

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

ADRIAN LĂCĂTUȘ

Universitatea Transilvania din Brașov, Romania

Abstract

Adrian Lacatus discusses such concepts as mysticism, 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 și estetismul *fin-de-siècle* reprezintă vârful de lance al discursului autonomiei culturii, o culme a modernității artistice și culturale, împingând mai departe logica acesteia. Această autonomie se definește în primul rând față de sfera politică (și economică, dar aceasta este mai puțin tematizată). Politicul este expulzat din sfera culturii, din registrul acțiunilor și atitudinilor demne, degradat și 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 și o problemă de sociogeneză a acestui concept de cultură¹ și a acestor viziuni și practici ale artei moderne. Imposibilitatea participării intelectualului liberal la viața politică în secolele XVIII dar și XIX, mai ales în Germania, în țările Europei centrale habsburgice și în Rusia imperială a generat și întreținut acest discurs al autonomiei culturii și a „pus la punct” un dispozitiv de apărare bazat pe multiplicarea reprezentărilor degradante ale politicii și instituțiilor sale. Vom explora în continuare o parte dintre aceste strategii ale literaturii și artei moderne *fin-de-siècle* în care *zoon politikon* a fost înlocuit cu *homo psychologicus*, cu realitatea anxioasă a corpului și sexualității sale.

¹ v. Norbert Elias, *Procesul civilizării*, Polirom, Iași, 2002, vol. I, cap. 1: “Sociogeneza conceptelor de civilizație și cultură”, pp. 49-94

În Actul III, Scena IV din *Hamlet*, scenă în care prințul așează în fața reginei adevărata oglindă a păcatului, cuvântul „corupție” (*corruption*) apare de două ori în acuzațiile fiului: [Hamlet:] „Nu, dar să trăiești / În rînceda sudoare a unui pat / Năclăit de corupție, să mi te dezmierzi / să te iubești în cocina spurcată... [...] Pe locu-nsîngerat / O piele subțire-ar prinde coajă / Sub care însă nevăzută corupția / Ar cotropi lăuntru infectîndu-l.” Am dat aici o traducere literală pentru a semnala noțiunea de corupție care însă nu avea în epoca elisabetană sensuri la fel de precis contextualizate ca în modernitate dar care poseda o productivă pluralitate de nuanțe din zona descompunerii, a degradării și a căderii în păcat. Dimensiunea politică rămîne însă și aici importantă pentru că situația în care ne găsim în piesă este rezultatul unui regicid perfid și 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 și Ofelia înaintea sau la începutul acesteia), printr-o insuportabilă deși inconștientă complicitate, pare să încarneze corupția. Repulsia lui Hamlet în fața imaginilor senzualității se concentrează în scena lugubrei memorări a buzelor lui Yorrick, probabil sigurele sărutate.

În atmosfera culturală a întregului secol al XIX-lea, de la romantism pînă la decadentism, Shakespeare și mai ales Hamlet, vor exercita o fascinație incontornabilă. Coleridge, Keats, Hugo, Hazlitt, prerafaeliții sînt doar cițiva dintre artiștii care si-au afirmat entuziasmul. În spațiul de expresie germană exaltarea teatrului la Wagner și Nietzsche a deschis drumul unui fenomen popular, manifestat plener și 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 supraviețuiește crizei din palat , exilîndu-se la țară, sau un Hamlet care ajunge la revelația neantului fără o dramă filială sau politică) la Karl Kraus și de la Hermann Bahr la Freud. Pentru acesta din urmă, pe parcursul întregii sale opere Hamlet a reprezentat o obsesie și, dacă dorim să-l credem pe Harold Bloom², complexul lui Oedip și-ar găsi de fapt originea în complexul lui Hamlet așa cum (greșit, în opinia criticului american) l-a interpretat Freud. Pentru Freud, în *Interpretarea viselor* și în alte cîteva locuri, Hamlet ezită și amîină mereu să-l ucidă pe Claudius pentru că el însuși ar fi dorit să-și ucidă propriul tată, pe vechiul și adevăratul rege și, inconștient, nu-l poate pedepsi pe ucigaș pentru o crimă pe care ar fi comis-o el însuși.

² *Canonul occidental*, Univers, București, 1998, pp. 292-309

Dar atracția lui Freud (și a întregii mari generații de creatori postromantici și decadenți de la sfârșitul de secol) pentru personaj cred ca derivă și din legitimarea artistico-filosofică a ne-angajării politice care rezultă din delegitimarea politicianului văzut ca fiind în mod fundamental corupt sau reprezentând absurdă guvernare a unei lumi corupte absolut. Faptul că Hamlet este un prinț se traduce doar în amplitudinea gândirii, discursului și a individualizării sale ca protagonist al genului (superior) al tragediei. El nu este însă și un *principe*, refuzându-și orice reflex politic și refuzând puterea. Această latură a personajului (sau mai degrabă absența ei) devine clară prin contrast, atunci cînd în final, intrînd în sala plină de cadavre și observînd imediat că tronul este gol, prima grijă a lui Fortinbras este să-l revendice. Dar Fortinbras este pentru și față de Hamlet un „somnambul”, unul care, nietschean vorbind, visînd nu știe că visează. Nelipsit de avînturi eroice, el este mediocru în fața înțeleptului dionisiac și artistului Hamlet. Avem aici una dintre primele fabule puternice în care este pusă în act discreditarea fundamentală a politicianului. Această valență a piesei se grefează perfect pe propriul recul al lui Freud și pe replierea sa creatoare în urma înfrîngerii și traumei suferite în sfera politică. Acestea fuseseră provocate de eșecul politicii liberale după 1867 și de emergența antisemitismului militant după 1880 în imperiul habsburgic, care spulberă ceea ce mai înainte părea o foarte promițătoare ascensiune profesională și socială a tînărului savant. Răspunsul lui Freud la această lovitură avea să fie propria sa operă, mai precis una dintre ideile ei esențiale, ca formulată de Carl E. Schorske ca „neutralizare a politicianului prin reducerea lui la categorii psihologice”³ sau, realizînd același efect dintr-o altă perspectivă, „primatul experienței infantile în determinarea comportamentului uman”⁴. Abandonarea politicianului nu lasă însă această zonă intactă, în definiția ei liberală ci îi răpește orice substanță metafizică sau rațională, descriindu-l ca pe un cîmp al violenței, hazardului, instinctelor și tensiunilor sexuale. Și aceasta (cel puțin în Viena estetismului *fin-de siècle*) a fost atitudinea unei întregi generații. Una dintre picturile lui Gustav Klimt, liderul mișcării *Secesiunea* (una dintre primele avangarde ale modernismului), realizată pe plafonul Universității din Viena, și generînd un adevărat scandal în epocă, se intitulează *Jurisprudența* și reprezintă o viziune alegorică asupra legii. Iată o descriere a compoziției: „În lumea de sus, departe de noi, se află figurile alegorice ale jurisprudenței: Adevărul, Dreptatea și Legea. Ele nu îndeplinesc nici un rol medaitor menit să ne apropie de misterele sferei lor. Dimpotrivă, retrăgîndu-se în înălțimile lor semețe ele ne abandonează pe tărîmul spaimei pentru a împărtăși destinul anonim al victimei... Realitatea legii nu se află în această zonă superioară a regularității stilizate și a ordinii statice, ci în spațiul vid de dedesubt, unde justiția e pusă în aplicare. Nici o crimă nu e immortalizată în tablou – numai pedeapsa. Iar pedeapsa e sexualizată, psihologizată, ca

³ Carl E. Schorske, *Viena fin-de siècle. Politică și cultură*, Polirom, Iași, 1998, p. 178

⁴ *ibid.*, p. 182

un coșmar erotic într-un infern vâscos. 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 împrejmuiește. Furiile care prezidează asupra execuției sînt în același timp *fammes fatales* ale sfîrșitului de secol și menade grecești. Nu figurile idealizate de deasupra, ci toate aceste furii cu inimă de șarpe sînt adevărații «agenți ai legii» iar pretutindeni în hăul gol al infernului vârtejuri groase de păr se încîlcesc și învăluie totul, într-o înfricoșătoare fantezie sexuală”⁵.

Această substituire a raționalității, idealității și impersonalității ordinii politice și instituțiilor statului cu o zonă a manifestării violenței sexuale sau măcar cu o retorică erotizantă se manifestă la mulți creatori europeni ai acestei epoci. Revenim la oglinda reginei din *Hamlet*, pentru că și aici corupția este asociată cu carnea, cu sexul și femeia și apar diverse variante ale unui antifeminism al decadenței. De la exaltarea și elogiul homosexualității masculine, al „sodomiei superioare” de sorginte platoniciană în cadrul grupului Bloomsbury pînă la misoginismul radical al unui Otto Weininger. Pentru Marinetti și futuristii italieni statul este un *corp* care trebuie eliberat, un corp-mașină. Iar realitatea lui organică și mecanică e pozitivă. Dar și democrația italiană trebuie eliberată, și tocmai de identitatea ei feminină. Democrația trebuie de-feminizată, de-genitalizată, transformată într-un corp-mașină. Pentru Marinetti poporul italian există ca o mașină și acționează ca atare și de aceea democrația italiană nu e coruptă, nefiind compusă dintr-o masă de oameni mediocri, incapabili și indeciși.⁶ Eliminarea corupției înseamnă transformarea corpului în mașină (de-feminizarea și de-genitalizarea lui, nu neapărat dez-erotizarea lui, ci difuziunea uniformă a erotismului în corpul-mașină). Există mai multe texte ale lui Marinetti în care se vorbește despre procrearea non-sexuală și eliminarea figurii mamei efeminizatoare. („Am visat chiar că într-o zi vom fi în stare să creăm un fiu mecanic, fructul dorinței noastre pure, o sinteză a tuturor legilor pe care știința e pe punctul de a le descoperi”⁷)

Exemplul futurismului italian, interpretat de cîțiva critici și scriitori drept un „decadentism motorizat”⁸ ne indică faptul că, cel puțin în afara Austriei (care conserva un sistem politic straniu și anacronic) esteții nu erau atît de distanțați de mișcarea politică cum par la o primă vedere. După cum scrie Eric Hobsbawm, „nici nu părea ciudat ca artiștii să-și exprime angajamentul pătimaș față de omenirea aflată în suferință în moduri care mergeau dincolo de «realism». Esteții militanți și cei care credeau în arta pentru artă, apărătorii «decadenței» și școlile hărăzite să fie greu accesibile maselor, cum ar fi «simbolismul» și-au declarat o simpatie pentru socialism, asemeni lui Oscar Wilde și

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

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

Tensiunea constitutivă dintre vitalitatea instinctuală a pulsionilor și rigoarea și raționalitatea legii exprimate în structurile administrative și birocratice ale statului apare pretutindeni și în cele cîteva proze ale lui Urmuz. Personajul urmuzian (Ismail, Turnavitu, Algazy, Grummer, Cotadi, Dragomir, Emil Gayk) are ceva din Golem-ul ghetoului praghez sau din monstrul lui Frankenstein. De aici poate veni și strania impresie de atrocitate a lumii prezentate, care însoțește comicul urmuzian. Apare obsesia unui vitalism primitiv, mecanic și automat, adică inuman, o recurentă combinație de *violență și sex* care ghidează, ca element pozitiv, ținînd de fibrele intime ale imaginarului urmuzian, negativitatea parodiei. Opera, deși parodică, nu este astfel de esență livrescă. Ea pleacă în explorarea, specifică artei moderne, a tensiunii dintre spirit și sex (tensiune ce caracterizează, de altfel, și imaginarul dualist, gnostic). La Urmuz această tensiune este „rezolvată” expresiv prin abolirea spiritului. Într-o operă atît de restrînsă avem o abundență de reprezentări ale sexualității eretice, eterogene, „periferice”, de la autoerotism (pudicul Fuchs își mănîncă zilnic organele genitale reprezentate sub forma clasicei frunze pelviene) și incest (Emil Gayk „ciugulindu-și” nepoata) pînă la fetișism (Stamate și pîlnia), la numeroase variațiuni ale bestialității (cupluri erotice în care partenerii sînt viezuri, găini, rațe, o focă) și eventual ambiguitate

⁹ Eric Hobsbawm, *Era imperiului*, Cartier, Chișinău, 2002, p. 192

¹⁰ Michael Pollak, *Viena 1900. O identitate rănită*, Polirom, Iași, 1998, p. 173

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

Apar tot acum romane pornografice ale poezilor spiritului nou precum *Cele unsprezece mii de vergi sau amorurile unui gospodar* 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 și non-reproductivă a indivizilor care le populează. Cinicul Momy 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 însuși. Piesa e interpretată cel mai adesea drept o reprezentare a platitudinii viciului, a sterilității și absenței misterului în sexualitate. Lulu, femeia pasională și senzuală îl preferă scriitorului estet Alwa Schön pe Jack spintecătorul, încarnarea unei virilității 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» și pentru că a dezvăluit înșelătoriile filistinilor romantici care, în momentele lor romantice, se purtau ca și cum viciul, din nefericire interzis, ar fi dezirabil și încărcat de mister. Wedekind scoate viciul de sub influența acestei fascinații isterice și ni-l arată așa cum este de fapt: plat, murdar și stupid, nu terifiant, ci lugubru”¹¹.

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

¹¹ apud Pollak, *op. cit.*, p. 177

„Asasin, speranța femeilor”) Atracția ireprimabilă a Clarisei, esteta spiritualistă și isterică, soția lui Walther, prietenul din adolescență al lui Ulrich, pentru acest criminal constituie o axă a romanului. Viața Clarisei, ca și a Diotimei din același roman dar într-o altă tonalitate, este consacrată spiritului și artei înțeleasă dionisiac (neexistând contradicții la nivelul conștiinței personajului). Salonul lor literar are pe pereți gravuri ale prerafaelitului Dante Gabriel Rossetti și în mijloc un pian negru la care adesea se cântă frenetic Wagner și Beethoven. Moosbrugger devine obsesia erotică și mistică a castei Clarise: 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 și dulgher ca Isus.) Reușind să îl elibereze din ospiciu instabila și iresponsabila esteta exaltată îl abandonează într-un cartier proletar unde, după o vreme, Moosbrugger comite o nouă crimă.

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