Herta Müller, *Animalul inimii* – poziţii liminale în raport cu sinele şi cu spaţiul literar naţional

Violeta-Teodora LUNGEANU*

Key-words: *autofiction, multiple identities, transculturation, totalitarian society, intersubjectivity*

1. Introducere

Fără a-şi fi pus vreodată problema vizibilităţii operei sale, Herta Müller abordează în romanul *Animalul inimii* o dominantă discursivă care îşi impune rezistenţa faţă de afilierea la un singur canon naţional şi la o singură tradiţie culturală. Privită din perspectiva modelului autoficţional, romanul *Animalul inimii* construieşte o identitate scindată pe care autoarea o proiectează în patru dintre personajele romanului şi care corespunde cu efortul de a da o expresie tuturor formelor de traumă provocate de regim sau de Securitate. Profilul identitar format e susţinut, în planul discursului, printr-o serie de tehnici care dovedesc suprapunerea eurilor, dar şi de imposibilitatea de a subsuma imaginile individualităţii unui traiect narativ liniar.

Publicat în 1994, romanul *Herztier* (*The Land of the Green Plums* – 1996 şi *Animalul inimii*, ediţia a II-a – 2006) intră în categoria mărturiilor ficţionalizate despre regimul ceauşist, alături de titluri precum *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992; *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, 2009), *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet* (1997; *Azi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine*), mărturii cărora li se adaugă eseurile din *Hunger und Seide* (1995; *Foame și mătase*) și *Der König verneigt sich und tötet* (2003; *Regele se-nclină și ucide*, 2005 – în care trasează corespondențele dintre elementele biografice și ficțiunile romanești). Acest demers dublu ancorat – în ficțional, în cazul romanelor, și apoi în biografic, în cazul eseurilor și interviurilor – nu poate fi privit numai ca o simplă reiterare a unui univers care acționează traumatic, ci trebuie considerat ca parte a unui demers cu finalitate identitară pe care autoarea îl semnalează încă din *Animalul inimii*, prin vocea naratorială:

> Și ce s-ar putea spune despre mine nu știam decât pe rând, de mai multe ori, uneori de trei ori. Dar, chiar și așa, tot greșeam (Müller 2006: 104).

Țesătura narativă a romanului e reprezentată de experiențele traumatizante ale unui grup de tineri germani urmăriți și persecutați de Securitate. Moartea Lolei,

* Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați, România.

„Philologica Jassyensia”, An X, Nr. 1 (19), 2014, Supliment, p. 403–411.

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)

studenta care se sinucide pentru că rămăsese însărcinată cu profesorul de gimnastică, membru de partid, îi aduce împreună pe cei patru, uniți prin secretul caiet al sinucigașei, preluat acum de colega de cameră și ascuns pe rând de cei trei băieți și tânăra fată. Supuși presiunilor regimului, urmăriți și anchetați continuu, unii vor fi siliți să emigreze în Germania, iar alții vor muri în circumstanțe suspecte. Pe un plan secund al acestei țesături narative se creionează imaginea unei copilării trăite în teroare și singurătate, în universul rural dominat de autoritatea paternă.

„Am scris această carte în memoria prietenilor mei români care au fost uciși în timpul regimului Ceaușescu. Am simțit că este datoria mea să fac asta", declară autoarea pe coperta a patra a romanului, lămurind aici nu doar finalitatea scriiturii, ci și natura personajelor sale: cine pot fi Edgar, Kurt și Georg dacă nu proiecțiile ficționale ale scriitorilor prieteni de la *Aktionsgruppe Banat*: Richard Wagner (n. 1952), Roland Kirsch (1960-1989), care s-a sinucis așteptând ocazia de a emigra în Germania, Rolf Bossert (1952-1986), care reușește să fugă și, ajuns la Frankfurt, se sinucide. În acest sens, mottoul romanului – pasajul din poemul *Lacrima* (1941) de Gellu Naum – amintește de instabilitățile prieteniei în vremurile tulburi:

> aveam câte un prieten în fiecare bucățică de nor
> de fapt așa sunt prietenii când e atâta spaimă pe lume
> mama spunea și ea că e normal și că nu acceptă să mă
> fac prieten
> mai bine m-aș gândi la ceva serios.

2. Poziții liminale

În contextul mai larg al denaționalizării literaturii, au apărut o serie de mutații în paradigma conceptelor de identitate, de sine. Se pleacă, în fapt, de la obiecția că practica literară nu mai poate fi pusă în relație cu un anume spațiu literar național, ci tinde tot mai mult spre extrapolarea către un spațiu global, fie prin scop și viziune, fie prin capacitatea lor de a traversa culturi. În grila mai recentă a transculturației, *Animalul inimii* o poziționează pe Herta Müller într-un spațiu liminal, între două țări, comunități și culturi. Pe această coordonată, opera literară este relaționată nu numai cu caracteristicile locale de ordin social, lingvistic sau cultural, ci este receptată în contextul mai larg al globalizării. De aici, cele mai revelatoare pentru romanul în discuție sunt reprezentările sinelui aflat pe poziții liminale – ca exprimare a unei confluențe între următoarele serii de perechi dihotomice: dominatorul și dominatul, majoritarul și minoritarul (naționalul și etnicul), nativul și emigrantul.

Romanul abundă în imagini care vin ca o reprezentare a raporturilor între cel care domină și cel care se lasă dominat. Povestea Lolei și a muncitorilor din tramvai e refăcută pe seama însemnărilor din caietul Lolei: fata merge cu tramvaiul, observând muncitorii care urcă la fiecare stație și cărora le atrage atenția printr-o privire scurtă, „le aprindea focul într-un cap obosit". Ea se lasă apoi posedată de ei în parc și în acest joc al inversării puterii, ochii bărbaților „ardeau deasupra Lolei, pentru că fuseseră stinși toată ziua" (Müller 2006: 21). La fel de relativizant e și raportul dintre anchetatorul Piele și naratoare, relația dintre ei fiind reglementată de durerile de rinichi ale căpitanului și de obsedanta sa replică: „Ai noroc cu mine". Se recompune astfel imaginea unei lumi în care legitimitatea unui raport de forțe este

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)

anulată, idee reprezentată printr-un excelent *mise en abyme*: nepotul doamnei Grauberg se joacă singur de-a controlorul de bilete – când stă jos, este pasagerul autobuzului, când se ridică, este controlorul aceluiaşi autobuz.

Din aceeaşi perspectivă a relativizării raportului de putere, în care interdependenţa dintre victimă şi călău duce la inversarea rolurilor sau la ataşamente reciproce, relaţia dintre naratoare şi Tereza, fiica membrului de partid care toarnă busturi prin ţară, va pune în criză raportul. Imaginea ei este asociată de la început cu cea a căpitanului Piele, fiind întrebată între altele dacă tatăl său nu are şi el un câine precum cel al căpitanului, dar şi cu cea a Lolei – ambele purtând amprenta spaţiului de origine pe chipurile lor: „Lola venea din sudul ţării şi pe chipul ei se putea citi ţinutul acela sărac. Nu ştiu unde exact, poate pe pomeţii obrajilor sau în jurul gurii sau chiar în mijlocul ochilor" (Müller 2006: 8); şi „Am văzut un ţinut arid pe obrazul Terezei, în oasele obrajilor sau în mijlocul ochilor sau în jurul gurii" (*Ibidem*: 104) – şi pentru că Lola se spânzurase cu cordonul rochiei, atunci când naratoarea o întâlneşte pentru prima oară pe Tereza observă că aceasta nu poartă cordon la rochie.

Tereza va alege să colaboreze cu Securitatea şi va veni în Germania, dar procesul de transformare a prieteniei în raport de dominare cauzat de ingerinţele regimului nu e însă niciodată exprimat direct în text, ci doar semnalat[1] printr-o serie de elemente care, în structura de adâncime, jalonează prietenia dintre cele două cu însemnele trădării. Întâlnirea lor în fabrică e pusă sub semnul cântecului Mariei Tănase: „Cine iubeşte şi lasă/ Dumnezeu să-i dea pedeapsă/ târâişu' şarpelui/ şi pasu' gândacului,/ vâjâitu' vântului,/ pulberea pământului", cântec pe care femeile fabricii îl cântau pentru ele şi pentru fuga lor peste graniţă, dar şi ca o anticipare a unei experienţe care anulează chiar iubirea. După moartea Terezei, la jumătate de an de la întoarcerea din Germania, cântecul se înfiripă în mintea naratoarei nu doar ca blestem asupra celei din urmă, ci şi ca glas al revoltei în faţa morţii:

> De ce şi când şi cum a ajuns iubirea legată în sălaşul morţii. Aş fi vrut să strig toate blestemele pe care nu le ştiu bine [...] Azi ascultă iarba când vorbesc despre iubire. Am senzaţia că acest cuvânt nu este sincer nici faţă de sine (*Ibidem*: 148).

În ceea ce priveşte raportul dintre majoritar şi minoritar (naţional şi etnic), profilul identitar se re-formează la graniţa dintre cele două poziţii marginale, pe modelul identitate/alteritate. Pe de o parte, se profilează o presiune din partea celor majoritari în *micul pătrat* din cămin în care locuiau Lola cu fetele şi Edgar, Kurt şi Georg cu băieţii. De fiecare dată, *cineva* impune regula: Lola nu trebuie să mai poarte ciorapii şi rochiile celorlalte fete, iar cei trei băieţi trebuie să se supună colegilor de cameră, deşi toţi sunt, ca şi fetele, la fel:

> În fiecare cameră erau cinci tineri, cinci paturi şi, sub ele, cinci cufere. O fereastră, un difuzor deasupra uşii, un dulap în perete. În fiecare cufăr erau ciorapi, sub ciorapi cremă de ras şi un brici (*Ibidem*: 55).

[1] În studiul său dedicat romanului *Animalul inimii*, Lyn Marven (în Stuart Taberner, *The Novel in German since 1990*) include tehnica de construcţie a sensului prin reiterarea unor imagini sau simboluri în ţesătura romanului în formele de manifestare ale traumei. Aici, autoarea analizează o serie de strategii textuale pe care le subsumează aceleiaşi grile de lectură: abolirea ordinii cronologice şi nararea tardivă, refuzul de a numi în mod direct gestul trădării, lăsându-l doar la stadiul de sugestie.

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)

Pe de altă parte, minoritarul rămâne un teritoriu închis, în care locuiește o comunitate rurală care înregistrează și prelucrează toate informațiile în sensul opoziției etnice, reprimând orice tip de contact cu celălalt. Iată cum îi scrie mama fiicei:

> Mi-a scris doamna Margit că umbli cu trei bărbați. Slavă Domnului că sunt nemți, dar oricum tot curvăsărie se cheamă. Îi plătești copilului ani în șir școala la oraș, pentru asta ești bun. Și, drept mulțumire, te alegi cu o curvă. N-ar fi de mirare că ai și la fabrică unul. Ferit-a sfântul să-mi prezinți într-o zi un valah și să-mi spui: Ăsta e bărbatul meu. Frizerul a lucrat mai demult în oraș și încă de pe atunci spunea că femeile cu carte sunt mai rele ca un scuipat. Dar fiecare se gândește că propriul copil nu o să fie așa (Müller 2006: 160).

Pe aceeași coordonată a opozițiilor care construiesc sensul pozițiilor liminare, romanul definește un spațiu virtual al diferențelor de ordin lingvistic ce se instituie între grupul etnic și celelalte personaje ale romanului. Se observă o opoziție între limba maternă – germana – și limba oficială – româna – cea impusă de regim, în care se desfășoară interogatoriile sau conversațiile cu Tereza. Nu întâmplător, cei patru prieteni nu sunt legați doar prin moartea Lolei, ci și prin pasiunea pentru lecturile în germană:

> Cărțile din căsuța de vară fuseseră aduse clandestin în țară. Erau scrise în limba maternă, în care vântul se domolea. Nu în limba oficială, ca aici, în țară. Dar nici în limba de adormit copiii din sate. În cărți se afla limba maternă, dar liniștea satului, care te oprește să gândești, nu se afla în cărți. Acolo, de unde vin cărțile, toți gândesc, așa ne spuneam. Miroseam foile și ne pomeneam că am prins obiceiul să ne mirosim mâinile. Ne miram că, atunci când citeam, mâinile nu se înnegreau ca de la tiparul ziarelor și al cărților din țară (*Ibidem*: 59).

Pe marginea acestui fragment în care limba maternă este descrisă poetic ca limba „în care vântul se domolea" autoarea trasează diferențele între cele două limbi în *Regele se-nclină și ucide*: expresia care colochează cu vântul în limba germană oferă impresia de orizontal, în timp ce, în limba română, *vântul a stat* exprimă verticalul (traducătoarea Nora Iuga preferă în roman termenul *se domolea*). Există astfel de alunecări semantice între cele două limbi aproape pe fiecare pagină a romanului, perspectiva e întotdeauna diferită de la o limbă la alta și, de aceea, lumea se vede diferit în germană și în română. De aici, o consecință imediată asupra discursului este contaminarea sa cu diferite mărci ale poetizării/metaforizării/condensării preluate fie din limba germană (*Blechschafe* pentru „oi de tablă" și *Holzmelonen* pentru „pepeni de lemn"), fie din limba română (titlul *Herztier* este alcătuit după modelul unui joc de cuvinte pe care autoarea îl face în limba română – din „inimă" și „animal" a rezultat *inimal*). Astfel de poetizări ale limbii au fost văzute de critica din afară (Lyn Marven care aplică grila lui Yasemin Yildiz) ca o negociere de ordin afectiv cu propriile traume, materializare a unei strategii de punere în text a experiențelor traumatizante, prezentând avantajul distanțării de realitate.

Așezându-le la fundamentul rațiunilor care au dus la acordarea Premiului Nobel în 2009, Ion Bogdan Lefter discută despre implicațiile *est-etice* ale acestei poziționări liminale și despre impactul lor în societatea românească:

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)

> [...] premierea ei obligă literatura română, cultura autohtonă și întreaga populație să accepte adevăruri care au mai fost susținute în ultimele două decenii, după căderea regimului comunist, stârnind nu o dată mari polemici [...] Va fi mai greu acum, căci Nobelul Hertei Müller va avea extraordinare ecouri internaționale și va fi însoțit de discuții care vor ajunge exact la aceste adevăruri: că România este și ea un stat multinațional, ca toate cele europene și ca mai toate ale lumii, ceea ce înseamnă că articolul 1 al Constituției noastre este fals și abuziv, limitativ, naționalist; și că un „ne-român" poate fi reprezentantul românilor și al culturii noastre comune, multietnice, multilingvistice (Lefter 2010: 72).

3. Identităţi multiple

În contextul postmodernității, în care eul este sistematic deconstruit, identitatea tinde spre o imagine relativizată, problematică, marcând o criză a eului. Dacă în *Leagănul respirației* tânărul Leo Auberg aduce la suprafața textului o serie de experiențe pe care le împarte deopotrivă cu Oskar Pastior și cu autoarea, în *Animalul inimii* se povestesc cu o memorie microscopică întâmplări revelatoare pentru un demers de tip identitar, servindu-se însă de o altă strategie. Cele patru personaje, naratoarea, Edgar, Kurt și Georg, își leagă destinele în urma morții Lolei formând un grup al păstrătorilor de memorie din care va rezulta o istorie pe mai multe voci, în opoziție cu „marea istorie", dar revelatoare pentru individ.

Exercițiul recuperării memoriei „pierdute" e posibil în roman doar prin păstrarea indivizibilității grupului:

> Când mă gândeam singură la Lola, nu-mi mai veneau în minte o mulțime de lucruri. Când ei mă ascultau, știam totul din nou. În fața ochilor lor neclintiți am învățat să citesc în capul meu. În fisurile țestei mele găseam fiecare propoziție dispărută din caietul Lolei. O rosteam cu glas tare. Și Edgar și-a notat multe propoziții în caietul lui (Müller 2006: 39).

Modelul polimorf al memoriei rezultat din suprapunerea povestirilor, din adăugarea de fragmente ale vieții, se plasează tacit pe direcția (re)construcțiilor identitare care luptă împotriva regimului totalitar mnemofobic[2] al lumii evocate în care fiecare dintre indivizii grupului etnic poartă cu sine câte un cufăr. Vocile însă sunt reunite sub semnul maternității, refăcând acel *autos* al identității:

> Mamele lui Edgar, Kurt și Georg erau croitorese. Își duceau viața cu pânză tare, vatelină, foarfeci, ață, ace, nasturi și fiare de călcat. Când Edgar, Kurt și Georg povesteau despre bolile mamelor lor, aveam impresia că toate croitoresele erau roase de o moliciune ascunsă. Erau bolnave pe dinăuntru: mama lui Edgar suferea de fiere, mama lui Kurt de stomac și mama lui Georg de splină (*Ibidem*: 48).

Dizolvarea grupului după terminarea studiilor apare tot ca un rezultat al normei exterioare: Edgar este repartizat ca profesor într-un oraș metalurgic – tărâmul *oilor de tablă* – și împarte camera cu un profesor de gimnastică (nu se știe dacă e tot cel care era răspunzător pentru moartea Lolei, dar cu aceeași funcție de

[2] Termenul este lansat de Vladimir Tismăneanu în *Ghilotina de scrum*, Iași, Editura Polirom, 2002: „Societatea comunistă e o societate mnemofobică, în care amintirea este considerată păcat. În ea, pentru ca natura umană să fie plasticizată *ad infinitum*, trebuie ca și memoria să fie complet topită, suprimată. Adversarul numărul unu al comunismului este memoria".

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)

supraveghetor), Georg ajunge într-un oraş al *pepenilor de lemn*, iar Kurt, inginer la un abator, vede cum muncitorii beau sângele cald al animalelor sacrificate. Această existenţă insulară a personajelor confirmă experienţa alienării individului, cunoscută prea bine de autoare şi afirmată şi în eseurile sale:

> Am trăit peste treizeci de ani într-o dictatură, în România. Unde fiecare individ forma o insulă în sine, iar ţara întreagă, şi ea, un spaţiu etanş în afară, supravegheat în interior (Müller, 2005: 180).

Unificarea rămâne posibilă doar în ordinea scrisului, care va reprezenta până la sfârşit un semn al identităţii. Aici, memoria se păstrează prin scris: caietul pe care îl deţine Lola va duce la un alt caiet, cel al lui Edgar, în care acesta va povesti la rându-i povestea Lolei. Ca o aluzie la finalităţile ficţiunii, aceste înregistrări scripturale au funcţia de a escamota prin poetizare sau elipse realitatea (vezi ultima pagină din caietul Lolei, care re-face scena violului din sala de sport cu instrumentele metaforei şi alegoriei). Păstrătoare de memorie sunt şi scrisorile pe care prietenii şi le trimit şi pe care le însemnează de fiecare dată cu câte un fir de păr[3] sau le codifică într-un limbaj care era de mult intrat în criză:

> *Guturai* şi *foarfecă de unghii*, cuvinte care alungaseră sensul lor propriu-zis şi din sensul stabilit între noi. Nu mai găseam nimic în ele şi le-am lăsat să stea într-o propoziţie, care poate era bună, dar categoric era proastă. Dacă aş fi tăiat cu o linie *guturai* şi *foarfecă de unghii* în această propoziţie şi le-aş fi scris cu câteva rânduri mai jos ar fi fost şi mai rău. Aş fi putut să tai cu o linie orice altă propoziţie. Doar dacă tăiam *guturai* şi *foarfecă de unghii*, ar fi fost un indiciu mult mai rău decât o propoziţie proastă (Müller 2006: 93).

Ca exercitare a unei forţe exterioare care acţionează asupra individului, fiecare dintre cei patru va fi puternic amprentat de spaţiul în care ajunge. Aşa cum Lola sau Tereza le purtaseră cândva, impresiunile mediului nu marchează apartenenţa la un spaţiu-origine, ci unificarea eurilor în virtutea unei experienţe comune. Pe principiul repetiţiilor, ca formă de manifestare a identităţii în plan discursiv, Lola şi Edgar sunt descrişi astfel:

> Lola venea din sudul ţării şi pe chipul ei se putea citi ţinutul acela sărac. Nu ştiu exact, poate pe pometii obrajilor sau în jurul gurii sau chiar în mijlocul ochilor. Aşa ceva e greu de spus, la fel de greu despre un ţinut ca şi despre un obraz. Toate ţinuturile din ţară rămăseseră sărace ca şi cele din fiecare obraz. Ţinutul Lolei, aşa cum apărea el pe pometii obrajilor ei, în jurul gurii sau în mijlocul ochilor, era poate şi mai sărac. Mai mult ţinut decât peisaj (*Ibidem*: 8).
>
> Am văzut acest oraş răsfrânt pe faţa lui Edgar, în centrul ochilor săi, la marginea obrajilor, lângă gura lui. Avea părul lung. Chipul său ieşea din păr ca o piaţă goală care nu suporta lumina (*Ibidem*: 86).

[3] Părul şi unghiile, ca elemente corporale faţă de care personajele manifestă o grijă excesivă (Lola îşi taie foarte des unghiile în tramvai, copilul îşi taie bretonul până se face scurt şi ţepos ca o perie, tatăl personajului narator merge la frizer cu trei zile înainte să moară), pot fi interpretate în text fie ca forme ale dezintegrării sinelui, fie ca o dorinţă inconştientă de a lupta împotriva morţii, atât părul, cât şi unghiile continuând să crească independent după moarte.

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)

4. Vârtejul cuvintelor ca foame de viață

O constantă a scriiturii Hertei Müller e reprezentată de poetizarea limbii, fie în sensul funcției poetice a limbajului, instituite de Roman Jakobson, fie în sensul privilegierii inscriptorului, așa cum explică Dominique Maingueneau (2007)[4]. Autoarea instituie o relație deosebită cu limba scrisă: ordinea scrisului produce o realitate de gradul al doilea ce reorganizează și conferă un sens trecutului, așa cum vorbirea nu ar putea să o facă. Metaforicul „cerc drăcesc al cuvintelor" echivalează cu reconfigurarea fragmentelor de existență care re-intră în text, încercând să cuprindă fragmentele împrăștiate ale vieții, nivelurile de existență rupte, succesive sau simultane:

> Oare putem spune că tocmai cele mai mărunte obiecte, fie ele şi goarna, acordeonul sau batista, înnoadă cele mai desperecheate lucruri în viaţă? Şi că obiectele se mişcă-n cerc, iar în devierile lor există ceva supus repetiţiei – supus unui cerc drăcesc? Poţi s-o crezi, dar nu s-o spui. Dar ceea ce nu poţi spune, o poţi scrie. Fiindcă scrisul e un act mut, o muncă de la creier la mână. Care omite gura. Am vorbit mult în dictatură, de cele mai multe ori fiindcă mă decisesem să nu sun din goarnă. De cele mai multe ori, vorbitul ăsta al meu a avut urmări insuportabile. Dar scrisul a-nceput în tăcere – acolo, pe treptele fabricii, unde a trebuit să stabilesc cu mine însămi mai multe decât se puteau spune. Cele ce mi se-ntâmplau nu mai erau exprimabile în vorbire. Cel mult adaosurile exterioare, nu însă şi proporţiile lor. Pe-acestea nu mai puteam decât să le silabisesc mut în creier, în cercul drăcesc al cuvintelor atunci când scriam. În faţa spaimei de moarte am reacţionat prin foamea de viaţă. Care era o foame de cuvinte. Numai vârtejul cuvintelor putea pătrunde starea mea. Fugeam pe urma celor trăite în cercul drăcesc al cuvintelor, până când ceva îmi apărea în aşa fel cum nu mai cunoscusem niciodată înainte acel lucru. Paralel cu realitatea, a intrat în acţiune pantomima cuvintelor. Ea nu respectă în niciun fel dimensiunile reale, sfrijeşte lucrurile principale şi le dilată pe cele secundare. Pe nepusă masă, cercul drăcesc al cuvintelor deprinde cele trăite cu un soi de logică vrăjită. Pantomima este turbată şi rămâne sperioasă, şi e tot pe-atât de avidă pe cât e şi de sătulă. Tema „dictatură" e de la sine cuprinsă într-asta, fiindcă firescul nu se mai reîntoarce niciodată atunci când ţi-a fost răpit aproape în întregime. Tema există în mod implicit, dar cele ce mă iau în posesie sunt cuvintele. Ademenind tema într-acolo unde vor ele. Nimic nu se mai potriveşte, şi totul e adevărat (Müller 2009).

Inițiativa cuvintelor produce acea exprimare singulară, revendicată și de discursul autoficțional, iar tehnica se traduce în text ca o încercare de a eluda referențialul sau de a-i rezista, atunci când trauma devine de nesuportat. Dacă discutăm tehnica din perspectiva diferenței lui Genette, *istorie/discurs,* se întrevede în roman o permanentă încercare de trimitere a istoriei într-un plan secund: imaginile pe care aceasta le prezintă sunt transformate prin repetiții, asocieri sau metaforizări în discurs.

Poeticitatea limbii reprezintă în cazul de față și o încercare de a-și negocia trecutul în relație cu fantasmele brutale ale istoriei recente (comunismul, nazismul). Stilul seducător prin expresia lirică luptă subversiv cu sistemul dictatorial mutilant și

[4] În capitolul ,,Subiectivare, spațiu canonic și spațiu asociat", Dominique Maingueneau numește inscriptor instanța care își subordonează concomitent toate formele subiectivității enunțiative în calitate de enunțător al unui text anume.

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)

brutal, căci Anchetatorului îi scapă întotdeauna poezia, mărginindu-se întotdeauna la referențial, în incapacitatea de a înțelege jocul cuvintelor. Versurile care servesc drept motto al romanului devin la rândul lor obiect al anchetei și demonstrează obtuzitatea căpitanului Piele, care înțelege poezia ca un cântec care îndeamnă la fuga peste graniță. Într-un alt interogatoriu, acesta obligă eul narator la o lectură cu voce tare a textului și destructurează sensul, instituind autoritatea prin unul voit fals, dictat pentru a fi scris de mâna celei anchetate:

> Căpitanul Piele a întrebat: Cine a scris asta? Am spus: nimeni, e un cântec popular. Atunci e proprietatea poporului, spuse căpitanul Piele, deci poporul poate să constituie poezia. Da, am spus eu. Atunci compune tu versurile în continuare. Eu nu știu să compun poezii, am spus eu. Dar eu, spuse căpitanul Piele. Eu compun și tu scrii ce compun eu ca să ne distrăm amândoi (Müller 2006: 95).

Aceste tehnici ale poematicului sunt puse la lucru mai ales pe al doilea palier al narării – evocarea universului copilăriei naratoarei, infuzând întâmplărilor, personajelor și atmosferei o liricizare aparte, chiar dacă se povestește despre o copilărie dură, marcată de o serie de privațiuni, cu munci și experiențe aspre.

La nivelul macrostructurii romanului, scriitura de tip colaj spre care aderă discursul face ca textul să piardă orice pretenție de verosmilitate și să aspire la insitituirea unei noi ordonări a lumii, prin ordinea limbajului. Principiile de ordonare textuală a acestei scrieturi sunt pe rând contiguitatea, simultaneitatea, omisiunea. Iată un exemplu:

> Cineva cânta un cântec popular românesc. Priveam prin înserare cum treceau oi cu picioare roșii prin cântec. Și am auzit cum s-a oprit vântul în cântec.
>
> Un copil stă întins pe pat și spune: Nu stinge lumina că intră pomii negri în casă. O bunică învelește copilul. Dormi mai repede, spune ea, când toți dorm, vântul se așază în copaci.
>
> Vântul nu putea să se oprească. Mereu s-a așezat el domol în limba asta de pătuț de copil (*Ibidem*: 31).

Se observă mai sus că aceste două fragmente așezate unul lângă altul în text desemnează cele două paliere ale scriiturii: primul aparține unui prezent al tinereții trăite sub semnul dictaturii (deși toate verbele din text au deschidere temporală spre trecut), iar al doilea se circumscrie trecutului copilăriei (care mizează pe aspectul durativ al prezentului). Pe principiul contiguității, cele două fragmente prezintă ca element comun vântul care se oprește ca o aluzie la bilingvismul textului. Cu o funcție la fel de importantă ca și spațiul scris, spațiul nescris participă la construcția sensului și indică aici un topos al tăcerii cu efecte majore în *poetizarea* terorii.

Toate aceste procedee care apropie textul de proza poetică, de monologul interior sau de redarea fluxului conștiinței permit organizării discursive (*récit*) să devină element distinctiv în raporturile autoficțiunii cu demersul de arheologie identitară pe care îl propune romanul.

Atât grila transculturală, cât și perspectiva reconstrucției vieții din însumarea unor fragmente pe niveluri de existență, care sunt reiterate în text până își dobândesc sensul, reflectă pe deplin modul în care s-a scris romanul, de la stadiul embrionar la cel final, dar și valoarea de *discurs recuperator* a textului: a scrie *singură* un roman este pentru Herta Müller o încercare de a se împăca cu Istoria.

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)

Bibliografie

Dagnino 2013: Arriana Dagnino, *Transcultural Literature and Contemporary World Literature(s)*, în „CLCWeb: Comparative Literature and Culture", 15, 5, disponibil la: http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2339.

Doubrovsky 2013: Serge Doubrovsky, *Les points sur les „i"*, în „Item" [on line], postat pe 27 iunie, disponibil la: http://www.item.ens.fr/ index.php?id=578883.

Lefter 2010: Ion Bogdan Lefter, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Piteşti, Editura Paralela 45.

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

Marven 2005: Lyn Marven, *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German Herta Müller, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel*, New York, Oxford University Press Inc.

Müller 2005: Herta Müller, *Regele se-nclină şi ucide*, traducere de Alexandru Al. Șahighin, Iași, Editura Polirom.

Müller 2006: Herta Müller, *Animalul inimii*, ed. a II-a, traducere de Nora Iuga, Iași, Editura Polirom.

Müller 2009: Herta Müller, *Orice cuvânt știe ceva despre cercul drăcesc. Discurs rostit la primirea Premiului Nobel pentru Literatură*, *Stockholm, 2009*, în „Observator cultural", nr. 504.

Herta Müller's *Herztier (The Land of Green Plums)* – Liminal Positions in Relation to Self and to the National Literary Space

In the grid of transculturation, *Herztier* places Herta Müller in a liminal space, between two countries and cultures. Whilst she has never been concerned with the visibility of her works, the author approaches, in *Herztier*, a discursive dominant which entails resistance to its affiliation to a single literary canon – a national one – and a single cultural tradition. From the perspective of the Doubrovskian autofictional pattern, the novel constructs a split identity which the author projects in four of the characters and which corresponds not to the postmodern grid of multiple identities, but rather to an effort to express all forms of trauma induced by *Securitate*. The resulted identitary profile – a projection of *the self* into *the other* – is supported, at the discursive level, by a series of techniques, which pinpoint the overlapping of the selves, the concomitant existence, but also the impossibility to subsume the images of the individuality in a linear narrative trajectory. From this perspective, the present paper aims at analysing the way in which the autofictional discourse reveals the image of an author who experiences writing as a form of healing from trauma and who is reconfigured as an identity formed within a process of transcultural communication.

BDD-A8080 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:44 UTC)