

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

Violeta-Teodora IORGA (LUNGEANU)

Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

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 Cârneci¹ este una din exponentele de marcă ale generației optzeciste, atât în plan poetic, cât și în plan teoretic. Autoarea debutează în 1975, în „România Literară” și editorial în 1980, cu volumul de versuri *Hipermatéria*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 și de volumul *Poeme politice* în 2000. *FEM* (2011) este primul său volum în proză, considerat de autoarea o „autoficțiune în serviciul dezlimitării noastre” [Cârneci, 2011a]. Dincolo de calificarea pe care

¹ Magda Cârneci (1. I. 1956, Bacău), poetă, eseistă și 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 și literatura română la Institutul Național de Limbi și Civilizații Orientale (INALCO) din Paris, iar între 2007-2010 este directoarea Institutului Cultural Român din Paris.

² „Volumul de debut, *Hipermatéria*, avea să fie considerat, poate și datorită unei riguroase conceptualizări a banalului cotidian, un fel de program al generației 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 contingentă brută, irespirabilă.” (*Dicționarul general al literaturii române*, vol. II, B/C, Editura Univers Enciclopedic, 2006, p. 166.)

o stabilește autoarea, romanul este asimilat autoficțiunii prin ancora biografică (Ștefan Borbély îl include în proza memorialistică), prin narațiunea autodiegetică și primatul *récit*-ului, dar mai ales prin reconfigurarea timpului linear (fragmentările, selecțiile, intensificările și interferențele „organizează” cronologic discursul) și prin utilizarea prezentului în narațiune.

FEM însă nu se înscrie în valul autoficționar douămiist, neaderând spre exhibare și extimitate, spre retorica dezinhibării sau spre strategii de captivare a lectorului. Autoarea merge mai degrabă pe linia „autobiografiilor rușinoase”³] din convingerea că acest tip de scriitură este un imperativ pentru cea care trebuie să se elibereze de propriile obsesii: „[...] știam bine că tot ce e scris în cartea *FEM* a fost mai întâi trăit și chinuit de-a lungul mai multor ani în atârnorul meu interior, că arhetipurile respective irupseseră în mine întempestiv și împetuos, 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 așa, dintr-o luxuriantă producție interioară notată în multe jurnale, din care am extras deocamdată o mică parte.” [Cârnelci, 2011a].

Ca și Simona Popescu sau Ruxandra Cesereanu, Magda Cârnelci se apropie în exercițiul scriiturii de înțelegerea lui Serge Doubrovsky asupra (auto)ficțiunii: ea se naște din redarea instantaneelor realității care intermediază accesul către o transrealitate și validarea textului prin anexarea metatextelor (sunt cele care arată și fac posibilă trecerea amintirilor trecute prin filtrul imaginației) – toate aceste transformări succesive alcătuiesc proiectarea specifică literaturii, și doar așa „*ma fiction*” poate echivala cu „*autofiction*”. Palierul metatextual este consistent și constant, plecând de la ipostaza de „Șeherezadă de apartament” a naratoarei care se angajează într-un act de povestire („O să-ți povestesc despre mine și de fapt despre tine, și de fapt despre noi chiar dacă ție și se pare că asta nu are importanță, viața ta, viața noastră nu are valoare, iar istorioarele ei stranii și mai puțin.” [Cârnelci, 2011:8]) până la revelarea sensului acestui act: „Să descriu ca să pot să înțeleg acele momente intense. De ce mi s-au întâmplat. Și ce vor ele să spună. Și la ce e nevoie să ni se întâmple. Și ce e cu punctul acela în piept, din spatele sternului.” [Cârnelci, 2011:118].

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

³ Genette indică două tipuri de autoficțiuni, în funcție de proporția dintre autobiografic și ficțiune: autoficțiunile adevărate, cu un conținut autentic ficțional (Divina Comedie, Don Quijote) și falsele autoficțiuni, „care nu sunt ficțiuni decât pentru vama; cu alte cuvinte, autobiografii rușinoase.” (Conform Gerard Genette, *Introducere în arhitect.* *Ficțiune și dicțiune*, Univers, București, 1994, pp. 153-154)

adâncul său coerența lumii exterioare. În conformitate cu această poetică proprie, cele două planuri sunt delimitate prin voința autoarei în capitole distincte, fiecare fiind însoțită de un titlu metaforic explicativ. Universul romanesc astfel construit nu este unul „rotund” și omogen, pierde din coerență prin discursul fragmentar și schizoid, rezistând prin emoție lirică și nu prin tensiune epică. În fața mozaicului de amintiri, imagini și viziuni cititorul nu poate percepe coerența unui traseu biografic, ci cunoaște un univers instabil, care își modifică permanent structura: anii copilăriei se fixează în câteva imagini-ecran, adolescența și tinerețea se reduc la o serie de episoade semnificative în devenirea individuală, iar maturitatea se conturează le fel de fragmentar.

Procedeele de producție a discursului romanesc e în esență unul: o imagine ancorată în referențial declanșează ample desfășurări vizionare care se pot oricând substitui între ele, dar care rămân subordonate întotdeauna aceleiași imagini care le-a declanșat. Tehnica asocierilor, regăsibilă și la Herta Müller, este utilizată aici de Magda Cârneci, însă asocierile (între realitate și fantasmare) sunt provocate de intersecțiile perceptivului cu anumite zone ale realității. Capitolul „Mai multe percepții” vorbește despre tipuri de revelații ale eului în raport cu lumea: „percepția banală” a unei pietre reprezintă cel mai simplu și conștient contact cu realitatea: „Știu că pietricelele cenușii sunt acolo, cu formele lor neregulate, mai lovesc din greșală cu vârful pantofului în câte una, ridicând puțin 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 percepție „mai limpede, clară” prin care piatra ridicată în lumină strălucește, căpătând brusc o nouă față, dar odată ieșită din conul de lumină piatra nu mai poate capta interesul. Cea mai puternică este „percepția emoțională”, în care contactul cu lumea exterioară e mijlocit de o trăire puternică, de materializarea unui sentiment: „Văd totul în jur cu această privire emoțională. [...] Văd bucățile sfărîmate de stâncă, le văd cu o atenție neobișnuit de concentrată. Nu mă pot gândi la nimic, sunt plină de această percepție intensă și dilatată. Și dintr-odată realizez că le iubesc, iubesc bucățile de stâncă sfărîmate. Mă leagă de ele un flux de energie ciudată.” [Cârneci, 2011: 171] Așadar, iubirea este cea care lasă loc acelor momente de grație când ființa e martoră la comunicarea universală în care diferențele dintre elemente, regnuri și stări se estompează: „Dar toate sunt, sau devin, aceeași vie prezență, un fel de lumină coagulată și plină de nerv, manifestându-se doar ușor felurit, crescând din pământ, alergând, bătând din aripi, respirând, toate sunt aceeași enormă, vie inteligență exprimându-se în ciripituri, foșnete și cuvinte, vibrând ușor diferit.” [Cârneci, 2011: 172-173]

Cartea feminității

Într-un interviu pe care autoarea îl acordă Agenției de carte, Magda Cârneci își include romanul în seria pledoariilor pentru feminitate: „FEM e un fel de auto-ficțiune, care mărturisește stări și experiențe legate de creșterea într-o feminitate, de fapt într-o «adulțitate», și în acest sens există o dimensiune cathartică în el, care a fost imediat receptată de cititori, nu doar femei, ci și bărbați! Dar FEM este și o formă de «ficțiune spiritualizantă», cum îi spun eu, pentru că romanul vrea să inducă și o altă formă de identificare cu ce se relatează acolo prin vise și povestiri și jurnal și stări extatice etc., vrea să incite, să stârnească un anume arhetip al transcenderii...” [Cârneci, 2011 b]

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 Cârneli 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 cârții) –, 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.” [Cârneli, 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 puțință de scăpare în uniformă asta de carne, oase și păr, cu părți terminate cu protuberanțe ridicole, cu mâini și picioare terminate cu gheare?” [Cârneli, 2011: 15]

Alienarea, straniețea, 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 juapoane, 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.” [Cârneli, 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”,

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 *exnivică* 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?” [Cârneli, 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 porțiță de exprimare prin ființa noastră prea ocupată.” [Cârneli, 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 adolescenței și ale tinerei femei prin „vlea înverzită și destul de îngustă” și reprezintă corpul umoral, anatomic, care închide „ca un cocon de mătase transparentă” [Cârneli, 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.” [Cârneli, 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 angașantă: 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?” [Cârneli, 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 Cârneli 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

atitudini esențiale domină căutarea de sine pe care o reflectă cartea: însolita vizionară și, ca o contrapondere cosmică a ei, voința de expansiune echivalentă cu feminizarea universalizantă.” [Borbély, 2011].

Ficțiunea experiențelor feminine

Dacă gestionarea propriilor neputințe corporale se înscrie în efortul autenticității, reprezentarea unor ipostaze care afirmă inegalitățile biologice, sociale și culturale dintre bărbat și femeie, ca o constantă a spațiului autobiografic din scriitura feminină, duce mai degrabă la stereotipic, la configurarea unui tipar care transpune o serie de experiențe tipic feminine⁴ cu instrumente proprii. Vârstele devenirii feminine sunt marcate fiecare în parte de astfel de experiențe. Copilăria stă sub semnul „traumei psihobiografice” – sub paravanul discursului metaforic, fragmentar sau eliptic se descoperă drama fetiței respinse de mamă. Preferând-o pe sora mai mică și pe o fetiță vecină pe motiv că sunt „grăsuțe” și „rotofeie”, mama îi recuză protagonistei afecțiunea maternă, declanșându-i acesteia impulsuri punitive: într-un moment de neatenție a mamei, fiica cea mare își împinge sora în copaia cu apă din fața cișmelei, lăsând-o aproape să se înece. În altă parte, mama este responsabilă pentru ieșirea 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 și m-ai aruncat de cealaltă parte, în cealaltă grădină, întunecată, prea mare. [Cârnelci, 2011: 25]) și, în consecință, devine ființa „gorgonizată”, descrisă într-o figurație întunecată, circumscrisă „hipermateriei” volumului de debut.

Însemnele feminității urmează în mod firesc cu primii fiori ai iubirii, cu experiența sângerării periodice – dureroasă înțelegere a propriilor vulnerabilități: „Ce fel de probă a trebuit să mai trec și luna aceasta? Parcă am murit și am înviat, parcă am căzut într-o bolgie și m-am ridicat, parcă am învins o forță sălbatică și imensă.” [Cârnelci, 2011: 40]. Conștientă de faptul că proximitatea morții este pentru ființa feminină mai pregnantă și mai reală decât pentru cea masculină, autoarea transpune în grilă autoficțiunea experiența cutremurului care a destructurat lumea „din beton și oțel” a tinerei studente: „experiența thanaticăhlizește grotesc în amintirile personajului feminin. Suprapusă peste teroarea cutremurului din ’77, spaima de moarte zdruncină radical siguranța propriei existențe.” [Georgescu, 2011: 18]. Moartea devine o prezență reală și declanșează viziuni apocaliptice, care se consumă dezolant în fața celei care încearcă să se sustragă printr-o ieșire forțată din carcasa strâmtă a trupului.

Experiența maternității în aceeași zonă absconsă masculinului: „bobul luminos și neliniștit” coboară din înălțimile camerei în „panerul de carne și oase”

⁴ Experiențele feminine sunt clasificate de Mihaela Miroiu după cum urmează: „a) experiențe exclusiv femeiești: gravitatea, nașterea, hrănire din trup, sângerarea periodică; b) experiențe preponderent femeiești: violul, pornografia, prostituția, muncile domestice, îngrijirea copiilor și a bătrânilor; c) experiența aservirii, împărtășită cu toate categoriile de marginali, de membri ai grupurilor dezavantajate (etnic, rasial, economic etc.); d) experiența „protejării” de sfera publică, fie prin nerecunoașterea statutului de cetățean, fie prin inhibarea nevoii de participare la viața politică altfel decât în calitate de alegător pasiv; e) experiența „neajutorării” împărtășită ca imagine culturală, împreună cu copiii, bătrânii, bolnavii și handicapații; f) experiența asocierii simbolice cu natura, împărtășită cu barbarii, colonizații etc.” (Miroiu, Mihaela, *Convenio. Despre natură, femeie și morală*, Ed. Alternative, București, 1996, pp. 78-79.)

pentru a se întrupa în forme străvezii și delicate. Până la ieșirea în lume, miracolul creșterii – perceput ca reviriment al întregii ființe – este descris în adagio, retrăind nostalgic bucuria momentului, apoi timpul se supune compresiei, într-o viziune cu tușe suprarealiste: „Nu te-ai oprit, ai crescut mai departe. Prunc rotund, uriaș cocon de mătase, ai depășit nivelul ploșilor de pe stradă. Blocurile îți ajungeau până la subsuori, ai aurit cu surâsul tău munții din depărtare și ai început să atingi cu creștetul burțile moi ale cerurilor. [...] Și apoi mai sus, mai departe, te-ai răspândit ca o maree lăptoasă până la celelalte planete, ți-ai trimis hohotul bucuos, ca un abur scânteietor, până la alte conglomerate astrale.” [Cârneti, 2011: 190]

Pentru un posibil discurs feminist

Prologul romanului reprezintă în nuce o istorie alegorică a femeii, din perspectiva rolului social pe care și l-a asumat sau pe care l-a primit de-a lungul timpului. Până să ajungă pe marea scenă a vieții, femeia a vagabondat prin depozitul de costume, a rătăcit prin „culise”, „coridoare” și „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 mulțimi de tehnicieni și manipulanți care o privesc rece, profesionist, și atunci e cuprinsă de emoție bruscă și de o teamă puternică. Știe că nu are nicio altă șansă decât să joace rolul pentru care i s-au pus repede în culise un costum pe corp și o mască pe față înainte de a fi împinsă cu forță sub reflectoare.” [Georgescu, 2011: 11]. De la această poveste care nuanțează identitatea de gen și amintește de emanciparea femeii se trece în capitolele adresate iubitului la fie la portretizarea diferenței, fie la fragilizarea modelului masculin. Cunoașterea care vine din regnul imaginilor esențiale rămâne inaccesibilă bărbatului („Tu crezi că are legătură cu feminismul ăsta la modă, pe care, desigur, îl detești în sinea ta, ca bărbat, deși te străduiești să pari înțelegător, tolerant, în exterior. Te înșeli, e ceva mai complicat, poate mai adânc, mai atavic și care nu are legătură cu lumea de afară.” [Cârneti, 2011: 178]) La acest nivel, din păcate, viziunea rămâne tributară asocierilor tradiționale, pe modelul Rousseau, bărbat (rațiune, cultură) / femeie (pasiune, natură): dacă el așteaptă o explicație logică, cauzală și analitică, ea îi oferă „teorii simțitoare, dureroase sau exaltante”.

Iubitul nu are nicio iluminare, nicio viziune, nu forțează limitele conștientului, nu caută vibrațiile stranie ale lăuntricului pe care i le garantează de la începutul poveștii femeia: „Și toate acestea, stări, imagini, viziuni stau și așteaptă în tine, dragule, în micul televizor de vibrații îngropat în carnea ta și-n sinele tău, așteaptă să fie trăite și retrăite, așteaptă să fie descoperite și contemplate, ca tu să-ți amintești de ceva. Să ai acces la ceva, la ceva esențial din tine însuși, neatentule, obositule, adormitule, care să te țină apoi treaz toată viața.” [Cârneti, 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 accepți. Să le depun acolo ca pe niște ouă minuscule ale unei specii de coleoptere pe cale de dispariție, care ar cunoaște cum se irupe din lume. Și cum se ajunge la revelație. Adică la Realitate.” [Cârneti, 2011: 194-195]

Un exercițiu de înțelegere a resorturilor care guvernează psihicul feminin, *FEM* rămâne un text al profunzimilor, al expresiei aflate la limita psihicului și a

senzorialului, o scriitură care privește cu un ochi spre pulsațiile lumii interioare și cu celălalt spre revoluțiile lumii exterioare, cu ambiții totalizatoare. Scriitura este puternică acolo unde experiența autentică întrece ipostazele consacrate ale feminității, unde autoarea renunță la a se erija într-o feministă militantă, stridentă și agresivă, când uită de atitudinea defensivă a mai vechiului feminism.

BIBLIOGRAFIE

- Beauvoir, Simone de, 2004., *Al doilea sex*, ediția a II-a, volumul I, traducere de Diana Crupenschi și Delia Verdeș, prefață de Delia Verdeș, Univers, București.
- 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 și 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*, Iași, Polirom.
- Dicționarul general al literaturii române (DGLR)*, 2006, vol. II, B/C, Editura Univers Enciclopedic, București.
- Dinițoiu, 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 și alți demoni”, în *Caiete Critice*, nr. 7(285).
- Gerard Genette, 1994. *Introducere în arbitext. Ficțiune și dicțiune*, Univers, București.
- Miroiu, Mihaela, 1996. *Convenio. Despre natură, femeie și morală*, Alternative, București.