MERIDIAN CRITIC Nr.1 (Volume 26) 2016

Discursul feminin între autenticitate şi stereotipie – Magda Cârneci, *FEM*

Violeta-Teodora IORGA (LUNGEANU)
Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi

Abstract: A poet of the postmodernist group of the 80s, Magda Cârneci has published in 2011 her first novel, *FEM*, an "autofiction" – as she labels it – which confesses experiences and moods of growing femininity. Through its visionary and imagistic elements, the novel is very much indebted to the doubovskian autofictional pattern and request a reading closely related to a spiritual biography designed by the recurrent symbols, obsessive images and poetic discourse. Its adherence to the autofictional rhetoric sustain the authenticity project through biographical identifications which patterns a dynamic identity symbolically mapped through the constants of the feminine writing: corporeality, exploration of sexuality, fracture of the self. On the other hand, these constants tend to turn the discourse into a stereotype of the feminine writing. From this point of view, the present study aims at analyzing the dynamic between the authentic expression of the feminine nature and the social, cultural and linguistic stereotypes.
Keywords: *feminine writing, discourse, autofiction, stereotypy, femininity.*

Magda Cârneci[1] este una din exponentele de marcă ale generaţiei optzeciste, atât în plan poetic, cât şi în plan teoretic. Autoare debutează în 1975, în „România Literară" şi editorial în 1980, cu volumul de versuri *Hipermateria*[2], sub pseudonimul Margareta Ghica, pe care îl va folosi ca scriitoare în perioada 1980-1989. Acest prim volum este urmat în 1984 de *O tăcere asurzitoare*, de *Haosmos* în 1992 şi de volumul *Poeme politice* în 2000. *FEM* (2011) este primul său volum în proză, considerat de autoarea o „autoficţiune în serviciul dezlimitării noastre" [Cârneci, 2011a]. Dincolo de calificarea pe care

[1] Magda Cârneci (1. I. 1956, Bacău), poetă, eseistă şi critic de artă este fiica scriitorului Radu Cârneci. După un doctorat în istoria artei la École des Hautes Études en Sciences Sociales din Paris (1997), autoarea este lector invitat de limba şi literatura română la Institutul Naţional de Limbi şi Civilizaţii Orientale (INALCO) din Paris, iar între 2007-2010 este directoarea Institutului Cultural Român din Paris.

[2] „Volumul de debut, *Hipermateria*, avea să fie considerat, poate şi datorită unei riguroase conceptualizări a banalului cotidian, un fel de program al generaţiei optzeciste. Această poezie manifestă într-adevăr o anume agresivitate programatică în felul în care «atacă» verbal realitatea imediată, «hiper-fizică», încercând să-i exaspereze încărcătura de contingenţă brutală, irespirabilă." (*Dicţionarul general al literaturii române*, vol. II, B/C, Editura Univers Enciclopedic, 2006, p. 166.)

BDD-A26576 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:26 UTC)

o stabileşte autoarea, romanul este asimilat autoficţiunii prin ancora biografică (Ştefan Borbély îl include în proza memorialistică), prin naraţiunea autodiegetică şi primatul *récit*-ului, dar mai ales prin reconfigurarea timpului linear (fragmentările, selecţiile, intensificările şi interferenţele „organizează" cronologic discursul) şi prin utilizarea prezentului în naraţiune.

FEM însă nu se înscrie în valul autoficţionar douămiist, neaderând spre exhibare şi extimitate, spre retorica dezinhibării sau spre strategii de captivare a lectorului. Autoarea merge mai degrabă pe linia „autobiografiilor ruşinoase"[3]] din convingerea că acest tip de scriitură este un imperativ pentru cea care trebuie să se elibereze de propriile obsesii: „[…] ştiam bine că tot ce e scris în cartea *FEM* a fost mai întâi trăit şi chinuit de-a lungul mai multor ani în atanorul meu interior, că arhetipurile respective irupseseră în mine intempestiv şi impetuos, că trebuise să le expulzez, să le prelucrez, să le exprim, ca să mă eliberez de ele, ca să merg mai departe... Romanul *FEM* e doar un florilegiu, ca să zic aşa, dintr-o luxuriantă producţie interioară notată în multe jurnale, din care am extras deocamdată o mică parte." [Cârneci, 2011a].

Ca şi Simona Popescu sau Ruxandra Cesereanu, Magda Cârneci se apropie în exerciţiul scriiturii de înţelegerea lui Serge Doubrovsky asupra (auto)ficţiunii: ea se naşte din redarea instantaneelor realităţii care intermediază accesul către o trans-realitate şi validarea textului prin anexarea metatextelor (sunt cele care arată şi fac posibilă trecerea amintirilor trecute prin filtrul imaginaţiei) – toate aceste transformări succesive alcătuiesc proiectarea specifică literaturii, şi doar aşa „*ma fiction*" poate echivala cu „*autofiction*". Palierul metatextual este consistent şi constant, plecând de la ipostaza de „Şeherezadă de apartament" a naratoarei care se angajează într-un act de povestire („O să-ţi povestesc despre mine şi de fapt despre tine, şi de fapt despre noi chiar dacă ţie şi se pare că asta nu are importanţă, viaţa ta, viaţa noastră nu are valoare, iar istorioarele ei stranii şi mai puţin." [Cârneci, 2011:8]) până la revelarea sensului acestui act: „Să descriu ca să pot să înţeleg acele momente intense. De ce mi s-au întâmplat. Şi ce vor ele să spună. Şi la ce e nevoie să ni se întâmple. Şi ce e cu punctul acela în piept, din spatele sternului." [Cârneci, 2011:118].

Cu o formulă care îşi aşteaptă încă brevetarea, *FEM* alătură autoficţiunii elemente de roman epistolar şi elemente de proză poetică. Romanul merge pe o structură dual㠹 rezultând din alternarea celor două planuri narative: unul reflexiv-explicativ, al prezentului ce aparţine deopotrivă naratoarei şi naratarului (iubitul devenit indezirabil) şi celălalt – biografico-vizionar – în care elementele celor două paliere sunt orchestrate şi integrate unui traiect identitar, re-prezentate într-un prezent care aparţine doar naratoarei. Cele două paliere discursive ale romanului se află în relaţie de cauzalitate directă: primul constituie pretextul celui de-al doilea – amplul discurs epistolar adresat iubitului în pragul despărţirii va duce către repetate şi conştiente imersiuni în subconştientul propriu pentru a găsi sensul feminităţii din însumarea unor ipostaze arhetipale asumate de cea care descoperă în

[3] Genette indică două tipuri de autoficţiuni, în funcţie de proporţia dintre autobiografic şi ficţiune: autoficţiunile adevărate, cu un conţinut autentic ficţional (Divina Comedie, Don Quijote) şi falsele autoficţiuni, „care nu sunt ficţiuni decât pentru vamă; cu alte cuvinte, autobiografii ruşinoase." (Conform Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Univers, Bucureşti, 1994, pp. 153-154)

BDD-A26576 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:26 UTC)

adâncul său coerenţa lumii exterioare. În conformitate cu această poetică proprie, cele două planuri sunt delimitate prin voinţa autoarei în capitole distincte, fiecare fiind însoţită de un titlu metaforic explicativ. Universul romanesc astfel construit nu este unul „rotund" şi omogen, pierde din coerenţă prin discursul fragmentar şi schizoid, rezistând prin emoţie lirică şi nu prin tensiune epică. În faţa mozaicului de amintiri, imagini şi viziuni cititorul nu poate percepe coerenţa unui traseu biografic, ci cunoaşte un univers instabil, care îşi modifică permanent structura: anii copilăriei se fixează în câteva imagini-ecran, adolescenţa şi tinereţea se reduc la o serie de episoade semnificative în devenirea individuală, iar maturitatea se conturează le fel de fragmentar.

Procedeul de producţie a discursului romanesc e în esenţă unul: o imagine ancorată în referenţial declanşează ample desfăşurări vizionare care se pot oricând substitui între ele, dar care rămân subordonate întotdeauna aceleiaşi imagini care le-a declanşat. Tehnica asocierilor, regăsibilă şi la Herta Müller, este utilizată aici de Magda Cârneci, însă asocierile (între realitate şi fantasmare) sunt provocate de intersecţiile perceptivului cu anumite zone ale realităţii. Capitolul „Mai multe percepţii" vorbeşte despre tipuri de revelaţii ale eului în raport cu lumea: „percepţia banală" a unei pietre reprezintă cel mai simplu şi conştient contact cu realitatea: „Ştiu că pietricelele cenuşii sunt acolo, cu formele lor neregulate, mai lovesc din greşeală cu vârful pantofului în câte una, ridicând puţin praf în aer, dar mă gândesc acum la articolul citit ieri într-o revistă de artă." [Cârneci, 2011: 170] La un cat superior, există o percepţie „mai limpede, clară" prin care piatra ridicată în lumină străluceşte, căpătând brusc o nouă faţă, dar odată ieşită din conul de lumină piatra nu mai poate capta interesul. Cea mai puternică este „percepţia emoţională", în care contactul cu lumea exterioară e mijlocit de o trăire puternică, de materializarea unui sentiment: „Văd totul în jur cu această privire emoţională. […] Văd bucăţile sfărîmate de stâncă, le văd cu o atenţie neobişnuit de concentrată. Nu mă pot gândi la nimic, sunt plină de această percepţie intensă şi dilatată. Şi dintr-odată realizez că le iubesc, iubesc bucăţile de stâncă sfărîmată. Mă leagă de ele un flux de energie ciudată." [Cârneci, 2011: 171] Aşadar, iubirea este cea care lasă loc acelor momente de graţie când fiinţa e martoră la comunicarea universală în care diferenţele dintre elemente, regnuri şi stări se estompează: „Dar toate sunt, sau devin, aceeaşi vie prezenţă, un fel de lumină coagulată şi plină de nerv, manifestându-se doar uşor felurit, crescând din pământ, alergând, bătând din aripi, respirând, toate sunt aceeaşi enormă, vie inteligenţă exprimându-se în ciripituri, foşnete şi cuvinte, vibrând uşor diferit." [Cârneci, 2011: 172-173]

Cartea feminităţii

Într-un interviu pe care autoarea îl acordă Agenţiei de carte, Magda Cârneci îşi include romanul în seria pledoariilor pentru feminitate: „*FEM* e un fel de auto-ficţiune, care mărturiseşte stări şi experienţe legate de creşterea întru feminitate, de fapt întru «adultitate», şi în acest sens există o dimensiune cathartică în el, care a fost imediat receptată de cititori, nu doar femei, ci şi bărbaţi! Dar *FEM* este şi o formă de «ficţiune spiritualizantă», cum îi spun eu, pentru că romanul vrea să inducă şi o altă formă de identificare cu ce se relatează acolo prin vise şi povestiri şi jurnal şi stări extatice etc., vrea să incite, să stârnească un anume arhetip al transcenderii…" [Cârneci, 2011 b]

BDD-A26576 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:26 UTC)

Feminitatea se naște la intersecția dintre autenticitate și stereotipie – notația confesivă se amestecă indistinct cu prototipul consacrat al feminității tradus aici în ipostazele înscrise în episoadele romanului. Astfel, discursul este în egală măsură personal și universal: el se constituie din notația biografică cu tonalitate intimistă care fuzionează cu ipostazele unei feminități generice în care sunt cuprinse iubita, amanta, „borfeta", mama, sora etc. Din conjuncția celor două se produc acele momente privilegiate ale iluminării, când limitările percepției și ale rațiunii feminine sunt abolite și revelația face loc vizionarismului tipic: „Teoreticiană a postmodernismului în arta anilor '80 și poetă de prim-plan a aceleiași generații '80 marcate de diseminarea, de intertextualitatea și de ludicul postmodernismului – către care aspirau optzeciștii, sufocați de ceaușismul ultimilor ani –, Magda Cârneci se dovedește a fi, în poezia și – iată – în proza sa, în răspăr cu toate acestea, întorcându-se în scrisul ei la vizionarismul romanticilor germani și al unor Baudelaire, Rimbaud – dar fără narcoticele de rigoare (cum singură mărturisește vocea feminină a cărții) –, coborând până la filonul textelor inițiatice, în particular al textului biblic însuși, căci descoperirea unității profunde a lumii, viziunea extatică a totalității, a fuziunii sinelui cu lumea animată de principiul iubirii reprezintă, în fond, o revelație divină." [Dinițoiu, 2011]

În chip simptomatic, prima incursiune în meandrele proprii poartă numele „Corpul meu" și reprezintă întâia asumare a condiției feminine prin percepția corporalității. Luarea în posesiune se realizează prin autocontemplare: „Îmi priveam apoi îndelung, cu un fel de aviditate, trupul tânăr, mâinile, brațele, pieptul, coboram apoi brusc privirea peste pântec de-a lungul picioarelor.[…] Urcam lent cu privirea din ce în ce mai curioasă peste pântecul femeiesc, vag bombat, ajungeam apoi la corsaj, îmi priveam țintă sânii, de parcă mă minunam de prezența lor rotundă și împungătoare acolo, sub rochie." [Cârneci, 2011: 14] Percepția este la început filigranată, fiecare parte a corpului este privită în structura sa proprie, privirii fragmentare îi urmează apoi cea totalizatoare, care însă nu poate privilegia înțelegerea: „Mi se părea atât de straniu, corpul ăsta în care eram închisă ca într-o cutie ermetică, corpul acesta gata livrat și absurd, cum crescuse el de la sine, fără nici un efort din partea mea, parcă nu-l recunoșteam, parcă nu era chiar al meu. Mă străbătea un fel de milă uimită amestecată cu silă față de el. Cine mă băgase în ambalajul ăsta de piele roz-albicioasă din care nu puteam în nici un fel de să mă extrag? Cine mă introdusese fără putință de scăpare în uniforma asta de carne, oase și păr, cu părți terminate cu protuberanțe ridicole, cu mâini și picioare terminate cu gheare?" [Cârneci, 2011: 15]

Alienarea, stranietatea, ca manifestări ale condiției (feminine) postmoderne se propagă și asupra eului narat care reconfigurează motivul romantic *theatrum mundi,* consubstanțial aici cu nostalgiile ființei asexuate: „Mi se întâmplă uneori să mă percep fără sex, ca și cum dimineața aș ieși din somn ca un prunc fără nimic între picioare, ce-și amintește apoi cu întârziere că trebuie să intre într-un costum de teatru care nu e al meu, deși îl țin tot timpul acasă. Un costum deopotrivă arhaic și complicat, incomod deși fastuos, căci e plin de jupoane, funde, fermoare, fireturi, un costum care trebuie să am mereu mare grijă să-l curăț, să-l spăl, să-l repar. Un costum împrumutat, pe care trebuie să-l mânuiesc cu o anume îndemnare dacă vreau să-mi joc rolul." [Cârneci, 2011: 16-17]. Sexualitatea, percepută aici ca o condiție limitativă, se înscrie în viziunea sociologică a *Celui de-al doilea sex* – prin celebra afirmație „nu te naști, ci devii femeie",

BDD-A26576 © 2016 Editura Universității din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:26 UTC)

Simone de Beauvoir reconfigurează profilul feminității, punând condiția feminină în strânsă relație cu socialul.

„Corpul meu" dialoghează cu un alt capitol, „Mai multe feluri de corpuri", în care viziunea *exuvică* readuce la suprafață obsesia unificării corporale ca simptom al imposibilei unități a subiectului postmodern: „Există mai multe corpuri înăuntrul corpului nostru aparent unic, aparent compact, încheiat și terminat. Cum așa?, ca foițele translucide și fragede ale cepei, sub învelișul ei uscat și gălbui roșiatic? Sau ca păpușile matrioșka închise unele în altele?" [Cârneci, 2011: 144] Din „stări, viziuni și experiențe" se naște o realitate experimentată cu trupul la care accesul este permis doar în anumite momente. Nu doar identitatea naratorială este una plurimorfă, rezultantă a diferențelor și a multiplicității, ci și corpul, alcătuire de celule care reacționează diferit la stimuli exteriori, completând senzorial și intuitiv ființa: „Experiențele astea nu se repetă la comandă, nu vin când vreau eu, ci irup când vor ele, de fapt când pot, adică atunci când găsesc o portiță de exprimare prin ființa noastră prea ocupată." [Cârneci, 2011: 144].

Fiecare dintre avatarurile corporale prezente aici poartă în subsidiar desfășurările vizionare care au dus la formarea lor. „Corpul hormonal" se naște din peregrinările fetiței mici, ale adolescentei și ale tinerei femei prin „valea înverzită și destul de îngustă" și reprezintă corpul umoral, anatomic, care închide „ca un cocon de mătase transparentă" [Cârneci, 2011: 144], înconjurând și legând fedeleș întreaga ființă. „Corpul prezenței" își trage sevele din „amintirile pregnante, esențiale" și se compune din proiecțiile mentale mai vii decât realitatea însăși – revizitarea grădinii bunicilor nu echivalează cu rememorarea unor episoade trecute, ci cu recompunerea mentală a locurilor și emoțiilor – „o energie ascunsă poate în adâncul celulelor mele, emanată poate de partea necunoscută din ele, îmi spun, și care întâlnește uneori o energie asemănătoare dar mai vastă care coboară din stele, o energie de o natură străină forțelor fizice cunoscute." [Cârneci, 2011: 148]. „Corpul iubirii" creează momentan o operă de artă expresivă și integrală în urma căruia femeia se simte strivită (de aici, corespondentul în plan fantasmatic e imaginea femeii-sarcofag și a bărbatului-piatră tombală care închide prin așezarea sa masivă peste sarcofag un mister indescriptibil. În fine, „corpul lucidității" readuce în discuție problema carteziană a dualismului minte-corp. Privirea pe dinăuntrul corpului permite analizarea formelor, culorilor și funcțiilor corpului și produce o nouă conștientizare angaosantă: dualismul este unul înșelător, căci disjuncția este în esență una iluzorie – ea apare între minte și imaginea (înșelătoare) a acelei minți despre corp: „Sunt captivă într-o marionetă dintr-un material ciudat, un material cald, sensibil la durere și care se autogenerează. Ce caut eu în păpușa asta mecanică, în mașinăria asta complicată? Cine m-a închis înăuntru? […]Cum am reușit eu să cred eu sunt doar aparatul de bord plin de ecrane și semnale electrice, că sunt instrumentele de percepție, că sunt carburatorul și centrala termică și lichidul de hrănire-răcire?" [Cârneci, 2011: 151-152].

În esență, corpul din *FEM* își subsumează infinite posibilități de reprezentare, devinind prima și cea mai importantă formă de manifestare a identității feminine: „Magda Cârneci vorbește de «trupul ca mister», de inserțiile în «misteriile primitive» ale visceralității și sexualității, cultivă «viziuni», descoperă, înfiorată, «aura» apoteotică a propriei sale ființe, energiile sale latente și stările prin care ele se exprimă. Două

BDD-A26576 © 2016 Editura Universității din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:26 UTC)

atitudini esenţiale domină căutarea de sine pe care o reflectă cartea: însolitarea vizionară şi, ca o contrapondere cosmică a ei, voinţa de expansiune echivalentă cu feminizarea universalizantă." [Borbély, 2011].

Ficţiunea experienţelor feminine

Dacă gestionarea propriilor neputinţe corporale se înscrie în efortul autenticităţii, reprezentarea unor ipostaze care afirmă inegalităţile biologice, sociale şi culturale dintre bărbat şi femeie, ca o constantă a spaţiului autobiografic din scriitura feminină, duce mai degrabă la stereotipie, la configurarea unui tipar care transpune o serie de experienţe tipic feminine[4] cu instrumente proprii. Vârstele devenirii feminine sunt marcate fiecare în parte de astfel de experienţe. Copilăria stă sub semnul „traumei psihobiografice" – sub paravanul discursului metaforic, fragmentar sau eliptic se descoperă drama fetiţei respinse de mamă. Preferând-o pe sora mai mică şi pe o fetiţă vecină pe motiv că sunt „grăsuţe" şi „rotofeie", mama îi recuză protagonistei afecţiunea maternă, declanşându-i acesteia impulsuri punitive: într-un moment de neatenţie a mamei, fiica cea mare îşi împinge sora în copaia cu apă din faţa cişmelei, lăsând-o aproape să se înece. În altă parte, mama este responsabilă pentru ieşirea de sub zodia vârstei edenice („O, mamă, de ce ai venit, de ce m-ai luat din grădina luxuriantă de vară? De ce mi-ai arătat alte surori, surioare, oglinzi, oglinjoare? M-ai cules şi m-ai aruncat de cealaltă parte, în cealaltă grădină, întunecată, prea mare. [Cârneci, 2011: 25]) şi, în consecinţă, devine fiinţa „gorgonizată", descrisă într-o figuraţie întunecată, circumscrisă „hipermateriei" volumului de debut.

Însemnele feminităţii urmează în mod firesc cu primii fiori ai iubirii, cu experienţa sângerării periodice – dureroasă înţelegere a propriilor vulnerabilităţi: „Ce fel de probă a trebuit să mai trec şi luna aceasta? Parcă am murit şi am înviat, parcă am căzut într-o bolgie şi m-am ridicat, parcă am învins o forţă sălbatică şi imensă." [Cârneci, 2011: 40]. Conştientă de faptul că proximitatea morţii este pentru fiinţa feminină mai pregnantă şi mai reală decât pentru cea masculină, autoarea transpune în grilă autoficţionară experienţa cutremurului care a destructurat lumea „din beton şi oţel" a tinerei studente: „experienţa thanaticăhlizeşte grotesc în amintirile personajuluifeminin. Suprapusă peste teroarea cutremurului din '77, spaima de moarte zdruncină radical siguranţa propriei existenţe." [Georgescu, 2011: 18]. Moartea devine o prezenţă reală şi declanşează viziuni apocaliptice, care se consumă dezolant în faţa celei care încearcă să se sustragă printr-o ieşire forţată din carcasa strâmtă a trupului.

Experienţa maternităţii în aceeaşi zonă absconsă masculinului: „bobul luminos şi neliniştit" coboară din înălţimile camerei în „panerul de carne şi oase"

[4] Experienţele feminine sunt clasificate de Mihaela Miroiu după cum urmează: „a) experienţe exclusiv femeieşti: graviditatea, naşterea, hrănire din trup, sângerarea periodică; b) experienţe preponderent femeieşti: violul, pornografia, prostituţia, muncile domestice, îngrijirea copiilor şi a bătrânilor; c) experienţa aservirii, împărtăşită cu toate categoriile de marginali, de membri ai grupurilor dezavantajate (etnic, rasial, economic etc.); d) experienţa „protejării" de sfera publică, fie prin nerecunoaşterea statutului de cetăţean, fie prin inhibarea nevoii de participare la viaţa politică altfel decât în calitate de alegător pasiv; e) experienţa „neajutorării" împărtăşită ca imagine culturală, împreună cu copiii, bătrânii, bolnavii şi handicapaţii; f) experienţa asocierii simbolice cu natura, împărtăşită cu barbarii, colonizaţii etc." (Miroiu, Mihaela, *Convenio. Despre natură, femeie şi morală*, Ed. Alternative, Bucureşti, 1996, pp. 78-79.)

BDD-A26576 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:26 UTC)

pentru a se întrupa în forme străvezii şi delicate. Până la ieşirea în lume, miracolul creşterii – perceput ca reviriment al întregii fiinţe – este descris în adagio, retrăind nostalgic bucuria momentului, apoi timpul se supune compresiei, într-o viziune cu tuşe suprarealiste: „Nu te-ai oprit, ai crescut mai departe. Prunc rotund, uriaş cocon de mătase, ai depăşit nivelul plopilor de pe stradă. Blocurile îţi ajungeau până la subsuori, ai aurit cu surâsul tău munţii din depărtare şi ai început să atingi cu creştetul burţile moi ale cerurilor. […] Şi apoi mai sus, mai departe, te-ai răspândit ca o maree lăptoasă până la celelalte planete, ţi-ai trimis hohotul bucuros, ca un abur scânteietor, până la alte conglomerate astrale." [Cârneci, 2011: 190]

Pentru un posibil discurs feminist

Prologul romanului reprezintă *in nuce* o istorie alegorică a femeii, din perspectiva rolului social pe care şi l-a asumat sau pe care l-a primit de-a lungul timpului. Până să ajungă pe marea scenă a vieţii, femeia a vagabondat prin depozitul de costume, a rătăcit prin „culise", „coridoare" şi „debarale cu obiecte înghesuite" pentru ca apoi să fie împinsă pe „platoul imens": „În lumina tare a reflectoarelor ce o orbesc, femeia vede golul negru din jur, din care aude răsuflarea unei mulţimi de tehnicieni şi manipulanţi care o privesc rece, profesionist, şi atunci e cuprinsă de emoţie bruscă şi de o teamă puternică. Ştie că nu are nicio altă şansă decât să joace rolul pentru care i s-au pus repede în culise un costum pe corp şi o mască pe faţă înainte de a fi împinsă cu forţă sub reflectoare." [Georgescu, 2011: 11]. De la această poveste care nuanţează identitatea de gen şi aminteşte de emanciparea femeii se trece în capitolele adresate iubitului la fie la portretizarea diferenţei, fie la fragilizarea modelului masculin. Cunoaşterea care vine din regnul imaginilor esenţiale rămâne inaccesibilă bărbatului („Tu crezi că are legătură cu feminismul ăsta la modă, pe care, desigur, îl deteşti în sinea ta, ca bărbat, deşi te străduieşti să pari înţelegător, tolerant, în exterior. Te înşeli, e ceva mai complicat, poate mai adânc, mai atavic şi care nu are legătură cu lumea de afară." [Cârneci, 2011: 178]) La acest nivel,din păcate, viziunea rămâne tributară asocierilor tradiţionale, pe modelul Rousseau, bărbat (raţiune, cultură) / femeie (pasiune, natură): dacă el aşteaptă o explicaţie logică, cauzală şi analitică, ea îi oferă „teorii simţitoare, dureroase sau exaltante".

Iubitul nu are nicio iluminare, nicio viziune, nu forţează limitele conştientului, nu caută vibraţiile stranii ale lăuntricului pe care i le garantează de la începutul poveştii femeia: „Şi toate acestea, stări, imagini, viziuni stau şi aşteaptă în tine, dragule, în micul televizor de vibraţii îngropat în carnea ta şi-n sinele tău, aşteaptă să fie trăite şi retrăite, aşteaptă să fie descoperite şi contemplate, ca tu să-ţi aminteşti de ceva. Să ai acces la ceva, la ceva esenţial din tine însuţi, neatentule, obositule, adormitule, care să te ţină apoi treaz toată viaţa." [Cârneci, 2011: 9] Rămâne în schimb ascultătorul ideal care ar putea avea nevoie de trezirea la o nouă realitate: „Dragule, a trebuit să descarc din mine viziunile acestea ciudate. Să le depun în creierul tău, căci ai nevoie de această hrană aparte, chiar dacă tu încă nu vrei să le accepţi. Să le depun acolo ca pe nişte ouă minuscule ale unei specii de coleoptere pe cale de dispariţie, care ar cunoaşte cum se irupe din lume. Şi cum se ajunge la revelaţie. Adică la Realitate." [Cârneci, 2011: 194-195]

Un exerciţiu de înţelegere a resorturilor care guvernează psihicul feminin, *FEM* rămâne un text al profunzimilor, al expresiei aflate la limita psihicului şi a

BDD-A26576 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:26 UTC)

senzorialului, o scriitură care priveşte cu un ochi spre pulsaţiile lumii interioare şi cu celălalt spre revoluţiile lumii exterioare, cu ambiţii totalizatoare. Scriitura este puternică acolo unde experienţa autentică întrece ipostazele consacrate ale feminităţii, unde autoarea renunţa la a se erija într-o feministă militantă, stridentă şi agresivă, când uită de atitudinea defensivă a mai vechiului feminism.

BIBLIOGRAFIE

Beauvoir, Simone de, 2004., *Al doilea sex*, ediţia a II-a, volumul I, traducere de Diana Crupenschi şi Delia Verdeş, prefaţă de Delia Verdeş, Univers, Bucureşti.

Borbély, Ștefan, 2011. „Ruperea pisicii" (Magda Cârneci, *FEM*. Ed. Cartea Românească, 2011), în *Revista Apostrof*, anul XXII, nr. 9(256), disponibil la http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1561

Cârneci, Magda, 2011 (a). „Personal, sufăr de prejudecata *trans*", interviu acordat lui Daniel Cristea-Enache, în „Ziarul Financiar", 8.11.2011, disponibil la http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/magda-carneci-personal-sufar-de-prejudecata-trans-de-daniel-cristea-enache-8980375

Cârneci, Magda, 2011 (b). „Memoria nu are sex, e încăpătoare şi echidistantă ca universul", interviu acordat Andrei Rotaru, disponibil la http://www.agentiadecarte.ro/2011/04/%E2%80%9Cmemoria-nu-are-sex-e-incapatoare-si-echidistanta-ca-universul%E2%80%9D/

Cârneci, Magda, 2011. *FEM*, Iaşi, Polirom.

Dicționarul general al literaturii române (DGLR), 2006, vol. II, B/C, Editura Univers Enciclopedic, București.

Diniţoiu, Adina, 2011. „O proză vizionară", în *Observator cultural*, nr. 580, iunie, 2011, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/O-proza-vizionara*articleID_25517-articles_details.html

Georgescu, Irina, 2011, „Panopticum sau despre feminitate şi alţi demoni", în *Caiete Critice*, nr. 7(285).

Gerard Genette, 1994. *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Univers, București.

Miroiu, Mihaela, 1996. *Convenio. Despre natură, femeie și morală*, Alternative, Bucureşti.

BDD-A26576 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:26 UTC)