul unei interziceri a alegerii. Dezimplicarea și lipsa de angajament în stil nu pot conduce decât la definirea unor categorii negative ale stilului. Într-un articol din 2000, *Le style comme pratique*, Laurent Jenny condiționează strâns posibilitatea de existență a stilului de realizarea procesului de indi-

¹ Perspectiva lui Jean-Marie Schaeffer asupra reprezentărilor sociale ale categoriilor stilistice și definirea stilurilor atenționale (Schaeffer 1996; Schaeffer 2000); tentativele lui Yves Citton (Citton 2012) și ale lui Philippe Jousset (Jousset 2007) de a justifica o perspectivă antropologică asupra practicilor stilului; contribuția lui Laurent Jenny la extensia domeniului stilului asupra practicilor existențiale (Jenny 2000) și a lui Marielle Macé (Macé 2011), care pune în relație formalitățile existenței cu formele literare. La care se adaugă reflecția lui Giorgio Agamben (1990, 1996) și Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2009).

viduare. Lasă astfel să se întrevadă și reversul acestei posibilități: orice împiedică desfășurarea procesului de individualizare pune în pericol și definierea stilului. Privite din unghiul acesta, limitarea libertății de acțiune a individului – constrângerile la care a fost el supus în regimul comunist – nu pot nici ele condiționa altfel decât negativ practicile stilului.

Condiția „supraviețuitorului”

În cadrul de reflecție pe care l-am schițat, ceea ce-mi propun e o analiză a formei specifice de „inadaptare” a perioadei comuniste, așa cum e ea ilustrată în ceea ce ne-am obișnuit să numim „literatură a supraviețuirilor”. Parcurgerea acestei literaturi face posibilă distingerea a cel puțin trei moduri diferite de problematizare a raportului individului cu stilul. Nu voi aduce în discuție romane, ci proză scurtă, care pare să fie mai aptă decât romanul să înscrie asemenea reprezentări cvasireflexive în marginea posibilității unei stilistici vitale.

E însă mai întâi nevoie de câteva precizări în privința „supraviețuitorului”.

Numitul „supraviețuitor”, inadaptatul comunist, e cel care, neacceptând sistemul, se retrage la o margine, într-o periferie, încercând să perpetueze aici, cu discreție, clandestin, vechea sa formă de viață, burgheză și estetică. „Supraviețuirile” ar reprezenta deci acele situații în care, în contextul totalitar care nu mai acceptă multiplicitatea formelor de viață și nu lasă conduitele estetice pe seama alegerii individuale, – avem totuși de-a face cu exercitarea dreptului la o asemenea alegere. Dintre caracteristicile acestui supraviețuitor, aș reține rădăcinile lui burgheze, educația pe care o primește în familie (limbi străine, muzică), dotarea lui intelectuală peste medie – fără a fi neapărat excepțională –, înclinațiile lui artistice (spre pictură, sculptură, literatură sau muzică). Într-un cuvânt: o bună înzestrare cu sensibilitate și atenție estetică. Se adaugă profilului câteva elemente constante ce țin de conduită: conștiința ratării sociale și profesionale în noua societate, însingurarea, blazarea, refuzul vieții. Iată o figurare din bucăți a acestei inadaptări, așa cum o construiește Mihai Sin, în *Schimbarea la față*: „izolați ca niște lupi singuratici”; „Numărul lor era incredibil de mic. Cei din jur, fie că-i înțelegeau sau nu, îi considerau niște fanatici, indivizi inflexibili, îndârjiți, dar mai ales încrâncenați, închiși în ei înșiși și imprevizibili”; „individ cu reacții care sunt numai ale lui, cu gânduri despre care nu știm nimic”; atât de singular, încât „nici nu e sigur că acesta face parte dintr-o categorie de indivizi”; afișând, ca prim semn distinctiv, o „mohoreală” – „un fel de bizar strat protector împotriva disperării”, pe care și-l poartă ca pe „*un fel de blazon* care reușea să se facă remarcat prin lumina stinsă și cenușie pe care o emitea; sub cocleala și patina blazonului se putea intui un metal prețios care reușea să reziste tuturor timpurilor”. Sau, într-o formulare ce mizează în mod hotărât pe paradox, ar fi vorba de niște „marginalizați prin proprie voință, care încearcă din răspuțeri să nu se marginalizeze” (Sin 1985, p. 59 – subl. mea, L.T.).

Corelate acestui portret, două precizări mi se mai par importante: mai întâi, faptul că forma de revoltă pe care o implică supraviețuirea trebuie să rămână tăcută, inexplicată – fiindcă regimul nu acceptă formele de împotrivire; e deci o răzvrătire

„pasivă”. Mai apoi, faptul că „marginea” la care se izolează personajul, într-un regim care nu acceptă situarea în afara lui – e o margine în interiorul sistemului. În fapt, așa cum o dovedește literatura, nu există în realitate o margine „amenajată” pentru o asemenea supraviețuire.

Stilizare prin lectură

În textele pe care Radu Cossașu le grupează în cele șase volume de *Supraviețuiri*, publicate între 1973 și 1989, „supraviețuitorul” se alcătuieste în figura unui *alter-ego*. Gestul estetic predilect al acestui personaj e unul de lectură. Narațiunea se construiește ca sumă a unor reflecții despre „lectura preferată”, al cărei obiect îl constituie, în general, o literatură „clasică”, în special franceză, cu o preferință specială pentru Anatole France. Noutatea reprezentării lui Cossașu vine din ideea de a folosi literatura ca mijloc al stilizării de sine. Lectura e mai întâi introdusă în ordinea unor practici cotidiene declanșatoare de emoție estetică:

„Citeam *Thaïs* – spune personajul din *Cornul matinal* – simțind avântul cu care mă urcam în acceleratul spre Bicz, cu doi ani în urmă. Mă pregătisem în noaptea trecerii la *Revolta îngerilor* ca pentru un drum la gară, când îmi pipăiam cu voluptate foile de drum: luasem între degete foile dure ale cărții și încercasem să le subțiez pentru a le aduce cumva la finețea observațiilor sale” (Cossașu 2013, p. 21).

Mai apoi, naratorul face explicit faptul că modul de a se comporta al personajului e asumat de cititor, devenind conduită vitală. Literatura induce astfel un mod de a fi.

Cercetările stilistice din ultimii ani din spațiul francez au explorat tocmai această posibilitate a lecturii de a deveni suportul unei experiențe estetice. În 2011, în *Façons de lire, manières d'être*, Marielle Macé definește lectura ca pe o practică de individualizare, explorând posibilitatea de a angaja, prin texte, o *formă de viață*. A parcurge cartea ca pe un obiect ce provoacă o experiență estetică (a nu o privi deci ca pe un obiect de cunoaștere), înseamnă, crede cercetătoarea franceză, a o parcurge în felul în care cel care se plimbă în natură se raportează la peisajul în care se mișcă; adică a capta în lectură tot ceea ce vine în întâmpinarea atenției celui care citește: culorile din jur, lumina zilei, vegetația înconjurătoare, căldura, zgomotele, etc. Trecerea se face apoi natural din spațiul textului în cel al vieții, prelungind maniera de a citi într-un mod de a fi. Marielle Macé vorbește despre lecturi ca despre niște posibilități de existență orientate: „orice configurație literară indică ceva ca un soi de pistă de urmat, introducerea unei frazări în existență” (Macé 2011, p. 15)². Găsim aici aceeași idee că, pentru sesizarea dinamicii ei proprii, lectura trebuie percepută ca o conduită, un comportament – mai degrabă decât ca o descifrare de sensuri. Deci conduită *în* cărți: chestiune de atenție, de percepție și de experiență, șir mental, psihic și afectiv în interiorul unei forme de limbaj – dar, în același timp, și conduită *cu* cărțile, și chiar o conduită *prin* cărți, într-o viață ghidată prin ele – chestiune de interpretare, de uzaj, de aplicare a lecturii unor forme individuale.

² Titlul unuia dintre textele lui Radu Cossașu e *Viața frazei* (Cossașu 2013).

Totuși, față de modul în care reprezintă Marielle Macé relația de lectură și cel în care o face Radu Cosașu, există o diferență semnificativă. Pentru eseista franceză, transpunerea conduitei în spațiul vieții vine de la sine, fiind însuși scopul în vederea căruia s-a desfășurat lectura: „conduită *în* cărți” dar în același timp „conduită *cu* cărțile, sau chiar *prin* cărți” – formulează Macé. În schimb, Cosașu distinge net între acești doi timpi. Fiindcă în cazul său, numai primul timp e cu adevărat posibil. Cel de al doilea e obstaculat. Preocuparea unică a personajului devine aici tocmai aceea de a bloca trecerea stilului în viață. „Pe urmă, că are un stil, într-adevăr, minunat [e vorba tot despre *Thaïs*]. Vigilent, totuși, am priceput că scepticismul lui nu trebuie îmbrățișat, dar de sedus, poate să mă seducă [...]”. Formularea acestei despărțiri între ceea ce „seduce” (și trebuie în continuare să seducă, motiv pentru care *Thaïs* va fi o lectură mereu reluată) și ceea ce „trebuie îmbrățișat” – e prelungită într-o formulare și mai pregnantă a pragului a cărui dispunere la mijlocul procesului devine obligatorie: „această puțință nouă de a mă lăsa încântat de un stil refuzându-l în același timp, constituia o experiență nemaîntâlnită și excitantă, care mă deschidea, în frigul toamnei și sărăcia existenței, ca pe o floare, spre nuanță” (Cosașu 2013, p. 21). Într-o altă încercare de distingere a celor doi timpi prevăzuți, ar fi vorba de diferența între „libertatea lecturii” și „libertatea expresiei”. Prima e acordată, cea de a doua e refuzată.

Vizibilă la Cosașu e în primul rând nevoia de a prevedea un obstacol, care să împiedece finalizarea experienței estetice. Se găsește aici schița nuanțată a unei opriri care survine după consumul de stil, pe pragul estetizării: între percepția conduitei estetice și transpunerea ei vitală. Personajului i se îngăduie admirația față de un stil care îl fascinează – dar i se interzice empatia. Altfel spus, accesul la stil e permis – dar efectivă definire a vieții *în stil* e oprită. Cauza care face necesară prevederea unui asemenea blocaj nu rămâne nemărturisită. E vorba de frică; prin urmare de un gest de auto-cenzură. E frica „supraviețuitorului” că, odată actualizată, estetizarea conduitei ar deveni vizibilă; și că în acel moment chinul său de a menține aparența unui fidel al regimului ar fi inutil.

„Atât politicul, cât și cultura mea, bazată pe politic, se dovedeau *insuficiente și vulnerabile* în fața unei arte care, dacă nu aparținea revoluției, simțeam *totuși că se insinuează în arta mea de a rămâne revoluționar*” (Cosașu 2013, p. 21).

De aici se naște la Cosașu percepția duplicitară a stilului: e vorba de un stil în același timp dorit – și refuzat, de o conștiință a plăcerii – și, simultan, a vinovăției acestei plăceri.

Stilizare prin gestualitate

Un alt tip de raport între individ și stil alege să ilustreze Gabriela Adameșteanu, într-un volum de nuvele publicat în 1989, *Vară, primăvară*. Marca distinctivă a „supraviețuitorului” o constituie în acest caz gesticulația. Adameșteanu construiește „supraviețuitorul” într-o relație de opoziție cu figura „omului obișnuit”. Gesticu-

lația acestuia din urmă e prescrisă de formele standardizate ale muncii. E prin urmare o gesticulație mecanică, stereotipată³, efect direct al industrializării – sau, cu termenul lui André Leroi-Gourhan (1964), al mașinalizării. „Omul obișnuit” e parte a unei mase umane care se mișcă în același fel, purtată de aceleași nevoi: dimineța spre fabrică – seara înapoi. O mișcare grăbită, precipitată, cu gesturi nervoase. În contrast, „supraviețuitorul” e lent. „Rămășițele” sale burgheze se întrevăd în politețea exagerată cu care pierde timpul, înclinându-se în fața tuturor celor pe care îi întâlnește și făcând complimente. I se spune „cavalerul”. În vreme ce corpurile celor din mulțime sunt dure, ca de piatră (simțite ca atare în tramvai, în fiecare dimineță), cel al supraviețuitorului e moale, la fel cum „moi” sunt și gesturile lui: insuficient definite, evanescente, părând să varieze infinit, în gamele ele însele imperceptibile. Și la fel de „moale” în sensul indefinirii e direcția lui de mers; și-o schimbă des, fără nici un motiv anume. Pe cât de determinată și de stabilizată e mișcarea masei, pe atât de fluide, efemere și inconsistente sunt coordonatele mișcării „supraviețuitorului”. Spus scurt, între „omul obișnuit” și „supraviețuitor”, diferența pe care vrea să o facă Adameșteanu pare să fie în primul rând aceea dintre o gesticulație indusă din exterior, determinată de nevoi cotidiene (robotizarea muncii) și o gesticulație pur gratuită, lipsită de orice necesitate, străină de orice impoziție.

S-a constituit în anii noștri o bibliografie consistentă a stilisticii gestuale, de la Giorgio Agamben până la Yves Citton. Știm că gestul uman manifestă un stil, că el se caracterizează printr-o anumită manieră de a face ceea ce face. Știm de asemenea că statutul gestului e unul paradoxal, de suprafață în care se concentrează esența singulară a individului (Citton 2012, p. 35). Acest gest ca aparență, care se detașează de acțiunile noastre pentru a căpăta o agentivitate proprie, Agamben îl situează la întâlnirea dintre viață și artă. „Gestul – spune el – e numele acestei încrucișări în care se întâlnesc viața și arta, actul și putința, generalul și particularul, textul și execuția. Fragment de viață, sustras contextului biografiei individuale și fragment de artă, sustras contextului neutralității estetice” (Agamben 1995, p. 70 – trad. mea, L.T.). Privit din unghiul acesta, orice conștiință gestuală e deja un embrion de conștiință estetică; iar stilul progresiv stabilizat al gesturilor noastre – un infuzor de identitate.

În ce o privește pe Adameșteanu, primul moment de „plăcere” pe care conștiința propriei gesticulații era pe punctul de a i-o da „supraviețuitorului” e urmat de un al doilea moment, în care, prins în mulțimea de „oameni obișnuiți” care îl însoțește spre fabrică, acesta realizează deodată că s-a angajat într-o ieșire din propriul stil, fără să înțeleagă resorturile mecanismului. Fenomenul care se produce nu e cel al unei uniformizări, soldate cu mașinalizarea gesticulației până aici singulare. Ci acela al unei distanțe brusce luate față de propria mișcare: o îndoială, o neîncredere în ea, trăite ca „frică, teamă, frison”. Retragere din propriul stil, așadar. Ceea ce înseamnă că stilul va continua să se perpetueze singur (fără a mai fi rezultatul unei alegeri), în vreme ce conștiința personajului va rămâne deoparte. Plăcerea pe care o producea gesticulația singularizată – va fi înlocuită de teroare.

³ „Pentru că dintr-un șir de oameni care gonesc după condică, sigur că unii sunt mai înalți decât alții, dar asta nu face decât să sporească impresia de monotonie a șirului” (Adameșteanu 1989, p. 78).

La fel ca și Cosașu, Gabriela Adameșteanu introduce în desfășurarea experienței estetice un punct de negare; un punct în care experiența se întoarce împotriva ei însăși. Desfacerea se produce aici între un stil în care individul e prezent – și același stil, din care, în mod paradoxal, individul lipsește, din care el s-a retras, lăsându-l să se desfășoare singur. Un stil din care altfel spus, s-a îndepărtat viața, s-a extras viul, trăitul, afecțiunea. Un stil supus unei alte forme de mecanizare decât cea a „omului obișnuit”: dar tot unei mecanizări. Care lasă în urma lui un gol de identitate: „Va fi altcineva, *cineva* – asta și-a promis, de mai multă vreme. *Cineva* – în ce fel însă? Nu a ales încă. Dar mai are destul timp să se hotărască – și să aleagă” (Adameșteanu 1989, p. 85). Chestiunea în discuție, la finalul procesului, nu mai e aceea a unei identități constituite, singularizate, contrastante față de identitatea comună a celorlalți; ci aceea a unei identități care urmează să se formeze, pornind de la un inexistent⁴. În raportul imaginat de Adameșteanu între individ și stil, simpla prezență a celorlalți e suficientă aproape prin ea singură pentru a actualiza un model negativ al stilului.

Stilul atențional

Cea din urmă modalitate de a imagina anularea stilului sub comunism la care vreau să mă refer e construită de Ștefan Bănulescu în *Iarna bărbaților*. Sunt mai ales interesante în acest sens două texte care apar abia în ediția din 1971 a volumului: *Vieți provizorii* și *Masa cu oglinzi*. Preocuparea prozatorului pentru erodarea stilului se dezvoltă aici dintr-o perspectivă a atenției la stil – prin urmare dintr-o perspectivă a receptării. Spre deosebire de textele Gabrielei Adameșteanu și de cele ale lui Radu Cosașu, avem de astă dată de-a face cu o lume populată de „supraviețuitori”, în care ei nu constituie minoritatea, ci majoritatea. Datul cu care se confruntă aceste personaje (nu doar pregătite pentru percepția estetică – un pictor, un anticar, un ceasornicar, un comerciant de bijuterii vechi; ci și împătimate, ahtiate după trăirea ei) e acela al unei fatale limitări a privirii. Din motive care diferă de la un caz la altul, ochiul lor nu vede bine. E insuficient pentru a-i lăsa să perceapă formele lumii; și mai ales, propriile lor corpuri. Căci principala nevoie a acestor personaje e de a se vedea unele pe altele, conștienți fiind fiecare de singularitatea celui alt.

De ce natură sunt aceste limitări obiective, fizice, ale vederii?

În unele cazuri, ochiul nu vede destul. Un ceasornicar, Schwartz, așezat pe o poziție fixă, pe scaunul de la masa lui de lucru, îl vede zilnic pe pictorul Lăscăreanu urcând spre locuința lui pe o scară interioară care trece prin ceasornicărie (ceasornicăria e aflată la mezaninul clădirii în care e și odaia lui Lăscăreanu). Situația aceasta imobilă a privitorului nu permite însă decât o desfășurare cu totul nesatisfăcătoare a privirii. Scaunul e „după ușă”. Ca și cum nu ar fi suficient acest neajuns, Schwartz se vede stânjenit în percepția lui și de o altă îngustare a perspectivei, și mai drastică: pare obligat să îl privească pe Lăscăreanu prin „obiectivul” tubului

⁴„Străzile sunt pline de oameni obișnuiți și orașul a devenit tern, dintr-odată, oameni grăbiți spre case, spre slujbe, spre magazine, nu, el nu *va deveni* doar unul dintre acești oameni obișnuiți pe care îi ocolește politicos” (Adameșteanu 1989, p. 85 – subl. mea, L.T.).

lui de ceasornicar, din care nu-și mai ridică ochii. Astfel încât, cu cele două condiționări, nu poate vedea din Lăscăreanu decât o secțiune de corp, aceeași mereu, și cea mai puțin expresivă:

„Ca să fiu sincer, din pricina asta, de pe scaunul meu scund căptușit cu blană de iepure, n-am izbutit să vă văd prin lentila acestui tub decât până la genunchi, când treceți. Vă cunosc doar până la genunchi, domnule Lăscăreanu. Aveți trei perechi de pantaloni, nu? Cei mai uzați sunt cei gri. Două perechi de pantofi. Purtați câte o pereche de sandale doi ani de-a rândul. Câteva zile, înainte de un Crăciun, ați purtat și niște galoși” (Bănulescu 1979, p. 274).

În alte cazuri, ochiul nu vede destul de limpede. Alexandru Lăscăreanu însuși, de astă dată, are dorința de a-l vedea pe Vlad Vesper, figură distinsă, cu răs fin, despre care auzise că ar purta o pălărie albă de pai. Dar e și el obligat să-și treacă percepția printr-un filtru nefavorabil. Trebuie să îl privească pe Vesper așezat pe scările ce urcă spre camera în care se găsește acesta, cu spatele spre ușa de sticlă dincolo de care el vorbește și gesticulează – în reflecția pe care i-o dă ziarul pe care îl are în față. Asistăm la dispunerea unui foarte complicat mecanism optic, al cărui rol nu e altul decât de a trece imaginea dintr-un mediu în care ea ar putea fi accesibilă (și astfel singularizarea stilistică a lui Vesper ar fi fost perceptibilă) într-un mediu opac, care nu poate reda silueta decât ca pe o linie de umbră care se mișcă haotic pe o pagină, pentru ca în cele din urmă să dispară⁵. „Mărirea” ecranului – ceea ce înseamnă aici deschiderea celor două pagini ale ziarului, nu face decât să lătească umbra; după cum îngustarea lui – reapropierea paginilor, în încercarea de a readuce conturul la dimensiunile lui prime și de a-l stabili, sfârșește prin a disipa imaginea cu totul.

Același mecanism optic ar fi putut, în alte condiții, să susțină o proiecție estetică. Și bucata de corp a lui Lăscăreanu, și umbra mișcătoare și apoi lățită a lui Vesper puteau fi foarte bine stilizări ale celor două trupuri⁶. Dacă nu am avea de-a face, la Bănulescu, cu o lamentație infinită a acestor personaje pe tema insatisfacției pe care le-o produce astfel ochiul, incapabil să treacă dincolo de limita lui fizică; și dacă nu s-ar vorbi neîncetat despre absența stilului, care vine să ocupe, chinuit, locul unei stilizări reale.

⁵ „Câțiva pași elastici, ritmând cu discreție un răs jovial, schițară peste coloanele ziarului liniile de statură ale unui om suplu, puțin demodat, trecut de cincizeci de ani” (Bănulescu 1979, p. 255); „Alexandru Lăscăreanu se mută mai jos pe scară, se reazează și scutură larg ziarul pentru a îndepărta dintre coloanele și titlurile negre liniile feline ale domnului Vlad Vesper, care luase proporții pe întregimea celor două pagini. Dar statura lui reveni cu gesturi largi de sub apele rupte ale literelor negre și-și limpezi mișcările plutitoare și râsul jovial. O nouă scutură enervată a ziarului, dar Vesper rezistă înalt, răsând fin, melancolic, apăsându-și ocrotitor pălăria albă de pai când pe un rever, când pe altul, ca pe un colac de salvare; fiindcă trebuie să fi avut o pălărie de pai care să convină moliciunii mișcărilor sale” (*ibidem*, p. 256); „Vlad Vesper dispăru brusc din paginile ziarului. Lăscăreanu făcu un gest de reapropiere a paginilor, parcă pentru a-l reînchega și a-i da posibilitatea să se retragă mai conform cu politețea sa, dar oricât cuprinse aerul cu ziarul, figura dispărută intempestiv nu reveni” (*ibidem*, p. 260).

⁶ Jean-Marie Schaeffer tocmai asemenea cazuri analizează, vorbind despre reușita estetizării (Schaeffer 2015, cap. *La Relation esthétique*).

Există, de altfel, situații în care naratorul vorbește, direct, despre faptul că ochiul nu vede stilul. Nu îl vede, deși supraviețuitorul are conștiința acută că stilul există, în imediata lui proximitate. *Viețile provizorii* se deschid cu uimirea lui Miron Basarabescu în fața afirmației pe care cineva o face la moartea unui cunoscut al său: „cu el a pierit o lume”. Uimirea e datorată tocmai descoperirii subite pe care o face personajul – că trecuse cu totul cu vederea posibilitatea respectivului om de a fi un „supraviețuitor”. Îl crezuse un om obișnuit (îl chema Ion Popescu), prin nimic deosebit de ceilalți. Un oarecare. Stilul exista, prin urmare, acolo: și el nu-l văzuse.

„Au fost timpuri care și-au arătat semnul de sfârșit prin sfârșitul unui om. «Cu el s-a sfârșit o lume» – e o expresie dintre cele mai obișnuite, nu? Da, sunt vorbe obișnuite, le folosim ca pe o banalitate, fiind gata făcute de cine știe când, dar dacă ne oprim să le pricepem înțelesul, începe să ne fie teamă de ele ca de un fir rupt între două veșnicii. Așa mi-a fost mie frică de cuvintele «cu el s-a sfârșit o lume», auzindu-le când s-a prăpădit un om ce mi se păruse totdeauna o ființă neînsemnată. Nu era nici bun, nici rău, nu venea de nicăieri și nu pleca nicăieri. «Om fără istorie» ziceam. Și totuși, se folosiseră cuvintele «cu el s-a sfârșit o lume» la pierderea lui – și mi-a fost și mai frică. Însemna că nu înțeleg și că nu înțelesesem ceva foarte grav, că omul acela reprezentase ceva enorm. Independent, poate, de viața lui cotidiană, banală, ștearsă, fragmentată după capriciile evenimentelor dinafară, purtase în el un mare blestem sau un neobișnuit rost pierdut, iar eu nu fusesem în stare să văd măcar ceva din toate aceste minusuri prețioase de sinteză” (Bănulescu 1979, p. 249–250 – subl. mea, L.T.).

În paginile pe care le consacră stilului atențional în 2015, opunând două moduri ale atenției (o atenție estetică și o atenție comună, care e și una practică), Jean-Marie Schaeffer vorbește despre faptul că e mai puțin important în sine dacă obiectul are el însuși proprietăți estetice, decât dacă atenția cu care e privit e una estetică. Astfel, crede Schaeffer, dacă atenția estetică lipsește, proprietățile estetice ale obiectului vor deveni neglijabile, și perspectiva asupra lui va fi una practică. Tipul de reprezentare pe care îl construiește Ștefan Bănulescu ilustrează acest mod de eșec al experienței. Obiectul are aici calități estetice. Privitorul e și el capabil de o formă de atenție care să perceapă esteticul. Dar ceva se întâmplă și, în mod paradoxal, stilul atențional cu care e privit obiectul nu urmează acestor „dotări”, ci se dovedește a funcționa autonom și non-estetic.

Reprezentarea experienței estetice pe care o construiește Ștefan Bănulescu e și ea cea a unui mecanism în doi timpi. Se distinge între momentul prim, de așteptare a experienței – de dorință, de nesaț, cu investiție făcută în pregătirea acestei așteptări, pentru potențarea efectului – și dezamăgirea care urmează, dintr-o cauză de astă dată oarecum „tehnică”: faptul că obiectivul prin care e privită lumea nu se ridică la nivelul așteptărilor; nu poate depăși sfera „practicului”. Nu e un ochi al estetului; cu toate că estetul e cel care îl posedă.

În loc de concluzii

Închizând demonstrația, nu vreau decât să revin, sintetic, asupra unor lucruri deja observate în analiza celor trei moduri de reprezentare a dificultății ce caracterizează definirea stilistică a individului sub comunism. Mai întâi, faptul că celor trei proiecții ale „supraviețuitorului” le e comună imaginarea unui soi de mecanism în doi timpi al experienței estetice, reprezentarea ei procesuală, în durată. Și că în fiecare caz în parte, unui prim timp, care deschide spre experiența estetică (totul e pregătit pentru a o face posibilă) îi urmează un al doilea, de anulare a acestei posibilități. Mi se mai pare apoi important ceea ce decurge de aici: o experiență pozitivă a stilului se transformă în experiență negativă. Modul concret în care se produce acest eșec ține de o separare a stilului de individul pe care îl ilustra/care se ilustra prin el. Titlul volumelor lui Radu Cosașu e, poate nu întâmplător, „supraviețuiri” (și nu „supraviețuitori”), vorbind despre „forme” și nu despre indivizii care le încarnează. În sfârșit, resortul care determină transformarea experienței pozitive a stilului în una negativă e în fiecare dintre cazuri mărturisit și același: frica. „Supraviețuitorul” nu-și poate finaliza experiența estetică fiindcă după momentul de entuziasm și fanatică nevoie de singularizare, e cuprins de lașitate și își aplică singur o cenzură care îi anulează stilizarea. „Dacă aș fi fost mai atent – formulează Bănulescu, judecându-se pentru lipsa de atenție estetică – mi-ar fi fost teamă mai demult” (Bănulescu 1979, p. 250). Întrerupt, blocat în curs, procesul definirii stilistice se dovedește în fapt a fi unul revolut, ținând în mod fundamental de trecut, asupra căruia prezentul mai poate reveni doar prin ștergere. Astfel încât „supraviețuitorului” nu-i rămâne, cu o formulă pe care o găsește tot Bănulescu, decât un „trăit împotriva propriei vieți”:

„Sunteți prea blonde, prea sărace și prea slabe – le spune Ion Popescu în *Masa cu oglinzi* celor cinci fiice ale sale. Aveți o spaimă fixă în ochi și cine știe dacă se va afla vreodată că ați putea fi și voi frumoase. Sunteți frumoase, *dar trăiți împotriva voastră* din pricina a ceea ce cred alții despre voi și despre mine că am fi” (Bănulescu 1979, p. 262).

ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

A. TEXTE LITERARE

- Adameșteanu 1989 = Gabriela Adameșteanu, *Vară-primăvară*, București, Editura Cartea Românească, 1989.
- Bănulescu 1979 = Ștefan Bănulescu, *Iarna bărbaților*. Ediție definitivă, București, Editura Eminescu, 1979.
- Cosașu 2013 = Radu Cosașu, *Supraviețuiri*, V. *Logica*. Prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Polirom, 2013.
- Sin 1985 = Mihai Sin, *Schimbarea la față*, București, Editura Cartea Românească, 1985.

B. REFERINȚE CRITICE

- Agamben 1990 = Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.
- Agamben 1995 = Giorgio Agamben, *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Paris, Bibliothèque Rivages, 1995.
- Citton 2012 = Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Didi-Huberman 2009 = Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions du Minuit, 2009.
- Jenny 2000 = Laurent Jenny, *Du style comme pratique*, în „Littérature”, 2000, no. 118 (juin).
- Jousset 2007 = Philippe Jousset, *Anthropologie du style*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Leroi-Gourhan 1964 = André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, Paris, Albin Michel Sciences, 1964.
- Macé 2011 = Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- Schaeffer 1996 = Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996.
- Schaeffer 2000 = Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000.
- Schaeffer 2015 = Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015 (kindle edition).

CATÉGORIES NÉGATIVES DU STYLE DANS LE COMMUNISME
ROUMAINE. LA LITTÉRATURE DES « SURVIVANCES »
(*Resumé*)

La réflexion fait partie d'une recherche plus large, qui se propose de démontrer l'hypothèse d'une déclinaison négative du style dans le communisme roumain, tout en engageant des ressources qui tiennent également du quotidien de la vie totalitaire et de la production artistique de la période (littérature, arts plastiques, photographie, architecture). Ce que propose cet article est une radiographie de l'inadapté du régime communiste, tel qu'il apparaît dans la littérature des « survivances ». Il s'agit de la littérature (produite surtout pendant les décennies 7 et 8 du dernier siècle) qui a comme protagonistes des individus qui, tout en refusant l'idéologie du nouveau monde, choisissent de s'y opposer de manière tacite, sans négation violente. Ils assument une condition marginale, pratiquant une forme discrète d'isolement, qui leur permette de perpétuer (bien que dans des conditions matérielles précaires) une forme de vie de l'entre-guerres – esthète et révolue. En réalité, la stylisation se prouve pourtant impossible. A travers l'analyse des proses courtes signées par Radu Cosașu, Gabriela Adameșteanu et Ștefan Bănuțescu, le texte propose la distinction des trois manières distinctes qu'ont trouvées les prosateurs de la période totalitaire roumaine de discuter et rendre concrète la tension de l'individu avec le style.

Cuvinte-cheie: comunism românesc, literatura „supraviețuirilor”, stil, categorii negative ale stilului, experiență estetică.

Mots-clés: communisme roumain, littérature des « survivances », style, catégories négatives du style, expérience esthétique.

Institutul de Lingvistică și Istorie Literară
„Sextil Pușcariu”
Cluj-Napoca, str. Emil Racoviță, 21
ligia.tudurachi@gmail.com