IMAGINI ALE CORPULUI ŞI SEXUALITĂȚII ŞI CONSTRUCȚIA REPREZENTĂRILOR DESPRE STAT ŞI CORUPȚIE ÎN DECADENTISMUL EUROPEAN ŞI ROMÂNESC

ADRIAN LĂCĂTUŞ
Universitatea Transilvania din Braşov, Romania

Abstract

Adrian Lacatus discusses such concepts as misticism, art cult, instinct, corporality and politics in an investigation of the Romanian decadence phenomenon, mainly focusing on the avant-garde movements in prose and poetry. The paper enlarges the perspective by giving a social-political oriented key of reading the past, while at the same time keeping an interested view upon the present. The Romanian avant-garde is seen as an emerging phenomenon inside the European decadence.

Decadentismul şi estetismul *fin-de-siècle* reprezintă vîrful de lance al discursului autonomiei culturii, o culme a modernității artistice şi culturale, împingînd mai departe logica acesteia. Această autonomie se defineşte în primul rînd față de sfera politică (şi economică, dar aceasta este mai puțin tematizată). Politicul este expulzat din sfera culturii, din registrul acțiunilor şi atitudinilor demne, degradat şi caricaturizat. (Ca dimensiune pozitivă a existenței el poate fi reintrodus în lumea reprezentărilor artistice numai după ce a fost transformat, estetizat, după ce a fost făcut să nu mai fi politic – în sensul modern, cel puțin – ci eroic, sublim, mesiasnic, ideal.) Avem aici probabil şi o problemă de sociogeneză a acestui concept de cultură[1] şi a acestor viziuni şi practici ale artei moderne. Imposibilitatea participării intelectualului liberal la viața politică în secolele XVIII dar şi XIX, mai ales în Germania, în țările Europei centrale habsburgice şi în Rusia imperială a generat şi întreținut acest discurs al autonomiei culturii şi a „pus la punct" un dispozitiv de apărare bazat pe multiplicarea reprezentărilor degradante ale politicului şi instituțiilor sale. Vom explora în continuare o parte dintre aceste strategii ale literaturii şi artei moderne *fin-de-siècle* în care *zoon politikon* a fost înlocuit cu *homo psyhologicus*, cu realitatea anxioasă a corpului şi sexualității sale.

[1] v. Norbert Elias, *Procesul civilizării,* Polirom, Iaşi, 2002, vol. I, cap. 1: "Sociogeneza conceptelor de civilizație şi cultură", pp. 49-94

BDD-A23800 © 2005 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:59 UTC)

În Actul III, Scena IV din *Hamlet*, scenă în care prințul așează în fața reginei adevărata oglindă a păcatului, cuvîntul „corupție" (*corruption*) apare de două ori în acuzațiile fiului: [Hamlet:] „Nu, dar să trăieşti / În rînceda sudoare a unui pat / Năclăit de corupție, să mi te dezmierzi / să te iubeşti în cocina spurcată... [...] Pe locu-nsîngerat / O pieliță subțire-ar prinde coajă / Sub care însă nevăzută corupția / Ar cotropi lăuntrul infectîndu-l." Am dat aici o traducere literală pentru a semnala noțiunea de corupție care însa nu avea în epoca elisabetană sensuri la fel de precis contextualizate ca in modernitate dar care poseda o productivă pluralitate de nuanțe din zona descompunerii, a degradării şi a căderii în păcat. Dimensiunea politică rămîne însă şi aici importantă pentru că situația în care ne găsim în piesă este rezultatul unui regicid perfid şi al unei uzurpări criminale. Dar aspectul care ne interesează acum este legat de prezența erotismului, a feminității senzuale sau chiar a sexualității în centrul reprezentării corupției. Pentru Hamlet întreaga lume este în chip absolut „coruptă", dezagregată dar femeia (atît Gertruda, la capătul experienței erotice cît şi Ofelia înaintea sau la începutul acesteia), printr-o insuportabilă deşi inconştientă complicitate, pare să încarneze corupția. Repulsia lui Hamlet în fața imaginilor senzualității se concentrează în scena lugubrei rememorări a buzelor lui Yorrick, probabil sigurele sărutate.

În atmosfera culturală a întregului secol al XIX-lea, de la romantism pînă la decadentism, Shakespeare şi mai ales Hamlet, vor exercita o fascinație inconturnabilă. Coleridge, Keats, Hugo, Hazlitt, prerafaeliții sînt doar cițiva dintre artiştii care si-au afirmat entuziasmul. În spațiul de expresie germană exaltarea teatrului la Wagner şi Nietzsche a deschis drumul unui fenomen popular, manifestat plenar şi în Viena *fin-de- siècle.* Poziția centrală a Burgtheater-ului în cultura vieneză a oferit mediul pentru această euforie shakespeariană ce îi cuprinsese pe majoritatea creatorilor acestui moment, de la Hugo von Hofmannsthal (al cărui imaginar Lord Chandos, scriindu-i în 1603 lui Francis Bacon este un fel de Hamlet care supraviețuieşte crizei din palat , exilîndu-se la țară, sau un Hamlet care ajunge la revelația neantului fără o dramă filială sau politică) la Karl Kraus şi de la Hermann Bahr la Freud. Pentru acesta din urmă, pe parcursul întregii sale opere Hamlet a reprezentat o obsesie şi, dacă dorim să-l credem pe Harold Bloom[2], complexul lui Oedip şi-ar găsi de fapt originea în complexul lui Hamlet aşa cum (greşit, în opinia criticului american) l-a interpretat Freud. Pentru Freud, în *Interpretarea viselor* şi în alte cîteva locuri, Hamlet ezită şi amînă mereu să-l ucidă pe Claudius pentru că el însuşi ar fi dorit să-şi ucidă propriul tată, pe vechiul şi adevăratul rege şi, inconştient, nu-l poate pedepsi pe ucigaş pentru o crimă pe care ar fi comis-o el însuşi.

[2] *Canonul occidental*, Univers, Bucureşti, 1998, pp. 292-309

BDD-A23800 © 2005 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:59 UTC)

Dar atracţia lui Freud (şi a întregii mari generaţii de creatori postromantici şi decadenţi de la sfîrşitul de secol) pentru personaj cred ca derivă şi din legitimarea artistico-filosofică a ne-angajării politice care rezultă din delegitimarea politicului văzut ca fiind în mod fundamental corupt sau reprezentînd absurda guvernare a unei lumi corupte absolut. Faptul că Hamlet este un prinţ se traduce doar în amplitudinea gîndirii, discursului şi a individualizării sale ca protagonist al genului (superior) al tragediei. El nu este însă şi un *principe*, refuzîndu-şi orice reflex politic şi refuzînd puterea. Acestă latură a pesonajului (sau mai degrabă absenţa ei) devine clară prin contrast, atunci cind în final, intrînd în sala plină de cadavre şi observînd imediat că tronul este gol, prima grijă a lui Fortinbras este să-l revendice. Dar Fortinbras este pentru şi faţă de Hamlet un „somnambul", unul care, nietzschean vorbind, visînd nu ştie că visează. Nelipsit de avînturi eroice, el este mediocru în faţa înţeleptului dionisiac şi artistului Hamlet. Avem aici una dintre primele fabule puternice în care este pusă în act discreditarea fundamentală a politicului. Această valenţă a piesei se grefează perfect pe propriul recul al lui Freud şi pe replierea sa creatoare în urma înfrîngerii si traumei suferite în sfera politică. Acestea fuseseră provocate de eşecul politicii liberale după 1867 şi de emergenţa antisemitismului militant după 1880 în imperiul habsburgic, care spulberă ceea ce mai înainte părea o foarte promiţătoare ascensiune profesională şi socială a tînărului savant. Răspunsul lui Freud la această lovitură avea să fie propria sa operă, mai precis una dintre ideile ei esenţiale, ca formulată de Carl E. Schorske ca „neutralizare a politicului prin reducerea lui la categorii psihologice"[3] sau, realizînd acelaşi efect dintr-o altă perspectivă, „primatul experienţei infantile în determinarea comportamentului uman"[4]. Abandonarea politicului nu lasă însă această zonă intactă, în definiţia ei liberală ci îi răpeşte orice substanţă metafizică sau raţională, descriindu-l ca pe un cîmp al violenţei, hazardului, instinctelor şi tensiunilor sexuale. Şi aceasta (cel puţin în Viena estetismului *fin-de siècle*) a fost atitudinea unei întregi generaţii. Una dintre picturile lui Gustav Klimt, liderul mişcării *Secesiunea* (una dintre primele avangarde ale modernismului), realizată pe plafonul Universităţii din Viena, şi generînd un adevărat scandal în epocă, se intitulează *Jurisprudenţa* şi reprezintă o viziune alegorică asupra legii. Iată o descriere a compoziţiei: „În lumea de sus, departe de noi, se află figurile alegorice ale jurisprudenţei: Adevărul, Dreptatea şi Legea. Ele nu îndeplinesc nici un rol medaitor menit să ne apropie de misterele sferei lor. Dimpotrivă, retrăgîndu-se în înălţimile lor semeţe ele ne abandonează pe tărîmul spaimei pentru a împărtăşi destinul anonim al victimei... Realitatea legii nu se află în această zonă superioară a regularităţii stilizate şi a ordinii statice, ci în spaţiul vid de dedesubt, unde justiţia e pusă în aplicare. Nici o crimă nu e imortalizată în tablou – numai pedeapsa. Iar pedeapsa e sexualizată, psihologizată, ca

[3] Carl E. Schorske, *Viena* fin-de siècle. *Politică şi cultură*, Polirom, Iaşi, 1998, p. 178
[4] *ibid.,*p. 182

BDD-A23800 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:59 UTC)

un coşmar erotic într-un infern vîscos. Fobia castrării guvernează scena centrală a tabloului lui Klimt: victima de sex masculin – pasivă, sleită, impotentă – e prinsă într-o capcană carnală, un polip în formă de uter care-l împrejmuieşte. Furiile care prezidează asupra execuţiei sînt în acelaşi timp *fammes fatales* ale sfîrşitului de secol şi menade greceşti. Nu figurile idealizate de deasupra, ci toate aceste furii cu inimă de şarpe sînt adevăraţii «agenţi ai legii» iar pretutindeni în hăul gol al infernului vîrtejuri groase de păr se încîlcesc şi învăluie totul, într-o înfricoşătoare fantezie sexuală”[5].

Această substituire a raţionalităţii, idealităţii şi impersonalităţii ordinii politice şi instituţiilor statului cu o zonă a manifestării violenţei sexuale sau măcar cu o retorică erotizantă se manifestă la mulţi creatori europeni ai acestei epoci. Revenim la oglinda reginei din *Hamlet*, pentru că şi aici corupţia este asociată cu carnea, cu sexul şi femeia şi apar diverse variante ale unui antifeminism al decadenţei. De la exaltarea şi elogiul homosexualităţii masculine, al „sodomiei superioare” de sorginte platoniciană în cadrul grupului Bloomsbury pînă la misoginismul radical al unui Otto Weininger. Pentru Marinetti şi futuriştii italieni statul este un *corp* care trebuie eliberat, un corp-maşină. Iar realitatea lui organică şi mecanică e pozitivă. Dar şi democraţia italiană trebuie eliberată, şi tocmai de identitatea ei feminină. Democraţia trebuie de-feminizată, de-genitalizată, transformată într-un corp-maşină. Pentru Marinetti poporul italian există ca o maşină şi acţionează ca atare şi de aceea democraţia italiană nu e coruptă, nefiind compusă dintr-o masă de oameni mediocri, incapabili şi indecişi.[6] Eliminarea corupţiei înseamnă trensformarea corpului în maşină (de-feminizarea şi de-genitalizarea lui, nu neapărat dez-erotizarea lui, ci difuziunea uniformă a erotismului în corpul-maşină). Există mai multe texte ale lui Marinetti în care se vorbeşte despre procrearea non-sexuală şi eliminarea figurii mamei efeminizatoare. („Am visat chiar că într-o zi vom fi în stare să creăm un fiu mecanic, fructul dorinţei noastre pure, o sinteză a tuturor legilor pe care ştiinţa e pe punctul de a le descoperi”[7])

Exemplul futurismului italian, interpretat de cîţiva critici şi scriitori drept un „decadentism motorizat”[8] ne indică faptul că, cel puţin în afara Austriei (care conserva un sistem politic straniu şi anacronic) esteţii nu erau atît de distanţaţi de mişcarea politică cum par la o primă vedere. După cum scrie Eric Hobsbawm, „nici nu părea ciudat ca artiştii să-şi exprime angajamentul pătimaş faţă de omenirea aflată în suferinţă în moduri care mergeau dincolo de «realism». Esteţii militanţi şi cei care credeau în arta pentru artă, apărătorii «decadenţei» şi şcolile hărăzite să fie greu accesibile maselor, cum ar fi «simbolismul» şi-au declarat o simpatie pentru socialism, asemeni lui Oscar Wilde şi

[5] *ibid.,*p. 235

[6] v. Andrew Hewitt, *Fascist Modernism*. *Aesthetics, Politics and the Avant-Garde*, Stanford University Press, Stanford, 1993, p. 153.
[7] apud Andrew Hewitt, *op. cit.*, p. 150
[8] *ibid.,* p. 153

BDD-A23800 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:59 UTC)

Maeterlinck sau măcar un intetes pentru anarhism. Huysmans, Leconte de Lisle şi Mallarmé erau printre abonaţii revistei *La Revolte* (1894). Pe scurt, pînă în noul secol nu a existat nici un dezacord general între «modernitatea» politică şi cea artistică."[9] Dar acest „angajament pătimaş" faţă de o umanitate în suferinţă nu este de fapt la aceşti artisti un angajament social sau politic. El este tot unul estetic şi figurativ care construieşte şi inaugurează pentru celălalt un corp şi o sexalitate, alăturînd, adesea dramatic sau sadic diversele „sexualităţi de clasă", ca să folosim un concept foucauldian. O ilustrare spectaculoasa a acestui proces este oferită de scriitorul estet Felix Salten, membru al *Jung-Wien* alături de Hofmannsthal, Hermann Bahr, Beer-Hofmann, Schnitzler şi Andrian şi cunoscut ca autor al lui *Bambi*. Se pare că el ar fi scris romanul pornografic semnat Josefine Mutzenbacher, *Istoria unei fete din Viena povestită de ea însăşi*. Cartea poate fi văzută ca un „roman al răzbunării întreprinse cu armele subversiunii. În această răzbunare se cumulează mai multe dimensiuni: libertatea sexuală împotriva sexualităţii reprimate, periferiile împotriva Centrului, sexualitatea ca mijloc de scensiune sexuală"[10]. Perspectiva pornografică egalizează cumva valoarea sexelor (masculin şi feminin) sau aici afirmă chiar superioritatea femeii, posesoare a unui capital de vitalitate şi senzualitate pe care îl plasează întotdeauna în avantajul ei. Umanitatea masculină, diversă social, e unificată de reprezentarea ei în coordonatele unei sexualităţi nesigure sau instabile.

Tensiunea constitutivă dintre vitalitatea instinctuală a pulsiunilor şi rigoarea şi raţionalitatea legii exprimate în structurile administrative şi birocratice ale statului apare pretutindeni şi în cele cîteva proze ale lui Urmuz. Personajul urmuzian (Ismaïl, Turnavitu, Algazy, Grummer, Cotadi, Dragomir, Emil Gayk) are ceva din Golem-ul ghettoului praghez sau din monstrul lui Frankenstein. De aici poate veni şi strania impresie de atrocitate a lumii prezentate, care însoţeşte comicul urmuzian. Apare obsesia unui vitalism primitiv, mecanic şi automat, adică inuman, o recurentă combinaţie de *violenţă şi sex* care ghidează, ca element pozitiv, ţinînd de fibrele intime ale imaginarului urmuzian, negativitatea parodiei. Opera, deşi parodică, nu este astfel de esenţă livrescă. Ea pleacă în explorarea, specifică artei moderne, a tensiunii dintre spirit şi sex (tensiune ce caracterizează, de altfel, şi imaginarul dualist, gnostic). La Urmuz această tensiune este „rezolvată" expresiv prin abolirea spiritului. Într-o operă atît de restrînsă avem o abundenţă de reprezentări ale sexualităţii eretice, eterogene, „periferice", de la autoerotism (pudicul Fuchs îşi mănîncă zilnic organele genitale reprezentate sub forma clasicei frunze pelviene) şi incest (Emil Gayk „ciugulindu-şi" nepoata) pînă la fetişism (Stamate şi pîlnia), la numeroase variaţiuni ale bestialităţii (cupluri erotice în care partenerii sînt viezuri, găini, raţe, o focă) şi eventual ambiguitate

[9] Eric Hobsbawm, *Era imperiului,* Cartier, Chişinău, 2002, p. 192
[10] Michael Pollak, *Viena 1900. O identitate rănită*, , Polirom, Iaşi, 1998, p. 173

BDD-A23800 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:59 UTC)

bisexuală, homosexualitate şi travesti (*Ismaïl şi Turnavitu*). Survolarea acestor aspecte nu urmăreşte, desigur, vreun diagnostic, ci doar identificarea mărcilor unei crize acute a sinelui, a interpretării individualității, deconstruirea eului omogen şi organic.

Apar tot acum romane pornografice ale poeților spiritului nou precum *Cele unsprezece mii de vergi sau amorurile unui hospodar* de Apollinaire sau *Mafarka futuristul* al lui Marinetti. În romanul lui Apollinaire consistența lumii politice, diplomatice, sociale, militare prin care trecem este redusă la sexualitatea exacerbată, transgresivă şi non-reproductivă a indivizilor care le populează. Cinicul Mony Vibescu străbate această lume în compania sadicului Cornabeux, un fel de Jack Spintecătorul proletar.

În piesa lui Frank Wedekind *Cutia Pandorei* (a doua din trilogia *Lulu*, alături de *Spiritul pământului*) ne întîlnim chiar cu Jack spintecătorul însuşi. Piesa e interpretată cel mai adesea drept o reprezentare a platitudinii viciui, a sterilității şi absenței misterului în sexualitate. Lulu, femeia pasională şi senzuală îl preferă scriitorului estet Alwa Schön pe Jack spintecătorul, încarnarea unei virilități animalice. Hermann Bahr, principalul animator literar al *Tinerei Viene* la 1900 îl aprecia pe Wedekind pentru că „a exorcizat în locul nostru dragostea nemarturisită a «dulcelui păcat» şi pentru că a dezvăluit înşelătoriile filistinilor romantici care, în momentele lor romantice, se purtau ca şi cum viciul, din nefericire interzis, ar fi dezirabil şi încărcat de mister. Wedekind scoate viciul de sub influența acestei fascinații isterice şi ni-l arată aşa cum este de fapt: plat, murdar şi stupid, nu terifiant, ci lugubru”[11].

Această observație nu tranşează desigur lucrurile dar face clară ambivalența constitutivă a decadenței, oscilarea perpetuă între fascinația corporalului, a vitalității senzuale, orgiastice şi repulsia ascetică față de manifestările corpului. Această ambivalență afirmă deopotrivă conştiința corupției generale a lumii dar şi euforia adusă de o nouă stare de haos, libertate, descătuşare. Amestecul de ură de sine şi narcisism conduce la triumful acelui *Amor fati* nietzschean. Romanele lui Robert Musil (*Rătăcirile elevului Törless* şi mai ales *Omul fără însuşiri*) şi Hermann Broch (*Somnambulii*) reprezintă probabil cele mai fine şi imaginative analize ale acestui complex *fin-de siècle*. Instrumentarul şi metodele romancierului sînt manipulate cu o inteligență şi luciditate ironică fără precedent şi, probabil, fără descendenți de aceeaşi anvergură. Nu este aici locul pentru a descrie tehnicile romanului musilian, perspectivismul şi eseismul acestuia. Vreau doar să semnalez cîteva personaje şi analiza relațiilor dintre ele din perspectiva abordată pînă aici. Un contrapunct important la desfăşurarea „acțiunii” îl reprezintă personajul Moosbrugger, fuziune (pe care romanul o prezintă drept coerentă!) de uriaş blînd şi sadic asasin de prostituate. (Ne vine în minte titlul unui afiş violent şi expresionist al lui Oskar Kokoschka:

[11] apud Pollak, *op. cit*. , p. 177

BDD-A23800 © 2005 Editura Universității „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:59 UTC)

„Asasin, speranța femeilor") Atracția ireprimabilă a Clarissei, esteta spiritualistă şi isterică, soția lui Walther, prietenul din adolescență al lui Ulrich, pentru acest criminal constituie o axă a romanului. Viața Clarissei, ca şi a Diotimei din acealaşi roman dar într-o altă tonalitate, este consacrată spiritului şi artei înțeleasă dionisiac (neexistînd contradicții la nivelul conştiinței personajului). Salonul lor literar are pe pereți gravuri ale prerafaelitului Dante Gabriel Rosetti şi în mijloc un pian negru la care adesea se cîntă frenetic Wagner şi Beethoven. Moosbrugger devine obsesia erotică şi mistică a castei Clarisse: în asasin se întrupează mîntuitorul. (După ce propusese curții imperiale sărbătorirea unui an austriac Nietzsche, ea revine la cancelaria chezaro-crăiască cu o scrisoare în care spune că Moosbrugger este nebun ca Nietzsche şi dulgher ca Isus.) Reuşind să îl elibereze din ospiciu instabila şi iresponsabila estetă exaltată îl abandonează într-un cartier proletar unde, după o vreme, Moosbrugger comite o nouă crimă.

Această oscilație între misticism, cult al artei şi exaltarea instinctelor şi percepția politicului în limitele instinctualului si corporalului apare şi la un tînăr naționalist antisemit, adolescentul acneic şi refulat Hans Sepp. Marele roman musilian nu oferă doar tabloul somnambulismului elitei vieneze decadente care, dorind sa organizeze o mare ceremonie a păcii eterne şi a exaltării edificului politic al imperiului, este complet surprinsă de izbucnirea războiului. Mai interesant, el indică acel efect de estetizare vitalistă a politicului pe care l-a produs în fascism decadentismul *fin-de siècle* şi pe care-l va analiza Walter Benjamin.

BDD-A23800 © 2005 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:59 UTC)