

## Chei de lectură în *Contesa sîngeroasă* de A. Codrescu

**Drd. Nicoleta Marinescu**  
**Facultatea de Litere, Universitatea Babeş-Bolyai**  
**E-mail: nicoletamarinescu@ymail.com**

*Summary:* The study offers keys for reading Andrei Codrescu's novel *The Blood Countess*. While taking into consideration well-known hermeneutical concepts from U. Eco, W. Iser, M. Calinescu, we also advance the suggestion that the three opening scenes of the novel constitute a metanarrative sequence intended to seal the narrative pact between the narrator and the reader. This opening triptych offers the reader keys in reading and interpreting the novel. The technique of autofiction used by Codrescu, the multi-layered structure of the novel, and the network of intertextual references offer the reader textual "gaps" (in Iser's words) requiring the latter's imaginative input. Anarchetypal personality, Andrei Codrescu invites the reader to follow through on the three narrative avenues outlined in the pact and to weave together the different strands of interpretation posited therein.

The second objective of the article is to reveal the witty play between the textual god-heads (the author and the narrator, respectively) – and the reader, on the one hand; and, on the other hand, the intricate interaction between the characters in the novel, one of whom holds a godlike position as a judge. We highlight relevant narrative structures and aspects of the author's style, taking into account his previous prose and poems.

**Key-words:** Andrei Codrescu, *The Blood Countess*, narrative plans, reader and narrator, autofiction

### Introducere

Exegeza curentă a operei lui Andrei Codrescu se limitează la câteva cărți, un număr considerabil de cronici de carte, și un număr generos de articole critice în presa academică internațională. Printre studiile recente despre opera lui Andrei Codrescu în spațiul critic european, semnez articolul Ruxandrei Cesereanu „L'alchimie scripturale chez Andrei Codrescu” („Alchimia scripturală la Andrei Codrescu”)<sup>1</sup>, ce abordează o privire de perspectivă asupra întregii opere a lui Andrei Codrescu, pe care îl definește ca personalitate anarhetipică,

pornind de la conceptul lui Corin Braga care desemnează omul postmodern sau post-postmodern anarhic, descentrat<sup>ii</sup>.

În spațiul critic românesc, cartea Oanei Strugaru, *Exilul ca mod de existență. Andrei Codrescu în spațiul textual al dezrădăcinării*<sup>iii</sup>, se concentrează pe un corpus selectiv de eseuri scrise de autorul româno-american, aplicându-le o lectură post-modernă și post-structuralistă în vederea conturării noțiunii de exil și de identitate. Cristina Vănoagă Pop este autoarea unor studii critice aplicate prozei lui Andrei Codrescu, în interiorul căreia distinge trei spații distincte, religiosul și sacrul, virtualitatea, și jocul<sup>iv</sup>.

În spațiul critic american, așa semnala cartea lui Kirby Olson, *Andrei Codrescu and the Myth of America (Andrei Codrescu și mitul Americii)*<sup>v</sup>, și studiul de caz aplicat pe eseurile lui Andrei Codrescu într-un apendice la teza de doctorat semnată de Mihaela Moscaliuc, cutitulul *Translating Eastern European Identities Into the American National Narrative (Traducerea identităților est-europene în narațiunea americană națională (2005))*<sup>vi</sup>. În mod evident, există nevoia unei re-examinări de actualitate, aprofundate, a operei scriitorului Andrei Codrescu, mai ales în lumina progresului făcut de cercetarea curentă în domeniul *traumei* și a studiilor concertate literaro-clinice a modului în care tradiția gotică în literatură reușește să înglobeze narațiuni care redau experiența traumei, constituite fiind ele însele, pe trama ei narativă specifică, așa cum vom vedea în analiza romanului *Contesa sîngeroasă*.

Concepte binare din recuzita gotică clasică, fie ea engleză sau americană, precum familiaritate-sălbaticie, aici-altundeva, natural-supranatural, sentimentalitate-raționalitate, masculin-feminin, Sine-Celălalt, suferă permutări semnificative, se preschimbă - se împrăspatează și se îmbogățesc – turnate fiind în noile forme ale mulajului moravurilor iudaice ale Europei de sud-est, care întâlnesc și se confruntă cu moravurile caracteristice sud-estului Statelor Unite ale Americii. Rezultatul acestei întâlniri socio-erotice culturale este constituirea unei prezențe autoriale și auctoriale bogate și generoase, a cărei mărturie continuă poartă tonalitățile erei moderne, anunțând deja o contemporaneitate post-post-modernă, circumscrisă culturii occidentale.

### ***Contesa sîngeroasă* – chei de lectură și interpretare**

Primul roman al lui Codrescu, *Contesa sîngeroasă*, urmează aceleași principii de compoziție ca și *The Life and Times of an Involuntary Genius. Viața și vremurile unui geniu involuntar*. Această carte este compusă din trei părți, prima dintre ele fiind scrisă la persoana a

treia, a doua la persoana a doua, adresată mamei autorului, iar a treia fiind o scrisoare lungă adresată Statului, din moment ce conține povestea obținerii de către Codrescu a cetățeniei americane. În *Contesa sîngeroasă*, naratorul, Drake Bathory Kereshtur, se adresează instanței unui tribunal din New York, relatînd povestea îndoielnică a crimei unei tinere femei, Tereza, pentru care își asumă responsabilitatea. Pe lîngă acest fir narativ, mai există unul care reconstituie viața și vremurile Contesei Elisabeta Bathory (1560-1614) despre care se spune că s-a îmbăiat în sîngele a 650 de fecioare, în speranța disperată de a-și păstra tinerețea. Povestea Elisabetei este asamblată sub forma unui colaj de povestiri scrise din punctul de vedere al Contesei, precum și din informații ce provin din arhive de stat, tablouri din muzee, depozițiile martorilor din timpul procesului său (deși ea nu a fost niciodată condamnată). O mare parte din acest asamblaj ține de imaginația lui Andrei Codrescu, care se apleacă în roman asupra dimensiunii timpului ca și categorie *a priori* a sufletului.

Bogăția și efervescența imaginativă de care dă dovadă *Contesa sîngeroasă* merită creditate din plin, mai ales pentru felul în care reușesc să pună în scenă și să reanimeze zeitgeistul secolului XVI. Totuși, de interes mult mai mare pentru scopul acestui eseu este maniera indirectă în care Andrei Codrescu, autor al *Contesa sîngeroasă*, se inserează în povestea Contesei Elisabeta, așa cum este ea evocată de către Drake Bathory Kereshtur. Personaje cu nume identice, precum Andrei de Keresztur, prietenul din copilărie al Elisabetei Bathory, care este și notarul și cronicarul Curții, și firește Drake Bathory Kereshtur însuși, se aseamănă cu personajele semi-ficționale din *Geniu* și astfel se instanțiază ca alter-ego-uri ficționale ale autorului. În plus, părinții Elisabetei Bathory sunt identificați cu numele de Eva și Iuliu, care știm deja, din *Geniu*, sunt numele propriilor părinți ai lui Andrei Codrescu. Ca un ecou al vechiului adagiu, „pentru fiecare persoană există un nume”, în scrierile lui Codrescu descoperim că pentru fiecare nume există o povestire. Multe dintre aceste povestiri ajung mituri, după cum vom vedea mai încolo în acest eseu.

Tehnica specifică lui Codrescu de auto-ficțiune – folosirea propriei experiențe pentru a revitaliza mitul *Contesei sîngeroase*, datînd din secolul XVI, ține de transferul intratextual (între două cărți, fiecare aparținînd aceluiași autor). O astfel de practică se aseamănă într-o oarecare măsură cu tehnica descrisă de Jorge Luis Borges în *Pierre Menard, Autor al lui Don Quixote*. În această povestire, un cercetător contemporan, cu numele de Pierre Menard, întreprinde traducerea perfectă a lui *Don Quixote* și descoperă, după eforturi laborioase, că produsul final este o rescriere cuvînt cu cuvînt a originalului. Primul roman al lui Andrei

Codrescu nu este, firește, o rescriere cuvînt cu cuvînt a unei opere anterioare, însă insistența asupra identității numelor personajelor din autobiografia lui ficțională și a celor din primul său roman arată nevoia autorului de a se insera pe sine în povestire.

Miza unei astfel de practici este, totuși, una transparentă. Scrierea *Contesei sîngeroase* are loc în prima jumătate a anilor 1990, după reîntoarcerea lui Codrescu în România, în urma prăbușirii regimului comunist în 1989, pentru a relata evenimentele Revoluției pentru postul de știri ABC News. Această călătorie este descrisă în *Gaura din steag*, unde Codrescu povestește urmările imediate ale Revoluției și felurile în care acest cataclism istoric îl obligă pe Codrescu să își re-editeze propria viață. O parte din această editare a propriei vieți se regăsește la nivelul scriiturii din *Contesa sîngeroasă*, cu multiple referințe autobiografice. Miza unei astfel de practici merge dincolo de simpla ștanțare a manuscrisului cu inițialele autorului. Îi oferă un corp recognoscibil unei voci narative destul de agitate, care povestește o serie de evenimente disparate și misterioase, a căror conexiune nu este întotdeauna evidentă pentru un public occidental (să nu uităm că Drake Bathory pledează în fața instanței judecătorești new yorkeze). Limitele acestui corp și ale conștiinței sale se modifică în sincronie cu schimbările suferite de Vechiul Continent. Ceea ce e cel mai important e că acest corp ce poate fi discernut, cu o istorie proprie, îi permite cititorului să se recunoască într-un pasaj precum cel care conține mărturia lui Drake Bathory în fața instanței:

„Libertatea mea era amară, Onorată Instanță. Eram un om liber. Una din păsările fermecate ale veacului nostru m-a adus cu grăbire înapoi în America, țara dragului meu anonim. Elisabetei tare i-ar fi plăcut avioanele. Ar fi răspuns vitezei ei interioare, fascinației ei crescînde pentru mecanisme mari și mici, ceasuri astrologice, fecioare de fier” (p.471).

Metamorfoza Elisabetei Bathory dinspre uman înspre malefic, prin pasiunea sa pentru mecanismele de tortură este o prefigurare a tehnicii războiului, amplificate în perioada contemporană.

„Prefăcuse treptat castelele ei în mașinării infernale din care nu aveai cum să scapi. Devenise prizoniera mrejei ei mecanice, o rețea care, în vremurile noastre, a crescut la dimensiuni monstruoase. Mecanismele noastre au crescut, dar sentimentele noastre ucigașe diferă foarte puțin de cele ale Elisabetei. Am ucis mai mult și mai bine de cînd am învățat să zburăm.” (p. 471)

Acțiunea cărții debutează *in media res*, nu doar dintr-o simplă convenție narativă ce ține de scriitura istoriografică, ci pentru a marca faptul că narațiunea poartă structura traumei, cu nota caracteristică de inserție violentă în spațiul psihic. Distrugerea oglinzilor echivalează cu distrugerea martorilor, cu imposibilitatea de a purta mărturie – un fel de afazie vizuală, de orbire, surzenie, muțenie ce dau senzația unui capăt de lume, nu doar unui capăt de veac. Timpul în sine devine spațiu. Pe de altă parte, oglinda, simbolul mitului tinereții fără bătrânețe spre care accede contesa este spulberat conștient, într-un refuz de aliniere cu arhetipul reginei/mașterei rele, obsedate de frumusețea și tinerețea figurilor feciorelnice din jur.

„În ultima zi a celui de-al șaisprezecelea veac, contesa Elisabeta Bathory a Ungariei, tare mîhnită de trecerea de neoprit a timpului, mîniată de trădarea cărnii și abătută peste măsură de ofilirea tinereților sale, le-a cerut slujnicelor să spargă toate oglinzile din conacul ei din vîrf de deal, în Budapesta.”(p. 5).

Vocea naratorului, unul omniscient, servește pentru a delimita teritoriile narațiunii: pe de o parte interioritatea subiectivă, ultragiată, a Contesei, cîmp de bătălie unde se duce lupta împotriva timpului; pe de altă parte, spațiul geografic, configurat după principul analogiei cu spațiul psihic, prin oglindire: „Cînd ajunseră în mijlocul curții, puseră cu grijă oglinzile pe zăpadă. Cerul plumburiu se răsturnă mohorît în ele, dar apoi și acesta păru că fuge, lăsînd întunecate și goale fețele cele lustruite.” (p. 5)

Debutul romanului evocă debutul povestirii lui Edgar Allen Poe, *Prăbușirea Casei Usher*. Prăbușirea prefigurată în romanul lui Codrescu este nu doar a conacului în tăul din fața lui, ci chiar a cerului plumburiu, răsturnat mohorît în oglinzi, după care și el pare că fuge, „lăsînd întunecate și goale fețele cele lustruite”. Vectorii narativi ai acestei scene sunt corpul și privirea. În sine, fiecare dintre ele nu semnifică un anume lucru, ci doar indică mișcare energiei<sup>vii</sup>. Cele două fluxuri narrative esențiale sunt timpul evenimentelor și timpul povestirii, care, evident, nu coincid decît pe alocuri, iar aceasta sub egida ficționalității, a re-constituirii, re-povestirii la care se angajează autorul. Pactul pe care autorul îl face cu cititorul este trasat în primele trei tablouri ale romanului, în care aflăm, de altfel, care este miza re-scrierii acestui mit al contesei sîngeroase. Există momentul de criză, impas, o apocalipsă individuală, semnalată de sentimentul acut al acelui capăt de lume, ofilire a timpului, un sentiment inconfundabil și incontornabil pentru cea care îl trăiește cu acuitatea dureroasă a prizonierului ținut în propria interioritate, a omului care a pierdut bătălia cu sine. Oricît de outré poate să ni se pară nouă Elisabeta Bathory în alura ei sadică *avant la lettre*, sau de avatar al lui

Dracula, umanitatea ei rămîne, în închipuirea lui Codrescu, una intactă, recognoscibilă, perfect circumscrisă timpului său istoric, produs emblematic al acestui timp, și, în același timp, prezență spectrală care domină de-a lungul secolelor pînă în prezent.

Acolo unde există impas, există însă și o formă de transcendență a cărei juristicție este foarte bine punctată pe întreg parcursul romanului, și care stă sub egida mai multor feluri de naratori<sup>viii</sup>. Andrei de Keresztur este unul dintre autorii-naratori desemnați în mod explicit în roman să țese firul povestirii. Datoria sa este una dublă: atît față de Elisabeta Bathory ca stăpîna sa, cît și față de publicul auctorial<sup>ix</sup>, adică față de lectorul model/ implicit al romanului.

Rolul lui de *secret sharer* este acela de a nu ști că știe, de a surplomba un mister fără a-l devoala vreodată. Sarcina lui este una eminentemente sacerdotală, deși investitura lui ca notar al curții este una seculară. Andrei de Keresztur deservește o funcție psihopompă, însărcinat fiind să poarte sufletul stăpînei sale la limanul unui tărîm al nemuririi, un altul decît cel aparținînd veacului ei.

„Andrei de Keresztur, prietenul ei din copilărie, devenise mare mag. Îi făgăduise, sfios, dar hotărît, că își va folosi puterile magice pentru a înfrînge timpul de dragul ei. Nu stăpînea încă pe deplin formula, dar era aproape. Dacă ar fi fost să moară înainte ca el să-și fi desăvîrșit trebile, s-o readucă la viață într-un trup frumos, în vremuri ce vor veni.” (p. 7)

Pasajul de mai sus ne semnaleză deja principiul coexistenței, sau concomitenței timpurilor pe tărîmul ficționalității. „Poate că într-un timp, cîndva departe, în viitor, poate chiar într-un alt veac, dar făgăduiala lui se va îndeplini. Elisabeta îl credea. Vremurile ei fuseseră doar tristețe. Era nerăbdătoare să fie frumoasă într-un alt veac.” (p. 7)

Corpul frumos într-un timp viitor există deja sub forma cărții ținute în mîna de către cititor. În felul acesta, Andrei Codrescu, ca și Charles Brockden Brown, fondatorul romanului gotic american, se dispensează de la început de nevoia de a crea suspans, de a incita curiozitatea cititorului nedivulgînd niciun clu al misterului detectivist pe care textul îl prezintă. Nu aceasta este miza. Problematika este expusă și cazuistica este rezolvată dintru început. Sîmburele de interes constă în expunerea faptelor în sine, în parcursul narativ pe care cititorul este invitat să îl facă alături de autor, sub gajul măștilor sale auctoriale, prin intermediul tropilor speculativi (regimul privirii, al punerii în scenă, al ocultării și al expunerilor), care nu este unul direct și evident (nici nu ar putea să fie), ci mai degrabă un

parcurs cu meandre, himere, nisipuri mișcătoare, dar și cu oaze de limpezime, momente de respiro, revelații și certitudini, care piruetează într-un echilibru perfect pe poantele unor paradoxuri foarte fertile poetic.

Odată stabilite vocile principale ale narațiunii, și dispozitivul narativ care le animă –un dispozitiv specular, așadar, dar și unul aural (regimul vocii fiind puternic orchestrat), nu ne mai rămâne decât să ne lăsăm în deriva povestirii, care alunecă între registrele reconstituirii istorice, al recuperării vestigiilor unor adevăruri factice care stau la baza unui mit, și cel al escaladării emoționale, al potențării lirice ale stărilor personajelor, pentru că, de fapt, trăirile, emoțiile, pulsuniile sunt adevăratele personaje, adevărații actanți sau agenți ai romanului. În slujba evocării lor, a actualizării și mobilizării lor stă un adevărat aparataj de pirotehnici narrative. Focul și apa sunt atotprezente de-a lungul povestirii, instanțe umorale supraumane ce calibrează la scară cosmică instincte, pulsuni, dorințe care își îmbracă personajele istorice, le posedă și le devorează, cămăși ale lui Nessus țesute de un anumit destin.

Un al doilea din trei tablouri ce constituie suita introductivă pe care o denumesc convențional pactul autorului cu cititorul este cel despre omorul tinerei Ilona. În acest tablou se delimitează spațiul heterodiegetic al narațiunii.<sup>x</sup>Aici naratorul omniscient pătrunde în mintea diabolică a Elisabetei, în mintea victimei inocente, reușește performanța demiurgică de a fi în mod autentic atât în mintea călăului, cât și în mintea victimei, și, cel mai important, de a rămâne alături de cititor, pe care nu îl lasă descumpănit. Totul se petrece de-a lungul a opt pagini, în care grozăvia evenimentelor este redată absolut impecabil, oricât de ciudată poate părea alăturarea acestor termeni. Tabloul constituie, de fapt, o traumă la pachet: *un here today, gone tomorrow* care se derulează în fața ochilor noștri ca cititori cu viteza unui trailer cinematografic. Și totuși, nimic nu e expeditiv, nimic nu e lăsat la voia întâmplării. Sunt mai multe feluri de corpuri expuse în acest pasaj. Feminitatea virginală, în zorii conturării sale, a prepuberei Ilona contrastează puternic cu feminitatea mură a Contesei, și, în cele din urmă, devine androginie:

„O lamă de gheață, ascuțită ca o oglindă venețiană, țîșnea dintre coapsele fetei. Deasupra acestei lame, muntele Venerei strălucea de cristale. Și buricul îi era plin de cristale, un cuib de mici nestemate... Sub bărbie, apa care se scursesese țesuse strîns țurțuri care arătau ca o barbă cilțoasă.” (p. 14).

Doar două replici directe ale Contesei marchează scena crimei: „Priviți feminitatea!” și „Frumusețe... ce lesne te agăți de cel ascultător!” Singura glosă pe marginea celor spuse de

Contesă, într-o mare scenă a muțeniei – Ilona își pierde frumoasa voce de soprană de groaza pe care i-o inspiră Contesa, slujnicele execută comenzile fără a comenta, tot de frică – singura glosă, deci, e cea a naratorului: „Chiar atunci se înteeți vîntul, dar dacă cineva i-a auzit vorbele, n-a dat semn” (p. 14). Sunt mai multe feluri de a interpreta această glosă. Cel mai important de reținut este felul în care ea funcționează ca o delegare de autoritate din partea vocii povestitorului, voce care are totuși obligația de a însoți cititorul, fără a face însă judecăți de valoare unilaterale. Firește că ceea ce caută Contesa e vîinare de vînt, firește că fapta ei e absolut reprobabilă, însă rolul narațiunii e să conțină mai multe serii de contrarii fără a-și pierde echilibrul.

Arta lui Codrescu de a schița minimal și concludent o astfel de scenă răspunde cu succes unei dificultăți anume legate de transformarea „faptelor reale” în cazul unor crime în material de ficțiune care să țină. Nicola Nixon discută această dificultate într-un studiu intitulat ”Making Monsters, or Serializing Killers”.

„Faptele reale, despre criminalii în serie... nu sunt cu mult mai mult decît niște cataloage ale efectelor pe care criminalii le au asupra victimelor lor, a căror cadavre poartă mărturia tăcută a torturii pre- sau post-mortem, mutilării, dezmembrării, agresiunii sexuale, canibalismului, necrofiliei, expunerii... ca și rapoartele medico-legale, totuși, aceste cataloage de fapte...duc lipsa vreunui potențial narativ, sfidînd, de felul lor, orice principiu organizatoric care le-ar putea oferi familiaritate de lectură și comprehensiune.”<sup>xi</sup>

Una din tresoluții pentru o astfel de criză a reprezentării ar fi construirea „temei narațiunii” pe tiparul filmului documentar, tocmai pentru că materialul faptic nu poate susține povara narațiunii. În viața reală, acțiunile criminalilor sunt lipsite, în mod abject, de orice intrigă, fiind total lipsite, în consecință, de vreun potențial narativ, și nici caracterele acestora nu oferă vreo compensare în acest sens. Povara narativă pe care și-o ia asupra lui Codrescu, ca narator al unor fapte aparent lipsite de sens, devine, în acest moment, evidentă ca fiind una dublă, atît la nivelul acțiunii, cît și la nivelul caracterelor personajelor.

Al treilea și ultimul tablou din suita ce constituie pactul narativ este acela în care Drake Bathory apare în fața instanței tribunalului din New York, pentru a se învinovăți singur de o „crimă oribilă” (16). Interlocutoarei sale, judecătoarea, i se schițează în mod intenționat o prezență absolut sumară:

„Aflat în fața unei judecătore din New York, în absența juraților, fără avocat și fără martori, un bărbat tmustăcios, cam la 50 de ani, se acuza singur de o crimă oribilă... Audierea avea ca scop stabilirea motivelor și urmărea să ofere Curții dovezi suficiente pentru a-i putea corobora mărturia. Bărbatul declarase că se numește Drake Bathory Keresztur și că ucisese o fată în Ungaria. Implorase Curtea să îl găsească vinovat și să îl condamne la moarte.” (16)

Prezența judecătorei, în economia textului, este una simbolică, reprezentând un cumul de funcții. Instanța feminină constituie unul dintre vectorii de forță ai narațiunii, în sensul că dialogul dintre Drake și judecătore reprezintă una dintre cele două axe narrative a romanului, și anume axa prezentului, a contemporaneității. Cealaltă axă, a premodernității, ce conține povestea Elisabetei Bathory (narată de un povestitor nenumit, la persoana a treia, dintr-o perspectivă omniscientă) demarhează substratul abisal al povestirii, originea relelor manifestate în prezent, înrădăcinate în trecut. Până la sfârșitul episodului narativ marcat de acest al treilea tablou, judecătore îi va aproba inculpatului o primă cerere imperioasă, aceea de a i se înlătura de pe peretele celulei oglinda:

„Oglinda. Vă cer respectuos ca oglinda de perete din celula mea să fie scoasă. Am încercat să o acopăr cu pătura. Dar tot alunecă. Și oglinda aia rămîne tot acolo. *Judecătore il cîntări din priviri pe bărbatul din fața ei. Umeri lați, ochi negri, îndrăzneți, o coamă neagră de păr, o mustață bogată, o mandibulă hotărîtă, pomeți înalți, buza de jos senzuală. Nu avea de ce se rușina cînd se privea în oglinda prinsă în nituri pe peretele celulei lui. Respira un aer de dîrzenie și de demnitate, dar mai era ceva, însă, ceva vulnerabil și uriaș. Îi acceptă cererea.*” (24)

Pentru că ei i se adresează întreaga pledoarie, ce constituie jumătate din substanța narativă a romanului, judecătore capătă de fapt rolul lectorului: un lector lucid, echilibrat, just, dar, în același timp, dotat cu empatie considerabilă, cu compasiune și putere de reflecție.

Codrescu își inițiază cititorul în lectura romanului său, în recepția mesajului acestuia, prin acest dispozitiv narativ al interlocutorului-moderator. Fabula, evenimentele narrative care duc la comiterea crimei de care se auto-acuză Drake Bathory rămîn aceleași, însă coloratura emoțională evocată în redarea lor este puternic influențată și modulată, cum e și firesc, de intervențiile interlocutoarei. Pactul narativ implicit, cu cititorul propriu-zis, este *vă spun povestea așa cum i-am spus-o ei*. Nivelul verbal al comunicării este doar unul dintre canalele prin care se asigură transferul de informație între cei doi. La un nivel diegetic mai sus,

deliberarea finală în privința crimei comise de Drake Bathory îi rămîne strict cititorului, adică fiecărui cititor în parte.

Se desprind astfel trei definiții importante ale actului lecturii, pactizate în acest tablou. Lectura romanului este atît judecată etică complexă, dincolo chiar de litera legii, așa cum este ea formulată la data comiterii crimei, la data reconstrucției faptelor, și la data lecturii acestora. Evident, aceste trei momente nu se suprapun. Este o muncă a timpului, cu timpul, în timp, să restitui dimensiunea etică a unor evenimente a căror desfășurare are loc cu o pondere mult mai mare în spațiul subiectiv intrapsihic, și în cel intersubiectiv, pînă să ajungă să se materializeze în spațiul fizic, material. Dimensiunea diacronică a timpului, aceea de scurgere unidirecțională, de înaintare pe un fir, este evidențiată aici, fiind absolut capitală.

Tot în logica evenimentului traumatic, anunțată și instaurată drept cheie de lectură în primul tablou narativ analizat mai sus, este foarte important ca narațiunea să marcheze momentele unde timpul se oprește, ca efect al manifestării traumei. Există traume în stare de latență, care nu își manifestă cohorta simptomatologică la primul impact. E nevoie de un al doilea șoc pentru ca mecanismul traumei să fie declanșat în spațiul intrapsihic. Nu e de mirare, astfel, că o suită întregă de episoade narrative funcționează pe principiul prefigurării, sau al ritmării evenimentelor. Nu ne dăm seama de implicația unui șoc, sau nu îl înregistrăm ca atare, decît atunci cînd el vine să rimeze cu evenimentul șoc din cupletul traumatic. În această cheie de lectură, putem foarte bine considera actul lecturii ca un fenomen de transfer și contra-transfer. Relația dintre Drake și judecătoare seamănă foarte bine cu aceea dintre pacient și terapeut. Mai importantă decît aceasta, însă, este relația dintre noi ca cititori și carte. *Contesa sîngeroasă* se spune pe sine, se articulează, cu ochii bine fixați asupra unui gen anume de cititoare pe care o reclamă („lector model” la Eco; „lector implicit” la Iser). E o carte care educă și se auto-educă pe măsură ce povestea ei este depănată. Ea progresa în timp avansînd linear și, în același timp, își face ocolurile spiralate în trecut, pe care îl readuce la suprafață pentru a se elibera, prin conștientizare, de moștenirea blestemată pe care o poartă.

Actul lecturării își revendică, deși nu în mod deschis declarativ, dimensiunea de seducție, cu o puternică trăsătură intimistă. Codrescu începe să scrie romane după ce deja și-a consolidat cariera de poet, după publicarea unor volume precum *Alien Candor*, *Candoare Străină*, care conține poeme în proză ce sunt mai mult decît o înșiruire de fragmente lirice. Moștenirea lirică a romanelor sale este evidentă în pasaje întregi care sunt adevărate poeme în proză, în care materialul liric este lăsat în starea lui incandescentă, cu intensități emoționale

acute nemediate de nicio punere în scenă care să facă dovada unui dispozitiv al spectralității ce implică o regie narativă premeditată, calculată. Gradul de focalizare în astfel de pasaje este unul intern, cuvintele se rostogolesc pe pagină țîșnite direct din forumul interior al personajului. Pe cît de reale ar fi, sau pot părea, timp de cîteva secunde, aceste defulări, ele de-abia ajung în contact cu atmosfera totuși răcoroasă a narațiunii, că se și cumițesc și se îmblînzesc. Oricît de mult ar părea să delireze uneori Drake, atunci cînd nu expostulează sau perorează, el nu este lăsat singur de către autorul implicit.

Universul narativ al romanelor lui Codrescu nu este niciodată amenințat cu disoluția, și personajele care îl populează, cele conștiente de menirea lor, nu pierd niciodată legătura cu transcendentul, chiar dacă acest transcendent nu arată pentru toți la fel. Andrei Codrescu aduce în discuție manifestarea miracolelor în viața de zi cu zi în cartea *Miracol și catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu*.<sup>xiii</sup>:

„Miracole se întîmplă tot timpul. De fapt, ele nu se opresc din a se întîmpla. Să fii măcar pe jumătate conștient înseamnă să știi că ceea ce ți se întîmplă ție, nu ți s-ar fi putut întîmpla dacă ar opera doar legile generale, sau dacă Haosul ar fi pur haotic. Această lume este condusă de Haos și Eros, două entități care nu sunt arbitrare. Din contră, ele sunt impregnate în glorioasă necesitate, în mod orb, puternic intuitiv, simetric, magnetic, îmbătata de forme, abundente și improbabile.”<sup>xiiii</sup>(trad. Cristina Vănoagă Pop).

### Aspecte conclusive

Preocuparea principală a articolului constă în reliefaarea celor trei tablouri din suita ce constituie pactul narativ, tablouri pe care le considerăm revelatorii pentru cititorul model în lecturarea romanului. În acest periplu de reconstituire a unei direcții de interpretare, am ținut să punctăm ceea ce Iser numește „goluri textuale” și care contribuie la întregirea semnificațiilor operei analizate de către un lector avizat.

În subsidiar, am remarcat finețea, originalitatea și tendința jucăușă a autorului în nivelurile de lectură propuse pentru figurile demiurgice – auctorial-naratoriale și rolul de judecător / Judecător, prin jocul de majuscule instituit de-a lungul romanului. Unicitatea stilistică a romanului lui Andrei Codrescu este evidențiată prin adoptarea stilului specific de poezie în proză și autoficțiune.

După cum am subliniat pe parcursul analizei întreprinse, romanul lui Codrescu (și, prin extensie, opera acestuia) recuperează și, în același timp, dă ecou tonalităților de substrat

ale erei pre-moderne, ale cărei sensibilități și tensiuni rezolvate continuă să ne bântuie, clamînd să fie recunoscute și reintegrate, dacă e să evoluăm ca ființe umane. Concepte noi pentru timpuri noi, precum Afară-Înăuntru, Uman-post-uman, pronume noi, precum *eal* (o combinație între ea și el), sau forme contractate precum *geme* (un amestec între termenii opuși folosiți de Richard Dawkins, *meme* și *gene*) articulează un limbaj poetic idiomat savuros, deși rezonabil de transparent. Revendicarea originalității și unicității lui, din partea autorului, este atît meritată, sinceră, și autentică, cît și jucașă, umoristică, detașată.

<sup>1</sup>Ruxandra Cesereanu, „L'alchimie scripturale chez Andrei Codrescu”. *Synergies*. Roumanie. No. 5, 2010, pp. 51-61.

<sup>1</sup>Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Polirom, 2006, pp. 249-250.

<sup>1</sup>Oana Strugaru, *Exilul camode existență. Andrei Codrescu în spațiul textual al deșrădăcinării*, București, Editura MLR, 2013.

<sup>1</sup>Cristina Vănoagă Pop, “The E-researcher” în *Caietele Echinox*, Jun 2011, vol. 20, pp. 131-136.

<sup>1</sup>Kirby Olson, *Andrei Codrescu and the Myth of America*, McFarland and Co., 2005.

<sup>1</sup>Mihaela Moscaliuc, *Translating Eastern European Identities Into the American National Narrative (Traducerea identităților europene în narațiunea americană națională)*, Ph.D. Dissertation University of Maryland, 2006.

<sup>1</sup>Alexander Gellay, *Sighting the Scene. Representation and the Specular Model in Hawthorne's Wakefield în Narrative Crossings. Theory and Pragmatics of Prose Fiction*, John Hopkins UP. 1986.

<sup>1</sup>James Phelan, *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP. 2005.

<sup>1</sup>James Phelan, « «Quelqu'un raconte à quelqu'un d'autre» : une approche rhétorique de la communication narrative », în *Introduction à la narratologie postclassique: Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, editat de Sylvie Patron, Presses universitaires du Septentrion, 2018, pag. 63.

<sup>1</sup>James Phelan utilizează termenul de heterodiegeză: narațiune în afara personajelor, narațiune în care naratorul există la un nivel diferit de existență față de personaje.

<sup>1</sup>Nicola Nixon, “Making Monsters, or Serializing Killers” în *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, ed. Robert K. Martin and Eric Savoy, Iowa City: University of Iowa Press, 1998, pp. 221-222.

<sup>1</sup>Andrei Codrescu, *Miracol și catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu*, Arad, Editura Hartmann, 2005.

<sup>1</sup>James Phelan, op. cit., pag. 234: “Miracles happen all the time. In fact, they never not happen. To be even half awake is to know that what happens to you could not have happened if only the law of averages was operating, or if Chaos was purely chaotic. This world is ruled by Chaos and Eros, two entities that are not arbitrary. On the contrary, they are blindingly, powerfully sensical, symmetrical, magnetic, besotted with forms, rife and improbable but inevitable, drenched in glorious necessity.”

## Bibliografie:

Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Polirom, 2006.

Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, traducere de Iulia Soare, București, Meridiane, 1971.

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere de Virgil Stanciu, Iași, Polirom, 2003.

Cesereanu, Ruxandra, „L'alchimie scripturale chez Andrei Codrescu”. *Synergies*. Roumanie. No.5, 2010, pp. 51-61.

Cesereanu, Ruxandra, “Andrei Codrescu – An Anarchetypal Writer” în *Caietele Echinox* vol. 30, 2016, pp. 175-187.

- Codrescu, Andrei, *Contesa sîngeroasă*, Iași, Polirom, 1995.
- Codrescu, Andrei, *Mesi@*, Iași, Polirom, 1999.
- Codrescu, Andrei, *Casanova înBoemia*, Iași, Polirom, 2005.
- Codrescu, Andrei, *Miracol și catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu*, Arad, Editura Hartmann, 2005.
- Codrescu, Andrei, *Wakefield*, Iași, Polirom, 2006.
- Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 2006.
- Eco, Umberto, *Limiteleinterpretării*, Iași, Polirom, 2007.
- Frye Northrop, *Anatomia criticii*, Traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu. Prefață de Vera CălinMoscaliuc, București: Ed. Univers, 1972.
- Gelley, Alexander, *Sighting the Scene. Representation and the Specular Model in Hawthorne's Wakefield în Narrative Crossings. Theory and Pragmatics of Prose Fiction*, John Hopkins UP. 1986.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Moscaliuc, Mihaela, *Translating Eastern European Identities Into the American National Narrative*, Ph.D. Dissertation University of Maryland, 2006.
- Nixon, Nicola, "Making Monsters, or Serializing Killers" în *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, ed. Robert K. Martin and Eric Savoy, Iowa City: University of Iowa Press, 1998.
- Olson, Kirby, *Andrei Codrescu and the Myth of America*, McFarland and Co., 2005.
- Phelan, James, *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca: Cornell UP, 2005.
- Phelan, James, "«Quelqu'un raconte à quelqu'un d'autre»: une approche rhétorique de la communication narrative", în *Introduction à la narratologie postclassique: Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, editat de Sylvie Patron, Presses universitaires du Septentrion, 2018, pp. 47-68.
- Strugaru, Oana, *Exilul ca mod de existență. Andrei Codrescu în spațiul textual al deșrădăcinării*, București, Editura MLR, 2013.