

Lumi „tari” și lumi „slabe” în dialog în romanele Ioanei Pârvulescu

A Dialogue Between “Strong” Worlds and “Weak” Worlds in Ioana Pârvulescu’s Novels

FLORICA BODIȘTEAN

Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad

Applied to Ioana Pârvulescu’s works of fiction, *Viața începe vineri* (“Life Starts on Friday”) and *Viitorul începe luni* (“The Future Starts on Monday”), the present study analyses the ludic practice that reflects the documentary re-creation of the second half of the 19th century in her essay entitled *În intimitatea secolului 19* (“In the Privacy of the 19th Century”). At the same time, the study proposes a paradoxical manner of poetics of the types of novels that were published in the studied era. In a system of multiple reflections, the time travel stories illustrate a dialogue between past and present worlds which identify oppositions such as “strong”-“weak”, spiritual comfort-physical comfort, and heroic-anti-heroic in the “post-modernised” sense, that of the common opposing the uncommon. This study pays special attention to the discourse of corporeality that constitutes, through the suggested changes of paradigm, one of the leading features of contemporary ontology.

Keywords: the novel as a palimpsest; past; present; anti-heroic; corporeality.

Poetica autenticității și a de-realizării

Cele două cărți de ficțiune ale Ioanei Pârvulescu – *Viața începe vineri* (2009) și *Viitorul începe luni* (2012) – au ajuns să fie un diptic fără a fi fost concepute astfel (primul roman, prin *Epilogul* său, se anunța ca discurs închis – povestire închisă) și, deși fiecare deține o clară autonomie narativă, lectura „pe bucăți” nu poate fi decât păgubitoare. Deja titlurile (simetrice, dar și în oglindă, de un patetism ușor desuet, atât de potrivit lumii evocate) jalonează trăirea în funcție de un sfârșit și un început, de săptămână sau de orice altceva, arătând că orice început poate fi un sfârșit, că, după cum limite clare nu există între zilele săptămânii, nu există nici între trecut și viitor. Doar prezentul le delimitează, dacă nu cumva le amestecă. Probabil că, în aceeași idee, prezentul narativ din *Viața începe vineri* ocupă exact ecartul dintre cele două calendare, gregorian și iulian, modul de a spune timpul e unul singur, doar instrumentele de măsurare sunt diferite și relative. Cert este că există o miză a non-diferenței și a întregului pe care amândouă cărțile se întemeiază, o poetică generică stând sub semnul unei *coincidentia oppositorum* care cuprinde într-o circularitate a sensului nu doar secolele și viețile atât de diferite ale personajelor, ci și timpul și spațiul (unul ca emergență a celuilalt), pe „totdeauna” și pe „niciodată” – despre care personajul-copil, pe nume Nicu, spune că primul e pisc înalt, iar celălalt un hău fără fund –, pe marțienii din știrile importate de ziarul *Adevărul* și pe lunaticii ca Dan Crețu (asemănători poezilor!), că, în fond, străini sunt și unii, și alții, fie de timpul, fie de spațiul nostru. În fine, cuprinde bătrânețea mamei doctorului Cristescu, care, ca în nuvela lui Scott Fitzgerald, *Strania poveste a lui Benjamin Button*, se varsă în copilărie, precum o floare ce înainte de moarte redevine boboc, pentru a o lua

de la capăt.

Dar nu doar între ele dialoghează aceste cărți, ambele replici romanești ale unui eseu cu un profil aparte, apărut în 2005 – *În intimitatea secolului 19* –, o critică ficțiune care „se uită cu jind spre roman, deși se construiește din croșetarea documentelor” sau o „traducere mai liberă” a semnelor unei lumi, vechi de un secol, în limbajul alteia, al celei de acum (Pârvulescu, 2005: 6, 335). Căci miza textului nu e a istoricului, ci a literatului interesat nu de exactitatea și ierarhia, confirmată de timp, a datelor, ci de reconstituirea spiritului și aerului unei epoci mai ales din detalii și din „fichionalizarea” subiecților deveniți personaje. Nu într-o *Istorie a literaturii de la origini...*, ci într-o *Istorie a planetei secolului XIX*, pentru că, spune autoarea, secolul în cauză chiar este o altă lume. Așadar, cărțile de ficțiune ale Ioanei Pârvulescu intră în schema acestui complex proiect¹ de reflectare a sinelui auctorial în universul operei, arătând, la urma urmei, care pot fi stațiile și gradele, procedeele și libertățile acestei reflectări și demonstrând, o dată în plus, că ipostaza de analist/critic nu e, fatalmente, nici ulterioară, nici contrară, celei de creator.

Într-un joc al transparențelor și al clareobscururilor scriiturii, Ioana Pârvulescu înghesuie abil materia romanească într-o formulă narativă pe cât de asumată de către subiect, pe atât de parodică. O permanentă mișcare de identificare-distanțare transpore la nivelul strategiilor narrative, iar *tema imitației* nu poate fi ignorată. Romanele sunt serioase și ludice și în aceasta se vede adeziunea emoțională a eseistului, istoricului sau antropologului care și-a anticipat cărțile de ficțiune prin cele documentare (pe lângă *În intimitatea secolului 19*, vezi și *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, apărută în 2003), dar și detașarea lucidă a criticului literar care jonglează în voie cu convențiile romanești. Căci prima convenție denunțată este una „tare”, cea a omniscienței narrative. Autoarea o adoptă, căci așa cere „cazul”, dar o și sabotează din perspectiva unui prea puțin credul secol XXI. Prima carte, scrisă în sobrietatea stilului narativ auctorial, lasă doar două insule de „viziune cu”: partitura jurnalieră a Iuliei și cea introspectivă a lui Dan Crețu, de altfel cele două personaje insolite care și susțin tema călătoriei în timp, *înainte* prin cea dintâi, *înapoi*, în trecut, prin cel de-al doilea. E drept că tot aici este anunțat și faptul că un alt personaj, gazetarul Pavel Mirto, scrie un roman despre viitor, o imitație după Jules Verne, fapt deloc surprinzător de vreme ce și fratele său, Peppin Mirto, traduce pentru ziarul *Adevărul* un foileton american intitulat *Singur din veacul său. În anul 2000*.

În general, marea preocupare a tuturor locuitorilor sfârșitului de secol este chiar acest viitor, „fixat” cumva convențional la distanță de un veac: cum va arăta el, ce înlesniri tehnice va aduce, ce viață roză promite. Între toți, numai Păvălucă-autorul își permite să fie sceptic și să-i vadă viitorului partea lui de umbră, fapt pentru care, vom afla din *Viitorul începe luni*, manuscrisul său va fi respins de către editor, fiul celebrului Socec². Debutul acestui roman (având același titlu ca și cel de-al doilea roman al Ioanei Pârvulescu), care preia figuri din anturajul său și le plasează într-un alt timp ficțional, al începutului de secol XXI, e inserat la finele *Viitorului...* și, citind aceste pagini, impresia bizară este de roman despre imediata noastră i-realitate, dar cu un limbaj vetust și stângaci („aerodrom”, „automobil”), cu detalii bizare pentru locuitorii ei „en titre”, pe care numai ochiul unui *străin*, nu de spațiul, ci de timpul său, le-ar fi observat: lumea unisex după vestimentația de la brâu în jos, îmbrăcată în anostii pantaloni fără dungă, cu paharele și farfuriile ei unifoliosibile. Și, mai ales, impresia de oboesală de viață, de umanitate depoetizată și indiferentă la tot, chiar și la sărbători. O previziune destul de exactă, am spune noi, cei de azi.

Dacă *Viața...* se păstrează în limitele scriiturii clasice, cu cele două insule de viziune „avec” pomenite, *Viitorul...* are în schimb o retorică a discursului mult mai complexă; paradoxal, cu atât

¹ Proiect pentru că, în debutul volumului *În intimitatea secolului 19* (2005: 5), Ioana Pârvulescu scrie: „Mi-ar fi plăcut mult să scriu un roman despre o călătorie în timp a unui contemporan de-al nostru care, din secolul lui, 21, aflat încă la început, alunecă în a doua jumătate a secolului 19. L-aș fi prezentat la plecare blazat și trist, deloc potrivit pentru secolul bucuriei de a trăi și, cum îmi plac happy-endurile, l-aș fi făcut, din capitol în capitol, să-și regăsească optimismul între junii lui stră-stră-bunici. Dar m-am pomenit alegând altă cale”.

² Aflăm tot din *În intimitatea secolului 19* (2005: 306) că, în 1863, nimeni altul decât Jules Verne, în vârstă de 35 de ani, îi încredințase editorului său Pierre-Jules Hetzel o utopie neagră, despre teroarea progresului în Parisul de peste o sută ani, intitulată *Paris au XX-ème siècle*, iar verdictul a fost, bineînțeles, negativ.

mai complexă cu cât dă impresia contrară, de stângăcie și de „scăpare” narativă. *Prologul* ne avertizează că n-ar fi decât rescrierea romanului ratat al lui Pavel Mirto, cel respins și ars. Or varianta „îmbunătățită” este un roman despre prezent, prezentul însemnând șapte zile ale anului 1898, din 23 februarie până în 1 martie. Zile pline, și în afară și înăuntru, în care încap nu doar viețile mai multor personaje, ci și viețile multiple, duble, ale unuia și aceluiași personaj. „Roman în roman”, dar nu după cunoscuta formulă a manuscrisului găsit, ci după una mai modernă, de genul „Păvălucă scrie un roman”, un roman în care naratorul e și personaj, ceea ce ar presupune, din capul locului, aderarea la formula ionicului artistic, în care proiectul scrisului trece în fața tentației mărturisirii (Manolescu, 1991: 181-185). De ce îl scrie? Pentru a da glas, un *altfel* de glas, obsesiei sfârșitului de secol cu privire la viitor. Fie și în forma cea mai la îndemână, a comunicării la distanță între un autor concret, cu un timp, mai exact cu un virtual cititor concret (dacă formula poate fi acceptată) dintr-un alt timp, care lui îi este, fizic, refuzat. Frustrare pe care, de altfel, o va împăca și ficțiunea călătoriei în timp a Iuliei, inclusă în propriul său roman. Numai că, în proiectul ionic al scrisului se instalează mijloacele doricului și tot acest artificiu de atribuire a textului unui narator înscris, care își depășește competențele, ajunge să denunțe artificialitatea, uzura și limitele unei poetici românești revolute, aceea a pretinsei omnisciențe și a credibilității naratorului care jură pe adevărul poveștii: „Am trăit-o chiar eu, iar ce n-am trăit, am aflat și-am pus cap la cap, ca un detectiv, ca un romancier și mai cu seamă ca un gazetar ce sunt. Am căutat să pătrund, întocmai ca razele descoperite de domnul profesor Röntgen, în trupurile tuturor. Și chiar în gândurile lor, ceea ce domnul Röntgen încă n-a reușit. Zeița Fortuna, de data asta în toane bune, mi-a stat alături la restabilirea adevărului”.

Justificarea „efectului de real” prin invocarea hazardului e la fel de „transparentă”, de persiflantă precum cea a... anticilor care le solicitau pe muzele omnisciente. Iată însă care e distanța dintre teorie și practică sau cât de „natural” sună această îmbinare de „viziuni” într-un pasaj care transcrie efectele conferinței despre corset asupra auditoriului, o conferință susținută de doctorul Gerota la Ateneu. Momentul ei de vârf e prezentarea unei planșe terifiante, ce prezintă corpul femeii încorsetate ca pe acela al unui cadavru „topit”:

Zări [e vorba de d-na Sofia Nădejde, n.n.] în loja din dreapta ei o tânără cu o expresie atât de deznădăjduită pe chip, încât părea bolnavă [Iulia Margulis, cunoscută naratorului, dar necunoscută Sofiei Nădejde care reprezintă în acest moment „punctul de vedere”, n.n.], și se simți solidară cu spaima ei, ar fi vrut s-o ajute, să-i spună că viața unei femei nu e așa de urâtă cum o fac unii să pară. [...] Mă observă și pe mine [naratorul, Pavel Mirto, n.n.], ne cunoscuserăm sâmbătă la redacția din Brezoianu, o clipă ni s-au întâlnit ochii și m-a privit întrebător, mirându-se, pesemne, că stau în picioare lângă ușă. Bănuiesc că nu arătam prea fericit.

Ne întrebăm, la capătul lecturii acestui fragment și al altora la fel, cum ar protesta, deopotrivă, și romancierul tradițional față de spulberarea iluziei realului, și înverșunatul apărător al autenticității din interbelic, Camil Petrescu desigur, sau Anton Holban față de o atare încrengătură de voci și perspective. Căci, prin supraîncărcarea naratorului-personaj (căruia legea verosimilului i-ar fi rezervat o omnisciență selectivă, racordată la capacitatea sa de pătrundere) cu percepția externă și internă ilimitată, accesibilă doar naratorului-demiurg (Lintvelt, 1994), e atinsă însăși problema autenticității. *Viitorul începe luni* denudează toate stereotipurile de reprezentare a omniscienței și o face chiar în fragmente ample, alternând nararea la persoana a III-a, covârșitoare în economia romanului, cu cea la persoana I, în pasajele ce-l au drept personaj pe Pavel Mirto sau chiar pe Iulia, cea din jurnal. Tot acest joc ce mixează cu nonșalanța naivității formule românești de factură atât de diferită, construiește ironic o *autenticitate a inautenticității*, care e, de fapt, nota distinctivă a intertextualității postmoderne, obstinată în exhibarea și ironizarea procedeelelor, semn al „tratării din exterior” (Diaconu, 2002: 20).

Dar nu numai în această direcție se îndreaptă ironia amiabilă a autoarei. Dipticul Ioanei

Pârvulescu poate fi privit și ca un palimpsest al mai multor tipuri de roman. Rescrierea lor în cheie parodică scoate la iveală mecanismul textual, dar evidențiază materia care-l înveșmântează, alta decât cea cunoscută. Astfel, cele două romane oferă un inventar al modei literare și al practicilor discursive curente în epocă. Or, cel mai prezent în gusturile lecturale e, firește, genul senzațional, în vogă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cerut de recentul public burghez, dar mai ales mic-burghez, importat în traduceri masive din Franța, unde fusese publicat în foiletoanele marilor ziare pariziene³. Iar în spațiul acesta al excitantelor imaginative, la loc de frunte se află romanul de mistere, ce conturase prin Baronzi – a cărui moarte se pomenește în roman – și Ioan M. Bujoreanu o mitologie citadină, a Bucureștilor sfârșitului de secol. Ioana Pârvulescu dă însă un roman de mistere ale Bucureștiului rescris din perspectiva veacului XXI, cu psihologie și cu personaje complicate sufletește, dincolo de maniheismul bine-rău, roman care se combină cu intriga polițistă, la fel de parodic exploatată, căci trama apare la vedere prin descoperirea, în același loc, a unei victime, tânărul Ochiu-Zănoagă, și a unui misterios străin, Dan Crețu, călătorul din alt timp, în același spațiu. Ambiguitatea direcțiilor de lectură se joacă în replica presupusului criminal, biet înger căzut într-o lume care-l deconectează: „nu recunosc nimic”. Așa cum a fost de altfel observat (Ciotloș, 2010), tehnica a două serii de fapte întretăiate, pista fals-diversivă și cea adevărată, intenționat neglijată, pe care Camil Petrescu, în *Modalitatea și tehnica romanului polițist*, o considera definitorie pentru structura romanului polițist, e pusă ostentativ în prim-plan chiar de la început, inducând această dublă lectură. Cum se întâmplă, de altfel, și în cel de-al doilea roman prin întretăierea perspectivei naratorului îndrăgostit, care nu înregistrează decât faptele benigne ale adoratei sale Elenuța, cu cea a unui cititor lucid, în stare să o suspecteze, destul de devreme chiar, de intenții de cu totul altă natură. Și se va dovedi că îngerul cu ochi albaștri nu e decât un membru tenace al teribilei conspirații ce pune la cale atentatul asupra regelui Carol I. Evident că *qui pro quo*-ul, ce face parte tot din recuzita genului, va fi întrebuițat nu în scopul clasic al inducerii în eroare (Petrescu, 2002: 43), ci pe direcția construcției personajelor între rolul social și consistența lor umană.

Romanul sentimental, de neocolit și el în inventarul formelor prozei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, apare, formal, prin notațiile jurnaliere ale unei tinere fete (pentru care modelul se pare că fost Iulia Hasdeu), care însă, departe de a ne duce cu gândul la prototipul citadin al epocii, „copila romantică”, oferă o analiză a sentimentelor de o luciditate înspăimântătoare, ce conturează mai degrabă un tipar în curs de apariție, cel al femeii emancipate. Dacă datorează ceva epocii sale, epoca discreției, aceasta e doar pudoarea discursului confesiv, care, de fapt, e mai mult și mai puțin decât pudoare, e literatură autentică, un jurnal-roman sau un roman-jurnal, căci face mereu concurență romanului care-l conține. Un jurnal cu o „poetică” a diafanului, scris în parafraze, metafore și puncte de suspensie, parcă de teama de a nu spune totul, pentru că atunci nu-i mai rămâne destul de mult celui ce scrie. Căci transpare convingerea că tot ce scrii, chiar și pentru tine, nu-ți mai aparține. Invers decât în era verbalizării a tot și a orice, era construirii unei identități din imagini și cuvinte, mai întotdeauna în răspăr cu evidența și realitatea...

În fine, poate cea mai percutantă impresie de „altceva” vine din combinarea romanului de atmosferă sau tip frescă, cu un gen ce îi este din capul locului străin, romanul fantastic despre avatari și călătoriile în timp, cu referințe la *Sărmanul Dionis* sau la *Mașina timpului* a lui Wells. Drept este că unul se potențează prin celălalt, pentru că teza nu este aici nici filosofică, nici nu ține de literatura de anticipație, ci servește aceluiași scop reconstituitiv și comparativ, respectiv punerea față în față a unor lumi despărțite de un secol, ce are fiecare în plus și ce are în minus față de cealaltă. Dacă există o dimensiune S.F. a romanelor Ioanei Pârvulescu, atunci miza ei nu e insolitul noii lumi, ci interiorizarea notelor „existențialiste”, le-am spune, de straniețe și criză, pe care le implică experiența călătoriei în timp.

³ Că Peppin Mirto traduce pentru *Universul* un foileton american așteptat cu sufletul la gură e un detaliu deloc nesemnificativ. Aflăm dintr-un studiu al lui Dinu Pillat (1969: 91) că *Universul*, din 1884, și *Adevărul*, după 1888, publicau în medie trei-patru romane-foileton pe număr până la sfârșitul secolului și că *Universul* ajunge chiar să instituie premii în romane senzaționale pentru sporirea numărului de abonați.

„Fatalitatea” călătoriei în timp

Coincidență teribilă, ținând de aceeași gamă a naivităților simulate, călătoria în timp este proiectul dublu orchestrat, cel care ordonează și simulacrul de viață pe care îl oferă ambele romane, și scriitura ca act de comunicare la distanță, „între morți”, prin mijlocirea miraculoasă pe care textul scris – e vorba de pretinsul roman al lui Pavel Mirto – o înfăptuiește între două existențe pe cât de reale, pe atât de inaccesibile una alteia. Un narator de la sfârșitul secolului al XIX-lea, un cititor de la începutul secolului XXI: „neantul de după viață” și „neantul dinainte de naștere”. Literatura ca succedaneu textual, deliberat, al realității. Dar jocul cu timpul este întâi de toate parte a unui complex optimist de valori înscris în text și în subtext, ce descrie raportarea la existență sub semnul progresului și al încrederii în viitor. Speranța în progres, dar și fața sa inversă, blazarea adusă de progres. Cei experimentați, precum Dan Crețu, sau doar pesimiști, precum Pavel Mirto, eminescianizează în genul „Tot ce-a fost ori o să fie/În prezent le-avem pe toate”, iar ființele fragile ca Nicu, incapabile încă să se ridice deasupra percepției concretului, recunosc pur și simplu: „Io nu pricep ce-i aia timp, dumneata pricepi?”. În postfața *Vieții*, Mircea Cărtărescu a punctat o subtilitate de construcție, aceea că, dacă osatura romanului e tema polițistă, tema fantastică e sufletul lui (2013: 302). La fel stau lucrurile și cu cel de-al doilea roman, doar că aici intriga complotului politic o substituie pe cea a simoniei.

Experiența efectivă a realității „flotante” a timpului e accesibilă însă numai pentru două personaje, cele cărora li se dă și șansa autoscopiei. Unul e Dan Crețu, care cade în trecut ca să reînvete ceva uitat, poate felul cum ar trebui să trăiască, sau ca să-i ajute pe alții să trăiască mai senini, dându-le o prognoză corectă asupra propriului viitor... metafizic. Că este un avatar al lui Jacques, fratele eroinei, cartea o sugerează pomenind repetat de asemănarea zămbetului lor. De altfel, el și Iulia se întâlnesc prima dată cu un frison de recunoaștere inexplicabil, dar de domeniul evidenței. La fel de „suspectă”, prietenia spontană care se leagă între el și Nicu, ca și „curentul electric” pe care-l simte copilul când îl cunoaște prima dată pe cel care avea să-i devină frate adoptiv. În ce o privește pe Iulia – personajul cel mai reliefat, cel mai interesant și mai complex dintr-o suită de personaje ale căror „concretețe” și forță reconstitutivă a fost subliniată în aproape toate recenziile cărților –, istoria ei extraordinară e mai motivată narativ și se înscrie în seria clasică a călătoriei în timp combinate cu o poveste de dragoste pentru a umple un gol afectiv, a repara o frustrare de ordin existențial. Au ilustrat-o, printre altele, filme celebre precum *Undeva, cândva* (“Somewhere in Time”), ecranizarea romanului lui Richard Matheson, *Bid Time Return*, sau mai recentul *Kate și Leopold*. Numai că nu *romance*-ul e aici de reținut. Ceea ce surprinde în acest plan al deplasărilor temporale e lipsa de intenție și de efort a personajelor, care par conduse de o fatalitate bună, de o aripă de înger spre înțelegeră. Iar faptul acesta scoate aventura de sub zodia actelor de voință sau a elanurilor sufletești și o plasează sub cea a necesității. Suntem, vorba lui Eminescu, un șir de euri, o sumă de secvențialități, și când apa Lethei ne șterge memoria vieților anterioare și pierdem rostul experiențelor lor, trebuie să apară de undeva o mână providențială care să ne trimită la izvorul amintirii, chiar dacă această amintire ar fi una din viitor. Iar contactul cu viețile viitoare sau trecute nu e decât contactul cu sinele nostru adânc sau, la altă scară, cu propriile noastre „vârste”, uitare, ignorate, virtuale, coexistente undeva, într-o „bancă de date”, cum sugerează motto-ul *Viitorului*, adică replica Lizei din *Demonii*, când își vede portretul de copil („O viață s-a scurs, a început alta, apoi astalaltă s-a scurs, a început a treia și așa fără sfârșit”). Nu altceva mărturisesc și postmodernele *Exuvii* ale Simonei Popescu, cu viziunea eului-matrioșcă, un construct concentric, mobil, glisant, coprezență de vârste/avatari care au existat sau nu există încă.

Cel de-al doilea lucru care trebuie subliniat este că marea noutate a romanelor Ioanei Pârvolescu vine din intonarea unei teme deja convenționale într-un registru pe care nici S.F.-ul, nici nuvela filosofică nu și l-au asumat, un plan de adâncime și de interioritate, care e cel psihologic. În aceste insule de discurs intens subiectivizat, accentul nu cade pe aspectele pitorești ale aventurii, nici pe dezvoltările ei spectaculoase, ci pe trăirile celui transplantat într-un alt timp, într-o realitate cu atât mai șocantă, cu cât spațiul, rămas același, impune o permanentă comparație. Interesant, și nu lipsit de importanță, este că cele două personaje reacționează atât de diferit la noua lume. Dan

Crețu e doborât de stranie și frică, dar Iulia înregistrează relativ senină, mai degrabă nedumerită (într-o „miopie a gândurilor”), datele schimbate și se poartă cu o nonșalanță pe care numai bunele maniere ale celui alt secol i-o îngrădesc. E acesta un semn al diferenței de gen, ar fi temerile existențiale în primul rând ale bărbatului, care, trăindu-le doar intelectual, e zguduit în certitudinile sale, în vreme ce femeile și-ar proba intuiția și cunoscuta capacitate de adaptare? Sau purtăm în noi, ca oameni ai unui timp sau ai altuia, constructele mentalitare ce ne decid, fără voia noastră, raportarea la existență, și atunci angoasele sunt ale omului modern, care în fața trecutului se simte dezarmat, iar sentimentul stenic vine din copilăria omenirii, cu încrederea ei în evoluție? Aceasta e de altfel și lecția romancierului „de serviciu”, Thackeray, într-o epocă în care literatura are rol de model, ficțiunea fiind, cu seninătate, confundată cu realitatea: lumea oferă fiecăruia „reflecția propriului chip. Dacă te încrunți, se încrunță și ea înapoi spre tine; dacă râzi, devine și ea o companie veselă și plăcută”. Sau, în fine, explicația e contextual-psihologică: unul rătăcește singur și bezmetic, sub bănuiala de crimă, printr-un București care ieri arăta altfel, iar celălalt personaj e „găsit” și i se dă șansa unei acclimatizări sub semnul compasiunii și al dragostei? Ca să nu mai vorbim de faptul că, de dăm crezare celor spuse de Dan Crețu, cum că ambele lumi au aceeași consistență, se ridică, implacabilă, întrebarea: care e viața adevărată, care e visul și care realitatea, prima, a doua, amândouă, sau vor mai fi existând și altele? Poți fi prezent în două sau mai multe lumi deodată, în același timp (lăsând, cum spune Eminescu, în locul tău o umbră)? Sau, tot eminesciană, ideea că în relativismul morții și al vieții e un „era pe când nu s-a zărit,/ Azi o vedem și nu e”:

Sau poate că eu [Dan Crețu, n.n.], izvorul vocii, m-am stins deja, ca soarele care tocmai a apus, dar voi mă auziți încă, acolo, în lumea voastră cu soare la zenit, acolo, în camera voastră caldă, sau afară, într-un parc verde sau alb, pe o bancă. Sau poate că, tocmai când nu mă puteți auzi, când dormiți fără vise sau când țipați ca nebunii unii la alții, sau când vă plictisiți de moarte, așteptând doar să treacă timpul, tocmai atunci se petrec, aici, lucrurile esențiale.

Cărțile de ficțiune ale Ioanei Pârvulescu se deschid spre toată această serie de întrebări, iar în-determinarea și plurivocalul interpretativ le explică, în mare parte, ecoul și recunoașterea, printre care și Premiul Uniunii Europene pentru Literatură conferit scriitoarei, în 2013, pentru *Viața începe vineri*, romanul tradus în limba suedeză. Cele câteva fragmente de solilocvii ale personajului Dan Crețu, extrem de „tari”, dau glas, cu cea mai percutantă forță, unei singurătăți existențiale absolute, singurătatea unui Hrist arghezian fugit pe cruce, ratând o înțelegere ce îi este, ontologic, refuzată: prizonier în plasa de pește în care nu există nici un ochi rupt, „ferecat în argintul înghețat al icoanei unei lumi care poate că deja nu mai este” sau azvârlit pe o insulă de viață, în urma unui naufragiu din care noul Robinson n-a mai putut salva nimic pentru a o lua de la capăt. De la care capăt, nu știm...

Într-un somn fără vise, sau poate cu prea consistente vise, are loc și evadarea Iuliei în viitor. Episod-pandant și el, ce întregește jocul reflectării de lumi în oglinzile paralele ale celor doi „străini”. Lumi care intră în ecuația „tare”-„slab”, eroic-antieroc în sensul „postmodernizat” al termenilor, cel al reliefului care se opune banalului. Căci reflexul eroicului, astăzi, nu e neapărat antieroul, adică lașul și cameleonicul, ci și omul fără însușiri precizate, trăind într-o acută degingoladă a sensului. Aceasta e esențiala deosebire pe care o propun romanele Ioanei Pârvulescu când vorbesc despre orientare (spre viitor, desigur) și pulverizare ontologică, despre diferențierea masculin-feminin, despre fotografia color și, culmea, cea în sepia, care nu e, cum ar fi de așteptat, a lumii vechi, ci a lumii noastre; despre, la urma urmei, a ști sau nu să te bați în duel sau a purta ori a nu purta corset. De aici, o serie de nuanțări: că acum un secol se trăia și se murea din onoare, iar astăzi doar se lăncezește, că o lume e voioasă, diferențiată, dinamică, decupată parcă dintr-un basm, iar alta mohorâtă, plictisită, unisex și doar exasperant de aglomerată. Negrul nu poate fi decât urât și atunci cum de poartă negru manechinele din vitrine („trupuri decapitate,

slabe și îmbrăcate în negru, parcă erau în doliu”) și de ce e insistent întunecat machiajul femeilor? Iar pantalonii rupți în genunchi sunt, desigur, semn de sărăcie. Lumea se vede printr-un geam murdar și, plonjând la finele secolului al XIX-lea, Dan Crețu reiterează parcă experiența Dorotheei care sosește din aridul Kansas într-o țară a culorilor.

Discursul corporalității

Dacă, așa cum răspicat spune Simona Sora (2008: 273-275), în postmodernitate corpul e sufletul, dacă ecuația e inversată față de interbelic, când sufletul era corpul, ne întrebăm, prin prisma viziunii românești propuse de Ioana Pârvulescu, ce e corpul la sfârșitul secolului al XIX-lea, în plină *Belle Époque*. *Viața începe vineri*, primul roman al autoarei, nu răspunde la această întrebare, oarecum „legitimă”, pentru că își devansează propriul timp istoric. Povestea de amor a Iuliei nu e deloc consonantă cu mentalul epocii pe care autoarea l-a configurat în *În intimitatea...*: o față de douăzeci și unu de ani, educată (în spiritul veacului), „de familie”, dar inteligentă și de o copleșitoare putere interioară, afirmă sentimentul împotriva codului și se abandonează, precum o „tipă” de final de secol XX, celui pe care-l iubește – un amestec ciudat de experiență și de candoare, depășind cu mult aparența de Don Juan de București în acest Alexandru Livezeanu – fără să premediteze, fără să problematizeze moral situația și fără să o regrete. Îi trăiește doar consecințele – o posibilă sarcină – la o intensitate insuportabilă, astfel că aceasta ia forma unei evadări într-un alt timp, văzut ca un fel de Infern vergilian în care personajul își poate previzualiza urmașii, căci, la urma urmei, călătoria în spații sau timpuri extramundane este, dintotdeauna, din epopei încă, un act de luare de conștiință și, cum punctează de altfel autoarea într-un interviu, ea apare aici ca „rătăcire interioară”, ca refuz al asumării realității frustrante, confuze, descompuse etc., care ia estetic formele oniricului, suprarealismului, science-fiction-ului. Nu știm dacă Ioana Pârvulescu a intenționat toate aceste semnale de lectură, dar e cert că, așa cum, ca lector cultivat, nu mai poți citi un roman la modul inocent, făcând abstracție de exegezele care l-au preformat receptiv, nici ca scriitor cultivat nu mai poți scrie fără sub-textul informației culturale care te-a precedat.

Cert este că, în planul comportamentului erotic, *Viața începe vineri* marchează un ecart limpede, pentru ca al doilea roman să înregistreze fețele unei răsturnări de paradigmă. Ambele mutații se datorează discursului corporalității – un tabu care începe să fie dinamitat la sfârșit de secol al XIX-lea și ultima frontieră peste care trece, nonșalant și voios, postmodernismul. Căci comportamentul erotic, a se citi libertatea sexuală, apare determinat – simbolic, dar și concret! – de purtarea sau nu a corsetului, pe care tânărul chirurg Dimitrie Gerota îl acuză de multe neajunsuri... somatice și despre care ține, în chiar primele pagini ale *Viiitorului...*, o conferință incendiară, zdruncinătoare a multiplelor sisteme de coerciție, între care cel vestimentar dă tonul schimbării⁴. Astfel – adică în bună măsură prin lipsa corsetului! – se explică abandonul amoros al Iuliei în brațele lui Alexandru Livezeanu, marcând depășirea dragostei romantice cu arsenalul ritualurilor cunoscute din romanul postpașoptist (jurnal, bilete, scrisori, întâlniri îngăduite la bal sau revelion etc.) spre o afirmare a voiței feminine, care, dincolo de orice frivolitate – iarăși un topos temut al perioadei în cauză –, răzbate din chiar mijlocul acestui sistem încă tradițional și constrictiv. Se pronunță în felul acesta o altfel de retorică a erosului feminin, prin îndepărtarea sa de codurile consacrate ale seducției ce au predistribuit rolurile inițiativei și ale defensivei amoroase, o retorică ce va proclama asumarea consecințelor deciziilor proprii. E drept că aceasta nu e în puterea oricui, doar a ființelor cu o putere interioară de care nu par să fie conștiente, gen Iulia.

La modul generic însă, suntem într-o epocă în care, cum spune o cercetătoare a romanului postpașoptist, clivajul dintre sexe e maxim accentuat, „femeia este alteritatea” (Dușu, 2011: 100), adică o ființă căreia i se rezervă comportamentele răsturnate ale masculinului: rețineră, delicatețe,

⁴ În *În intimitatea secolului 19* (2005: 93), analizând complexul ritual al îmbrăcării, din care nu putea lipsi corsetul, Ioana Pârvulescu spune: „Din asemenea mici detalii rezultă de ce independența femeii e încă o utopie, chiar spre sfârșitul secolului”!

grație, fragilitate (corsetul contribuie la impresie!). Când aceste atuuri se ofilesc sau se transformă, se activează practic și conflictul de stereotipuri legate de corporalitate (masculin-feminin) care decid diferența de vârstă spirituală și socială, dar și de putere erotică dintre bărbat și femeie. Căci, dacă experiența se sedimentează în bărbat într-un proces de perfecționare, la femeie e o expresie a obsolenței și a „morții simbolice”. Iar dacă afroditișmul se prelungește dincolo de marginile vârstei permise, din spatele lui se ivește amenințătoare fantasma femininului rău, a pierzaniei și a viciului. Cum cu dreptate spune tot Ioana Pârvulescu, dar în *Alfabetul doamnelor*, trei vârste are femeia în romanul nostru de până în interbelic inclusiv, și ele sunt deduse din modurile în care își poate comunica feminitatea; în ordine: elocvența trupului, a trupului și a sufletului, a sufletului doar. „Îmbătrânirea este o schimbare de accent în felul de a comunica al femeii, iar a îmbătrâni frumos înseamnă a comuta insesizabil codul” (Pârvulescu, 1999: 36). Camil Petrescu a sesizat bine aceasta atunci când a opus-o pe plurivocala Elă doamnei cu părul argintiu, cea care-i face lui Gheorghidiu teoria flirtului „natural” la „vârsta a doua” (cum, de altfel, a sesizat și prima vârstă în fata cu obrazul verde de la Vulcan). Ne amintim că, deși argumentele acestei femei care depășise involburarea erosului și avea chiar cochetăria de a se îmbătrâni mai devreme, nu îl mișcă pe interlocutorul său orbit de gelozie, pasionalitatea, de alt tip, a discuției nu trece neobservată: „lumea părea intrigată ca de o scenă de dragoste”.

Fata romanelor Ioanei Pârvulescu nu mai e chiar la vârsta zburătorilor, vârsta la care tânărul dandy Livezeanu o cunosuse, (diversiv) adormită, într-o trăsură, cu șase ani în urmă, pentru a o curta apoi în formele capricioase ale amorului-respingere. Are totuși vârsta prescrisă de epocă pentru o eroină de roman de dragoste, adică douăzeci și unu de ani, și capacitatea de a se exprima în ambele registre ale comunicării erotice expuse mai sus; prin celelalte determinări, face deja figură aparte: citește *Bălciul deșertăciunilor* al lui Thackeray în engleză și își declamă ba adeziunea, ba distanța față de Becky, urăște manșoanele, căci i se pare că are mâinile legate și, preocupată de propriul corp-mașinărie, îi umblă chiar prin minte ideea de a urma medicina, fapt de mare curaj social, în primul rând. Obiectivitatea unei priviri din afară asupra mecanismului corporal, aflat încă sub controlul minții, se spulberă însă în momentul în care intervine cunoașterea de sine prin eros. Și efectele complicității corporal-amoroase sunt transcrise în pagini de mare frumusețe ce vorbesc despre înnoire și frăgezime, de fapt despre experimentarea unității „corpului sufletește” (cum ar spune Hortensia Papadat-Bengescu), în care se scriu „portativele interioare cu Alexandru la cheie” sau se cântă „concerte în Alexandru major”. Un Alexandru care, la rândul lui, se simte „înflorit pe dinăuntru”, invadat de sentimente pe care ar fi jurat că n-o să le experimenteze niciodată.

Dacă, în secolul al XIX-lea, dragostea se intonează încă în cheie clasică, în secolul XXI aceste „probleme” devin mult mai alerte și mai simplificate datorită unei intervertiri ce proclamă primordialitatea discursului corporal asupra celui afectiv. Or corpul poate fi non-eroic, trivial chiar, dar e expresia cea mai la îndemână a libertății omului. Prima noapte a noii lumi Iulia și-o petrece în brațele unui cunoștințe recente, Andru/Alexandru (un avatar îmbunătățit, înțelept al lui Alexandru Livezeanu?), și, sugerează romanul, faptul acesta e de înțeles numai printr-un soi de revelație intuitivă care n-are cum să ajungă la limpezimea gândului. Dar pentru secolul XXI, intimitatea ca examen eliminatoriu pentru descoperirea interiorității e deja o regulă: „Alexandru mi-a spus [...] că abia după ce oamenii strigă împreună sunt în stare să vorbească împreună. Până atunci, pretinde el, nu-și pot înțelege cum trebuie vorbele”.

Și totuși, în acest prezent corporalist și aparent desensibilizat, sedus de universul somatic și fiziologic în sine („Alexandru a înțeles, și acum îmi dau seama că înțelegea înaintea mea tot ce ținea de trupul meu, dar cu întârziere tot ce ținea de suflet”), romanul plasează episodul al doilea al unei povești de dragoste de o rară delicatețe și îl așează în logica dipticului despre care am vorbit. Experiența erotică din viitor dă sens celei din trecut și criza de decizie a Iuliei capătă un răspuns sau bănuim că-l capătă. Căci câștigurile acestui alt timp, visat sau trăit, sunt descoperirea iubirii libere și dobândirea unei alte perspective asupra maternității, maternitatea ca relație cu propriul copil, nu și cu un statut civil.

Care e lumea „tare” și care e cea „slabă”? Iată întrebarea ce se ridică la finalul lecturii celor două cărți. Fără a fi teziste, ambele sunt construite pe ideea unei frustrări a așteptărilor și într-un sens, și în celălalt; căci, dincolo de avantajele și dezavantajele vieții materiale datorate progresului (care nu aduce bucurie, doar bunăstare), dincolo de supremația „stării de spirit” a secolului al XIX-lea față de cel de-al XXI-lea, viitorul nu e chiar o distopie. Dacă pierde din culoare și, în general, din tăria esențelor, câștigă în franchețe și în ceea ce înseamnă libertate individuală.

BIBLIOGRAFIE:

CĂRTĂRESCU, Mircea, „A Thing of Beauty”, postfață la Ioana Pârvulescu, în *Viața începe vineri*, ed. a II-a, București: Humanitas, 2013.

CIOTLOȘ, Cosmin, „Pe stil vechi în stil nou și retur”, în *România literară*, nr. 3/2010.

DIACONU, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Brașov: Aula, 2002.

DUȚU, Carmen, *Masculin-feminin în romanul postpașoptist: o abordare de gen*, Timișoara: Brumar, 2011.

LINTVELT, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, traducere de Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, București: Univers, 1994.

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, ed. a II-a revăzută și adăugită, vol. II, București: Eminescu, 1991.

PÂRVULESCU, Ioana, *Alfabetul doamnelor*, București: Crater, 1999.

PÂRVULESCU, Ioana, *În intimitatea secolului 19*, București: Humanitas, 2005.

PÂRVULESCU, Ioana, *Viața începe vineri*, ed. a II-a, postfață de Mircea Cărtărescu, București: Humanitas, 2013.

PÂRVULESCU, Ioana, *Viitorul începe luni*, București: Humanitas, 2012.

PETRESCU, Camil, „Modalitatea și tehnica romanului polițist”, în *Teze și antiteze*, București: 100+1 GRAMAR, 2002.

PILLAT, Dinu, „Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzațional”, în *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, București: Editura pentru literatură, 1969.

SORA, Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, București: Cartea Românească, 2008.

