

Discursul incomplet:
Uitare și rest

Colecția „Phantasma” este coordonată de Corin Braga

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

www.edituratracusarte.ro

Editura Tracus Arte

București, Bulevardul Gloriei nr. 32, sector 1

© 2022 Tracus Arte

Călina Părau

Discursul incomplet:
Uitare și rest



Tracus Arte

2022

Cuprins

| | |
|---|-----|
| Introducere..... | 9 |
| 1. Distanțe temporale și concepția despre un sens uitat..... | 20 |
| Umbra unui sens pierdut | 20 |
| Timp și indiferență | 29 |
| Progres vs. declin: relații distincte cu timpul și urmele..... | 33 |
| Memoria fără obiect: în căutarea restului neasimilat..... | 39 |
| 2. Memorabil și non-memorabil: figura omului comun | 43 |
| Nejustificabilul | 43 |
| Omul interior și omul exterior | 49 |
| Ceea ce nu se mai consemnează: | |
| golul dintre subiect și propria sa narațiune | 51 |
| Subiectul fără lume | 56 |
| 3. Clasificări ale figurilor uitării | 61 |
| Prezentul liber de memorie | 61 |
| Mormântul soldatului necunoscut | 65 |
| Funcția absențelor..... | 68 |
| Imemorialul..... | 69 |
| Drumul întoarcerii acasă..... | 71 |
| Uitarea ca nerecunoaștere | 75 |
| 4. Risipire și logica urmei | 84 |
| 5. Traumă și exces: privirea necristalizată asupra trecutului..... | 101 |

| | |
|--|-----|
| 6. Confesiunea vieților uitate: partajul dintre memorabil și non-memorabil | 110 |
| Restul și posibilitatea unui adevăr subiectiv | 110 |
| Textul dublu | 111 |
| Puterea și memorabilul | 113 |
| 7. Timpul intervalului: așteptările amintirilor..... | 123 |
| 8. Printre resturi: a altă logică a celor eterne și a celor pierdute..... | 136 |
| 9. Conduitele absenței în scriitura istoriei..... | 147 |
| Excesul în istorie..... | 151 |
| Lipsa: condiția ființei istorice..... | 154 |
| Schimbul contra absențelor | 157 |
| 10. Lacune și corpuri mute..... | 161 |
| Istoricitate și corp | 161 |
| Corpul mut | 163 |
| 11. Rest, insignifianță, șerpuire: o altfel de memorie în neatenție..... | 172 |
| 12. Literatura ruinelor | 182 |
| Eul care se dezintegrează | 182 |
| Microistorie..... | 186 |
| Literatura postbelică: „literatura ruinelor” | 188 |
| Trecutul: de la document la disperare | 191 |
| Ruina: starea dintre lumi | 194 |
| Ștergerea lumii proprii..... | 197 |
| Sentimentul unei absențe..... | 199 |
| 13. Antimemoria: Grass, Sebald, Tournier | 202 |

| | |
|--|-----|
| Definirile memoriei | 203 |
| Dez-interiorizarea memoriei | 205 |
| Antimemoria | 207 |
| „Zonele de indiscernabil” | 210 |
| Timpul omis..... | 212 |
| Timpul coexistenței momentelor | 216 |
| A purta timpul..... | 219 |
| Imaginarul răsturnat al „întoarcerilor în timp” | 222 |
| 14. Moștenirea intransmisibilului: Andrei Makine..... | 224 |
| 15. Fragmentul uitat: W. G. Sebald..... | 237 |
| 16. Siluete, anonimi și dispăruți: Patrick Modiano | 258 |
| 17. Memoria cu cel puțin două adevăruri încrucișate: Colum McCann | 277 |
| 18. „Trecutul care nu se amestecă cu noi”: Maria Stepanova | 285 |
| 19. Ocultări și orbire: Saul Bellow | 292 |
| 20. Resturile memoriei: de la baroc la Borges..... | 299 |
| 21. Neîmpăcarea autobiografică: Herta Müller | 313 |
| 22. Limita limbajului mărturiei | 326 |
| 23. Ruina conștiinței și difuzia realității: Bernhard și Böll..... | 336 |
| Concluzii..... | 349 |
| Referințe..... | 361 |

Introducere

Cupola mai largă sub care așezăm direcția acestei analize cuprinde încercarea de a observa felul în care privirea asupra trecutului, prin poziționarea în raport cu memoria, istoria și sinele, este definită și teoretizată începând cu modernitatea târzie și până în postmodernism. Ne situăm într-un context care înțelege în mod special complicata relație dintre sine și mecanismele prin care acesta poate privi înapoi, înțelegându-se pe sine ca parte sau ca efect al unei istorii care rămâne dincolo de reprezentările, narațiunile și imaginile culturale disponibile. Mai mult decât în oricare altă perioadă nevoia de a teoretiza posibilitățile memoriei și limitele acesteia se articulează atât la nivelul structurilor colective identitare, cât și în sfera subiectivității. Înțelesul și ideea unei priviri retrospective se modifică destul de mult, în perioada postbelică, aflându-ne încă într-o paradigmă care intuiește, asumă și lucrează cu spațiul gol și infinit reflectat de o istorie și de un real care se scriu și printre reprezentări și discursuri, făcând apel, mai degrabă, la ceea ce scapă memoriei, fiind dat uitării. Vom vedea cum se conturează problematica „uitării”, a discursului pierdut, a mărturiei imposibile acolo unde istoria și limbajul își întâlnește propriile puncte oarbe. Modernitatea târzie se definește pe sine din siajul unor evenimente care schimbă însuși felul în care înțelegem natura timpului, privind prin structura ruinei unei paradigme apuse. Concepte precum „absență” și „rest” vor căpăta sens în relație cu aspectele care nu pot fi împăcate în interiorul unei logici istorice sau cauzale și care constituie rezervorul de rupturi

din care se alimentează tipul de literatură pe care o vom investiga. Punctele necristalizate asupra lumii și asupra trecutului funcționează ca spații nedefinite ale memoriei, prin care ruina, sedimentarea și ștergerea capătă o funcție creatoare care se opune continuu versiunilor totalizante asupra trecutului și, implicit, asupra modului în care sinele e legat de acest trecut. Vom vedea cum experiența modernității târzii este totodată experiența a ceea ce e deja pierdut, trecutul înscriindu-se în subiectivitate și memoria individuală pe fondul întâlnirii cu ruina conștiinței și cea a reprezentării. De aceea, considerăm importantă discuția legată de felul în care privirea retrospectivă este teoretizată și pusă în scenă în literatură, exploatând limitele subiectivității, restul narațiunilor și granițele limbajului.

În lucrarea de față vom urmări felul în care o geografie a necunoscutului și a uitării se reflectă la nivelul narativității și al culturii, prin prisma sentimentului de incompletitudine care domină o întreagă epocă a incertitudinii. Cu alte cuvinte, ne va interesa felul în care ipostazele scriituri sunt reflectate prin golurile memoriei (culturale și subiective). Vom urmări cum anume se conturează un rest al structurilor de cunoaștere în raport cu care formulăm o identitate care pornește de la pierdere, insuficiență și distanță, adică de la un discurs incomplet. Ne interesează funcția acordată zonelor de indeterminare de la nivelul conștiinței și al memoriei culturale, pentru a înțelege sensul rezidualității și al tăieturilor în ceea ce privește expresiile culturale și literare. Vom încerca să descoperim, printr-o metodă reflexivă și comparativă, cum sunt internalizate și operate punctele oarbe și cum reflectă acestea spațiul intermediar și gol dintre reprezentări. Ceea ce numim *literatura ruinelor* ne va sluji pentru a demonstra felul în care, pornind de la experiența limitelor limbajului, memoriei și a reprezentărilor

avem de a face cu breșele din structura simbolică a realului. Finitudinea umană se manifestă prin intermediul relației cu o limită, un necunoscut sau o indeterminare resimțite la nivelul semnificațiilor. Modalitatea de a ne situa pe noi înșine în raport cu lumea e marcată de conștiința unei incompletitudini, insuficiențe sau mărginiri a capacității de a cuprinde, proiecta sau înțelege lumea printr-o imagine sau printr-un sistem de gândire aparținând subiectului cunoscător. Din punct de vedere cultural, această relație cu punctele oarbe ale cunoașterii se manifestă atât la nivelul imaginarului, cât și la nivelul alcătuirii discursurilor. Discursurile puterii sunt acelea care maschează punctele oarbe, vulnerabilitățile și limitele imaginilor despre lume. Necesitatea de a ne întoarce la o gândire profund marcată de conștiința propriului decupaj ține, astfel, de contestarea proiectului epocii moderne al afirmării de sine a subiectului rațional. Post-structuralismul e cel care a dus, cel mai adesea, această luptă de contestare, prin prisma îndoielii față de propriile „ustensile” ale gândirii noastre, care, fiind unele moștenite, trebuie permanent chestionate, și, mai mult decât atât, folosite prin propria lor insuficiență asumată. *Principium rationis insufficientis* sau imposibilitatea unui sistem integrativ absolut nu este o temă nouă în istoria gândirii, însă necesitatea re-afirmării acesteia are cu totul alte implicații în lumea contemporană care trăiește în reflexul epocii moderne de postulare și reafirmare de sine. Direcția de cercetare în care ne angajăm este, astfel, una care ține de relația cu formele de determinare, din care, așa cum afirmă Jean François Lyotard, ne naștem continuu¹. Pornind de la prezumția că există, în interiorul modurilor de reprezentare actuale, efecte de imaginar sau de

¹ Jean-François Lyotard, *Inumanul*, trad. Ciprian Mihali, Idea Design & Print, Cluj, 2002 [1988]

reasamblare datorate lumilor, semnificațiilor, poveștilor sau vieților depășite, uitate, în proces de retragere sau ștergere, vom încerca să vedem care e relația noastră culturală cu uitarea. Care sunt formele de temporalitate la care avem acces astăzi și ce loc sau funcție acordăm tuturor sferelor și dimensiunilor care nu intră în narațiunile memoriei colective sau individuale și pentru care nu avem nici măcar o strategie de recunoaștere, dar care sunt schițate prin posibilitățile artistice?

Altfel spus, prin atenția față de producția de semnificație sau obsesia muzeificării, vrem să ne aplecăm și asupra producției de ne semnificativ sau a zonelor de insignifianță ce completează un simț al timpului și al risipirii pentru care avem, totuși, destule narațiuni ale finalității. Ștergerile rămân vizibile, iar disparițiile sau ascunderile creează zone de umbră sau anexare a semnificațiilor. Am putea spune că există urme goale, care nu ne mai vorbesc astăzi, dar, chiar în interiorul acestora, există anumite forțe de chemare a fenomenelor uitării. Privirea golului neumplut asupra noastră nu se mai traduce doar în sentimentul unui *horror vacui*, ci și în afectul istoric al unor imposibile recuperări. Forțele de dezinvestire și dezancorare au propriul teren de joacă pe care îl împart cu forțele de inscripție, reținere sau arhivare. Fenomenologia memoriei ține de jocul unor grade de personalizare și anonimitate. Astfel, lucrarea de față nu se vrea una nostalgic-romantică față de reziduurile nerevendicate ale unor alte timpuri, ci o analiză a teoriilor, narațiunilor și discursurilor care realizează aceste grade de personalizare și anonimitate în interiorul reprezentărilor lumii contemporane.

Una dintre întrebările care se naște la începuturile acestui demers de analiză este în ce măsură putem vorbi de o relație exprimată cultural cu formele de „non-reprezentare” și „nerecunoaștere” a morților uitați ai altor timpuri? Toată „trecerea”

temporală care nu este codificată sau investită istoric are ecouri sau reveniri în structurile de reprezentare? Pentru a putea răspunde acestei întrebări ne vom ocupa și de ceea ce înseamnă în economia unui imaginar al progresului, al mântuirii sau în gândirea teoretică această „trecere” ca mișcare istorică (hegeliană sau nu) ce lasă întotdeauna un rest. Acest rest poate fi, în termenii lui Giorgio Agamben, acea „mărturie care lipsește” și despre absența căreia se poate, totuși, depune mărturie. În *Ce rămâne din Auschwitz? Arhiva și martorul*, Agamben își pune problema existenței „evenimentelor fără martori”.¹ A străbate un eveniment „până la capăt” înseamnă a ajunge în punctul din care nu se mai poate mărturisi despre acesta, iar a supraviețui evenimentului ține de posibilitatea de a aduce mărturia mărturiei care lipsește. Preluând aceste considerații ne va interesa să analizăm discursurile, rescrierile și narațiunile ce se țin în jurul unui rest al unității narative sau în preajma absenței unei mărturii. Literatura are propriile mecanisme de scriere și traducere a acestor „evenimente fără martori”, utilizând forța de generare de discurs a vocilor silențioase sau a celor recuperate. În această logică, e clar că nu vom privi fenomenele uitării, ștergerii sau absențelor ca pe acele aspecte ale culturii ce trebuie combătute în vederea unei memorii cosmice și a unei arhive absolute realizate în interiorul societăților. Aceste fenomene vor fi văzute, mai degrabă, ca necesare „puneri în paranteze” care permit lucrurilor să se petreacă, lăsând semnificațiile în dinamica jocului de fragmente, ștergeri și omisiuni.

O altă subtemă a cercetării noastre va fi legată de ipostazele scriiturii prin golurile și ștergerile memoriei. În lucrarea sa, *Secolul*, Alain Badiou urmărește și relația pe care secolul XX a

¹ Giorgio Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz – Arhiva și martorul*, trad. Alexandru Cistelean, Idea Design & Prin, Cluj, 2006

avut-o cu realizarea interioară sau exterioară a realului. Badiou sesizează existența unei „pasiuni pentru real” care domină gândirea secolului XX și care se manifestă și la nivelul artelor ca forța de a căuta dincolo de iluzia imersiunii sau convenția de reprezentare (unul dintre exemplele pe care Badiou le utilizează cel mai des fiind teatrul lui Bertold Brecht¹.) Aspectul care ne interesează apare atunci când Badiou discută felul în care această „pasiune pentru real” merge în strânsă legătură cu impulsul distrugerii realului prin expunerea aceluși „gol” din Real. Avangarda este cea care pune în scenă acest „gol”, prin capacitatea de a opera acele ștergeri care desfac ordinea simbolică obișnuită. Exemplul din artele vizuale, de la care pornește Badiou, e Kazimir Malevich și ștergerea conținutului, iar unul dintre punctele de reper din literatură este André Breton și suprarealismul. Ceea ce ne interesează este să vedem efectul acestor „ștergeri” care lasă tăieturile deschise sau golurile expuse, demascând golul din real ca fiind indicatorul acelor falii pe care fiecare semnificație sau reprezentare le conține. Cum este scriitura, ca discurs incomplet al modernității târzii, renegociată de asumarea unei memorii și a unor identități marcate de falii și fisuri?

Una dintre celelalte idei la care ne vom referi va fi „microistoria”, termenul fiind utilizat cu înțelesul pe care i-l dă Carlo Ginzburg. Ideea că fiecare bucată de evidență poate depune mărturie numai despre sine și nu despre întregul din care face parte este una dintre ideile ignorate, tocmai întrucât caracteristicile microcosmosului sunt transcrise la o scară mai largă macrocosmosului. Multe dintre sistemele noastre empirice, juridice și imaginare se bazează pe această corespondență

¹ Alain Badiou, *Secolul*, trad. Emilian Cioc, Idea Design & Print, Cluj, 2010

dintre micro și macro. Felul în care Ginzburg utilizează termenul de microistorie se îndepărtează de acest înțeles, macroistoria fiind cea care trebuie să completeze golurile pentru a putea oferi imaginea de ansamblu, pe când microistoria trebuie să-și conțină și să-și păstreze lacunele și denaturările, adică tocmai capacitatea de a depune mărturie numai despre sine și nu despre întregul din care face parte. Relatarea unei microistorii ar trebui să conțină obstacolele și punctele oarbe din demersul alcătuirii acesteia. Caracterul fragmentar sau distorsionat al urmelor unui eveniment nu vor ajunge să fie unificate într-o narațiune încheată, ci își vor păstra puterea de a depune mărturie pentru propria lor autonomie și particularitate. Astfel, discontinuitatea realității și modalitatea acesteia de a funcționa în baza unor timpi întrerupți se impun ca trăsături ale microistoriilor. Vom vedea cum încorporează autorii contemporani microistorii în scriitura lor și vom investiga modurile prin care reușesc să dea glas trăsăturii discordante din interiorul unei reprezentări culturale. Una dintre întrebările păstrate în fundalul acestor analize va fi legată de filosofia istoriei și de modalitatea teoretică de a imagina structuri și modele ale timpului în relație cu problematica uitării și a discursului incomplet. Astfel, ne vom întreba care sunt acele scheme ale istoriei sau ale timpului care marchează sau recuperează ceea ce a fost depășit, raportându-se la urme vizibile sau invizibile? Modelul hegelian al istoriei ca istorie a conștiinței de sine a Spiritului este una dintre aceste scheme, care, prin intermediul sintezelor realizate, reușește să re-apropie tocmai ceea ce este negat. În interiorul acestor modele pare să existe o tensiune sau contradicție între transformare, devenire și rest. În zona acestor ecuații cu rest se situează și problematica uitării, care, așa cum vom vedea, este profund legată de una dintre cele mai mari dileme ale istoriei gândirii: timpul și memoria acestuia ca rest.

Una dintre întrebările de la care pornim este care ar fi modalitățile prin care putem face loc nu doar nevoii de a înscrie și de a recupera aspectele pierdute ale conștiinței colective, ci care sunt manifestările și efectele golurilor în spațiul individual și social. Sunt aceste goluri limbajul de criptare al conștiinței noastre care face ca formele de cunoaștere disponibile să existe tocmai prin marginile și discursurile lor incomplete, adică tocmai prin ceea ce omit? Ciocnirea, interacțiunea și dialectica formelor de cunoaștere e posibilă tocmai datorită existenței intervalului gol dintre ele. Narațiunile comunică și ele prin intermediul intervalelor goale, în funcție de care se dezmint sau se rescriu reciproc. Întreruperile, uitările și resturile unei culturi sunt cele care o definesc la fel de bine precum conținuturile sale. Astfel putem analiza o poveste nu doar în funcție de ceea ce aceasta relatează, ci și în raport cu ceea ce aceasta evită să-și amintească. Vorbim nu doar despre ceea ce voit este voalat într-o anumită structură de cunoaștere sau de discurs, ci și despre ceea ce este inconștient omis. Ceea ce omitem nu sunt doar punctele oarbe de dincolo de limita dicibilului, ci și latențe care continuă să fie scrise și rescrise prin producerea discursului incomplet care păstrează sistemul de semne deschis. Aceste latențe configurează vulnerabilitatea sistemului care se manifestă în întreaga sa funcționalitate, formând multiple straturi de comunicare între vizibil și invizibil. Tot ceea ce este omis și uitat păstrează o deschidere prin formele de nerecunoaștere prin care privim ca printr-o fereastră cu mii de puncte ciobite.

Uitarea nu ține doar de lucrurile care au fost uitate, ci și de o anumită distribuție a limbajului în funcție de niște centri de recunoaștere și nerecunoaștere. Unul dintre lucrurile care scapă limbajului este tocmai singularitatea, unicitatea obiectului sau a ființei. Oricât de mult am descrie un obiect nu vom

reuși să îl epuizăm tocmai pentru că există un rest al acestuia care nu e prins de concepte și categorii și care ține de „aura” sa. Observăm că această condiție a imposibilei identificări complete prin limbaj ține de însăși punerea în mișcare a discursului. Astfel, resturile și uitările țin de forța de mobilizare a discursului și a imaginarului. Tocmai de aceea, e interesant de văzut felul în care anumite puneri în umbră culturale nu doar sigilează absențe, ci aștern o anumită geografie a căutărilor.

Ne interesează și tensiunea dintre prezervare și pierdere, raport care dă naștere unui tip de melancolie pe care o vom cunoaște în relație cu scriitorul W. G. Sebald. Raportul dintre ceea ce se pierde și ceea ce rămâne este unul care construiește un joc al reasamblărilor. Ceea ce se pierde e ceea ce se schimbă continuu, anume poziția noastră în timp. Ceea ce rămâne e amintirea pozițiilor anterioare și posibilitățile de a scrie „povestea” continuității. Ceea ce rămâne e recognoscibil și se oglindește în real, chiar și prin ceea ce scapă acestuia. Tensiunea dintre prezervare și pierdere este definitorie pentru temporalitățile pe care le articulăm în interiorul spațiului social. Posibilitatea legăturii cu un alt timp e creată de fiecare dată când se mai pierde ceva, astfel încât noi temporalități survin. Tensiunea dintre prezervare și pierdere e cu atât mai mare cu cât identități culturale sau personale sunt în joc. Lupta memoriei colective nu mai este una a raportului dintre prezervare și pierdere, ci aceea a posibilității de a prezerva pierderea, de a construi monumente ale pierderii. Aceste monumente ale pierderii obiectivează experiențele pierderii, reușind să aducă iluzia unei relaționări „exacte” și stabile cu ceea ce a fost pierdut, tocmai pentru a da doliului obiectul substituit de care are nevoie. Grupurile trebuie să aibă sentimentul realității trecutului pentru a putea prezerva doliul prin care discursurile îngropăciunii să autentifice experiența trecutului. Sentimentul realității trecutului

înlocuiește o nevoie de real a prezentului. De aceea, așa zișii oameni fără trecut sunt oamenii neancorați în real, cu un acut sentiment de irealitate.

Un alt aspect de interes pentru această lucrare este legat de golurile dintre experiența personală și „marile narațiuni”. Există o discrepanță între narațiunile sinelui așa cum sunt ele construite din două surse distincte, cea a lumii biografice și cea a lumii istorice. Tocmai de aceea, ne interesează felul în care ezitățile dintre personal și istoric fac posibile medierile realizate de discursurile particularului și discursurile istoriei. Cât de separate sunt experiențele personale de experiențele istorice și cum se creează aceste moduri de apropiere și distanțare?

Vom analiza uitarea ca fiind un alt limbaj al interiorității al cărui cod de descifrare nu îl avem încă. Pentru majoritatea psihologilor, uitarea e un simplu efect al procesului de relaborare a realului de către mintea care e în continuă acomodare sau schimbare în raport cu noii stimuli exteriori. Cu alte cuvinte, uitare ar fi rezultatul unor restructurări, reconsiderări și reasezări ale memoriei noastre care e în continuă tranziție. Pentru noi, uitarea va fi considerată o metaforă pentru toată indeterminarea cu care operăm în orice act de amintire și cunoaștere. Uitarea va fi tratată ca un fenomen ce deschide atenția asupra unor virtualizări pe care le obținem în urma traducerii lumii exterioare în interior și a lumii interioare în exterior. Uitarea ține de ceea ce e virtual prezent în substraturile amintirilor și cunoștințelor noastre. De aceea ne interesează acest „bazin semantic” de incertitudini și virtualități care determină scriitura discursul incomplet. Discursul incomplet are mai multe imagini și expresii în cultură și vom încerca să vedem care sunt acestea în raport cu dimensiunea personală, cât și cu cea istorică. Spațiul și caracterul lucrării nu ne vor permite să ne ocupăm, din punct de vedere istoric, decât de

un anumit tip de memorie și anume de memoria recentă a perioadei celei de-a doua jumătăți a secolului trecut. Analizând relația noastră cu trecutul, vom încerca să vedem care sunt golurile narațiunilor create și cum funcționează incompletitudinea acestora în raport cu afectele colective mobilizate de lacune. De asemenea, ne interesează modurile în care ne amintim și uităm pentru a putea înțelege care sunt constructele istorice și culturale care pot fi apropiate de către experiența individuală și cum descriu acestea posibilitatea de a reda în noi experiența Celuilalt. Memoria și uitarea sunt forme de a ne sustrage din lumea fizică și din prezentul concret, iar experiențele pe care le conturează sunt definite de repetate procese de înstrăinare și reîntoarcere a ceea ce este dat. Jumătățile de realități pe care le trăim sunt de la bun început sub semnul amneziei, o amnezie care este mai mult decât o cenzură a forțelor noastre cognitive și care completează doza de virtualitate de care fiecare poveste are nevoie pentru a se întoarce din perimetrul închis al alterității. Așadar nu vom analiza amnezia ca trăsătură specifică unei epoci, ci ca fenomen ce definește o anumită experiență a pierderii, a restului și a dozei de necunoscut care ne caracterizează. Această amnezie deschide imaginarul unui imens timp gol și al unui spațiu gol din care se întorc lucrurile pierdute, dar și experiența Celuilalt, prin intermediul unui discurs incomplet.

1. Distanțe temporale și concepția despre un sens uitat

Umbra unui sens pierdut

Una dintre trăsăturile modernității este legată de modul în care aceasta vede lumea ca fiind alterată de anumite treceri, praguri și schimbări de paradigmă. Ce rămâne sau ce se pierde în urma acestor treceri constituie una dintre fantezmele gândirii moderne care închipuie, adesea, salturi sau întoarceri în timp. Această preocupare față de unele timpuri sau sensuri abandonate ori uitate este simptomatică pentru modalitatea în care modernitatea își trăiește conștiința finitudinii și relația cu ideea unui „alt timp”. Svetlana Boym, în cartea sa despre nostalgie¹, observă această natură contradictorie a modernității care vine din fascinația dublă față de prezent, pe de o parte, și ideea unui „alt timp”, pe de altă parte. Conștiința finitudinii adusă de noile tehnologii (ex. fotografia) și ideea prezentului ca limită sunt profund legate de imaginarul retrospectiv sau proiectiv al unui „alt timp”. Pentru Jean-Luc Nancy, finitudinea este însăși condiția situării în deschis², în interiorul infinității posibilităților de a începe și de a sfârși. Totuși, modernitatea nu

¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001

² Jean-Luc Nancy, *Uitarea filosofiei*, trad. Ciprian Mihali, Casa cărții de știință, Cluj-Napoca, 1997

trăiește finitudinea ca „situare în deschis”, ci ca fiind un cadru al limitărilor de gândire și existență ce poate fi oarecum surmontat prin întoarcerea sau recuperarea istorică a unui sens uitat. Așa cum observă Karl Löwith, în *Istorie și mântuire-Implicațiile teologice ale filosofiei istoriei*, avem de-a face cu o „deznădejde modernă” care nu-și îndreaptă, cel mai adesea, speranța înspre viitor, ci înapoi înspre ceva ce trebuie recuperat din trecut:

„Am învățat să așteptăm fără speranță, «căci speranța ar fi speranța în ceva greșit.» De unde și utilitatea faptului de a ne aminti, în aceste vremuri de nerăbdare, ceea ce s-a uitat și de a recupera sursele autentice ale rezultatelor complexe la care am ajuns. Acest lucru nu e posibil printr-un salt imaginar, fie în creștinismul timpuriu (Kierkegaard) sau în păgânismul clasic (Nietzsche), ci printr-o reducere analitică a alcătuirii moderne în elementele sale originale.”¹

Astfel, însăși autenticitatea nu e văzută ca fiind recuperabilă într-un viitor apropiat sau îndepărtat, ci dintr-un trecut ce poate fi recuperat prin desplicarea prezentului în elementele sale componente, pentru a afla o origine. Ceea ce ne interesează nu este impulsul gândirii moderne de a-și urmări înapoi firul propriilor origini, undeva într-un cadru temporal distinct, ci proiecția imaginară sau reală a unui sens uitat sau ascuns în timp, care se manifestă, de fapt, ca simț al unui sens pierdut. Moștenirea platoniciană a modelului reminiscenței sau locul pe care îl ocupă ideea unui paradis pierdut sunt miturile pe care modernismul le reiterează sub forma discursurilor ce

¹ Karl Löwith, *Istorie și mântuire – Implicațiile teologice ale filosofiei istoriei*, trad. Alex Moldovan și George State, Tact, Cluj-Napoca, 2010 [1949], p. 13

suștin aceste scheme ale revenirii. În *Uitarea filosofiei*, Nancy preia acest punct de vedere al „revenirii” și al felului în care fiecare criză e reprodusă în baza aceluiași scenariu al pierderii și regăsirii sensului. Nancy consideră că această imagine a timpului crizei este unul dintre refuzurile de a gândi timpul prezent, asta fiind chiar „mărturia uitării filosofiei”¹. Când putem spune că a încetat trecutul să treacă pentru a face loc crizei care angajează revenirea? Aceasta este una dintre întrebările de la care Nancy pornește, pentru a arăta modul în care „neîmplinirea e legea semnificației”,² adică toate aceste „gândiri ale revenirii” sunt simptome ale voinței de sens. Experiența Occidentului nu e, totuși, linia dreaptă care merge de la semnificația pierdută la semnificația regăsită, ci este chiar experiența unei intrări într-o nouă ordine la ieșirea dintr-o alta. De aceea, *accesul* la semnificație e resimțit ca ieșirea dintr-o „clipă de bâlbâială”. Așa cum observă Nancy, „acțiunea sensului începe mereu prin semnificarea prezenței anterioare sau transcendente a unui sens pierdut, uitat sau alterat, ce trebuie din principiu redobândit, restaurat sau reanimat”.³ Acest joc al pierderii și al dorinței marchează felul de a fi al sensului, adică precum prezentându-se prin propria sa retragere sau depărtare. Nancy face diferența dintre semnificație, care e sensul descoperit, și „sens” care ar fi, de fapt, promisiunea unei semnificații. Astfel, fiecare semnificație indică, la limită, o retragere a sensului. Nancy susține e că există o nevoie de o ștergere parțială, o uitare sau o pierdere pentru a ne păstra deschiși către sens. Înstrăinarea și abandonul sunt condițiile necesare pentru ca o

¹ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 38

² *Ibid.*, p. 68

³ *Ibid.*, p. 56

deschidere către apropierea sensului să se petreacă. Această schemă se manifestă în baza unei concepții despre timp ca alterare și ruptură, în interiorul căruia sensul începe, întotdeauna, ca o recuperare și nu ca o proiecție. Tocmai de aceea, am putea susține că această schemă a ștergerii, uitării și revenirii, funcționează, încă de la Platon încoace, ca metaforă a cunoașterii prin timp. Majoritatea modelelor de cunoaștere au în centrul lor această urmă a unui sens uitat sau a ceva ce e înstrăinat și nu se recuperează decât în forme degradate. Bucla temporală care conjură cunoașterea sau demersul acesteia e una hegeliană, dar care-și trăiește și prelungește, mai degrabă, *negația* decât permanent-distanțata *sinteză*. Cu alte cuvinte, acest sens uitat e *negația* prezentului sau a cunoașterii de care dispunem, modelele de cunoaștere oprindu-se la această *negație* care uneori nu permite o sinteză. Adică, majoritatea sistemelor de cunoaștere nu găsesc un echilibru sau o împăcare între ceea ce a fost pierdut și ceea ce este, ci trăiesc mai mult experiența unui sens uitat asupra căruia se concentrează toate proiecțiile. Sensul pierdut este bazinul virtual de la care se revendică toate semnificațiile

Una dintre celelalte „gândiri ale revenirii”, în termenii lui Nancy, îi aparține teoreticianului Jacques Derrida. Prin intermediul *hauntologiei/spectrologiei*, Derrida pune problema felului în care sensul pierdut sau uitat vine înspre prezent, bătându-l continuu ordinea de semnificații. Derrida vorbește despre existența aceluia „ceva din dispărut în apariția însăși, apariția ca re-apariție a dispărutului”¹, astfel încât forma de prezentare a sensului nu este prin distanțarea acestuia într-un timp trecut, ci printr-o putere de prezență urmăritoare a ceea ce e dispărut.

¹ Jacques Derrida, *Spectrele lui Marx*, trad. Bogdan Ghiu și Mihaela Cosma, Polirom, 1999, p. 39

Atunci când Derrida își pune, în *Spectrele lui Marx*, pornind de la spectrul din Hamlet, întrebarea despre ce înseamnă să urmezi sau să te iei după o fantomă, acesta răspunde tot cu o întrebare, dar una care răstoarnă problematica reînțoarcerii într-una a bântuirii: „Și dacă aceasta înseamnă același lucru cu a fi urmărit de ea, neîncetat, persecutat poate de însăși vânătoarea la care o supui?”¹ *Hauntologia* nu ține doar de relația cu trecutul, ci și de legătura cu un viitor care „revine dinainte de noi”, bântuind expresiile, evenimentele sau istoriile dinspre propria lor finalitate, nu doar dinspre trecutul lor. Tocmai de aceea, pentru Derrida, problematica *hauntologiei* include și vizează și discursurile escatologiei și ale teleologiei. Avem de-a face cu un „travaliu al doliului”, care re-plantează resturile și, totodată, revine din viitor. Simțul unui sens pierdut sau uitat, devine, la Derrida, bântuirea care există în toate formele de reprezentare, prin faptul că acestea nu pot aparține complet propriului lor timp sau unui singur strat temporal. Această bântuire ține de multiplele straturi de timp care ne constituie, acestea intersectându-se tocmai în punctul în care o dispariție își creează revenirea. Derrida realizează, prin ideea de bântuire, o critică a pretenției la cunoașterea obiectivă și totodată o critică a opoziției dintre absență și prezență, demonstrând că cele două se întrepătrund. Mai mult decât atât, orice prezență pentru Derrida nu pare să fie decât tot o absență în sensul în care prezența e o absență acoperită sau satisfăcută prin semne. Orice experiență este mediată prin intermediul semnelor, astfel încât realitatea este mereu amânată și practic neatinsă. Semnificatul este o absență completată de semnificați, însuși discursul fiind pus în mișcare de acest centru lipsă care este semnificatul. Observăm că pentru Derrida există o realitate reprezentabilă, dar

¹ *Ibid.*, p. 44

care rămâne mereu interioară și amânată. Absența este conceptul cheie care definește gândirea lui Derrida și tocmai această absență ca lipsă sau incompletitudine a reprezentărilor și semnificațiilor este cea care bântuie, revine și răscolește. Observăm în această gândire schema unui sens uitat ca sens lipsă, ca absență care desparte sinele de el însuși, așa cum face și procesul memoriei și al uitării. Problematika uitării sau a ștergerii se transformă, atunci, dintr-o insuficiență a prezentului și o privire nostalgică înspre un trecut ce nu poate fi punct de reper, într-o formă de recunoaștere a „dispărutului” în însăși alcătuirea apariției. Cu alte cuvinte, pe urmele gândirii lui Derrida, orice apariție, orice reprezentare sau orice amintire poartă în interiorul ei o dispariție, o absență. Locuim în mijlocul și prin intermediul unor semne care proiectează realitatea și prin prisma absențelor pe care le conțin. Astfel, tema restului și a uitării devine esențială pentru o înțelegere a felului în care absențele sunt zonele de întoarcere ale unei realități mereu amânate.

Gianni Vattimo este unul dintre ceilalți gânditori care-și pun, prin prisma expresiei „ontologie a declinului”, problema relației cu ideea unui sens sau a unei valori pierdute sau dizolvate în timp. Încercarea filosofiei sale de a asuma o concepție „slabă” despre ființă, prin intermediul gândirii acesteia în baza și prin propria finitudine și istoricitate, cu tot ceea ce înseamnă orientarea heideggeriană înspre moarte, purtarea urmelor și împletirea disparițiilor, ridică, sub o altă formă, problema relației cu sensul prin timp sau istorie. „Gândirea slabă” este cea care încearcă să regăsească ființa ca urmă, ca efemeritate și ca trecere. „Gândirea slabă”¹ așază ființa sub semnul limitelor sale, desfășcând astfel metafizica de conceptele de suveranitate cu care

¹ Gianni Vattimo, P. A. Rovatti, *Gândirea slabă*, trad. Ștefania Mincu, Pontica, Constanța, 1998, p. 17

opera. Încercarea de a gândi ființa pornind de la propria sa ruină este un demers pe care îl vom urmări de-a lungul cercetării de față. Precum în cazul gândirii lui Derrida, conceptul de absență este așezat în locul fundamentelor obișnuite și solide ale cunoașterii. Ființa este înțeleasă ca transmitere, ceea ce înseamnă că ea trebuie analizată prin prisma a ceea ce revine sub formă de amintire și nu prin fundament: „La ființă nu se accede în prezență, ci numai în amintire, pentru că (sau pur și simplu: iar asta înseamnă că) ea nu se definește niciodată ca ceea ce stă, ci numai ca ceea ce se transmite: ființa e trimitere, destinare.”¹ Ca în cazul lui Derrida, ființa e surprinsă în revenirile sale, în amintire sau bântuire. Avem de a face tot cu o gândire a lumii despărțită de ea însăși prin intermediul absențelor și al morții. Restul și uitarea devin, în cazul acesta, însăși punctul de plecare pentru o nouă gândire a ființei.

Chiar și subiectul este, pentru Vattimo, sub semnul declinului și al morții. Acest declin se traduce și din punct de vedere cultural. Observând atitudinile intelectuale care se împotrivesc unei societăți de masă, Vattimo sesizează moștenirea platoniciană a ideii raportului cu o „valoare absolută”. Din pricina imposibilității de a ne racorda la „o experiență mai puțin intensă și mai difuză a valorii”,² multe dintre atitudini și lucruri ajung să fie considerate inautentice sau kitsch. Am putea spune că această gândire a unei „experiențe «declinante» a valorilor”³ se înscrie în ceea ce Nancy numea schema „gândirilor revenirii”. Chiar dacă această experiență a declinului nu se construiește

¹ *Ibid.*, p. 19

² Gianni Vattimo, *Dincolo de subiect-Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*, trad. Ștefania Mincu, Pontica, Constanța, 1994 [1981], p. 15

³ *Ibid.*

prin prisma unui impuls de reîntoarcere sau regăsire a sensului pierdut sau a valorii degradate, raportul acesteia cu anterioritatea și ștergerea prin timp este aceeași. La Vattimo, relația cu un sens rătăcit devine raportul cu acele „momente dintotdeauna pierdute”. Relația prin amintire cu aceste „momente pierdute” presupune, întotdeauna, o distanță și o ștergere parțială. Astfel, ștergerea parțială, care există dintotdeauna în relația cu valorile sau sensul, este definitorie pentru modalitatea în care trăim semnificațiile. Vattimo pare să fie de acord cu Nancy asupra faptului că sensul începe prin retragerea sa în amintire, adică, tocmai, printr-o distanțare a sa. Observăm că, în viziunea acestor gânditori, calea de întoarcere în timp, nu mai funcționează pe principiul unei împotriviri față de timp, ci pe ideea unei împliniri a acestuia, reîntoarcerea fiind însăși modul prezentării de sine a sensului, cu tot ceea ce înseamnă actualizările sale prin prisma unor alterări și uitări.

Așa cum am văzut, simțul unui sens pierdut sau uitat se comportă, în postmodernitate, ca spectralizare a obiectului ce se dă în prezent. Una dintre concepții este îndoiala față de clipă în favoarea unei idei istorice de timp, clipa nemaifiind opacă, ci traversabilă înspre și dinspre alte timpuri. Sensul pierdut se manifestă prin absențele ce se întorc în însăși structura semnificațiilor și a reprezentărilor. Toate lucrurile se dau, totodată, și prin ceea ce se pierde. O gândire care pleacă permanent de la ceea ce se pierde nu mai are pretenția înțelegerii esențelor, ci se orientează înspre condiția dintre lumi și momentele tranzitorii dintre stările statice. Vorbim, așadar despre încercarea de a nu mai gândi ființa pornind de la originile sale, ci de la propria sa efemeritate. Asta înseamnă că avem nevoie și de o gândire a uitării și a resturilor pentru a putea înțelege felul în care ființa e constituită din uitare și absențe.

Am putea spune că simțul unui sens pierdut e o schemă a gândirii care se regăsește în diferite modele de cunoaștere în Occident și care este profund marcat de o influență creștină. În viziunea creștinismului, ceva a fost pierdut în trecut pentru a fi răscumpărat prin prezent și mântuit într-un viitor *ce va să fie*. Ideea unui sens, a unei semnificații pierdute sau pur și simplu existența unei tăieturi în trecut par să urmeze același scenariu creștin. Însă schema sensului pierdut sau a tăieturii funcționează diferit astăzi, pentru că răscumpărarea sensului pierdut nu mai e posibilă, ci doar doliul discursiv față de absența sa. Tăietura nu mai proiectează o refacere sau o vindecare în viitor, ci doar scenariile unor asumări ale acestei absențe prin intermediul unui doliu cultural. Uitarea din trecut are prelungiri în prezent, dar ea nu mai poate fi rememorată complet în viitor. Tot ceea ce scenariul uitării face este să proiecteze o anamneză continuă în care discursul și semnificațiile devin mereu indicii pentru ceea ce a fost pierdut. Această anamneză continuă se manifestă atât la nivel individual, cât și la nivelul memoriei culturale, procesele de examinare care constituie și reconstituie sensul fiind parte din posibilitatea de a înscrie realul prin discursul incomplet.

Sensul pierdut sau uitarea originară sunt despre ceva ce am știut cândva și apoi nu am mai avut sau despre ceva ce a fost pierdut dintotdeauna? Prima dintre atitudini determină mai degrabă o viziune mitică asupra trecutului, pe când cealaltă aduce o viziune filosofică asupra condiției finitudinii. Ceea ce ambele au în comun e ideea unor absențe în funcție de care circulă reprezentările noastre. Aceste absențe marchează un simț a ceea ce a fost și nu mai este decât simbolic și ideea a ceea ce nu mai poate fi răscumpărat, ci doar ispășit. Toate ștergerile operate prin intermediul timpului sunt proiectate în prezent prin prisma incompletitudinii reprezentărilor care

funcționează ca deschidere. Întrebarea care se naște e de ce există atunci frica culturală de incompletitudine, de uitare și de traversare a timpului în toate dimensiunile sale? De la fantoma tatălui în *Hamlet*, care caută dreptate și până la Martin Heidegger și ideea istoriei filosofiei ca istorie a uitării ființei, Occidentul pare bântuit de propria sa frică de a uita și de temerea că fiecare clipă e altceva decât un simplu prezent. Această frică de uitare și de ștergere se manifestă prin simptom cultural, mai ales în era tehnologiei în care conștiința prezervării reale sau virtuale e din ce în ce mai exacerbată. Frica de a uita sau de a pierde dă naștere unui imaginar care, neputând să mai opereze cu absențe și ecurile necunoscutului, dă naștere unei suprasaturări de imagini și simboluri ce caută în zadar să producă o uitare a uitării.

Timp și indiferență

Ideea că prezentul e trăit ca ruptură, tensiune sau diferență între două dimensiuni diferite (trecut-viitor, individ-istorie) marchează îndeaproape problematica uitării. Însăși *experiența*, în înțelegere platoniciană, este, așa cum sesizează Agamben, relația sau diferența dintre un intelect separat și indivizii particulari, dintre inteligibil și sensibil, dintre uman și divin¹. Încă de la începutul acestei cercetări, anunțam că ceea ce ne interesează, prin prisma problematicii uitării, este să vedem cum se manifestă aceasta în cadrul mai larg al relației cu indefinitul. Experiența însăși este această relație cu indefinitul. Așa cum observă și Agamben, pe urmele lui Michel de Montaigne,

¹ Giorgio Agamben, *Infancy and History – The Destruction of Experience*, trad. Liz Heron, Verso, NY, 1993 [1978], p.18

experiența e diferită de certitudine și, odată ce experiența devine măsurabilă, aceasta nu mai este experiență, ci experiment. Astfel, științele moderne, având o neîncredere și o suspiciune majore față de experiență, reușesc să o exproprieze în terenul predictibil și manipulabil al experimentului. De aceea, e greu pentru noi să ne imaginăm că, în înțelegerea ei pre-modernă și pre-științifică, experiența nu însemna cunoaștere sau drumul către cunoaștere, ci însăși experiența indefinitului și a incertitudinii. Am putea spune că experiența indefinitului este totodată și experiența necunoscutului, chiar și în dimensiunea sa religioasă. Posibilitatea de a rămâne în experiența indefinitului ține de o asumare a absenței ca deschidere către experiență. Indefinitul marchează zona intermediară dintre dimensiuni și dintre stări, care nu se poate da prin reprezentare. Indefinitul este un loc de trecere, un interval, din interiorul căruia se deschide o anumită trăire fără reprezentare și model, care este experiența. Experiența este, așa cum o vede Agamben, posibilă datorită indefinitului. În textul său, Agamben vorbește chiar despre o „distrugere a experienței”,¹ care nu se mai întâmplă în urma unei catastrofe, ci în însăși vârtoarea vieții cotidiene. Toate întâmplările de care ne împiedicăm de-a lungul unei zile nu mai devin experiență, nu se mai pot traduce ca experiență, ele petrecându-se în afara individului care le observă sau în șabloanele de experiment în care funcționăm. Această dezmoștenire de experiență, pe care lumea cotidiană o operează asupra noastră, este una dintre posibilele explicații funcționale (chiar dacă Agamben nu duce discuția în această zonă) pentru sindromul uitării culturale denunțat în repetate rânduri, începând cu sfârșitul secolului XX. În acest sens, ceea ce nu e traductibil ca experiență nu poate deveni memorie culturală sau

¹ *Ibid.*, p. 13

socială. Cu alte cuvinte, memoria noastră a devenit memorie a unor experimente și nu a unor experiențe, din moment ce acestea sunt deja confiscate de șabloanele de cunoaștere care nu mai lasă loc experienței necunoașterii. Memoria are nevoie de experiența indefinitului și chiar a indiferenței pentru a putea compune timpul. E nevoie de structura de interval, de starea indefinită dintre două dimensiuni sau reprezentări, pentru a putea compune un simț al timpului. Indefinitul și indiferența sunt forme de uitare și de necunoscut de care nu doar experiența are nevoie pentru a putea exista, ci și memoria pentru a putea alcătui trecerile de la semnificație la insignifianță (de pildă) fără de care o experiență a timpului nu ar fi posibilă. Memoria nu este doar amintirea unor imagini sau stări de fapt, ci și amintirea unor treceri care structurează șirul de amintiri și posibilitatea de combinație a acestora. Astfel, a rememora experiențe înseamnă totodată a ne aminti treceri prin indefinit, adică a ne aminti însăși uitarea care structurează aducerile aminte.

Așa cum am văzut, experiența nu e caracterizată de servitudinea față de un timp linear, ci de situarea în însăși intervalul asincroniei dintre dimensiunea interioară și cea exterioară. Ce se pierde și ce rămâne atunci când unul dintre modurile timpului privește prin celălalt? Aceasta este una dintre întrebările care ne aduce înapoi în sfera problematicii uitării și a ștergerii care, prin prisma acestei chestionări, devine o problemă a irelevanței cosmice sau a insignifianței. Care este strategia Occidentului de a aduce „timpul lumii” în „timpul vieții” (și invers) și de unde începe băntuirea restului și a insignifianței?

Problematika uitării nu se înscrie doar în dialectica dintre generații și perioade, prin lapsus-uri și omisiuni, ci într-un raport de o mai mare amploare existențială: relația dintre timpul interior și timpul exterior. Astfel, ne putem întreba dacă

există o privire a timpului exterior asupra timpului interior care să poată fi resimțită sau intuită în anumite forme de reprezentare. Această privire ar fi reglementată de, ceea ce Derrida numește, *efectul de vizieră*, adică imposibilitatea de a-l vedea pe cel ce ne privește. Această privire a *efectului de vizieră* nu e marcată de transparență sau apropiere, ci caracteristica sa definitorie este asincronicitatea ce există între cele două lumi sau timpuri despărțite de ecranul vizierii:

„acest alt-cineva, spectral ne privește, ne simțim priviți de el, în afara oricărei sincronii, înainte și chiar dincolo de orice privire din parte-ne, conform unei anteriorități (care poate fi de ordinul unei generații sau a mai mult de o generație) și unei disimetrii absolute, conform unei disproporții absolut cu neputință de săpânit. [...] Să ne simțim văzuți de o privire cu care va fi întotdeauna imposibil să ni se încrucișeze privirea, iată în ce stă efectul de vizieră și de la el încoace suntem moștenitori ai legii.”¹

Privirea de disproporție a unui timp asupra altuia sau chiar privirea disimetrică a unui „timp cosmic” asupra lumii își pune amprenta asupra unui imaginar occidental care fantasmează și trăiește acut nu doar separația dintre lumea din afară și cea din lăuntru, ci, mai ales, ideea indiferenței unei dimensiuni temporale în raport cu alta. *Efectul de vizieră* descrie, totodată, întrepătrunderea dintre o anumită intenție de organizare a lumii și o uitare sau o scăpare sancționate de un „dincoace” al unui ochi ce stă la pândă dinafara timpului. Un anumit timp privind prin celălalt scoate la iveală și structurile de indiferență prin care o temporalitate se manifestă. Pasajele de indiferență sunt acele structuri ce nu pot fi pătrunse complet cu o privire exterioară și care rămân oarecum închise asupra lor însele,

¹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 40

dictând anumite rupturi de semnificație între un nivel și altul. Viziera desparte privirile, dar efectul ei creează senzația că cele două dimensiuni sunt totuși legate, prin acea putere de a vedea ceea ce nu se arată privirii. Am putea spune că *efectul de vizieră*, vorbește despre o memorie a privirii interzise, care neputând fi eliminată din ecuație este exilată într-o anumită presimțire a unui „dincolo de ușă”. Acest „dincolo” care poate privi înspre un „dincoace” creează trecerile de la semnificație la insignifianță, în numele acestui „dincolo” fiind decise lucrurile care rămân indiferente și cele ce trec în diferență. În virtutea acestui „dincolo”, care privește și care nu este uneori decât versiunea întoarcerii unei priviri imposibile, se realizează jocul dintre lucrurile care se pierd în memorie și cele ce se diferențiază în interiorul acesteia. Privirea de dincolo de vizieră este întotdeauna presimțită și în funcție de ea se articulează insignifianța și semnificativul. Cu alte cuvinte, uitarea și memoria sunt dictate de presentimentul unei suprastructuri care privește ca prin vizieră în interiorul timpului interior. Ceea ce se naște din relația cu acest „dincolo” este nu doar narațiunea sau șirul de evenimente, ci și o poetică a insignifianțului și a restului care e implicită. Ne interesează să vedem nu doar cum apare această poetică a insignifianței la granița dintre un „dincolo” și un „dincoace”, ci și felul în care aceasta se întoarce în structurile narrative.

Progres vs. declin: relații distincte cu timpul și urmele

Putem presupune că există o relație între felul în care e constituit un model al timpului (circular, teleologic, întrerupt etc.) și diferitele valorizări sau justificări ale uitării și ștergerilor pe care acesta le face posibile. Adică un anumit model al timpului

proiectează diferite posibilități de uitare, ștergere și justificare a propriilor resturi. Istoria, înțeleasă ca proces, mai ales prin ideea hegeliană a devenirilor și a recunoașterilor de sine ale Spiritului prin timp, a reușit să impună același model al procesului sau devenirii și concepției despre timp. Karl Löwith demonstrează că ideea de progres se naște prin secularizarea concepției creștine despre timpul teleologic al mântuirii. Linia progresului moștenește impulsul unei dorințe de împlinire a timpului, posibilitate deschisă de creștinism prin promisiunea celei de-a doua veniri sau prin Judecata de apoi. Acest model al timpului generează, totodată, și o experiență diferită a timpului, una în care șirul evenimentelor se împletește înspre o finalitate comună, supra-istorică. Ceea ce ar trebui să ne preocupe astăzi este ce fel de experiență a timpului este făcută posibilă de o ideologie a progresului definită în termenii postmodernismului. În interiorul acestei ideologii a progresului, uitările, pierderile, depășirile și dizolvările fac parte dintr-o politică a restului și trebuie anexate unui trecut în raport cu care vom găsi, întotdeauna, o formă de superioritate. De aceea, ideologia progresului este, totodată, o ideologie a indiferenței față de „urmă”, în favoarea unei forțe generatoare de consum a schimbării. O astfel de forță a schimbării și noului îl face pe Paul Connerton să-și pună, în *How Modernity Forgets (Cum uită modernitatea)*, problema felului în care viața devine imposibil de memorat în interiorul unei societăți tehnologice.¹ Fluiditatea și constrângerea spațiului prin noile mijloace tehnologice care fac posibilă traversarea sa, precum și schimbările și medierile care fărâmițează și accelerează experiența spațiului și a timpului transformă radical posibilitățile de a memora viața. Uitarea este

¹ Paul Connerton, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, New York, 2009

legată de felul în care spațiul tinde să se șteargă ca punct fix, ca reper și ca realitate brută în modernitate. Uitarea devine simptomatică pentru o societate care se definește prin progres și dorința de a anula distanțele și timpul irelevant și neproductiv al cotidianului. Connerton ajunge la această teză pornind de la Frances Yates, pentru care timpul e indisolubil legat de spațiu, memoria fiind, astfel, dependentă de o stabilitate a locului și de o arhitectură complexă a traversării acestuia. Într-o ideologie a progresului, mecanismele care fac viața de nememorat sunt perfect justificate de constanta dinamică a unei deplasări înspre „superior”, care învăluie cotidianul într-o plasă a irelevanței compacte. În viziunea noastră, ideologia progresului care se împletește cu dorința de nou a modernității mută accentul de pe o topografie a memoriei și o arhitectură a urmelor trecutului în spațiu și corp înspre o memorie cinematografică și fluidă instaurată prin „ochiul” noilor tehnologii explorate odată cu începutul secolului XX. Această dezinvestiție a ideii de memorie ca spațiu și loc se reflectă și în felul în care literatura înregistrează realul, memoria devenind mai puternic legată de simțul nostalgiei și al virtualului.

Un exemplu de filosofie care se opune acestei ideologii a progresului îi aparține lui Gianni Vattimo, prin intermediul conceptului său de „ontologie a declinului”. Atunci când se pune problema unui sens sau destin al omenirii, Vattimo preferă să aducă în discuție o „condiție de oscilare”, cu asumarea *gândului diferenței*, care admite faptul că „asupra ființei nu se poate avea nicicând «priză» deplină, ci numai (cuvântul aparține lui Heidegger) rememorare, urmă, amintire.”¹ *Gândul diferenței* este cel care poartă distanțele tuturor posibilităților de așezare în ființă, care sunt definite prin neclaritatea și șter-

¹ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 26

gerea parțială a urmei acesteia. Această gândire a suspendării e menită să ne învețe „condiția celui care nu e îndrumat de nicăieri”,¹ concepțiile teleologice ale progresului năruindu-se. Putem susține că o astfel de concepție, asupra timpului care nu merge niciunde, integrează, cu totul altfel, problematica pierderii și a uitării. Necesitatea depășirii urmelor, prin posibilitatea de a le privi ca relicve, într-o ideologie a progresului, devine, în această schemă a timpului care nu merge niciunde, o nevoie de purtare a urmelor ca singur punct de orientare și referință în continuitatea istorică ce nu mai are nicio altă legitimare exterioară ei, ci numai una interioară sieși, adică însăși purtarea urmelor și nu scopul lor. Ștergerile și uitările, ca trăsături ale finitudinii, nu-și mai au o logică în demersul progresului, ci se transformă în însăși sursele intrinseci ale tuturor generărilor de semnificație în continuum-ul istoric. Așa cum observă și Vattimo, referindu-se la filosofia lui Heidegger, locul spre care se îndreaptă existența devine moartea, dar moartea ca „sîpet” sau ca „depozit de comori”.² Conștiința declinului și a efemerității se opune ideologiei progresului, tocmai pentru că în atenție nu mai rămâne viitorul ca proiect, ci ștergerea și uitarea care desface orice relație cu realitatea. Urmele devin limbajul acestei relații care se construiește tocmai pornind de la o fenomenologie a absenței de care e legată totodată întreaga simțire postmodernă.

Care ar fi alte modele ale timpului care pot da socoteală pentru resturile trecerii? Timpul ciclic al Antichității grecești scoate complet din discuție problematica ștergerilor și a uitării, atâta vreme cât timpul istoric e ca un cerc al experienței, care face ca fiecare mișcare spre viitor să fie, totodată, o întoarcere

¹ *Ibid.*, p. 11

² *Ibid.*, p. 12

în trecut. În această structură a repetiției nu se poate ridica problema, pe care modernitatea, având o altă experiență a timpului, și-o formulează: aceea a căutării și a recuperării. Așa cum am văzut, la Vattimo, această problematică a căutării sau a recuperării este înțeleasă ca fiind însăși condiția de posibilitate a legăturii cu *ființa*, prin intermediul unor prezențe și semnificații care nu pot fi nicicând depline, ci doar re-chemate.

La fel și pentru Andreas Huyssen, memoria, înțeleasă ca *recherche*, pornește de la ruptura sau separarea care există între modalitatea de a experimenta un eveniment și posibilitatea de a-l rememora.¹ Între modurile experienței și modalitățile rememorării există, așadar, o ruptură, o distincție care face posibilă căutarea continuă a experienței de către memorie. Această căutare se constituie printr-o găsimă imposibilă a experienței evenimentului care rămâne fundamental diferită. În *Twilight Memories-Marking Time in a Culture of Amnesia (Memoriile amurgului – marcând timpul într-o cultură a amneziei)*, Huyssen încearcă să depășească concepția conform căreia amnezia caracteristică sfârșitului de secol XX sau atitudinile de nostalgie ar fi explicabile ca fiind simptomatice pentru acest *fin de siècle*. Huyssen alege metafora amurgului pentru a vorbi nu despre o criză a memoriei sociale sau culturale, ci despre acel moment care este cel mai prielnic amintirii, fiind o zonă de *in-between*, amurgul anunțând „noaptea uitării”, dar, totodată, părând să încetinească timpul. Amurgul este, așadar, momentul care ne îndeamnă la rememorare, tocmai la începutul sfârșitului zilei. Acest moment marchează trecerea zilei în noapte, adică a memoriei în uitare, deschizând astfel dialectica dintre temporalități distincte. Amurgul anunță pierderea zilei

¹ Andreas Huyssen, *Twilight Memories-Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, NY, 1995, p. 3

și câștigarea ei în amintire, adică trecerea de la experiență la reamintire. Momentul amurgului încetinește pentru o clipă trecerea de la zi la noapte, subliniind intervalul și momentul de indefinit dintre cele două. Putem spune că perioada modernității târzii poate fi considerată ca moment al amurgului, la trecerea dinspre istorie înspre post-istorie. De asemenea, Huyssen se distanțează de ideea că obsesia legată de memorie a sfârșitului de secol ar fi pricinuită de o criză a anumitor concepții despre timp, care implicau scheme teleologice și care, astăzi, sunt compromise. Teza sa este că obsesia legată de memorie e un indicator al crizei acelei structuri de temporalitate, caracteristică epocii moderne, care a întâmpinat noul, ca fiind utopic, radical sau ținând de alteritate.¹ Cu alte cuvinte, Huyssen pare să susțină că relația modernității cu ideea de nouitate ca „altceva” s-a transformat într-o relație inversă cu trecutul ca „același”. Căutarea eşuată a noului sub forma unui altceva ireductibil devine o nevoie de recuperare a unor forme de trecut. Amurgul e cel care ne întoarce, astfel, cu fața înspre apunerea proiectelor „noului” în modernitate, lăsând deschisă temporalitatea aceluia *recherche* care-și inversează traiectoria. Deoarece căutarea „noului” devine redundantă, recuperarea virtualizată a trecutului devine o preocupare care mută accentul dinspre actual înspre virtual. Amurgul anunță momentul în care trecutul trece în virtual și implică în visare și rememorare, arătând că proiectul „noului” apune și el în uitare. Căutarea a ceea ce nu a fost încă găsit se transformă în căutarea a ceea ce a fost pierdut. Această căutare implică o anumită întoarcere înspre trecut și urmele acestuia pe care o vom investiga și mai încolo.

¹ *Ibid.*, p. 9

Memoria fără obiect: în căutarea restului neasimilat

În sens derridean, memoria recheamă continuu un „în afără” care nu poate fi complet interiorizat. Există un proces întreg, prin care această exterioritate a ceea ce memoria re-pune în interior se imprimă, generând diferite moduri de a ne aminti. Ceea ce ne interesează este felul în care limbajul literar contemporan face posibile moduri de a uita, de a șterge parțial și, mai presus de toate, cum ne încredințează literatura unui inasimilabil cultural (istoric, biografic sau uman). Acest inasimilabil cultural presupune imposibilitatea de a apropria ceva ce memoria re-aduce permanent în „modalitățile de inscripție”, fără, însă, a da vreo formă acestui „ceva” care, neputându-se imprima, desfigurează mai mult decât să configureze narațiuni sau tropi ai memoriei literare. Așa cum urmărim să demonstrăm, acest inasimilabil e parte din jocul dintre uitare și amintire pe care literatura îl înțelege altfel decât istoria.

Inasimilabilul nu adâncește „practicile de inteligibilitate”¹, ci ne pune față în față cu o zonă oarbă, inclusă în geografia realului. Termenul de „inasimilabil” poate fi un concept operabil, care împacă cele două impulsuri divergente ale literaturii: 1) dorința de a reține, de a inscripționa și 2) vocea deja asumată care vorbește despre ceea ce nu poate asuma. Narațiunile complete ale memoriei istorice creează un anumit simț de incorporare a lumii și de înglobare a unei realități coerente, dar, atunci când acest simț eșuează, inasimilabilul cultural ne pune iar într-un raport de întâlnire fără apropiere între eu și un rest inexplicabil al lumii. Acest rest poate fi o formă de tăcere, de non-uman, de memorie fără martori, de eveniment

¹ Michael J. Shapiro, *Violent Cartographies-Mapping Cultures of War*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p.174

fără cadru etc. Toate aceste non-aproprieri ale lumii, în cadrul limbajului, marchează posibilitatea literaturii de a ne configura raportul nostru cu ceea ce rămâne necodificat, acolo unde perspectiva posibilă eşuează. Cum regizează literatura această relație cu ceea ce rămâne nespus sau neamintit, de fiecare dată când ceva este spus?

Discursurile culpabilității, ale iertării și ale supraviețuirii pot funcționa în regia ireductibilului pe care acest inasimilabil îl proiectează. Astfel, ne vom opri și asupra acestor teme ce surprind întreruperea raportului dintre limbajul literaturii și cel al memoriei sau cel dintre limbajul vieții private și al celei colective. Aceste intervale goale dintre diferitele tipuri de codificări generează imaginarul restului neasimilat în interiorul posibilităților de uitare sau rememorare. Cum ne amintim și ce ne amintim prin memoria-text? Fabrica de temporalitate a literaturii generează timpuri-povară și timpuri-distanță, doar pentru a face din propria noastră contemporaneitate un efect a ceea ce e deja scris și spus? Astfel de întrebări ne vor conduce în această cercetare despre imposibilitățile de a asuma sau de a ne asuma pe care literatura le compune în căutarea unei memorii istorice proprii.

Pentru a ajunge la conceptul de inasimilabil, vom împrumuta de la Michael J. Shapiro înțelegerea pe care acesta o dă „eticii întâlnirii”. Emmanuel Levinas încearcă să propună o etică a întâlnirii asimetrice cu celălalt, în care acesta nu este absorbit într-o reprezentare confecționată a eului, în care Celălalt nu devine un subiect al recunoașterii sau al ogîndirii, ci se ivește abia după ce pot imagina ceva mai important decât propria mea viața mea, fiindcă transcend propria „lege de a fi”. Pe urmele lui Levinas, Michael J. Shapiro, discutând despre culturile războiului, sesizează importanța unei „eticii a întâlnirii” între grupuri sau subiecți, în afara „violenței reprezentării”,

o întâlnire fără oglindă, în care nu pornesc de la premisa că Celălalt e fie asemănător, fie diferit, ci depun un efort pentru a întreține acea ciocnire ce scapă conceptelor totalizante. În cadrul cercetării, vom privi conceptul de inasimilabil ca principiu al acestei „etică a întâlnirii”, care nu-l poate incorpora sau apropria complet pe celălalt sau un anumit eveniment, tocmai pentru că acesta ar deveni mult prea repede un asemănător indistinct. Ceea ce nu poate fi asumat întreține intervalul gol care ne poziționează în fața a ceva (în fața Celuilalt, a trecutului sau evenimentului), menținându-ne în această întâlnire fără apropiere, care caută moduri de imprimare și contact, fără a înghiți totul în aceeași versiune de experiență și real. Cum se aplică această „etică a întâlnirii” limbajului literaturii și cum reușesc strategiile distanțării să scrie memoria istorică ca pe o „etică a întâlnirii”? Cum se poate produce o memorie a reînfațșării sau, altfel spus, o memorie care nu-l recunoaște pe celălalt nici ca asemănător, nici ca diferit?

Problematica uitării și a memoriei este strâns legată de ceea ce putem și ceea ce nu putem asuma într-o societate post-istorică marcată de imaginarul supraviețuirii ca rest. Agamben discută despre producerea supraviețuirii ca nouă formă a bioputerii în lumea de după cel de-al Doilea Război Mondial. Putem afirma că supraviețuirea, în diferitele ei scenarii istorice, literare sau cinematografice, vorbește despre experimentarea realului ca rest inasimilabil, ca surplus de viață după experiența morții, potențând fantasma ultimă a umanității: posibilitatea de rescriere, afirmarea sinelui deasupra evenimentului sau istoriei, ruptura. Imaginarul supraviețuirii, în dimensiunea sa pragmatică, regizează promisiunea „eternității” în dozele mici ale continuității sociale. „Viața poartă în sine coșmarul supraviețuirii”, afirmă Agamben, punând accentul pe ideea unui mecanism cultural care poate produce supraviețuirea ca

pe o contradicție a umanului. De unde începe supraviețuirea în post-istorie (dacă admitem acest termen și implicațiile sale) și ce poate fi asumat sau ce rămâne de asumat în scenariul post-istoric? Situându-ne în interiorul unui imaginar istoric și mediatic violent, care este modalitatea contemporaneității de a întreține, de a specifica și de a trasa limitele supraviețuirii, granițele dintre viață și moarte, om și non-om, eveniment și (post)eveniment, culpabilitate și iertare, dintre ceea ce poate fi asumat și ceea ce nu poate fi asumat?

Vom încerca să urmărim, mai ales felul în care această fantasmă a umanității care se concretizează prin scenariile pierderii, rupturii sau ale declinului reușește să dea o anumită forță de expresie poeticilor restului și insignifianței. Ruptura de trecut și de istorie a contemporaneității este deja visată și rememorată prin diferite scenarii ale memoriei culturale sau prin intermediul ficțiunii. Această ruptură este trăită nu doar mitic sau biblic de către imaginarul colectiv, ci ea începe să fie resimțită ca ruptură între diferite ipostaze ale sinelui. Rupturile acestea sunt traduse prin structurile de interval, gol sau indefinit care se instalează în interiorul narațiunilor și al percepțiilor. Astfel, trăim nu doar rupturi în raport cu trecutul, ci și rupturi în raport cu noi înșine. Discuția despre memorie și uitare se va transforma astfel într-o problematizare a rupturilor și resturilor pe care le trăim în raport cu noi înșine în construirea unui eu istoric. Trăim cu impresia că sinele este unic și coerent, dar suntem de fiecare dată într-o tensiune cu resturile care încadrează un sine multiplu care se desfășoară de-a lungul timpului și în raport cu istoria. Vom urmări aceste rupturi și resturi, căutând să vedem felul în care ele ne orchestrează apropierea și distanțările necesare unor poziționări în lume în funcție de care construim semnificațiile.

2. Memorabil și non-memorabil: figura omului comun

Nejustificabilul

Fie că vorbim despre omul comun în dimensiunea sa politică, imaginară sau existențială, această figură este greu de încadrat. Cu toate acestea prezența sa în spectrul decizional, istoric și literar este resimțită, nu doar ca o margine a individualizării, ci și ca un teritoriu de egalizare a tuturor particularităților. Unde este acest om comun și când apare el din străfundul uitării? Ce imagini există în literatură pentru figura aceasta difuză a omului comun care este la intersecția dintre particularitate și anonimitate, dintre istorie și individualitate? Dar, mai ales, care este viziunea despre comunul uitat pe care fiecare individualizare îl manifestă? Omul comun se situează la intersecția reprezentărilor incomplete, alcătuind zona de indiscernabil de unde pornesc definițiile umanului. În general, omul comun nu are o poveste, decât în măsura în care e vorba despre excepționalul comunului. Acest om comun ne interesează în măsura în care el marchează o zonă culturală, istorică și chiar una de expresie artistică în care comunul e uitat, iar anonimitatea e despre anumite forme de non-reprezentabil.

În ultimul său text (*Vivant jusqu'à la mort*), Paul Ricoeur pornește de la meditația asupra felului în care societățile seculare nu știu ce să facă cu morții, mult mai specific, în viziunea sa, cu cadavrele. Locul pe care morții îl ocupă în imaginarul și

în suprafața pământului locuibil e din ce în ce mai înghesuit. Considerăm că această constrângere a spațiului care e legată de tendința de a uita sau a marginaliza moartea are efect asupra cartografiei memorabilului și a non-memorabilului. Cu alte cuvinte, tensiunea dintre ceea ce ne străduim să uităm, dar care revine constant și ceea ce dorim să întipărim în amintire, dar ne scapă continuu, trasează o anumită dinamică culturală și imaginară a memoriei. Moartea, anonimitatea, comunul, pe de o parte, și viața, remarcabilul, diferența, pe de altă parte, generează afectele în baza cărora gesturile memoriei și ale uitării capătă semnificație. Într-o lume în care informația curge în viteză și ne traversează în amalgamări care nu găesc loc și formă în memoria de lungă durată, diferența felurilor de moarte și a felurilor de viață pare să se ștergă, figura omului comun apărând ca metaforă a acestei non-diferențieri a imaginilor existenței, privită dintr-o perspectivă cosmică. Limbajul particularității și a memorabilului se configurează recuperând imaginile existenței din această non-diferențiere dată de perspectiva cosmică și de cea digitală care marchează afectul uitării. Într-o era care a aruncat asupra noastră o privire întoarsă din spațiu și care ne-a dat ca instrument de măsurare a existenței individuale o forță uriașă de stocare, afectul uitării a ajuns să sublinieze fiecare zi pe care o trăim, de fapt, cu pasiunea stocării și a memoriei. Strategiile memorabilului produc continuu forme ale identificării care să ne sustragă din acest afect al uitării sau din această presimțire a comunului care ne amenință dreptul la memorie. Figura omului comun este metafora unei uitări culturale și intersubiective insinuate continuu, care contrapune limitării memoriei individuale infinitul indiferent al memoriei digitale. Ceea ce ne amintim și ceea ce uităm e legat de anxietatea din jurul unei scene a memorabilului care așază continuu alte și alte fețe în aceleași costume „istorice”.

Există totuși o semnificație minimală a vieții omului obișnuit care nu depinde de conservarea sa narativă sau istorică, și anume faptul ca această viață să fi avut loc. După cum observă Ricoeur: „Nimic nu se pierde din ceea ce exista. Semnificație minimală: nimic nu va putea face ca acea existență să nu fi existat. Dar acestei semnificații îi lipsește sensul prezervat.”¹ Am putea spune, astfel, că în fața acestei terori a dispariției sau în relație cu acest afect al uitării există o semnificație minimală ce supraviețuiește ștergerii tuturor celorlalte semnificații și sensuri. Această semnificație minimală ține de o logică a urmei sau a rămășiței care este distinctă în raport cu logica reprezentării. Urma sau restul de semnificație ne preocupă în măsura în care acestea sunt legate de figura omului comun ce iese din categoriile de reprezentare pentru a propune o memorie care pornește de la ideea de urmă a existenței și nu de la condițiile și posibilitățile de reprezentare a acesteia prin strategiile memorabilului. Memoria culturală plasează în anonimitate figura omului comun, dar memoria urmelor reușește să prindă o altă ordine de semnificații decât aceea a reprezentărilor. Reprezentarea este aceea care înlocuiește ștergerea subiectului sau a semnificatului printr-o rescriere, pe când urma păstrează ștergerea în interiorul său, pornind tocmai de la ceea ce a fost pierdut și nu de la ceea ce poate fi readus în amintire. Pentru o cultură preocupată de înlocuirea tuturor ștergerilor cu reprezentări, logica non-reprezentățională a urmei este o provocare ce vizează o altă țesătură a temporalităților, una în care trecutul insistă în a aduce ștergerea și dispariția în însăși structura prezentului.

¹ Paul Ricoeur, *Vivant jusqu'à la mort*, Seuil, Paris, 2007, p. 82
„Rien n'est perdu de ce qui a été. Signification minimale: nul ne pourra faire que cet être n'ait pas existé. Mais à cette signification manque la grâce du sens préservé.”

Într-o lume marcată de afectul uitării, adevărata „condamnare” este nejustificabilul, adică, în fond, ceea ce nu rămâne în nicio configurație de sens. Nejustificabilul este una dintre primele fețe ale uitării pe care îndrăznim să o subliniem, având în vedere faptul că ceea ce nu are o justificare de a fi fost nu poate intra într-o narațiune istorică sau autobiografică. Acest nejustificabil funcționează spectral în raport cu orice rememorare sau poziționare în relație cu trecutul istoric. În cuvintele lui Ricoeur, adevărata izbăvire a existenței nu este iertarea păcatelor (adică tot o formă de uitare), ci însăși justificarea fiecărui moment al viețuirii:

„Putem noi să gândim încă această speranță în memoria lui Dumnezeu în categoriile mântuirii? Difcil: cu prețul unei radicale purificări în raport cu moștenirea paulină a izbăvirii de păcate. E vorba de o salvare infinit mai radicală decât justificarea păcătoșilor: justificarea existenței.”¹

Justificarea, sensul sunt posibile doar într-o teleologie a timpului sau a istoriei înțeleasă ca narațiune unitară. Astfel, memoria este organizată retrospectiv în funcție de ideea unei teleologii. Justificabilul este memorabil, pe când nejustificabilul scapă narațiunilor și alunecă într-un comun care „condamnă” existența individuală unor jumătăți de sens. Spectrul omului comun este imaginea acestor jumătăți de sens care nu se aliniază și nu se potrivesc într-o narațiune justificativă care să

¹ *Ibid.*, p. 79

„Peut-on penser encore cette espérance dans la mémoire de Dieu dans le catégories du «salut»? Difficilement: au prix d'une radicale purification par rapport à l'héritage paulinien de la rédemption de péchés. Il s'agit d'un sauvetage infiniment plus radical que la justification des pécheurs: la justification de l'existence.”

deschidă „dreptul la istorie”. Chiar și în literatură modalitatea de a reprezenta este prin posibilitatea de a o justifica în economia construcției românești. Spre deosebire de istorie, în literatură este, totuși, loc și pentru nejustificabil și non-memorabil, pentru ceea ce rămâne în umbră sau refuză să se integreze, păstrând deschisă posibilitatea sensului dublu. Acesta este unul dintre aspectele pe care vom căuta să-l demonstrăm aplicat, în capitolele dedicate romanelor studiate: comunul, nejustificabilul, excesul ce nu poate fi prins în limbaj, urma ce nu poate fi recunoscută sau alte dimensiuni ale non-memorabilului reușesc să dea o dimensiune stratificată și plurală posibilităților de sens, de apropiere și structurare a realității. Ceea ce uităm, ceea ce nu e în vârful ierarhiei lucrurilor care capătă cultural importanță, este parte din felul în care trăim și experimentăm realul, păstrând o lume întreagă sub acoperire și conferindu-ne posibilitatea de a recompune continuu acest real pornind de la piesele care lipsesc și de la rămășițele acestuia.

Felul în care evenimentele, obiectele, poveștile și corpurile sunt distribuite într-o anumită ierarhie a memorabilului depinde de strategiile complexe ale forțelor de reprezentare culturală care conturează sau diluează chipurile unei lumi delimitate prin perspectivele anumitor finalități care integrează și justifică, pe de o parte, și exclud și dezinvestesc, pe de altă parte. Relația omului comun cu nejustificabilul e una foarte strânsă, tocmai pentru că acest comun nu își găsește un loc în narațiunile justificative ale realului. Nejustificabilul ține de imposibilitatea de a contura o reprezentare care să poată fi pusă sub reflectoarele memoriei. Omul comun este omul nejustificat de propriile sale acțiuni și de propria sa viață în dimensiunea sa narativă, la întâlnirea cu istoria. Limita justificabilului este totodată și limita memoriei. E important să subliniem că memoria nu depinde atât de mult de ceea ce

poate fi justificat din interiorul subiectivității, ci de ceea ce primește justificare printr-o perspectivă din afară, istorică. Există, astfel, întotdeauna, o tensiune între memoria care se articulează în funcție de o privire dinlăuntru spre interior și memoria care se privește pe sine din afară, prin intermediul a ceea ce Maurice Halbwachs numește *cadres sociaux*. Secolul XX este marcat de această distincție între memoria înțeleasă ca relație liberă a spiritului cu timpul (felul în care definește Bergson „memoria pură” și memoria ca percepție culturală care funcționează prin intermediul configurațiilor sociale trasate de privirea exterioară a celorlalți (Halbwachs). Ne putem întreba cum se împletesc sau cum se resping cele două dimensiuni ale memoriei, încercând să observăm jocul dintre o privire interioară pentru care aducerea aminte e legată de emoții și trăire și o privire exterioară pentru care aducerea aminte e dictată de tiparele și contextele posibilităților de întâlnire cu ceilalți. Am putea spune că această privire interioară care operează cu valențele afective ale realului are un limbaj care se aseamănă, mai degrabă, cu ceea ce numim non-memorabil, pe când privirea exterioară ne prescrie memorabilului și ne distribuie în rețele de semnificație care includ și exclud. Figura omului comun este una dintre zonele culturale ale non-memorabilului care cuprinde o privire interioară ce nu vede prin reprezentări, ci prin urmele afective ale realului. Ceea ce e configurat pentru a deveni memorie este tot ceea ce intră într-o potențială reprezentare ce supraviețuiește momentului și ideii de clipă. Astfel, avem de a face cu sfera culturală ca dialectică între o interioritate ce devine memorabilă și una care rămâne în uitare sau latență. Putem vorbi, astfel, de o dublă prescriere a subiectului în memorie și uitare în funcție de niște forțe care cartografiază justificabilul și nejustificabilul, comunul și excepționalul etc. Subiectul este împărțit de aceste forțe, trăind continuu între memorabil și

non-memorabil, prin intermediul unor selecții și traversări de semnificații prescrise în mare parte de un partaj cultural care înglobează înconștientul subiectiv și izolat al memoriei. Ceea ce e memorabil depinde întotdeauna de posibilitatea de a scrie interioritatea sau experiența în reprezentare. Zonele prescrise memorabilului se oferă reprezentării tocmai prin ștergerea incompletitudinii urmelor și a parțialității imaginilor și înlocuirea acestora cu o rescriere. Memorabilul ține astfel de rescrieri și legitimizări, pe când non-memorabilul aparține unei insistențe a îndeterminării și a trecutului socioafectiv în prezent.

Omul interior și omul exterior

Am putea teoretiza diferența dintre o memorie interioară pe care omul o are asupra propriei vieți sau concepții despre sine și o memorie exterioară care este așteptarea a ceea ce va fi păstrat de către ceilalți sau impregnat în schița de urme a memoriei divine. Trebuie să facem distincția dintre un om interior și un om exterior care au propriile lor forme diferite de memorie și uitare. Posesiile, reminiscentele și progresiile omului interior și a celui exterior nu sunt aceleași, acestea pretinzând și realizând forme diferite de impregnare în temporalitate. Această distincție o găsim, în primul rând la Sf. Augustin, în *Despre Trinitate*. Omul interior posedă înțelegerea și, prin urmare, memoria, pe când omul exterior e înzestrat cu senzorialitatea. Tensiunea dintre exterior și interior este, astfel, pentru Augustin, aceea dintre ceea ce este trecător și decadent și latura mereu reînnoită a omului. Omul interior este cel care reînnoiește relația cu ceea ce este trecător. Avem aici de a face cu o distincție deosebită pentru înțelegerea tensiunii dintre

memorie și percepție, așa cum va fi ea dezvoltată, mai târziu, de către psihanaliză sau neuro-științe. Ludwig Binswanger face o distincție subtilă și profundă în ceea ce privește aceste două fețe împletite ale omului interior și omului exterior. Pentru Binswanger, există un sine interior, care păstrează o continuitate istorică interioară și sinele lumii de fiecare dată: „Totul ține acum de a separa prin concepte sinele care face posibilă continuitatea istoriei interioare a vieții (Ego-ul transcendent) și sinele lumii de fiecare dată prin care viața interioară a vieții trece ca printr-una dintre etapele sale.”¹ Exterioritatea este reflexia a ceea ce trece prin reprezentări și prin transformări, pe când interioritatea ține mai mult de un non-reprezentabil care asigură continuitatea subiectului și forța înnoitoare a acestuia în raport cu degradarea. Ideea omului exterior ține de ceea ce este memorabil și reprezentabil, de noile configurații de semnificație, pe când omul interior păstrează capacitatea de a interioriza urma acestor reprezentări în baza unei continuități și a unei auto-recunoașteri continue. Distincția dintre omul interior și omul exterior ne ajută să înțelegem funcția a ceea ce este trecător, dar memorabil și rolul unei constante interioare în raport cu care se configurează urmele non-reprezentabile. Acest om interior nu este un simplu concept metafizic, ci o idee care asigură posibilitatea de a vorbi despre o dialectică între memorabil și non-memorabil, por-

¹ Ludwig Binswanger, *Sur la fuite des idées*, trad. Michel Dupuis, Jérôme Millon, Grenoble, 2000, p. 283

„Tout tient maintenant au fait que l'on sépare nettement par les concepts le moi qui rend possible la continuité de l'histoire intérieure de la vie (l'Ego transcendantal) et le moi du monde de chaque fois à travers lequel l'histoire intérieure de vie passe comme à travers l'une de ses étapes.”

nind de la distanța sau de la golul care există între reprezentare și urma acesteia în interioritate. Reprezentările nu sunt pur și simplu incorporate în psihicul nostru, ci ele sunt preluate prin intermediul urmei pe care o lasă în interioritate. Astfel, avem de a face cu distincția dintre un domeniu al reprezentărilor exterioare și o zonă a non-memorabilului, a urmei sau a latenței acesteia. Această zonă a non-memorabilului ne va interesa în încercarea de a descoperi relația dintre ceea ce se constituie în reprezentare și ceea ce rămâne ca urmă în economia subiectivității și a ancorelor sale istorice. Pe calea acestei poetici a urmelor, vom ajunge să vorbim despre o interioritate non-reprezentabilă care se opune obsesiei pentru memoria și recunoașterea omului exterior.

Ceea ce nu se mai consemnează: golul dintre subiect și propria sa narațiune

Golul, așa cum este el imaginat sau umplut cultural, merită o atenție specială în ceea ce privește tema memoriei și a uitării. Fiecare modalitate culturală de a privi în trecut e străbătută de relaționarea cu ideea de gol și absență. Trecutul se dă prin lumina indirectă a lucrurilor care au lăsat un spațiu gol, fie el delimitat sau nu. Viața este reafirmată de fiecare dată în ciuda „morții prin uitare” și a unui Real găurit de absențele definite atât prin memoria culturală, cât și în interiorul narațiunilor personale. Există un interval gol între felul în care înțelesul absențelor se manifestă la nivel cultural și la nivel individual. Omul exterior supraviețuiește continuu omului interior și invers. Golurile dintre ipostaza culturală și cea intimă a sinelui, date de diferențele dintre memoriile acestora, sunt și ele exemple ale felului în care circuitele de semnificație se construiesc

din distanțele și spațiile goale dintre punctele de perspectivă. Semnificația unui obiect sau a unui eveniment se modifică atunci când acesta este gândit din perspectiva absenței sale sau a golului cuantificabil pe care îl poate lăsa în real. Tocmai de aceea, e interesant de analizat conceptul de gol și felul în care acesta delimitează și modifică semnificațiile.

Cele mai multe sunt culturile care nu au niciun spațiu gol în imaginar, nicio insulă destinată a fi pur și simplu teritoriul nimicului, tocmai pentru că aceste goluri sunt mai degrabă deghizate în spații pline, ale abundenței, marcând frica noastră de vid sau neant. Infernul lui Dante Aligheri e plin și niciunul dintre limburi nu este nepopulat, nici măcar acela al indeciziilor. Toate sunt înregistrate și nimic nu este uitat în acest spațiu stratificat care are loc pentru toate, mai puțin pentru goliciunea însăși. Nu doar călătoriile în geografii diferite surprind aceste spații locuite, pline, ci și călătoriile în timp vorbesc despre temporalități înghețate, pline de ceea ce a fost sau de ceea ce va fi, de „fantomele” trecutului sau ale viitorului. Confruntarea cu golul este, de obicei, descrisă în termenii unei întâlniri cu golul dinăuntru, cu puștiul interior. Golul acesta psihologizat se naște din contrastul dintre o lume exterioară care e mereu plină și un subiect care nu e gol (interior) atâta timp cât poate purta sau conține memoria acestei lumi exterioare.

În secolul XX, faimoasa sintagmă a Papei Ioan Paul al II-lea, „să sperăm că Iadul e gol”, marchează o mutație în imaginar de pe nevoia de înregistrare și conservare, pe cea de ștergere, uitare și iertare. Metafora Iadului gol nu e doar o mai mare încredere în speranța iertării, ci și intrarea într-un imaginar al ștergerii și al anulării unui Real devenit din ce în ce mai îndepărtat de capacitatea de memorare, anticipare și interiorizare a subiectului. Într-o epoca marcată de o relație continuă cu reprezentările și cu formarea și prezervarea acestora, simplul

gest de a pune accentul pe iertare prin prisma ștergerii, anulării și a golului vorbește despre nevoia de a reda non-memorabilului și lacunelor un rol în imaginar. Realul, populat de o înmulțire a reprezentărilor și semnificațiilor și de o suprasaturare de informații, devine, în post-modernism, din ce în ce mai departe de memorabil. Astfel, cu riscul de a face loc nejustificabilului în discursul religios, sintagma Papei adresează nevoia noastră de a ieși din logica memoriei celor justificate. Narațiunea reprezentării faptelor pe care se baza condamnarea la Iad e înlocuită de necesitatea de a muta perspectiva asupra golului din interiorul și din jurul acestor reprezentări. Figura omului comun răsare astfel de dincolo de narațiunea reprezentării faptelor unei vieți și aduce în discuție zonele culturale ale non-memorabilului. Omul interior nu mai este văzut pur și simplu ca și continuitate a conștiinței, în lumina memoriei individuale, în baza unei narațiuni și unui sine temporalizat ce pot fi dezvoltate la Judecata de Apoi. Omul interior devine, printr-o logică nou testamentară a iertării și uitării, și un punct de întrerupere a conștiinței sau de gol în temporalitatea și narațiunea cauzală a sinelui, pentru a face loc harului, pentru a marca prezența dumnezeirii prin forța de a Nu înregistra evenimentul și nu prin aceea de a-l consemna și memora. Observăm că logica creștină a iertării este esențială pentru a înțelege problematica memoriei și a uitării. Posibilitatea de a înscrie golul și punctul de întrerupere al conștiinței (înțeleasă ca memorie narativă) este începutul omului interior care se desprinde de propria narațiune, devenind mai mult decât povestea consemnabilă, mai mult decât memoria vieții, unindu-se cu o posibilitate divină care nu ține de eternitatea memoriei, ci de discontinuitatea acesteia prin iertare.

Una dintre trecerile interesante de la paradigma memoriei înspre depășirea acesteia ține de posibilitatea de a nu mai înțelege

subiectul sau sinele ca un „lucru”. Această reprezentare a subiectului ca o hartă fixă a reprezentărilor, ca un „ceva” tinde să fie depășită odată cu ieșirea din paradigma memoriei, în interiorul căreia conștiința și amintirile vizează un conținut. Atâta timp cât subiectul putea fi înțeles ca o hartă fixă a reprezentărilor sau ca un „ceva”, acesta era prescris mai degrabă memorabilului și puterii de a păstra relația cu subiectul ca relație cu un „lucru” sau cu o prezență. Odată ce înțelegerea subiectului nu mai ține de fixitatea unui „ceva”, prescrierea acestuia în memorabil se modifică, multiplicitatea subiectului și diferitele dimensiuni ale absenței acestuia ținând, mai degrabă, de non-memorabil. Fiind continuu supraviețuitorii propriilor morți prin uitare înseamnă că sinele nu este un lucru, ci o mișcare, o dialectică care exprimă tensiunea dintre prezervare și pierdere ca în cazul distincției dintre omul interior și omul exterior. Disoluția e parte din mutațiile identitare care creează multitudinea de experiențe în care sinele e de fiecare dată altul, adică într-o altă relație cu ceea ce e trecător. Una dintre teoriile legate de felul în care sinele e întotdeauna multiplu o putem găsi în *The Social Psychology of Experience: Studies in Remembering and Forgetting*:

„Ne simțim unici, coerenți, relativ ființe neschimbătoare și astfel uităm multiplicitatea esențială care e derivată din setul de locuri pe care le ocupăm de-a lungul a numeroase cadre colective. Cu cât ne imersăm mai mult într-un cadru dat, cu atât mai ușoară devine această «uitare». Cu toate acestea, «stranietatea» se întoarce în procesul de amintire. Anume golul dintre simțul nostru de a vorbi și acțiunea într-o manieră coerentă cu sine și conștiința unor curente sociale eterogene care ne fac ceea ce suntem.”¹

¹ David Middleton, Steven D. Brown, *The Social Psychology of Experience: Studies in Remembering and Forgetting*, Sage Publications, London, 2005, p. 55: „We feel ourselves to be unique, coherent,

Când ocupăm un anumit cadru, avem tendința de a-l locui complet, uitând de celelalte cadre colective și sociale care ne-ar face să fim diferiți și discontinui în raport cu noi înșine. Această multiplicitate uitată se întoarce prin amintire, atunci când apare senzația ciudată a golului dintre ceea ce suntem și ceea ce ne face să fim așa cum suntem. Am putea spune că, în interiorul amintirii, golul dintre omul interior și omul exterior e manifest, tocmai pentru că există totodată și diferența dintre felul în care ne percepem pe noi înșine și felul în care ne amintim de noi înșine. Senzația de straniețate generată de aceste goluri dintre sine și ipostazele sinelui ne face să aducem în discuție eterogenitatea și discontinuitatea identităților pe care le asumăm. Discontinuitatea sinelui ne aduce aminte de uitările constitutive care ne formează identitățile pe care le îmbrăcăm. Observăm cum această discontinuitate a sinelui ne scoate din zona a ceea ce este memorabil, uitările, tăieturile și golurile intrând în discuția despre constituirea unui subiect. Sinele nu mai ține, astfel, doar de puterea memoriei de a-l reține, ci se mută înspre o dialectică și o multiplicitate ce nu pot fi surprinse în fixitatea reprezentării. Astfel zonele non-memorabilului ajung să fie, mai degrabă, mijloace de negociere a partajului subiectului între determinare și indeterminare. Aceste zone de interval dintre ipostazele sinelui revin, de obicei, în procesul de amintire, atunci când golul din real apare ca

relatively unchanging beings and, in so doing, forget the essential multiplicity that is derived from the set of locations we occupy across numerous collective frameworks. The more we immerse ourselves in one given framework, the easier this 'forgetting' becomes. However, it is in the process of recollection that 'strangeness' properly returns. That is, the gap between our sense of speaking or acting in a self-consistent manner and the awareness of the heterogeneous social currents that make us who we are."

o discordanță între sine și amintire. Acest gol constituie unul dintre punctele de plecare în discuția despre uitare, tocmai pentru că autentică conștiință a sinelui pornește tocmai de la conștiința legată de golurile și absențele care ne fundamentează și ne țin la distanță de propriile narațiuni.

Subiectul fără lume

Să revenim la figura omului obișnuit, comun, care pare a fi mereu la mijlocul drumului dintre Iad și Rai, dintre memorie și uitare. Filosofia, așa cum observă François Laruelle, nu poate da seama de acest *homme ordinaire*, pentru că el este imposibil de decupat și inalienabil în spectrul cultural discursiv. Putem afirma că până și o întreagă cultură occidentală l-a uitat pe acest om obișnuit în solitudinea sa discretă, în cotidianitate, în viața nudă, interzicându-i nu doar, cum ar susține Michel Foucault, dreptul la istorie, ci și „consistența” urmei existenței sale. Pentru Laruelle acest *homme ordinaire* trebuie diferențiat de o ideologie a victimei, acesta neavând propriile imagini proiectate pe ecranele umanitare sau antropologice. Filosofia omului obișnuit e tocmai aceea de a nu avea nicio imagine proiectată în afară, de a fi, prin definiție, nu reprezentantul unei uitări sociale (cum este victima), ci al unei uitări a însuși principiului rezidual și epifenomenalist al omului. Prin uitarea omului comun, nu vorbim despre o uitare culturală a victimei, ci despre o uitare a restului la orizontul căruia apare subiectul. Omul obișnuit nu poate fi văzut, pentru că această formă reziduală a sa nu-l include în nicio schemă, ci, din contră, îl face să se manifeste ca o esență care surmontează discursurile.

„Diferența antropologică interzice să începem de la om și singurătatea sa. [...] Ea nu poate să dea seama de omul obișnuit: nici nu

îl poate vedea. Ea îl va fi dublat deja, câteodată chiar depășit și devalorizat de fantezele sale filosofice: gregarul, vulgarul, cotidianul, exotericul, înțelesul sănătos sau conștiința comună; și prin simetriile sau complementaritățile lor: supraomul, filosoful, omul autentic, subiectul gânditor, Spiritul, etc.”¹

Omul obișnuit nu este doar omul fără însușiri, (pe care se concentrează Robert Musil în romanul său faimos) pe care îl percepem zilnic în a sa anonimitate care se mulează pe lumea exterioară sau minoritarul proiectat de discursul intelectual, ci el este, așa cum spune Laruelle, despuiat de orice atribut socio-politico-psihologic care l-ar predispuce înspre a forma o lume sau a o avea ca bază.² Transparența omului obișnuit face ca niciun joc de putere să nu se poată înstăpâni pe imaginea sa. Prin definirea acestei esențe a minorității care este însăși non-negociabilul³, Laruelle vrea să facă trecerea de la o filosofie orientată înspre Celălalt la o filosofie care-și reamintește de acel nenumit și desconsiderat Unu (l'Un). Dorind să iasă din metafizica Celuilalt, Laruelle propune Unul ca „criteriu de

¹ François Laruelle, *Une biographie de l'homme ordinaire-Des Autorités et des Minorités*, Ed. Aubier Montaigne, Paris, 1985, p. 11.

„La différence anthro-po-logique interdit que l'on commence par l'homme et sa solitude. [...] Elle ne peut se contenter de l'homme ordinaire: elle ne le voit même pas. Elle l'aura déjà doublé, à la fois excédé et dévalorisé de ces fantoches philosophique: le grégaire, le vulgaire, le quotidien, l'exotérique, l'entendement sain ou la conscience commune; et par leurs symétriques ou leurs complémentaires: le surhomme, le philosophe, l'homme authentique, le sujet réfléchissant, l'Esprit, etc.”

² *Ibid.*, p. 48

³ *Ibid.*, p. 45

realitate absolută”,¹ care nu se definește prin diferența pe care o creează, ci prin determinarea pe care o generează. Laruelle nu pornește în căutarea individului care este în spatele lumii, ci a celui care este acolo dinaintea acesteia, individul dinaintea individuației.² Acest individ dinaintea lumii trasează în jurul său o margine și un dincolo, adică reprezintă o forță unitară (Unul) din care derivă toate jocurile relaționale de diferențe. Acest Unu, ca principiu minoritar nu este, totuși reflectant și refuză dinainte intrarea în totalități sau linii de devenire. Omul obișnuit este omul nereflectat, nemediat despre care știm că există ca fiind distinct de Lume, Limbaj sau Filosofie. În viziunea lui Laruelle, omul obișnuit nu este doar efectul unei întregi Filosofii care a uitat Unul, ci el este „subiectul fără lume” care regăsește o lume înlocuind-o complet.³

Pentru Laruelle, omul generic este *fără-memorie* sau non-memorabil, adică ține de ceea ce înscrie urma realului fără niciun cadru narativ, ficțional sau autobiografic. Non-memorabilul este apărarea în fața fantomaticului, rezistența vieții dinaintea intrării sale în circuitul cultural al memoriei. Subliniem și noi această nevoie de a deriva reprezentările culturale nu doar din ceea ce e memorabil, ci mai ales din *fără-memorie*, din figura omului comun, uitat în povestea excepționalității universale. Timpul e locuit de o multitudine de memorii, dintre care unele vor rămâne mereu desprinse de forța de culegere a umanității, dar, tocmai pentru că nu bântuie pe nimeni, acestea rămân mai reale decât memoria. Ele sugerează, mai degrabă, fluxul unui preaplin neînregistrat al existenței și, prin urmare, realitatea fără monument a fiecărei vieți în singularitatea sa.

¹ *Ibid.*, p. 51

² *Ibid.*, p. 53

³ *Ibid.*, p. 85

Așadar, ne lansăm și noi în încercarea dificilă de a gândi omul pornind de la dispariția sa și aici nu ne referim la moartea omului în sensul lui Michel Foucault, adică cel al epuizării unei categorii culturale umaniste, ci de la dispariția sa continuă în fața unei lumi și chiar a unui mecanism ideologic care nu-i poate reține doza de realitate. Figura omului comun este pierdută în exercițiul de eternizare al memoriei colective, acesta opunând constanța sustragerii sale unor forme narative de înregistrare a trecutului.

Așa cum am văzut, relația dintre memorabil și non-memorabil este una care ține de un anumit partaj între un real ce intră în reprezentare și restul unui real ce intră în logica urmei. Ideea unui real care nu mai intră în reprezentare apare târziu, abia după ce planul de a scoate inconștientul la lumină sau de a șterge uitările eșuează. Această încercare de a prescrie omul reprezentărilor complete și memorabilului ține de o intenție mai adâncă, aceea de a lega înțelegerea subiectului de ceea ce Celia Lury numește un „individualism posesiv” care se bazează pe ideea unei libere auto-determinări și a unei identități constituite ca proprietate.¹ Astfel, tot ceea ce părea dincolo de subiect și controlul acestuia devine, într-o epocă marcată de individualism, încă o simplă proprietate a liberului arbitru și a auto-determinării. Am putea spune că lărgirea zonei culturale a memorabilului depinde de această cucerire posesivă a individului în schema reprezentărilor controlabile. Planul unei culturi bazate pe memorie, retenție, reprezentare și proprietate individuală a eșuat, în viziunea noastră. Suntem, astfel, nevoiți să ne reîndreptăm atenția spre non-memorabil și non-reprezentabil pentru a putea gândi subiectul în relație cu o logică a

¹ Celia Lury, *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*, Routledge, New York, 1988

urmei, a rămășiței și a incompletitudinii prin care este reafirmată funcția unui „dincolo” de subiect care ne scoate din „individualismul posesiv”. Acest „dincolo” de subiect readuce în discuție efectele a ceea ce se oferă în afara cadrelor reprezentării și memorabilului.

3. Clasificări ale figurilor uitării

Prezentul liber de memorie

În acest capitol vom încerca să aducem în discuție anumite posibilități de clasificare ale figurilor uitării, pentru a ni le putea apropria cu o înțelegere mai mare asupra conceptelor, păstrând, totuși, spectrul larg de înțelesuri pe care vrem să le împletim prin intermediul unei teme restrictive. Dorim să facem din figurile uitării și ale rezidualității niște funcții prin intermediul cărora vom vedea inserată în cultură și literatură una dintre cele mai discutate și poate, tocmai de aceea, de evitat problematici ale istoriei gândirii: relația cu timpul. Ceea ce ne va interesa din această amplă problematică este aspectul descompunerii și al disoluției în timp, prin intermediul strategiilor de rezistență sau supunere din care derivă memoria și uitarea. Vom aduce această temă înapoi din discursul psihologiei pe teritoriul teoretico-istoric al ficțiunii documentare. Însă, până atunci, avem de traversat definiții și parcelări fără de care nu am putea găsi marginile unei uitări pe care am fi tentați să o vedem pretutindeni.

Trecutul postulat de basme („a fost odată ca niciodată”) sau trecutul sacralizat al Evangheliilor întrețin legătura cu un trecut care se află oarecum în afara logicii timpului, *in illo tempore*. E vorba de un timp care nu poate deveni niciodată trecut pentru că el este trăit din nou în interiorul fiecărui ritual. Această formă de trecut ne conține într-o mai mare măsură

decât putem noi să îl reprezentăm. Trecutul acesta nu are nicio distanță temporală în raport cu momentul prezent al eului și funcționează direct fără a se fi schimbat sau acumulat. El nu depinde de timp sau de punerea lui în discurs, ci forța sa vine tocmai din posibilitatea de a ni se adresa din afara timpului, fără repetiție („ca niciodată”) și fără a putea fi legat sau conjurat de prezent („a fost odată”). Uitarea nu poate amenința acest trecut pentru că el se deschide continuu în actul de a fi și nu în cel de a rememora. Mutația gândirii care propune un trecut care se deschide numai în rememorare și se regăsește în logica timpului o putem lega de începuturile ideologiei progresului. Jacques Le Goff sesizează că valorizarea timpului înspre viitor se petrece între secolele al XVII-XIX-lea, după ce Renașterea investise complet în ideea timpului ca prezent¹. Mai târziu, vom avea de a face cu trecutul înțeles în cadrul psihanalizei, un trecut îndepărtat, al individului care îi conturează întregul psihism. Aici vom putea observa o revenire a ideii trecutului intemporal, procesele inconștiente neavând niciun raport cu timpul² în felul în care se manifestă sau funcționează. Dar să revenim asupra ideologiei progresului și a ideii de nouitate care a dat naștere întregului program al modernității. Jacques Le Goff observă că nouitatea implică nuanța și concepția de a fi fost născut din necunoscut, adică aceea de a fi copilul oricui și al nimănui:

„Noul Testament, Vita Nova a lui Dante se nasc din dragoste. Nou înseamnă mai mult decât o ruptură cu trecutul, o uitare, o ștergere, o absență a trecutului. Desigur, cuvântul poate primi o conotație aproape peiorativă, în Roma antică, de exemplu *homines*

¹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris, 1988, p. 46

² *Ibid.*, p. 53

novi, oameni fără trecut, adică născuți din necunoscuți în ierarhia socială, ne-nobili, parveniți.”¹

Astfel, de-a lungul istoriei „noul” a căpătat valențe atât negative, cât și pozitive, dar, de fiecare dată, raportul cu trecutul, pe care acest „nou” s-a construit a fost unul de scurtcircuitare, de discontinuitate. Ideea pe care posibilitatea „noului” o susține în imaginar este, de fapt, aceea de a reîncepe dintr-un alt punct decât din cel înspre care se îndrepta un prezent condus de moștenirea trecutului, adică ideea unei uitări eliberatoare.

În ceea ce privește modernitatea, observăm că, mai mult decât o ștergere a trecutului, avem de a face cu o dorință de a fi născut din necunoscut, cu o dorință de ruptură sau eliberare printr-o renegociere a raportului cu timpul istoric. Vorbim despre înlocuirea ideii de cauzalitate și procesualitate, în ceea ce privește relația cu timpul, cu ideea unui raport liber cu trecutul pe care îl putem părăsi sau la care ne putem întoarce, în funcție de propria opțiune. Dorința de nou, este astfel o nevoie de libertate în raport cu un timp istoric care amenință să confiște prezentul nedefinit al subiectului. A fi copilul necunoscutului este reflexia unei libertăți ultime la care modernitatea a visat, pe urmele forței de înnoire adusă de mesajul creștin. Noul Testament conține pilda fiului risipitor care simbolizează ruperea tuturor legăturilor și nașterea din necunoscut pe o

¹ *Ibid.*, p. 67: „C'est le nouveau Testament, c'est la Vita Nova d'un Dante qui naît avec l'amour. Nouveau signifie plus qu'une rupture avec le passé, un oubli, un effacement, une absence de passé. Certes, le mot peut revêtir une acception presque péjorative, dans la Rome Antique, avec par exemples les homines novi, hommes sans passé, c'est-à-dire nés d'inconnus dans la hiérarchie sociale, non nobles, parvenues.”

cale a reîntoarcerii. Observăm că necunoscutul e valorizat pozitiv, în înțelesul său de ruptură sau uitare care aduce noutatea. Uitarea însăși este, în cazul acesta, posibilitatea unei alte nașteri din necunoscut, o urgență prin intermediul unei rupturi în raport cu continuitatea și „inerția” istorică. Modernitatea proiectează acești oameni „fără trecut”, care sacrifică trecutul în virtutea unui altfel de viitor. Ideea de ruptură în raport cu timpul este, totodată, legată de un imaginar al posibilității transcenderii timpului. Modernitatea este asumată de acești *homines novi* care proiectează visul rupturii și transcenderii temporale și istorice în virtutea unui alt început. Imaginarul rupturii, în cazul acesta, e susținut de posibilitatea uitării și a ștergerilor. Uitarea ține, așadar, de posibilitatea înstrăinării de trecut pentru obținerea unui alt început care să scoată cursul gândirii din vechiul determinism. Mai mult decât atât, uitarea și nu continuitatea e văzută ca act întemeietor, în cazul acesta. Astfel, odată cu modernitatea, dreptul de a uita devine privilegiul oamenilor fără trecut, al celor născuți din necunoscut pentru a se putea întemeia pe ei înșiși. Începând cu a doua jumătate a secolului XX, și odată cu postmodernismul, motorul cultural ne va arăta, prin toate instituțiile memoriei, că nu avem dreptul de a ne naște din necunoscut, că suntem copiii unor arhive istorice sau evoluționiste pe care nu putem să nu le asumăm, tocmai pentru că acestea sunt cele care ne descriu cel mai bine, oferind o narațiune a timpului, în interiorul căreia suntem deja prinși. Promovarea memoriei ca necesitate vitală a umanității vine să sublinieze și mai mult ideea de contingență și aceea a unei legături intrinseci care ține evenimentele laolaltă, în timp ce prezentul subiectiv se naște pe fondul acestora. Suntem cu atât mai legați de real cu cât memoria devine o forță de legitimare a apartenenței la lume. Ceea ce se petrece în trecut ne leagă de noi înșine, memoria fiind cea care

ne învață cum să ne aparținem prin intermediul narațiunilor despre timp și cum să aparținem realului istoric, prin intermediul narațiunilor identitare. În era digitală, uitarea nu mai ține de un imaginar al rupturii, ci subliniază limitele memoriei umane în raport cu capacitatea infinită a suporturilor de stocare de date. Obsesia legată de memorie e un simptom al dorinței de autoconservare. Totodată, amplitudinea unei astfel de memorii digitale creează o distanță în raport cu acea memorie ce poate fi internalizată și purtată. Memoria personală, subiectivă, devine astfel *un rest* în economia unei posibilități infinite de stocare, care păstrează, înregistrează și cuantifică altfel realul. Memoria care poate fi purtată și care este independentă în raport cu un anumit mediu sau suport digital este memoria comunului și a banalului sau, altfel spus, memoria realului din spatele imaginii, a fotografiei sau a discursului public. Memoria istorică, prinsă complet în structurile media digitale, se separă de o memorie individuală a lucrurilor care scapă istoriei. Trecutul nu mai este cel de care ne dorim să ne eliberăm, printr-o dorință de ruptură și nou, ci este cel la care putem să ne întoarcem oricând în timp ce acesta se scrie și se înregistrează dincolo de memoria noastră individuală. Dorința de nou și uitare a fost transformată într-o dorință de memorie și un „dor” de un trecut care a fost deja desprins de noi și anețat, tocmai pentru ca prezentul să fie liber de memorie.

Mormântul soldatului necunoscut

Tipul de memorie propusă de Iluminism, în secolul al XVIII-lea, acea memorie tehnică și științifică, părea, conform lui Jacques Le Goff, să se detașeze de morți, până în momentul în care Revoluția franceză realizează o revenire la memoria

morților¹. Mormântul nu mai aparține doar Bisericii, redevenind un loc al amintirii. În secolul al XIX-lea, Romanticismul subliniază și mai mult fascinația față de legătura dintre cimitir și memorie. Apoi urmează impunerea treptată a unei memorii statuare (plăci, monede, timbre etc.) la care contribuie și devenirea publică a arhivelor care compun ceea ce Le Goff numește o „civilizație a inscripției”².

Cel mai interesant fenomen al memoriei colective apare după Primul Război Mondial, prin instituirea mormântului soldatului necunoscut în multe dintre fostele țări beligerante europene. Conform lui Le Goff, acest fenomen trasează granițele memoriei prin intermediul anonimului eroic și folosindu-se de acest „cadavru fără nume”³ reîncheagă și unește națiunea. Putem afirma că mormântul soldatului necunoscut este monumentul eșecului modernității de a răspunde absenței și pierderii altfel decât prin memoria folosită ca putere simbolică. Memoria colectivă își demonstrează, astfel, că are capacitatea de a-i cuprinde și reține până și pe cei care au fost răpuși de moarte și anulați de război, existând posibilitatea de a avea comemorare chiar și acolo unde a existat pierdere și ștergere anterioară a individualității (determinată de război). René Girard observă felul în care orice cultură se construiește de la mormântul victimei ispășitoare (victima fără nume sau victima uitată în raport cu sacrificiul căreia suntem îndatorați) care funcționează ca punct de împletire a tuturor semnificațiilor:

„Mormântul nu e decât primul monument uman care se ridică în jurul victimei ispășitoare, primul strat de semnificații, cel mai elementar, cel mai fundamental. Nu există cultură fără mormânt,

¹ *Ibid.*, p. 156

² *Ibid.*, p. 159

³ *Ibid.*, p. 161

nu există mormânt fără cultură; la limită mormântul este primul și singurul simbol cultural.”¹

Mormântul ca loc simbolic este cel sigiliu care marchează în același timp uniunea și separarea dintre memorie și lipsa acesteia, dintre moartea ca realitatea și moartea ca loc cultural etc. Tocmai de aceea, pentru Girard, mormântul descrie și întemeiază cultural întreaga putere simbolică, subliniind locul unei absențe sau al unui trecut care este atât recunoscut, cât și uitat. Mormântul soldatului necunoscut este un simbol național, dar acesta poate fi analizat și altfel în economia tipului de memorie pe care o face posibilă. Mormântul soldatului necunoscut realizează posibilitatea unei memorii a absenței fără chip și nume, a absenței radicale. Astfel, ceea ce poate fi observat este extinderea posibilității de comemorare chiar și acolo unde nu există chip și nume. Această absență radicală este determinată de puterea semiotică a acestui mormânt al soldatului necunoscut. Puterea sa semiotică nu înlocuiește uitarea prin memorie, ci ascunde uitarea sub puterea de a crea semnificație pornind de la ocultarea locurilor goale din memoria și imaginarul colectiv. Aceste locuri goale care amenință structura de temelie a unui real construit pe prezență sunt reîngropate semiotic și simbolic pentru a neutraliza forța de destructurare a unei absențe care nu spune nimic, a unei absențe tăcute, a unei absențe care nu vorbește prezentului. Avem acces la absențe doar atunci când ele devin semiotice, pline de înțeles sau simbolice, pe când absențele radicale, absențele care desemnează limita limbajului, sunt reacoperite de forțele semiotice care fac tăcerile să vorbească. Pentru ca absențele să vorbească

¹ René Girard, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii-Cercetări întreprinse împreună cu Jean-Michel Oughourlian și Guy Lefort*, trad. Miruna Runcan, Nemira, București, 2006 [1978], p. 108

e nevoie de o cultură a prezenței care reinvestește locurile goale cu semnificația prezentului. A ne aminti de absența fără chip și nume e aproape o imposibilitate, iar această neputință e corectată de semiotica mormântului soldatului necunoscut, care pare să ofere un loc în memorie chiar și celor față de care limbajul ajunge la propria sa limită.

Funcția absențelor

Tipul de memorie pe care o trăim astăzi este la marginea memoriei mașinilor, a memoriei arhivistice a calculatorului. Dacă pentru Sigmund Freud nimic din ceea ce a existat în mintea noastră sub formă de gând, emoție, informație sau imagine nu se pierde în întregime, pentru noul secol digital nimic nu se mai poate pierde chiar dacă am vrea. E pentru prima dată când omul are acces la sine și prin intermediul unor stocări de date pe care nu le luase niciodată în calcul. Cu greu poate omul să se mai uite pe sine, atunci când este re-proiectat de statistici și legături de dincolo de conștiința sa de sine. Nu doar că omul nu se mai uită pe sine, ci uită să moară. În *L'Échange impossible (Schimbul imposibil)*, Jean Baudrillard explică dezvoltarea cancerului ca acea boală a celulelor care uită să se dividă, să moară și se clonează în miliarde de copii până ce devin o tumoare. Putem spune că această compulsiune de a nu muri o regăsim în relația de astăzi a omului cu lumea pe care o proiectează și care îl proiectează în schimb, într-o arhivă infinită *illo tempore*. În 1965, Françoise Jacob primește premiul Nobel pentru demonstrarea teoriei biologice conform căreia ereditatea funcționează ca memoria unui calculator care transcrie totul¹. Însăși funcționarea biologică devine

¹ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 166

o complexă memorie străveche care ne amintește că nu putem fi copiii necunoscutului. În această memorie biologică străveche există foarte puțină uitare, iar noi trăim din ce în ce mai departe într-o logică a timpului care ne-a acumulat, sub o formă sau alta, fără să scadă nimic. Această înțelegere a ființei ca acumulare nu mai lasă loc absențelor tăcute, discontinuităților și rupturilor. Imaginarul acumulării și al tuturor datelor externe sau interne care nu se pierd realizează o altă fațetă a cultului progresului. Așa cum observăm locurile goale sunt îngropate, iar modelul care poate fi citit în toate structurile științifice e cel al continuităților. Imaginarul acumulării este un imaginar al suprasaturării cu informație, un imaginar în care ștergerile și uitarea cu funcția lor de ruptură și posibilitate a revenirii sunt scoase din discurs, având de a face, mai degrabă, cu o forță a contingenței care pare să fie scrisă de un model computațional al lucrurilor. Realul e înțeles prin acest model al continuității și acumulării, funcția absențelor care nu spun nimic fiind acoperită de funcția de repetiție a informației la un nou nivel. Un model al rupturilor, absențelor, ștergerilor și revenirilor este înlocuit de modelul celulelor care nu se mai divid, constituind excrescența unui real în care continuitățile se acumulează.

Imemorialul

Așa cum observă Paul Ricoeur, în *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (*Memoria, istoria, uitarea*), ezităm întotdeauna între amenințarea unei uitări definitive și băntuirea unei memorii interzise. Între acestea două nu există nimic altceva decât imprimarea afectivă a cărei specificitate se pare că o putem înțelege mai puțin. Între inacceptarea uitării din partea celorlalți și amintirea unor lucruri care parcă s-au impregnat și impus

singure, chiar dacă nu ar fi trebuit să fie acolo, se găsește un întreg spectru afectiv care are, totuși, ecoul a ceva imemorial, dictat, adică, de o origine necunoscută și nenumită a cărei efect suntem. Bernard Baas tratează acest dispozitiv al imemorialului ca „structură temporală paradoxală”¹. Memoria interzisă la care se referea Ricoeur este, în viziunea lui Baas, ceea ce este între-spus (*l'inter-dit*), adică acea voce care nu poate fi receptată și înțeleasă de către o ureche formatată de un anumit tip de discurs, dar care răsună surd și clar în urechile care se lasă traversate de ecoul acesteia. Ecoul imemorialului este numele indicibilului sau a ceea ce se manifestă de dincolo de conturul semnificației². E vorba de păstrarea ecoului morții sau a ecoului a ceea ce a fost pierdut fără a reveni prin nicio reminiscență. Pe urmele lui Jacques Lacan, Baas arată că ceea ce trece în memorie este șters în percepție, iar ceea ce este în percepție nu poate deveni memorie sau istorie³. Subiectului dorinței, în viziunea lui Lacan, îi lipsește întotdeauna ceva, acesta fiind purtătorul tuturor urmelor pe care nu le mai poate recunoaște. Acest subiect incomplet, care poartă propriile sale urme incognoscibile, este marcat de propria uitare. Subiectul este această asimptotă între o origine și momentul în care aceasta nu mai poate fi recunoscută. Această uitare îi aduce subiectului, în permanență, o întârziere în raport cu sine. În psihanaliza lacaniană, motorul dorințelor subiectului este căutarea, dar, mai ales, imposibilitatea de a regăsi ceea ce a fost pierdut. Foarte simplu și reductiv spus, uitarea este cea care naște în noi dorința. Ecoul imemorialului este muzicalitatea

¹ Bernard Baas, *L'écho de l'immémorial: Lacoue-Lacan*, Hermann Éditeurs, Paris, 2016, p. 12

² *Ibid.*, p. 46

³ *Ibid.*, p. 111

acelei întârzieri în raport cu sine. Vocea inaudibilă a imemorialului este o prezență-absență care se răsfârânge asupra semnificațiilor. Ceea ce pune în criză imemorialul e însăși ideea de origine care ne scapă și care e de nerecunoscut. Astfel în acest dispozitiv al imemorialului ceea ce e origine e pierderea însăși, uitarea sursei, nerecunoașterea. Originea pierdută a subiectului și urmele care se întorc din necunoscut marchează vocea imposibilă a imemorialului care urmărește orice semnificație în discursurile mărturiei și ale memoriei. Urma este intermediarul dintre această voce imposibilă și uitată a semnelor și tăietura pe care ea o operează în real. Semnificația reface drumul acestei ștergeri, dar fără a ajunge la origine, ci la imemorial, la acest loc al ecoului, al posibilității de a privi în timp întotdeauna indirect și decalat. Imemorialul face ca fiecare întâlnire cu realul să fie o întâlnire căreia îi lipsește o parte, înscriind distanța ce se reflectă asupra oricărei constituirii a subiectului ca martor. Originea pierdută, imposibilitatea de a regăsi momente, figuri, evenimente printr-un proces direct al legăturii cu timpul și imemorialul lucrurilor pierdute devin teme majore ale secolului XX (ne putem gândi la Proust și *À la Recherche du Temps Perdu* sau la Beckett, *Waiting for Godot*).

Drumul întoarcerii acasă

În cartea sa, *Les formes de l'oubli*¹, Marc Augé observă că uitarea este operatorul oricărei puneri în ficțiune sau a oricărei puneri în operă, prin intermediul cărora se ajunge la o configurație de timp și viață². Tema uitării nu este propusă ca o

¹ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Payot & Rivages, Paris, 1998, p. 18

² *Ibid.*, p. 47

contra-partidă a memoriei, ci ca un travaliu complex, elaborat de cultură, pentru configurarea anumitor inserții în timp. Marc Augé distinge trei forme principale ale uitării care se regăsesc chiar ca motive în interiorul structurii narațiunilor. Prima dintre ele este întoarcerea (*le retour*), capacitatea de a merge înapoi în trecut surmontând sau uitând prezentul. Cea de-a doua este suspendarea (*suspense*), adică regăsirea prezentului după ce acesta a fost desprins de viitor și trecut. Ultima dintre formele uitării este re-începutul (*re-commencement*) care presupune regăsirea viitorului printr-o uitare a trecutului. Întoarcerea este figura care ne interesează cu precădere, pentru că ea propune o anumită posibilitate de a privi înapoi în trecut, făcând abstracție de prezent.

Tema întoarcerii, care este profund legată de problematica discutată a unei origini pierdute, se regăsește la diferite niveluri de înțeles și sub varii forme în întreaga cultură occidentală, încă de la începuturi. De la drumul de întoarcere acasă a lui Ulise, Exodul și drumul de întoarcere al poporului evreu și până la întoarcerea fiului risipitor în Noul Testament, cultura occidentală imaginează și trasează întoarcerea acasă ca pe un travaliu care implică pierdere și regăsire, memorie și uitare, timp și contra-timp. Pilda fiului risipitor, care apare în Evanghelia după Luca, este metafora posibilității de întoarcere a Celuilalt, prin intermediul forței dragostei care primește atât plecarea, cât și întoarcerea, unind figura sinelui ca Celălalt și figura sinelui ca Același sub un singur chip pe care Tatăl îl poate recunoaște doar prin prisma iertării. Tatăl uită și anulează părăsirea, amintirea suferinței sale și greșeala plecării Fiului și, în îmbrățișarea sa, permite drumului ocolitor să se refacă fără nicio discordanță de timp sau întârziere, anulând prezentul justițiar și întorcându-se prin uitare și iertare la acel trecut imemorial, în care fiul său era „acasă”. Marc Augé nu se

oprește asupra acestei pilde despre întoarcere și iertare, dar amintește de metempsihoza din *Republica* lui Platon, unde sufletele se reîntrupează după ce au băut din râul Lethe pentru a uita ceea ce sufletul surprinsese în timpul călătoriei sale cu carul înaripat. Întruparea este, pentru lumea Greciei Antice, o uitare de sine, iar viața însăși nu este decât traseul unei reînțoarceri. Timpul este o buclă a începutului recunoașterii unității tuturor lucrurilor în principiul Binelui. Întoarcerea este intermediatoare între moarte și amintire, la fel ca în pilda Fiului risipitor, unde, pentru a nu muri simbolic, sufletește, e nevoie să-ți *amintești* de casa Tatălui și de posibilitatea de a te întoarce acolo. Tocmai în acel moment în care Fiul risipitor nu se mai gândește pe sine sub semnul prezentului și al condiției sale de suferință în autoexil își amintește de casa Tatălui său. Observăm că e nevoie de o uitare a prezentului, care e totodată o uitare de sine, pentru ca amintirea și privirea înapoi în trecut să fie posibilă. În esență, gândul care aduce izbăvirea este reamintirea posibilității de întoarcere, idee care se construiește pe o anulare și o uitare a condiției prezente (am putea spune chiar o uitare de sine). Uitarea de sine devine, astfel, poarta de deschidere a însăși posibilității ficțiunii și a rememorației, întoarcerea devenind schema profundă a tuturor formelor noastre de alienare și regăsire. Schema întoarcerii este, în majoritatea narațiunilor, legată de tema recunoașterii, asupra căreia vom reveni, pentru a aduce în discuție încă o figură a uitării, anume cea a nerecunoașterii.

Într-o carte scrisă câțiva ani mai târziu, Marc Augé reia cele trei forme ale uitării pe care le-am menționat mai sus, dar le pune, de data aceasta, sub semnul imposibilității lor. *Le temp en ruines* pornește de la problematizarea unei carențe în ceea ce privește simțul timpului și, prin urmare, conștiința istorică. Această carență este provocată și de senzația de a trăi în fața

lumii ca în fața unui spectacol de după încheierea istoriei. Ceea ce Augé pare să sugereze este posibilitatea întoarcerii la simțământul unui timp pur, prin intermediul „juisării inactualității”¹ (*jouissance de l'inactuel*). Exemplul oferit e cel al ruinelor care sunt suprafața unui timp fără obiect, ce nu aparține cu adevărat niciunei istorii și niciunei actualizări². Posibilitatea de a găsi inactualul în lucrurile, evenimentele sau prezențele care nu par a se subscrie niciunei istorii ține de exercițiul timpului pur. E nevoie de regăsirea timpului pur pentru a putea crede în istorie și nu invers. Inactualul este o ieșire din timp tocmai pentru posibilitatea regăsirii acestuia prin întoarcerea la obiect dinafara timpului. Observăm că până și ceea ce Augé numește exercițiul timpului pur e nevoie tot de o schemă a întoarcerii: o întoarcere asupra prezentului ca inactualitate care ne conduce într-o temporalitate dezacordată care nu aparține nici oamenilor, nici istoriei. În fond, această schemă a întoarcerii ține de o configurație temporală care are nevoie de ocol și distanță pentru a ajunge la revelație. Schema întoarcerii conține un mănunchi de distanțe care cresc și descresc în interiorul aceluiași drum în funcție de o singură unitate de măsură: memoria-uitare. Întoarcerea acasă se realizează atât prin memoria topografică a spațiului ce trebuie traversat, cât și prin uitarea psihologică a unui prezent care se închide asupra lui însuși, încercând să se desprindă de trecut.

Întoarcerea, suspendarea și începutul sunt figurile uitării pe care Augé le sesizează și care fac parte toate dintr-un imaginar al rupturii și discontinuității. Întoarcerea nu e posibilă fără memorie și uitare deopotrivă. Suspendarea nu e posibilă fără întrerupere, iar începutul nu e posibil fără anulare. Toate ace-

¹ Marc Augé, *Le temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003, p. 47

² *Ibid.* p. 48

tea sunt revelate în diferite structuri, reușind să compună scenariile în interiorul cărora absențele se întorc sau se reflectă. Întoarcerea, suspendarea sau începutul presupun relația cu un alt nivel temporal, prin ruptură. Cele trei se așază într-o logică a subiectului care își poartă urmele incognoscibile, a subiectului întârziat în raport cu sine însuși, ele deschizând dialectica cu ideea unui „alt timp”. Până acum, am considerat că uitarea nu poate fi decât uitare a trecutului, dar observăm cum ea funcționează ca structură de schimb între rupturi care întrețin noi posibilități de interpretare a urmelor în prezent. Putem spune că figurile uitării sunt, de fapt, figuri ale rupturii, ele punând în mișcare dinamica locuirii absențelor și pe cea a rescrierii lor. Astfel, uitarea este ea însăși dinamică, prin felul în care nu doar șterge, ci și elaborează traviulul posibilităților de revenire.

Uitarea ca nerecunoaștere

În *Parcours de la reconnaissance*, Paul Ricoeur pornește în analiza problematicii recunoașterii atât ca temă majoră a filosofiei pentru care „a cunoaște” nu se poate distinge de „a recunoaște”, cât și ca înțelegere a momentului recunoașterii ca moment al unității conștiinței, care-și reaproprie obiectul înstrăinat, făcându-l al său. Partea puțin dezvoltată, din acest text, asupra căreia ne vom opri noi, este etapa în care Ricoeur face legătura între recunoaștere și nerecunoaștere (*mêconnaissance*). Nerecunoaștere este un moment de oscilație a conștiinței în fața obiectului modificat de timp sau transformat de noua poziționare în raport cu acesta. E nevoie de întârziere și distanță în fața desfigurărilor pe care timpul le operează asupra lumii exterioare, pentru ca punerea în scenă a recunoașterii să

fie posibilă. Recunoașterea nu poate începe decât atunci când lumea a fost deja deghizată sub semnele distrugerii și ale schimbării:

„Așa cum investigația noastră va stabili, recunoașterea își apără titlurile *a parte objecti*. Anticipând, trebuie ca schimbarea să își lase amprenta pe ființele lumii și, mai ales, pe ființa umană, pentru a se naște o ezitare, un dubiu, care dă recunoașterii caracterul său dramatic; e posibilitatea nerecunoașterii cea care va da recunoașterii autonomia sa plenară.”¹

Recunoașterea nu ar fi posibilă fără nerecunoaștere, pentru că este nevoie de ezitare, de un pas înapoi, de nesiguranță, conștiința încercând să apere „originalul” amintirii, cel care deschide posibilitatea recunoașterii. Cu alte cuvinte, recunoașterea începe cu nerecunoaștere, adică cu refuzul unei alte înfățișări a obiectului în timp și spațiu. Acest refuz sau moment de ezitare, cum îl numește Ricoeur, ține de un interval al uitării, de un spațiu al întreruperii care desparte conștiința în timpi distincți, înstrăinați unul de celălalt. Întreaga lume și straturile sale temporale se oferă într-o înfățișare care atâr-nă sub amenințarea nerecunoașterii care este, de fapt, tensiunea discontinuă a percepției temporale.

¹ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance-Trois études*, Stock, 2004, p. 62

„Comme la suite de notre investigation l'établira, c'est principalement a parte objecti que le reconnaître fait valoir ses titres. Pour le dire par anticipation, il faut que le changement mette sa marque sur des êtres du monde, et de façon le plus significative sur l'être humain, pour que se creuse une hésitation, un doute, qui donne à la reconnaissance son caractère dramatique; c'est alors la possibilité de la méconnaissance qui donnera à la reconnaissance sa pleine autonomie.”

Atunci când nerecunoașterea nu este doar o parte din procesul de recunoaștere sau aducere aminte, ci rămâne o uitare sau o imposibilitate de încadrare în timp, avem de a face cu percepția directă a unui gol, a unei piese lipsă sau a unei absențe care este înscrisă în felul în care conștiința noastră poate alcătui lumea. Absențele sunt fața a ceea ce nu poate fi recunoscut, ele fiind reacoperite simbolic (de pildă, monumente, ceremonii în jurul a ceea ce ne lipsește sau nu ne amintim de fapt) pentru a le face recognoscibile în virtutea unei continuități a realului. Rupturile, pierderile sau schimbările radicale nu pot recunoscute sau marcate decât simbolic, tocmai pentru că, la nivel cultural, golul însuși, intervalul uitării sau discontinuitatea nu pot fi confruntate direct. Uitățile și absențele care nu mai pot fi recunoscute sau desfigurările transformărilor temporale sunt redistribuite într-o economie a realului în care rupturile produse de acestea sunt pe cât posibil echilibrate cultural și simbolic. Recunoașterea ține de o revenire a ceea ce fusese suspendat, pierdut, uitat, atitudinea de ezitare în fața lumii fiind cea care deschide un întreg câmp al semnificațiilor posibile și imposibile. Ezitarea aparține momentului de îndoială față de posibilitatea de a reapropria lumea în interiorul cadrelor cunoscute. Omisiunile și ceea ce se pierde deschid dialectica nerecunoașterii, în interiorul căreia începe posibilitatea de recucerire a feței de-subiectivizate a lumii. Uitățile dezapropriază făcând posibilă lumea recuperată de „dincolo” de subiect, din interiorul unei memorii separate a resturilor care compun noile recunoașteri.

Așa cum observă Aristotel, timpul perceput ca destrucție este doar unul dintre numele mișcării, aceasta fiind cea care de-realizează ceea ce a fost realizat¹. Întregul univers este într-o

¹ Aristotel, *Opere Aristotel. Fizica*, trad. Alexander Baumgarten, Univers Enciclopedic Gold, 2018

mişcare de reconstrucție continuă, iar în această cetică a dezlegării și a desfacerii, conștiința subiectului gânditor este pusă în fața nevoii de a recunoaște din mers. Creștinismul înțelese foarte bine această dramă a nerecunoașterii prezenței care impune mereu o re-lectură continuă a învățaturii primite.

„În momentul în care totul pare pierdut, Cristos vine în tăcere în întâmpinarea noastră, și mai întâi nu este recunoscut. Discipolii doresc să-l rețină pe necunoscutul care se îndepărtează. [...] În universul creștin totul este mereu re-citire, pornind de la sfârșit și în funcție de acest sfârșit care dezvăluie eroarea perspectivelor anterioare.”¹

Învăluirea nerecunoașterii nu face decât să repună pe alte făgașe narațiunea, întreținând posibilitatea re-scrierii cu trecerea sa indiferentă de la o imagine la alta a trecutului. Până acum, nu am făcut decât să vorbim despre nerecunoaștere ca acea buclă ocolitoare, dar este foarte important de înțeles că această buclă ne întoarce continuu, de unde și ideea re-lecturii continue. Întreaga cultură înțeleasă ca o re-lectură continuă se bazează pe dialectica dintre ceea ce e uitat și ceea ce revine din uitare, anulând sau ștergând perspective anterioare în favoarea altora. Re-citirea continuă e deschisă de o nerecunoaștere originară a prezenței. Locurile goale sunt și ele subiectul unei re-scrieri continue pornind tot de la zonele de nerecunoaștere din cultură, pe baza cărora se întemeiază interpretările. Ștergerile și corectarea perspectivelor anterioare stau la baza descoperirii prezenței, care e recunoscută abia atunci când se îndepărtează (logica creștină). Semnele au nevoie de această distanță a perspectivei pentru a putea fi lecturate și re-lecturate. Uitarea este

¹ René Girard, *op. cit.*, p. 365-366

așadar distanța prin intermediul căreia începe recunoașterea și re-lectura.

Ricoeur observă că, pentru Marcel Proust, a recunoaște pe cineva, după ce câteva clipe sau mai mult nu l-ai putut recunoaște înseamnă a păstra laolaltă ceea ce este și ceea ce nu mai este în interiorul aceleiași persoane:

„A recunoaște pe cineva și mai mult, după neputința de a-l fi recunoscut, identificat, înseamnă a gândi sub o singură denumire două lucruri contradictorii, înseamnă a admite că cel care era aici, ființa pe care ne-o amintim nu mai este, și că cel care este, e o ființă pe care nu o cunoscusem.”¹

Astfel, în nerecunoaștere se amestecă ceea ce ne amintim, dar nu mai este prezent, cu ceea ce este prezent, dar nu cunoaștem. Prima parte a problematicii pune în lumină o anumită relație cu propriile noastre amintiri, atunci când acestea nu mai sunt susținute de realitate. Este vorba de o ruptură în raport cu propria amintire, care, chiar dacă e de-familiarizată, nu se poate șterge, ea supraviețuind ștergerii propriei lumi peste care încearcă să se suprapună. Nu e cazul uitării, unde o lume nu se mai poate reflecta în memoria subiectului, ci cazul unei memorii care nu se mai poate suprapune lumii pe care o evocă. Aceste aliaje dintre ceea ce este și ceea ce nu mai e, împreună cu decalajele dintre realitate și memorie pun în discuție complexitatea imaginii despre lume și despre noi, alcătuită dintr-o multitudine de defazări. Aceste defazări provoacă zonele

¹ Paul Ricoeur, *Parcours*, p. 103: „Reconnaître quelqu'un et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas.”

de umbră și dezvăluire din interiorul unei culturi a semnelor. Recunoașterea nu e posibilă fără uitare, iar re-scrierile și re-interpretările nu sunt posibile fără ștergere. Observăm, astfel, că structura uitării e, de fapt, însăși structura de manifestare a semnelor, care se deschid și se închid în jocul recunoașterilor și nerecunoașterilor. Uitarea este, astfel, regia ocultărilor necesare emergenței unui sens. Cultura semnelor este una care se bazează pe distanță în raport cu sensul sau semnificațiile, semnele fiind cele care mediază această distanță. De cele mai multe ori, această distanță e ea însăși uitarea apropiării prezenței care face imposibilă lectura.

Dar ce se întâmplă atunci când nerecunoașterea este împinsă până la capăt? Cine este acela care rămâne mereu nerecunoscut? Rainer Maria Rilke a reușit să-și imagineze această condiție, în finalul romanului *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* (1910). Rilke rescrie parabola fiului risipitor ca povestea fiului care fuge de iubirea nedesăvârșită a celorlalți și de „darurile prefăcute în fragmente grele de deșertăciune”¹. Legenda celui care nu a vrut să fie iubit, tocmai pentru că nu putea fi recunoscut, este scrisă de Rilke ca fuga continuă, departe de casă, în punctul în care lumea poate fi făcută să se sfârșească pentru a începe cercetarea lăuntrică:

„Doamne, toate astea trebuiau părăsite și uitate; fiindcă era necesar să fie complet uitate; altfel te trădai dacă ei insistau-oricât ai fi ezitat și te-ai fi uitat în jur, până la urmă se ivea totuși coama casei. Prima fereastră de sus te lua la ochi, acolo, desigur, se putea să fie cineva. Căinii, în care așteptarea crescuse peste zi, treceau prin tufișuri și se apropiiau de cel pe care îl cunoșteau. Iar restul făcea

¹ Rainer Maria Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, trad. Corneliu Papadopol, Leda, București, 2006, p. 256

casa. Trebuia doar să intri în mirosul ei tare și aproape totul era hotărât.”¹

Părăsirea și uitarea căminului este o metaforă a nevoii de a găsi calea nedeterminată către sine însuși. Întregul cadru familial este respins prin încercarea de a uita o parte din sine, pe drumul către Dumnezeu.

După strădaniile neîmplinite de a dobândi dragostea desăvârșită a lui Dumnezeu, „fiul risipitor” se întoarce acasă și mai înstrăinat decât plecase și de nerecunoscut, dar dorind „să-și asume toate astea încă o dată și acum cu adevărat”². În pilda evanghelică a Fiului risipitor, tatăl își recunoaște de departe fiul și iese în întâmpinarea lui, iar fiul cade în genunchi înaintea sa. Pentru Rilke reîntoarcerea începe cu observarea faptului că acolo trecuse puțin timp, iar recunoașterea fiului de către o bătrână se produce atât de repede încât Rilke dă o cu totul altă semnificație momentului reîntâlnirii, încununat de gestul aplecării: „gestul lui, gest nemaivăzut, gest de implorare, conjurându-i să nu-l iubească.”³ Aceasta este drama răsturnată pe care Rilke o pune în scenă, folosindu-se de una dintre parabole: fiul risipitor este primit cu foarte multă iubire, dar nu este recunoscut cu adevărat. „Ce știau despre el? Acum era îngrozitor de greu de iubit și simțea că numai Unul ar fi în stare să o facă, însă acela încă nu voia.”⁴ Nerecunoașterea fiului risipitor de către ceilalți, care îl primesc doar ca pe acela pe care îl așteptau, este proiectată asupra întregii conviețuiri și supraviețuiri. Cu toții par a trăi într-o nerecunoaștere reciprocă, tot ceea ce este uitat sau neconsiderat despre ei și între ei fiind

¹ *Ibid.*, p. 254-255

² *Ibid.*, p. 260

³ *Ibid.*, p. 261

⁴ *Ibid.*, p. 262

aruncat în seama privirii lui Dumnezeu, singurul care îi poate recunoaște și a cărui iubire este, astfel, desăvârșită, tocmai pentru că se bazează pe o memorie a celor ascunse.

O meditație filosofică care ia în calcul dimensiunea întoarcerii și pe care o vom lega de pilda fiului risipitor este cea a lui Martin Heidegger. *Dasein*-ul este cel care, prin aruncarea sa în lume, este, totodată plasat într-o existență fără patrie, într-o existență fără casă, care-și are propriile forme de ascundere și revelare. Întoarcerea la patrie ar însemna ieșirea din uitarea ființei. Apatridul, la fel ca fiul risipitor, și-ar aminti că există în lume fără Dumnezeu și că se poate întoarce oricând la Tatăl a cărui familiaritate nu a fost niciodată pierdută, ci suspendată. *Dasein*-ul, înțeles din interiorul imaginii fiului risipitor, este purtătorul unei aruncări, adică al unei rupturi care îl leagă și totodată îl desprinde de orizontul lumii. Alegând lumea, fiul risipitor rămâne fără patrie, până când își amintește că poate substitui lumii casa Tatălui său, iar de acolo începe întoarcerea dinspre lume în patrie. Pentru a regăsi patria trebuie să fi fost rupt de ea, printr-o uitare pe care lumea o exercită prin forța sa de apariție și o memorie născută prin forța sa de dispariție.

Așa cum am văzut, într-o cultură expropriată a semnelor, într-o cultură a „fiului risipitor” care se îndepărtează de „cămin”, tocmai pentru a putea învăța dragostea, drumul distanței în raport cu „patria” este esențial, el fiind cel care deschide posibilitatea întoarcerii și a recunoașterii. Uitarea, ștergerile și eroarea perspectivelor anterioare fac parte din acest drum al distanței, în interiorul căruia absențele devin posibilități de întoarcere a semnificațiilor pierdute. Drumul distanței în raport cu „originea” este întrezărit prin recunoașteri și redefinit prin nerecunoaștere și uitare. Așa cum am văzut, drumul de întoarcere acasă este, de cele mai multe ori, construit pe arhitectura unei priviri înapoi în trecut. Posibilitățile de rememorare și

căile uitării pun în mișcare personajele pe acest drum care păstrează la orizontul său o posibilitate de recuperare. Acest parcurs, care poate fi chiar unul interior, dimensionează procesul de reamintire, narativizându-l și punându-l în scenă prin prisma travaliului pe care îl presupune. Reamintirea este văzută ca o călătorie, redobândirile fiind mereu parțiale, tocmai pentru că memoria nu este o întoarcere în „același loc”, la origine, ci într-un punct al reconcilierii rupturilor.

4. Risipire și logica urmei

Risipirea devine un concept percutant pentru lumea modernă, tocmai pentru că operează o separare între ceea ce este considerat a fi semnificativ și ceea ce este văzut ca insignifiant. Cu alte cuvinte, risipirea separă ceea ce intră într-o schemă a continuității sau unității de propriul său rest. Transformarea reține determinarea din partea stărilor sau momentelor anterioare, însă risipirea este o figură a uitării, pentru că ea poate înscrie în sine memoria desfășurării și a pierderii. Risipirea este figura a ceea ce se pierde într-un anumit sistem al semnificațiilor, arătând tocmai că restul este cel care rămâne la periferia memoriei, păstrând deschis întregul sistem.

Așa cum am văzut și în cazul parabolei fiului risipitor, rățacirea lui face parte dintr-o paradigmă a memoriei văzută ca parcurs al căutării. Risipirea „averii tatălui” marchează ruptura care face posibilă o cunoaștere-căutare ce pornește direct din interiorul subiectivității. Spre deosebire, celălalt fiu, cel ascultător, nu alege drumul cheltuirii și al distanței, ci pe cel al agoniseli și al apropierii. Cele două instanțe se diferențiază prin ceea ce aleg să facă cu „moștenirea”. Moștenirea nu ne duce cu gândul doar la avere, ci și la ideea de istorie, de continuitate, de monument, căreia i se opune momentul fugitiv al experienței, discontinuitatea, efemerul. Atât fiul cheltuitor cât și fiul ascultător se trezesc în mijlocul caracterului volatil și fugitiv al lucrării lor: primul dintre ei pentru că epuizează averea, având revelația clipei care trece, iar al doilea pentru că observă că întreaga sa strădanie și fidelitate e pusă în umbră de

un singur moment, acela al întoarcerii fratelui risipitor. Cei doi trăiesc gustul insignifianței și al marginalității, prin prisma felului în care „moștenirea” lor se dovedește a fi nu timpul însuși, ci doar un moment care se cheltuiește sau se termină. Pilda fiului risipitor devine, din această perspectivă, o morală despre efemeritate, despre caracterul trecător al moștenirilor și despre ideea de „monument” sau loialitate care se opune clipei. Clipa este legată de concepția despre risipire, uitare și discontinuitate, pe când loialitatea ține de memorie și apartenență. Putem spune că cei doi reprezintă paradigme diferite ale cunoașterii: drumul rătăcirii și al uitării întreținut de distanță în raport cu trecutul și drumul loialității față de trecut și origine prin continuitate. Întreaga modernitate se bazează pe acest drum al rătăcirii și al uitării care duce, într-un final înapoi „acasă”, prin forța clipei și nu prin aceea a „monumentului”. Modernitatea pornește de la îndoială și ruptură, considerând că drumul uitării și al distanței este, totodată, drumul revelației. Ne vom întreba ce tip de interioritate propune și generează un drum al rătăcirii și, mai ales, ce tip de memorie și memorabil creează acest drum al distanței și uitării.

„Fermentațiile subiectivității”¹ este metafora pe care Peter Sloterdijk o folosește pentru a explica modernitatea, în încercarea sa de a citi semnele ascunse, incoerențele sau actele ratate care apar la suprafața realului. Modernitatea și-a propus să sape în „continentul” necunoscut, deschizând galerii care ajung să fie implantate până în străvechea *Lethe*. Structura spumei, anume bulele de aer captate în interiorul legăturilor lichidului, devine pentru Sloterdijk o metaforă a constituirii interiorului prin toate omisiunile și fragilitatea sa. Unul dintre

¹ Peter Sloterdijk, *Écumes-Sphérologie plurielle, Sphères III*, trad. Olivier Mannoni, Maren Sell, 2005, p. 26

exemplele folosite este cel al zonelor de muțenie ale Ființei: „aerul pe care îl respirăm fără să ne gândim; situațiile saturate de ambianță în care existăm într-o manieră inconștient conținută și care ne conține.”¹ Aceste bule de muțenie din care derivă întreaga simptomatologie și fenomenologie a subiectului modern și a interiorului său „găunos” sunt așezate într-o pre-etapă sau, mai bine spus, o preistorie a stadiului cognitiv. Tăcerea sau liniștea acestei preistorii ne desparte de noi înșine, iar omul se descoperă pe sine ca formă ce nu poate fi umplută, asemeni fiului risipitor. Numele pe care modernitatea le utilizează pentru a desemna originile sale (inconștientul, latențele, nerecunoașterea) determină o anumită idee de interioritate ce se naște pe marginea acestor structuri. Tipul acesta de interioritate e interioritatea găunoasă, o structură cu „bule” care include întotdeauna un loc pentru un rest sau pentru latențe. Interioritatea găunoasă face loc uitărilor și ștergerilor care se reînscriu în locurile goale ale acestei structuri. Imaginarul unei interiorități găunoase ține de fantasma unui infinit care nu mai e proiectat în afară ci care se înscrie tocmai în posibilitățile infinite ale locurilor interioare goale. Un exemplu de loc gol în care se înscrie o infinitate a posibilităților de vorbire este tocmai tăcerea. Aceste locuri goale ale unei interiorități găunoase sunt portretul unor locuri deșertice sau chiar imagini ale deșertăciunii și ale timpului trecător care nu a lăsat altceva decât locul unei urme goale. Astfel, tipul de interioritate pe care modernitatea o proiectează, pornind de la ceea ce am numit un drum al rătăcirii și al uitării, este o interioritate bazată pe

¹ *Ibid.*, p. 57

„l'air que nous respirons sans réfléchir ; les situations saturées d'ambiance dans lesquelles nous existons d'une manière inconsciemment contenue et contenant”

anumite zone ce scapă reprezentării, tocmai pentru că ele constituie locul unor latențe, uitări sau goluri create în raport cu o distanțare de origine, de trecut sau de sine. Zonele de tăcere și zonele de non-reprezentabil intră așadar în economia modernității, atâta timp cât ele asigură promisiunea unei interiorități sau a unui infinit gol.

Muțenia și tăcerea au fost atribuite mai ales lui Dumnezeu, toată împlinirea lucrării lui Dumnezeu neputând să se realizeze decât, așa cum afirmă Ignațiu de Loyola, prin intermediul tăcerii dintre Creator și creatură¹. Tăcerea lui Dumnezeu dă lumii propriile sale goluri în care să se afirme. Muțenia înconjurătoare este acoperită doar de zgomotul semnelor și simbolistica urmelor. Așa cum observă Alain Corbin în a sa *Istorie a tăcerii*, personajul biblic căruia nicio Evanghelie nu-i atribuie vreo replică este Iosif², cel care primește toate poruncile în tăcere. Răspunsul lui Iosif la tot ceea ce îngerul îi spune prin vis este fapta, dar fapta care nu este ghidată de punerea sa în limbajul conștiinței personale. Nu putem spune că Iosif este doar însoțitorul evenimentelor din Evanghelie și de aceea el nu ia vreodată cuvântul. El este cel care face posibile călătoriile și fugile dintr-un ținut în altul. Toată geografia începutului Noului Testament se conturează pe fondul acestei tăceri care poartă o taină. Iosif este cel care poartă Vestea cea Nouă fără a o pronunța sau verbaliza nici măcar o dată. Iată exemplul unei bule de muțenie care separă mesajul de limbajul său, creând o spațializare interioară a tainei și o geografie a ei, mai degrabă decât o discursivizare exterioară a sa. Verbalizarea tainei ar fi putut însemna chiar o risipire a acesteia, pe când tăcerea și

¹ Alain Corbin, *Histoire du silence-De la Renaissance à nos jours*, Albin, Paris, 2016, p. 67

² *Ibid.*, p. 101

muștenia din jurul ei reprezintă încercarea de a o conține. Păstrarea tainei prin tăcere se opune ideii limbajului ca risipire. Putem spune că tăcerea separă experiența de reprezentare, fiind aceea care constituie distanța dintre ceea ce nu poate fi spus pentru că s-ar pierde și ceea ce poate fi rostit pentru a rămâne. Tăcerea ține astfel de un partaj al memorabilului și non-memorabilului care se manifestă la nivel cultural. Tăcerea ascunde, dar, în același timp, susține posibilitatea semnificației pornind de la distanța dintre experiență și reprezentare. Această distanță este esențială pentru o modernitate care începe să pună la îndoială reprezentările, tocmai pentru a ajunge la experiență ca bază a certitudinii.

Păstrând metafora structurii spumei ca metaforă a fragilității și a fugitivului vom intra mai adânc în problematica risipirii. Ecclesiastul este, cu siguranță, una dintre cele mai analizate cărți ale Vechiului Testament. Jacques Ellul, în analiza sa asupra temei deșertăciunii, atrage atenția asupra etimologiei cuvântului *vanité*, din celebra sintagmă *tout est vanité*. Descoperim, astfel, că există o legătură directă între *vanité* și vapor, fum, ceață (de unde și expresia „goană după vânt”). Subliniem legătura dintre metafora aerului (perceput și ca gol spațial) și ideea de risipire ca pierdere. Așa cum este formulat în Ecclesiastul, „ce folos are omul din toată truda pe care și-o dă supt soare? Un neam trece, altul vine, și pământul rămâne vecinic în picioare.” (Ecclesiastul 1, 3-4) sau „Nimeni nu-și mai aduce aminte de ce a fost mai înainte; și ce va mai fi, ce se va întâmpla mai pe urmă nu va lăsa nicio urmă de aducere aminte la cei ce vor trăi mai târziu.” (Ecclesiastul 1, 11) Problema faptului că generațiile se succed „sub soare” și uitarea care ne separă este din ce în ce mai mare nu scoate din discuție răspunderea pentru toate lucrurile și toate faptele înaintea lui Dumnezeu. E aproape un paradox, toate se risipesc și se șterg

în „goana lor după vânt”, dar nimic din ceea ce a fost făcut nu este uitat de Dumnezeu. Noul Testament va aduce o completare acestei logici paradoxale, anume aceea a faptului că nimic nu este uitat, dar totul este iertat.

Pentru Jacques Ellul, sintagma „nimic nu este nou sub soare” marchează imposibilitatea de a trasa o graniță, formând clase sau categorii, pentru că toate cad sub semnul deșertăciunii¹. Totul este așezat dinainte în cutia dispariției, iar toate achizițiile nu pot căpăta forma unui progres pentru că risipa este completă. Așa cum spune Ellul, se pare că facem cu toții parte din rasa lui Abel, nu în sensul slăbiciunii sau al inocenței, ci în sensul condamnării la moarte și dispariție². Care sunt ecourile acestei desacralizări a lumii de-a lungul timpului, dar mai ales cum este această problematică formulată în secolul nostru? Jacques Ellul se întreabă altfel: „Care sunt costurile fiecărui progres? Ce pierdem pentru fiecare câștig? Ce dispare în fiecare invenție?”³ Spectrul dispariției e cel care anunță de fiecare dată locurile goale ce vor fi, marcând interioritățile găunoase și transpunând deșertăciunea nu doar în lumea exterioară, ci, mai ales, în cea interioară. Această deșertăciune interioară subliniază existența conținuturilor interioare pe baza dispariției lor. Orice se înscrie în interioritate e pe cale de dispariție, iar acest spectru al dispariției și al uitării fundamentează o cultură bazată pe semne ce înlocuiesc disparițiile. Așadar, am ajuns și la o altă expresie a modernității pe care vom

¹ Jacques Ellul, *La Raison d'Être-Méditation sur l'Éclésiaste*, Seuil, Paris, 1987, p. 59

² *Ibid.*, p. 60

³ *Ibid.*, p. 65

„Qu'est-ce que coûte effectivement chaque progrès? Qu'est-ce que l'on perd pour chaque gain? Qu'est-ce qui disparaît dans chaque invention?”

îndrăzni să o numim cultură a semnelor. În interiorul acestei culturi a semnelor avem de a face cu încercarea de a opune deșertăciunii, risipei și dispariției, forța semnelor și a memoriei. Dacă deșertăciunea și dispariția rămân zone culturale ale non-memorabilului, ceea ce devine memorabil e ceea ce se opune trecerii timpului, anume structura semnelor. Semnele devin memorabile, iar ceea ce cade între acestea nu mai este moștenit de vechea categorie a „deșertăciunii”, ci de noua categorie a risipei.

Sintagma de *culture of waste* o regăsim în cartea lui Zygmunt Bauman, *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts (Vieți risipite: modernitatea și exclușii săi)*, folosită în relație cu viața modernă. Vom alege să traducem termenul de *waste*, nu prin sensul său practic de *deșeu*, ci prin cel, mai larg, de risipă. Concepția despre risipă este legată antitetic de viziunea despre eternitate, în interiorul căreia infinitul spațiului și al timpului face loc tuturor lucrurilor. Singura idee căreia infinitul nu-i poate face loc este cea de redundanță¹. Lichiditatea lumii moderne care face ca majoritatea obiectelor de azi să devină deșeurile zilei de mâine este denumită de Bauman cu sintagma de „spectru al redundanței”². Interpretarea sa merge pe o distincție făcută între viața premodernă care se raporta zilnic la frica de moarte, trăind totuși viziunea creștină a eternității și viața modernă care este invadată de o continuă frică de viață³. Simptomele acestei frici de viață sunt multe; amintim doar obsesia posesiei, cultul progresului, dezgustul față de gunoi. Întregul imaginar religios făcea, în lumea pre-modernă, legătura dintre

¹ Zygmunt Bauman, *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*, Polity Press, Cambridge, 2004, p. 94

² *Ibid.*, p. 97

³ *Ibid.*, p. 99

viața muritoare și eternitatea lumii prin intermediul corespondențelor dintre finit și infinit. Odată cu zorii modernității, niciun discurs nu mai poate vorbi în locul tăcerii descoperite a lui Dumnezeu, omul fiind nevoit să cearnă singur cioburile de eternitate din fluxul continuu de deșertăciune. Această sarcină dificilă fragmentează și desolidarizează cultura modernă:

„Cultura modernă lichidă nu mai e perceptibilă ca o cultură a învățării și acumulării precum cultura înregistrată de istorici și etnografi. Apare mai degrabă ca o cultură a lipsei de angajare, a discontinuității și a uitării.”¹

Observăm cum cultura modernă, în absența ierarhiei platoniciene sau a certitudinilor creștine, se vede confruntată cu această categorie a risipei, marcată de discontinuitate și uitare. Ceea ce Bauman numește „cultură modernă lichidă” este marcată de această categorie nemenționată, dar implicită a risipei care ține de imposibilitatea de a mai prinde într-un sistem coerent proliferarea semnificațiilor și a reprezentărilor. Acestea ajung să fie distribuite de o categorie a non-sistematicului care deschide, totodată, ceea ce Bauman numește o epocă a incertitudinii². Ideea unei populații redundante și managementul fricilor se întrepătrund pentru a genera o epocă a incertitudinii în care cel mai popular joc sau impuls este acela de a evada. În viziunea noastră, risipa ține de non-memorabilul deplâns de o

¹ *Ibid.*, p. 117

„Liquid modern culture no longer feels like a culture of learning and accumulation like the culture recorded in the historians' and ethnographers' reports. It looks instead like a culture of disengagement, discontinuity and forgetting.”

² Zygmunt Bauman, *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Cambridge, 2007

cultură care încerca să explice totul prin intermediul semnelor și al ordinii fără rest a acestora.

O altă carte care analizează relația noastră psihologică cu gunoiul, risipa sau efemeritatea este cartea lui John Scanlan, *On Garbage*. Obsesia contemporană legată de sănătate și de corpul individual e văzută ca o încercare de a ne apăra de percepția trupului ca mormânt sau de ideea creștină a corpului uman ca un receptacol de gunoi (din punct de vedere al dămării părții materiale a existenței). Pe lângă acest iad metaforic al corporalității și al materialității, Scanlan sesizează existența unui alt tip de iad al spațiilor tranzitorii care sunt igienizate, curate, anonime, dar în interiorul cărora urmele care se opun omogenității sunt ele însele gunoi. Scanlan dezvoltă această idee întorcându-se la Marc Augé și conceptul său de „non-loc:” un spațiu lipsit de istorie și identitate, precum aeroportul sau supermarketul, în care caracterul trecător, fugitiv și efemeritatea devin experiența unei realități de care ne debarasăm și care la rândul-i se debarasează de noi. Realitatea socială însăși devine o risipă, un coș de gunoi, un spațiu tranzitoriu prin care trebuie să trecem pentru a ajunge la destinație. Observăm că risipa devine o experiență a omului contemporan în relație cu un spațiu care nu poate fi traversat decât fără a fi luat în posesie în niciun fel (identitate, răgaz, istorie, locuire etc.) și care se risipește la fiecare pas, conducându-ne, mai degrabă, înspre uitarea specifică acestor „non-locuri”.

O altă categoriei prin care modernitatea se confruntă cu provocarea risipei este derivată din problematica abundenței. „Questa pentru certitudine” începută de René Descartes, idealul de emancipare, progresul științific și industrializarea din secolul al XIX-lea conduc înspre această logică a abundenței și acumulării. Analizând mult mai în detaliu aceste fenomene, Roland Schleifer ajunge la conceptualizarea a ceea ce el

numește „logica abundenței”, adică o creștere considerabilă la nivelul bunăstării și al cunoașterii care ivește o serie de „apoteoze ale contingenței și repetițiilor fără semnificație”¹. În contrast cu această experiență desacralizată a cotidianului, prin acumulările și zonele sale de abundență, stă simplitatea transcendentă. Cele două experiențe nasc, amândouă, propriile lor estetici și poetici. Chiar și în muzică se încearcă găsirea intervalului gol care să rupă înțelegerea timpului ca acumulare. Observăm, astfel, că problematica abundenței și a unei culturi lichide ne readuce înspre discuția despre categoria risipei, prin aceste „repetiții fără semnificație” și o abundență care se revarsă asupra ei înseși, cheltuind timpul și dorințele prin semnificații care nu se deschid asupra transcendentului, ci se închid în acumulări. Logica abundenței (care astăzi este nu doar una materială, ci și una de informații și posibilități multiple) generează categoria risipei, prin care memoria devine și ea acumulare fără semnificație, reținând repetițiile goale și răspunzând în funcție de niște șiruri de acumulări întoarse asupra lor însele.

Pentru a înțelege mai bine categoria risipei și logica abundenței, apelăm la una dintre povestirile lui Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*. Pe scurt, naratorul îl întâlnește pentru prima oară pe Irineo Funes în 1884, surprins fiind de faptul că acesta știa mereu cât e ceasul. Trei ani mai târziu, când naratorul se întoarce în oraș, află că Funes căzuse de pe un cal și rămăsese paralizat. Împrumutându-i niște cărți în latină, descoperă că „prizonieratul” acela corporal îi adusese, de fapt, lui Funes, capacitatea de a ține minte toate lucrurile. Prima dată când naratorul îl vizitează pe Funes, îl aude rostind o frază din

¹ Ronald Schleifer, *Modernism and Time-The Logic of Abundance in Literature, Science and Culture 1880-1930*, Cambridge University Press, New York, p. 22

Istoria Naturală a lui Plinius, *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*, care se referă la faptul că nimic din ceea ce a fost rostit vreodată nu poate fi auzit încă o dată la fel. Așadar, Borges scrie o povestire despre hipermnezie, în care însinuează faptul că, totuși, nimic nu se găsește la fel în repetiție sau memorare. Există întotdeauna o pierdere, atât în repunerea în cuvinte, cât și în reamintire. Neputând să uite diferențele sau particularitățile, Funes este bântuit de persistența și prezența detaliilor, fără a putea să gândească. Pare că memoria subiectivă nealterată de uitare este incapabilă să conțină lumea sau să o interiorizeze, personajul afirmând că memoria lui e ca un *coș de gunoi*.

Metafora memoriei precum un „coș de gunoi”, ne aduce în fața unui paradox al inscripției. Posibilitatea de a reține totul și de a avea o memorie nelimitată anulează posibilitatea selecției și a gândirii, realul devenind un câmp neîntrerupt de prezențe și percepții egale. Realul se înscrie în subiect prin discontinuitatea prezențelor, prin percepții inegale și prin puneri în umbră care permit selecția unor evenimente și imagini în detrimentul altora. Posibilitatea fiecărui detaliu de a se înscrie în memorie devine un coșmar, în interiorul unei paradigme care dorește să uite, realul acumulându-se continuu ca o risipă. Pentru personajul lui Borges nu există *le temps perdu*, pentru că momentele nu mai lasă o urmă, ci sunt aruncate în groapa comună a unei acumulări fără semnificație. Nu mai există „un timp pentru toate”, un timp inegal în însăși structura sa ci există doar un loc în memorie pentru toate. Naratorul se desparte de Funes cât mai simplu, așa cum spune el, cu frica de a nu multiplica gesturi inutile în memoria celui alt. Observăm că această categorie a risipei este exprimată prin distopia unei memorii infinite. Redundantul apare acolo unde există un

infini al contingenței. Senzația de supra-saturare și abundență nu mai dă naștere sentimentului deșertăciunii, ci sentimentului risipei și dorinței de a uita, tocmai pentru a face loc evenimentului care întrerupe continuitatea. Dacă înainte vorbeam despre memorie ca traliu al amintirii, ca drum de întoarcere dictat de o geografie complexă a posibilității de a privi înapoi, epoca contemporană pare să ne sugereze o altă dimensiune a memoriei: memoria care acumulează, care creează risipă și rest și care nu are nevoie de traliu pentru a recupera obiectul pierdut, tocmai pentru că el e deja acolo. Cu alte cuvinte „timpul pierdut” e înlocuit de timpul risipei, în care nu mai e loc pentru traliul amintirii, ci doar pentru un real al abundenței și al prezenței.

Să încercăm acum să înțelegem metafora terorii acestui real pe care Funes îl înregistra continuu, apropiindu-ne de felul în care psihanaliza existențială înțelege fenomenul fugii sau al zborului ideilor. Pentru Ludwig Binswanger, atât lumea, cât și sinele sunt fugitive, această volatilitate a lor făcându-le cu atât mai ușor de metamorfozat¹. În cartea sa, *Sur la fuite des idées (Despre fuga ideilor)*, Binswanger face diferența între atitudinea de glisare asupra lucrurilor și cea de sprijinire pe acestea, atât în ceea ce privește percepția cât și memoria². Unul dintre exemplele pentru această glisare este „timpul risipit”, acel timp trăit cu ușurință, fără a lăsa momentele să intre în noi:

„Timpul risipit e chiar timpul în care nu am urmat regula lui Rilke și a lui Pichon, timpul pe care l-am trăit vegetând sau experimentându-l de la o zi la alta fără înțelepciune sau sinceritate, în care nu am lăsat experiențele să acționeze asupra noastră sau să

¹ Ludwig Binswanger, *op. cit.*, p. 276

² *Ibid.*, p. 277

moară în noi, în care nu am resimțit profunzimea și fecunditatea care zace în fiecare dintre ele.”¹

A lăsa fiecare experiență să ne cuprindă în singularitatea sa, impunându-și propria sinceritate deplină, este, pentru Binswager, modalitatea de a reveni cu adevărat la noi înșine, de a ieși din uitarea de sine adusă de glisarea asupra realului. Uitarea de sine ne face să trăim la periferia *Dasein*-ului nostru, în interiorul unei diversități cotidiene, unde totul stă sub semnul preocupării, dispariției și al risipei, pe când o existență care ar începe din mijlocul existenței este una a continuei fixări a sinelui în centrul și „greutatea” clipei.

Importanța ideii de „sine” ca principiu de coeziune și integrare a funcțiilor psihice (inclusiv memoria) a fost observată de Pierre Janet în încercarea de a înțelege amnezia. Rememorarea e legată de posibilitatea de a lega trecutul evocat de „eu” care-și amintește. În lipsa unui sine care să asume și să integreze evenimentul din trecutul personal, avem de a face cu amnezia, adică o desprindere de posibilitatea rememorării conștiente. În *L'amnésie psychologique (Amnezia psihologică)*, studiind cazul Emmei Dutemple, Pierre Janet observă că amnezia intervine atunci când există o disociere a amintirilor de conștiința individuală, ca și cum acestea ar fi desprinse de subiectul care poate spune „eu.”

„Amintirea pare să dispară de fiecare dată când personalitatea sa e în joc, de fiecare dată când trebuie să spună: «Îmi amintesc». Din

¹ *Ibid.*, p. 259: „Le «temps perdu», c'est justement le temps où nous n'avons pas suivi la règle de Rilke et de Pichon, le temps que nous avons «vivoté» ou vécu «au jour le jour» sans «sagesse» et «sincérité», où nous n'avons pas laissé les «vécues» agir sur nous et mûrir en nous, où nous n'avons rien senti de la profondeur et la fécondité qui habite en chacun d'eux.”

contră, amintirea pare prezentă în multe alte instanțe, visul, somnul hipnotic, scriitura și vorbirea, obținute în timp ce e distrasă de către altă operație conștientă.”¹

Astfel, „sinele” este un punct de ancorare și o condiție necesară capacității de rememorare. Posibilitățile de rememorare sunt condiționate de capacitatea de a fixa un „eu” care să gverneze asupra conștiinței de sine în timp, un „eu” de care să se poată alipi memoriile în descentralizarea lor. Pentru Pierre Janet, problematica amneziei și a uitării e simptomatică uitării sau disocierii de sine. În termenii lui Binswager, ego-ul transcendentă pare să se separe de ego-ul lumii de fiecare dată. Uitarea nu este, astfel, pierderea unor informații sau date perceptivă care au lăsat sau nu o urmă, ci este rezultatul unei anumite negocieri a legăturilor dintre un „sine” și înlănțuirea orizonturilor sale. Uitarea poate fi văzută ca o inserție de diferențe și repetiții interpuse între un „sine” și înlănțuirea de ipostaze trecute și percepții. Observăm cum uitarea, ca rezultat al imposibilității de a fixa amintirile în relație cu un „eu”, ajunge să fie o altă categorie a risipei. Risipa este astfel definită de imposibilitatea de a avea un centru metafizic care să aibă funcția de a contura categorii ale memorabilului în jurul său. Ștergerea sau pierderea sinelui este simptomatică într-o cultură lichidă în care până și memoria ajunge să fie „un coș de gunoi”

¹ Pierre Janet, *L'amnésie psychologique-Le cas Emma Dutemple, Ouvres choisies II*, L'Hartmattan, Paris, 2006, p. 79

„Le souvenir semble disparaître toutes les fois que sa personnalité est en jeu, toutes les fois où il faudrait dire: «Je me souviens». Au contraire, le souvenir semble présent dans plusieurs autres circonstances, le rêve, le sommeil hypnotique, l'écriture et la parole, obtenues pendant qu'elles est distraite par quelque autre opération consciente.”

în absența unui „eu” imuabil care să poată prelua responsabilitatea amintirilor și a semnificațiilor. Într-o paradigmă postmodernă, putem vorbi despre o amnezie generalizată, produsă și de ideea faptului că „eu” se disociază de propriile amintiri, proiectându-le continuu pe suporturi externe care pot legitima rememorarea mai mult decât conștiința individuală.

Categoria risipei ține de o formă postmodernă de a trăi timpul, spațiile pe care le traversăm și relația cu un real ce pare să se acumuleze în memorie ca un rest ce nu ne mai aparține. „Non-locurile”, o legătură psihologică cu ideea de deșeu, zonele de tăcere care sunt cucerite de discurs, volatilitatea clipei și duratele sale scurtcircuitate ne fac să vorbim despre un sentiment al lipsei de fundament a realului. Acest sentiment al lipsei de temei, al risipei, al unui trecut desprins și difuz care nu poate fi fixat de o memorie nu ne mai aparține, în supraabundența sa, definește un nou sens al memoriei culturale. Subiectului pare să-i fie din ce în ce mai greu să-și amintească și să se întemeieze pe sine, pornind de la memorie, din interiorul unui real-deșeu care e peste tot în jur, în straturi de moloz. Memoria nesistematizată, ca „un coș de gunoi”, e singura care ține pasul cu o lume a acumulării, a abundenței și a suprafețelor care sunt într-o continuă mișcare. Care este logica care se opune acestui sentiment contemporan al risipei care generează realul și memoria ca surplus? Considerăm că ceea ce opune rezistență acestei categorii a risipei este întoarcerea la o logică a urmei ce trebuie căutată sau descoperită în real sau, am putea să o numim, o logică a latențelor care sunt deja acolo, în substratul realității culturale și a celei subiective. Într-o logică latențelor, trecutul nu este înțeleș în funcție de un real-deșeu, ci el poate fi recuperat prin travaliul urmelor și a poveștilor lor fragmentare care spun un adevăr incomplet, dar imuabil și monumental. Logica risipei, pe care am discutat-o

și în relație cu deșertăciunea, ne făcea să vorbim despre o interioritate găunoasă, volatilitate și restul ce se înscrie în locurile goale. Logica urmelor e, mai degrabă, bazată pe ideea refulatului, a ceea ce rămâne ca latență și revine într-un oarecare moment ce provoacă o ruptură memoriei confortabile. Logica risipei ne aducea în discuție metafora memoriei ca un „coș de gunoi” în povestirea lui Borges, subliniind astfel deșertăciunea interioară și criza modelului retenției în ceea ce privește memoria. La fel ca risipa și logica urmelor ține tot de ceva ce se pierde, dar felul de a înregistra pierderea e diferit. Nu mai vorbim de o pierdere „în deșert”, care nu este înregistrată de memorie, ci de o păstrare în inconștient a tuturor fragmentelor, ștergerilor și uitărilor. Modelul inconștientului vine să vorbească despre uitare ca despre o formă latentă de păstrare a rămășițelor conștiinței și memoriei care internalizează realul și îl structurează afectiv și emoțional. Spre deosebire de categoria culturală a risipei, psihanaliza pune altfel problema păstrării sau a relației cu restul, acesta nefiind redundant, ci deosebit de important în economia psihicului. Considerăm că modelul urmelor poate fi opus unei „culturi lichide” ca o cale de ieșire din ciclul vicios al memoriei ca „un coș de gunoi” și al realului-deșeu. Logica urmei și travaliul ce se constituie în jurul său poate să redefinească conceptul de pierdere. Dacă, în locul risipei și al discontinuității „culturii lichide”, am avea ideea unei urme (istorică, subiectivă etc.) ce se opune volatilității și fugitivului prin mărturia sa tăcută, poate că am putea reînțelege dialectica posibilităților de semnificare pornind nu de la redundanțe și contingent, ci de la poetica urmelor.

Inconștientul este cel care vorbește despre urme și nu putem propune o logică a urmelor fără a lua în considerare modul în care psihanaliza înțelege tensiunea dintre pierdere și retenție. Problematika risipei e văzută de către C. G. Jung în

termenii unei polarizări dintre un rizom care dăinuie și partea de la suprafață (floarea) care dispare. Observăm cum această imagine surprinde tensiunea dintre monumental și trecător, aducând în discuție ideea imuabilului la nivel istoric și cultural:

„Viața am asemuit-o întotdeauna unei plante care trăiește din rizomul ei. Viața sa propriu-zisă nu este vizibilă, ea își are sălașul în rizom. Ceea ce devine vizibil deasupra pământului durează doar o vară. Apoi se ofilește – o apariție efemeră. Dacă ne gândim la devenirea și dispariția infinită a vieții și a culturilor, ni se conturează impresia unei deșertăciuni absolute; dar eu n-am pierdut niciodată sentimentul perenității vieții sub eterna schimbare. Ceea ce se vede este floarea, iar aceasta dispare. Rizomul dăinuie.”¹

Aparența deșertăciunii e compensată de ceea ce se păstrează tainic în necunoscut și invizibil (în pământ), în rizom. Observăm cum tocmai stratul de adâncime, opus suprafeței, e cel care dăinuie. Astfel, răsturnarea pe care inconștientul o operează ține de posibilitatea de a valorifica restul ca fiind expresia a ceea ce ne determină din mijlocul unui tărâm al invizibilului și al necunoscutului. Restul unei dorințe nerecunoscute devine tocmai posibilitatea sa de a dăinui, determinând conștientul din interiorul unei topografii a urmelor. Astfel, teoria inconștientului mută accentul de pe risipă pe urma latentă, redând o nouă politică a restului în care subiectul e fundamentat continuu tocmai de ceea ce îi scapă.

¹ Carl Gustav Jung, *Amintiri, vise, reflecții- consemnate și editate de Aniela Jaffé*, trad. Daniela Ștefănescu, Humanitas, București, 2017 [1962], p. 22

5. Traumă și exces: privirea necristalizată asupra trecutului

În încercarea de a înțelege problematica memoriei și a uitării, și efectele acestora asupra felului în care organizăm discursul și negociem raportul dintre limbaj și realitatea pe care acesta o poate sau nu o poate conține, vom analiza și condițiile de posibilitate ale unei poziții de mărturisire. Memoria colectivă, pe noua sa scenă globală, este cea care trasează aceste condiții, aducând în atenție sau ignorând mărturii, în funcție de o conștiință publică care reacționează la strategiile memorabilului și non-memorabilului. Istoria și felul în care aceasta este ritualizată, amintită sau pusă în umbră nu mai țin de o opțiune individuală și nici măcar națională, ci de o geografie globală a traumelor colective. Prin traumele colective și felul în care acestea sunt reprezentate sau asumate în conștiința publicului sunt scrise, astăzi, și identitățile individuale. Unele forme de identitate individuală sau colectivă se legitimează chiar de la această datorie de a nu uita, subiecții văzându-se pe ei înșiși ca pe niște forțe de mărturie ale unei memorii morale. Legitimarea discursivă, pornind de la aceste traume, trăite direct sau indirect, descinde din felul în care noi înțelegem legătura noastră cu istoria ca relație cu ceilalți. Felul în care Kai Erikson definește *trauma colectivă*, în *Everything in its Path*, este chiar ca pe o distrugere a simțului de comunitate, a ceea ce până atunci permitea oamenilor să se definească pornind de la ceea ce îi lega. Trauma colectivă, conform lui Erikson, conține

realizarea faptului că acea dimensiune a sinelui, care era în și prin comunitate, nu mai există. Felul în care noi ne amintim aceste traume colective ține tot de necesitatea de a trasa o legătură cu ceilalți. Așa cum observă Jeffrey C. Alexander, memoria acestor traume colective pleacă de la ideea că putem împărtăși suferințele celorlalți:

„Prin construirea traumelor culturale, grupuri sociale, națiuni, și uneori civilizații întregi, nu doar identifică cognitiv existența și sursa suferinței umane, ci preiau asupra lor o responsabilitate semnificativă în raport cu aceasta. Atâta timp cât ei identifică cauza traumei și asumă responsabilitate morală, membri unei colectivități își definesc relațiile de solidaritate, în principiu, prin modul în care participă la suferința celorlalți. Este suferința celorlalți și a noastră?”¹

Felul în care vorbim despre suferința celorlalți este profund legat de mecanismele discursului memoriei și al uitării. Este aproape imposibil să prindem suferința în limbaj, aceasta fiind mai degrabă un exces al narațiunii istorice. Discursul memoriei suplimentează și completează continuu această imposibilitate,

¹ Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley, 2004, p. 1

„It is by constructing cultural traumas that social groups, national societies, and sometimes even entire civilizations not only cognitively identify the existence and source of human suffering but “take on board” some significant responsibility for it. Insofar as they identify the cause of trauma, and thereby assume such moral responsibility, members of collectivities define their solidary relationships in ways that, in principle, allow them to share the sufferings of others. Is the suffering of others also our own?”

pentru a permite, paradoxal, atât apropierea cât și distanțarea de suferința celorlalți. Atunci când suferința colectivă devine efigie istorică, aceasta permite atât o distanțare mediată de simbolul cultural, cât și o recuperare prin prisma posibilității de a o aduce sau traduce în contextul personal. Observăm astfel cum memoria funcționează pe aceste paliere multiple ale responsabilizării în raport cu suferința celorlalți, înglobată ca traumă colectivă. Spațiul intersubiectiv este cartografiat de modul în care migrează posibilitățile noastre de a aduce mărturie și de a memora suferința celorlalți ca rană istorică proprie.

Considerăm că memoria suferinței celorlalți nu este o memorie-text, scrisă de narațiunile istorice, ci este o memorie care se țese din felul în care preluăm, asumăm și purtăm dorința de a rescrie continuu mărturia care lipsește, mărturia imposibilă. Dominick LaCapra observă că există două moduri de a purta trauma istorică sau două modalități diferite de elaborare a trecutului istoric ca experiență personală:

„In acting out, one relives the past as if one were the other, including oneself as another in the past-one is fully possessed by the other or the other's ghost; and in working through, one tries to acquire some critical distance that allows one to engage in life in the present, to assume responsibility-but that doesn't mean that you utterly transcend the past. It means that you come to terms with it in a different way related to what you judge to be desirable possibilities that may now be created, including possibilities that lost out in the past but may still be recaptured and reactivated, with significant differences, in the present and future.”¹

Observăm că memoria suferinței celorlalți ține și de felul în care sinele este investit sau dezinvestit ca victimă a istorie.

¹ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2001, p. 148

Mărturia se poate naște, astfel, din procesul repetitiv și liniar de retrăire a traumei sau dintr-un impuls diferit care reelaborează trauma, transformându-i posibilitatea de a face priză cu prezentul. Pe scurt, suferința colectivă a trecutului poate fi purtată ca repetiție, punând în scenă sinele ca un altul sau ca dialectică, descoperindu-l pe „celălalt” istoric de dincolo de identificare, printr-o posibilitate mereu nouă. Distincțiile lui LaCapra ne readuc în fața memoriei ca opțiune individuală, vorbind indirect despre iertare și despre ceea ce se șterge. Într-o epocă a memoriei justițiare sau a memoriei care dă identitate în baza auto-legitimării pe fondul identificării cu victima sau ca victimă, LaCapra demonstrează că repetiția sau actualizarea continuă a traumei nu este unica formă de fidelitate față de eveniment. Astfel, memoria nu mai este doar o problemă de transcriere a trecutului istoric, ci devine o problematică de elaborare a trecutului prin prisma unor finalități și opțiuni individuale care modifică structurile de semnificație ale prezentului. Identificarea cu un „celălalt” pierdut (așa cum vede Freud melancolia și imposibilitatea de a ieși din dolii) nu ține, în viziunea lui LaCapra, de o forță de rememorare activă a istoriei, ci de ceea ce acesta numește „speranța într-o utopie goală”¹ sau, folosind expresia lui Derrida, „un mesianism fără Mesia”. Nu trebuie să-l înțelegem pe LaCapra prin simplificarea, observând doar felul în care acesta opune transcenderea trecutului unui dolii continuu în raport cu acesta, ci ar fi folositor să observăm analiza pe care acesta o face, studiind efectele politice ale continuei repunerii în scenă a traumei colective. Într-o contemporaneitate văzută ca un post-Holocaust, gândirea nu se mai poate mișca în cadrele unei logici a mântuirii. Atunci când trecutul nu mai poate fi mântuit, acestuia nu i se

¹*Ibid.*, p. 153

mai poate da semnificație și este perceput ca *exces*, căruia trebuie să i se răspundă cu un alt exces¹.

În cele ce urmează, vom încerca să vedem cum se conturează posibilitățile de mărturie în raport cu acest exces și care sunt efectele acestui eșec de încadrare a evenimentului pe care discursurile memoriei îl asumă. Înainte de asta, am putea menționa o altă teorie care pune accent pe procesualitatea memoriei culturale și nu pe memoria ca structură fixă. Analizând distincția pe care Aleida Assmann o face între memoria ca *ars* și memoria ca *vis*, Astrid Erll observă că modelul tradițional al memoriei ca depozit al cunoașterii este contracarat de modelul memoriei ca *vis*, în care continua activitate reconstructivă a memoriei implică uitare și selecție². Această înțelegere a memoriei ca proces reconstructiv este moștenită de la Maurice Halbwachs, pentru care memoria este inseparabilă de dimensiunea sa socială și, astfel, de continua sa rescriere în funcție de nevoile culturale și identitare ale prezentului. Spațiile care despart sinele de trecut nu sunt definite de structuri fixe, ci se transcriu în funcție de felul în care valorile prezentului pot sta martore anumitor constelații ale trecutului. Deși toate aceste direcții de regândire a memoriei subliniază arhitectura fluidă a memoriei ca șir continuu al unor posibilități de re poziționare în raport cu trecutul, cultura este organizată în jurul unor centrilor imuabili ai pierderilor și a modurilor în care definirea acestor pierderi ajunge să facă parte din memorie. Definirea izolată a acestor pierderi pe un teren al post-istoriei, al unui timp care trebuie să aducă mărturie unei istorii sigilate, pare să primească mai multă atenție decât memoria în sine și posibilitatea de a umple

¹ *Ibid.*, p. 154

² Astrid Erll, *Memory in Culture*, trans. Sara B. Young, Palgrave Macmillan, London, 2011 (2005), p. 35

golurile lăsate de aceste pierderi, prin discursurile memoriei. În viziunea noastră, mărturia și condițiile de posibilitate ale acesteia sunt mai legate, astăzi, de limbajul pierderilor, de felul în care acestea sunt fixate în spectrul cultural și conștiința istorică ca limite ale memoriei, mai degrabă decât ca teritorii ale sale. Astfel, limbajul mărturiei nu-și mai are izvorul în capacitatea de a rememora, de a evoca sau de a descrie evenimentul, ci în posibilitatea de a simți și de a marca pierderea prin propria poziție dislocată și de-contextualizată ca subiect. Am vrea să demonstrăm că mărturia nu mai aparține unui „sine” istoric ancorat, ci limbajul mărturiei se conturează prin ferestrele culturale ale pierderilor, poziția subiectului fiind marcată de o ruptură ce nu permite accesul la eveniment.

Limbajul mărturiei nu se mai articulează în relație cu înțelesul memoriei ca forță de recuperare, ci în raport cu conceptul de exces, în jurul căruia memoria se țese fără a-l putea cuprinde, învăluindu-l mai degrabă în narațiunile suprapuse a căror miez este însăși absența. În încercarea de a gândi proiectul modernității în relație cu progresul și ideea care a legitimat cele două războaie mondiale (aceea a războiului ultim, decisiv care va aduce o nouă ordine), Alain Badiou discută implicațiile „excesului de real” care ne redă lumea de dincolo de destrucție și ruptură. Studiind felul în care narațiunile apar în relație cu un eveniment care marchează profund conștiința colectivă și istorică, Anne Fuchs vorbește despre *impact narratives* care pun în evidență acest „exces de real” care nu poate fi conjurat, dar care pune în mișcare întreaga forță și dorință de reprezentare și producere a narațiunilor:

„Asocierea evenimentul-impact original cu o ruptură excesivă generează noi re-imaginări și reprezentări care, oricum, de fiecare dată vorbesc despre propria lor inadecvare. Această dialectică inevitabilă dintre supra-abundența de imagini și inadecvarea lor

simultană este, astfel, motorul principal, propulsând alte impact narratives. Acestea invocă un exces istoric care nu poate fi prins în variatele reprezentări artistice, literare și istorice pe care evenimentele-impact le suscită.”¹

Acest exces istoric se conturează prin *impact narratives* și sugerează continuu o disproporție între semnificat și semnificant. Excesul istoric rămâne o constantă a evenimentelor care se încadrează în conștiința istorică printr-o supraabundență de imagini și o inadecvare a acestora în relație cu semnificatul absent. „Excesul de real” creează o breșă care atrage ca o gaură neagră narațiuni și imagini ale evenimentului care încearcă să compenseze locul gol dintre cauză și efect sau dintre dezastru și limbajul acestuia. Posibilitățile de a aduce mărturie acestui exces istoric țin de mecanismele unei reconstrucții ce pornește de la „excesul de real” care depășește istoria, dar se întoarce în realitate prin tot felul de nume care poartă amprenta inadecvării.

Am putea spune că mărturia se construiește pe limbajul excesului sau al rezidului, anexând o incertitudine ce se opune experiențe coerente a realității. Incongruența multiplelor temporalități și o dezordine a realității istorice transformă posibilitatea de a fi martorii acesteia ca subiecți ancorați într-o poziție

¹ Anne Fuchs, *After the Dresden Bombing: Pathways of Memory, 1945 to the Present*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 13

„By referencing the original impact event as an excessive rupture, they summon new re-imaginings and representations that, however, always communicate their own inadequacy. This ineluctable dialectic between the overabundance of images and their simultaneous inadequacy is thus the driving engine, propelling the generation of further impact narratives. They invoke a historical excess that can never be adequately grasped by the various artistic, literary and historical representations that impact events incite.”

stabilă și o perspectivă independentă. Poziția subiectului-martor, a celui care privește înspre trecut, este marcată de dislocare, de ceea ce se scrie și se supra-scrie în structurile unor distanțe temporale și experiențiale negociate de rupturile și spațiile goale din narațiunile istorice. Ceea ce dorim să demonstrăm este că dislocarea subiectului-martor (concept prin care desemnăm condiția post-istorică a subiectului) creează o temporalitate a intervalului, marcată de distanța dintre memoria personală și memoria tuturor sau memoria nimănui, ceea ce deschide spațiul revelației. Mărturia este legată de revelație, pentru că amândouă se bazează pe experiența istoriei ca fragment și pe o ruină sau o ruinare a reprezentării. Mărturia nu mai depinde de un simț al sinelui, ci e polarizată de absență, de experiența evenimentului ca fragment deconectat sau de simțul evenimentului ca un „alt timp”, dinafara istoriei ca șir logico-cauzal al evenimentelor. Întreaga modernitate târzie, prin contextul său post-traumatic și post-istoric se clădește pe ideea unui discurs deja pierdut care este suplinat prin vocile dislocate ale mărturiei și memoriei. Limbajul mărturiei se construiește astfel din impropriu, pe fondul unui discurs deja pierdut care nu ne aparține. Poziția subiectului-martor este aceea a dislocării și a impersonalului, lucrând continuu cu instrumentele date de o ruină a conștiinței care se trezește mereu lângă o realitate deja pierdută. Felul în care noi înțelegem condiția subiectului post-istoric pornind de la ideea unei ruine a conștiinței se leagă de modul în care Jean-Luc Marion teoretizează revelația pornind de la eșecul de a obiectiviza și imposibilitatea de a te situa în limitele orizontului unui „eu”¹. În concepția lui Marion, revelația este fenomenul în raport cu

¹ Jean-Luc Marion, *Vizibilul și revelatul – teologie, metafizică și fenomenologie*, trad. Maria-Cornelia Ică Jr., Deisis, Sibiu, 2007

care nu putem fi martori prin concepte și în relație cu care experimentăm excesul ce depășește cadrul de coerență și experiență al unui sine. Excesul (fie el istoric sau cel al revelației) schimbă fundamental problematica adevărului. Următoarea întrebare se naște: cum poți spune adevărul atunci când stai în fața unui exces care refuză orice nume sau concept sau, altfel spus, cum poți să vezi adevărul de pe poziția dislocată a unui subiect marcat de ruina reprezentării? Nici limbajul revelației și nici cel al mărturiei nu mai înțeleg subiectul uman ca purtător al adevărului, situând posibilitatea acestuia dincolo de limbaj.

Experiența timpului ca rest, ideea discursului pierdut sau fantoma „excesului de real” ne vorbesc despre felul în care experiența realului, în modernitate, este totodată experiența a ceea ce nu e înregistrat, a ceea ce se pierde sau a fost pierdut, chiar și acolo unde începe mărturia sau reprezentarea. Ștergerea și uitarea devin centrale în economia unei paradigme care se legitimează tocmai de la ceea ce nu poate fi prins în discurs, de la lacuna din interiorul sinelui care mărturisește. Ideea înrudită a timpului interior ca timp pierdut aparține fenomenologiei și este investigată într-un alt capitol. Totodată, într-un alt capitol vom analiza și ideea unui real care scapă conștiinței, observând încă o dată felul în care epoca modernă este profund legată de punctele necristalizate ale privirii asupra lumii și asupra trecutului.

6. Confesiunea vieților uitate: partajul dintre memorabil și non-memorabil

Restul și posibilitatea unui adevăr subiectiv

Confesiunea, atât prin rădăcina ei creștină, cât și prin cea juridică (inchizitorială), definește rolurile și raporturile actelor de vorbire în relație cu puterea, transformând invizibilitatea interioară și intențională într-o miză a unei dreptăți vizibile, publice. În însăși asumarea limbajului ca mijloc de numire și comunicare, confesiunea împarte roluri, poziții, situații și obligații, chiar și atunci când acestea nu sunt explicite. Cel ce vorbește, totodată, se confesează, confecționând proba impalpabilă a existenței unui sine individual, din spatele căruia decurge întregul discurs care prin acuzaare deschide posibilitatea confesională. A vorbi din spatele propriei voci cu un „murmur” al clandestinității și cu privilegiul de încredințare acordat ascultătorului sunt fantasmеle moștenite ale unui limbaj pe care și astăzi îl jucăm din spatele unor cortine inventate, în interiorul cărora ne place să credem că adevărul poate fi conținut. Dacă limbajul nu s-ar fi încărcat cu această promisiune permanentă a unui ecou al interiorității, a unei oglinzi fidele a minții subiective, a confesiunii ca mecanism de căutare a adevărului, semnificația nu ar fi avut multiplele straturi și dialectici care provin de la jocul dintre interioritate și exterioritate, tănuit și revelat etc.

Memoria este cea care selectează, conține sau exclude, stratifică evenimentele în funcție de posibilitatea acestora de a fi transformate într-o confesiune a vieții sau nu. De aceea, ne interesează jocul dintre vizibil și invizibil pe care confesiunea îl pune în scenă, generând memorie și uitare în funcție de raportul dintre un sine care se pune în discurs și o alteritate care ascultă și validează acel discurs, în funcție de posibilitatea unui adevăr subiectiv.

În interiorul actului confesional, subiectul se revizuieste continuu de pe marginea a ceea ce scapă limbajului sau ochiului confesional. Prin „ochiul” confesional, imaginea sinelui este întotdeauna una cu rest, existând o diferență între narațiunea confesională și ceea ce nu se vede sau nu se articulează prin prisma privirii confesionale. Avem, astfel, o separare între ceea ce memoria reține în lumina posibilității confesionale și o memorie-rest care nu devine mărturie a vieții sau a sinelui.

Textul dublu

În viziunea lui Foucault, discursul puterii este cel care dictează distincția dintre ceea ce se spune și ceea ce nu ajunge în limbajul confesional. Confesiunea lasă un rest a ceea ce rămâne de spus atunci când imaginea asupra evenimentului e deja tratată, dar un rest subiectiv al imposibilității de a mărturisi totul rămâne pentru a semnala inegalitatea dintre memorie și discurs. Acest rest al nespusului face parte din confesiune, nu este în afara ei și întreține strânsa relație a confesiunii cu interioritatea. Mai mult decât atât, nespusul dublează și oglindește, în viziunea lui Wolfgang Iser ceea ce este deja spus:

„Sintagma modernă de negativitate, sau niște mijloace echivalente deocolire a terminologiei indicative, devine inevitabilă când consi-

derăm implicațiile, omisiunile sau anulările care sunt parte necesară din scriitură sau vorbire. Aceste lacune indică faptul că, practic, toate formulările (scrise sau vorbite) conțin o dimensiune tacită, astfel încât fiecare text manifestat are un soi de dublu latent.”¹

Orice text, orice confesiune are acest dublu latent, deschis de propriile sale lacune și care face ca acest nespus să poarte propriul său text tăcut care dublează textul propriu-zis. Putem spune că orice mărturie este un dublu text, care se compune din nivelul activ a ceea ce se spune și nivelul latent a ceea ce nu se spune. În interiorul acestei dialectici dintre prezență și absență, textul dublu poartă întotdeauna o negare și o afirmare a subiectului, uitare și memorie etc. Dublul latent ține de dimensiunea inaccesibilului, a nespusului care însoțește orice formulare făcând prezențele din discurs să vorbească și despre absențe. Dialectica dintre dicibil și indicibil realizează un partaj între memorabil și non-memorabil care trasează diviziunea dintre posibilitățile memoriei și ceea ce nu intră în amintire. Tăcerea, negativul, zonele de excludere ale memorabilului fac parte din sistemul confesiunii care se construiește tocmai pe ideea de ocultare și invizibilitate a interiorității subiectului. Limbajul confesiunii definește marginile comunicabilului și întemeiază posibilitatea de a vorbi despre sine sau despre lume

¹ Sanford Budick, Wolfgang Iser (eds.), *Languages of the Unsayable – The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Columbia University Press, New York, 1989, p. xii

„The modern coinage negativity, or some equivalent means of eschewing indicative terminology, becomes inevitable when we consider the implications, omissions, or cancellations that are necessarily part of any writing or speaking. These lacunae indicate that practically all formulations (written or spoken) contain a tacit dimension, so that each manifest text has a kind of latent double.”

în baza unui text dublu, încărcat de dimensiunea sa tacită care face referire la interioritatea non-discursivă a subiectului și memoria-rest a evenimentului.

O altă dimensiune care ne interesează este felul în care cultura vestică a confesiunii creează nespusul, adică ceea ce este omis sau pecetluit și care însoțește orice act de mărturisire sau semnificație. Nespusul ține de ceea ce nu e formulat în confesiune prin limbaj, de ceea ce rămâne la marginea dorinței de comunicare și care se reflectă sub o formă sau alta în semnificațiile cu care operăm. Nespusul este granița vidă a limbajului prin care ceea ce e dincolo sau dincoace de semnificație intră în câmpul ritualului confesiunii care se bazează întotdeauna pe acest rest care legitimează interioritatea. Cu alte cuvinte, nespusul este zona de intersecție a interiorității și exteriorității limbajului, fără de care infinitatea nespusului nu ar fi posibilă. Structurile de semnificație nu pot prinde acest „nespus” tocmai pentru că acesta este totodată un non-memorabil, o dimensiune a tăcerii ce rămâne marca indescifrabilului unei interiorități. Nespusul este locul de înscriere a unei pecetluiri ce ține de zona inexprimabilului în funcție de care se articulează interioritatea. Astfel, ceea ce nu poate fi spus e decis în baza a ceea ce rămâne „interior” și pecetluit. Nespusul are funcția de a menține relația limbajului cu un indicibil ce ține de un semnificat absent care marchează diferența dintre reprezentare și experiență. Astfel, textul dublu trasează distincția dintre reprezentare și experiență în însăși regia limbajului și a posibilității punerii sale în scenă.

Puterea și memorabilul

În introducerea sa la *La Vie des Hommes Infâmes*, Michel Foucault încearcă să urmărească o mutație în discursul confe-

siunii care nu mai prinde banalitatea greșelilor de zi cu zi doar pentru a le încredința cerului, prin mărturisirea creștină, ci aduce privirea puterii asupra greșelilor, ele devenind consemnabile într-o memorie documentară crescândă a tuturor culpeilor lumii. Se realizează, astfel, o altă relație între putere și discursul confesional, din care rezultă o cu totul altă punere în scenă a vieții de zi cu zi. O punere în scenă în care oamenii fără glorie ajung să rupă pătura mediocrității pentru a mărturisi abominabilul de pe picior de egalitate cu personajele negative ale istoriei. Observăm astfel un partaj al strategiilor memorabilului și non-memorabilului, prin care ceea ce înainte era banal și insignifiant ajunge să fie memorabil în baza unui discurs al puterii care încearcă să înregistreze chiar și zonele uitate ale existenței.

Acest surplus de semnificație, injectat vieții comune, în numele abominabilului, angajează viața de zi cu zi într-o altă structură de putere, numind-o, învinovățind-o și dându-i o anumită scriitură în interiorul căreia operația puterii în banal să devină relevantă. Pe urmele conceptului de bioputere a lui Foucault, Giorgio Agamben va dedica o carte întreagă, *Homo Sacer: Puterea suverană și viața nudă*, problematicii extrem de cuprinzătoare a dezlănării aceluși fir subțire și precis care leagă puterea de „viața nudă” (*bare life*), producând corpul biopolitic. Statutul acestui *homo sacer*, sub legea romană, în inima confuziei dintre suveranitate și sacralitate, cel care poate fi ucis, dar nu sacrificat, vorbește chiar și despre promisiunea întemeierii democrației, anume eliberarea de *zoe*, în numele lui *bios*. O promisiune definită prin excluderea „vieții nude” și, totodată, prin paradoxul includerii și transgresiunii lui *zoe* în *bios* sau, cu alte cuvinte, eliberarea de animalitate prin viața politică. A încărca „viața nudă” cu discursul abominabilului și al vinovăției devine, în această lumină, operația necesară constituirii

corpului biopolitic, fiindcă doar prin prinderea „vieții nude” în discursul vinovăției, ea devine politică. Relația dintre intangibilitatea persoanei vinovate, ce trebuie sacrificată în numele purificării, echilibrului, dreptății și puterii și intangibilitatea persoanei sacre, ce trebuie ucisă pentru a sluji puterii de a proclama excepția, este unită de operația de excludere-includere care ucide sau sacrifică pentru a recupera scriitura „vieții nude” din „ghearele” morții nenumite, anonime și extra-politice. Astfel, „viața nudă” nu mai este scrisă de o moarte anonimă, lipsită de semnificație, ci de o moarte numită de putere și săvârșită în numele organismului politic. „Viața nudă” este ascunsă și uitată în discursul puterii, iar locul gol lăsat de această „viață nudă” numește o altă limită a limbajului. „Viața nudă” ține de non-memorabil, de banal, de ceea ce nu se înscrie în discursul puterii și care ne conduce înspre partajul dintre memorabil și non-memorabil ca înspre una dintre diviziunile discursului puterii. Este esențial să încercăm să înțelegem forțele non-reprezentabilului, care sunt generate în afara discursului puterii și care fac ca insignifiantul și uitarea să rămână zone culturale active ale inexprimabilului.

Viețile anonime, nerecunoscute și necapturate de narațiuni eroice sau excepționale din secolele al XVI-XVII-lea sunt cele care, conform lui Foucault, au anumite puncte de intensitate atunci când sunt animate de violență, generând ciocniri cu puterea. Astfel, putem susține că, în urma acestor ciocniri, oamenilor fără glorie li se dă o voce cu care să poată mărturisi propria condiție de neputință în termeni de abatere, exces și culpă. Aceste ciocniri cu puterea aduc greșelile unor vieți, cărorora nu li se acordă importanță, într-o structură în care ele devin pronunțabile, contabilizate, „răul” părând a fi singura excepție de la condamnarea la mediocritate. Toate aceste mutații au în vedere faptul că viața obișnuită trebuia scrisă altfel

în interiorul structurilor care decid ce este memorie și ce este uitare. Vinovăția nu mai generează discursul confesiunii numai în raport cu Dumnezeu, ci, prin însăși posibilitățile de discurs pe care le deschide, culpa este excepția de la mediocritate și coloratura necesară a existențelor fără grandoare. Vinovăția este un substitut pentru grandoare în jocul de putere al discursurilor care reușesc să prindă și să contureze istoria. Banalul este galvanizat de privirea puterii, atâta timp cât abominabilul și culpa lasă urmele necesare unei narațiuni a infamiei. E ca și cum nevoia de mântuire a mediocrității ar formula toate aceste petiții de confesiuni vinovate, în care agitațiile vieții de zi cu zi și micile suferințe să se umple de gloria „bastardă” a dreptului la istorie. Nu scăpăm din vedere ironia inerentă faptului că dreptul la istorie al mediocrității începe cu sentința de vinovăție a aceluia care au secrete. „Viețile neimportante” capătă ecou prin glasul acuzatorului. Aceste vieți uitate sunt scoase parțial din uitarea socială prin intermediul răului pe care ajung să îl reprezinte. Ele se încarcă de semnificație atunci când își transgresează condiția prin intermediul excesului de culpă. Astfel ieșirea din uitare e o ieșire din „norma” socială. Această discursivizare și politizare a „vieții nude” scoate din uitare tocmai ecoul faptelor din interiorul unor vieți până atunci ascunse. Putem spune că narativizarea acestui cotidian merge mult mai departe de secolul al XVII-lea, unind practicile discursive cu ceea ce acestea continuă să excludă, să dea uitării. Astfel, confesiunea aduce în discuție problematica uitării tocmai pentru că ea este în continuă relație cu posibilitățile de a spune și imposibilitățile de a mărturisi regizate de o cultură a semnelor, în interiorul căreia ceea ce nu poate fi spus este ceea ce nu intră în economia discursului puterii. Avem de așezat întotdeauna o graniță în discurs, prin intermediul semnelor care trimit deopotrivă la ceea ce este spus, cât și la ceea ce nu este spus. Granița aceasta din discurs este diviziunea

creată de o omisiune și de o uitare care pot fi voite sau neintenționate. Diviziunea operează relația cu acel dincolo de discurs, cu restul discursului care se manifestă prin intermediul incompletitudinii fundamentale a semnificației. Restul discursului puterii devine nu doar o simplă uitare, ci mecanismul prin care semnificația se constituie. Observăm încă o dată funcția uitărilor în spectrul cultural al posibilităților de vorbire. Ele deschid locurile goale prin care se înscrie întotdeauna ceea ce depășește limbajul.

Din perspectiva lui Foucault, șoapta de confesiune e una efemeră, fulgurantă, una ce nu poate și nu trebuie să supraviețuiască momentului propriei rostiri, pentru ca ea să realizeze acea ștergere a vinei prin intermediul pronunțării ei:

„Vestul Creștin a inventat această constrângere uimitoare, care se impunea tuturor, de a spune totul pentru a șterge totul, de a formula chiar și cele mai mici cusururi, printr-un murmur neîntreput, disperat, exhaustiv, din interiorul căruia nimic nu poate scăpa, dar care nu trebuie să-și supraviețuiască propriei acțiuni nici măcar pentru o clipă. Pentru sute de milioane de oameni și timp de secole, greșeala a trebuit să fie mărturisită la persoana I, printr-o șoaptă efemeră și obligatorie.”¹

A mărturisi pentru a șterge este una dintre dimensiunile interesate în care uitarea apare ca posibilitate de ștergere a păcatelor.

¹ „L'Occident chrétien a inventé cette étonnante contrainte, qu'il a imposée à chacun, de tout dire pour tout effacer, de formuler jusqu'aux moindres fautes dans un murmure ininterrompu, acharné, exhaustif, auquel rien ne devait échapper, mais qui ne devait pas un instant se survivre à lui-même. Pour des centaines de millions d'hommes et pendant des siècles, le mal a dû s'avouer en première personne, dans un chuchotement obligatoire et fugitif.”(<http://libertaire.free.fr/MFoucault355.html>)

Pentru această ștergere e nevoie de confesiune, de asumare a persoanei I, de punere în limbaj. Anularea faptelor prin limbajul confesiunii și prin actul acesteia deschide posibilitatea unei desprinderi a subiectului de propriile sale fapte și gânduri prin intermediul mărturisirii lor. Această șoaptă efemeră are posibilitatea de a șterge ceea ce s-a înfăptuit. Discursul e profund legat de ceea ce poate fi șters și uitat, prin intermediul acestei instanțe a mărturiei care decide posibilitățile de confesiune în baza posibilităților de ștergere.

Relația dintre greșeală și șoaptă nu generează un discurs confesional, ci un discurs despre secretul confesional, în care semnificația e construită nu prin mărturisire, ci prin secretizare. Șoapta confesională întreține acea separație între vinovăția ca fundamentare a unei conștiințe de sine private și prinderea vinovăției într-un discurs al puterii, al acuzei și oprobriului public. Șoapta vinovată nu poate fi disprețuită, ea păstrându-se în afara adresabilității și în afara pledoariei pentru iertare. Tocmai de aceea, „șoapta” e acea confesiune surdă care caută să spună fără a fi auzită, îl afirmă pe Celălalt ca unic confesor și se menține în afara unei zone a puterii care ar putea-o scoate din banalitate pentru a o transforma în narațiune. Monștrii apar abia atunci când nu mai șoptesc, când nu li se mai lasă spațiul șoaptei și al murmurului care separă vina de conținut, „viața nudă” de putere și glasul de voce. Odată ce spațiul șoaptei este destituit de putere el devine unul al vocilor, al auzului mascat și al vânătoarei de țapi ispășitori. Șoapta confesională e mai mult o respirație, o sfidare a sensului și o regie a sinelui în care acesta poate mărturisi și-și poate aminti, tocmai pentru a se despărți și a se distanța de el însuși.

Dreptul la istorie, acordat inițial prin moștenire genealogică, statut ierarhic sau fapte vitejești se extinde în secolele al XVI-XVII-lea, odată cu interesul puterii față de viața comună,

ordinară, ce stă să fie scrisă, prin inventarea acelei priviri care să poată vedea micile vinovății cotidiene ca unice pulsuri de vitalitate ale lumii comune, ale mediocrității. Am putea afirma că acesta e felul puterii de a crea un exces de vitalitate, în afara sa, care să o nege inițial, pentru a o afirma, imediat, prin conceptul de vinovăție. Privirea care scrutează micile culpe e, totodată, cea care prinde excesul de vitalitate prezent în agitațiile nedefinite ale zilelor mărunte, ce rămân necontabilizate, indistincte. Acest exces de vitalitate era un circuit liber, atâta timp cât nu trebuia să dea socoteală puterii, prin vinovăție. Așa am ajuns la una dintre acele definiții în spirit nietzscheean, conform căreia vinovăția ar fi acel principiu de reintegrare a unui exces de vitalitate care, în absența discursivizării, amenința să insularizeze mediocritatea în propria lipsă de importanță, în izolarea propriilor greșeli transparente care nu contează și nu pot răni pentru că nu au semnificație. Foucault observă mult mai precis această încărcare cu importanță a inesențialului, ca strategie a suveranității sau ca modalitate de a face pedepsibilă goliciunea „vieții nude”.

Goliciunea „vieții nude” este codificată într-o relație de putere bântuită de figura regelui. A confesa goliciunea în fața „plinătății” divine, în cazul mărturisirii creștine, se transformă într-o confesiune vinovată ce ascunde goliciunea în fața monarhului. Nu mai vorbim de o goliciune a mediocrității, a comunului, care contrastează cu plinătatea divină, ci de o ascundere a goliciunii prin confesiune, prin acceptarea vinovăției impuse de prezența în fața sau în atenția regelui. Tocmai de aceea, Foucault vorbește despre forma de discursivizare a banalului prin atenția față de greșelile de zi cu zi ca despre un „limbaj rugător” ce necesită ornamentul retoricii și al grandilocvenței, pentru ca atenția monarhului să fie meritată. Am putea spune că întregul discurs confesional vestic, care fundamentează și confirmă

perpetuu sinele este altoit pe această structură a unui „limbaj rugător” ce adresează, numește, mărturisește în vederea iertării și, mai important decât atât, în vederea validării. Acest „limbaj rugător” care este substratul confesiunii e unul ce suplică pentru a primi validarea vinovăției și, prin asta, propria validare și ieșire din mediocritatea inocenței fără voce. „Limbajul rugător” nu răspunde doar fricii de a fi sancționat, ci și nevoii de a primi dreptul la istorie prin confesiunea vinovată. Și totuși, există acel rest al goliciunii „vieții nude” ce rămâne chiar și odată ce banalul a fost discursivizat și culpa pusă în discurs confesional. Este acest petic neacoperit al goliciunii cel pe care „limbajul rugător” îl face uitat, îl răscumpără prin dreptul la vinovăția consemnabilă istoric.

Într-o carte despre vocile silențioase ale istoriei sau despre nespusul discutat, *Figures de l'histoire (Figuri ale istoriei)*, Jacques Ranciére vorbește despre această absență, acoperită sau neacoperită, răscumpărată sau nu, a ceea ce cuvintele spun. Acest moment de dialog între cuvinte și absența a ceea ce cuvintele spun este unul inerent confesiunii, „limbajul rugător” cerând permanent puntea de legătură cu absența celor desemnate și goliciunea celor nemărturisite. Acest moment de dialog între cuvânt și absență, confesiune și tăcere este cel ce aduce, conform lui Ranciére, invizibilul în vizibil, marcând actul eveniment al confesiunii și de-secretizării. E vorba de acea confesiune ce nu anulează invizibilul mărturisind vina în fața lui Dumnezeu sau în fața monarhului, ci păstrează invizibilul în însăși structura sa, în însăși inima „limbajului rugător” care cere iertare și, în același timp cere uitare, pentru a se putea întoarce la condiția de invizibilitate a mediocrității, a anonimității, a lipsei dreptului la istorie. Iertarea pe care „limbajul rugător” al confesiunii o cere este, totodată, o uitare, o întoarcere la invizibil, o recunoaștere a goliciunii „vieții nude” ce nu

a putut fi umplută discursiv. Observăm cum confesiunea nu mărturisește, nu admite și nu numește culpa doar pentru a o insera în memorie, pentru a o face consemnabilă, ci și pentru a o face uitată, într-un anumit fel, chiar confundată cu absența a ceea ce cuvintele spun. Confesiunea cere iertare și uitare, proclamând simultan dreptul la istorie și dreptul la mediocritate. Invizibilitatea comunului și a banalului este sustrasă înapoi din discursul puterii, odată ce vinovățiile vieții de zi cu zi sunt suficient de puțin abominabile pentru a fi mărturisite și uitate. Datoria de a spune cele mai ascunse secrete și de a mântui banalul trece în mâinile literaturii, ea fiind cea care devine o nouă voce a confesiunii, de data aceasta una colectivă, a vinovățiilor și inocențelor care permit identificarea cititorului cu personajele și nu una individuală a culpelor mărețe care cer recunoaștere istorică sau uitare.

Până acum am discutat despre confesiune ca spațiu al ecourilor și al mărturisirilor, dar care rămâne, totuși, spațiul a ceea ce nu e auzit, a ceea ce nu are rezonanță, spațiul tăcerilor și al uitărilor? În modurile contemporane de producere a subiectivităților, banalul este încă un rest irecuperabil al narațiunilor istorice și practicilor de amintire. Prin intermediul lui Foucault, am văzut cum banalul este pus în discurs prin intermediul vinovăției, aducând „viața nudă” în discursul puterii. Dar care sunt zonele de tăcere din care noi semnificații pot să apară? Banalul, mediocritatea, anonimitatea sunt modalități de a crea zone de tăcere care contra-balansează excesele de informație și limbaj în mijlocul cărora trăim. Viața nu poate fi numită în afara cadrelor sale sociale, de aceea zonele de tăcere sunt de fapt zonele „vieții nude”. Ne putem întreba ce rămâne în afara discursului într-o cultură în care zonele de tăcere sunt din ce în ce mai restrânse. Secretul, doliul, banalul, imemorialul, restul etc. Ce au toate acestea în comun? Imposibilitatea punerii în

discurs și astfel, devoalarea unui gol în real, care, neacoperit de semne, se răsfrânge asupra gândirii prin intermediul tăcerii. Zonele de tăcere deschid o dialectică în care posibilitățile de a mărturisi sunt hrănite de imposibilitățile de a numi. Astfel, partajul dintre memorabil și non-memorabil este generat de posibilitățile confesionale care împart zonele dicibilului și indibilului în funcție de strategiile discursului puterii. Ceea ce e memorabil poate fi mărturisit, non-memorabilul fiind zona „vieții nude” exprimate de categoriile banalului și a insignifiantului care marchează încă o dată distanța dintre experiență și reprezentare. Într-o „cultură lichidă”, caracterizată prin discontinuitate și uitare, negocierea graniței dintre memorabil și non-memorabil este expresia încercării de a reduce incertitudinea printr-un discurs al confesiunii care să poată cuprinde realul. Ceea ce rămâne, în urma căderii „marilor narațiuni” și a incertitudinii provocate de aceasta, este ambiția de a reda locurilor memoriei sarcina de a legitima discursul istoriei. Confesiunea este un astfel de loc al memoriei, în care se negociază ceea ce poate sau nu poate fi înregistrat de istorie în baza încercării de a reduce incertitudinea legată de pierderea unor identități. Confesiunea decide nu doar ceea ce poate intra în limbaj și ceea ce nu poate ajunge în dicibil, ci și posibilitățile de a șterge, a ierta sau a anula ceea ce este deja în domeniul memorabilului. Asta înseamnă că discursul puterii operează un partaj nu doar între memorabil și non-memorabil, ci și între ceea ce poate fi uitat și ceea ce nu se poate uita.

7. Timpul intervalului: așteptările amintirilor

Pentru a putea pătrunde în problematica uitării va trebui să trecem în revistă câteva viziuni despre temporalitate și felul în care acestea reflectă înțelegeri despre un întreg imaginar a ceea ce se pierde și a ceea ce rămâne. Periplul nu va fi unul exhaustiv, ci selectiv, pentru că vom expune câteva concepții despre timp care pot sluji ariei noastre tematice, urmărind mai ales relația sentimentului temporal cu ideea de dispariție sau ștergere. Vom vedea care este rolul absențelor în ceea ce privește metaforele sau concepțiile temporale, pentru a putea înțelege care este modalitatea prin care viziunea despre timp implică totodată și o viziune despre dispariție și uitare. Un anumit sentiment al timpului care se naște pe marginea absențelor și a lacunelor vizează, totodată, un imaginar al spațiilor de trecere și de interval care relevă trăsătura fragmentară și discontinuă a experienței timpului. Această fragmentare aduce în discuție un fenomen al imperceptibilului care ne interesează în virtutea posibilității de a descrie relația dintre reprezentare și ceea ce scapă reprezentării.

Momentul temporal este, în viziunea lui Husserl, un al doilea moment de prezentare a percepției, după ce stimulul senzorial a dispărut și fantezia poate recompune în reamintire ceea ce nu mai este prezent. Obiectul perceput rămâne prezent pentru un anumit interval de timp, prin intermediul senzației care înconjoară dispariția treptată a acestuia. În momentul în

care senzația dispare, fantezia formează o idee despre viitor, din interiorul acestui trecut al senzației la care are acces¹. Antiteza percepției este amintirea, iar astfel forța prin care un obiect temporal se oferă conștiinței este compusă din percepție și non-percepție amestecate². Achiziția amintirilor nu este o colecție de percepții reținute prin intermediul fanteziei, ci aceasta ține de un flux continuu care nu așază memoriile ca mărgelile pe ață, ci în straturile deja existente. Fiecare trecut se așază în straturile deja existente, fluxul temporal fiind continuu și stratificat. Husserl folosește exemplul unui teatru luminat pentru a spune că atunci când mi-l amintesc, în „conștiința interioară”, eu îl percep ca pe ceva ce a fost. Adică din punctul unui „acum” percep ceva ce nu mai este un „acum”³. Observăm astfel cât este de legată, în viziunea lui Husserl, conștiința timpului de o fenomenologie a dispariției și a absenței, amplu elaborate de fantezie. Problematika timpului este inseparabilă de aceste structuri de retragere a ceva ce nu mai este accesibil percepției, dar care rămâne în structura timpului interior. Aceste structuri de retragere a ceea ce nu mai este accesibil percepției formează distanța în raport cu percepția, distanță în care se înscrie experiența timpului. Timpul este dat tocmai de ceea ce dispare sau se retrage din percepție, generând o distanță în raport cu momentul percepției. Conștiința noastră, în viziunea lui Husserl poate sesiza schimbarea și permanența obiectelor și tocmai de aceea, momentul elaborării dispariției primei impresii pe care obiectele o lasă în conștiință este momentul temporal, el putându-se prelungi pe urmă și în deschiderea

¹ Edmund Husserl, *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*, trad. James S. Churchill, Indiana University Press, 1964, p. 33

² *Ibid.*, p. 62

³ *Ibid.*, p. 82

către viitor prin așteptările pe care amintirile le creează. Astfel, înțelegem cum momentul dispariției primei impresii este cel care trasează linia timpului în conștiință. Și mai simplu spus, elaborarea memoriei se fundamentează pe absența percepției, timpul fiind deschis prin retragerea primei impresii a obiectului din conștiință. Astfel se operează o retragere a prezentului perceptiv, prin care timpul apare. Memoria și uitarea sunt astfel, efecte ale acestei retrageri care, prin absență și re-elaborarea acesteia deschid sentimentul timpului. Ceea ce dă naștere timpului în conștiință este senzația unei percepții ce dăinuie în ciuda dispariției obiectului său.

Vom vedea care sunt relațiile conștiinței cu absența obiectului său, înțelegând cum se fundamentează lumea pornind de la absențe. Bergson este la fel de interesat de mișcările vieții interioare în relație cu timpul. Bergson vede timpul ca interiorizare a trecerii însăși care este aproape imperceptibilă între un punct a și un punct b. Durata este ca o urmă a continuității trecutului în prezent care împiedică separarea lor în două momente izolate ale timpului¹. Durata este, la Bergson, o tensiune a devenirii, continuitate care nu se rezolvă prin niciun punct temporal al acesteia, ci rămâne pur și simplu într-o memorie suspendată care reține o dinamică indefinibilă a timpului. Durata este infuzată de memorie, pentru Bergson, dar nu de o memorie exterioară ei, care ar conserva trecutul, ci de o memorie interioară, care leagă continuu trecutul de viitor. Această memorie interioară este o devenire care reține întotdeauna informația momentului trecut. În interiorul devenirii, memoria interioară păstrează continuitatea, ceea ce se șterge fiind tocmai ceea ce e reelaborat în interiorul devenirii. Avem

¹ Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 41

astfel un model pentru o logică a continuității care face ca memoria să nu mai poată fi văzută doar dintr-o perspectivă exterioară care vizează ceea ce aceasta conține (ca în metaforele spațiale ale memoriei ca un „loc” de depozitare), ci dintr-o perspectivă interioară, interesată de ideea unui timp înlănțuit și indivizibil care țese memoria ca proces interior și subiectiv.

Într-un alt text, *Le possible et le réel (Posibilul și realul)*, Bergson afirmă că timpul este ceea ce împiedică ca totul să fie dat deodată¹. Durata nu aparține doar conștiinței, ci ea este și o proprietate a organismului viu, caracterizat de aceeași prelungire a trecutului în prezent. Durata nu este intervalul gol dintre un moment și altul ci reflexia unei plinătăți care se dă în structura timpului. Pentru Bergson realitatea este reflexia unei plinătăți, iar ideea de neant, absență sau nimic nu apare decât prin suprimare care nu este o înlocuire, ci doar o idee de substituție care dă posibilitatea ideii de neant². Absența este dată de posibilitatea de a reordona totalitatea prezențelor, dar vidul nu există. De îndată ce un act de conștiință se stinge, un altul este deja aprins pentru a surprinde dispariția celuiilalt. Chiar și atunci când percepțiile se șterg ca într-un abis, sinele subzistă ca plinătate și nu poate fi eliminat. Concepția de vid este rezultatul unei întârzieri a conștiinței asupra unei stări anterioare. Observăm cum locul gol în conștiință nu există pentru Bergson, pentru că continuitatea acesteia nu lasă loc pentru vid. Uitarea sau absența sunt generate de o reordonare a conștiinței și nu de ștergerile pe care le operează timpul. Nu există loc gol, dar există loc al unei dispariții care este surprins chiar în zorii unui nou act de conștiință. Ce efect are un astfel

¹ Henri Bergson, *Le possible et le réel*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011 [1930], p. 4

² *Ibid.*, p. 9

de model al continuității în care nu există vidul, locul gol? Avem de a face cu imaginea unei conștiințe pline, pentru care absențele sunt retrageri ale unui moment în următorul moment, continuitatea devenirii fiind cea care dictează o memorie internă care nu e niciodată întreruptă și care rescrie continuu efectul unui timp înlănțuit.

În *La dialectique de la durée* (*Dialectica duratei*), Gaston Bachelard critică această concepție a lui Bergson, susținând existența lacunelor în durată. Teza conform căreia nu există vid decât ca idee derivată din conștiința unei dispariții este respinsă de Bachelard care susține că judecățile conștiinței sunt negative, aceasta trebuind să distrugă pentru a face loc construcțiilor sale, iar această destrucție poate fi uneori anihilantă¹. Schema timpului este, așadar, pentru Bachelard una discontinuă și dezordonată care este rezultatul unei vieți efemere, refuzată și reîncepută continuu. Posibilitatea de a avea amintiri e dată de izolarea evenimentelor și crearea unui vid în jurul lor care să le plaseze². Există o distincție între aceste momente și intervalele lor, între timpul pe care îl refuzăm și timpul pe care îl utilizăm, iar aceste diferențe nu sunt date decât de existența vidului dintre ele. Observăm astfel un model opus în care conștiința e cea care nu doar desface și reface continuitatea, ci distruge pentru a face loc unor alte emergențe. Locul gol este esențial pentru Bachelard, fiind însuși condiția de posibilitate a unor noi construcții care fiind delimitate de celelalte nu comunică cu acestea prin continuitate, ci prin dialectică. În modelul lui Bergson memoria era a continuității interne, pe când în cazul lui Bachelard memoria este a momentului izolat, desprins

¹ Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950

² *Ibid.*, p. 48

de celelalte momente. Locul gol, negația deschide dialectica conștiinței și deopotrivă dialectica memoriei care are nevoie de uitare pentru a marca o altă relaționare a momentelor prin intervalele dintre acestea. Contestarea sau afirmarea locului gol ține de un imaginar al înțelegerii absențelor care sunt integrate în moduri diferite în sisteme distincte.

Problematica timpului astăzi se pune în alți termeni. Pentru Georges Sebbag, în *Microdurées*, problema timpului, în zilele noastre, se construiește pornind de la înlocuirea unui timp istoric sau a unui timp al devenirii cu ideea unui „timp fără fir”.¹ Noile mijloace vizuale și mediatice creează noi durate artificiale care sunt gustate ca niște felii de intensitate și efemeritate, generând un prezent din ce în ce mai presant. Modernitatea pune în joc facultatea uitării, înlocuind aliajul memorie-percepție cu cel de percepție-memorie². Timpul e distrus de aceste durate care abolesc cronologia și contestă „maladia” istorică. Principiul realității este dezinvestit de aceste durate și microdurate care se cumulează de-a lungul unui „timp fără fir”. Populația globală, pentru care nu mai există un timp exterior al istoriei universale, se lasă prinsă în deșirarea microduratelor artificiale. Noi forme de înțelegere a colectivităților și a individualităților sunt implicate de către aceste „medieri temporale”. Microduratele sunt definite de Sebbag ca fiind niște „condensări temporale” sau „experiențe ale timpului în miniatură”³. Aceste străfulgerări scurte de timp nu doar că sunt înconjurate de spectralitate, dar sunt și forme de amestecare ale categoriilor cu care obișnuiam să

¹ Georges Sebbag, *Microdurées-Le Temps atomisé*, Éditions de la Différence, Paris, 2012, p. 17

² *Ibid.*, p. 35

³ *Ibid.*, p. 121

operăm¹ Astfel, timpul acesta în care distincțiile se topesc în amestecul temporalităților este un timp destructurat, împletit, în interiorul căruia memoria este și ea, în opinia noastră, un efect al imposibilității de a contura firul exterior al unui timp reper. Temporalitățile multiple pe care le traversăm în arhitectura vieții de zi cu zi și microduratele care ne înecă într-o mare de timp fără granițe fac ca memoria să fie parte a tentativei de a regăsi un timp liniar, narativ care stabilește etape, granițe, sfârșituri și începuturi. De cele mai multe ori, memoria nu poate reface timpul liniar, întâlnind fragmente fără context, goluri și durate golite de conținut. Vorbim atunci de o memorie care se bazează pe simulacre de timp care-i permit să „călătorească” în trecut și înapoi în prezent, construind locuri și perspective istorice în funcție de o mitologie a formelor de existență în timp.

Am trecut de la un timp generat de structurile de retragere ale percepției la un timp bergsonian al stăruinței trecutului în prezent între care nu există niciun vid sau un timp discontinuu al aneantizărilor din jurul timpului util la Bachelard, pentru a ajunge la ideea unui timp artificial al mostrelor de durată. Toate acestea au în comun necesitatea de a integra problematica dispariției ca și cum temporalitatea este resimțită doar în vecinătatea uitărilor sale realizate sau latente. Timpul se deschide astfel în fața dispariției, înregistrând urma ștergerii care este prin definiție dimensiunea temporală la care revine orice întâlnire cu timpul. Un timp al retragerii percepției, un timp

¹ *Ibid.*, p. 220

„Quand les hordes temporelles déferlent sur la multitude humaine dans une liesse de carnaval, il n'y a plus moyen de séparer la fiction du document, le sujet de l'objet, le spectres de vivants du fantômes des morts.”

al fluxului intern continuu, un timp al discontinuității sau ideea unor simulacre de timp în durate artificiale au în comun problematica intervalului. Încercarea de a explica intervalul ca retragere, devenire sau spațiul dintre durate artificiale reprezintă totodată tentativa de a da o schemă a timpului, pornind de la spațiul de trecere care este un spațiu al imperceptibilului. Astfel, intervalul ține de un imperceptibil în raport cu care continuitatea sau discontinuitatea se articulează. Spațiul de interval scoate în evidență funcția distanței dintre reprezentări sau dintre percepții. Acest spațiu de interval este explicat și de psihanaliză ca fiind locul inconștientului.

În viziunea psihanalizei există și un timp „adormit” în subiect dar care continuă să se deruleze în ascuns, în paralel cu viața conștientă, și care poate fi reconstituit prin atenția față de lapsus-uri sau alte acte ratate ale conștiinței. Acest timp este marea rezervă de „uitare” activă care funcționează fie ca inconștient subiectiv, fie ca inconștient colectiv. Așa cum am văzut există mai multe scheme ale timpului care se construiesc pe aceste „caverne” ale ceea ce a dispărut, dar niciuna dintre ele nu atât de mult pe simptomatologia lor precum psihanaliza. J.-B. Pontalis scrie o carte despre un timp care nu trece, ceea ce se repetă sau se propagă cu insistență fiind ceea ce nu s-a împlinit ca eveniment psihic, ceea ce încă își caută un loc. Pentru acest timp atemporal nu există un text, el repetându-se de undeva din afara textului, din interiorul unei incrustări și nu al unei imprimări¹. Observăm una dintre trăsăturile importante ale fenomenelor culturale, istorice și psihologice ale uitării: ele repetă timpul independent de text și discurs, din interiorul unei derive a reprezentărilor. Toate constrângerile și

¹ J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Gallimard, Paris, 1997, p. 27

măsurătorile de timp pe care ni le impunem sunt niște limite prin intermediul cărora așteptăm venirile unui „dincolo de timp”. Acest „dincolo de timp” este, de fapt, cel care ne scrie și ne compune, așa cum spune Pontalis, ca un autor nenumit:

„Câteodată, mai mult decât urma unei istorii, e ajustarea la un destin și urmele sale care se impun: același eveniment, în general dramatic, face periodic o întoarcere, aproape de identic. Nu încap în îndoială: acest om a îmbătrânit. Și-a rafinat costumul, a evoluat în decoruri diferite în funcție de epoci și locuri, mereu își joacă rolul în aceeași piesă, recită aceleași replici. E în slujba unui autor nenumit al unui text de origine necunoscută pe care nu l-a scris.”¹

Acest text necunoscut este scris și ne scrie din atemporalitatea unor evenimente care nici măcar nu au lăsat amintiri. Autorul nenumit șterge toate urmele auctoriale din text, lăsând în locul lor câte un murmur ininteligibil. Textul este generat din afara timpului de către autorul nenumit, dar textul în sine nu poate fi decât în timp. Nu vorbim de un text al amintirilor sau un text al memoriei, ci de un text care caută să elaboreze continuu diferența în raport cu originea sa. Textul autorului nenumit este unul care elaborează deschiderile și închiderile uitării și care funcționează, totodată, ca un supra-text despre un text care Nu se scrie. Am mai putea afirma că e un text al

¹ *Ibid.*, p. 58

„Parfois, plus que le tracé d'une histoire, c'est l'assujettissement à un destin et à ses marques qui s'impose: un même événement, généralement dramatique, fait périodiquement retour, presque à l'identique. Pas de doute: cet homme est agi. Il a beau changer de costume, évoluer dans des décors différents selon les époques et les lieux, c'est toujours dans la même pièce qu'il tient son emploi, les mêmes répliques qu'il récite. Il est au service d'un auteur inconnu, d'un texte d'origine inconnue qu'il n'a pas écrit.”

nimicului sau al absenței, dar pentru că acesta se generează din atemporalitatea sinelui nostru este, mai degrabă textul unui interval, al intervalului dintre timp și non-timp, dintre cele două forme de uitare: textul care se scrie și textul care nu se scrie. Acel „dincolo de timp” care ne scrie ca un autor anonim este un Celălalt în noi. În relația cu acest Celălalt există timp, dar timp așa cum îl definește E. Levinas, timp ca non-coincidență, ca diacronie. Relația cu celălalt este relația cu o absență continuu reformulată a celuiilalt, iar felul în care celălalt se oferă prin absență ține de însăși spațiul unui interval. Prin urmare e vorba, totodată, de o non-coincidență cu sine, nu doar cu celălalt care construiește o continuă întâlnire imposibilă care este însăși fibra timpului.

Toate resturile și fragmentele conțin multiple poetici ale recompoziției lor. Putem considera că travaliul uitării se suprapune și uneori coincide cu structura timpului care este cea de reelaborare continuă și non-sincronicitate. Uitarea este mereu între două texte, unul care se scrie și unul care nu se scrie, reelaborând urme și anticipări sau trecând prin multiple pre-reprezentări și prefaceri. Uitarea ține de acest text care nu se scrie. Urmele neconcordate ale existenței sunt elaborate în acest text al autorului nenumit care e diferit de noi înșine și care structurează mărcile timpului într-o poetică a intervalului. Intervalul dintre un moment și altul, intervalele dintre fragmentele care compun sinele sau intervalul dintre noi și celălalt țin de dialectica dintre negativitate și pozitivitate, dintre un text care se scrie și un text permanent anulat. Un timp al intervalului este marcat de non-coincidență și relație, deschizând un imaginar al imperceptibilului.

Am văzut ca există multe întemeieri ale gândirii pe ceva ce a fost șters, uitat sau pierdut, pornind de la schema timpului ca interval. Această tendință îl face pe Alain Badiou să observe,

de-a lungul întregului său seminar, ținut din 2001 până 2004, că prezentul nu face decât să descrie o lipsă și de aceea eșuează în a constitui o lume:

„O înclinație a filosofiei contemporane este de a enunța că ceva a fost uitat, pierdut, șters, devenit absent. E tipic gândirii contemporane să gândească prezentul nu începând de la urmele singure ale prezentului, ci pornind de la ceea ce îi lipsește, de exemplu teza conform căreia «prezentul lipsește». E teza lui Mallarmé, dar reformulată de numeroși filosofi. E, de asemenea, «noi nu suntem din această lume» a lui Rimbaud. Adică, contemporaneitatea însăși e pierdută.»¹

Situând lumea noastră la mijlocul drumului dintre un vechi proiect impracticabil și unul nou care nu a răsărit încă, Badiou susține că în această tranziție nu mai există o lume, ci doar o structură de interval, de absență a prezentului. O eternitate în care formele sunt separabile ca la Platon sau lumea e separabilă de sine prin intermediul izbăvirii, ca în cazul eternității propuse de creștinism, nu mai există. Eternitatea e înlocuită, în concepția lui Badiou, doar de timp, un timp în care nu mai există decât „pertinențe” sau timpi relevanți, întretesuți și

¹ Alain Badiou, *Images du temps présent 2001-2004 Le Séminaire*, Fayard, 2014, p. 15

„Une pente de la philosophie contemporaine est d'énoncer que quelque chose est oublié, perdu, raturé, absent. C'est typique de la pensée contemporaine que d'examiner le présent non à partir des seules traces du présent mais à partir de ce qui lui fait défaut, voir même de la thèse selon laquelle «un présent fait défaut». C'est la thèse de Mallarmé, mais reformulée par de nombreux philosophes. C'est aussi le «Nous ne sommes pas au monde» de Rimbaud. Cela veut dire que la contemporanéité elle-même est perdu.»

demultiplicați¹. Putem afirma că acești timpi relevanți demultiplicați acoperă lipsa prezentului și a posibilității de ancorare într-un prezent istoric. Observăm cum lupta timpului nu mai este lupta prezentului, ci lupta în numele unui prezent care lipsește. Absența se conturează, de data aceasta, în însăși fundamentul temporalității, anume prezentul. Ceea ce lipsește nu mai este doar trecutul, ci însăși prezentul care nu se poate articula decât ca interval anistoric. Observăm cum lipsa de întemeiere a timpului și a condiției istorice pornește, de data aceasta, de la problematica prezentului care nu mai poate desfășura o contemporaneitate. Putem spune că această versiune de timp care nu se mai sprijină pe un prezent istoric aduce în discuție alte dimensiuni ale memoriei și uitării care se constituie ambele nu în baza prezentului, ci în baza unui viitor, a unui proiect de viitor. Memoria și uitarea nu mai operează în termenii actualizărilor în prezent, ci sunt un proces de selecție în virtutea unui proiect de viitor. Trecutul nu mai apare ca experiență posibilă în prezent, ci ca fragment corespondent unui proiect de viitor.

Periplul nostru prin mai multe modalități de a înțelege timpul ne-a adus în fața unei definiții a unui timp care nu mai este separabil de sine printr-o idee de eternitate și în interiorul căruia prezentul este o lipsă a ceea ce nu mai e sau a ceea ce nu este încă. În interiorul acestei teze, problematica uitării se pune în termenii unei uitări a prezentului care nu este conturat decât ca un interval. Această „uitare” a prezentului face imposibilă trăirea unui sentiment de contemporaneitate cu propria lume. Lipsa posibilității de afirmare a actualului generează o întreagă ontologie a negativității. Gândirea conform căreia lumea este întemeiată pe o absență pare să câștige teren. Eter-

¹ *Ibid.*, p. 346

nitatea nu mai poate funcționa ca o versiune de memorie transcendentă în care lumea se reflectă și în care toate lucrurile sunt regășibile. Eternitatea nu mai este viziunea în jurul căreia se învârt memoria și uitarea, ci, acum, ele gravitează în jurul așteptărilor temporale ale amintirilor. Spațiile memoriei nu mai sunt oglinzi ale eternității, ci pasaje goale în care se înscriu toate lucrurile care ar putea da sens unui viitor. Între textul care se scrie și textul care nu se scrie nu mai există o distanță atât de mare, căci odată cu înlocuirea eternității de către ideea infinității posibilității, memoria nu mai așază distanțe atât de mari între actual și posibil. Cu alte cuvinte, în locul eternității care despărțea lumea de ea însăși, avem ideea infinității posibilității care deschide scurtcircuitările memoriei între actual și posibil. Uitarea aceasta a eternității face ca memoria să se regăsească doar în lume, nu și dincolo de ea, trebuind să acopere absențe care reflectă, de fapt, marele gol lăsat de uitarea eternității. Presentul nu mai este prezent prin ochii eternității, ci el se deschide ca interval gol între un proiect și altul, elaborând travaliul memoriei ca travaliu de acoperire a intervalelor goale cu semne ale viitorului. Uitarea devine, astfel, tocmai posibilitatea de a surprinde acest interval gol al prezentului și lipsa intersecției dintre ideea de eternitate și temporalitate.

8. Printre resturi: a altă logică a celor eterne și a celor pierdute

În cele ce urmează ne vom concentra pe încercarea de a demonstra noul rol pe care absențele și ștergerile îl joacă într-o schemă a lumii în care eternitatea e despărțită de lume. Pornind de la distanța dintre eternitate și contingență vom analiza modul în care golul dintre obiecte și limbaj dă naștere posibilității de a vorbi despre un inexprimabil ce trebuie luat în calcul în interiorul dialecticii dintre reprezentabil și non-reprezentabil. Vom vedea cum temporalul participă la eternitate, vom analiza fundamentarea reprezentărilor pe un vid dintre obiect și cuvânt și vom ajunge la ideea că inexprimabilul ține de un gol ce determină posibilitatea revelației.

Alfred North Whitehead respinge concepțiile clasice despre timp care sunt derivate din experimentarea obiectelor care durează. Pentru Whitehead, timpul este reflexia unei procesualități care combină actualitate și potențialitate, temporalitate și eternitate în virtutea unei ordini emergente. Lucrurile temporale participă la cele eterne¹, iar schimbarea este descrierea traseului obiectelor eterne care evoluează în universul lucrurilor actuale². Whitehead preia concepția lui Locke conform căreia puterea constă în capacitatea de a primi această schimbare.

¹ Alfred North Whitehead, *Process and reality – An Essay in Cosmology*, Cambridge University Press, London, 1929, p. 54

² *Ibid.*, p. 81

Dialectica dintre obiectele eterne și lucrurile actuale creează două impulsuri contradictorii în ceea ce privește acceptarea schimbării: dorință de noutate și teroare în fața pierderii.

Paradoxal este faptul că Whitehead sugerează că obiectele eterne, în deghizarea lor lumească tind înspre schimbare, iar imposibilitatea acceptării acestora ține de dificultatea gândului dispariției și al uitării. Rezolvarea dilemei temporale a lumii este una dintre cele mai mari provocări căreia religia a căutat să răspundă. Legătura dintre lume și Dumnezeu este greu de stabilit atunci când vorbim despre ceea ce nu mai este. Tocmai de aceea, întrebarea pe care o formulează religia vizează existența unei lumi temporale în care noutatea sau trecerea de la o actualitate la alta să nu însemne pierdere¹. În încercarea de a descrie timpul ca proces, Whitehead nu vorbește despre pierdere, ci despre o necesitate de selecție.

Vom vedea că încercarea de a înțelege problematica dispariției operează, prin intermediul devenirii, mereu o altă ordine temporală care să surmonteze, aproape la modul invizibil, constrângerile anterioare. Senzația că lucrurile sunt într-un flux continuu este una dintre intuițiile primare ale omului. Pentru Platon, curgerea lucrurilor ține de propria lor imperfecțiune, ele fiind limitate și forme degradate de copii ale Ideilor. Filosofia lui Bergson este una dintre gândirile care ia în considerare imposibilitatea de a analiza lumea în afara propriului său flux, prin imagini, momente sau categorii statice. În filosofia lui Whitehead, chiar în interiorul acestui flux fiecare fapt finit este satisfăcut și complet prin intermediul alipirii sale eterne de ceea ce a fost transformat². Argumentarea este aceea că Dumnezeu, în viziunea sa de adevăr și bine care se

¹ *Ibid.*, p. 482

² *Ibid.*, p. 492

realizează continuu, are o grijă tandră pentru a nu pierde nimic, pentru că lumea este mai degrabă salvată decât creată. „E judecata unei tandreți care nu pierde nimic din ce poate fi salvat. E totodată judecata unei înțelepciuni care folosește ceea ce în lumea temporală sunt simple rămășițe.”¹ În concepția lui Whitehead găsim una dintre cele mai frumoase imagini ale unei procesualități „înțelepte” a cărei material de lucru sunt pierderile, decadențele și rămășițele.

Uitarea ar fi atunci un mijloc prin care toate aceste rămășițe de gânduri și semnificații se recompun și re-alipesc în căutarea unei ordini eterne. În interiorul memoriei lui Dumnezeu uitarea presupune noi uniuni și conjuncții ale decadenței în eternitate. Fiecare lucru și propria sa maniera de a dispărea generează, de fapt, o nouă modalitate de re-apropriere. Timpul nu risipește lucrurile, ci le leagă din ce în ce mai puternic între ele. În interiorul sistemului lui Whitehead, actualitatea și potențialitatea se împletesc, participând una la cealaltă. Exterioritatea realității, ceea ce e dincolo de noi, participă și ea la interioritatea solipsistă a realității. Asta face ca fiecare entitate a lumii acesteia să nu fie doar o reflexie a sa însăși, ci o reflexie a întregului univers. Cu alte cuvinte, fiecare lucru participă la două realități distincte, cea a actualității și cea a potențialității, cea a temporalului și cea a eternului, oricât de imperceptibilă ar fi participarea lor la această realitate a unui „dincolo”. Astfel, în sistemul lui Whitehead, fiecare lucru este atât parte din realitate, cât și parte din procesul de devenire, de schimbare. Ceea ce se pierde, prin virtualitatea sa, participă direct la

¹ *Ibid.*, p. 490

„It is the judgement of a tenderness which loses nothing that can be saved. It is also the judgement of a wisdom which uses what in the temporal world is mere wreckage.”

devenire, ordinele emergente fiind dependente de procesul acesta de selecție care metamorfozează pierderea. Un astfel de sistem ne interesează pentru felul în care acesta pune problema pierderii și o rezolvă prin problematica participării la două realități a tuturor entităților, care sunt deopotrivă temporale și participante la eternitate. Noțiunea de timp presupune aici amestecul dintre temporalitate și atemporalitate. Tocmai de aceea, problematica memoriei și a uitării devine o dilemă a întâlnirii și intersecțiilor dintre temporal și participarea la atemporal. Putem spune că memoria este cea din rezerva căreia se produce devenirea, aceasta participând la punerea în scenă a ceea ce este actual, pe când, uitarea este participarea la potențialitate și astfel la atemporal. Ceea ce Whitehead face este să unească ideea unei gândiri a lui Dumnezeu cu procesul istoric, reușind să obțină un soi de „salvare” a istoricității de la propria contingență, tocmai prin lucrurile care nu mai sunt sau prin cele care se pierd. Absența devine în acest sistem la fel de importantă precum prezența, aceasta instituind puntea de trecere înspre cea „altă” realitate la care toate lucrurile temporale participă. În cazul acesta, timpul dispariției este timpul trecerii la un alt tip de memorie care duce mai departe urma lucrurilor și nu prezența sau stăruința lor istorică.

Am schițat ideea unui timp al dispariției, prin intermediul căruia ceea ce se pierde sau ceea ce există sub formă de absență ajunge să joace un rol important în formarea sentimentului de timp și a posibilității de participare la timp. Timpul dispariției sau al absenței ne-au adus în fața unei posibilități de a gândi timpul pornind de la acea realitate care îi scapă continuu sau pornind de la textul nescris. Această realitate a lucrurilor absente este acea „altă” realitate care se constituie prin posibil și atemporal, dar fără de care spațiul nostru cognitiv ar fi unul închis. Realitatea lucrurilor absente nu este compusă doar din

cea ce este pierdut, ci și din ceea ce se realizează la nivelul unor zone de indeterminare. Aceste zone de indeterminare se răsfrâng, de obicei, în interiorul culturii, prin intermediul locurilor goale pe care le regăsim integrate sub o formă sau alta. Ne împrumutăm continuu de la aceste locuri goale pentru a putea constitui temeiul realităților pline. Absența pune la orizont toate fenomenele care se împrumută dintr-o altă realitate decât cea a prezențelor, deschizând astfel un supra-strat al fenomenelor de rest, uitare și dispariție. Timpul nu mai este înțeles astfel ca o curgere continuă într-un plan al realului, ci ca un zig-zag între supra-stratul absențelor și stratul realității. Locurile goale sunt înscrise în timp, acestea trimițând înapoi la timpul care nu le mai poate conține și realizând o de-structurare și o defazare a curgerii obișnuite a timpului. Timpul cuprinde aceste lacune fără a le putea conține și deschide, astfel, dimensiunea intemporalului. Lacunele sunt prezente și în cultură, fie că vorbim despre tăcerea lui Dumnezeu, absențele morților, inexprimabilul, numele uitat, omisiunile istoriei, victima uitată etc. Toate acestea constituie o poetică a restului care revine pentru a contrazice structura simbolică a realului. Lacunele formează o desfigurare în peisajele culturii, desfăcând o pierdere fundamentală în multiple pierderi care nu se închid ci își lasă propria amprentă asupra scriiturii lumii.

Așa cum observă Michel Foucault, limbajul pe care îl vorbim se constituie pe un gol, pe un spațiu de separare ce intervine, odată cu epistema clasică (sec. al XVII-lea), între lucru și numele acestuia. Dacă până atunci ființa limbajului făcea parte din ființa lumii, odată cu nașterea reprezentării, apare vidul ce întemeiază reprezentarea și care creează distanța necesară dintre lucruri și cuvinte:

„În forma sa originală, când a fost dat oamenilor de însuși Dumnezeu, limbajul era un semn al lucrurilor absolut sigur și

transparent, pentru că le semăna. Numele erau întipărite pe ceea ce desemnau, așa cum forța stă înscrisă pe corpul leului, regalitatea în privirea vulturului, așa cum influența planetelor este marcată pe fruntea oamenilor: sub forma similitudinii. Această transparență a fost distrusă prin Babel, pentru pedepsirea oamenilor. Limbile au fost separate unele de altele și nu au devenit incompatibile decât în măsura în care a fost ștearsă mai întâi această asemănare cu lucrurile, care fusese cea dintâi rațiune de a fi a limbajului. Toate limbile pe care le cunoaștem nu le vorbim astăzi decât pe fondul acestei similitudini pierdute și în spațiul pe care ea l-a lăsat gol.”¹

Pe fundamentul acestui gol limbajul nu se mai formulează pe sine ca origine a lumii, ci ca fiind propria sa origine. Locul gol lăsat de similitudinea pierdută se transpune în relația limbajului cu lumea. Vedem că, pentru Foucault, un anumit vid fundamentează toate reprezentările noastre.

Astăzi, într-o cultură a semnelor, locurile goale nu mai țin doar de distanțele pe care o perioadă sau alta le trasează între cuvinte și lume, ci și de definirea unor locuri de imposibilitate de manifestare a particularului. Cu alte cuvinte, nu mai avem de a face doar cu ștergerea similitudinii dintre lucruri și limbaj, ci și cu crearea unor zone în care limbajul încearcă să exprime golul însuși, adică noua distanță dintre noi și noi înșine. Inexprimabilul este unul dintre locurile goale care fundamentează reprezentările în aceeași măsură în care similitudinea ștearsă le face posibile. Într-o cultură saturată de informație, inexprimabilul e cel care creează lacunele necesare pentru ca timpul să nu fie doar un timp al semnelor, ci și un timp al zonelor de tăcere dintre semne. Uitarea este, așadar, figura la care timpul revine mereu pentru a șterge și a reface, reelaborând

¹ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, trad. Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Rao, București, 2008, p. 92

absențe și împrumutând tensiunea inexprimabilului în tensiunea devenirii. Inexprimabilul este parte din experiența timpului, este ceea ce se pierde în neconcordanța dintre timp și eveniment. O întreagă cultură interpretează inexprimabilul ca exces, dar inexprimabilul ține uneori și de ceva ce a fost șters sau uitat, fiind, mai degrabă o experiență a timpului, decât una a excesului. Inexprimabilul ține de imposibilitatea de a ieși dintr-un timp finit la granița cu intemporalul. Vidul, alături de lipsa de certitudine și plenitudine ies la iveală în experiența inexprimabilului. Intemporalul nu se dă decât ca lipsă de fundament, prin intermediul absenței și al retragerii ancorelor din timpul finit.

Inexprimabilul, ar fi pentru Jean-Luc Marion un fenomen saturat, în care ni se dă experiența a ceea ce nu poate fi cuprins (într-un fel ca în cazul sublimului la Kant). În cadrul fenomenului saturat, obiectul nu se constituie obiectiv, din pricina excesului de intuiție. Problema este cum se dă acest fenomen saturat din moment ce el depășește finalitatea posibilității de gândire și conceptualizare? Răspunsul este că acesta se oferă prin absență și prin ceea ce trece drept nerecunoscut. Un fenomen saturat nu își găsește un spațiu de desfășurare, dar acesta desfigurează și operează o deschidere. Evidența acestui fenomen saturat este orbitoare, astfel încât ceea ce se dă se dă fără limită și fără orizont. Fenomenul saturat se dă prin *abandon* adică, pentru că nu apare, acesta nu se retrage, nici nu se ia înapoi, ci se abandonează până la capăt, printr-o donație fără limite:

„Donația prin excelență virează astfel spre abandon. O confirmăm de fiecare dată atunci când vedem contestată donația sub pretextul că, dată fără luare înapoi, nici retragere, ea se abandonează până într-atât, încât dispăre ca obiect posedabil, maniabil,

conturabil. Donația prin excelență se expune într-adevăr la a părea că dispare (prin lipsă) tocmai pentru că se dă fără rezerve (în exces). Paradox straniu, dar inevitabil.”¹

Aici regăsim partea interesantă din demonstrația lui Jean-Luc Marion, aceea legată de donația prin abandon. Astfel ceea ce depășește înțelegerea și capacitatea de deslușire a gândirii nu e ceea ce se retracează în transcendență sau într-un statut supralumesc, ci ceea ce se oferă până la capăt, până la abandonare și nerecunoaștere. Una dintre figurile uitării este, așa cum ziceam, nerecunoașterea ca formă de orbire. Ceea ce observăm aici e că uitarea intră uneori în componența fenomenologică a fenomenelor saturate, care donate fără limită și fără orizont nu pot constitui percepție sau memorie. Inexprimabilul nu poate constitui memorie, de aceea el intră în legătură cu uitarea, adică cu uitarea ca formă de donație prin abandon. Uitarea nu ține doar de pierderea memoriei, ci și de imposibilitatea de a formula memorie. Această imposibilitate ne aduce în fața întârzierii conștiinței în raport cu evenimentul saturat, care neavând un orizont se pierde în abandonarea completă de sine. Teologia negativă explică toată această fenomenologie a restului, absențelor și uitării în termenii unei donații prin abandon. Așadar nu mai este vorba despre ceea ce se pierde sau ceea ce este uitat, ci de ceea ce se dă, fără orizont, prin abandonare. Acest abandon este o modalitate de revela evenimentul întotdeauna ca experiență a incompletitudinii și a necuprinsului. Ceea ce se abandonează se dă pe sine până la uitare, pierdere sau trecerea în imperceptibil.

Astfel, însăși uitarea se explică ca fenomen saturat, care nu mai poate fi cuprins în fenomenologia descifrabilă a lucrurilor,

¹ Jean-Luc Marion, *Vizibilul și revelatul – teologie, metafizică și fenomenologie*, trad. Maria-Cornelia Ică Jr., Deisis, Sibiu, 2007, p. 114

ci doar în imperceptibilul ce subscie experiența amintirii. Timpul nu poate cuprinde aceste fenomene saturate, ele rupând logica temporală și ecoul în planul devenirii. Trecerea în imperceptibil scoate timpul din el însuși, reușind să alterneze evenimentul între existență și non-existență, golul din prezență și preaplinul din absență. Să nu uităm de restul de memorie care nu poate interveni decât la granița fenomenului saturat, amintindu-și uitarea însăși și izolând absențe. Acest imperceptibil ne duce cu gândul la ceea ce trece sub tăcere prin donație care este forma ultimă a exprimării de sine. Experiența restului și a incompletitudinii devine, în cazul acesta, nu experiența unui timp al dispariției, al ștergerilor, ci experiența revelatului prin excelență. Experiența incompletitudinii este, astfel, strâns legată de cea a necuprinsului și observăm cum ideea de rest și uitare capătă o cu totul altă valorificare. Nu mai vorbim despre dispariție și absențe în sensul unor simple ștergeri de percepție, ci despre fenomenologia unor ocultări a ceea ce se dă prin abandon. Timpul exprimă această limită a mărturiei prin intermediul uitărilor și al restului neinterpretat. Acest rest al donației prin abandon se înscrie în uitare, în absențe și în genere în tot ceea ce se pierde pentru a se întoarce. Ceea nu se oferă prin constituire de obiect, ci prin intermediul unei experiențe non-obiective, este una dintre căile de acces la non-condiționarea și astfel desfigurarea structurilor de timp și cunoaștere așa cum le știm în mod obișnuit. Experiența necuprinsului și a incompletitudinii desfigurează zonele comprehensibile transformându-le în zone de indeterminare, care se răsfrâng la nivel cultural prin prezența locurilor goale și a imposibilităților de codificare simbolică.

Așa cum am observat, participarea temporalului la etern, locul gol dintre obiect și cuvânt și ideea unui rest ce se dă prin absență și nerecunoaștere țin de încercarea de a descrie o

dialectică între două straturi distincte: cel al realului și cel al irealului care ține de semnificațiile sacrificate ale amintirilor colective și individuale. Dacă înainte am vorbit de un partaj cultural al memorabilului și non-memorabilului, de data aceasta discutăm despre un partaj între locul contingent al reprezentării și un non-loc al inexprimabilului (sau al semnificației sacrificate care organizează memoria în jurul evenimentului fără nume sau imagine). Am putut observa că „eternul”, ceea ce e saturat, metafizicul se dă prin rest, absență, gol sau ștergere, adică prin negativitate. Această revalorificare a teologiei negative, ne-a ajutat să putem da un alt înțeles figurilor uitării care nu sunt simple obstacole ale conștiinței sau memoriei, ci chiar simptomele semnificației sacrificate în jurul căreia se construiește experiența revelație ca experiență a restului. Această demonstrație ne va ajuta să ne poziționăm altfel față de experiența incompletitudinii definitorie unei epoci a incertitudinii. În cadrul unui „individualism posesiv”, tot ceea ce depășește rațiunea și memorabilul este văzut ca un obstacol sau o insuficiență, dar am văzut că această concepție poate fi deconstruită, dacă acceptăm că incompletitudinea și absențele țin de o fenomenologie a atemporalității și a posibilității revelației. La trecerea dinspre un imaginar pre-modern al „eternității” (care oferea fiecărui eveniment sau obiect locul său în economia unei memorii supra-lumești) la o „cultură lichidă” a uitării (și a locurilor aleatorii ale obiectelor și evenimentelor într-o memorie-lume), locurile non-memorabilului devin spații ale unor deschideri către posibilitatea de a descoperi o altă logică a lumii printre resturile memoriei ei. Observăm, astfel, că există posibilitatea de a construi semnificații pornind de la rest și ștergere, chiar și acolo unde realul este cartografiat de memorabilul unei realități pline. Recunoașterea fețelor pierderii și ale schimbărilor ca procese de restructurare a eter-

nului în temporal și deschiderea față de golurile din real ca locuri ale posibilității revelației ne fac să înțelegem memoria ca pe un proiect mereu neterminat, tocmai pentru că lucrurile și evenimentele au atât o funcție temporală cât și una atemporală, care nu sunt niciodată definitive. Din această perspectivă, memoria nu este doar o formă de doliu față de realul lucrurilor pierdute, ci și o formă de colaborare cu irealul lucrurilor absente.

9. Conduitele absenței în scriitura istoriei

Problematika non-înscrierii figurilor de viață și existență în discursul istoric descriu noi mecanisme ale memoriei și uitării în relație cu locurile culturale sau individuale ale păstrării și ștergerii. În acest capitol, vom încerca să înțelegem felul în care este repusă în discuție dimensiunea istorică în raport cu punctele oarbe de care istoriografia se face din ce în ce mai responsabilă, la marginea rupturii dintre existență și istorie. De data aceasta ne vom interesa de condiția istorică a uitării, dat fiind că am străbătut relația acesteia cu problematica timpului. Cum se constituie istoria pornind de la absențele pe care le include și care este funcția acestor zone oarbe ale memoriei? Sunt ele locurile prin care o cultură ascunde ceea ce nu dorește să-și amintească sau locuri neintenționate ale unor perspective încă nedescoperite?

Statutul de erou și condiția de victimă sunt piloni ai mecanismelor memoriei și uitării atât în societățile arhaice, cât și în cele moderne. Gloria și suferința umană formează imagini fundamentale ale istoriei care codifică simbolic dimensiunile reale ale experienței puterii și vulnerabilității. În viziunea noastră, memoria joacă un rol mediator între cadrul simbolic al istoriei și posibilitatea de a încadra experiența directă sau indirectă în amintire. Simbolurile și narațiunile istorice reflectă scena eroilor și a victimelor, pe când memoria păstrează și „umbra” acestora, partea umană și prelungirea inconștientă a acestor proiecții.

Ewa Bogalska-Martin investighează relația dintre structurile memoriei colective și victime, pornind de la ideea că societățile și imaginarul colectiv se întemeiază pe victima uitată (victima uitată ca persoană pentru a fi transformată în simbol). Experiența vieții goale, definitorie pentru condiția de victimă, este uitată pentru a putea construi cadrul simbolic în interiorul căruia victima poate sau nu să capete vizibilitate. Victimele pe care istoria sau privirea orientată asupra trecutului le scoate la iveală sunt cele care fac vizibile victime din prezent. Mai mult decât atât, Ewa Bogalska-Martin analizează efectul victimelor uitate sau comemorate asupra inconștientului colectiv al Occidentului. Pe urmele lui Freud, autoarea afirmă că „inconștientul este o formă de uitare a condiției de victimă a tatălui fondator și a culpabilității generațiilor următoare.”¹ Mult mai simplu spus, victimele pe care le uităm sunt cele care ne amintesc în mod intim de propria noastră condiție de victimă sau cele în raport cu care propria noastră vinovăție devine mult prea evidentă. Structurile gândirii noastre și întreaga activitate socială se întemeiază pe acest inconștient care poartă urmele ștergerilor și eșecul reprezentărilor. Considerând memoria și uitarea ca fenomene culturale generate de relația dintre conștient și inconștient, amintire și refulare, istoria devine și ea un proces de scriere a sensului în funcție de zonele de vizibilitate și invizibilitate ale memoriei. Absențele, victimele uitate și „umbrele” activității simbolice ne fac să conștientizăm dubla activitate a chipurilor lumii și a măștilor sale.

Așa cum am observat deja, Alain Badiou vorbește despre o absență de lume, astăzi, în intervalul deschis de sentimentul

¹ Ewa Bogalska-Martin, *Între memorie și uitare: destinul comun al eroilor și victimelor*, trad. Adia Chermeleu și Mariana Pitar, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2014, p. 224

unui timp care nu duce nicăieri și care nu mai poate înscrie un prezent în interiorul căruia suntem cu toții prinși. Badiou se oprește asupra problematicii nenumiților, într-o eră a maselor, în care marea majoritate nu este înscrisă în structurile de semnificație ale memoriei și vizibilității: „Suntem într-o perioadă de interval, în care enorm de mulți oameni nu au un nume. Asta e democrația în sensul său emblematic, este acceptarea ne-numirii. Nu e nevoie de nume, pentru că suntem toți egali în fața mărfii. [...] Majoritatea e neînscrisă, ea nu contează.”¹

Această majoritate de oameni nenumită și neînscrisă nu se mai confruntă cu problematica romantică a dăinuirii sau cu cea a urmei subiectivității în universalitate, ci își produce întregul sens din interiorul unei nenumiri și al unei absențe deja existentă începând cu straturile cele mai de jos ale cotidianității. Majoritatea este reflectată prin această redundanță creată în societatea capitalului. Majoritatea aceasta rămâne neînscrisă în structurile simbolice ale culturii pe care o asumă cu întregul său cod de semne. Astfel, această majoritate neînscrisă operează în interiorul unei memorii culturale în fața căreia aceasta rămâne neînscrisă. Memoria culturală ajunge să fie un accesoriu, iar imposibilitatea majorității de a constitui prezent, istorie și memorie se reflectă în imaginarul apocaliptic și anxios al secolului XXI. Tot travaliul de alegeri și implicații este o lucrare a unei vieți rășărită din absența sa *a priori*. Viața este astăzi

¹ Alain Badiou, *op. cit.*, p. 72

„Nous sommes dans une période intervallaire où énormément de gens n'ont pas de nom. C'est ça la démocratie en son sens emblématique, c'est l'acceptation de la non-nomination. Pas besoin de noms puisque nous sommes tous égaux devant la marchandise. [...] L'écrasant majorité est non inscrite, elle compte pour rien.”

croită și fundamentată pe propria sa absență în sensul imposibilității de înscriere și a morții. În lipsa unei contemporaneități cu prezentul, nici dimensiunea istorică, nici dimensiunea eternității nu mai pot lega memoriile personale. Istoria este cea care formulează discursul acestei memorii în comun, făcându-ne să trăim printre prezențele care lipsesc, începând de la educație și până la mecanismele mass-media ale doliului. Istoria este cea care ne învață să trăim printre absențe, conturând apartenența la urmele acestora. Astfel, trăim pe fondul propriei absențe a unei vieți neînscrise, alături de formele de absență cărora le aparținem deja, atât identitar, cât și emoțional. Absența funcționează ca fundament și ca graniță în interiorul constituirii apartenenței la cultură. Locurile goale din cultură, cum sunt cele conturate de memorie și doliu ne înscriu într-o cultură a semnelor în care există întotdeauna un rest al structurilor simbolice. Acest rest marginal este cel căruia îi aparținem, prin întreaga imposibilitate de înscriere în memoria colectivă și prezentul istoric. Memoriile personale se constituie și ele plecând de la o diviziune din ce în ce mai mare între sine și lumea ce se cere rememorată. Această distanță reflectă și ea constituirea unor memorii care încearcă să recompună apartenența la lume prin participarea la dorințele de reificare ale capitalului. Locurile goale din cultură reflectă zonele de incompletitudine deschisă și de non-apartenență care se dezvoltă în relație cu ideea unui sine neancorat simbolic și dezinvestit istoric. Acest sine se reflectă în aceste puncte oarbe ale culturii ca într-un abis care dezvăluie lipsa de fundamentare a realului și goliciunea structurilor simbolice. Totodată punctele oarbe, neancorate, funcționează ca zone de deschidere către un „dincolo” de real care nu este niciodată formulat conceptual, ci reflectat în mijlocul incompletitudinii memoriei colective și a realului simbolic.

Excesul în istorie

Am putea spune că absenții și absențele din istorie apar nu acolo unde există o lipsă de documente sau urme suficiente, ci acolo unde e evident că narațiunile istorice nu au putut reține sau înscrie necunoscutul, de pildă excesul de sacralitate și tot ceea ce depășește înțelegerea pozitivistă a lumii. Altfel spus, există în istoria care s-a scris și care se scrie o tendință de excludere a necunoscutului și imposibilitatea de a da o formă de memorie excesului de glas străin în raport cu mentalitatea comună. Istoria caută să-și mențină acest echilibru de umanism și științificitate proiectând câte o margine de interpretare a evenimentelor, dincolo de care există o absență. Necunoscutul neînscris sau excesul de sacralitate aduc, chiar și la nivel istoric, formarea acestor goluri de codificare simbolică din interiorul cărora se reflectă glasurile imposibile ale celor nenumiți. Aceste goluri de semnificație funcționează ca urme ale unor existențe alteritare care au fost șterse și uitate de memoria colectivă, lăsând „urma” ca mărturie grăitoare a propriei lor absențe.

Un astfel de tip de înțelegere a urmelor îl regăsim la Michel de Certeau, pentru care absențele istoriografice dau totuși posibilitatea de a avea o literatură a acelei pierderi, dezvoltând o inteligibilitate a locurilor goale din memoria colectivă:

„Pornind de la urmele definitiv mute (ceea ce a trecut nu va mai reveni și vocea e pentru totdeauna pierdută), se fabrică o literatură: ea construiește o punere în scenă a operației care confruntă inteligibilul cu această pierdere. Astfel se produce discursul care organizează o prezență care lipsește.”¹

¹ Michel de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, Repères-Mame, 1973, p. 9 „A partir d'empreintes définitivement muettes (ce qui a passé ne reviendra plus, et la voix est à jamais perdue), se fabrique une

Discursul memoriei organizează această pierdere și caută să o facă inteligibilă pentru a putea fi purtată simbolic, căci ea ar cântări prea greu dacă ar rămâne ininteligibilă. Astfel, pornind de la amprentele mute, memoria investește simbolic absențele pentru ca ele să nu se întoarcă dezinvestite, producând breșe în real. Literatura pierderii este o literatură în care pierderea este întotdeauna înfățișată ca o ruptură rezolvată simbolic. Ceea ce se pierde este recuperat de fapt în posibilitatea de a reorganiza absențele în efigii culturale.

Michel de Certeau dedică un întreg capitol de cercetare vrăjitorilor a căror memorie nu există pentru că nu avem acces decât la felul în care au fost ei priviți, prin trecerea lor în registre și textele magistraților, în care, așa cum formulează Certeau, ei sunt închiși așa cum au fost întemnițați în carcerile lor¹. Frontierele dintre o „gândire magică” și un imperiu al naturii definesc la un moment dat organizarea dintre posibil și imposibil². Atunci când există vreo deplasare a acestor frontiere se deschide câte un nou loc al non-cunoașterii. Putem spune că sunt mai degrabă locurile non-cunoașterii decât cele ale cunoașterii punctele sinaptice ale formulării memoriei culturale. Memoria nu e scrisă de dorința mimetică a cunoașterii, ci de forțele recucerite ale non-cunoașterii. Cu alte cuvinte, memoria circulă între sub-intrările posibile în discursul și narrațiunile cunoașterii. Astfel, memoria caută să recucerească zonele de non-cunoaștere sau absențele pentru a le conține la nivel simbolic. Ceea ce se pierde e ceea ce se regăsește continuu. Adevărata uitare ca întâlnire cu golul din structura simbolică a

littérature: elle construit une mise en scène de l'opération qui confronte l'intelligible à cette perte. Ainsi se produit le discours qu'organise une présence manquante.”

¹ *Ibid.*, p. 16

² *Ibid.*, p. 30

realului devine aproape o imposibilitate în condițiile în care toate absențele sunt prinse în literatura pierderilor. Raportul dintre posibil și imposibil e negociat continuu de raportul dintre uitare și memorie, absențele fiind negociate la granița dintre cunoaștere și non-cunoaștere. Absentul din istorie nu e doar vrăjitorul, nebunul sau anonimul, ci mase întregi de existențe clasificate sub anumite etichete care să le facă încadrabile în memoria colectivă. Mai mult decât absența, ne-spusul poate deveni simptomatic, negăsindu-și un loc în cultură, în comparație cu absențele ce sunt reacomodate de procedurile memoriei colective. Ne-spusul nu desenează niciun spațiu și de aceea el devine mai mult un non-loc istoric, o zonă de invizibilitate în care figurile istoriei își pierd posibilitatea de a le fi atribuită o voce. Astfel, prin intermediul investirii simbolice a absențelor, memoria caută să mascheze impuritatea lipsei de origine și pe aceea a ininteligibilului.

Foucault observă substraturile multiple ale legăturilor dintre lucruri și cuvinte, dintre limbaj și lume care țin de o întreagă istorie a metamorfozelor conexiunilor de semnificații care astăzi ne par implicite. Pe urmele operei lui Foucault, Michel de Certeau poate vorbi de o „față nocturnă a realității”¹ care există în țesătura dintre cuvinte și lucruri, care închide în interiorul ei secretul unei negații continue a acelei legături sau a celui drum direct al asocierilor de semnificație. Tocmai de aceea, fiecare timp, cu țesătura sa mentalitară poartă în sine această față nocturnă a reprezentărilor cu care funcționează, acestea fiind străbătute de propriile lor vestigii dintr-un timp sau altul. Astfel, vom putea înțelege conceptul de amprentă a lui Michel de Certeau care caută să descrie urmele non-cunoașterii în memorie ca urme ale unui celălalt străin a cărui poveste nu o cunoaștem, dar al cărui vestigiu îl

¹ *Ibid.*, p. 118

purtăm: „Astfel, scriitura pune în scenă vestigiul unui picior nud pe nisip.[...] Această «manieră a memoriei» articulează fără închidere urmele alterității.”¹ Urma non-cunoașterii în memorie poate fi aceea a unui eveniment care a dispărut irevocabil și care nu poate fi recuperat în seria de valorificări ale memoriei. Această urmă este amprenta unei alterități radicale, care e dincolo de ceea ce poate fi definit și care deschide dialectica dintre timpul prezent și ideea unui „alt” timp.

În *L'Écriture de l'histoire (Scriitura istoriei)*, Michel de Certeau reia ideea urmei, spunând că inteligibilitatea e constituită de un raport cu celălalt (sălbaticul, trecutul, nebunul, copilul etc.) care este deseori modificat în numele unei noi memorii sau al unui alt necunoscut. Cu alte cuvinte raportul cu celălalt, fie că el este trecutul, nebunul sau copilul, se modifică în funcție de memoria pe care vrem să o constituim în contrast cu acest celălalt sau pe marginea lui. Astfel, istoriografia e asemănată cu medicina, ambele depinzând de o cunoaștere care ține discursul și de un corp mut care-l susține². Discursul istoriei și al memoriei se sprijină întotdeauna pe acel corp mut care e o absență ce nu mai poate răspunde și care, tocmai de aceea, slujește discursului memoriei.

Lipsa: condiția ființei istorice

Umanismul lui Socrate, înseamnă pentru Jan Patočka, fundamentarea omului în natura sa de nedesăvârșire, ființa umană

¹ *Ibid.*, p. 180

„De la sorte, l'écriture met en scène le «vestige» d'un pied nu sur le sable. [...] Cette «manière de mémoire» articule sans les clore les traces de l'autre.”

² Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, p. 10

fiind imperfectă tocmai pentru că nu și-a primit încă forma definitivă¹. Dincolo de fiecare moment există un altul, iar fiecare condiție formulează o alta, ceea ce îl face pe Patočka să înțeleagă că ființa istorică este o ființă pentru care devenirea este cea mai semnificativă caracteristică. Esența istorică este, de fapt, o structură de absență, pentru că ceea ce se dă în istorie este mereu sub o formă negativă: o necesitate, o intenție, o lipsă ascunsă. Nu vorbim de un text al istoriei presărat cu spații goale și poteci ca în cazul textului narativ definit de Umberto Eco în *Șase plimbări prin pădurea narativă*, ci avem de a face cu definirea fiecărui moment ca insatisfacție, ca lipsă care proiectează o realizare în timp. Nu mai avem de a face cu un model platonician al unei lumi de Idei separate și finale. Finalitățile sunt într-un contra-joc continuu al realizării lor în interiorul timpului, ceea ce face ca întreaga istorie să fie o poveste înscrisă sau neînscrisă a unei deveniri căutate. Această devenire înseamnă insatisfacție și incompletitudine, de aceea am putea spune că experiența istorică este o experiență a incompletitudinii. Incompletitudinea e resimțită la nivelul felului în care timpul istoric se articulează pornind de la o lipsă. Această lipsă întemeiază devenirea și face din imperfecțiunea ființei umane o condiție istorică. Plinătatea vieții e o aparență, structura fundamentală a ființei istorice fiind aceea a lipsei și a absenței, pornind de la însăși dictonul grecesc al imposibilității omului de a se cunoaște pe el însuși. Dincolo de viața în aparenta ei plinătate se găsește ideea de viață cu finalitate, căreia simțul unui sfârșit îi imprimă o unitate.

Pentru Patočka nu există o lege supra-temporală care guvernează istoria, ca la Hegel, ci doar mobilitatea și realitatea

¹ Jan Patočka, *Éternité et historicité*, trad. Erika Abrams, Verdier, Paris, 2011, p. 31

ființei temporale. Dar eternitatea se dă tocmai ca negativitate și ca incompletitudine a ființei istorice. Absența se reflectă în orizontul ființei istorice. Pe aceeași schemă a unei lipse, Patočka înțelege și finalitatea la Heidegger, în interiorul căreia fundamentul ființei umane e uitat și neînțeles. Aceeași incompletitudine care atrage chiar angoasa se regăsește și la Heidegger, pentru care a fi în lume rămâne totuși condiția unei înstrăinări. Pentru Patočka, noi nu rămânem înstrăinați, ci încercăm să reparăm sub o formă sau alta defectul de incompletitudine și imperfecțiune al ființei noastre, prin intermediul dorinței clipeilor și prin toate acțiunile noastre. Viața umană, în curgerea sa, își produce dorința din interiorul lipsei. Dorința nu este o stare, ci o intenție vidă, la baza căreia se găsește neantul, opusul transcendenței noastre.

Această idee combinatorie a timpului și a istoriei fundamentate pe o lipsă constitutivă din interiorul căreia noi ne sustragem mereu prin formele de viitor și formele de memorie la care avem acces ne readuce la tema uitării. Patočka, pe urmele lui Heidegger, atrage atenția asupra uitării sau neînțelegerii fundamentului vieții umane. Cotidianitatea este uitare, prin intermediul unei îngustări la nivelul zilelor a acestei condiții de *lipsă* trăită prin apropierea și re-aproprierea lucrurilor. Această condiție de lipsă este vizibilă și în felul în care funcționează memoria, fundamentată pe o imposibilitate de a ne aminti de noi înșine, prin noi înșine. Așa cum spune Maurice Halbwachs, „pentru a ne aminti avem nevoie de ceilalți”¹. Observăm, astfel, că nu doar istoria înțeală ca devenire, ci fiecare configurație de memorie și timp din conștiințele noastre se întemeiază pe o absență care exista deja în interiorul proiectului de finalitate narativă.

¹ Apud. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oublié*, Édition du Seuil, Paris, 2000, p. 147

Această lipsă care proiectează istoria în necesitatea devenirii este fundamentală pentru înțelegerea oricărei structuri de absență. Am putea spune chiar că ceea ce se dă se oferă, mai întâi, ca absență, ca lipsă ce cere o anumită continuitate și completare. Înseamnă că această experiență a incompletitudinii care naște necesitate nu este doar o experiență care ține de dimensiunea trecutului, ci și o experiență a viitorului. Incompletitudinea ajunge condiție de posibilitate de apariție a tuturor fenomenelor. Încă o dată, întâlnim un sistem în interiorul căruia fundamentul formulării ființei este absența. Spre deosebire de Michel de Certeau unde absența era dată ca urmă a non-cunoașterii sau a unui celălalt radical în memorie, aici, absența e dată ca lipsă și ca spectru al incompletitudinii fundamentale a ființei istorice. În cazul lui Michel de Certeau, absența era urma celuilalt în noi, iar, în cazul de față, absența este în propria noastră urmă proiectată în viitor sau în trecut. În ambele cazuri, absența este cea care regizează posibilitățile memoriei, conducând firul înapoi în trecut sau determinând prelungirea sa în viitor în funcție de o anumită întâlnire invizibilă.

Schimbul contra absențelor

Toate sistemele se fundamentează, în viziunea lui Jean Baudrillard, pe un principiu al schimbului care susține dinamica întregului: fie că vorbim de un schimb în raport cu un sistem de valori, cu o finalitate, o cauzalitate sau un semnificat, toate lucrurile sunt structurate să poată avea o echivalență, o valoare de schimb. Dar, atunci când nu mai există un sistem de referință, de echivalență sau o finalitate contra căreia să se producă schimbul și circulația, avem de a face cu ceea ce Baudrillard

numește schimbul imposibil (*l'échange impossible*). În cazul acesta edificiul de valoare se schimbă pe Nimic, nemaîntâl-nind o limită francizabilă în contra-valoarea căreia să obțină sensul: „Moartea, iluzia, absența, negativul, răul, partea blestemată sunt acolo peste tot, ca filigran al tuturor schimbărilor. E însăși continuitatea Nimicului cea care fondează posibilitatea Marelui Joc al Schimbului.”¹ Aceasta este interpretarea lui Baudrillard asupra semnificației creației *ex-nihilo*: Nimicul este suprafața sau contra-suprafața pe fondul căreia pre-simțim întreaga existență prin potențiala sa absență (sau, în cazul nostru, uitare). Potențialitatea de inexistență a acestei lumi create „din nimic” este atât sursă de energie cât și sursă de aneantizare pentru întreaga simptomatologie culturală și existențială. Absența joacă, astfel, un rol important în „marele joc al schimbului”, aceasta funcționând ca limită a jocului și totodată ca deschidere a sa. Dacă am elimina morții, cei vii și-ar deveni străini unii altora, afirmă Baudrillard. Asta înseamnă că în afara schimbului contra urmelor acestor absențe înscrise și delimitate care ne leagă și ne fac recognoscibili, nu ar exista decât o transparență care a eliminat posibilitatea tuturor acelor schimburi care nu ne fac străini. Observăm cum absențele trecutului sunt folosite în funcție de valoarea lor de schimb cu prezentul. Baudrillard susține că viața noastră, într-o nouă lume a virtualității, nu mai este marcată de păcatul originar, ci de riscul de a-și rata posibilitatea ultimă² (de unde și obsesia

¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 16

„La mort, l'illusion, l'absence, le négatif, le mal, la parte maudite sont là partout, an filigrane de tous les échanges. C'est même cette continuité du Rien qui fonde la possibilité du Grand Jeu de l'Échange.”

² *Ibid.*, p. 66

securității și a planurilor acumulate.) Nemaifiind înscrisi într-o ordine care să-i depășească, oamenii nu se pot dori decât pe ei înșiși, în ceea ce Baudrillard numește o nouă formă de servitute voluntară¹. Mai mult decât atât, lucrurile nu ne mai apar prin însăși existența lor, ci prin ideea dreptului lor la existență, elaborat cultural, printr-un travaliu al doliului față de lucrurile legitime.

Putem duce cu noi această idee, susținând că există în formularea memoriei culturale un travaliu al doliului care caută să dea un suflu nu doar existențelor sau formelor dispărute, ci, mai ales, subiectului care își amintește. Cum funcționează acest mecanism? Am stabilit fundamentarea subiectului pe propria sa absență (care înseamnă altceva decât o conștiință a morții) sau, în limbajul lui Baudrillard, întemeierea din Nimic. Construind un travaliu al doliului pentru resuscitarea celor pierdute, subiectul își dă sieși o ordine care să-l depășească, asigurându-se că prin memorie universul celor dispărute atâr-nă de el. Astfel, din punct de vedere cultural, doliul (construit în jurul absențelor) ne oferă o altă ordine, ordinea celor pierdute sau inexistente, care se reflectă în ordinea simbolică reușind să o depășească. Absența întemeiază astfel o ordine secundă care să dea seama de cele pierdute și în interiorul căreia schimbul cu ordinea simbolică se menține viu. Toate aceste fețe ale negativului, pornind mai ales de la absență, sunt cele în baza cărora suplinim și schimbăm valori și semnificații. Astfel, absențele sunt una dintre geografiile ascunse care determină valoarea de schimb a semnificațiilor care ne traversează. La nivelul istoriei, absențele și doliul cultural ne pun în față unui schimb întemeiat de indeterminările pe marginea cărora se joacă discursul puterii. Așa cum am văzut, absențele de la

¹ *Ibid.*, p.67

nivelul istoriei conjură memoria și întemeiază lipsa de la care pornește orice necesitate de devenire. Așadar, experiența incompletitudinii și a uitării nu sunt simple zone de obscuritate în care semnificația se pierde, ci sunt zone de schimb din interiorul cărora semnificația apare. Modurile de existență ale absențelor sunt totodată moduri de a integra o urmă a necunoscutului în istorie. Această urmă a necunoscutului păstrează deschisă relația cu o alteritate radicală, necesară unui imaginar în interiorul căruia absențele sunt totodată posibilități de a construi semnificația pornind de la indeterminare.

10. Lacune și corpuri mute

Istoricitate și corp

În viziunea lui Jan Patočka, metafizica și intemporalul țin de o gândire a eternității, pe când esența istorică e construită pe structura unei absențe. Esența istorică e dedesubt de timp ca un moment negativ de insatisfacție care își cere realizarea în timp.¹ Istoricitatea se fundamentează pornind de la o lipsă, o negativitate, o absență care articulează o cerere, o dorință de realizare în timp. Amintindu-l pe Heidegger, Patočka se întoarce la ideea felului în care ființa nu e fundamentată pe un centru al propriului sine, ci e, mai degrabă, descentrată, având acces la sine doar prin intermediul lucrurilor exterioare. Subiectul nu este prezent la sine, ci clădit pe o insuficiență constantă, chiar din interiorul „obscurității clipei” (în sintagma lui Ernst Bloch). Finitudinea, pentru Heidegger înseamnă o uitare originară prezentă în cotidianitate, adică o lipsă de fundament sau o uitare a fundamentului vieții umane. Ființa în lipsă este, astfel, cea pe care noi încercăm să o realizăm, prin formele care se temporalizează în istoricitate. Ființa în lipsă e cea care generează dorința de clipe, dorința de timp ca parte a destinului nostru care e ursit de această lipsă. În viziunea lui Patočka devenirea e semnificativă doar pentru ființa istorică, devenire pe care se imprimă unitatea temporală dată de visul

¹ Jan Patočka, *Éternité et historicité*, trad. Erika Abrams, Verdier, Paris, 2011, p. 37

unei finalități sau unități care nu e decât visul ființei în lipsă. Ceea ce se dă în dedesubtul timpului e absența, istoricitatea curgând din interiorul acestei absențe în efectul căreia se dă întreaga noastră temporalitate.

Doliul, insatisfacția și anticiparea sunt instanțe ale modului în care suntem legați multidirecțional de trecut, prezent și viitor. Incompletitudinea fundamentală, despre care vorbea și Patočka, pare să dividă timpul în diverse forme și instanțe ale așteptării față de obiecte ce nu sunt prezente senzorial. Mai mult decât un simț abstract al timpului care ne leagă de absențe (senzoriale, perceptuale), avem un timp istoric care ne separă de noi înșine ca prezență, pentru a ne lega imaginar și simbolic de forma unui alt timp decât cel pe care îl trăim. Stadiul oglinzii care întemeiază ego-ul pe imaginea sau reflexia unui corp unitar este descris de Lacan ca fiind „experimentat ca dialectică temporală ce proiectează decisiv subiectul în istorie.”¹ Observăm cum identificarea cu propriul corp este echivalată cu o anumită ruptură în conștiință care generează experiența istorică, adică simțul sau ideea unui alt timp decât cel natural, în interiorul căruia suntem proiectați prin separare, și care oferă o unitate și o poziționare imaginii propriului trup. Experiența timpului istoric se deschide cu imaginea propriului corp, conform lui Lacan, exteriorizarea conștiinței în imagine fiind însăși golul sau distanța ce înscrie timpul în noi ca absență, ca fiind ceea ce lipsește sau „încă nu e”. Golul, fie el exterior (ca distanță între subiect și reflexia sa, ca în stadiul oglinzii) sau interior (ca breșă a ordinii simbolice care nu poate fi completă, conținând și obiectul care îi

¹ Apud. Jacques Lacan, în Charles Shepherdson, *Lacan and the Limits of Language*, Fordham University Press, New York, 2008, p. 127

scapă), este locul în care ieșirea „ne-naturală” din sine începe, deschizând „aruncarea în istorie”. Astfel, pentru Lacan, memoria nu este nici ea un proces interior ca regăsire a imaginii pierdute sau întoarcerea în conștient a ceea ce a fost imprimat, ci un proces exterior ce se desfășoară la nivelul semnificantului¹. Memoria nu este o calitate a minții umane care reține sau colecționează, ci un efect al ordinii simbolice. Corpul joacă un rol fundamental, tocmai pentru că în el se înscrie, ca simptom, ceea ce scapă conștiinței. De aceea, memoria este înțeleasă, mai degrabă, ca proces de exteriorizare, ca relație cu un semnificant ce se înscrie în afară, în corp sau ca relație cu ceea ce scapă conștiinței, dar se regăsește în carne. Experiența timpului istoric, construită pe golul dintre „eu” și imagine și memoria înțeleasă ca fenomen al discontinuității dintre conștiință și corp ne atrag atenția asupra rupturii ce întemeiază ființa istorică. Mai mult decât atât, observăm cum memoria și istoria nu mai sunt discutate prin prisma unei legi interioare a subiectului care descoperă în el rezerva timpului pierdut și reprezentat, ci prin relația subiectului cu alteritatea realului (ca în cazul lui Lacan) sau cu o incompletitudine ce ne scoate din noi înșine înspre o dorință de împlinire sau finalitate realizată prin schema timpului (ca în cazul lui Patočka).

Corpul mut

În concepția lui Michel de Certeau, fantasma istoriografiei este celălalt ca absență, un celălalt devenit, prin non-prezența lui, fantasmă ori corp mut. Scriitura istoriei este tocmai scriitura

¹ Charles Shephardson, *op.cit.* p.132

unei separări între trecut și prezent, între discurs și corp.¹ Această separare este totodată și decalajul dintre opacitatea tăcută a realității și locul de producere al discursului, separare care produce efectul suprapunerilor și îmbinărilor de realitate și discurs. Scriitura istoriei este, așadar, cea care introduce un clivaj care desparte cunoașterea de imensitatea necunoscutului și își scrie fiecare pagină retrăgând prezența, adică pornind de la absență. Corpul mut e cel care susține discursul, lăsându-i deschisă posibilitatea de decodificare. El este ca un refulat, care la un anumit moment a devenit de negândit pentru a lăsa loc unei alte posibilități de gândire. Corpul mut este ruina construită de gramatica fiecărui loc al conștiinței. El este cel care lasă scriitura să fie traversată de o mișcare care îi este contrară. Acest corp mut ne va interesa în posibila surprindere a unei „literaturi a ruinelor”. Corpul mut nu este un obiect pierdut al istoriei, ci este o limită a sa, o graniță a memoriei și a discursului. Discursul despre trecut este discursul mortului, conform lui Michel de Certeau, dar este vorba despre o moarte originară a începutului imposibil de regăsit sau de uitat. Însăși construcția semnului depinde de un trecut care nu are un loc anume, dar care nu poate fi eliminat. Inteligibilul e confruntat cu pierderea sau cu absența și așa se naște o literatură care pune în scenă această confruntare pornind de la discursul corpurilor mute. Această literatură nu reprezintă corpurile mute, ci lasă lacunele ca spații prin care acestea să transpară. Resturile neformulate ale gândirii sau subsolul latent sunt scoaterile din perspectivă care ne interesează în relație cu scriitura istoriei pentru care discursul este un loc al îngropăciunii de unde pornesc și unde se întorc semnificațiile. Corpul mut nu este un loc al tăcerii, ci un refulat care înscrie diferența dintre realitate și discurs. Scriitura istoriei este

¹ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 9

un travaliu al corpului mut care este un celălalt absent ce scapă atât realității cât și discursului. Corpul mut este gândirea necunoscutului în interiorul cunoașterii sau fantasma uitării în interiorul memoriei. Ceea ce necunoscutul poate șopti în interiorul cunoașterii sunt glasurile străine care au fost uitate și care înscriu și țeș forme de absență în noi, prin intermediul a ceea ce se pierde constant. Necunoscutul se exprimă prin fiecare margine a cunoașterii, discursul corpului mut fiind un tip de scriitură a resturilor de înțeles și semnificație.

În studiul memoriei, am fi tentați să credem că arhiva este acest depozit material și factual al memoriei care funcționează ca un corp mut pe care discursurile culturale îl recuperează și resuscitează continuu, în funcție de nevoile prezentului. Corpul mut marchează ideea unei materialități și a unei externalități a discursurilor memoriei culturale, punând în lumină una dintre problematicile fundamentale ale memoriei, într-o paradigmă a textualității: relația dintre limbaj și materialitate. Corpul mut ar fi astfel acea materialitate ce nu poate fi prinsă în discurs și care insistă ca un real dinafara limbajului. Richard Terdiman dedică o carte întreagă acestei problematici, observând cum o perspectivă contemporană centrată pe limbaj deviază atenția noastră de la realitatea brută, de la materialitate sau de la ceea ce rămâne refractar în limbaj și cultură. Terdiman observă și felul în care memoria Holocaustului pare să oprească proliferarea semnificațiilor sau șirul neîntrerupt care ne trimite de la un cuvânt la altul în căutarea referentului. Problematika reprezentării și a memoriei Holocaustului scoate la iveală ceea ce Terdiman numește „respectul etic pentru corpuri”¹ care se opune textualismului postmodern și liberei circulații a semnificantului.

¹ Richard Terdiman, *Body and Story: The Ethics and Practice of Theoretical Conflict*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2005, p. 28

Astfel, conceptul nostru de corp mut ar vrea să desemneze tocmai această idee a rezistenței urmei materialității în limbaj sau a persistenței fantomei corporalității realului în memorie. Realitatea brută și materialitatea acesteia nu mai sunt o proiecție a limbajului, atunci când vorbim despre memoria violenței secolului XX, ci acestea devin o umbră a discursului memoriei și a semioticii acesteia, care nu poate fi niciodată prinsă în limitele fluide ale limbajului. Ideea suferinței umane ca realitate brută nu poate purta emblema unei definiții complete și nu poate accepta ochiul unei mărturii întregite și definitive tocmai pentru că aceasta marchează ceea ce scapă limbajului și reprezentării. Memoria suferinței umane conține, astfel, acest corp mut care se opune discursului ca o criptă zăvoară ce ascunde realul pe care îl conține și materialitatea acestuia. Jan Assmann face o distincție între arhivă și criptă, punând accent nu pe felul în care memoria este purtată prin suporturile culturale conștiente ale arhivei, ci pe modul în care memoria funcționează și prin cripte sau prin zonele inconștientului cultural populat de ceea ce a fost uitat sau reprimat¹. Criptele funcționează prin discursurile apocrife sau marginalizate ale memoriei culturale. Conceptul de criptă scoate în evidență o anumită arhitectură și structură a memoriei culturale care zidește continuu relația cu corpurile mute pe care le conține. Putem spune că acest corp mut este interiorizat ca străin, ca altul, nu printr-o logică a îngropării, ci printr-o logică a criptei așa cum o descrie și Derrida în prefața sa la *A Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy* de Nicolas Abraham și Maria Torok². Am putea spune că una dintre metaforele memoriei literare

¹ Apud. Astrid Erll, *Memory in Culture*, trad. Sara B. Young, Palgrave Macmillan, London, 2011, p. 52

² Nicolas Abraham, Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, trad. Nicholas Rand, Foreward by Jacques Derrida, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986

este sinele ca gardian al unui cimitir intertextual. Spre deosebire de mormânt, cripta este locul unei locuiri care deschide o altă dialectică între interior și exterior. Cripta este definită ca un soi de „inconștient artificial” care divizează sinele și deschide o nouă topografie. Cripta ține un secret prin intermediul fracturii pe care o realizează morții încorporați ca efect al unui doliu refuzat. Fortăreața criptică e constituită din labirinturi și cavități care îl păstrează pe celălalt ca străin. Avem de a face, astfel, cu metafora unui spațiu care încearcă să interiorizeze morții sau cuvintele defuncte sau situațiile trecute închise într-o interioritate tampon. Astfel, cripta este o ruină care marchează un non-loc, o excludere care deghizează, dar, în același timp, afirmă conceptul de corp mut. Cripta este ruina care cifrează o absență care rezistă în incorporare. Cripta este un „inconștient fals” care funcționează ca monument al corpului mut. Limbajul este, astfel, posibil prin îngroparea inițială a cuvântului corpului mut, printr-o criptare a sa. Bariera dintre semnat și semnificant devine corpul mut, cuvântul fără rezonanță ori cuvântul uitat. Acum ne putem întreba care este funcția acestui corp mut în istoriografie? Scriitura istoriei face corp cu acest corp mut dând limbajului interioritatea și secretul de care are nevoie pentru a construi falia simbolică. Ceea ce e interesant de observat e că, în cazul conceptului de criptă, nu avem de a face cu un refulat care se întoarce, ci cu un interior artificial care e întotdeauna acolo. Scriitura istoriei este, astfel, înțeleasă nu într-o logică a refulării, ci într-una a doliului imposibil față de corpul mut.

Trecutul este, la rândul său, un corp înstrăinat de care suntem legați, un corp mut ce vorbește o limbă uitată. Care sunt formele prin care purtăm acest trecut ca pe un corp străin ce e, de fapt, parte integrantă din noi? Readucem în atenție felul în care Heidegger înțelege istoricitatea ca modalitate a *Dasein*-ului de a-și fi propriul trecut:

„Trecutul rămâne inaccesibil unui prezent atâta vreme cât acesta, adică *Dasein*-ul, nu este el însuși istoric. Însă *Dasein*-ul este în el însuși istoric, în măsura în care el este posibilitatea sa. În faptul-de-a-fi-orientat-către-viitor, *Dasein*-ul este trecutul său; el revine la acest trecut la nivelul lui «cum». Un mod de a reveni astfel este, printre altele, conștiința. Doar acest «cum» este reiterabil. Trecutul – experimentat ca istoricitate autentică – este orice altceva, dar nu săvârșire. Este ceva la care eu pot permanent reveni.”¹

Dasein-ul este orientat către viitor, ceea ce face ca fiecare prezent să fie deja un trecut. Istoricitatea *Dasein*-ului este deschiderea sa către propria posibilitate. Trecutul este acel ceva la care se poate continuu reveni, tocmai pentru că trecutul nu este o formă a împlinirii, a săvârșirii. Observăm că esența istorică a *Dasein*-ului este tocmai această ființă a neîmplinirii, a non-desăvârșirii, care rămâne permanent deschisă către posibilitate tocmai pentru că este lipsită de fundament. Această deschidere către posibilitate este, în viziunea noastră, forma lacunară a ființei istorice căreia propriul sine îi scapă mereu în timp. Ființei istorice îi lipsește, totodată, prezentul, acesta fiind, în viziunea lui Heidegger, „restul de temporalitate” prin intermediul căruia putem să ne furișăm afară din timp, în supraistorie. Pentru Heidegger, sentimentul împovărării istorice este o pseudoistorie, enigma istoriei fiind tocmai faptul-de-a-fi-temporal. *Faptul-de-a-fi-temporal* implică existența mai multor timpuri prin care *Dasein*-ul este în *faptul-de-a-fi-de-fiecare-dată*. Temporalitatea are, astfel, o structură lacunară, fiind întotdeauna o pre-mergere, prin orientarea către viitor sau un „de fiecare dată” prin existența mai multor timpuri. În

¹ Martin Heidegger, *Conceptul de timp – Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg*, iulie 1924, trad. Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2000, p. 67

interiorul acestei structuri lacunare, amneziile sunt, de fapt, moduri de percepție. Lacunele pregătesc locurile din care ființa se reafirmă prin intermediul a ceea ce a fost pierdut, istoricitatea nefiind decât scriitura acestor pierderi.

Hans Georg Gadamer recunoaște un rol fundamental și paradoxal al uitării. Acela că uitarea ar fi cea prin intermediul căreia se realizează continuitatea istorică și procesul de transmitere al tradiției. Trăvialul de continuitate istorică și temporală este acela care începe prin intermediul uitării, amintirea fiind secundă și imposibilă fără acest *Dasein* al uitării:

„Consider că unul dintre cele mai mari lucruri pe care le-am înțeles datorită altora este faptul că Heidegger ne-a clarificat cândva, în urmă cu decenii, că trecutul nu există în primă instanță în amintire, ci în uitare. Într-adevăr, acesta este felul în care trecutul aparține *Dasein*-ului uman însuși. Numai pentru că el are acest *Dasein* al uitării, ceva poate fi în genere păstrat și amintit. Tot ceea ce trece se scufundă în uitare, și această uitare este cea care face posibil ca ceea ce se stinge în uitare și ceea ce ajunge în uitare să fie menținut și păstrat. Aici rezidă sarcina de a realiza continuitatea istoriei. Pentru omul situat în istorie, amintirea care păstrează acolo unde totul se scufundă permanent nu este un comportament obiectivator al unui vizavi cunoscător, ci realizarea vitală a însuși procesului de transmitere.”¹

Așadar, trecutul este păstrat în uitare, adică este întotdeauna reținut din interiorul prăpastiei a ceea ce se surpă, momentul prim al continuității fiind scufundarea în uitare. Trecutul este ruină și uitare înainte de a deveni amintire, tocmai pentru că în cadrul continuității e nevoie de această eroziune și surpa-

¹ Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, trad. Gabriel Cercel, Larisa Dumitriu, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Teora, București, 2001, p. 468

re care marchează devenirea. Lucrurile nu pot deveni decât din interiorul prăpastiei uitării, momentul prim al continuității fiind tocmai ruina și ștergerea. Afirmăția este paradoxală, dar ea trebuie înțeleasă în ideea unei continuități care nu se realizează la nivelul obiectivărilor realizate de memorie, ci a relațiilor de transmisiune operate de uitare. *Dasein*-ul uitării este cel prin care se transmite distanța însăși care scufundă lucrurile înainte de a le re-apropria prin amintire. Relațiile de transmisiune realizate de uitare descriu un limbaj al istoriei și al temporalităților care are în vedere în primul rând devenirea la fundamentul căreia se așază ruina. Cum putem spune că uitarea transmite și ce anume transmite ea? Uitarea transmite prin structurile de interval ce leagă temporalitățile și epocile, realizând continuitatea la care se referă Gadamer. Prin intermediul a ceea ce a fost pierdut trecutul se reafirmă și se regăsește continuu. Deschiderea continuă a timpului este această non-desăvârșire pe care uitarea o transpune în fiecare act al devenirii. Ființa istorică este marcată de incompletitudine și de continuitate în interiorul acestei incompletitudini, generând uitarea ca mijloc de recucerire continuă a trecutului în raport cu timpul prezent.

Așa cum am văzut, experiența temporală, prin definiție, este experiența incompletitudinii care este transpusă la nivelul non-finalităților în interiorul cărora suntem prinși. Lacunele, amnezia, uitarea sunt marca acestei experiențe a incompletitudinii, dezvăluind posibilitatea de continuitate și învăluind posibilitățile cunoașterii obiectivante. Corpul mut, acea instanță a restului de discurs, este, în cadrul istoricității, un loc de înscriere al absențelor ce urmăresc fiecare construct de semnificație. Ceea ce corpul mut dezvăluie este o interioritate demarcată a absenței discursului care este purtată în aceeași măsură precum locurile știute și parcelate ale cunoașterii.

Corpul mut face și el parte din dialectica incompletitudinii care este una dintre experiențele fundamentale ale posibilității de acces la sine și la ceilalți. Corpul mut care însoțește istoricitatea, cât și cunoașterea în general, este prelungirea unui rest al posibilităților de mărturie care se răsfrânge în spațiul mărturiei înseși. Experiența incompletitudinii și a restului este o funcție a necunoscutului din mijlocul oricărui act de situare în lume și în real, prin care corpurile străine ce fac corp cu discursul generează la rândul lor o dinamică a ființei. Aceste locuri ale incompletitudinii nu sunt simple secționări inerte și imuabile, ci ele au propria dinamică în funcție de care situarea în istorie se scrie și se rescrie. Lacunele, punctele oarbe sunt cele care generează dorința în dimensiunea sa temporală și care compun perspectiva din nenumărate fragmente de incompletitudine care se îmbină ca într-un puzzle. Prin lipsă, ființa istorică se îndatorează în raport cu un strat superior de semnificație care se dă indirect în experiența incompletitudinii ca experiență a transcenderii de sine. Istoricitatea e în continuă tensiune cu punctele sale oarbe, în condițiile în care fiecare lacună este mai mult decât o formă de orbire. Fiecare lacună constituie o legătură a necunoscutului cu realitatea pe care nu o determină, ci pe care o supra-întinde.

11. Rest, insignifianță, șerpuire: o altfel de memorie în neatenție

Memoria e un proces selectiv care funcționează pe baza unor decupaje, orbiri, ștergeri și montaje. Realul astfel rezultat e un cadru în continuă redefinire care operează excluseri și includeri în baza unor legi pe care nu le înțelegem încă. Ceea ce ne va interesa în rândurile ce urmează este o posibilă definiere a acestui câmp infinit al lucrurilor neînregistrate care scapă realului și care constituie fundalul tuturor experiențelor. Marea de uitare la care ne referim de data aceasta nu este cea a lucrurilor pierdute, ci a celor ce se scurg între categoriile realului sau cele perceptive. Nu e vorba despre rămășițele conștiinței, ci despre întreaga mare de stimuli, senzații și afecte care nu ajung să fie înscrise în conștiință ori în memorie, dar pe fondul căror se produc toate operațiile perceptive. Aceste continue puneri în umbră creează distanțele și legăturile dintre obiectele percepției, încadrându-le în sânul unor mecanisme de atenție și obișnuință. Care este posibilitatea unei experiențe a acestor puneri în umbră și care este imaginarul creat de acest bruiaj neînregistrat al sensibilului?

Între raționalizare și iraționalitate, zgomotul insignifianței evocă hăul dintre gândire și realitate, ruptura dintre idee și materialitate. Textul lumii e pe două voci, una simbolică și una halucinatorie, al cărei miraj indefinit dă o natură tranzitorie conștiinței. Acest zgomot al insignifianței, ignorat de activitatea noastră conștientă, deschide ecoul unei voci secunde care

prezintă inconștientului un întreg câmp al contra-semnificațiilor. Edgar Morin folosește sintagma de „zgomot de fond” pentru a desemna aceste percepții pe care nu ni le amintim și care realizează „deșertul de-memorării”. Din acest „zgomot de fond” se fac decupajele și mutilările prin care navigăm în deriva ideilor ce constituie realul. „Viețile noastre se scaldă într-un «zgomot de fundal», roirea evenimentelor insignifiante care nu acced la informație într-adevăr perturbă receptarea.”¹ Acest „zgomot de fond” este ca un principiu de dispersie care se opune forțelor de refulare, transformare și mitologizare ale memoriei. Am putea spune că este urma rezistenței unui ecou pre-individual al lumii în noi.

În logica timpului mesianic, a timpului care rămâne există, în viziunea lui Giorgio Agamben, exigența unui „de neuitat”, care este tocmai ceea ce caută „să rămână în noi și cu noi ca uitat, ca pierdut – și tocmai din acest motiv, ca de neuitat.”² Ceea ce observă Agamben este că această „risipă ontologică” pe care o purtăm mereu cu noi în afara conștiinței este o forță la fel de mare sau chiar mai mare în raport cu ceea ce înregistram conștient:

„Exigența privește, tocmai, nu faptul de a fi reamintit, ci faptul de a rămâne de neuitat. Ea se referă la tot ceea ce în viața colectivă ca și în cea individuală, este uitat în fiecare clipă, la mulțimea nesfârșită a ceea ce, în aceste vieți, este pierdut. În ciuda efortului is-

¹ Edgar Morin, *Pour sortir du XXe siècle*, Ed. Fern and Nathan, 1981, p. 37: „Nos vies baignent dans un «bruit du fond», grouillement d' événements insignifiants qui n'accèdent pas à l'information, voire en perturbent la réception.”

² Giorgio Agamben, *Timpul care rămâne- Un comentariu la Epistolei către Romani*, trad. Alex Cistelean, Tact, Cluj-Napoca, 2009, p.44

toricilor, a scribilor și a arhiviștilor de orice fel, cantitatea a ceea ce – în istoria societăților ca și în aceea a indivizilor – este iremediabil pierdut este infinit mai mare decât ceea ce poate fi salvat în arhivele memoriei. În fiecare clipă, măsura uitării și a ruinei, risipa ontologică pe care o purtăm cu noi pietatea amintirilor noastre și a conștiinței noastre. Însă acest haos inform a ceea ce e uitat nu este nici inert, nici ineficace – dimpotrivă, el acționează în noi cu o forță deloc mai mică decât aceea a amintirilor conștiente, deși în mod diferit.”¹

Această risipă nu se cere a fi restituită memoriei, ci aceasta impune o relație de fidelitate față de ceea ce a fost pierdut, dar de neuitat. În viziunea lui Agamben aceasta este una dintre responsabilitățile istorice care nu țin de funcția memoriei și a arhivării, ci de aceea a simplei fidelități față de „golemul tăcut” care merge alături de noi. Legătura cu ceea ce a fost uitat nu poate fi ținută prin intermediul amintirii care readuce tot la nivelul conștientului, ci prin fidelitatea care menține însoțirea dintre două planuri complet distincte. Masa a ceea ce este pierdut este cea care cere mântuirea, cea care deschide necesitatea, lipsa și neîmplinirea din planul timpului care „s-a contractat”. Citatul din Corinteni pe care Agamben îl folosește (1 Cor. 1, 27: «Dumnezeu a ales... lucrurile slabe ale lumii, ca să rușineze pe cele tari... lucrurile care nu sunt, ca să le facă inoperante pe cele ce sunt») este grăitor tocmai pentru a insista pe răsturnarea mesianică dintre insignifianță și ceea ce e semnificativ. Logica mântuirii este cea care caută să adune ceea ce se pierde, dar nu prin clasică rememorare sau întipărire în monumentele memoriei colective, ci prin acel „de neuitat” inexprimabil care devine forță. Fidelitatea față de ceea ce se pierde ne leagă de un chip al lumii nestatornic, care trece,

¹ *Ibid.*

căruia i se pregătește constant sfârșitul și în care toate se întâmplă *ca și cum* nu ar fi. Uitarea desface structura identitară a lumii și restituie totul insignifianței tocmai pentru a putea fi recuperat într-o logică a mântuirii.

În momentul în care devenim fideli față de ceea ce s-a pierdut nu mai suntem legați de ceea ce este ca ceea ce apare. Identitățile își pierd senzația de permanență și astfel suntem scoși dintr-o logică a timpului lumesc pentru a intra în alta. Dar pentru asta trebuie să ajungem la capătul sau la „coada” acestei lumi, fiind noi înșine acel ceva ce se pierde constant, adică „gunoiul” sau restul lumii. Acest salt uriaș este deopotrivă unul de desprindere de lume cât și unul de asumare a sa. Iar acest gest se face tot prin intermediul jocului multiplu dintre insignifianță și putere. Restul acestei lumi devine tocmai puntea de ieșire din ea. Timpul mesianic este tot un timp al restului, un timp ulterior care e propria noastră nonsincronicitate cu noi înșine, „timpul de care are nevoie timpul pentru a se sfârși”.¹ Acest rest de timp e cel care proiectează un anumit tip de memorie, o memorie care apare la sfârșitul timpului pentru a recapitula trecutul așa cum nimeni nu și-l amintește de fapt. Astfel, memoria pe care timpul mesianic o promite este o memorie a restului, a tot ceea ce rămâne neamintit.

Observăm că acest rest este întotdeauna viziunea unui rest, fie că îl numim imperceptibil, insignifiant ori „invizibil”, în termenul lui Merleau Ponty. Așadar ce este acest rest în fenomenologie și cum articulează acesta un orizont sau un fond al lucrurilor care scapă conștiinței sau care se pierd? Merleau-Ponty observă că există, dincolo de „punctul de vedere al obiectului” și „punctul de vedere al subiectului”, un

¹ *Ibid.*, p. 70

nucleu comun pe care îl numește „șerpuire”¹. Șerpuirea este „modulația ființei în lume”². Aceasta ar fi ca o „memorie a lumii” care ne conține în structura ritmului și a liniilor sale de drum. Prin intermediul acestui concept de „șerpuire”, Merleau-Ponty explică uitarea care este rezultatul „șerpuirii”, adică produsul unei anumite versiuni a sistemului perceptiv care implică o anumită modulație. „Șerpuirea” ar fi o strecurare printre anumiți centrii de forță ai lumii sau o traversare care presupune întâlnire între corporalități, ocolire, obstacol și ritm. În modulația pe care o produce, „șerpuirea” creează un anumit amestec între vizibil și invizibil, o anumită funcție a imperceptibilului în perceptibil. Pentru Merleau-Ponty, uitarea nu este nici ocultare, nici aneantizare, nici cunoaștere ascunsă, ci un mod de a fi în *detournare de la*.³ Timpul și spațiul se modulează prin deturnări și reorientări, prin „șerpuirea” pe care o vizează amestecul dintre ființă și neant. Tocmai aceste modulații care sunt variante ale drumurilor perceptivă înnodate dovedesc că există în fiecare vizibil anumite orbiri și înnegriri care conduc „șerpuirea”. Conștiința are, ceea ce Merleau-Ponty numește, un „*punctum caecum*”, prin intermediul căruia vedem întotdeauna mai mult decât vedem.⁴ Cecitatea conștiinței este astfel explicată:

„*Ceea ce ea nu vede este ceea ce în ea pregătește viziunea restului (la fel cum retina este oarbă în punctul de unde se răspândesc în ea fibrele care vor permite viziunea). Ceea ce ea nu vede este ceea*

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Vizibilul și invizibilul*, trad. Livia Cătălina Toboșaru și Delia Popa, Tact, Cluj-Napoca, 2017 [1964], p. 240

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 243

⁴ *Ibid.*, p. 294

ce face ca ea să vadă, este legătura ei cu Ființa, este corporalitatea ei, sunt existențialii prin care lumea devine vizibilă, este carnea unde se naște *obiectul*.”¹

Astfel, ceea ce conștiința nu vede este însăși condiția sa de posibilitate, încarnarea sa. Punctul de orbire, ceea ce cade între viziunile realului, este invizibilul graniței dintre corp și lume. Locul unde se naște obiectul este invizibil, conștiința separând figura de fond. Putem spune că fondul imperceptibil al tuturor obiectelor conștiinței este zona de nediferențiat a uitării.

Așadar, avem pentru ceea ce cade între grilele realului sau între „categoriile de înțelegere”, pentru ceea ce este pierdut sau uitat mai multe sintagme: percepții pe care nu ni le amintim, „zgomotul de fond”, „conștiința anonimă”, „rest ontologic” sau „*punctum caecum*”. Toate acestea ne interesează pentru a putea arunca o nouă lumină asupra ceea ce înseamnă experiența memoriei involutare, așa cum e văzută ea de Samuel Beckett prin prisma lui Marcel Proust. Ne interesează, astfel, această „conștiință anonimă” ce se dă într-o experiență nemijlocită cum e cea a memoriei involutare, „zgomotul de fond” care reușește câteodată să străpungă învelișul timpului cronologic sau „restul ontologic” care se acumulează în afara timpului cu promisiunea recuperării sale în logica mântuirii. Ceea ce se au în comun toate aceste sintagme și explorări a ceea ce se pierde este o logică a restului vibrant și rezonant care „durează” în noi tocmai pentru a avea în insignifianță moneda de schimb pentru toate semnificațiile. Paradoxul demonstrat de toate acestea e că ceea ce se pierde e ceea ce rezistă, iar ceea ce e uitat e ceea ce e, de fapt, păstrat într-o memorie ce începe la sfârșitul timpului. Noua logică mesianică ne arată că suntem

¹ *Ibid.*, p. 295

puși în relație nu doar cu ceea ce se dă în real, ci și cu ceea ce se dă în rest, iar acest rest, chiar dacă e partea mai puțin reprezentată în noi, e cel în funcție de care se va rearanja cea de-a doua venire. Nu este vorba doar de un rest de interpretare al actelor noastre, ci și de un rest de percepție care își cere reprezentarea într-un *dincolo*. Așa cum demonstrează Samuel Beckett în legătură cu Marcel Proust, ceea ce se întoarce prin prisma memoriei involuntare e ca un *dincolo* de timp, care, am putea spune, vine ca rest, ca rană insesizabilă a ceea ce a fost trăit. În cartea sa despre Proust, Beckett vorbește despre ceea ce înregistrează neatenția noastră și nu memoria care e supusă legilor obișnuinței. Amintirea e diferită de memorie: pentru a ne aminti e nevoie să uităm, să punem de fiecare dată noi legături între multitudinea de subiecți/ conștiințe temporale ce compun individul.

„Amintirea, în sensul ei cel mai înalt, nu se aplică neliniștilor noastre pasagere. La drept vorbind, nu ne putem aminti doar lucrurile înregistrate de extrema noastră neatenție și depozitate de acea ultimă și inaccesibilă temniță a ființei noastre, la care Obișnuința nu are acces – și nici n-are nevoie, căci nu se află acolo nimic din ceea ce alcătuiește odiosul și utilul arsenal de luptă.”¹

„Lucrurile înregistrate de extrema noastră neatenție” alcătuiesc acele percepții uitate care sunt fondul celorlalte operații ale conștiinței. Aceste „lucruri” reapar în momentele rare în care „evadăm în spațioasele cămări ale alienării mintale.”² Modernismul, prin intermediul lui Proust, a găsit o foarte interesantă modalitate laicizată de a redefini experiența mistică.

¹ Samuel Beckett, *Proust*, trad. Vlad Russo, Humanitas, București, 2004 [1931], p. 29

² *Ibid.*, p. 30

Așa cum observă Beckett izbăvirea adusă de memoria involuntară poate surveni doar atunci când există o moarte a Obișnuinței.¹ Ieșită din cercul vicios al Obișnuinței, conștiința recuperează o anumită sedimentare insesizabilă care scoate la iveală procesul irațional al unei vieți nerevendicate. Beckett observă că această întoarcere a senzației trecute se dă ca stimul nemijlocit, „a cărui puritate integrală s-a păstrat fiindcă a fost uitat”.² Nu ecoul sau rezonanța senzației trecute e cea care se dă, ci senzația însăși, reușind să anuleze barierele temporale. Uitarea este cea care ține aceste senzații la distanța momentului propriu din interiorul căruia să poate reemerge. Această altă modalitate de preservare care nu este cea a memoriei, ci cea a uitării sau a unei conștiințe secunde și imperceptibile deschide toate celelalte piste de explorare ale modernismului, care, prin fluxul conștiinței și alte mecanisme, a încercat să ajungă dincolo de grilele realului. Analizând tocmai firul deșirării acestui real, modernismul pătrunde în spațiul dintre memorii, în zona acelei „conștiințe anonime” care supraviețuiește tăcut morții succesive a prezentului. Percepțiile uitate sau inconștiente sunt o posibilă întâlnire cu orizontul mascat al transcenderii de sine. Locurile de întâlnire cu celelalte ipostaze subiective care alcătuiesc individul sunt săpate și întreținute de abisurile uitării. Locurile și lucrurile care ne locuiesc sunt mai vaste decât conștiința, iar modernismul a înțeles foarte bine rolul unui inconștient periferic uitat, care deșirând realul restituie, de fapt, lumea. Lacunele constitutive nu sunt altceva decât acele vase suspendate inaccesibile memoriei, despre care vorbea Proust, și care păstrează suspendate colecțiile uitate și legăturile tainice dintre momentele și distanțele proprii experi-

¹ *Ibid.*, p. 34

² *Ibid.*, p. 71

ențelor. Aceste vase conțin interiorități proprii în spațiul altor interiorități marcând mai degrabă lumea imperceptibilului trăit decât cea a inconștientului.

Așa cum am văzut, acel „de neuitat” care ne însoțește fără reprezentare este prezent în microstructurile conștiinței, făcând ca restul să fie distanța de care subiectul are nevoie pentru a se regăsi de dincolo de timp. Experiența memoriei involuntare este, astfel, experiența restului, a ceea ce se dă între lumi, în temporalități suspendate. Uitarea e cea care face posibilă această experiență a restului, păstrând în surdină insignifiantul care se întoarce ca eveniment al conștiinței. Acest insignifiant este experiența unui rest și a unei absențe care ne deschide către un „dincolo de noi”. Toate instanțele de neclaritate ale conștiinței pe care le-am invocat, toate punctele „oarbe” care o înconjoară totodată o reflectă și o prelungesc înspre un „dincolo” sau un „în afară” care se manifestă mai ales atunci când avem de a face cu o revenire, ca în cazul memoriei involuntare. Astfel, am reușit să depășim unul dintre acele modele ale memoriei în interiorul căreia uitarea e simpla ștergere a informațiilor înregistrate, observând cum uitarea e deschiderea necesară către un „dincolo” care este totodată periferia și restul conștiinței. Ceea ce se dă printre grilele realului, percepției și ale memoriei sunt locurile unor chiasme, în termenii lui Merleau-Ponty, prin care suntem întotdeauna la granița trecerilor dintre noi și un „dincolo de noi”. Datorită acestor chiasme, noi suntem, prin traversarea discontinuităților într-un raport continuu cu ceea ce nu e simplul conținut al conștiinței și al memoriei noastre. Raportul cu invizibilul, cu tăcerea, cu indeterminarea ne pune în contact cu o desfășurare continuă a saltului de la perceptibil la imperceptibil, de la spațiul individual la ștergerea acestuia. Tocmai acest „ceva” „ce nu suntem noi”, dar care intră în compoziția experienței îl

interesa și pe Merleau-Ponty, atunci când vorbea despre chiasm, ruptură în prelungirea căreia conștiința se configurează și pornind de la un „în afară”¹ Această mișcare sau „răsucire” înspre un „în afara” noastră este dată, în demonstrația noastră, de punctele oarbe sau zonele de indeterminare ale viziunii noastre care întâlnindu-și limita și sfârșitul își întâlnesc totodată deschiderea. Chiasmul ar fi ruptura și discontinuitatea care limitează fiecare act de conștiință și care îl deschide înspre un „în afară” a cărui rezonanță nu este decât indirect resimțită prin dinamica punctelor oarbe. Chiasmul poate fi experiența propriei noastre incompletitudini în care se înscrie un celălalt sau lumea ca alteritate. Această experiență a incompletitudinii e totodată experiența prelungirii noastre în lume pornind de la un „în afara”. Uitarea nu este o simplă schemă, ci experiența chiasmului și a discontinuității dintre sine și lume sau chiar dintre sinele percepției și sinele memoriei. Așa cum am văzut, această lume a imperceptibilului împărțit este o urmă a negativității care compune reflexia realității noastre umane.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Vizibilul și invizibilul*, trad. Livia Cătălina Toboșaru, Delia Popa, Tact, Cluj-Napoca, 2017 [1964], p. 203

12. Literatura ruinelor

Eul care se dezintegrează

După cum am semnalat și până acum, unul dintre interesele cercetării de față este felul în care sinele se conturează și se definește în jurul unor parametri de timp care prelungesc sau amputează diferite forme de memorie și uitare culturale. Relația dintre definirea sinelui și acești marcări de timp care funcționează ca niște diguri sau baraje ale forțelor de înscriere și disoluție construiește o întreagă literatură a spațiului arhitectural al timpului ca întârziere sau dispariție, al timpului eului care se dezintegrează sau se desincronizează. În încercarea de a defini conceptul de contratimp, Jacques Derrida pornește de la exemplul scrisorii ratate din *Romeo și Julieta*, de la traseul deturnat al scrisorii care nu ajunge la destinație, deschizând încă un strat al timpului, anume cel al întârzierii. „Accidentul anacronic”¹ se opune percepției obișnuite a unei temporalități unice și organizate, deschizând ideea unui contratimp care se produce la intersecția dintre experiența interioară și mărcile obiective ale timpului:

„Nu ar exista contratimpul, nici anacronia, dacă separarea dintre monade ar disocia doar interiorități. Contratimpul se produce la intersecția dintre experiența interioară («fenomenologia conștiinței

¹ Jacques Derrida, *Psyché: Inventions de l'autre II*, Galilée, Paris, 2003[1987], p. 134

intime a timpului» sau a spațiului) și mărcile sale cronologice sau topografice, cele pe care le numim «obiective», «în lume».”¹

Datele, calendarele și programele pe ceas sunt gândite pentru a evita contratimpul, pentru a-i reduce riscul și a plia ritmurile noastre pe niște diferențe temporale bine determinate. Cu toate acestea, greșelile în raport cu timpul standard se întâmplă și scot la iveală, ceea ce Derrida numește „anacronia dorințelor: în interiorul aceluiași timp”.² Continuând această concepție a lui Derrida, putem spune că aceste greșeli de dezacord cu timpul, prin intermediul forței de întârziere a contratimpului, sunt, aproape de fiecare dată, greșeli de uitare. Destabilizarea ritmului temporal comun ține de aceste interludii ale uitării care ne izolează pentru o clipă într-un contratimp al mersului lucrurilor. Atunci fiecare dorință își capătă un timp al ei (dar care nu îi e propriu), iar când se întâlnește cu traiectoria unei alte dorințe în interiorul aceluiași timp ele sunt, de fapt, anacronice, aparținând nu doar unor subiectivități distincte, ci unor temporalități diferite. Anacronia dorințelor sau diferențele de timp dintre ele deschid desincronizarea în interiorul căreia uitarea și memoria funcționează. Fiecare lucru, eveniment sau fiecare subiect pare să aibă ceva impropriu timpului în care apare, iar forțele de întipărire sau uitare sunt dictate de propriul și impropriul timpului în țesătura

¹ *Ibid.*, p. 135

„Il n’y aurait pas le contretemps, ni l’anachronie, si la séparation entre les monades disjoignait seulement des intérieures. Le contretemps se produit à l’intersection entre l’expérience intérieure (la «phénoménologie de la conscience intime du temps» ou de l’espace) et ses marques chronologiques ou topographiques, celles qu’on dit «objectives», «dans le monde».”

² *Ibid.*, p. 133

căruia suntem. Ceea ce e impropriu timpului în care trăim va deveni mult mai ușor uitare. Contratimpul realizează, astfel, unele întâlniri dintre interioritate și semnele timpului obiectiv care parcelează lumea în funcție de ceea ce poate deveni propriu și impropriu. Contratimpul e despre o rezistență a interiorității la timpul obiectiv care dă naștere unor întârzieri în raport cu evenimentul. În spațiul acestor întârzieri cu evenimentul se negociază memoria și uitarea.

În ciuda raporturilor diferite de timp și contratimp pe care fiecare le trăim separat, totuși vorbim despre *lume* la singular. Michel Hulin, în *La face cachée du temps*, afirmă că suntem într-o măsură destul de slabă contemporani unii celorlalți, iar de aceea presupunem sau proiectăm un Martor universal (societatea, istoria, lumea) care ne re-așază împreună prin intermediul unei conștiințe mediatoare: „Schimbăm mesaje, ne simțim ca locuitorii unei aceleași singure lumi în măsura în care participăm la această conștiință mediatoare, la acest Martor al tuturor mărturiilor și al tuturor martorilor.”¹ Acest martor al tuturor mărturiilor nu doar că ne re-leagă în interiorul aceluiași cadru, ci coase la un loc partea impersonală a fiecăruia. Martorul universal este principiul care ne depășește și care supraviețuiește propriei noastre conștiințe. Tocmai de aceea, pentru Michel Hulin, acest Martor ultim sau Eu absolut ține de un principiu al indestructibilității sau, cu alte cuvinte, de o experiență a non-morții în interiorul lumii. Această experiență

¹ Michel Hulin, *La face cachée du temps-L'imaginaire de l'au-delà*, Fayard, 1985, p. 32

„Nous échangeons des messages, nous nous ressentons comme les habitants d'un seul et même monde dans la mesure où nous participons à cette conscience médiatrice, à ce Témoin de toutes les témoignages et de toutes les témoins.”

produce un rest, în perspectiva noastră, anume restul eului morții, al eului care se dezintegrează, în raport cu acest eu colectiv al non-morții. În viziunea noastră, acest *martor ultim* conviețuiește cu un *eu* care se dezintegrează, iar reziduul care rezultă din raportul celor doi constituie însăși materialul memoriei și al uitării. Așadar, acest *martor ultim* păstrează nevoile de continuitate și antecedente cărora le conjugă o dimensiune supra-personală care este, oglindită, totuși, prin prisma micro-istoriei și a decupajelor subiective și degradabile ale conștiinței individuale.

S-ar deduce astfel că în imaginarul nostru există un contra-timp care se formulează mereu în dezacord cu finalitatea de la orizont sau în desincronizare în raport cu devenirea. Acest contra-timp acumulează resturile care există în raportul dintre închiderea finalităților și deschiderile timpului interiorității. Uitarea este, în cazul acesta, tocmai defazarea necesară contra-timpului care marchează diferențele care există între temporalitatea obiectivă și temporalitățile interioare. „Martorul ultim” leagă temporalitățile interioare de temporalitatea obiectivă, tocmai pentru că lucrurile se țin laolaltă în virtutea unui martor închipuit. În funcție de acest martor ultim, ca principiu care ne depășește, putem constitui la loc fragmentele de viață în fragmente culturale care se potrivesc unui întreg necesar mărturie. Memoria și uitarea sunt concepțiile de integrare și dezintegrare ale acestui „martor ultim” care vede și recompune posibilitatea intersecțiilor dintre timp și contra-timp. Eul care se dezintegrează este eul în permanentă întârziere cu evenimentul, eul în contra-timp. „Martorul ultim” este cel care recompune rămășițele acestui eu care se dezintegrează într-o narațiune. Cine sau ce anume prinde temporalitatea acestui eu care se dezintegrează? Probabil că doar travaliul uitării și experiența incompletitudinii despre care vom discuta și în continuare.

Microistorie

Cum putem da seama de particularitate în interiorul narațiunilor istorice și culturale? Particularitatea pare să aparțină unei politici a restului, în interiorul narațiunilor care încearcă să compună o imagine a trecutului. Singularitatea nu poate fi conjurată prin intermediul imaginilor existente asupra istoriei și a trecutului. Singularitatea e evocată de acele momente în care literatura recurge la instanțele uitării și discursurile pierderii, pentru a întrevădea experiențele radical singulare care au lăsat o urmă asupra limbajului și a semnificației. Literatura dă seama de aceste experiențe singulare din interiorul imaginilor trecutului, prin intermediul unei poetici a urmelor care au influențat posibilitatea semnificației prin absența și uitarea lor.

Termenul de microistorie apare conceptualizat la Carlo Ginzburg, în *Threads and Traces – True False Fictive* („Fire și urme – Adevărat Fals Fictiv”), în încercarea acestuia de a da o altă sferă de semnificație istoriei care ține de o particularitate de neconjurat. Termenul apare, mai întâi, utilizat cu înțelesul de istorie locală căpătându-și ulterior și sensul de *petite histoire* ca diferită de modelul istoriografic tradițional. Jacques Le Goff distinge între istoria serială și microistorie, prima dintre ele fiind tematică, cronologică și „egalizând indivizii în rolurile lor”.¹ Particularul e topit în omogenitate și faptele există mai degrabă în raport cu seria care le conține decât în raport cu ele însele. În schimb, microistoria e definită ca fiind „analiza detaliată a unei documentări circumscrise, în legătură cu o persoană

¹ Carlo Ginzburg, *Threads and Traces- True False Fictive*, trad. Anne C. Tedeschi and John Tedesahi, University California Press, Berkley, 2012, p. 201

care a fost de altfel necunoscută.”¹ Astfel, fiind o analiză de detaliu, microistoria e totodată o descoperire a unui adevăr incomplet, argumentul microistoriei fiind că realitatea e discontinuă și eterogenă. Obstacolele și obturațiile din calea dării de seamă pe care o realizează microistoria sunt parte din mecanismele cu care aceasta operează, dând la iveală lacunele și deformările create prin reprezentare sau narativizare. În viziunea noastră microistoria este cea care reușește să lege firul mic de lanțul mai mare, despiciând ceea ce ține de o ficțiune documentară a evenimentului în caracterul său „trăit”. Microistoria e a celor care nu fac parte din istoria mare, aceasta înscriindu-se în lacune fără a încerca să le umple, ci aducându-le în prim plan ca parte integrantă a particularului și universalului deopotrivă. Nu e vorba, așadar, de o denunțare a golurilor din memorie, ci de înțelegerea felului în care ele parcelează zone de indiscernabil pe care microistoria le internalizează fără a le rescrie cultural. Microistoria se folosește de detaliu pentru a reda experiența în structura sa micro, așa cum apare ea grefată pe o structură macro. Descifrarea operată de aceasta se produce aducând în vizibil și în dicibil (cum ar spune Jacques Rancière) piste personale ca oglindă a generalului.

A face microistorie înseamnă a putea decanta dintr-o experiență majoră a umanității un răspuns în subiectivitate și în individual. Cu alte cuvinte, a putea scoate din dialectica hegeliană a devenirii macro o mărturie care se opune sintezei, ca un contratimp, în marele timp istoric. Microistoria introduce diferențiere și personalizare în marele reziduu pe care „îngerul istoriei” îl vede adunându-se la picioarele sale. Astfel, îngerul

¹ *Ibid.*, p. 203

„the minute analysis of a circumscribed documentation, tied to a person who was otherwise unknown.”

istoriei își concentrează privirea asupra ruinei particulare, dând naștere unor forme de rezistență la destrucție care țin de capacitatea de a da seama pentru firele despicate ce ies din „marile narațiuni”. Microistoria este o forță narativă și evocativă de a păstra schița personalului în marea agendă a istoriei, opunând memoriei voluntare detaliul singular și persistent, imaginea care revine sau gestul interzis. Tocmai de aceea, considerăm că microistoria ar trebui să deschidă abisul individualului în linia continuă a demonstrației istorice ca un document în document care aduce perspectiva înapoi către dimensiunea tăgăduită a capacității de a nu uita experiența pornind tocmai de la micro-experiența fărâmițată. Vom demonstra că toate aceste trăsături ale exercițiului microistoriei le regăsim în ceea ce vom numi „literatura ruinelor”.

Literatura postbelică: „literatura ruinelor”

Sintagma apare în textul lui W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*¹, unde acesta îl dă ca exemplu pe Heinrich Böll, scriitor capabil să redea ruina materială și morală păstrată ca o amnezie secretă. Sebald afirmă că această „literatură a ruinelor” își are originea „în secretul bine păstrat al cadavrelor zidite în fundația statului nostru, un secret care îi ținea pe toți germanii împreună în anii postbelici și într-adevăr încă îi ține, mai aproape decât orice țintă pozitivă ar putea, cum ar fi realizarea democrației.”² În această cercetare

¹ W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, trad. Anthea Bell, Random House, N. Y., 2003

² *Ibid.*, p. 14

„in the well-kept secret of the corpses built into the foundation of our state, a secret that bounds all Germans together in the

ne interesează dacă putem extinde acest termen pentru a cuprinde orice literatură scrisă după cele două războaie ale secolului XX, având trăsăturile pe care am încercat să le sintetizăm în interiorul conceptului de microistorie. Sebald aduce în discuție un psiholog american militar care narează impresiile de după război din conversațiile avute cu supraviețuitorii bombardamentelor din Halberstadt și care constată că „populația, deși arătând o voință înăscută de a-și spune povestea, își pierde puterea psihică a memoriei precise, în special în granițele orașului ruinat”.¹ Putem extrapola, afirmând că una dintre trăsăturile principale ale „literaturii ruinelor” este bântuirea imposibilității de a mărturisi care planează asupra sa. O imposibilitate ce ține, așa cum observă Agamben în *Ce rămâne după Auschwitz – arhiva și martorul*, de vocea supraviețuitorului. Mărturia face legătura dintre viețuitor și logos, lăsând martorul ce nu a văzut totul să vorbească în locul celui ce a traversat lagărul până la capăt. Aici intervine fractura, în momentul în care chiar și ceea ce nu a fost văzut devine ceva de mărturisit, fiindta vorbitoare triumfând încă o dată asupra tăcerii pe care morții ar putea-o impune. Ceea ce nu am văzut, dar știu că cel de lângă mine a văzut, devine chiar mai important decât propria viață, care supraviețuind se pune în slujba mărturisitoare, adică în slujba poveștii de dincolo de ea. Impostura e în subtextul acelei voci ce vorbește *pentru* cei ce nu pot vorbi, spunându-le povestea ca și când ar fi propria ei poveste. Martorul se distanțează

postwar years, and indeed still binds them, more closely than any positive goal such as the realization of democracy ever could.”

¹ *Ibid.*, p. 25

„the population, although showing an innate will to tell its story, [had] lost the psychic power of accurate memory, particularly in the confines of the ruined city.”

de poveste sau de eveniment, pentru a le putea vedea, dar, de îndată ce începe să le spună, ele devin ale sale, printr-o mișcare de substituție ce definitivează proiectul omului-singular ca proiect al omului-supraviețuitor.

Amnezia secretă și memoria fragmentară și fragmentată sunt materialul de scriitură al acestei „literaturi a ruinelor”. Ceea ce „literatura ruinelor” încearcă să surprindă sunt tocmai aceste rupturi, defazările, strategiile cu care mintea acoperă și descoperă contextul printr-o simplă imagine care rămâne. Sebald se întreabă de ce s-ar produce literatură în fața destrucției totale. Considerăm că întrebarea ar trebui să fie cum să producem literatură în fața destrucției. „Literatura ruinelor” ar avea această responsabilitate a scriiturii care se face în pofida destrucției, a uitării și a imposibilității de a mărturisi despre care vorbește și Giorgio Agamben. Această „literatură a ruinelor” ar putea fi numită și o literatură a reminiscențelor, în care memorii fragmentare arată imposibilitatea memoriei de a străpunge experiența și eșecul discursului în fața semnului care trimite înapoi în timp. „Literatura ruinelor” este despre contracurentul cu care îngerul istoriei gândit de Walter Benjamin este susținut cu fața către reziduuri, dezastrele și erorile mersului istoriei.¹ Scenele desprinse, abilitatea de a uita, rămășițele și disparițiile, formele de orbire, rușinea memoriei sunt piese din puzzle-ul „literaturii ruinelor”, așa cum am încercat să o definim. Contratimpul, structura *martorului ultim* care contrar dimensiunii sale supra-personale conviețuiește cu un eu care se dezintegrează și microistoria care selectează detaliul care insistă în ciuda dorinței unei imagini de ansamblu sunt mecanismele „literaturii ruinelor”, prin care aceasta trasează geografia amneziei secrete. Scenele desprinse, obiectele nescrise, rămășițele,

¹ Walter Benjamin, *Iluminări*, Idea, 2002

toate acestea țin de încercarea de a da o scriitură absenței și lucrurilor care lipsesc. Dar cum se poate scrie absența? Aceasta e întrebarea „literaturii ruinelor”, dezvăluind, de fapt, negocierea continuă a graniței dintre viață și moarte, dintre lucrurile pierdute și modalitățile acestora de a se reîntoarce ca umbre ficționale și non-ficționale.

Trecutul: de la document la disperare

Una dintre întrebările care se pot ridica este în ce măsură această „literatură a ruinelor” are o dimensiune documentară sau este o ficțiune documentară. Barbara Foley demonstrează că romanul documentar se situează la granița dintre discursul factual și cel fictiv, fără pretenția de a șterge această graniță.¹ Efectul documentar tinde, așadar, la o reconstituire a unor întâmplări reale prin intermediul particularului și al individului. Ce tip de adevăr dorește romanul documentar să-și aproprieze? Un adevăr care e diferit de factual, dar care se legitimează de la acesta, romanul propunându-se ca un fals document. Acest fals document deschide un anumit tip de memorie, care nu pornește de la factual, ci de la granița indecibilă dintre factual și fictiv. Documentul fals propune o memorie care elaborează și caută un adevăr din spatele documentului și care face din eclipsă și ocultare un punct de plecare al imaginării și astfel al libertății memoriei. Pe urmele lui Roland Barthes, Barbara Foley sesizează că discursul istoric țintește către un referent care e „în afara” sa și care nu poate fi atins niciodată. Astfel, avem de a face cu un discurs istoric care țintește către

¹ Barbara Foley, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press, N. Y., 1986

factual, dar adevărul pe care îl spune ține de acest „în afară” ce nu poate fi atins. Realitatea extratextuală pe care ficțiunea documentară o vizează este oricum în afara comprehensiunii individuale, astfel încât adevărul nu poate fi decât între rânduri și între mărturii sau descrieri. „Literatura ruinelor” este o ficțiune documentară în măsura în care și aceasta vizează un „în afară” pe care îl conjură prin intermediul unei imposibile dorințe de adevăr care se fondează pe efectul lumii postbelice. Acest „în afară” se reflectă asupra sa nu printr-un meta-discurs, ci ca o bântuire în sens derridean, o bântuire a voinței de realitate a trecutului. Trecutul e purtat, mai degrabă, ca disperare (în sensul unui zbuțum al incompletitudinii memoriei) și potențialitate într-o „literatură a ruinelor” și nu ca fapt istoric descriptibil.

Putem spune că acest „în afară” care nu poate fi atins niciodată este purtat ca disperare în sensul lui Kierkegaard. Pentru Kierkegaard omul este o „sinteză a infinitului cu finitul, a temporalului și a eternului, a posibilității și a necesității”.¹ Tocmai de aceea, în viziunea acestuia, trecutul nu poate fi parcurs, ci el este o potențialitate vie ce o purtăm în conjuncție cu „veșnicia” în contrast cu care se deschide lectura limitată a timpului. Astfel, putem să ne debarasăm de ideea recurentă a trecutului purtat ca rană, propunând o „literatură a ruinelor” în care trecutul e purtat ca disperare, ca modalitate de a resimți incompletitudinea culturală și individuală și ideea veșniciei sau a unui „alt timp” care începe tocmai din acest neajuns. Imposibilitatea de a parcurge trecutul face ca acesta să fie purtat nu atât ca memorie sau document inteligibil, cât ca exterioritate ce apasă asupra interiorității, de unde și ideea de

¹ Søren Kierkegaard, *Maladia mortală*, trad. George Popescu, Omniscope, Craiova, 1998 [1926], p. 15

disperare. Disperarea pornește de la lipsa unui conținut clar, astfel încât trecutul e purtat mai mult ca incertitudine și uitare pe marginea cărora se brodează posibilitățile memoriei. Trecutul purtat ca disperare este trecutul asumat ca o structură de elipsă netraversabilă. Tocmai de aceea, în această concepție trecutul e purtat ca rană, pentru că el nu poate fi simbolizat sau reprezentat în totalitate. Trecutul este deja obiectul pierdut care insistă în prezență, fiind punctul de așezare a unei deschideri ce pune omul în raport cu veșnicul. Pretenția la adevăr se structurează și în funcție de această disperare de a nu muri, de a nu pierde, de a avea obiectivitatea ochiului din acel „veșnic” transcris la nivelul subiectivității. „Literatura ruinelor” are această pretenție de a-și aminti din ce în ce mai mult, în virtutea unui trecut care nu trece, ci se adâncește asemeni disperării provenite din viziunea lui Kierkegaard a omului ca sinteză pusă în raport cu sine însuși. Astfel structura de eclipsă prin care e purtat trecutul devine, de fapt, structură de adâncime. Incertitudinea și disperarea ca experiențe de purtare a trecutului sunt structuri de adâncime. Acestea nu poartă trecutul prin simbolic sau imagine, ci printr-o deschidere care rămâne o geografie infinită a pierderii la granița dintre ficțiune și non-ficțiune. Trecutul purtat ca disperare nu se revendică de la vestigiile memoriei culturale, ci de la urmele nerecunoscute ale subiectivității în istorie. Trecutul purtat ca disperare este contrariul unei zone locuibile de către memorie și ține de o întârziere a acesteia care face ca uitarea să fie momentul prim al relației cu trecutul. De unde și disperarea care este necesitatea saltului peste uitare și peste abis pentru a putea face un pas în afară, înspre ceea ce a fost pierdut. Salturile peste uitare și peste momentele de discontinuitate ale conștiinței și memoriei sunt experiențe ale disperării și ale incompletitudinii. Cum reflectă scriitura și limbajul literar aceste salturi peste uitare?

Prin geografia complexă a amneziei pusă în scenă ca o infrastructură secretă a ficțiunii și a posibilităților de reamintire.

Ruina: starea dintre lumi

Ruina se găsește la granița dintre absență și prezență, marcând fenomenologic o graniță între interior și exterior. Ruina se află la jumătatea drumului dintre transcrierea pe care o face memoria sau imaginația și cea pe care o face percepția. Înființarea și desființarea lumii prin subiect sunt prezente în dialectica deschisă de ruină, conturând o percepție care scoate la iveală starea dintre lumi. Fragmentul de lume uitat se transcrie ca ruină, aceasta dezvoltând un simț al fragmentului care se țese în structura memoriei. Ruina ține de simțul unui abandon care aruncă obiectul percepției dincolo de granița unei lumi, la trecerea dintre o lume în alta. În ruină găsim deopotrivă, coextensive, figurația și desfigurarea, amândouă găsind un simț propriu al unei întreteseri de lumi. Această stare dintre lumi pe care ruina o scoate la iveală nu își poate găsi un loc de înscriere și tocmai de aceea revine continuu asupra abandonului. Ruina are această posibilitate de a desființa apartenența la un singur strat de semnificație, scoțând la iveală starea de interval dintre o lume și alta care se alcătuieste pornind de la fragment. Dimensiunea abandonului este prezentă în sensul unui sentiment de părăsire pe care ruina îl generează în structura de gol dintre o lume și alta, dintre un strat de semnificație și altul. Structura de interval marchează absența și deschide posibilitatea unui salt peste uitare și o reconstituire pornind de la fragment. Așadar, o „literatură a ruinelor” ar trebui să scoată la iveală „abandonul” stării dintre lumi, adică condiția orfană a semnificației acolo unde începe posibilitatea reamintirii. În

vizunea lui Derrida, memoria are întotdeauna nevoie de un semn și de aceea ea nu poate fi interiorizată, exteriorul rezistând și insistând prin suplimentare¹. Starea dintre lumi deschisă de ruină nu permite interiorizarea obiectului într-o singură lume ceea ce marchează o ruptură și ideea unei breșe în continuitatea realului.

Ruina demonstrează imposibilitatea de a interioriza urma lăsată de o altă lume sau de un alt timp. În această mărturie a unei întârzieri pe care ruina o constituie, regăsim și întârzierea percepției asupra propriului obiect, pe care o sesizează Merleau-Ponty, atunci când vorbește despre felul în care orice conștiință este memorie². „Literatura ruinelor” este, astfel, o literatură a unui spațiu al întârzierii din care memoria reușește și nu reușește să facă propriul său domeniu. Orice imagine este la început, în viziunea lui Derrida, o ruină³. Am putea spune că orice reprezentare are la fundamentul său o ruină în sensul unei aruncări peste o anumită margine a lumii. Ruina este, pe jumătate, monumentul unei uitări, uitare originară pe care fiecare reprezentare o prelucrează în încercarea de a reda continuității ceea ce a fost pus în umbră de breșele uitării. Orice reprezentare recuperează ceea ce a fost abandonat în chiasmul dintre o lume și alta, adică orice reprezentare recuperează o ruină, reelaborând-o ca obiect al vizibilului și al inteligibilului. Astfel, o „literatură a ruinelor” punctează înspre figuri ale discontinuității care nu sunt încă reelaborate de reprezentare.

¹ Anne Whitehead, *Memory*, Routledge, New York; London, 2009, p. 21

² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964, p. 207

³ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles: L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990

O „literatura a ruinelor” este și marca unei absențe a posibilității de a regăsi, chiar și prin ficțiune, spațiul și geografia subiectului istoric. Așa cum observă și Gunther Anders în *Obsolescența omului*, „timpul prezent este caracterizat atât de începutul istoriei universale, cât și de sfârșitul ființei istorice”.¹ Ruina este piatra de temelie și simbolul unei istorii universale care găsește punctele nodale și liniile de continuitate și discontinuitate dintre timpuri, însă aceasta este totodată și marginea unei anistoricități, trimițând, așa cum spuneam, la starea anistorică dintre lumi. „Literatura ruinelor” este astfel și despre acest sfârșit al ființei istorice care se contopește în ceea ce Anders numește o „succesiune neobservată.”

„Adevărul întreg e că istoria noastră s-a transformat într-o istorie continuă a uitării fiecărui acum, s-a transformat într-o istorie care nu mai e niciodată conștientă de sine însăși, deci care nici nu mai poate fi uitată ca atare, de aceea nu mai e de fapt «istorie,» ci pur și simplu o succesiune neobservată.”²

Ruina substituie simțul istoriei cu un simț al decăderii care deschide o dialectică a imaginației mai degrabă decât una istorică. Ruina este concentrarea unui „odată/cândva” și al unui „nicăieri”, care fac din prezentul istoric un câmp minat al uitării. Ruina este o încarnare a uitării, aceasta desemnând locul unei imposibilități de înscriere a unui anumit timp istoric. Astfel o „literatură a ruinelor” este și despre locurile unor imposibilități de înscriere istorică, locurile de gol sau intermitență care vorbesc despre imposibilitatea de a vorbi din interiorul unui „prezent” istoric. Lipsa unei voci din interiorul

¹ Günther Anders, *Obsolescența omului: Despre distrugerea vieții în epoca celei de-a treia revoluții industriale*, trad. Lorin Ghiman, Tact, Cluj-Napoca, 2016, p. 90

² *Ibid.*, 318

unui „acum” istoric este marca unui gol în construcția subiectului, acesta putând să depună mărturie doar despre un trecut care îi scapă continuu. Ruina constituie drumul discontinuu înspre trecut, marginile reprezentării și salturile peste uitare. Astfel, o „literatură a ruinelor” ar fi o sintagmă care cuprinde și ea toate aceste semnificații, orientându-ne, odată cu sfârșitul secolului XX, înspre o literatură care se scrie pornind de la momentul dintre lumi și dintre semnificații. „Literatura ruinelor” nu este pur și simplu o literatură a eșecului memoriei în fața timpului istoric, ci o încercare de a vedea în eroziunea memoriei o legătură dincolo de simbolic cu ceea ce a fost pierdut.

Ștergerea lumii proprii

Așa cum observă Maurice Merleau-Ponty, nu suntem martorii unei singure lumi proprii, private, ci a felului în care aceasta devine o viață generalizată prin intermediul căreia celălalt poate fi perceput. Astfel lumea mea nu mai este doar lumea mea, ci ea devine o generalizare care se greșează pe lumea mea¹. Am putea spune că dincolo de o dimensiune fenomenologică, această generalizare are și o dimensiune istorică și că subiectul istoric se construiește tocmai pe ștergerea acelei lumi proprii și pe mărturia pe care acesta o poate aduce despre lipsa unei lumi proprii. Fiecare act al devenirii implică ștergerea unei lumi proprii și deschiderea către ideea unei lumi comune care nu scoate, totuși, din ecuație ascunderile și punctele oarbe. Am putea spune că ruina acestei lumi proprii este o devenire istorică a subiectului, acesta încadrându-se printre ruine și ruinari, în locul unei ștergeri. Lumea proprie e o determinare și orice posibilitate de trecere de la subiect la alteritate, de la

¹ *Ibid.*, p. 27

particular la universal, de la individual la istoric, în alte cuvinte, de la *eu* la *tu*, se face prin traversarea indeterminării. De aceea, continua ștergere a lumii proprii nu implică o anulare, ci o traversare a indeterminării înspre o altă determinare. Indeterminările din interiorul conștiinței sunt figuri ale uitării, ale intervalului, ale latențelor. Astfel, ne reîntoarcem la dimensiunea anistorică a ruinei care marchează această determinare a ștergerii și a dispariției la trecerea dintr-o lume în alta. Pierderea lumii proprii este o trăsătură a posibilității de deschidere către determinare, posibilitate fundamentală a subiectului. Ruinele acestor lumi proprii sunt păstrate în narativizări care traduc în semnificații disponibile fantasmemele sau efectele acestor ștergeri și pierderi. Cu alte cuvinte, suntem construiți pe ruina acelei lumi proprii care se dizolvă la intersecția cu lumea Celuilalt. Această ruină generează fantasmemele unor ștergeri și pierderi care sunt reelaborate în fiecare act de construcție de semnificație, care se formulează pornind de la această ștergere a propriului în virtutea impropriului. Ruina lumii proprii este ruina originară în funcție de care celelalte ruinări vor grava poeticile resturilor și decadențelor. Ștergerea lumii proprii pleacă de la ideea unei derive continue a subiectului în raport cu propriul său fundament, personal sau istoric. Locurile culturale de transcriere a acestor ștergeri și ruinări sunt spațiile de incompletitudine și determinare în interiorul cărora semnificațiile sunt întotdeauna piste de alunecare în gol. Mărturia pe care subiectul o aduce despre lipsa unei lumi proprii se înscrie în dinamica spațiilor goale despre care am discutat și care se transcriu la nivel cultural prin felul în care se poate depune mărturie despre ele. Așadar cum se depune mărturie despre ștergerea lumii proprii și locul gol lăsat de aceasta în subiect? Prin intermediul discursului despre ruinări pe care „literatura ruinelor” îl prinde în țesătura sa de conștiințe ce se află în raport direct sau indirect cu golurile și ștergerile ce le

marchează. Ștergerea lumii proprii e unul dintre mecanismele prin care uitarea și experiența incompletitudinii intervin pentru a aduce pasajul în impersonal de la care începe orice act de conștiință. Robert Esposito vorbește în alți termeni despre această trecere prin impersonal, care este neutrul lui Blanchot sau acea diferență care separă ființa de ea însăși.¹ Trecerea în impersonal și pierderea vigilenței eului asupra lucrurilor și a evenimentelor, acel „il y a”, este în viziunea lui Levinas acea captivitate din care trebuie să ieșim prin constituirea persoanei, dar, în viziunea lui Maurice Blanchot, neutrul este locul de sălășluire a ființei, oricât de iluziv ar fi acesta. Viața curge prin personal și impersonal și realizează demersul integrării semnului în realitate. Totuși, impersonalul este cel care înserează și înscrie golul, făcând din salturile peste acesta marile provocări integrative ale subiectului. Impersonalul înscrie murmurul de tăcere și uitare din ființă, tocmai pentru că în cadrul impersonalului nu eul este cel ce stă de veghe, ci noaptea, neutrul și moartea. Astfel, ștergerea lumii proprii și ruina acesteia sunt prelungite în impersonal, în structura de semnificație pe baza căreia se constituie diferența și prin aceasta se înscrie vidul.

Sentimentul unei absențe

Pentru Henri Bergson aceste ștergeri și pierderi nu ar fi marca unui neant, ci a unei prelungiri deschisă de această pierdere. Ideea de vid se naște, în viziunea sa, din amintirea unei stări anterioare odată ce o alta e deja prezentă². Astfel,

¹ Robert Esposito, *Third Person: Politics of Life and Philosophy of the Impersonal*, trad. Zakiya Hanafi, Polity Press, Cambridge, 2012, p. 76

² Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Presses Universitaire de France, Paris, 1968, p. 283

ideea de vid apare la întâlnirea dintre un regret și o substituire care, neputându-se uni, lasă un rest interpretat de conștiință ca vid. Acest vid este sentimentul unei absențe, care pune în mișcare acțiunea umană¹. Ruina descrie acest sentiment al unei absențe, tocmai pentru că ea evocă ideea de durată așa cum o înțelege Bergson, ca memorie interioară care prelungește un *înainte* într-un *după* și care nu le lasă să fie momente izolate și separate în timp². Această memorie interioară e insesizabilă de conștiința noastră care funcționează cinematografic, descriind devenirile ca montaj, printr-o observare exterioară. Putem spune că ruina este imaginea acestei memorii interioare care dezvoltă dinăuntru structuri de compoziție și sinteză. Ruina sintetizează temporalități diferite și este construită în jurul ideii obiectului pierdut sau al obiectului nescris despre care am vorbit. Obiectul pierdut implică sentimentul unei absențe care este elaborat și în interiorul melancoliei. Locul gol lăsat de obiectul pierdut este sugerat de ruină care realizează o breșă în continuitatea timpului și a semnificațiilor. În viziunea lui Freud, pierderea așa cum apare ea în cazul melancolicului e asociată cu umbra obiectului pierdut asupra Eului, astfel încât pierderea obiectului este, totodată o pierdere a Eului³. Astfel, în cazul melancoliei locul gol este interiorizat, sentimentul absenței devine sentiment al pierderii Eului. Absența obiectului devine absența Eului. Observăm cum, în cazul acesta, pierderea devine o ruină a sinelui, o eroziune a sinelui în interiorul căreia obiectul pierdut trasează un gol în sentimentul

¹ *Ibid.*, p. 297

² *Ibid.*, p. 41

³ Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. 3: *Psihologia inconștientului*, trad. Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2010, p. 201

apartenenței la sine. Eroziunea sinelui prin intermediul pierderii se manifestă la nivelul relației cu sentimentul absenței care nu mai este exterior ca în cazul doliului, ci devine interiorizat. Ruina ca obiect pierdut marchează astfel și pierderea Eului.

O „literatură a ruinelor” ar fi, astfel, cea care se fundamentează pe acest sentiment al absenței nu în sensul unei literaturi a spațiilor goale, ci a unei literaturi care citește printr-o memorie interioară durate și deveniri care asumă continuitatea trecutului în prezent. „Literatura ruinelor” nu ar fi despre relații de cauzalitate, ci despre imposibilitatea totalizării, despre felul în care prezența nu e decât parțialitate, spectrul devenirii neputând fi dezvoltat sub forma unei succesiuni a episoadelor. „Literatura ruinelor” ar avea multe de adăugat despre devenire și transformare, dar mult mai multe despre rest și interpretările acestuia de către conștiință și de către istorie. Restul poate fi interpretat în „literatura ruinelor” ca mormânt, ca ruină, ca absență, ca vid, ca refulare sau ca uitare. „Literatura ruinelor” este legată și de tema melancoliei, prin ideea pierderii Eului deschisă de obiectul pierdut și umbra golului acestuia asupra sentimentului apartenenței la sine. O astfel de literatură elaborează golurile și absențele, înțelegându-le și ca pierderi ale Eului, nu doar ale obiectului. Astfel, ceea ce se pierde sau ceea ce este șters este scris în geografia sinelui, prin intermediul unei infrastructuri interioare a absențelor despre care „literatura ruinelor” încearcă să dea seama. Experiența incompletitudinii generată de această infrastructură interioară a absențelor nu e statică sau fixă, ci e un fenomen dinamic al relației cu sinele în prelungirea lumii. „Literatura ruinelor” încearcă să prindă această dinamică a experienței incompletitudinii, marcând nu doar ruinările istorice, ci și ruinările conștiinței.

13. Antimemoria: Grass, Sebald, Tournier

Memoria și uitarea sunt „moduri de inscripție” care conturează individualizările timpului și ale vieților. Concepția despre timp și imaginile acestuia în discurs s-au modificat, în urma teoriilor cuantice de „superpoziție” și „indeterminare”. Prezența acestei modificări a concepției despre timp în literatură e marcată naratologic, prin modurile complexe de a construi relația dintre timpul subiectiv și cel obiectiv, însă cum este pus în scenă procesul reamintirii în consecința non-linearității timpului? În literatura ce se ocupă cu efectul imaginar al lumilor uitate din jurul celor istoricizate, după jumătatea secolului XX, putem vorbi de o „scriitură a rupturii” care se concentrează pe distanțele dintre pozițiile de mărturisire și re-scriere și pe parțialitatea posibilității de recuperare a trecutului. Aceste romane înglobează trecerea de la moștenirile „modelului reminiscenței” la modelul unei „antimemorii” ce conturează o temporalitate a contra-căderii în timp: de la memoria ca reziduu al „timpului care trece” (de pildă, modernismul și fascinația pentru clipă și durata interioară ca flux al conștiinței) la antimemoria „timpului care nu trece” (de pildă, ideea responsabilității față de timpul istoric moștenit, prin rănille căruia însuși prezentul devine rest). Ce posibilități de situare în afara sau în interiorul timpului trecut sau a timpului prezent, prin vocile scriiturii, generează forța de rezistență a „antimemoriei”? Încercând să răspundem acestor problematizări teoretice,

vom analiza metaforele timpului, uitării și ale reamintirii în următoarele trei romane: *Toba de tinichea* de Gunter Grass, *Austerlitz* de W. G. Sebald și *Regele Arinilor* de Michel Tournier. Vom încerca să demonstrăm că putem vorbi de o reinterpretare a tot ceea ce înseamnă raporturile culturale și imaginare cu ideea unui „alt timp”, proiectat în afara memoriei istorice.

Definirile memoriei

Presupunând că există o interdependență între modelele timpului și modelele reamintirii, vom încerca să observăm, pentru început, câteva dintre definițiile memoriei, în sfera discursurilor teoretice sau filosofice, care conduc înspre o trecere de la nevoia de a teoretiza procesele și posibilitățile reamintirii, la necesitatea de a discuta despre anti-istoricizare și antimemorie. Discuțiile despre memorie au fost purtate, de cele mai multe ori, în interiorul modelului deficitului de prezență: vorbim de o absență, un trecut, ce trebuie „izbăvite” de non-prezență prin intermediul simbolizării, reprezentării sau discursului istoric. Acest model al „insuficienței” de acoperire a memoriei, în fața timpului trăit sau netrăit, tinde să fie înlocuit tocmai de opusul său, anume modelul unui preaplin al memoriei (umane sau inumane, personală sau impersonală) care trebuie adaptată și așezată într-o ordine a timpului, în cadrele și tiparele discursului sau ale reprezentării. Altfel spus, am putea observa trecerea de la claustrofobia limitelor memoriei individuale sau colective și doliul purtat în numele acestor limite la imaginarul unei „memorii cosmice”, care nu colecționează, adună sau muzeifică, ci care se joacă cu o simultaneizare a timpurilor pierdute și a celor nerealizate. Modelul

platonician al reminiscenței se înscrie în același model al insuficienței datelor unei realități degradate, din interiorul căreia, sufletul trebuie să-și reamintească Ideile contemplate înainte, prin accesul nemediat (de reprezentare) al sufletului la acestea. „Urma sensibilă” care apare la nivelul „părelniciei” realității degradate este capabilă să conducă la reamintirea Ideii, astfel putem avea acces, prin frânturile sensibilului, la un inteligibil, atâta timp cât sensibilul trimite la propria sa depășire. Moștenirea acestui model în ceea ce privește înțelegerea memoriei se face simțită prin felul în care un obiect muzeificat, o amintire-frântură, o imagine intră în circuitul memoriei atunci când trimit la propria lor depășire în integralitatea unui timp încheiat, narativizat, liniar. Acest model a fost preluat și aplicat în interiorul axei orizontale a timpului „real”, dar odată cu apariția unei axe verticale a „timpului imaginar”, în sfera științelor, nevoia unui alt model al memoriei a apărut ca o nouă dimensionare a posibilității de a compune momentul sau timpul. Eșecul de a recupera timpul bănuie nu doar o întregă istorie a melancoliei, ci și însăși înțelegerea efectelor memoriei în interiorul unei imagini orizontale a axei timpului. Tocmai de aceea, în interiorul acestui model al insuficienței, memoria individuală, dar, mai ales, cea colectivă, trebuie să reconstituie ruina, aceasta neputând exista în afara legăturii sale cu un alt timp din care se împrumută. Ruina nu poate rămâne o ruină, tocmai pentru că memoria trebuie să țeasă la loc, chiar dacă artificial, resturile timpurilor, înapoi acolo de unde s-au desprins. Modelul celălalt, al unui preaplin al „memoriei cosmice” care se insinuează indirect în existența suprapusă a timpurilor, momentelor și obiectelor nu reconstituie ruina înapoi în propriul timp, pentru a o da unui alt timp, ci păstrează separate și suprapuse ruina și vechea construcție. Acest al doilea model nu presupune că memoria ar fi rezultatul unor procese interioare

sau colective de selecție, supraviețuire, inscripție, rest, ci recunoaște și păstrează discontinuitatea și incomunicabilitatea timpurilor ce se învârt în jurul aceluiași monument sau eveniment.

Dez-interiorizarea memoriei

O altă deplasare pe care o putem sesiza în ceea ce privește teoriile despre memorie și care conduce înspre nevoia de a discuta despre tendința de manifestare a forței unei antimemorii, este tocmai mutarea sferei memoriei din interioritate, subiectivitate, înspre exterioritate. Anne Whitehead, în cartea sa sinteză despre memorie, vorbește despre faptul că memoria care istoricizează separă sinele de lumea reamintită¹. Observăm ruptura pe care Whitehead o sesizează între istoricizare și lumea reamintită. Sinele trebuie să se distanțeze, prin istoricizare, în raport cu ceea ce anexează ca lume reamintită. Rememorarea nu are, astfel, efectul de a ne re-situa în trecut, ci, tocmai, opusul, de a izola prezentul și poziția celui ce rememorează ca fiind un alt timp, un alt strat sau chiar o altă lume. Putem spune că memoria delimitează o durată interioară de timpul istoricizat, durată interioară născându-se ca reacție la ideea unui timp depășit și anexat. Durata interioară este restul ce rămâne în urma timpului depășit și anexat. Jacques Derrida, care se concentrează mai mult pe relația cu arhiva și procesele de arhivare, consideră că memoria nu poate fi interiorizată, tocmai pentru că ea e profund legată de semnificant, de surrogat. Memoria are nevoie de semn, pentru a re-chema ceea ce nu e prezent, pentru a suplimenta absența sau ruina. Această exterioritate de arhivă trans-individuală a memoriei mută accen-

¹ Anne Whitehead, *Memory*, New York: Routledge, 2009, p.5

tul de pe interioritate și conștiință ca sedii ascunse și închise ale purtării rememorărilor pe însăși puterea semnelor de a-și aminti. Paul Ricoeur, în cartea sa exhaustivă despre memorie, ajunge și la ideea că exercițiul memoriei conține semnul celui-lalt¹. Astfel, nu doar păstrarea memoriei are această dimensiune a exteriorității, ci însăși procesul rememorării e structural dependent de ecranul figurii celui-lalt. Nu doar spațiul intersubiectiv este loc al rememorării, ci spațiul trans-subiectiv este „lăcașul” memoriei, pentru că acesta presupune un clivaj și o înstrăinare a subiectului de sinele care-și amintește.

Prin toate aceste teorii se deconstruiește percepția că interioritatea ar fi șantierul rememorării, trecându-se înspre posibilitatea de a vorbi despre memorie ca despre privirea unui spectator străin în propria subiectivitate ce se situează pe sine din exterior într-o ordine a amintirii. Ruptura în raport cu sinele necesară reamintirii ține de transformarea timpului într-o narațiune care exteriorizează durata interioară și o înstrăinează. Există o doză de înstrăinare în rama fiecărei narațiuni care spune povestea memoriei. În cadrul forțelor de a lăsa în urmă și a forțelor de a reține care ne potrivesc măsurile timpului și individualizările, familiaritatea sau înstrăinarea (în raport cu lumea) dictează granițele și asamblările memoriei. Rememorarea, ca proces interior de trecere de la singularitatea urmei la integrarea ei într-un lanț al amintirii, întreține modelul familiarizării cu lumea exterioară sau interioară, prin lumea rememorată. Odată cu teoriile ce conduc înspre semnalarea unei dez-interiorizări a memoriei, amintirea venind dinafară (prin intermediul instanțelor înstrăinate ale sinelui sau prin puterea semnelor culturale însele de a-și aminti), putem îndrăzni să vorbim despre o înstrăinare pe care reamintirea o alcătuiește

¹ Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timișoara, 2001

atunci când ne înfațișează pe noi înșine lumii reamintite sau invers. Antimemoria s-ar opune acestei înstrăinări prin dezintegrarea urmei sau absenței dintr-un lanț al reamintirii sau dintr-o totalitate a timpului. Dar ce înseamnă această antimemorie și cum se cuvine ea a fi definită, pentru a nu rămâne în ambiguitatea încă unui prefix?

Antimemoria

Multitudinea posibilităților de a fi inserați în mai multe timpuri, în cadrul aceluiași moment, ne determină să vorbim despre noi considerații ale definirii și teoretizării modalităților de prezență sau conștiință pe care memoria istorică, ca memorie a unei vieți sau a unui trecut, le compune. Gilles Deleuze și Felix Guattari vorbesc, în *Mii de platouri*, despre diferite individualizări în interiorul clipelor, permanențelor sau duratelor. Individualizarea unei vieți, în interiorul unor timpi egali sau inegali creează lentori, rapidități sau secvențe ritmice. În funcție de ritmurile sau valorile de plutire ale acestor individualizări, Deleuze și Guattari disting între două timpuri diferite, cu efecte, situații și temporalizări distincte:

„*Aiôn*, care este timpul infinit al evenimentului, linia flotantă care nu cunoaște decât viteze și care nu încetează să divizeze ceea ce se întâmplă în același timp într-un deja-prezent și într-un nu-încă prezent, într-un prea-târziu și într-un prea-devreme simultane, într-un ceva care în același timp urmează să se întâmple și care tocmai s-a întâmplat. Și *Chronos*, din contră, timpul măsurii, care fixează lucrurile și persoanele, care dezvoltă o formă și determină un subiect.”¹

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri – Capitalism și schizofrenie 2*, trad. Bogdan Ghiu, București: Art, 2013, p. 344-345

Unul dintre exemplele oferite pentru ideea de „timp nepulsat” (sau, îl putem numi, timp dezrădăcinat, timp atopic) este *eterna reîntoarcere*. Timpul evenimentului este și el un timp nesituat, dar care este totuși împărțit între devreme și târziu, ceea ce e prezent și ceea ce nu e încă prezent, determinând o temporalitate între cele două margini ale ceea ce a sosit și ceea ce stă să sosească. Timpul evenimentului e un timp plutitor, între așteptări și eliberări simultane.

Problematizarea pe care ne-o punem este ce tip de memorie, reprezentare sau reamintire produce acest „timp nepulsat”, în condițiile în care timpul acesta este unul al contra-fixării și al contra-determinării lumii și subiecților. De cele mai multe ori, memoria a fost anexată timpului măsurii, timpului *chronos*, care funcționează prin conturări și delimitări clare, dictând ritmul reamintirii prin secvențializări culturale sau molare. *Timpul plutirii*, despre care vorbesc Deleuze și Guattari, este un timp care nu reține, nu adună și nu conține. Tocmai de aceea, considerăm că *timpul plutirii* are această forță a unei antimemorii care nu înscrie lucrurile prin dimensionarea, formatarea sau cuprinderea lor, ci prin însăși dezarhivarea și eliberarea lor. Conceptul de antimemorie, pe care îl dezvoltăm, nu se vrea a fi instrumentul pentru o pledoarie metaforică în favoarea uitării și împotriva reprezentării, ci, mai degrabă, o re-înțelegere a forțelor care compun subiecții prin temporalizările și individualizările la care aceștia au acces. Antimemoria nu este o forță de neantizare, opusă memoriei individuale sau colective, ci o rezistență în fața „timpului pulsant”, încadrat și anexat, care are propriile efecte creative în ceea ce privește distincția dintre moduri: clipă și timp întemeiat, durată și instantaneu, amintire și uitare, memorie și lăsare în urmă etc. Termenul de antimemorie îl împrumutăm de la Deleuze și Guattari, încercând să-l reformulăm, pentru a vedea în ce

măsură putem apropria conceptul de antimemorie de memoria istorică. Pe scurt, ceea ce ne interesează este să vedem cum funcționează punerile în scenă ale antimemoriei în romanele ce tratează problematica memoriei secolului XX. Dar, înainte de asta, se cere să ne uităm la modalitatea în care este utilizat termenul, în *Mii de platouri*:

„Sistemul-linie (sau bloc) al devenirii se opune sistemului punct al memoriei. Devenirea este mișcarea prin care linia se eliberează de sub dominația punctului, făcând ca punctele să devină indiscernabile: rizom, opusul arborescenței, a te desprinde din arborescență. Devenirea este o antimemorie. Există, fără îndoială, o memorie moleculară, dar numai ca factor de integrare într-un sistem molar sau majoritar. Amintirea are întotdeauna o funcție de reteritorializare.”¹

Astfel, pentru Deleuze și Guattari, antimemoria este devenirea în măsura în care aceasta nu-și reține sau poartă trecutul, tocmai pentru că se desprinde de el, fiind o forță de deteritorializare. Antimemoria este o forță moleculară care nu integrează și nu reteritorializează, ci presupune o devenire continuă în afara arborescenței, pe linia unui timp plutire. Nu există fixitatea punctului ca într-un șir al memoriei, ci liniarizarea nestabilizantă a antimemoriei.

Discutând imaginile timpului la Deleuze, născute prin analiza de film, Peter Pál Pelbart sesizează această emancipare a unui timp „scos din țățâni” care redistribuie același eveniment, într-o pluralitate de lumi incompatibile². E vorba, așa cum observă Pelbart, de un „sistem de variațiune”, în interiorul

¹ *Ibid.*, p. 389

² Pelbart, Peter Pál, *Filosofía de la deserción-Nihilismo, locura y comunidad*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 247

căruia mai multe prezenturi comunică unul cu celălalt, revoalându-se și înfățișându-se prin distanțele și aproximările dintre ele. Această versiune halucinantă a timpului presupune o altă relație cu memoria, una în care, așa cum precizează Pelbart, memoria nu mai e o facultate interioară omului, ci o „memorie-lume” în spațiul virtual al căreia omul locuiește. Memoria nu mai este nici șir de puncte, nici linie, ci coexistență de timpuri și virtualități.

Ne întoarcem la conceptul de antimemorie, argumentând că aceasta este, de fapt, memoria nebunului, cea care trasează alte legături între timpii lucrurilor, fiind sensibilă la interferențe, și suprapunând straturi de temporalități care de-concretizează experiența ochiului care urmărește timpul, din interiorul timpului. În linia acestei logici, am putea vedea, în antimemorie, un simptom al unei lumi saturate de înțelegerea muzeificată a timpului, de confiscarea sa în tablouri și de schizoidia faptului de a fi un subiect istoric într-o lume „post-istorică”. Memoria nebunului ține de o istorie-colaj, care dezbracă conținuturile și șterge angoasa unei linii a timpului care nu se întrerupe niciodată, orizontalizând întreaga experiență a vieții. Axa verticală a timpului imaginar dictează timpul memoriei nebunului ca timp al permanentei surprinderi a intersecțiilor și derivelor. Antimemoria, ca memorie a nebunului, o vom discuta, mai ales, în relație cu *Toba de tinichea*, a lui Günter Grass.

„Zonele de indiscernabil”

Pulsiunea sau dorința principiului memoriei e acela de a include totul, de a cuprinde întregul trecut sau întreaga lume, dacă ne referim la memoria colectivă ca memorie a lumii. Această mișcare are de-a face cu impulsul imaginar de „a deveni

toată lumea”, despre care vorbesc și Deleuze și Guattari, chiar dacă nu în legătură cu memoria. „A deveni toată lumea” pare să fie, în înțelegerea lui Deleuze, nu o totalizare a sinelui în fantasma unei universalități, ci chiar suprimarea sinelui, pentru a ajunge „să te strecuri printre lucruri, să crești în mijlocul lucrurilor”.¹ Această retragere a sinelui trebuie să se facă în virtutea conjugării și a posibilității de asamblare cu lumea prin intermediul liniilor continue dintre sine și natură, dintre interioritate și exterioritate etc. A putea include lumea are de-a face cu excluderea sinelui, principiu pe care l-am putea aplica și atunci când vorbim de o antimemorie ce face loc lumii prin scurtcircuitarea memoriei sinelui, o antimemorie care dezorganizează individualul, trecutul și structura timpului. Impulsul memoriei culturale de a include totul ține de nevoia de a aduce acest „tot” în reprezentare, în schimb Deleuze și Guattari vorbesc despre o „devenire-imperceptibil”, atunci când se referă la ce înseamnă „a face lume” cu ceva, prin intermediul învecinărilor: „clandestinul: este străbătut de niște linii abstracte care nu seamănă cu nimic și care nu-i urmează nici măcar diviziunile organice; dar astfel dezorganizat, dezarticulat, el face lume împreună cu liniile unei pietre, ale nisipului și ale plantelor, devenind imperceptibil.”² Aceste „zone de indiscernabil” sunt însăși spațiul devenirii-lume, nu prin analogii sau similitudine, ci prin ștergerea sau estomparea contururilor individualității, corporalității, subiectivității etc.

Acest impuls de „a face o lume”, prin intermediul principului de a include totul, aparține, de-a lungul istoriei cunoașterii, mai degrabă, scriiturii, decât memoriei. Scriitura este cea care se joacă cu unul dintre cele mai indiscernabile decupaje:

¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 371

² *Ibid.*, p. 370

momentul. A scrie momentul, înseamnă și ceea ce Virginia Woolf încerca să facă, „saturarea fiecărui atom”, adică, explică Deleuze, „să elimini tot ceea ce depășește momentul, dar și să introduci tot ceea ce el include – iar momentul nu este instantaneul.”¹ Ceea ce putem observa sau încerca să argumentăm este că acest decupaj al momentului pare să conțină forța unei antimemorii, prin excluderea a tot ceea ce îl depășește și prin crearea acelor „zone de indiscernabil” care fac din scriitura momentului, nu o structură moleculară, atomică, ci un asamblaj de lumi. Momentul se opune timpului istoric, pentru că timpul istoric presupune întotdeauna un timp depășit. Antimemoria stă mai degrabă în spirala momentului supra-saturat care, deși expandat în scriitură, nu poate fi depășit. De asemenea, putem susține, că „zonele de indiscernabil” sunt zonele în care vocile și apartenențele se confundă, în care istoria nu se poate împărți, iar timpul nu trece. Acestea sunt zonele antimemoriei, zonele unde timpul nu trece tocmai pentru că nu există interval, separare, ci liniile sunt într-o continuă conjugare.

Timpul omis

Romanul lui Günter Grass, publicat în 1959, *Toba de tînchea* construiește o memorie autobiografică și una istorică a perioadei celui de-al Doilea Război Mondial și epoca postbelică, fără a le asuma prin vocea unui narator *reliable*. Oskar Matzerath, băiatul care se oprește din creștere, este „martorul” evenimentelor ce se țin în jurul tobei sale cu efecte supranaturale asupra spațiilor de trecere (ferestre), de oglindire sau de filtrare a luminii (vitrării). Cel care relatează povestea este,

¹ *Ibid.*

totuși, Oskar Matzerath de după jumătatea secolului, internat într-un spital de boli mintale și care desfășoară evenimentele sub urechea îngrijitorului său Bruno. Astfel, avem de a face cu o memorie a „copilului-bufon” care e reamintită și repovestită prin vocea „nebunului” sau, cel puțin, în spațiul închis al unui spital psihiatric. Avem structura unei antimemorii care desface legătura istoriei cu structura realității, prin vocea lui Oskar-copilul și restabilește legăturile dintre lucruri și spații prin memoria nebunului, cea care pornește de la obsesia originii și a vieții care începe „cu mult înaintea mea”. Poziția martorului sau punctul de pornire al structurii memoriei e răsturnat, nefiind acela al călătoriei înapoi în timp, ci poziția unei singurătăți a martorului care începe o rememorare de dinainte de propria sa viață. Cu toate acestea, rememorarea sau rescrierea memoriei nu ține de eroism, de transcenderea individualului, ci de spațiul unei singurătăți individualizate:

„O povestire se poate începe de la mijloc și poate crea confuzie, pășind hotărât înainte și înapoi. Te poți da modern, poți șterge toate timpurile și toate distanțele, ca pe urmă să anunți sau să pui pe alții să anunțe că problema spațiu-timp a fost, în sfârșit, rezolvată în cele din urmă. [...] Mi s-a spus chiar că face impresie dacă începi prin a susține cu tărie: nu mai există eroi de roman, pentru că nu mai există individualiști, pentru că individualitatea s-a pierdut, pentru că omul este singur, fiecare om e la fel de singur, fără dreptul la o singurătate individuală și formează o masă singuratică, fără nume și fără eroism.”¹

Istoria orașului Dazing, prin ochii piticului, deformează, prin percepții, lumea exterioară, iar legăturile temporale dintre

¹ Günter Grass, *Toba de tinichea*, trad. Nora Iuga, Iași: Polirom, 2005 [1959], p. 21

oameni devin imaginile unei creșteri oprite ce insistă asupra problematicei timpului ca imposibilitate a timpului și ca stagnare. „Zonele de indiscernabil” ale antimemoriei sunt realizate printr-un alt tip de realism ce conjugă liniile și transformă „facerea” de lumi în reasamblarea lor, prin intermediul celui mai impropriu martor al lor. Avem de a face cu o inversare: nu creșterea, devenirea ca adult sau pasajul prin timp fac posibilă vocea mărturisitoare a lui Oskar, ci contra-creșterea, timpul care nu trece și ochiul care scurtcircuitează momentul istoricizat prin momentul omis. Circul, clandestinitatea martorului din dulap, monstruoșitatea infantilă, non-inteligibilitatea sunetelor tobei în lumea exterioară, Rasputin și Goethe, expresionismul german într-o linie de caricatură și imaginea originii timpului istoric sub fustele suprapuse ale bunicii: toate acestea fac din memorie și reamintire o scenă a ușilor din dos, prin care timpul intră fără a mai ieși. În această concentrare fără ieșire a tot ceea ce e tăgăduit, ascuns sau grotesc de banal, Günter Grass găsește această memorie-nebunie care nu reține sau întipărește, în funcție de „ceas”, ci în baza unei schizoidii a parodiei începutului și sfârșitului. Memoria-nebunie refuză să fie o invenție a ceasului, datării sau istoricizării, reluându-se pe sine dintr-un „timp nepulsat”, un timp ce nu a fost depășit întru istorie.

„Dar relația dintre oamenii mari și ceasurile lor este ciudată și copilărească, în sensul în care eu nu am fost niciodată copil. Și când te gândești că ceasul este poate cea mai mare realizare a celor mari. Pare paradoxal: în aceeași măsură în care aceștia pot fi creatori și, prin sârguință, ambiție și puțin noroc, chiar sunt, îndată ce creează, devin ei înșiși creaturile propriilor lor invenții epocale.”¹

¹ *Ibid.*, p. 74

Oskar, naratorul nostru, se distanțează de acești oameni, invenții ale ceasurilor, copii ai timpului, părând să semnaleze faptul că vocea martorului și cea a reamintirii sunt, de fapt, vocile celor care nu sunt produsul unei măsurători a timpului. Memoria-nebunie ca antimemorie, în cazul acesta, contrapune ceasurilor și istoriei, o memorie inumană.

Proiecția sfârșitului și temporalizările create în baza acestei proiecții, generează propriile lor antimemorii care nu se aliniază acestui sfârșit și care șterg legăturile cu acesta. Timpul, ca început al unui proces de sfârșire, face ca subiecții să aparțină deja unui sfârșit istoric, găsindu-și coerența tocmai în posibilitatea de a confirma acel sfârșit cu propria lor viață. În schimb, personajele din *Toba de tinichea* nu aparțin niciunui sfârșit, niciunui timp depășit, fiind, prin ochii lui Oskar, figuri parodice ale timpului speranței fără sfârșit. Această parodiare a unui timp care se împrumută pe sine din viitor șterge, uită sau dezarmează trecutul în virtutea unei speranțe situată în afara timpului.

Inumanitatea memoriei, în romanul lui Günter Grass, ține de depășirea memoriei oamenilor înspre o „memorie a tapetelor”. Acea devenire-lume ce ține de impulsul „ochiului” memoriei de a vedea totul sau de „a face o lume” este descentralizat și pulverizat prin vocea copilului-bufon care este substitutul celui ce vede totul, preluându-și perspectiva dintr-o ordine sau prezență a obiectelor, care văd la rândul lor. „Zonele de indiscernabil” ale antimemoriei se scriu prin liniile de reamintire ce vin dinspre lucruri și nu din interioritatea umană. Presupusul ochi care „vede totul”, însăși transcendența unei memorii-lume, este fărâmițat și împărțit unor zone ale spațiului care reflectă timpul prin tot ceea ce el omite:

„Astăzi știu că totul are ochi, că nu rămâne nimic neobservat, că însăși tapetele au o memorie mai bună decât oamenii. Nu Dumnezeu este cel ce vede totul! Un scaun de bucătărie, o mașină de

călcăt, o scrumieră pe jumătate plină și reproducerea în lemn a unei femei numite Niobe ajung să poată oferi fiecare faptă celor ce nu uită.”¹

Timpul coexistenței momentelor

Romanul lui W. G. Sebald, *Austerlitz*, apărut în 2001, este, dincolo de firul narativ, o filosofie a timpului și uitării. Naratorul are mai multe întâlniri cu acest personaj, Austerlitz, care își destăinuie treptat povestea, pe măsură ce reușește, de fapt, să-și recapete un trecut suprimat, ocolit. Austerlitz este, la vârsta de 4 ani, trimis din Polonia în Anglia, în încercarea părinților săi de a-l proteja de deportările ce începuseră deja. Crește în familia unui pastor și chiar dacă descoperă că numele său adevărat este altul, nu caută să scoată istoria personală din uitare, până când această memorie alungată începe să se insinueze obsesiv și călăuzitor. Întâlnirile dintre narator și Austerlitz au loc, cele mai multe, în spațiile de trecere a gărilor, străzilor, hotelurilor. Arhitectura, preocuparea lui Austerlitz, este dimensiunea care moștenește istoria prin materializarea ei în aceste urme și indicii de nesiguranță, de apărare și încercuire de tip fortăreață. Posibilitatea de a-și aminti de propriului trecut îl respinge și îl atrage în același timp. Uitarea se impune, aici, prin înstrăinarea de propria poveste, care, chiar dacă reconstituită detectivistic, prin căutarea chipului mamei într-un documentar propagandistic despre lagărele naziste și descoperirea pasiunii ei pentru operă, rămâne tot o istorie aflată. Liniile de forță ale antimemoriei vin din imposibilitatea de a împăca rememorarea ca proces al interiorității cu turnarea

¹ *Ibid.*, p. 203

acesteia în imagini prestabilite ale unei istorii colective. „Teatrul istoric” e văzut ca o punere în scenă a unor încremeniri, în interiorul cărora apare, mai degrabă, interesul privirii de a păstra senzația unui adevăr lăsat ca un rest în imagini, în urma timpului despărțit:

„Cu toții, chiar și cei care credem că am ținut cont până și de cele mai infime detalii, nu facem decât să folosim elementele de décor pe care alții înaintea noastră le-au plasat deja de multe ori în felurite locuri pe scena evenimentelor. Încercăm să redăm realitatea, dar cu cât ne străduim mai mult, cu atât ni se impune cu mai mare forță tot ceea ce teatrul istoric ne-a înfățișat dintotdeauna: toboșarul căzut, infanteristul care tocmai îl înjunghie pe-un altul, ochiul stins al unui cal, împăratul invulnerabil înconjurat de generalii săi în mijlocul învâlmășelii încremenite a luptei.”¹

Istoriei, ca aducere-aminte prin imagini încremenite, îi este contrapusă, în roman, antimemoria ca gest desincronizat dintre procesul prin care reamintirea personală survine și trădarea acestei reveniri prin semnele culturale ale memoriei. Cu alte cuvinte, antimemoria este intervalul neumplut dintre gândul nearticulat al amintirii și imaginea istorică. Întreaga căutare a memoriei vieții sale devine, în cazul lui Austerlitz, imposibilitatea de a rămâne la jumătatea acestui drum al reamintirii, tocmai pentru că memoria este izgonită și regăsită, până la urmă, în imagine, în exterioritatea sa supra-impusă.

Insuficiența unui imaginar modern al aceluia „în afara timpului”, este compensată de imaginea timpului suprapus, al coexistenței momentelor și al intensificării axei timpului imaginar, cu întreaga antimemorie a acestuia. În romanul lui Sebald, gândul de a se întoarce în timp este surmontat de

¹ *Ibid.*, p. 76

experiența sau ideea unui timp neîntâmpnat, care conține forțele de atracție și respingere ale tuturor virtualităților și potențialităților sale. Acest timp suprapus acaparează imaginărilor, cucerind acea zonă a proiecțiilor contra-temporale și transformă percepția internă a memoriei ca „ochi care vede totul” dinafară în antimemoria unui „ochi” situat într-un timp neîntâmpnat. Separarea de trecut, în interiorul acestei scheme, este o imposibilitate, iar ieșirea din timp nu mai poate fi imaginată printr-o traversare sau depășire a acestuia, ci prin intermediul unei fisurări imaginare a timpului care nu trece, tocmai pentru că nu mai este timpul a ceea ce se întâmplă:

„Mi s-a părut întotdeauna ridicol să port un ceas, ca ceva bazat pe o minciună, poate pentru că un impuls lăuntric, pe care n-am reușit să-l înțeleg niciodată, m-am făcut să mă împotrivesc mereu puterii timpului și să mă țin deoparte de așa-zisa actualitate – cu speranța, îmi spun astăzi, a adăugat Austerlitz, că timpul nu trece, că nu a trecut, că pot alerga înapoi după el, și că acolo voi regăsi totul ca și înainte, sau mai precis, că toate momentele coexistă în paralel, respectiv că nimic din ceea ce povestește istoria nu este adevărat, că cele întâmplare încă nu s-au întâmplat ci se întâmplă chiar în momentul în care ne gândim la ele.”¹

Modelul unui timp nepulsat ajunge să fie, în cazul unui roman despre căutarea unei memorii a rupturii, singura posibilitate de a împăca dimensiunile, prin suprapunere, prin aducerea în discuție nu a unei memorii ca rest al momentului, ci a unei „memorii-lume” concentrată în structura verticală a momentului. Regăsirea și împăcarea cu o memorie personală înstrăinată este imposibilă pentru personajul din roman, atâta vreme cât timpul este locuit ca și *chronos*. Discontinuitatea

¹ *Ibid.*, p. 105

poveștii sinelui devine o discontinuitate a temporalităților suprapuse care se adună toate pentru a conjura același moment sau același eveniment. Un „în afara timpului” ajunge să fie posibil în interiorul acestor discontinuități dintre temporalizări, împletirea și intersecțiile acestora părând să fie structurate dinafară, de o logică extra-temporală a întâlnirii și dezvăluirii. Fantasma timpului comprimat ține de nevoia de a întâmpina lucrurile nu în baza survenirii lor în timp, ci prin regăsirea lor din interiorul aceluiași spațiu unic care egalizează lucrurile uitate și cele rememorate. Timpul comprimat nu e un timp care vine sau trece, ci un timp care e mereu deja acolo, reconstituit prin propriile sale presimțiri. Îndrăznim să vorbim, atunci, despre procesul de reconstrucție al trecutului propriu, pe care Austerlitz îl desfășoară, nu ca de un demers al reamintirii prin memoria episoadelor reconstituite, ci ca de unul al antimemoriei, prin intermediul fantasmei unui timp comprimat, care nu are un trecut și un viitor, ci doar presimțirea unor noi alcătuiri și intersecții.

A purta timpul

Romanul lui Michel Tournier, apărut în 1970, *Regele Ari-nilor*, este un text despre jumătatea secolului XX, Tournier asumându-și inversiunile dualității miturilor, simbolurilor și ideologiilor care au alcătuit gândirea unei perioade. De la puritatea porumbelului la puritatea copilului și a rasei, până la dualitatea dintre afirmarea vieții și purtarea ei simbolică, Tournier se joacă cu un întreg spectru cultural, ideologic și religios al gândirii simbolice. Simbolul este, înțeles aici, mai degrabă, în accepțiunea lui Gaston Bachelard și Gilbert Durand, ca fiind încărcat afectiv și înzestrat cu o „energie de transformare”

care organizează legătura cu lumea exterioară. Abel Tiffauge este personajul principal care scapă de mediocritate, prin felul în care alege să poarte sau să vadă anumite simboluri sau prin intermediul modalităților prin care sfârșește în a fi pus sub forța de semnificare a acestora. Întregul roman e o serie de aventuri și răsturnări ale acestui personaj situat între o Franță cucerită și o Germanie nazistă, între perversiune și exacerbare simbolică etc. Cheia romanului este oferită în toate divagațiile pe care Tournier le face și care se învârt în jurul metaforei posibilității de a purta și de a fi purtat. De la teoria unui Adam androgin, purtător de femeie și copil, legenda lui Saint Christophe care îl poartă pe umerii săi pe Hristos-copilul, simțind greutatea întregii lumi atunci când trec râul, la mitul invers al unui Atlas care poartă pe umerii săi nu pământul, ci cerul, Tournier reface această fizică a forței de a purta într-o metafizică. Panoplia aceasta de eroi *phorici* care poartă lumea pe umerii lor sau sunt purtați de ceea ce poartă, aruncă o nouă lumină asupra relației de greutate ca dialectică a întregii existențe interpersonale.

Despre moștenirea memoriei și a timpului putem vorbi tot în această metaforă a ceea ce este purtat: o cădere din Paradis, în imaginarul creștin, care generează o temporalitate a contracăderii, a timpului care poartă pe umerii săi această cădere sau, în imaginarul Greciei Antice, o memorie a relației cu morții și pământul, prin cultul strămoșilor etc. Structura însăși a memoriei este dictată de aceste diferite modalități și posibilități de a purta timpul circular, ca eternă reîntoarcere¹ Timpul care poartă un cult al sângelui și al strămoșilor este un timp ponderabil, care strivește posibilitatea de a proiecta acel „în afara

¹ Michel Tournier, *Regele Arinilor*, trad. Bogdana Savu Neuville, București: Rao, 2011 [1970], p. 288

timpului” prin rupturile sale, generând claustrofobica eternă reîntoarcere și ideea de circularitate continuă a timpului. Dacă la Günter Grass exista un timp al momentului omis, iar la Sebald un timp comprimat, al coexistenței suprapuse a momentelor, aici, Tournier pare să construiască ideea greutății fiecărei clipe în interiorul unui timp al eternei reîntoarcerii. În această structură a timpului care se poartă pe sine în fiecare moment, antimemoria poate fi înțeleasă prin contrapunere ca o structură de dezinvestiție simbolică a timpului și a semnificației momentelor acestuia. Așa cum demonstrează Tournier, în romanul său, întreaga percepție a trecutului și a realității acestuia este susținută de forța simbolului care acoperă timpul și dictează memoria:

„Când simbolul devoră lucrul simbolizat, când răstignitorul devine răstignit, când o inversiune malignă dă peste cap foria, atunci sfârșitul timpurilor se apropie. Pentru că atunci simbolul, nemai-purtând niciun rest, devine stăpân al cerului. Proliferează, năpădește totul, se sfărâmă în mii de semnificații care nu mai semnifică nimic.”¹

Trecutul pare să fie cultural codificat ca o formă simbolică a timpului, un timp separat, anexat, așezat în perioade depășite. Prezentul este cel care poartă simbolic trecutul, prin intermediul unei rupturi care face ca întreaga memorie să fie posibilitatea unei asumări simbolice a timpului. Antimemoria ține de relația cu un timp dinafara simbolizării, un timp eliberat al necunoscutului, un timp care nu trece și nu este în devenire sau nu se adună, un timp care nu poate fi purtat, dar, cu toate astea, este permanent acolo, sub forma unei tăceri mereu rescrise și reconsiderate. Antimemoria este cea care, așa

¹ *Ibid.*, p. 332

cum ar spune Deleuze, „face o lume”, tocmai pentru că aceasta exclude tot ceea ce e în afara semnificației momentului, tot ceea ce e simbolic.

Imaginarul răsturnat al „întoarcerilor în timp”

Romanele care marchează rescrieri ale memoriei celui de-al Doilea Război Mondial, se învârt în jurul nevoii de a redefini înțelegerea timpului și a structurii reamintirii. Timpul momentului omis la Günter Grass, timpul coexistenței suprapuse la Sebald și ideea unui timp purtat simbolic, derivată din romanul lui Tournier, țin de un imaginar răsturnat al „întoarcerilor în timp”. Problematika unui timp istoric în care te poți întoarce este înlocuită de dilema unui timp din care nu se poate ieși și care nu poate fi depășit. Timpul orizontal al întâmplării este invadat de un timp vertical al necunoscutului, care ne aduce în fața nevoii de a teoretiza conceptul de anti-memorie. Tocmai pentru că nu se bazează pe punctul privilegiat de observare, acela al unui timp depășit, antimemoria este efectul unui timp care nu poate fi desprins, simbolizat. Antimemoria nu este, deci, un concept pe care îl propunem pentru a vorbi despre ștergere, uitare, omiteri și tăceri, ci despre prezența activă a acestora în tot ceea ce înseamnă alcătuirea memoriei. Problematika raportului cu ideea unui alt timp nu mai este exilată utopic în afara lumii, ci este repusă în interiorul ei, în raportul cu acel „alt timp” care e timpul nedepășit al necunoscutului. Acest timp nedepășit al necunoscutului cuprinde uitările și resturile timpului istoric, iar imaginile pe care acest timp le generează sunt scrise de ideea unei relații cu ceea ce rămâne complet „altul”. Așadar, imaginile acestui timp sunt, de fapt, rescrieri ale omiterilor și tăcerilor ce devin accesibile

indirect, prin metafore și sugestii. Timpul din care nu se poate ieși este un timp care ne face să confruntăm prezența difuză a lucrurilor care se întorc mereu din zona incertă dintre reprezentare și realitate. Timpul de dincolo de imaginile istorice este un timp al reprezentărilor incomplete care dau structura de imaginar a unui timp care se continuă indefinit în subiect, tocmai pentru că nu poate fi prins în imagini și reprezentări.

14. Moștenirea intransmisibilului: Andrei Makine

În romanele lui Andrei Makine, istoria apare întotdeauna evocată pe fundalul unor vieți care își amintesc cele întâmplăte, odată ce personajele au fost separate de acestea de noua lume postbelică ce le-a uitat. Evocările sunt de cele mai multe ori lirice, pentru că adevărul, în cazul lui Makine, e cel care nu se poate spune, e adevărul tăcut al unei clipe unice ce contrapune întreaga esență a unei vieți unor peisaje istorice, care, în ciuda ororilor, nu au fost niciodată în stare să fie mai reale decât concentrarea unui suflu tainic al vieții. Makine este un nume preluat de autorul rus care emigrează în Franța pe când Mihail Gorbaciov restrângea granițele Cortinei de fier. Ceea ce apare în romanele acestuia este distincția dintre o veche Rusie și una nouă care seamănă, mai degrabă, cu una oligarhică. Cele două Rusii sunt legate de același fir istoric care străbate, de obicei, în romanele sale, Revoluția bolșevică, colectivizarea, cel de-al Doilea Război Mondial, perioada stalinistă, războiul din Afganistan, războaiele din Lumea a treia, perioada postbelică etc. Amintirile unei perioade istorice dureroase sunt construite întotdeauna prin filtrul unui personaj care îi povestește altuia, așa cum e în cazul destăinuirii pe care spionul rus o face kolegei sale în timp ce aceasta coase plasa de țânțari ruptă de la geam, pe fondul unui război civil din Lumea a treia (*Recviem pentru Est*). Sau murmurul lui Elias, revoluționarul angolez, care povestește pe fondul unei răni ce îi provoacă indiferența

nobilă față de moarte (*Iubirea omenească*), ori locotenentul Schreiber ce mărturisește cu fotografiile camarazilor săi în mână, în apartamentul în care îl primește pe Makine. Se pare că e nevoie, în această punere în scenă, de un confesor și un ascultător, pentru ca transmiterea poveștii despre un trecut istoric să se poată întoarce în dialectica spațiului interpersonal dintre două ființe umane aparținând unor lumi diferite. Provocarea memoriei istorice nu se construiește colectiv, ci individual, prin tranșarea pe care o viață umană o poate aduce în peisajul istoric. Mărturia este, de obicei, una a spațiului închis, ca o confesiune, care-i unește pe cei ce o împărtășesc și în același timp le dă o responsabilitate care îi depășește. În mijlocul evocărilor intervine câteodată și ceva intransmisibil, ceva care scapă tribunalelor memoriei, ceva care e aproape de sublim și care transcende istoria prin forța irepresibilă a momentului, așa cum e imaginea repetată a unui cap de copil afundat în cotul mamei în *Iubirea omenească* sau imaginea femeii cu părul alb care salvase copilul celor ascunși în munți și care rămâne în singurătatea stepei, în *Recviem pentru Est*. Acest intransmisibil este uneori uitarea care separă o lume de alta, făcându-le inteligibile doar în măsura în care se revendică una de la cealaltă fără apropiere. Intransmisibilul acesta este acel „de neuitat”, despre care vorbea Agamben, căruia nu i se poate dedica o memorie discursivă, ci o simplă fidelitate care rămâne singura responsabilitate istorică atunci când adevărul e mai mult tăcere. Acest „de neuitat” transcende condiționarea istorică și opune declinului occidental valoarea momentelor singulare care răsună în gol. Makine înregistrează acest declin alături de ruinele lumii postbelice și ale idealurilor secolului trecut încercând să recupereze ceea ce a căzut între stările dintre lumi, emoția care s-a strecurat în golul trecerii dintr-o lume în alta. Golul dintre aceste treceri e legat nu de sentimentul unui sens pierdut, așa

cum am investigat într-unul dintre capitole, ci de sentimentul mult mai precis al unei origini pierdute. Originea pierdută nu vine doar din condiția sa de exilat, ci este generalizată la nivelul unei imposibilități de a cunoaște originea acestui declin al occidentului. Fragmentele de istorie evocate conduc toate înspre un moment de concentrare a detaliului singular și izolat care se răsfârge metafizic în spațiile de trecere ale ororilor istoriei. Golul unei origini pierdute face loc acestor apariții în lumină metafizică a unor momente triviale, dar care sunt atât de pregnant construite la nivel vizual încât bântuie întregul roman. „Restul” apare printre imaginile destrucției istorice occidentale, restul narațiunilor istorice fiind zona expulzată ce se umple de imaginar și emoțional, punând în lumină o formă de transcendent ce se constituie pornind tocmai de la golurile acestor narațiuni. Cu alte cuvinte, golul unei origini pierdute e totodată golul din creație, ecoul surd al evenimentelor care ajunge să fie compensat printr-o scriitură ce poate izola și reda singularitatea în opoziție radicală cu ordinea lumească și istorică. Identitatea se constituie printre multiple viziuni, la marginea conștiinței, tocmai pentru că, în perspectiva lui Makine, amintirile parțial recunoscute și periferice sunt cele ce ne definesc și ne constituie mai mult decât falsele identități culturale. Aceste amintiri parțial recunoscute ale personajelor marchează momente distante în timp care au căzut în ceea ce am numit „starea dintre lumi”, așteptând posibilitatea unui loc de înscriere care poate fi dat doar de scriitură. Uitarea, în cazul prozei lui Makine, ține de încercarea de a defini dezlegarea unor amintiri incomplete care pot pluti libere de-a lungul întregului roman. Această libertate pe care Makine o dă unor amintiri incomplete ține de impresia unei istorii difuze în latențele căreia zac tocmai acele momente care sunt cel mai aproape de un adevăr subiectiv, dar totodată trans-individual.

În *Recviem pentru Est*, propoziția „într-o zi, va trebui să putem spune adevărul...”¹ bântuie personajele, orientându-le continuu înspre ideea unui rest al discursului. Nevoia de a spune adevărul e în primul rând o luptă cu memoria și uitarea, o căutare pe tot parcursul romanului, care merge înapoi pe trei generații. În al doilea rând adevărul e inaccesibil chiar și celor doi protagoniști, spioni ruși care urmăresc rețelele furnizării de armamente în zonele de conflict din Lumea a treia. A spune adevărul este oricum o propovăduire în deșert, în romanul lui Makine, care vorbește despre o epocă ce se retracează încet la marginea timpului, odată ce cărțile au fost făcute, iar imperialismul american, consumerismul și falsa istorie sunt noii stăpâni ai acestei lumi. Prinși într-o țară (probabil Angola) în care războiul civil era întreținut prin confruntarea dintre America și URSS, naratorul revine la obsedantul imperativ de a putea spune adevărul, dar constată că „adevărul acela pe care-l evocai se transforma neîncetat, dând naștere unor mici adevăruri tulburi, fugare, tentaculare.”² Intranșisibilul este „acel adevăr al tăcerii ce urmează eșecului pretenției noastre de a înțelege”.³ Pe fondul acestui eșec naratorul se întoarce mereu la imaginea copilului care adormea în străfundul unei păduri caucaziene. Pretenția de certitudine e deconstruită complet, prin prisma unui adevăr care nu se poate moșteni pe calea memoriei colective sau a istoriei, ci prin înțelesul tainic al momentelor singulare. Adevărul istoric e spulberat în adevăruri fugare care continuă să spună o poveste a declinului occidental, însă această poveste conține secretele uitate ale unor

¹ Andrei Makine, *Recviem pentru Est*, trad. Ileana Cantunari, Polirom, Iași, 2008, p. 17

² *Ibid.*, p. 78

³ *Ibid.*, p. 79

destine pe care Makine le scoate la suprafață în încercarea de a demonstra eșecul culturii în fața individului particular. Moștenirea istorică a secolului XX este intrasmisibilă, scriitura fiind aceea care poate înregistra acele linii de ruptură pe fondul cărora resturile conștiinței noastre pot fi recodificate sensibil. Astfel, în baza unui adevăr și a unei istorii intrasmisibile, Makine construiește o „literatură a ruinelor” în baza căreia evenimentul este întotdeauna surpat, singura cale de a-l reflecta fiind aceea a unui adevăr subiectiv, dar trans-individual. În cazul lui Makine, „literatura ruinelor” este expresia absenței unui prezent de pe poziția căruia să putem să investigăm trecutul. Tocmai de aceea, e nevoie de construcția unor evenimente surpate care prin golurile lor pot atrage o căutare care nu pornește de la premisa prezentului, ci de la aceea a absenței.

Un alt fir narativ emblematic în roman este povestea lui Nikolai care salvează dintr-un câmp de execuție o femeie însărcinată pe care o găsește pe jumătate îngropată în pământ, căreia îi tăiaseră limba. Va afla doar din scrisoarea lăsată pe patul de moarte că femeia aceea, care devenise soția lui, fusese fiica unui conte pe care bolșevicii încercaseră să o ucidă. Momentul interesant este acela când Nikolai trebuie să-și predea cel mai bun tovarăș, calul său, la colectiv și ar vrea să îi povestească fiului său despre lumea de dinainte de revoluție, dar constată că acest lucru e tot parte dintr-un intrasmisibil în sensul în care diferența dintre cele două lumi istorice se șterge, memoria neputând să conțină decât continuitățile, liniile de ruptură ținând tot de o moștenire a structurilor uitării în noi:

„În astfel de momente, avea chef să-i povestească fiului despre lumea dinainte, despre tinerețea sa dinainte de război. Trebuia pur și simplu să facă o scădere, se gândea el, să scadă prezentul din trecut și să povestească diferența de fericire, de libertate, de nepăsare pe care o conținea acel trecut. Această aritmetică părea

atât de simplă, numai că, de fiecare dată când încerca să retrăiască timpul acela vechi, diferența se estompa.”¹

Cele două lumi erau atât de greu de reprezentat discursiv în ochii lui Nikolai, în diferența și similitudinea lor, încât ceea ce se putea transmite dintr-una într-alta era un simplu rest de viață individuală cu anumite răsărituri de soare și zile de seceriș. Acest rest de viață era parcă intransmisibil, un adevăr atât de intim încât nu-și găsea locul în memoria ce putea fi transmisă. Intransmisibilul era forma de uitare a celor care fuseseră martorii a două lumi diferite în care singura constantă era greutatea vieții și a războiului. Memoria are funcția de a lega cele două lumi istorice, oricât de diferite ar fi acestea, făcând loc, totodată, și unui rest al continuităților și narațiunilor, care ține mai mult de inexprimabil și non-reprezentabil. Acest rest, care ține de o vagă amintire a unei lumi apuse și atât de diferite, se răsfrânge în felul în care individualitatea și subiectivitatea sunt construite pornind nu de la o memorie pe care subiectul o posedă sau o deține, ci de la o memorie care depășește individul, mai exact de la imemorial. Trecherile de la o perioadă la alta, în romanele lui Makine sunt încifrate mereu într-o linie de ruptură ce nu poate fi evocată prin intermediul memoriei individuale, care este ea însăși efectul unor ștergeri operate de aceste linii de ruptură.

Într-una dintre ultimele scene ale romanului, în perindarea sa, spionul ajunge la proiecția unui documentar care încerca să demonstreze că dacă rușii nu s-ar fi deplasat cu lentoarea lor caracteristică, mai multe vieți din lagărele încă neeliberate ar fi fost salvate. Ceea ce observă e că toate victimele istoriei sunt sacrificate din nou pe altarele ideilor, într-un vacarm care,

¹ *Ibid.*, p. 144

oricât de mult invocă termenul de „memorie”, nu face decât să îndemne implicit la uitare:

„Pricepa că toți cei ce vorbeau în sala aceea despre milioanele de victime, despre căință, despre datoria memoriei mișteau. Nu că victimele acelea n-ar fi existat. Soldatul încă mai păstra urme de rămășițe omenești lipite de mâini, de cutele tunicii. Dar la vremea martiriului și a morții lor, fiecare dintre ele avea un chip, un trecut, un nume pe care nici măcar înmatricularea tatuată la încheietura mâinii nu izbutise să-l șteargă. Acum ele erau toate comod grupate în milioanele anonime, o armată de morți neîncetat expuși în marile bazaruri de idei.”¹

În romanele lui Makine nu există decât pretenții la memorie care țin tot de jocurile de putere și distribuirea unei semnificații care depășește capacitatea colectivă de adevăr. „Milioanele anonime” sunt cele în numele cărora se vorbește, dar care nu intră decât în jocul de putere al memoriei ca simple umbre ale unui adevăr intransmisibil. Pentru Makine, paradoxul este că vacarmul din jurul memoriei istorice a secolului XX îndeamnă, mai degrabă, la uitare, tocmai pentru că ființa singulară nu poate să fie reprezentată în niciuna dintre aceste ecuații. În ciuda apartenenței la istorie, omul este, mai degrabă decât o ființă istorică, una singulară în gesturile și în singularitatea momentelor trăite. Ființa singulară scapă memoriei, aceasta fiind încredințată tăcerii și uitării. Ceea ce Makine încearcă să facă în romanele sale este să construiască izul unei singularități și al unei unicități care, aduse într-o imagine de o transparență soră cu goliciunea ființei, deconstruiește pretenția de a reda adevărul istoriei. Singularul adevăr posibil al istoriei, în proza lui Makine, ține de imemorial. Așa cum am văzut imemorialul

¹ *Ibid.*, p. 250

ține de ceea ce este între-spūs, de ecoul a ceea ce a fost pierdut, ajungând dincolo de semnificație. Imemorialul impune ideea unui alt timp care, în proza lui Makine se construiește pornind de la urmele irecognoscibile, liniile de ruptură, detaliul singular și izolat. Acest alt timp al memoriei și al istoriei este cel în care personajele lui Makine evadează atunci când insuficiența datelor biografice sau istorice îi aruncă în încercarea de a se regăsi pornind de la ceea ce a fost pierdut. Imemorialul vizează ecoul originii pierdute și al unei voci imposibile care se întorc din necunoscut, neputând înscrie o urmă decât acolo unde apare o tăietură sau o discontinuitate. Între amenințarea unei uitări definitive și bântuirea unei memorii interzise, Makine alege spectrul memoriei interzise, în reminiscențele căreia trecutul se oglindește pornind de la vestigiile originii pierdute. Numele, locurile, întâmplările sunt ușor de șters („Niciodată încă nu-mi păruseră atât de derizorii și ușor de șters semnele trecutului no¹tru”²), dar adevărul rămâne încifrat într-o frântură de imagine care bântuie mintea vreunui personaj și care nu e destinată nimănui, adică e intranșisibilă, chiar dacă ea poate fi schițată. Makine schițează aceste frânturi pentru a surprinde în tăieturi unicitatea ireprezentabilă a ființei. Acest adevăr fără destinatar nu apare ca răspuns la ceva, ci ca ecou care s-a putut forma tocmai pentru că a traversat golul uitării, un gol lăsat de ființa unică și retragerea sa irecuperabilă. Aceasta e uitarea asupra căreia Makine ne face să reflectăm de pe marginea propriei noastre fragilități istorice și individuale, la intersecție cu sarcina pe care cu toții o purtăm, aceea de a moșteni intranșisibilul. Acest intranșisibil deconstruiește mitul identității ca proprietate a unui subiect ce are libertatea

¹ *Ibid.*, p. 321

² *Ibid.*, p. 321

și posibilitatea de a se construi și a se determina pe sine, purtându-și propriile istorii ca pe niște povești ce pot fi deținute. Moștenirea intransmisibilului ține de depășirea acestui mit cultural al posesiei memoriei, demonstrând modul în care suntem traversați de ecourile unui imemorial care ne depășește și care se răsfrânge în imposibilitatea noastră de a conține memoria acolo unde liniile de ruptură sunt singurul contur al adevărului istoric și personal. Științele memoriei au fost atât de preocupate de uitare tocmai pentru că exista un interes pentru cartografierea completă a domeniului mental, întreținând iluzia individului care se auto-determină. A scrie despre un adevăr imposibil și o memorie determinată de reminiscențe care sunt ecoul unui imemorial de dincolo de noi, devine astfel un act prin care o altă ordine a sensibilului poate fi constituită pornind de la ceea ce depășește individul și de la restul conștiinței și al memoriei.

Un alt roman în care Makine se ocupă de problematica uitării este *Patria locotenentului Schreiber*, în care sunt relatate întâlnirile autorului cu un combatant și membru al Rezistenței din cel de-al Doilea Război Mondial. Acest roman se naște dintr-un dublu lapsus: lapsus-ul lăsat de indiferența totală cu care sunt întâmpinate memoriile scrise ale acestui soldat, publicate la încurajările lui Makine, după multe refuzuri din partea editurilor franceze și lapsus-ul lui Jean-Claude care, enumerându-și camarazii de regiment dintr-o fotografie, uită numele unuia dintre ei, mort la Dunkerque: „Idea cărții a venit de la acest mic lapsus. Soldatul, uitat într-o fotografie de război, trebuia neapărat să-și recapete numele.”¹ Mărturia se derulează pe fondul relicvelor din apartamentul locotenentului,

¹ Andrei Makine, *Patria locotenentului Schreiber*, trad. Constanța Ciocârlie, Polirom, Iași, 2015, p. 109

„fragmente infime de existență pe care, dacă am dispărea, nici măcar apropiații noștri n-ar ști nici să le dateze, nici să le lege de o amintire anume”¹ și care își capătă țesătura pe măsură ce ele ajung parte esențială a drumurilor dintre memorie și uitare, așa cum este și figurina decapitată a cărei semnificație o aflăm abia la final. Unul dintre punctele nodale esențiale ale povestirii este întoarcerea după Război, în '45, a locotenentului Schreiber la Paris unde găsește tineri, pe o terasă, discutând despre existențialism. Ca în *Recviem pentru Est*, Makine pune accentul pe secționarea dintre lumi, pe valea de uitare care le desparte și pe nevoia de dedublare a soldatului reîntors:

„De la reinstalarea păcii, acest pas impune o dedublare. Pentru a se integra în noua viață, soldatul trebuie să uite războiul, să se uite pe sine așa cum fusese în război, să accepte istoria care e pe cale să fie rescrisă, să nu prea vorbească despre camarazii lui de arme, căci ranchiuna din iunie '40 planează asupra tinerelor vieți sacrificate. Trebuie să devină un altul, să se renege. Și mai ales să accepte o revizuire a ceea ce a trăit, să-și recitească trecutul potrivit unei noi mode intelectuale, să se regândească în funcție de ce spun filosofii de pe terasele cafenelelor despre angajament, alegere, libertate...”²

Redefinirea despre care vorbește Makine este impusă de un discurs inventat, în lumea postbelică, pentru a acoperi lipsa de discurs, un discurs construit pentru a ascunde imposibilitatea memoriei de a da seama de cele trăite, cu alte cuvinte un discurs al disimulării uitării. Lumea nu putea primi mărturiile locotenentului Schreiber, obișnuindu-se cu ideea că „a trăi înseamnă a face să trăiască absurdul”³. Tăcerea și uitarea sunt

¹ *Ibid.*, p. 31

² *Ibid.*, p. 87

³ *Ibid.*, p. 86

răspunsurile majorității supraviețuitorilor, tocmai pentru că lumea pe care o găsesc la întoarcere era deja una care voia să uite pentru a se reconstrui. Doliul este astfel distribuit la nivel individual, chiar dacă războiul fusese, mai mult, o experiență colectivă. Umbrele revin în rarele momente de singurătate, întoarse pentru a se hrăni din discursul care le acoperă. Problematika adevărului revine și în acest roman despre secolul trecut, dar de data aceasta nu mai e vorba, ca în *Recviem pentru Est*, doar despre un adevăr al tăcerii, un adevăr intransmisibil, ci și despre intuiția unui „adevăr suprem”, care e mult mai mult decât amintirea și mult mai modest decât cunoașterea. Acest „adevăr suprem” e, de data aceasta, un răspuns care nu e din lumea aceasta, un adevăr care are întotdeauna forță de regenerare în mijlocul tuturor farselor și dorințelor, „o cale dincolo de carusel”. Tipul acesta de adevăr nu se construiește împotriva minciunii sau împotriva uitării, ci laolaltă cu ele, reflectând, printre suprapuneri, câte un chip uitat, câte un gest singularizat care revine din marea de nerecunoscut a istoriei. Aceasta e și imaginea concluzie din ultimele pagini ale romanului:

„Acum, amintirea unui vechi tablou, văzut în copilărie, îmi revine – o coloană de soldați pe mai multe rânduri, văzuți din spate, anonimi. Se pierd în noapte, nu se văd din ei decât mantalele din stofă aspră, umerii masivi, căștile ce reflectă un incendiu îndepărtat, dar le ascund fețele. În acest monolit uman, un singur reflex personal – acel soldat: a întors ușor capul spre noi, de parcă ar aștepta o privire, o vorbă. Încă o clipă și se va răsuci la loc, topindu-se în anonimatul coloanei.”¹

Observăm cum gestul individualizant al soldatului care întoarce capul către cameră devine un punct de străfulgerare al

¹ *Ibid.*, p. 187

posibilităților memoriei de a se confrunța cu ceea ce e deja iremediabil pierdut. Ceea ce s-a păstrat este ca o îngânare a vieții, ca un punct de descifrare a subiectivității în marea de indescifrabil a colectivităților secolului XX. Memoria e pusă în fața singularității ca în fața singurei sarcini pe care nu o poate îndeplini, aceea de a conjura subiectivitatea, individualul. Memoria se oprește la frontiera acestei imposibilități, lăsând uitarea și imaginația să reașeze ceea ce a fost șters și ghidând discursul pe urmele a ceea ce am numit această moștenire a intranșisibilului.

Makine pornește întotdeauna de la incompletitudinea reprezentărilor noastre pentru a demonstra că există o zonă de indeterminare a acestor reprezentări pornind de la care se poate articula sentimentul unui alt timp care iese din contingent. Incompletitudinea reprezentărilor noastre este, pentru Makine sursa unei poetici a lipsei de fundament și a discontinuității ființei istorice. Așa cum am văzut, esența istorică se bazează pe o structură de absență, tocmai pentru că ceea ce se dă la nivel istoric este o lipsă, o necesitate care își cere finalitatea. Narațiunea lui Makine nu se concentrează pe finalitățile care trebuie să răscumpere o lipsă, o absență, ci tocmai pe acele tăieturi simbolice ce deschid punctele oarbe prin care Makine poate vedea existența pură. Aceste puncte oarbe țin de singularitatea ființei, de izolarea și de dispariția sa: „O viață tăcută, concentrată asupra unui trecut din care în curând nu va mai rămâne nimic pe acest pământ.”¹ Distanța care separă personajele de propria lor viață ține de orizontul de îndepărtare sub presiunea căruia se constituie toate evenimentele și scenele care se sting sau se sfârșesc, lăsând o simplă reflexie trecătoare.

¹ Andrei Makine, *Pământul și cerul lui Jacques Dorme*, trad. Dan Radu Stănescu, Polirom, Iași, 2014, p. 230

Distanța dintre personaje și propria lor viață e marcată de un ecou surd al acestor evenimente trecute la care personajele se întorc ca și cum, printre aceste reminiscențe, ar căuta eternitatea. Pentru Makine, „eternitatea se înșiruie în căderea mărgelilor unui șirag rupt”.¹ E vorba, astfel, despre găsirea unei esențe atemporale în mijlocul acestor reminiscențe. Makine este unul dintre puținii scriitori care nu mai caută eternitatea în proiectul luării în posesie a trecutului prin imortalizarea evenimentului în memoria colectivă, ci este în căutarea atemporalității prin prisma rămășițelor trecutului în resturile cărora Makine construiește esența eternității și a distanței. Eternitatea este, astfel, emoția unei incertitudini care păstrează urme ce pot fi regăsite în breșele unui timp încremenit în istorie și „marile narațiuni”. Astfel, romanele lui Makine sunt despre deșertăciune, uitare și pierdere în datele cărora putem regăsi micile esențe atemporale. În acest caz, vorbim despre o altfel de înțelegere a posibilității de a reține lucrurile și evenimentele, pornind tocmai de la revenirea lor spectrală în baza unei incompletitudini sau a unei incertitudini. Așa cum am văzut, Makine renegociază distanța dintre reprezentare și experiență, cu un mare accent pe posibilitatea experienței pornind de la reminiscență și nu de la reprezentare.

¹ *Ibid.*, p. 231

15. Fragmentul uitat: W. G. Sebald

Unul dintre autorii care este cel mai preocupat de problematica timpului, în sensul unei poetici a destrucției și a ruinelor amânate până în prezent, este W. G. Sebald. Tipul de scriitură a acestuia este unul arheologic, îmbibat de praful acumulat pe obiectele de epavă ale istoriei și orientat către un trecut care nu se dă niciodată în întregime, ci pe bucăți conectate cu alte bucăți, montajul fiind vizibil și non-narativ. Sebald este unul dintre căutătorii unor povești pierdute în propria enigmă indescifrabilă care se oglindesc în alte povești, tocmai prin prisma acestor puncte oarbe sau zone de muțenie. Felul în care poveștile comunică e asemănător modului în care locurile în diferitele lor faze istorice comunică. Mai presus de acestea, există un alt strat cu care gesturile, invocările, personajele comunică, acesta fiind palierul incomunicabilului, stratul uitării sau zonele de muțenie. Tocmai de aceea, toate episoadele din romanele sale au încorporate și propriul ecou mut, acestea fiind construite ca flash-uri, ca reveniri, nu spontane ca în cazul lui Proust, ci aproape fantasmagorice, în sensul fantasmelor nevisate ale inconștientului memoriei istorice. În ultimul său interviu, Sebald acordă o mare importanță memoriei care se întoarce după mult timp, chiar dacă a fost ținută în uitare. Forța obiectelor și a gesturilor vine din această revocare inițială a lor care atrage posibilitatea rememorării unui „demult”. Marea de revocare pe care Sebald o străbate în căutarea destinelor pierdute este atât una personală, cât și una colectivă, ținând atât de negarea individuală a propriului trecut, cât și de

uitarea generală a acestuia în interstițiile istorice. Oricât de mare ar fi această revocare, există ceva ce se întoarce, în incompletitudinea sa, deschizând larg porțile unui fel tainic de a comunica al fazelor timpului. Ceea ce se întoarce e întotdeauna un „demult” (oricât de aproape ar părea) care vine din sâmurile zonelor de muțenie. Într-un alt interviu, Sebald face din ecoul acestor zone de muțenie ideea întregii sale poetici¹. Zonele de muțenie, stratul ecoului surd al semnificațiilor nu sunt date doar de inserția de fotografii din romanele lui Sebald, ci și de felul în care poveștile, fiind de cele mai multe ori mărturii, nu transpar până la capăt, ci ele se compun și se descompun în reverberațiile trunchiate pe care le-au lăsat în mintea unor martori. Așa este, de pildă, în romanul *Austerlitz*, chipul femeii care apare pe fundalul unui film de propagandă despre lagărele naziste, pe care Austerlitz crede a-l recunoaște ca fiind cel al mamei sale, dar Vera, prietena părinților care fusese martora poveștii, dezmente asemănarea. Acel chip, care apare și cu ajutorul fotografiei în text, este una dintre zonele de muțenie ale romanului, rămânând neidentificat dar apropiat până la capăt. Aceste zone de muțenie permit apropierea de sfere incerte de

¹ „The process of writing, as I drifted into it, was in many instances occasioned by pictures that happened to come my way, that I stared at for long periods of time and that seemed to contain some enigmatic elements that I wanted to tease out. So they did form the instigation for trying to write this kind of thing. Because of that, they have kept their place. It eventually became some sort of habit, of including these pictures. I think they do tell their own story within the prose narrative and do establish a second level of discourse that is mute. It would be an ambition of mine to produce the kind of prose which has a degree of mutedness about it.” (<https://brickmag.com/an-interview-with-w-g-sebald/>)

identitate sau semnificație care dau senzația unor zone părăsite ale memoriei ce încă au o afectivitate determinată tocmai de această părăsire. Ruina memoriei apare, astfel, ca fiind un incert încărcat cu afectivitate, un neidentificabil care are chipul unei femei deportate. Zonele de incertitudine sau punctele oarbe sunt încărcate cu afectivitate pentru că acestea sunt, totodată, locurile unor răni istorice ce se oglindesc încă din arhitectura și infrastructura secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, adică încă din perioada industrializării.

Să încercăm să vedem de unde vine această incertitudine și dacă ea nu este cumva simptomatică unei întregi perioade preocupate de memorie, tocmai în încercarea de a se izbăvi de această incertitudine ce apare odată cu ceea ce Lyotard numește destrămarea marilor narațiuni. Așa cum observă Patrick H. Hutton, noțiunea de istorie își pierde semnificația în perioada postbelică, având în vedere că elementele destructive și trecutul recent nu mai pot fi încadrate într-o narațiune coerentă despre progresul Occidentului. Tocmai de aceea, nici relația dintre trecut și prezent nu mai poate fi explicată în baza unei narațiuni date care trebuie descifrată din adâncimile timpului.¹ Preocuparea legată de memorie apare odată cu această incertitudine legată de istorie. Prin încercarea de a recupera lumile apuse, memoria are o „datorie” restaurativă, încercând să ofere redescoperirea unei lumi uitate acolo unde istoria nu mai poate da o narațiune unificatoare. Narațiunea unificatoare ajunge să fie înlocuită cu pluralismul lumilor pierdute, accentul mutându-se de pe ideea unei identități construite narativ, pe o identitate ce se constituie pornind de la puterea memoriei culturale de a recupera ceea ce a fost pierdut:

¹ Patrick H. Hutton, *The Memory Phenomenon in the Contemporary Historical Writing*, Palgrave Macmillan, New York, 2016, p. 11

„În mijlocul unei perioade a incertitudinii, când trecutul recent a dezamăgit și viitorul promitea așteptări reduse, istoricii au privit înapoi spre propria lor moștenire în căutarea locurilor memoriei în care să prindă ancorele istorice ale epocii prezente. Trecutul nu mai prezenta interes ca germene a unei narațiuni unitare a progresului uman, ci mai degrabă ca pluralism insondabil din care lumi pierdute ar putea fi regăsite.”¹

Putem afirma că, în încercarea de a refăce oportunitățile ratate dintre prezent și trecut, memoria caută nu doar să recupereze lumile pierdute, ci și să cartografieze zonele de incertitudine și indiscernabil pentru a da un punct de sprijin unei identități culturale aflate în criză tocmai din pricina unei imposibilități de a defini relația cu trecutul. Putem vorbi chiar despre o criză a reprezentării generată de căderea „marilor narațiuni”, o criză care aduce sentimentul de incertitudine alături de proiectul unui individualism ce are nevoie de puterea memoriei pentru a se „izbăvi” de un necunoscut și o indeterminare simptomatice. Vom vedea cum se reflectă această criză a reprezentării în proza lui Sebald. Relația dintre traumă și memorie merge tot pe aceeași dorință de a scoate la lumină amintirile reprimite și a putea debloca istoricizarea. Proiectul memoriei nu se mai oprește la ceea ce conștientul poate recunoaște, ci merge înapoi înspre ceea ce inconștientul ascunde.

¹ *Ibid.*, p. 15

„In the midst of a time of uncertainty, when the near past disappointed and the future promised diminished expectations, historians looked back into their own heritage for places of memory to which they could secure the historical moorings of the present age. The past was of interest not as a seedbed for a unified narrative of human progress but rather for the fathomless pluralism from which lost worlds might be drawn.”

Sarcinile memoriei sunt puse în slujba recuperării unei identități pierdute odată cu „marile narațiuni”. Rănilor traumei ce nu pot fi închise trebuie să facă loc memoriei, iar zonele de incertitudine ce nu mai pot fi acoperite printr-o narațiune unificatoare trebuie să facă loc unei memorii a zonelor ascunse. Prin proza lui Sebald avem de a face cu o încercare de a pune în aplicare toate mecanismele de incertitudine care aruncă îndoială asupra tuturor reprezentărilor istoriei, dar și ale memoriei. Un alt tip de cunoaștere e propusă de proza lui Sebald, una în care eclipsele și abisurile timpului istoric rămân legate printr-o ordine incertă și presărate nu la marginea identității sau conștiinței noastre, ci chiar în centrul lor. Sebald încearcă să prezinte memoria din perspectivele sale imposibile, anume din unghiul ratat al posibilităților de recuperare. Sebald nu este astfel interesat de recuperarea trecutului, așa cum ar putea părea la o primă vedere, ci de locurile unde acesta se deconstruiește pentru a face loc unui alt tip de apropiere.

Învecinându-se ca gen cu ideea de roman documentar, scriitura lui Sebald este și o elaborare pornind de la pagini de arhivă, dar, nu arhivele clasice, ci substraturile acestora. Arhivele folosite sunt în principal fotografii de familie care rezumă într-un ecou surd o întreagă istorie. Arhiva operează un anumit partaj între ceea ce e semnificativ și ceea ce e nesemnificativ, între ceea ce este spus și ceea ce este nespus. Cunoașterea este, astfel, împărțită, între cele două câmpuri ale ceea ce este atestat și reificat și ceea ce nu poate fi reprezentat de către arhivă. Ceea ce îl interesează în mod subtil pe Sebald este întocmai ceea ce arhiva nu poate reprezenta, deficitul sau surplusul de semnificație care rămân în surdină. Arhiva nu este niciodată doar despre lucrurile documentate, ci, în primul rând, despre resturile lor, ștergeri de urme, întrebări la care arhiva nu mai poate răspunde. Giorgio Agamben are o definiție care se

potrivește oarecum felului în care Sebald utilizează și înțelege arhiva:

„Între memoria obsesivă a tradiției, care cunoaște numai deja spusul, și dezinvoltura exagerată a uitării, care se încredințează numai ne-spusului, arhiva este ne-spusul sau dicibilul înscris în orice spus prin simplul fapt că a fost enunțat, fragmentul de memorie care este uitat de fiecare dată în actul de a spune *eu*.”¹

Nespusul, fragmentul uitat sau omis de fiecare dată când avem de a face cu un subiect care vorbește sunt dimensiunile pe care Sebald le explorează în scriitura sa, căutând tăcerile și fantomele arhivelor prin intermediul legăturilor și asamblajelor pe care le creează între diferite episoade, instanțe, memorii, obiecte. Arhiva este deschisă și inserată ca o fantomă a trecutului care a uitat să vorbească, dar care trimite la legături inedite între lumea sa și lumea celor vii. Așa cum pentru Roland Barthes, fotografia este „moartea la viitor”, arhiva este pentru Sebald prevestirea inversă a unei dispariții. Fotografia este unul dintre elementele de arhivă inserate în text, aceasta fiind încredințată puterilor unui discurs mut, acolo unde discursul verbal eșuează în a reprezenta trecutul. Acolo unde narațiunile istorice eșuează, fotografia aduce un substitut vizual al reprezentării care depune mărturie pentru absența unor realități dispărute. Fotografia trasează un alt drum de la prezență la absență, reprezentarea narativă sau discursivă putând să depășească arhiva, înapoi înspre prezență, pe când fotografia neputând să treacă de statutul arhivei ca urmă mută și desprinsă.

Tipul de memorie la care o astfel de înțelegere a arhivei trimite este una confruntată cu propria perisabilitate, cu propria

¹ Giorgio Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz – Arhiva și martorul*, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2006, p. 99

lipsă din care survine, o memorie care e martora propriilor pierderi. O astfel de memorie este, prin natura sa, una melancolică, care ar dori să cuprindă și să înțeleagă totul, dar sfârșește prin a-și contempla propriile lacune. Aceste lacune sunt fie cele din mărturia personajului care se oprește în fața unui monolit al evocărilor cum este, pentru cei patru supraviețuitori evrei din *Emigranții*, perioada postbelică: „Anii celui de-al Doilea Război Mondial și deceniile ce au urmat au fost pentru mine o perioadă urâtă și oarbă, despre care nici să vreau și n-aș fi în stare să povestesc nimic.”¹ Celelalte tipuri de lacune sunt cele ce reies din întâlnirea naratorului cu personajele și povestea, care în *Emigranții*, e ca o investigație ce pornește de la vestea morții (majoritatea sinucideri) unuia dintre personaje și căutarea poveștii de viață care a dus la acea moarte. Lacunele dau loc unor anumite moduri de reîntoarceri, pe neașteptate a poveștii, a amintirii acesteia sau a continuării sale. Aceste lacune, care par atât de mari încât să separe naratorul de lucrurile pe care nu le poate afla și de figura omului căutat în sine, devin, de fapt, porți de comunicare ale straturilor diferite de temporalități. De pildă, naratorul își amintește în tren de moartea dr.-ului Henry Selwyn și la scurt timp citește în ziar știrea despre găsierea rămășițelor ghidului montan dispărut în 1914, personajul care făcuse parte din relatările și evocările dr.-ului Henry Selwyn. Forța lucrurilor de a reveni după o îndelungată absență e cea care îl interesează pe Sebald, acesta construind arhitectural, în scriitura sa, legăturile nesperate dintre lucrurile care revin și cele care trec: „Iată deci cum se reîntorc cei morți. Uneori, ei reapar din ghețuri după mai bine de șapte decenii, zăcând pe marginea morenei – o grămăjoară

¹ W. G. Sebald, *Emigranții – patru povestiri lungi*, trad. Alexandru Al. Șahighian, Art, București, 2019 [1992], p. 28

de oseminte lustruite și o pereche de bocanci țintuiți.”¹ Sau în cazul povestirii lui Paul Bereyter, relatată în mare parte de Mme. Landau, care nu-și poate explica sinuciderea prin aruncarea în fața trenului a personajului nostru, amintirea unor cuvinte banale pe care unchiul său i le spune lui Bereyter, anume că va sfârși la căile ferate, devine anecdotă. Morțile celor doi evrei supraviețuitori sunt ca niște nebuloase de nedescifrat, în locul clarificării cărora, naratorul adaugă câte o coincidență care completează lipsa de informație cu legături de dincolo de timp, care traversează povestirea ca „umbra unei păsări în zbor”.² Lucruri la fel de paradoxale, care sunt complet rupte una de cealaltă, dar care fac parte din același episod, sunt căutate și în paginile de ziar ale relatărilor istorice, ca pentru a arăta că fantezmele și coincidențele destinului sunt aceleași cu cele ale istoriei. Iată, de pildă, unul dintre episoadele istorice evocate:

„Nu doar abuzurile grosolane și violențele săvârșite în Dumini-ca Floriilor la Gunzenhausen, sfârșitul septuagenarului Ahron Rosenfeld, omorât cu lovituri de cuțit, ori a lui Siegfried Rosenau, în vârstă de trezeci de ani, spânzurat de o grindă, spuse Mme. Landau, nu doar toate acestea l-au îngrozit pe Paul, ci – la fel de mult – și remarca cinică peste care dăduse într-un articol de ziar în cursul cercetărilor sale, anume că în dimineața următoare școlarii din Gunzenhausen se bucuraseră pretutindenii în localitate de un bazar gratuit, aprovizionându-se pe mai multe săptămâni din prăvăliile devastate cu necesarul de agrafe de păr, țigări de ciocolată, creioane colorate, praf de limonadă și multe altele.”³

¹ *Ibid.*, p. 29

² *Ibid.*, p. 73

³ *Ibid.*, p. 63

Aceasta este una dintre trăsăturile fundamentale ale lui Sebald, aceea de a face să se ciocnească realități diferite și de a obține din coliziunea acestora răni invizibile ale istoriei și ale vieților individuale. Secolul XX transpare, în scriitura lui Sebald, prin intermediul alăturării unor momente ireconciliabile, care adaugă un sub-palier istoriei mari, acela al legăturilor fine ce se întretes și se insinuează în spațiile goale dintre istorii. Aceste legături creează ceea ce Deane Blackler numește un *disobedient reader*, anume un tip de cititor care poate face singur conexiuni de semnificații pornind de la propria imaginație, având o relație poietică cu referințele istorice.¹ Un astfel de cititor este implicat în întreaga problematică a apropierii trecutului, ieșind din discursul literar tradițional pentru a participa direct la toate obstacolele semnificației. Un „cititor dizobedient” nu urmărește autoritatea textului sau a autorului, creându-și propriul montaj prin vagabondajul imaginativ al scriiturii. Așa cum Deane Blackler observă, Sebald implementează în scriitura sa un spațiu de interval, ca *une salle de pas perdues*, care este totodată spațiul gol dintre semnat și semnificant.² Cititorul este de cele mai multe ori plimbat pe urmele pierdute ale istoriei, fără a fi ghidat către o altă reprezentare, ci ducând la rătăcirea în zona oarbă dintre montaje. Aceste jumătăți de reprezentare duc până la capătul lumii, într-un excurs ce este posibil tocmai în baza incertitudinii și a exitării. Această incertitudine este condiția unei narațiuni fragmentare și disruptive care implică metafizica tocmai ca cealaltă față a incompletitudinii conștiințelor noastre individuale sau culturale. Minte noastră, compusă din fragmente și urmele experiențelor

¹ Deane Blackler, *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Camden House, New York, 2007, p. 2

² *Ibid.*, p. 12

este, pentru Sebald, o hartă, pe care cititorul e invitat să o folosească pentru a compune decupajul din care să derive posibilitatea unei semnificații.

Privirea amintirii e definită de unul dintre personaje, Ambros Adelwarth, care moare singur într-un sanatoriu de boli mintale, după mai multe terapii voluntare cu electroșocuri, în felul următor: „A-ți aminti, a adăugat el într-un post-scriptum, îmi pare adesea ca un soi de prostie. Capul ți-e greu, buimac, de parcă n-ai privi îndărăt printr-un șir întreg de cămări ale timpului, ci de la mare înălțime în jos pe pământ, dintr-unul din acele turnuri care se pierd în cer.”¹ Aceasta nu e doar definiția memoriei care se încețoșează (a unui pacient evreu), ci și una dintre concepțiile lui Sebald despre memorie, construită ca o privire *vertigo* de la înălțime, în care urmele terestre văzute de la distanță se recombinașă trasând contururile unor noi zone de ceață sau relief. Acest tip de memorie nu are la dispoziție decât niște urme văzute de la înălțime și care se recompun de fiecare dată, în funcție de felul în care coboară privirea asupra lor. Zonele oarbe din mijlocul acestor urme dau senzația acelei „înălțimi” de la care se privește și, în cazul privirii care se concentrează asupra lor, acestea dezechilibrează, răspunzând „înălțimii” privirii istorice cu o altă adâncime, propunând un drum de sondare inaccesibil. Aceste lacune dau o senzație de vertij, în interiorul căruia lucrurile care au căzut în indiferențiere își creează, de fapt, autonomia propriilor reveniri, compuneri și descompuneri. Aceeași impresie a conexiunilor fine care se nasc între locuri, oameni și viețile lor există și în scriitura lui Sebald care adună din ziare, enciclopedii, mărturii sau structuri arhitecturale acele detalii uitate care pot da frâu liber unor legături care se scriu de la sine, dincolo de interpretare.

¹ W. G. Sebald, *Emigranții*, p. 167

Și în romanul *Austerlitz*, avem de a face cu „istoria sub forma unei multitudini de linii fine, aproape imperceptibile” străbătută de suferințe încă nedezgropate care duc înapoi, de la însăși vocile tăcute ale arhitecturii gărilor, la construcția de fortărețe. Povestea lui Austerlitz se devoalează treptat, din întâlnirile succesive pe care acesta le are cu naratorul. Cei doi s-au cunoscut în gara Antwerp, din Belgia, comentariul asupra opulenței coloniale vizibile în arhitectura grotască a acesteia regăsindu-se și în *Inelele lui Saturn*. Originar din Praga, Austerlitz este trimis de mic, printr-un transport de copii, în Londra, odată cu invazia Cehoslovaciei de către Germania în cel de-al Doilea Război Mondial. Austerlitz este adoptat de un pastor calvinist și ajunge să fie un profesor specializat în arhitectura de secol al XIX-lea, dar amintirile lui se opresc aici, printr-o uitare voită, acesta neputând parcurge deloc istoria secolului XX sau propria istorie. Istoria se întoarce însă cu violență, prin atacuri de anxietate sau panică, Austerlitz fiind împins către dezgroparea propriului trecut.

Însăși cunoașterea și erudiția funcționează ca o formă de a menține, în cazul lui Austerlitz, uitarea. Cercetările întreprinse sunt o memorie substituită care ține sub acoperire accesul la propriul trecut de care se leagă, de fapt, o altă istorie. Austerlitz trăiește cu presentimentul acestei alte istorii, oricât de meticuloasă ar fi regia acestei amnezii. Memoria de substituție, oricât de bogată, nu-i permite o istoricizare a ființei, ci doar accesul la o istorie separată de sine. Putem desluși un comentariu foarte fin inserat al autorului, legat de felul în care erudiția poate funcționa tot ca o formă de uitare, alungând prin cunoaștere ceea ce poate surveni prin amintire. Amnezia auto-impusă este pista de la care pornește întreaga carte, urmărind, de la pasajele de istorie naturală, până la descrierea Bibliotecii Naționale din Franța, decăderea memoriei: „Noua

clădire a bibliotecii, care prin întreaga sa alcătuire, ca și prin regulamentul ei interior, învecinat cu absurdul, caută să-l respingă pe cititor ca pe un dușman potențial, este [...] o manifestare cvasi-oficială a necesității tot mai imperioase de a pune capăt oricărei forme de viață din trecut.”¹ Faptul că unele culori se pot găsi acum doar acolo unde nimeni nu le mai poate vedea e o formă metaforică de a vorbi tot despre posibilitățile pierdute ale memoriei și percepției. Metafora adâncului care încă mai păstrează vestigiile vechii lumi nu este traductibilă doar prin intermediul notelor melancolice ale romanului, ci și prin încercarea de a da memoriei această structură arheologică împânzită cu latențe vii. În romanele lui Sebald latențele sunt adevărata strategie de apartenență istorică. Latențele sunt reversul memoriilor de substituție și a celor compensatorii, ele fiind zonele de adânc de unde începe apartenența la sine prin intermediul trecutului. Aceste latențe nu se pot manifesta uneori decât ca simptom. Am putea numi acest simptom al omului fără trecut simptomul ocultării de sine care creează locurile de criptă ale doliului imposibil despre care am discutat deja în relație cu psihanaliza. Traversarea acestor cripte înseamnă, de fapt, periplul prin locurile în care timpul pare că a fost înghețat tocmai pentru a-și pierde capacitatea de a începe și de a sfârși într-un anumit punct. Austerlitz începe să caute începutul și sfârșitul istoriei sale, dar tot ceea ce găsește sunt niște forme calcificate și suspendate ale timpului, așa cum au fost ele păstrate în niște reziduuri ale memoriei colective. Ceea ce-i lipsește lui Austerlitz este posibilitatea de a fi încadrat istoric între un început și un sfârșit, urmele mamei deportate sau ale tatălui fugar fiind imposibil de încadrat într-o narațiune.

¹ *Ibid.*, p. 288

BNF-ul, simbolul întregii cunoașteri europene, este perceput ca o instanță care neputând restitui apartenența la trecut, își îngroapă cititorul într-o arhitectură futuristă impunătoare, departe de culisele munților de cărți care includ și, în același timp, exclud ceea ce a fost. Latențele și criptele se nasc în spațiile dintre aceste cunoașteri nevoalate, hrănindu-se cu toate pistele neghicite care devin simptom.

Amneziile posibilităților de percepție sau amneziile induse de noile structuri traversează întregul roman, valorificând rupturile dintre straturile de timp și explorând senzația de irealitate pe care o temporalitate o are privind în alta. Degradarea memoriei aduce această senzație de irealitate, metafora folosită fiind aceea a trăirii în afara timpului. Formele de amnezie ne scot de sub imperiul timpului acumulării și al retenției, destructurând însăși senzația de inserție în timp. Derealizarea operată de pierderea sau refularea unei bucăți de memorie erodează chiar simțul existenței. Tocmai de aceea, Austerlitz vorbește, în repetate rânduri despre transele sale, întreaga peregrinare prin țara natală fiind fantomatică, iar descoperirea unei fotografii a copilului care fusese îl bântuie până la irealizarea de sine:

„Nu cred că pricepem legile ce guvernează revenirea trecutului, a spus Austerlitz, dar din ce în ce mai mult mi se pare că timpul nici nu există, ci că există doar niște încăperi întortocheate și vârate unele într-altele după a stereometrie superioară, și între care vii și morții pot circula încolo și-ncoace după bunul lor plac, și cu cât mă gândesc mai mult la asta, cu-atât mai mult mi se pare că noi, cei ce mai suntem încă în viață, nu suntem în ochii morților decât niște ființe ireale, ce devenim vizibili doar câteodată, în anumite condiții de lumină și atmosferice.”¹

¹ *Ibid.*, p. 187

Senzația de irealitate este dată de latențele amnezice care ajung să fie găurile prin intermediul cărora Austerlitz se privește pe sine. Privirea nu este una întoarsă asupra trecutului, ci una a trecutului întors asupra prezentului, prin prisma propriilor sale goluri. Senzația opusă, aceea de a fi viu, este dată de istoricizarea ființei, adică de fixarea unui punct stabil din care cei vii îi privesc pe cei morți. Atunci când acest punct nu există, având doar mai mult latențe prin fisura cărora se poate privi, pare că morții îi privesc pe cei vii, de-realizând posibilitatea de inserție în prezent. Senzația de irealitate este dată și de amenințarea uitării care suntem deja, în locul memoriei absente a celor vii intervenind memoria morților despre alți morți, jocul prezervării de sine mutându-se în irealitate. Inexistența noastră este confirmată de alte inexistențe atunci când existența își pierde martorii săi.

Romanul *Inelele lui Saturn* este gândit ca o peregrinare de-a lungul coastei de est a Angliei, în anul 1992, în timpul căreia ies la iveală bucăți de istorie din fragmente de ziar sau documentare, ori peisajul ruinat care trimite la locuitorii de odinioară. Unul dintre citatele plasate la începutul romanului explică titlul, prin descrierea inelelor planetei Saturn ca rămășițe ale unui fost satelit care a fost distrus de gravitația planetei. De la exploatarile belgiene din Congo până la masacrele din fosta Iugoslavie, romanul pornește cu această cheie de lectură, anume că în jurul fiecărei lumi, gravitează fragmentele și praful celeilalte lumi distruse. Distrugerea pe care o purtăm cu noi nu este prezentă doar în niște urme separate, ci ea este una funcțională și internă care e înțeleasă de Sebald la nivel de principiu de existență al umanității:

„Pe fiecare formă nouă rezidă deja umbra distrugerii, căci istoria fiecăruia în parte, istoria fiecărei comunități, și istoria întregii

lumi nu urmează parcursul unui arc care să se suie din ce în ce mai departe și mai frumos, ci o traiectorie care, o dată atins meridianul, duce jos în întuneric.”¹

Acest întuneric la care Sebald se referă este cel al dispariției, al uitării, al necunoașterii, așa cum e lumea morilor de vânt de pe luncile din Halvergate. Romanul începe, nu întâmplător cu o analiză a tabloului lui Rembrandt, „Lección de anatomie a doctorului Tulp”, demonstrând că privirile științifice uimite de deasupra cadavrului disecat sunt totodată privirile care obișnuiau să pedepsească hoțul în piața publică. Tabloul lui Rembrandt este *ekphrasis*-ul pornind de la care Sebald problematizează exploatarea și distrugerea. Privirea lui Rembrandt nu se identifică cu cea a bărbaților de lângă doctorul Tulip, ci cu victima, cu corpul mut. Umbrele adânci ale acestei lumi, fie că sunt corpurile mute, ruinele vechilor mori de vânt sau zonele de necunoaștere ale științei, pe care le observă și Thomas Browne invocată de mai multe ori în roman, sunt subiectul principal al acestui roman. Chestiunea problematizată e următoarea: cum să scrii despre lucrurile care nu mai sunt sau despre cele ce au fost aproape distruse. Răspunsul îl aflăm tot în roman, printr-o inserție despre Thomas Browne. E vorba despre capacitatea de a urmări tainica lege a transmigrației, lege care permite trăsăturilor unui univers distrus să se transmită noului univers. Am putea spune că aceasta este poetica lui Sebald, poetica transmigrației, poetică care deduce lucrurile care nu mai sunt din cele ce încă sunt. Unul dintre exemplele de deducție istorică e punctul din roman în care Sebald menționează că unul dintre mesajele pentru eventualii extraterestri ai navei spațiale Voyager II fusese înregistrat chiar de

¹*Ibid.*, p. 28

către unul dintre ofițerii de informații ai grupului de armate E.¹ Am văzut că astfel de ironii istorice traversează romanele lui Sebald, făcând ca lucrurile ce sunt să-și scoată la iveală inadecvarea în fața lucrurilor ce au fost. Prezentul se pierde într-un trecut căruia nu-i poate răspunde decât prin inadecvare, dând senzația unui montaj de temporalități care sunt intim legate, dar separate prin niște hăuri ale uitării. Disecarea corpului mut ori este una dintre acele operații care căutau să surprindă o stranie ordine a lumii. Același este și operația pe care Sebald o folosește, căutând să disece ordinea lucrurilor din spatele felului în care ele sunt în primă instanță atribuite privirii și discursului. E vorba de o ordine de dincolo de o primă distribuire a lucrurilor, o ordine hilară, din interiorul căreia istoria reappare așa cum nu a fost scrisă, de pe marginile unor ocultări și uitări enigmatice. Ceea ce reappare de obicei nu e istoria însăși, ci fantasmеle acesteia cu blocajele și retragerile lor. Fantasmеle istoriei sunt bănuielile acestei alte ordini generate în spatele distribuirii de semnificații. Reflectând, la mijlocul romanului, asupra perspectivei istorice, pornind de la un tablou istoric de Louis Dumontin, Sebald se întreabă care este punctul din care noi privim și ce ne face propria noastră poziție să vedem:

„Aceasta este așadar, își spune în sinea lui cel care vizitează locul, mergând încet în cerc, arta reprezentării istoriei. Ea se bazează pe o falsificare a perspectivei. Noi, supraviețuitorii, vedem totul de sus în jos, vedem totul deodată și totuși nu știm cum a fost. De jur-împrejur se întinde câmpul pustiu pe care s-au prăpădit cândva pe parcursul câtorva ore cinzeci de mii de soldați și zece mii de cai. În noaptea care a urmat, pesemne că s-au auzit aici tot felul

¹ *Ibid.*, p. 105

de horcăieli și gemete pe multe voci. Acum nu mai e nimic acolo în afară de pământul brun. Ce-au făcut atunci cu toate cadavrele și osemintele? Sunt îngropate la baza monumentului? Ne aflăm pe un munte plin de morți? Este acesta la urma urmei postul nostru de observație?”¹

Perspectiva istorică este, astfel, una care crede că poate cuprinde întreaga imagine de sus, aceasta fiind clădită pe un munte de morți, în viziunea lui Sebald. Această perspectivă istorică încearcă să ordoneze evenimentele, dar îi scapă înțelegerea profundă a catastrofei și a dezastrului, tocmai pentru că acestea sunt îmbrăcate într-o uitare afectivă ce le face accesibile unei perspective istorice. Punctul de unde privim e întotdeauna cel al supraviețuitorului, al celui care se află în afara evenimentului, dar, totuși, fără să știe, zace pe patul de morți fără memorie ai istoriei. Aceste construcții de perspective țin de obstacolele întâmpinate în apropierea trecutului. Așa cum observă Lynn Wolff, problematica reprezentării trecutului apare atunci când evenimentul trebuie să treacă din real în limbaj.² Astfel, există un chiasm între experiență și reprezentare, ruptură pe care Sebald o explorează pentru a arăta distanța care există între real, limbaj și imagine. Drumul care duce de la reprezentare înapoi la experiență este cel investigat de Sebald, care opune fiecărei perspective o latură ascunsă ce face parte din condiția de incertitudine ce ne întoarce înspre experiență.

Fiecare perspectivă a supraviețuitorului are, prin structura sa, o doză de inasumabil, frântura necesară pentru a putea fi în afara evenimentului, în afara istoriei, pentru a privi ca și cum

¹ *Ibid.*, p. 130

² Lynn Wolf, *W. G. Sebald's Hybrid Poetics*, De Gruyter, Berlin, 2014, p. 66

postul de observație este unul separat. În viziunea lui Agamben nu doar perspectiva istorică este consemnată unui inasumabil, ci structura conștiinței însăși care este confruntată mereu cu un rest de inconștiență, ce poate fi fie semnificatul, fie evenimentul:

„În măsura în care constă numai și numai în instanța enunțării, conștiința are în mod constitutiv forma unei consemnări la un inasumabil. A avea conștiință înseamnă: a fi asigurat unei inconștiențe. (De aici atât vina ca structură a conștiinței, la Heidegger, cât și necesitatea inconștientului la Freud.)”¹

Acest rest de inconștiență este în cazul lui Sebald legat de uitare, de acel *puțin* care rămâne în noi din ceea ce e nativ sau istoric și din ceea ce e propriu. Încercarea de a-și aminti e mereu însoțită de un gol lăsat de această parte a inconștienței care este explorată în multe din formele sale, de la golul din fața unui peisaj cu ulmi până la golul din fața pozei din Sarajevo. În cazul perspectivei istorice există ceva ce nu poate fi asumat, așa cum și istoria personală e inasumabilă, în cazul lui Sebald, având propriile sale goluri. Inasumabilul este parte constitutivă din toate invocările pe care Sebald le face, acestea desfigurând mai degrabă peisajele, locurile și evenimentele evocate, ca și cum umbra acestui rest de inconștiență e înscris în fizionomia memoriei istorice. Molozul îngrămădit și sedimentele nu fac decât să pre-scrie acest inasumabil care e locul în care capacitatea de reconstituire rațională a memoriei se oprește. Desfigurarea produsă de acest rest de inconștiență dă lucrurilor evocate o urmă de inconsistență și de efemeritate. Fără acest

¹ Giorgio Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz – Arhiva și martorul*, trad. Alexandru Cistelean, Idea Design&Print, Cluj, 2006[1998], p. 89

rest nu se pot face legăturile trans-istorice pe care Sebald le insinuează și nici nu se pot realiza traversările și revenirile fantomatice de dincolo de uitare. Inasumabilul atestă o inaccesibilitate la viața acelor personaje din fotografiile inserate, care seamănă cu niște rude îndepărtate, inaccesibilitate care îi leagă și mai mult de cei vii, prin tăcerea-răspuns a vieților lor ce dau ecouri celor rămași. Multe dintre personajele din romanele lui Sebald trăiesc cu impresia că morții locuiesc printre cei vii, impresie care e realizată de resturile inasumabile ale conștiinței, prin intermediul cărora temporalitățile și lumile comunică ca prin niște ecouri indescifrabile. Inasumabilul nu este pur și simplu ceea ce nu ne mai putem aminti, închipui ori conștientiza, ci este locul unei indeterminări prin care fantasmalele istoriei personale sau colective se pot întoarce spre a rescrie prezentul. Locul acestor indeterminări e totodată locul unor aglomerări de conexiuni și asocieri, în cazul lui Sebald.

În final, vrem să argumentăm că Sebald este unul dintre scriitorii post-culturii, definită prin decăderea memoriei, fragmentarism, caracter contradictoriu, amnezie creativă și sentimentul de *ennui* (*plictis*), așa cum observă George Steiner. Pentru George Steiner nevoia de trecut este una indispensabilă în structura ființei, tocmai de aceea Mitul Căderii este atât de prezent în diferite culturi și atât de reiterat în diferite perioade. În post-cultura contemporană occidentală sentimentul de dezordine și inadecvare vine, conform lui Steiner, din comparația conștientă sau nu cu „mitul secolului al XIX-lea” sau „grădina închipuită a culturii liberale”.¹ Sentimentul definitiv și coroziv al secolului al XIX-lea, care e doar începutul noii

¹ George Steiner, *În castelul lui Barbă-Albastră: Câteva însemnări pentru o redefinire a culturii*, trad. Ovidiu D. Solonar, Humanitas, București, 2013 [1971], p. 13

epoci, este în viziunea lui Steiner sentimentul de *ennui*, care amestecă senzația de gol cu cea de otrăvire a sufletului prin plictis și deziluzie. Sentimentul de *ennui* s-a născut și din înlocuirea valorilor intelectuale și revoluționare cu cele burgheze și industriale ale vieții. Întrebarea care se naște este în ce măsură acest plictis se prelungește în epoca contemporană a post-culturii ca sentiment conectat cu lipsa de conținut istoric și cu amnezia. Unul dintre posibilele răspunsuri este scriitura lui Sebald, pentru care amnezia și căutarea unui conținut istoric al ființei sunt definitorii. Decăderea aduce cu ea sentimentul de *ennui*, romanele lui Sebald traversând locuri care astăzi mai au doar ecoul a ceea ce obișnuiau să fie. În plus, decăderea memoriei face ca unele peisaje și episoade să fie la limita dintre recognoscibil și irecognoscibil. Prin decăderea memoriei se sesizează distanța dintre subiect și obiecte, interpunându-se lumea uitării, care, prin distanțele create, dă noi posibilități de reapropiere. Post-cultura este prezentă în romanele lui Sebald prin astfel de structuri de amnezie care amenință cu desfigurarea lumii și a trecutului până la limita irecognoscibilului. Fragmentarismul și caracterul contradictoriu al hibridizării timpurilor sunt caracteristice romanelor lui Sebald, acestea fiind multiplele fisuri ale post-culturii pe care o lume la limita transformărilor și a metamorfozărilor le încearcă. Degradarea memoriei nu este deplânsă de Sebald în baza unei dorințe de posesie asupra trecutului, ci în baza acestui sentiment de *ennui*, care atrage atenția asupra geografiei golurilor și asupra decadenței. Acest sentiment poate fi definitoriu pentru modul în care suntem legați de cultură, nu doar prin structurile de cunoaștere, ci și prin zonele de necunoscut, gol și degradare. Post-cultura ține de un sentiment al degradării, prin care identitatea noastră ajunge să fie pusă în joc și de zonele nedelimitate ale cunoașterii care se reflectă în modul în care resimțim

ceea ce este pierdut. Sentimentul degradării în post-cultură marchează și trecerea de la o lume bazată pe certitudini și valori, într-o lume marcată de raporturi incerte cu trecutul. Scriitura lui Sebald recuperează trecutul în baza unor raporturi incerte care conturează o post-cultură în care valorile referențiale sunt risipite și neconcordante. La fel ca Makine, Sebald ajunge să privilegieze scriitura care conduce la experiență în locul celei care construiește reprezentarea. Considerăm că experiența fundamentală a post-culturii este aceea a incertitudinii ce pornește de la ideea prezentului ca rest al celorlalte timpuri și de la ideea semnificației ca rămășiță a „marilor narațiuni”. Post-cultura nu mai este fundamentată pornind de la posibilitatea cunoașterii, ci subliniază tocmai imposibilitatea unei cunoașteri bazată pe certitudine. Sebald construiește peregrinările sale printre ruine ca pe o questă ratată pentru certitudine. Timpul, trecutul și ființele pot fi reîntâlnite în baza unor spectre strecurate printre posibilitățile cunoașterii. Drumul lui Sebald prin incertitudine este unul melancolic, pentru că logica rămășiței cuprinde toate sferile cunoașterii și percepției, restul și urma fiind principalii marcări ai unei existențe temporale definită nu prin sedimentare, ci prin pierdere. Sebald construiește un întreg parcurs al doliului în raport cu pierderea, dar acesta nu este un doliu pentru vechea lume, așa cum ar putea părea la o primă vedere, ci un doliu pentru imposibilitatea de a vorbi din interiorul unui „acum” istoric, acesta fiind cel ce scapă mereu unui subiect pierdut printre ruine.

16. Siluete, anonimi și dispăruți: Patrick Modiano

Scriitorul preocupat de dispariția oamenilor ale căror povești au lăsat mai degrabă o tăcere este Patrick Modiano. Cu cât sunt mai inaccesibile viețile personajelor dispărute pe care Modiano le caută cu atât dispariția lor aduce o aură mai mare. E ca în cazul postmemoriei, așa cum este ea descrisă de Marianne Hirsch. Modiano este interesat de felul în care moștenim poveștile unei alte generații și felul în care participăm la aceste amintiri proscrise care dezlocuiesc propria noastră memorie. Așa cum observă și Marianne Hirsch, postmemoriile sunt, de fiecare dată, mediate de convenții, de conversațiile avute, de frici sau fantezii. Aceasta nu înseamnă că moștenirea culturală a unei post-generații este pur și simplu păstrată într-o exterioritate și ne afectează de la distanță, ci postmemoriile sunt atât de interiorizate încât ajung chiar să înlocuiască memoriile. Modiano este interesat de postmemorie în măsura în care urmărește transferul întotdeauna incomplet dintre moștenirea unei generații și prezentul acesteia. Postmemoria operează linii de ruptură, amnezie și ficționalizare care fac ca însăși relația noastră cu arhiva să fie una de ficționalizare. Postmemoria nu se bazează pe arhivă, ci pe travaliul prelungirii unor fragmente de conștiință încapsulate în poveștile spuse și transmise. Astfel, Modiano încearcă să disece natura fantomatică și imaginară a acestor prelungiri care, conform prozei lui Modiano, nu mai pot livra un trecut, ci doar media la nesfârșit relația cu o

absență adânc înscrisă în noi. Personajele lui Modiano par să lupte cu această absență, dar nu suficient încât să i se poată sustrage, atunci când nu doar trecutul istoric, ci chiar cel personal devin unele dintre cele mai înșelătoare piste către noi înșine. Datele care lipsesc, punctele oarbe, fragmentele dezinvestite, legăturile șterse, toate acestea fac ca în proza lui Modiano să avem de a face cu imposibilitatea reamintirii, tocmai pentru că memoria este mereu amânată în favoarea unei postmemorii care ne precede și care nu poate fi decât o aluzie la apartenență. Cu alte cuvinte, postmemoria nu ne aparține așa cum se întâmplă în cazul unui capital cultural, ci noi participăm la ea fără a-i putea aparține din punct de vedere identitar. Aceasta e distanța și ruptura care face ca evenimentele să se descompună în proza lui Modiano, salvând doar acele bucăți care constituie ceea ce am numit obiecte nescrise. De aceea postmemoria este întotdeauna mediată, pentru că ea presupune o distanță pe care amintirea nu o mai poate împăca și care se deschide proiectelor imaginației și proiectiei:

„Conexiunea postmemoriei cu trecutul este astfel mediată nu de amintire, ci de investiția imaginativă, proiecție și creație. A crește cu memorii copleșitoare moștenite, a fi dominat de narațiuni care preced propria naștere și propria conștiință înseamnă a risca dislocarea, chiar evacuarea, propriilor povești de viață, în raport cu strămoșii noștri. Înseamnă a fi modelat, oricât de indirect, de niște fragmente traumatice ale unor evenimente care continuă să sfideze reconstituirea narativă și care depășesc înțelegerea.”¹

¹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York, 2012, p. 5

„Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and

Postmemoria ține, astfel, de relația cu ceea ce ne precede și ne formează indirect, Modiano fiind interesat tocmai de aceste decupaje fantomatice a căror origine ne depășește. Prezențele sunt anulate în favoarea absențelor, iar ceea ce personajele își amintesc ține mereu de un trecut care chiar dacă îi privește nu mai este a lor. Personajele lui Modiano sunt fie separate de trecutul istoric, fie izolate în trecutul personal marcat de câteva străzi sau date referențiale. Astfel, postmemoria separă sau izolează, pentru că ține de o distanță al cărei parcurs e marcat de imposibilitatea de a găsi o certitudine de la care construcția identitară să poată începe. Identitățile personajelor lui Modiano sunt neconstituite, fragmentare, oscilând între punctele de descompunere și cele de oglindire referențială. Fotografia este, uneori, urma de real de la care personajele pornesc în căutarea propriei identități sau a identității celorlalți. Ceea ce personajele reușesc să reconstituie sunt fragmente care se ciocnesc de imposibilitatea scriiturii de a reprezenta. Non-reprezentabilul începe acolo unde viața nu se mai poate recunoaște pe sine în real, deschizând o breșă în modul în care viața prinde contur în real. Realul din proza lui Patrick Modiano este fisurat și întrepătruns cu sentimentul irealului, tocmai pentru că insignifianța și absența nu pot fi consolidate simbolic într-o paradigmă care continuă să privilegieze construcția semnificației pornind de la prezență. Necunoscutul demascat al postmemoriei ține și de imposibilitatea de a fi martorul propriei vieți sau

creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension."

istoriei, tocmai pentru că aceasta se extinde și se prelungește dincolo de proiectul identitar al ființei. Oamenii invocați de Modiano sunt prinși sau desprinși dintr-o bucată de arhivă și, cu toate acestea, nu se pot regăsi într-un peisaj istoric în care până și referințele spațiale au fost, de cele mai multe ori, rescrise. Tot ceea ce nu se știe despre acești oameni, înscriși într-un nume, o adresă sau o evidență documentară este pentru Modiano un mecanism de la care se dezvoltă o literatură a contemplării a tot ceea ce nu poate fi pentru noi subiect al mărturiei și al memoriei:

„Există oameni care lasă puține mărturii în urma lor. Niște anonimi aproape. Nu pot fi separați de anumite străzi din Paris, de anumite peisaje de periferie, unde întâmplător am descoperit că locuiseră. Tot ceea ce se știe despre ei este doar adresa. Iar această precizie topografică distonează cu ceea ce nu se va ști niciodată despre viața lor-acest blank, acest conglomerat de necunoscut și tăcere.”¹

Anonimitatea și lacunele prin care se răsfrâng aceste vieți au o opacitate care le prescrie mai mult necunoscutului și imperceptibilului. Cu toate acestea, posibilitatea de a porni pe urmele acestor personaje e ca o încercare detectivistică de a reconstitui conștiințe pornind de la locurile evocate, ca în cazul lui Sebald. Uneori, aceste spații marcate țin locul imposibilității de mărturie a vieților. Dar locurile sunt și zonele de anonimat urban în care personajele se pierd pe urmele unui trecut impenetrabil și neasumat (referința fiind mai ales la perioada Ocupației). Anonimitatea e ca o expulzare din mediul istoric și o condamnare la inconsistență în lipsa unor urme

¹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, trad. Simona Brânzaru, Rao, București, 2006, p. 23

înscrise în conștiința colectivă. Majoritatea vieților sunt prinse în aceste structuri de inconsistență, în interiorul cărora respiră posibilitatea de a forma legături efemere cu locurile, străzile, periferiile. Conglomeratele de necunoscut și tăcere țin de imposibilitatea noastră de a integra existența în vocea unei mărturii. Toate romanele lui Modiano sunt despre absențele istorice, despre corpuri mute și despre o uitare care depune alte povești asupra acelorași urme, făcând din existențele personajelor simple reflexe istorice neconsemnate. Aceste reflexe istorice sunt doar întrezărite, ele neputând funcționa ca piste ce conduc înspre marea narațiune a istoriei. Personajelor lui Modiano le lipsește istoria pe care ar putea să o conțină sau care i-ar putea conține. În locul apartenenței la istorie, identități difuze iau locul unor zone de semnificație complete. Aceste destine uitate ce nu pot fi recompuse ca un puzzle sau pe baza mărturiei celorlalte personaje deschid dialectica cu necunoscutul în baza imposibilităților memoriei colective. În proza lui Modiano, discursul și literatura eşuează în fața absenței, forța de evocare revenind nu capacității de a reconstitui trecutul, ci posibilității de a rămâne de fiecare dată în fragmentul deschis și izolat al propriului demers. Certitudinea istorică și căutarea unui adevăr obiectiv sunt fantasmale la care Modiano renunță în favoarea unor provocări în care atât personajele, cât și cititorul trebuie să asume incertitudinea și funcția spațiului gol în creionarea unui indefinit care nu are doar rolul de a ascunde ceea ce nu poate fi atins, ci și acela de a forța experiența incompletitudinii și asumarea absenței acolo unde „marile narațiuni” au căzut. Restul acestor „mari narațiuni” este detaliul desprins și fragmentat care nu mai conduce înspre posibilitatea de a inventaria trecutul, ci înspre ideea și sentimentul că lucrurile nu se găsesc complet în posesia și controlul nostru, ci că, dincolo de istoria înregistrată, forța unor latențe închise ne trimite

întotdeauna de la fapte înapoi la ficțiune. Listele de adrese, numere de telefon sau denumirile de străzi sunt referenți pe care Modiano îi folosește tocmai pentru a aduce irealitatea înapoi în perimetrul ultimei certitudini spațiale care ne-ar putea orienta în universul construit al identităților difuze. Imposibilitatea de a fi martorul adevărului unei vieți ține și de schimbarea modalității de a considera timpul. Așa cum observă și Akane Kawakami, timpul în proza lui Modiano nu este nici linear, nici teleologic, ci se constituie ca o pânză, ca o rețea sau ca un web, în care elementele sunt interdependente la nivel orizontal, în absența unei structuri de adâncime cronologică¹. Astfel, a fi martorul unei vieți presupune a urmări un timp în care drumul de la prezent la trecut poate, la fel de bine, să fie calea de la o absență cauzală la alta. A surprinde viața nu mai ține de posibilitatea de a merge înapoi în trecut, ci de paradoxul narativ al diminuării poveștii în favoarea absenței acesteia. Absența poveștii face ca sursa sensului să vină tocmai din restul neînchegat al poveștii. Acest rest ține de experiența incompletitudinii și a incertitudinii caracteristice modernității, timp în care fragmentul înlocuiește textul mărturiei și al istoriei. Fragmentul poate nara mai multe povești, dintre care nici una completă. Tocmai de aceea, senzația nemărginirii dintr-o epistemă religioasă este înlocuită cu sentimentul incompletitudinii care are rolul de a menține proliferarea semnificației dincolo de funcția explicativă a narațiunii. În spatele absenței explicației se află posibilitatea unei semnificații care nu se bazează pe devoalare, ci pe voalare.

¹ Akane Kawakami, *A Self-Conscious Art: Patrick Modiano's Postmodern Fictions*, Liverpool University Press, Liverpool, 2000, p. 46

Totuși, în căutarea dispăruților, această imposibilitate de a fi martorul evenimentelor sau al vieții nu devine o melancolie a inaccesibilității Celuilalt, ci o punere a acestuia sub o demnitate a pecetluirii. Voalarea scoate personajul și semnificația dintr-o ordine temporală și narativă care l-ar consuma și epuiza. „Secretul”, cum îl numește Modiano, este pus la distanță de formele de înscriere care l-ar consuma încă o dată prin propriul lor timp. Iată finalul micro-romanului *Dora Bruder*:

„N-am să știu niciodată ce făcea, unde se ascundea, cu cine se întâlnea în lunile de iarnă ale primei sale fugi și în cele câteva săptămâni de primăvară când a reușit iar să scape. Acesta este secretul ei. Un secret umil și prețios pe care ordinea, călăii, așa-zisele autorități din timpul ocupației, închisoarea de la prefectura poliției, cazărmile, lagărele, Istoria, timpul-tot ceea ce pângărește și distruge-nu vor putea să i-l afle.”¹

Secretul fiecărei vieți e intimitatea opacă a acesteia cu lumea și locurile, un secret ce rămâne în cadrul fiecărei manifestări a existenței ca o umbră anticipată a uitării și a inconsistenței. Acest tip de secret umil poartă opacitatea ființei în fața timpului, posibilitatea acesteia de a nu fi consumată complet de o narațiune sau de un timp istoric descifrabil. Secretul e cel care funcționează ca o formă de rezistență la trecut, actualizând un prezent continuu ce nu poate fi de-voalat. Și totuși acest secret este universal chiar dacă el poartă tainica intimitate a ființei, proscrisă pecetluirii și forței lacunelor. Conform lui Derrida, „mărturia trebuie să-și dea sieși voie să fie bântuită de posibilitatea literaturii”,² pentru că, dacă mărturia ar veni ca

¹ Patrcik Modiano, *Dora Bruder*, p. 123

² Maurice Blanchot, Jacques Derrida, *L'instant de ma mort; Demeure: Fiction and Testimony*, Stanford University Press, California, 2000, p. 30

dovadă sau certitudine, ea ar distruge *secretul* experienței singulare care este chiar condiția mărturisirii. Mărturia este un pact între *clipă*, punct de unde doar subiectul poate mărturisi și *secret*, momentul la care doar subiectul are acces, așa cum nimeni altcineva nu ar avea. De asemenea, există absența atestării, adică imposibilitatea de a dovedi că secretul și mărturia aparțin subiectului mărturisitor. Tocmai de aceea, prin mărturie, subiectul promite să spună adevărul, adică se înțelege că va spune același lucru și mai târziu, la infinit. Această repetiție scoate clipa în afara sa, în același timp, păstrând mărturia legată de clipa care o face posibilă. Acest moment care este scos din sine, și, totodată, prins prin actul mărturisirii este paradoxul discursului mărturiei. Mărturia nu poate reține nici clipa, nici eternitatea, făcând, din promisiunea sa de a spune adevărul, o simplă repetiție. Clipa mărturiei nu poate rămâne un autentic „acum și aici”, pentru că ea este pusă sub semnul lui „întotdeauna la fel”, fidelitatea sa fiind manifestată nu față de cel ce ascultă, ci față de promisiunea unui adevăr mereu același. Astfel, subiectul nu mărturisește ceva, ci mărturisește în baza acestei promisiuni, dând clipa unui alt timp care este un timp al verificării, adică al reîntoarcerii constante la secretul experienței mărturisite. De asemenea, de îndată ce acel care mărturisește spune „eu”, deja există mai mulți, cum afirmă Derrida, anume un „tu” care se presupune că înțelege și un „noi” care împărtășim aceeași competență de a înțelege¹. Așadar, mărturia trebuie să fie singulară și exemplară, în același timp: o uniune dintre irepetabilul a ceea ce doar mărturisitorul a văzut și singularul înlocuit de presupuziția că oricine, în locul mărturisitorului, ar fi văzut și mărturisit la fel. Singularul trebuie să fie universalizabil pentru ca mărturia să aibă loc². În cazul lui

¹ *Ibid.*, p. 36

² *Ibid.*, p.41

Modiano, mărturia este una a urmelor particulare și intime care se leagă într-un anumit mod de universal, cerându-și un loc în lapsusurile istoriei și ale narațiunilor. Urmele secretului Dorei Bruder, opacitatea vieții sale sunt dovezi ale faptului că există o poetică secretă a felului în care aceste pecetluiri și tăceri devin, prin însăși taina lor, zone ale universalului.

Într-un alt roman, în *Căinele fantomă*, avem un personaj construit tot de o voce a naratorului care este martorul dorinței de dispariție a lui Jasen, „dintre toate semnele tipografice [...] preferă punctele de suspensie.”¹ Dispariția lui Francis Jasen, pentru care până și propriile fotografii făcute Parisului sunt o remușcare și a cărui „impermeabilitate” interioară nu este urmărită psihologic, ci doar la nivelul unor evenimente banale, este construită ca o disoluție treptată din lume. „Credea că un fotograf nu e nimic, că trebuie să se piardă în fundal și să devină invizibil pentru a lucra mai bine și a capta – cum spunea el – lumina naturală.”² Astfel, a putea pune lucrurile în lumina propriei absențe devine, pentru Jasen, o poetică a propriei ștergeri din lume. Abia în finalul romanului aflăm că ștergerea identității ajunsese să fie completă, motivul acesteia fiind acceptarea faptului că întreaga viață stă sub spectrul unui dublu care a murit în locul nostru, în cazul lui Modiano fiind chiar spectrul biografic al fratelui mort:

„Nu mai știa cine era. Mi-a spus că după un anumit număr de ani, acceptăm un adevăr pe care îl presimțisem, dar pe care îl ascusesem de noi înșine sau lașitate: un frate, un dublu moare în locul nostru într-o dată și un loc necunoscute și umbra sa sfârșește prin a se confunda cu noi înșine.”³

¹ Patrick Modiano, *Căinele-fantomă*, trad. Iulian Curuia, Art, 2015 [1993], p. 19

² *Ibid.*, p. 109

³ *Ibid.*, p. 117

Umbra absenței celuiilalt care a făcut la un moment dat loc propriei prezențe duce la ideea iresponsabilității memoriei care trebuie, tocmai de aceea, anihilată. Memoria nu mai poate acoperi realitatea pierdută, iar în fața absenței pe care o „înlocuim” ea trebuie să cedeze, „de-locuind” spațiul dintre sine și dublul absent. Anularea acestui spațiu dintre sine și dublul absent e necesară, acesta fiind chiar spațiul unei uitări care menținuse până acum o anumită identitate. Prin ștergerea identității, mărturia ajunge să devină mărturia celuiilalt în noi, locul de unde începe spațiul dublului uitat, a golemului interiorizat. Timpul scurs trebuie refăcut înapoi ca timp al acestui dublu pierdut și aproape necunoscut. În romanele lui Modiano timpul pare că este mereu al altcuiva, chiar dacă e locuit de personajele care îl traversează. Conform lui Akane Kawakami, proza lui Modiano este traversată de un „efect al irealului” care survine din distanțarea poveștii de verosimil.¹ Acest „efect al irealului” marchează apariția acestui dublu absent, în cazul nostru, care scoate la iveală incertitudinea dintre semn și referent, incertitudine moștenită odată cu perioada Ocupației și identitățile false și contrafăcute ce s-au manifestat atunci:

„S-a susținut că perioada Ocupației, în timpul căreia identități și nume false erau parte din circuitul normal al lucrurilor, poate fi descrisă ca o perioadă în care relația dintre semn și referent era una incertă: o perioadă de stagnare, coșmar și ireal. Sugerez că o stare similară de irealitate și stagnare este obținută în textele lui Modiano ca rezultat al dezechilibrului dintre semn și referent, semnele proliferând dincolo de orice granițe referențiale rezonabile.”²

¹ Akane Kawakami, *op. cit.*, p. 52

² *Ibid.*, p. 53

„It has been argued that the Occupation, during which false names and identities were part of the normal course of things,

Irealul în cauză face ca atitudinea față de memorie să fie una cu totul diferită. Nu mai discutăm despre o memorie construită pornind de la sentimentul realului și de la nevoia certitudinii factuale, ci de o memorie care sub umbra irealului ascunde un adevăr anti-mimetic. Sentimentul de ireal opune adevărului factual un adevăr al semnului pierdut în imperiul referențialității. Astfel, relația de incertitudine dintre semn și referent nu se mărginește la aluzia pe care proza lui Modiano o face la perioada Ocupației, ci se prelungește înspre a descrie întreaga perioadă a modernității în care incertitudinea deschide provocarea integrării non-realității. Non-realitatea este noua dimensiune cu care modernitatea se confruntă în încercarea de a găsi mijloacele de a integra nu doar un timp al realului a cărui ordine e mereu contestabilă, ci și un timp al irealului în care rațiunea și memoria nu pot pătrunde. Non-realitatea începe acolo unde memoria se sfârșește, fiind unul dintre efectele prăbușirii modelelor ierarhice sau ale certitudinilor religioase. Non-realitatea ține de provocările lăsate de absențele subscrise realului care, nemaigăsindu-și ordinea simbolică în realitate, pretind o altă ordine în adevărul anti-mimetic al irealului. Non-realitatea apare ca o problemă a memoriei și a imposibilității mărturiei, constituind prin incertitudine irealul și inconsistența fiecărei vieți. Sinele se articulează și se dezarticulează pornind de la impresia vidului și a pierderii, astfel încât ceea ce rămâne ca rest al proiectului modernității este

may be described as a period when the relationship between sign and referent was an uncertain one: a period of malaise, nightmarish and unreal. I suggest that a similar state of unreality and malaise is achieved in such texts of Modiano as a result of the imbalance between sign and referent, the signs proliferating beyond all reasonable referential bounds.”

legătura noastră cu ceea ce nu se realizează și nu poate fi apropiat. Relația noastră cu non-realitatea este totodată legătura noastră cu ceea ce nu se realizează, ceea ce presupune experiența unei memorii imposibile care se substituie și se compensează prin riscul imaginației și al ficțiunii. Non-realitatea nu ține doar de o istorie care a fost reprimată, ci și de un ireal care urmărește orice relație a noastră cu referențialitatea.

În romanul *Strada Dughenelor Întunecoase*, fostul detectiv amnezic în căutarea propriului trecut pierdut se percepe ca o siluetă în mijlocul lucrurilor trăite. Romanul debutează chiar așa: „Nu sunt nimic. Nimic decât o siluetă luminoasă, pe terasa unei cafenele în seara aceea.”¹ În scriitura lui Modiano urmele trecutului, episoadele, întâlnirile sunt construite ca siluete, ca evenimente incomplete, ca umbre neclare ale unui timp ce nu mai poate reveni decât la nivelul unor imagini sau micro-afecte ce nu se leagă între ele. Pentru Modiano timpul e separat definitiv de personaje, acestea căutând părțile vieții care au dispărut pentru a se putea lega din nou de ceea ce au fost, rămânând mereu în imaginarul a ceea ce nu au fost. De aceea și în acest roman par să se perinde siluete ale amintirilor și personajului care se descoperă pe sine în funcție de chipul dintr-o margine de fotografie, despre care are bănuiala că ar putea fi chiar el. La început, persoanele cu care se întâlnește pentru informații nu își amintesc de bărbatul din fotografie, ceea ce îl face pe bătrânul amnezic să se întoarcă la metafora siluetei: „Deci, din tot ce fusesem odinioară, nu mai rămâne decât o siluetă în amintirea a doi barmani și încă și ea pe jumătate ascunsă de cea a unui oarecare Stioppa de Djagoriew.”²

¹ Patrick Modiano, *Strada Dughenelor Întunecoase*, trad. Șerban Velescu, Humanitas Fiction, București, 2014[1978], p. 7

² *Ibid.*, p. 21

Greutatea ontologică a sinelui se pierde în majoritatea romanelor lui Modiano, ființele umane fiind schițate în mintea celorlalți sau în propriile întâlniri ca niște siluete golite de semnificații transcendente. E ca și când ne-am afla într-un Hades în care nici măcar umbrele personajelor nu mai seamănă, decât printr-un travaliu de dezgropare, cu ceea ce au fost. În romanele lui Modiano totul se uită ca și cum nimic nu fusese, de fapt, niciodată înscris, ci totul se petrecuse în lumea siluetelor. Există nu doar golurile ontologice, ci și cele formate de fantomaticele încercări de a recupera trecutul din mărturiile celorlalți care, uneori, sunt înăbușite de ceața care nu permite sunetul vocii sau de zgomotul metrourilor care împiedică auzul. Aceste goluri fac ca poveștile să fie mereu incomplete, mărturii ciuntite nu doar de trecerea timpului, ci și de spațiul orașului, și astfel al societății, care le anulează ecoul.

Avem din nou de a face cu sentimentul de irealitate care nu vine din nicio cale fantastică pe care ar putea merge narațiunea, ci din absența unui trecut, din lipsa datelor memoriei și din uitare:

„Acolo, sub pomii de pe chei, am avut impresia neplăcută că visez. Îmi trăisem deja viața și nu mai era decât un strigoi care plutea în aerul calduț al serii unei sămbete. De ce să vreau să reînnod legături rupte și să caut căi demult închise? Iar pe omul ăsta grăsuț și mustăcios care mergea alături de mine îmi venea greu să-l cred real.”¹

Așa cum am observat, amnezia aduce această senzație de ireal, pregătită în culisele de-realizării operate de uitare. Desprinderea de lume prin formele de amnezie e clară, iar separarea de sine e și ea marcantă. Existența eului nu mai e

¹ *Ibid.*, p. 53

confirmată de mărturiile celorlalți și chiar atunci când există e aproape o mărturie despre un altul. Irealitatea pătrunde printre firele poveștii așa cum uitarea se insinuează în toate actele și gesturile personajelor. Zonele lacunare ale conștiinței fac să se prăbușească structura de rezistență a realului, acesta cedând în fața unei irealități crescânde ce se naște din separarea de trecut, de posibilitățile de istoricizare și inserție în timp. Probabil că acest lucru are de a face și cu dificultatea de a evoca perioada Ocupației, în romanele lui Modiano care trimit niște săgeți ațintite prin câmpurile de uitare înspre un trecut care nu mai răspunde. Așa e și personajul amnezic din *Strada Dughenelor Întunecoase* care încearcă să recupereze un trecut în care se numea Pedro și încercase să treacă granița înspre Elveția în timpul Ocupației. Senzația de irealitate vine și din ușurința cu care se destramă o viață și i se șterg urmele. Dispariția lasă un loc gol, ce nu mai poate fi umplut cu realitate și tocmai de aceea erodează structurile simbolice ale realului. Personajele lui Modiano dispar lăsând urme care fac întotdeauna obiectul unei investigații, dar această cercetare se anulează de fiecare dată pe ea însăși pentru că personajele și străzile evocate sunt infuzate de uitare. Am putea vorbi astfel despre o pierdere a realului, spre deosebire de „pasiunea pentru real” despre care vorbea Alain Badiou în relație cu secolul XX. Pierderea realului caracterizează începutul sfârșitului modernității și este condiția unei imposibilități de a mai conține firul propriei vieți sau al celorlalți. Fragmentarismul lumii nu mai poate fi răscumpărată de coerența discursurilor și a narațiunilor, iar căutarea sinelui în mijlocul acestei destrămări devine o întreprindere eșuată. Pierderea realului nu este doar efectul pierderii certitudinilor, ci, mai ales, a imposibilității de a mai da consistență unor identități sau vieți acolo unde fiecare aspect al lumii sociale e marcat de volatilitate.

„Ciudați oameni. Dintre cei care nu lasă în urma lor decât un fum ce se destramă de îndată. Discutam adeseori cu Hutte despre ființele acestea ale căror urme, la un moment dat, se pierd. Într-o bună zi apar brusc din neant și se întorc tot acolo, după ce vor fi sclipit din câteva paiete. Regine ale frumuseții. Băieți chipeși. Fluturi. Cei mai mulți dintre ei, chiar atunci când trăiau, nu aveau mai multă consistență decât un abur care nu se va condensa niciodată.”¹

Inconsistența unei vieți este punctul de sosire al tuturor direcțiilor din romanul lui Modiano. Straturile de viață și timp sunt aproape de-realizate de această inconsistență ce vine din gradele degradate de realitate și din uitare. Un scenariu al nepermanenței despică toate existențele în siluete de existență.

Îndoiala asupra acestor fragmente întreșute care ajung să compună un eu spectral este prezentă înspre finalul romanului, când personajul amnezic se îndoiește că a fost vreodată Pedro, dar toate ecurile dispersate îl străbat în căutarea unei identități, a unei *persona*. Identitatea pierdută sau gradul atât de mare de separare de un eu al trecutului sunt, în romanele lui Modiano, și expresia unei istorii pierdute a perioadei postbelice, a unei istorii prea curând uitate. Amnezia e falsă temelie de pe care se pleacă în reconstrucția unor povești de viață imponderabile, care sunt văzute prin prisma unor acte singulare ce nu sunt decât frânturi ale unui întreg ce nu se poate cristaliza niciodată. Nevoia de recuperare a vieții, prin prisma urmelor sale, e înfrântă, în finalul romanului, ceea ce transpare dintr-o viață fiind anumite afecte neclasabile și fără nume. Istoria personală este, astfel, la fel de inconsistentă ca supărarea unui copil: „O fetiță se întoarce de la plajă, pe înserat, împreună cu mama sa. Plânge din nimic, pentru că ar fi vrut să se mai joace.

¹ *Ibid.*, p. 61

Se îndepărtează. A dat deja colțul străzii, și nu cumva viețile noastre se risipesc la fel de repede în amurg ca supărarea aceasta de copil?”¹ Această inconsistență e dată de forța de înscriere minimă a memoriei în ceea ce privește raportul unei anumite existențe cu timpul. Am putea spune că pierderea și risipirea sunt marile teme ale romanelor lui Modiano. Este vorba despre risipire în care viețile se pierd în detaliile unor conversații sau străzi, într-o încercare a memoriei de a surprinde ceea ce nu se înscrie în istorie, viața ca ofrandă a amneziei.

În romanul *Orizontul*, Modiano denumeste toate zonele lacunare pe care nu le controlăm și care par să fie dincolo de noi cu termenul de *materie întunecată*. *Materia întunecată* este zona de imperceptibil, asupra căreia se exercită dominația melancoliei, a nevoii de întreg și al sentimentului de parte, de fragment:

„Dincolo de evenimentele exacte și de figurile cunoscute, simțea tot ceea ce devenise materie întunecată: oameni cu care te-ai intersectat, întâlniri ratate, scrisori pierdute, prenume și numere de telefon uitate într-o agendă veche, toți cei pe care i-ai întâlnit fără măcar să fi avut habar. Ca și în astronomie, materia asta întunecată era mai vastă decât partea vizibilă din viața ta. Era infinită. Iar el încerca să prindă în paginile carnetelului câteva licăriri din oceanul acela întunecat. Niște licăriri atât de palide, încât era nevoie să închidă ochii și să se concentreze ca să găsească un detaliu în stare să-l ajute să reconstituie întregul, doar că acel întreg nu exista, numai cioburi, praf de stele.”²

Această *materie întunecată* e explorată de Modiano prin scriitura sa care investighează evenimentele ratate ale conștiinței,

¹ *Ibid.*, p. 199

² Patrick Modiano, *Orizontul*, trad. Marieva Cătălina Ionescu, Humanitas Fiction, București, 2015[2010], p. 8

periferia acesteia, modul ei de funcționare prin imperceptibilul ce rămâne din această *materie întunecată*. *Materia întunecată* e infinită, așa cum observă Modiano, aceasta fiind compusă din tot ceea ce e evanescent. Partea anonimă, pierdută, uitată din noi este un univers opac și imperceptibil, care se deschide cu eforturi mari de evocare a unui simplu detaliu. Am putea spune că fascinația pentru acest univers pierdut e totodată interesul pentru un spațiu întrețesut al impercepției, care este, într-un fel, pentru Modiano, spațiul adevăratei percepții. Așa cum observă și Agamben, spațiul *materiei întunecate*, a ceea ce e mai mult imperceptibil, este spațiul a ceea ce e perceput cu adevărat tocmai pentru că e pentru totdeauna pierdut:

„Și de vreme ce morala sa este că poți percepe cu adevărat doar ceea ce este de neperceput, melancolicul se află singur printre aceste părți neclare și emblematice. Ca niște relicve ale unui trecut pe care este întipărit simbolul edenic al copilăriei, acestea au surprins pentru totdeauna o licărire a ceea ce poate fi stăpânit doar cu condiția să fie pierdut pe veci.”¹

E clar că, în romanele lui Modiano, evenimentele despre care scrie și legătura personajelor cu istoria mare sau personală sunt deja pierdute. Dar tocmai pentru că ele sunt deja pierdute intră într-o economie în care o altă cunoaștere și o altă percepție trebuiesc implementate pentru a le cunoaște. Această altă percepție și această altă cunoaștere se dezvoltă pornind de la încercarea de a integra imperceptibilul, necunoscutul și non-realitatea. Tocmai de aceea, Agamben susține că acest tip de percepție e adevărata percepție, ea antrenând în conștiință lucrurile care sunt irevocabil pierdute. Această altă cunoaștere

¹Giorgio Agamben, *Stanțe-Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*, trad. Anamaria Gebăilă, Humanitas, București, 2015[1977], p. 58

necesară explorării necunoscutului poartă pecetea unor goluri și unor zone intermitente ale conștiinței ce trebuiesc sondate în însăși obscuritatea lor. Această altă cunoaștere trebuie să afle absențele prin antecedentele lor și să le contureze prin circumstanțele lor, fiind, de fapt, o radiografie a invizibilului din noi. Invizibilitatea construiește, în romanele lui Modiano, personaje-umbră sau personaje-hologramă care tocmai prin invizibilitatea lor devin transparente. Invizibilul creează zonele de transparență prin care personajele fără trecut sau istorie sunt legate, de fapt, mai mult de transcenderea temporalității prin necunoscut. Și astfel ajungem la frânturile de amintiri și căutări ale trecutului care sunt, de fapt, mărci ale atemporalității. Tot ceea ce este fragil și trecător e transformat de căutările timpului din romane în atemporalitate. Această atemporalitate se vedește prin faptul că unele detalii sunt atât de rătăcite în peisajul istoric încât devin aruncări ratate în temporalitate. Acestea deschid astfel câmpul detaliilor intemporale, al lucrurilor care neputându-se ancora în istoricitate devin memorii ale intemporalului.

Proza lui Patrick Modiano face, astfel parte din ceea ce am numit o „literatură a ruinelor”, preocupată de microistorie, nu doar în sensul interesului pentru viețile comune, obișnuite, ci și în sensul unei estetici care, operând cu punctele oarbe din conștiința colectivă, obține căile de acces înspre un real care nu mai este complet stăpânit, care depășește gândirea și rațiunea și care devine o formă de bântuire prin absențele ce nu se pot fixa. Avem de a face cu o „literatură a ruinelor” în baza încercărilor prozei lui Modiano de a scrie absența și de a da o altă posibilitate lucrurilor de a reveni. Ceea ce revine nu o face prin simpla rememorare sau prin regăsire, ci prin insistența asupra corpului mut și a obiectului nescris. Insistența pe aceste zone ale indeterminării scot la iveală o nouă modalitate a pos-

tmodernității de a se raporta la întreaga incertitudine care o traversează. Nu mai este vorba de o recucerire a acestei incertitudini prin certitudine, ci de o prezență a certitudinii pierdute, în care ruina referențialității și a istoricității se oferă nemediat, obligând la o participare la necunoscut. Modiano nu își scrie proza doar pentru a ne aminti de uitarea ce înconjoară actele noastre de percepție și memorie, ci pentru a ne face să participăm la „portretul” colectiv al alterității ca la un portret desfigurat, alterat, în care umbrele au nevoie de propria individualizare. Chiar dacă aceste umbre capătă chipuri și adrese, ele rămân în inconsistență, la granița dintre factual și ficțiune. Ordinea simbolică și istorică, așa cum o cunoaștem, nu poate găzdui aceste umbre decât în măsura în care le de-realizează, pentru ca mărturia lor să nu poată fi mai mult decât o linie de ruptură. În această linie de ruptură istoria ajunge să fie co-substanțială cu imaginația, substituind imposibilitatea de a documenta cu posibilitatea de a înregistra reverberația unei absențe. Funcția spațiului gol în proza lui Modiano e aceea de a ne re poziționa față de alteritate, nu din perspectiva celui care cunoaște, ci din punctul de observare al celui care privește prin prisma amputărilor memoriei colective. Fragmentarismul și metonimia lui Modiano ne conduc înspre un alt tip de întâlnire cu memoria și cu alteritatea, una în care absențele nu sunt pur și simplu „acolo”, ci sunt extrase pas cu pas din geografia propriei noastre conștiințe. Absențele nu ne „bântuie”, ci sunt operate în noi înșine, din noi înșine, ca cititori, funcția spațiului gol fiind aceea de a ne livra pe noi înșine unei enigme a cărei origine suntem chiar noi.

17. Memoria cu cel puțin două adevăruri încrucișate: Colum McCann

În fiecare configurație istorică a unui eveniment există o poveste anonimă care atinge istoria marginal, lăsând impresia că suferința oamenilor obișnuiți se sfârșește odată cu ei și tot ceea ce trece de la o generație la alta este doar cuvântul scris care înseamnă mereu altceva. Colum McCann este scriitorul care istoria prin mecanismele literaturii, intrând în labirinturile memoriei prin diferite căi săpate de poveștile anonime, în interiorul cărora linia suferințelor e paralelă cu cea a cuvântului scris. Scriitor emigrant, de origine irlandeză, Colum McCann își propune să observe jocul unor granițe mici, în interiorul unor granițe mai mari, care nu pot conține povestea sau memoria tocmai pentru că acestea traversează continuu spațiul și timpul, găurind adevărul istoric și geografia acestuia.

Felul în care o poveste anonimă este construită dintr-un material al istoriei mari reflectă modul în care memoria spațială și senzorială a oamenilor obișnuiți se hrănește din aceeași sursă precum memoria istorică a „cărților”, chiar dacă traiectoriile lor sunt atât de diferite. Memoria locurilor și a obiectelor are în centrul său același nod al intersecțiilor vizibile și invizibile, la fel ca memoria evenimentelor ce încadrează oamenii și acțiunile lor. Autorul nu este interesat doar de conexiunile multiple dintre evenimente (construite prin intermediul unui

obiect) sau de legăturile dintre suferințele care se oglindesc una pe cealaltă și personajele care se conțin între ele într-o supra-întindere istorică, ci și de modul în care poveștile-memorie cresc și descresc în funcție de felul în care sunt închise în interiorul personajelor. Prin arhitectura de conexiuni a romanelor sale, McCann dorește ca cititorul să aibă experiența unei lumi care, întorcându-se să se închidă asupra ei înseși, se deschide, totodată, spre exterior. Ideea raportului dublu dintre implozia unei lumi și desfășurarea ei exterioară este atent pusă în scenă de conexiunile dintre personaje din epoci sau contexte diferite, în interiorul cărora un trecut sau un capitol încheiat se deschide altfel prin ei. În romanele lui Colum McCann, temporalitățile și spațiile se împletesc în interiorul aceleași istorii care le revine tuturor în părți inegale, în povești mascate sub alte povești, dar indiferent de această inegalitate, modurile prin care un timp se sudează în altul sunt aceleași: printr-un obiect, eveniment, personaj care nu mai este recunoscut sau nu mai este privit la fel. Confluența multiplelor straturi ale trecutului converge înspre un punct în care vocea particulară, subiectivă devine ecoul unei alte vieți și al unei alte memorii care rămâne străină de ea. Fiecare moment anonim în interiorul istoriei distribuie aceeași poveste care nu începe, nu se sfârșește și nu e completă în memoria niciunuia dintre personaje. Un astfel de roman, în care ocolul istoriei este descris prin traseul unei scrisori sigilate care călătorește peste Atlantic și peste sute de ani de istorie, este *Transatlantic* (2013). Scrisoarea conține un mesaj de recunoștință față de un personaj a cărui poveste nu o aflăm, dar a cărui gest anonim străbate spațiul și timpul, unind suferințele vizibile și cele invizibile. Romanul împletește evenimente istorice cu poveștile personajelor anonime care indexează istoria din manuale în marea narațiune a suferinței trans-generațională. Narațiunea suferinței anonime are propria sa traiectorie în roman și pare să se con-

struiască în paralel cu evenimentele istoriei mari. Momentul istoric al zborului experimental al celor doi aviatori, Jack Alcock și Arthur Brown, peste Atlantic, înspre Irlanda, în încercarea de a da o altă semnificație unui bombardier, la un an după încheierea Marelui Război, rămâne în aer, acolo unde manevrele celor doi sunt o chestiune de viață și moarte, puse în slujba rescrierii unui simbol cultural. Romanul înscrie perspectiva la sol, dezvoltând povestea reporterilor femei care așteptau veștile despre zborul celor doi aviatori. Povestea uneia dintre aceste femei ne duce înapoi în 1845, într-un context pe care, de data aceasta, îl citim prin ochii lui Frederick Douglass, în timpul vizitei sale politice în Irlanda, pentru a vorbi despre aboliționism, în condițiile în care Marea Foamete Irlandeză începuse deja. Cele două tipuri distincte, dar contemporane, de suferință și marginalitate sunt scrise în tensiune și ironie cu un alt simbol istoric și cultural, cel al „omului liber”, pe care Douglass îl întruchipa în timpul vizitei sale în Irlanda. Negocierile de pace conduse de George Mitchell, în Irlanda de Nord, în 1998, reprezintă un alt eveniment istoric dezvoltat în roman, căruia autorul îi contrapune povestea suferinței unei mame care își pierde fiul în violențele oarbe din timpul lungului conflict de dinainte de semnarea acordului de la Belfast. Toate aceste momente istorice, profund încărcate simbolic și conduse de figuri masculine, sunt intercalate cu poveștile intergeneraționale ale unor femei care se intersectează discret și marginal cu acestea. Istoria suferințelor apare ca o fisură de perspectivă în interiorul simbolisticii istorice culturale, prin intermediul căreia poți privi istoria desfășurându-se din spatele unor gesturi singulare care au propria lor memorie și uitare:

„Lily rămase pe loc, iar ceea ce simțea era ceva incomparabil, singular, deși ceva normal – toate momentele de viață strânse ca un mănunchi într-unul singur, în momentul acela, ușa închisă

a camerei lui, o mică geană de lumină pe sub ea, tot mai strălucitoare în întuneric. Acum înțelegea că ea era cea care străbătuse toată acea distanță, călătorise tot acel drum și deschisese o ușă, iar în încăperea respectivă se afla propria ei fiică.”¹

Romanul lui McCann, construit din corespondențe marginale și întâlniri ce poartă semnificații distincte în povești diferite, scoate la iveală modul în care viețile anonime, în cele mai fine detalii ale lor, sunt imaginile opace ale unor fragmente și frânturi aduse de peste tot, din spațiu și timp, ținute laolaltă de forța invizibilă și atotcuprinzătoare a suferinței individuale. În acest roman, problematica memoriei se pune în termenii unei moșteniri tăcute a traumei transgenerațională, în interiorul căreia ramificațiile și traiectoriile ce converg înspre un singur punct din prezent sunt parte dintr-o țesătură mult mai largă, prin prisma căreia nu există povești pierdute sau uitate, ci doar povești care se destramă în alte povești. Din pricina acestei țesături de corespondențe și prelungiri inconștiente peste secole, ar părea că McCann vrea să spună povestea victimei universale și a modului în care povestea acesteia e distribuită pe mai multe nivele sau povestea martorului-victimă („subiectul prin excelență al modernității”²) al cărui ochi lăturalnic devine în timp central. Dincolo de aceste direcții de interpretare, McCann se concentrează pe mecanismele simple prin care poveștile sunt scrise și trăite pentru a fi date mai departe, printr-un proces în care poverile istoriei se reconstruiesc labirintic în fiecare, uitarea ținând de posibilitatea de a relua aceste povești ca și cum ele ar fi noi și izolate în timp. Oricât de mult ne face acest roman să ne concentrăm pe scânteile unor

¹ Colum McCann, *Transatlantic*, trad. Gabriela Tănase, Editura Rao, București, 2015, p. 182

² Ewa Bogalska-Martin, *op. cit.*, p. 233

întreprinderi și suferințe umane ce sar dintr-un secol în altul, perspectiva nu rămâne agățată în niciuna dintre ele, distanțându-se pentru a putea observa dinamica acestora și modurile prin care nici măcar lumile noastre interioare „nu se termină odată cu noi”¹. Memoria ține de moștenirea silențioasă a acestui proiect neterminat care se desfășoară atât la intersecție cu istorie, cât și în paralel cu ea.

Zoli (2006) este unul dintre romanele lui McCann care pune în scenă diverse forme de memorie și efectele acestora, prin prisma vocilor diferite ale personajelor care traversează întreaga jumătate a secolului XX în Europa. Personajul lui Zoli e inspirat de poeta romani, de origine poloneză, „Papusza”, cea ale cărei versuri sunt o poveste de supraviețuire în timpul Holocaustului, dar care, după publicare, au fost asociate cu inițiativa comunistă de ghetoizare a romilor (anii '50-'60), confiscarea caravelor, interdicția de a circula și locuirea forțată în blocuri, în orașe. Romanul începe în anul 2003, în Slovacia, descriind drumul și intrarea unui ziarist într-o șatră. În momentul în care acest jurnalist îndrăznește să întrebe de Zoli Novotna este imediat alungat, împreună cu versurile ei, pe care le purta în minte ca pe ecoul unei memorii interzise: *Din tot ce-i spart, din toate cioburile, fac tot ce am nevoie?, Nu, nu, niciodată nu voi spune că un deget strâmb e drept*². Povestea se mută imediat în Cehoslovacia anilor '30-'40, Zoli relatând povestea ei și a bunicului ei, după ce familia ei murise, căruțele fiind duse pe lacul înghețat, de către gărzile Hlinka. Zoli învață să scrie și să citească sub protecția bunicului ei care aduce un radio în tabără și are ascunsă o carpetă cu chipul lui Lenin. După „eliberarea” sovietică, Stransky o descoperă pe Zoli și

¹ Colum McCann, *Transatlantic*, p. 281

² Colum McCann, *Zoli*, trad. Gabriela Tănase, Editura Rao, București, 2013, p. 18

cântecele ei, trimițându-l pe Swann, socialistul de origine irlandeză sosit în Cehoslovacia pentru a lucra la revistă, săculeagă poemele acesteia. Între cei doi se naște o poveste de dragoste secretă, Zoli trăind atât în tabără, cât și pe scenele pe care începe să fie invitată pentru a recita, fiind emblema unei noi ideologii care îi scoate din marginalizare pe cei care au fost asupriți de fasciști. După o nouă turnură ideologică, lumea se schimbă iar, Stransky este ucis, Swann tipărește versurile, iar Zoli e alungată din șatră, fiind asociată cu Legea 74, care îi obligă pe romi să renunțe la stilul nomadic de viață, pentru a locui în blocuri. Romanul o urmărește pe Zoli devenind martorul exclus al unei noi lumi ce se construiește pe „justificarea” stârnită, în parte, de versurile ei: *Și totuși, o umbră cât de mică/ Nu era nimic altceva decât tot o umbră./Căram cu noi șuvoaiele de apă ale altor șuvoaie prin anotimpuri*¹.

În tensiunea dintre cuvântul scris care e continuu modificat de context și memoria orală, infuzată de gândirea magică, McCann construiește parcursul memoriei care trădează. Prin puterea cuvântului scris, memoria capătă un circuit independent de existența subiectului său. Versurile lui Zoli se transformă în altceva, în funcție de contextul istoric și nevoile prezentului. Vocea victimei devine vocea eroului, memoria culturală construindu-se ca o recunoaștere a figurii sale marginale și o uitare a omului. Amintirile spațiale, olfactive și referințele constante la noroi, drum, pădure, ploaie, pământ sau vin par a fi o încercare de a surprinde o realitate senzorială și umană uitată, care începe acolo unde istoria se sfârșește: „felul în care erau săpate șanțurile și felul cum pământul tremura și felul în care păsările nu mai zburau deasupra Belsenului, despre tot ce li s-a întâmplat tuturor fraților noștri...”² Astfel de con-

¹ *Ibid.*, p. 267

² *Ibid.*, p. 52

strucții, care pleacă de la amprenta pe care pământul, rocile sau micile obiecte (precum o brichetă) o lasă asupra amintirilor pentru a ajunge la istoria mare ce pare a se desfășura dincolo de subiecții ei, opun memoria, ca forță de cunoaștere senzorială a lumii, unei istorii care trece mereu pe deasupra destinului personajelor. Acest paralelism se vede și în pasajele scrise din perspectiva lui Zoli, în care memoriile rămân plurale, fragmentare și telurice, pe când în pasajele scrise din alte unghiuri (de pilda prin ochii lui Swann) istoria și memoria devin unitare. Ceea ce toate pasajele și perspectivele din roman au în comun este sentimentul general pe fundalul căruia apar toate evenimentele și răsturnările: senzația de a trăi continuu în siajul încă unui sfârșit ideologic, istoric, politic sau geografic care nu ar fi putut fi prevăzut. La nouă ani de la sosirea în Cehoslovacia, după ce editorialele începuseră să scrie că, prin versurile ei, Zoli „prezentase lumea veche astfel ca să poată fi schimbată în final”¹, Swann înțelege eșecul ideilor apuse: „atât de multe din promisiunile revoluționare se evaporaseră împreună cu speranța mea că voi transforma lumea, și totuși nu mi se părea posibil că va veni o vreme când chiar se va alege praful de toate.”² Cum se construiește, astfel, memoria, dacă admitem că de la o ideologie la alta, de la un grup identitar la altul, planurile, sensurile și expresiile sunt complet diferite? Spre deosebire de Swann, care prin cărțile sale este moștenitorul culturii europene, iar prin activitatea sa caută să dea o formă tuturor lucrurilor, pentru Zoli „șansa de a uita e o cale de supraviețuire.”³ Toate formele de exil prezentate în roman se construiesc pe posibilitatea uitării, care nu este înțeleasă ca o simplă ștergere sau o anulare a unei anumite părți a memoriei personale sau a identității, ci

¹ *Ibid.*, p. 108

² *Ibid.*, p. 109

³ *Ibid.*, p. 246

este privită ca o interiorizare puternică, o împingere spre profunzimi, care mocnește lăuntric. Dorința de arhivare și întemeierea memoriei pe puterea cuvântului scris și tipărit se opune modului în care Zoli așază procesul memoriei în interior, secretizând și uitând realul discursiv ca grilă de lectură pentru a-l redescoperi cu ajutorul simțurilor și al experienței doliului. Prin ochii personajului Zoli, dacă cuvintele au puterea „magică” de a ține oamenii prizonieri sau de a-i elibera, de a rescrie intenții și istorii, atunci ele trebuie uitate, memoria devenind o formă de doliu față de cuvintele care și-au pierdut sensul. Paul Connerton demonstrează modul în care legătura existentă între un spirit al doliului și scrierea și producerea istoriilor nu poate fi negată¹. Astfel, istoriile sunt generate nu doar de mecanismele legitimării și din dorința de a justifica prezentul, ci ele sunt create de un simț al pierderii care se transformă în răni simbolice sau reale în interiorul narațiunilor trecutului, primind astfel o expresie specific culturală, care ne leagă de o pierdere comunitară petrecută cu sute de ani înainte. În romanul său, Colum McCann prezintă cele două alternative ale felului în care istoriile sunt generate: pe de o parte, avem o Europă de după cel de-al Doilea Război Mondial care caută să-și legitimizeze acțiunile prezente denunțând istoria ca pe o greșeală umană, pe când cântecele și versurile oamenilor reflectă un proces de doliu față de istoria trăită și pierderile nenumite: „Primăvara a pierit până în cel mai îndepărtat colț/ Și cântecul nostru și-a luat zborul spre munți/ Unde poate fi auzit sunând peste crește/ Apoi și-a tras pe cap o pălărie smul-să de două ori/ Am numit acest cântec al tăcerii/ Dar ne-a răspuns cu ecoul său.”²

¹ Paul Connerton, *The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body*, Cambridge University Press, New York, 2011

² Colum McCann, *Zoli*, p. 265

18. „Trecutul care nu se amestecă cu noi”: Maria Stepanova

În amintirea memoriei este un roman atipic în peisajul literaturii contemporane, tocmai pentru că puterea sa nu se clădește printr-o forță narativă sau prin personaje conturate care ne apar în față prin povestea lor de viață. Romanul Mariei Stepanova este ca un tratat despre memorie, în care se împletesc scrisori de familie, pagini de eseu în sunt invocați Roland Barthes, Walter Benjamin, W. G. Sebald, Marianne Hirsch etc., non-capitole (după cum sunt numite) în care documentul datat se întâlnește cu scriitura sau pagini de descrieri ale unor fotografii de familie. Modul fragmentar și inegal prin care Stepanova construiește trecutul ține de o conștiință etică în fața morților, care sunt chemați să vorbească nu din interiorul narațiunilor, ci cu vocile individuale ce depășesc cadrul poveștilor lor de viață ce i-ar putea legitima sau distorsiona. Scriitura ce se ocupă de memorie, trecut, istorie are, în viziunea lui Stepanova, o datorie uriașă față de cei ce nu mai sunt autorii propriei lor povești, ci doar o umbra a propriilor arhive, obiecte și urme lăsate celorlalți. Se pune, astfel, problema unei dileme etice față de construcția trecutului în care tocmai cei despre care se scrie pot fi pierduți în proiecțiile prezentului. Tocmai de aceea, o construcție și o țesătură a trecutului care lasă spațiile goale neumplute, potecile doar întrezărite, mărturiile incomplete sau destinele necunoscute, prezentate doar printr-o licărire domestică, este mai fidelă morților și trecutului.

Scrisorile de familie, inserate în roman, sunt cu atât mai vii, pentru că nu avem acces la altă voce a personajelor construită prin mecanismele ficțiunii, iar trecutul, în acest roman, este cu atât mai larg, fiind concentrat în obiecte, fragmente, rămășițe ale unor vieți povestite pe jumătate (prin câteva documente de familie și teorii despre memorie). Stepanova ne confruntă pe pagini întregi cu reflecțiile teoretice despre memorie, de până acum, în timp ce proiectul său de a „scotoci” prin istoria familiei (traversând întreg secolul XX) rămâne non-speculativ, fără intenția de a diseca trecutul, ca și cum memoria, oricât de conceptualizată, este prea simplă și discretă. Atunci când trecutul devine fundal pentru trăirea subiectivă a martorului din prezent, Stepanova demască mecanismul, așezând o graniță între memoria ce poate fi atinsă și rămâne cu atât mai distantă și memoria care nu mai are niciun suport palpabil, devenind cu atât mai ușor de apropiat. Un exemplu grăitor este episodul succint relatat în care naratoarea se întâlnește cu o cunoștință ce o îndrumă spre satul și strada exactă unde se presupune că ar fi trăit străbunicul acesteia. După ce curtea și ruinele ce păreau străine sunt paradoxal recompuse și recunoscute de memorie ca și cum „acolo totul era cum trebuie”, iar tabloul este extras și fixat în amintire, se dovedește că numărul casei vizitate ca aparținând rudei fusese greșit. „Cam asta e tot ce știu despre memorie”,¹ concluzionează naratoarea, redirectionând privirea asupra trecutului prin toate ocolirile sale, pe tot parcursul cărții, lăsându-ne să simțim apropiere acolo unde există incertitudine și asigurându-se că nu traversăm niciodată calea înspre memoria victimelor fără a expune adăugirile și închipuirile noastre.

¹ Maria Stepanova, *În amintirea memoriei*, trad. Luana Schidu, Humanitas Fiction, București, 2021, p. 42

Stepanova nu mizează pe sensibilitatea față de „mica istorie” ce se reactualizează în fiecare destin, melancolia fiind sentimentul ce stabilește legătura cititorului cu obiectele trecutului, ci pe o construcție arhitecturală care așază spațial fiecare document în izolarea sa în raport cu celelalte, veghind asupra pericolului de a crea o relație liniară a personajelor cu obiectele sau a cititorului cu acestea. Spațiul fotografiilor, scrisorilor sau obiectelor rămâne unul insular pentru ca „puținul” fiecărei existențe să rămână dezgolit, gol, liber de sarcina de a deveni simbol în economia vreunei povești sau a unui destin. Dacă în scriitura lui Sebald, „orice lucru, orice destin, orice chip și orice semn merită să fie pomenite, să mai scânteieze în lumină înainte de întunecarea definitivă”,¹ în cazul Mariei Stepanova, fiecare lucru se remarcă prin grația cu care s-a deplasat spre marginile istoriei sau ale unei existențe individuale. Cartea cultivă această fascinație față de felul în care istoria se răstoarnă de fiecare dată prin prisma obiectului insignifiant sau a detaliului marginal. Amintind, într-un interviu, un articol scris de Osip Mandelștam în 1923, Stepanova afirmă că romanul, prin structura sa narativă, nu mai este, după a doua jumătate a secolului XX, forma prin excelență care reflectă destinul individual, subiectului fiindu-i imposibil să se mai perceapă prin intermediul construcției narative a romanelor de secol XIX: „În secolul în care oamenii mor cu milioanele, o persoană nu mai este măsură. O eroare, un detaliu, un lucru foarte mărunț – oricât de ciudat, aceasta e măsură.”² Tocmai de aceea, cartea Mariei Stepanova despre propria familie, de-a lungul secolului XX,

¹ *Ibid.*, p. 181

² <https://puncturedlines.wordpress.com/2021/02/03/telling-the-story-of-people-who-didnt-want-to-be-noticed-an-interview-with-maria-stepanova/>

nu este o construcție narativă, prin care soarta fiecărui personaj să transpară în înșiruirea clară a istoriei, ci o construcție abisală, în care fiecare existență pare să înceapă și să se sfârșească printr-un obiect cu valoare documentară, care refuză să devină parte dintr-o poveste, pentru a aparține doar celor ce nu mai sunt. Prin acest refuz, particularul se reafirmă, în cartea Stepanovei, scoțând individul din ipostaza de produs al unui destin de masă sau efect al unei istorii colective. Chiar dacă această particularitate este prinsă prin câte un detaliu izolat, (precum un ipotetic sertar închis în care s-ar găsi obiecte aparținând Marinei Țvetaeva sau o scrisoare semnată de o persoană în care vocea nu mai e aceeași cu cea din celelalte scrisori) ea rămâne ferecată, opacă, întoarsă asupra ei înseși. Cu alte cuvinte, particularul se ivește tocmai prin omisiuni, lacune, documente incomplete și prin refuzul „obiectelor orfane” de a se lăsa adoptate de noile forme de memorie ce se țin în jurul lor. Capitoul în care Stepanova descrie rând pe rând o serie de fotografii din arhiva moștenită, fără a încerca să explice contextul sau să imagineze povestea din spatele lor, ci limitându-se la descrieri (posturi, elemente vestimentare, chipuri, priviri, aluzii), este grăitor pentru forța mărturisitoare anti-reprezentatională a vieții individuale.

Într-un roman documentar, în care avem acces la scrisori autentice, am putea avea impresia că vocea la care avem acces este o oglindă înspre contextul trăit, între vocea individuală și istorie existând o continuitate de neoprit, dar, prin scrisorile lui Leodik, Stepanova arată cât de impermeabil poate fi discursul în raport cu realitatea trăită. Și de această dată legătura directă între document și discurs este ruptă, morților dându-li-se prilejul să vorbească prin ceea ce nu spun, cu o voce de dincolo de document, „audibilă” doar acolo unde discursul se întrerupe. Scrisorile lui Leodik, trimise de pe frontul de la

Leningrad mamei sale, sunt pline de căldură, afecțiune și „obsedantul «nu e nimic nou»“, nicio vorbă nefiind spusă despre realitatea războiului, condițiile regimentului, realitatea bloca-dei. Scrisorile băiatului de nouăsprezece ani, care își pierde viața în timpul asediului de la Leningrad, compun un document straniu în care realitatea istorică nu poate pătrunde toc-mai pentru că legăturile intrafamiliale descriu o geografie și o memorie a lor care rămâne desprinsă și izolată, fragmentând cu atât mai mult construcția romanului Mariei Stepanova. *În amintirea memoriei* demonstrează că trecutul nu poate fi privit autentic, decât prin omisiunile memoriei: pagini și date lipsă, biografii incomplete și „jumătăți de fraze pe câmpul poveștii de bază”.

Cartea Mariei Stepanova țese o microistorie, pornind de la ceea ce am vrea să numim obiecte nescrise, adică elemente care nefiind cuprinse complet într-o narațiune creează breșe în real și geografii plurale ale pierderii. Microistoria poate să creeze locuri ale amintirii acolo unde arhiva lipsește, prin intermediul obiectului nescris. Am putea spune că obiectul nescris e de-privat de conexiunea cu istoria și astfel mediază între memorie și uitare. Obiectul nescris funcționează ca o întrerupere a iden-tității istorice, făcând imposibilă legătura sa cu un anumit timp istoric. Ruinele ar putea fi percepute ca obiecte nescrise, tocmai pentru că ele creează conexiunea cu ideea radicală a unui alt timp, prin ruptura pe care o operează între timpul prezent și timpul istoric. Obiectul nescris deschide o dialectică între ceea ce încă poate fi urmărit de firul istoriei și ceea ce nu mai poate fi identificat. Urma obiectului nescris e aceea a in-descifrabilului, a misterului ce rupe legăturile acelui obiect cu un singur strat de semnificație. Obiectul nescris, la fel ca mi-croistoria, e despre traseul imprecis a ceea ce se pierde. Semne-le de timp și de spațiu a ceea ce a fost pierdut sunt aceste

obiecte nescrise pe care memoria le păstrează între straturi diferite de semnificație, neaparținând niciunuia. Obiectele nescrise deschid o dialectică cu spațiile necunoscutului, fiind, prin definiție, zone culturale ale indiscernabilului, prin care breșele realului sunt puse în lumină. Memoria se transformă într-o umbră a acestui inventar al obiectelor trecutului care dau o panoramă cu suport material tuturor traiectoriilor pierderilor:

„La Muzeul de Artă Aplicată era un soi de Valhallă a mobilierului, într-una dintre săli erau expuse nu obiecte, ci fantomele lor – umbre curbate de scaune Thonet aruncate pe un ecran lung, alb. Tot acolo se pot citi nume de balansoare și de fotolii, nume perfect umane, ca Heinrich sau Moritz, și în Heinrich am recunoscut scaunul nostru de răchită din Saltîkovca, care a reușit să șchioapeze în trei picioare până astăzi.”¹

Etica romanului documentar, așa cum o înțelege Stepanova, se bazează pe evitarea construcției narative complete a trecutului, pentru ca „efortul memorialistic” să nu devină „motiv de triumf”, iar trecutul să nu fie tratat ca o lume bună „de colonizat”. „Trecutul este nemăsurat”, iar modalitatea prin care Stepanova construiește acest efect o vom numi poetica fragmentului. Fragmentul și poetica acestuia sunt caracteristice structurii obiectelor nescrise și microistoriei în general. Fragmentul e cel care poartă în componența sa absența întregului, partea ștearsă, negată sau uitată. Partea negată e partea lipsei, fragmentul trimițând la jumătatea drumului dintre apartenența și non-apartenența sa la întreg sau la istorie. Astfel, ceea ce este descris în cadrul poeticii fragmentului e tocmai dialectica dintre prezență și absență, discontinuitatea realului și experiența incompletitudinii, a

¹ Maria Stepanova, *op.cit.*, p. 74-75

jumătății. Obiectele nescrise fac parte din real, dar în același timp realizează breșe în interiorul acestuia, astfel încât ceea ce se dă prin obiectul nescris este o ieșire din ordinea simbolică și necesitatea unei resimbolizări care, de data aceasta, nu poate fi decât resimbolizarea necunoscutului. Culturile resimbolizează necunoscutul prin intermediul simptomului, al acelei manifestări imposibile a unui „dincolo” de real care trebuie acoperit de îndată ce survine. Resimbolizarea necunoscutului se manifestă prin încercarea de a nu păstra o zonă de indiscernabil prea vastă care să atragă o surpare a ordinii simbolice. Poetica fragmentului, așa cum o construiește Stepanova în cartea sa, pune în lumină acele forme de expresie culturală care iau naștere la granița dintre cunoaștere și necunoscut, memorie și uitare, ștergere și rescriere. Acele expresii născute la marginea uitării și a salturilor peste necunoscut surprind momentele de indeterminare ale memoriei culturale și ale conștiinței în general ca momente de deschidere către noi versiuni ale aceluși „dincolo” de logica timpului sau ale unui supra-strat contra-simbolic (reprezentat prin forța documentului și a obiectelor nescrise).

19. Ocultări și orbire: Saul Bellow

Problematika reprezentării se pune din nou, pe marginea unor romane ale autorului Saul Bellow. De data aceasta, ne vom concentra asupra golurilor dintre reprezentările culturale și posibilele lor apropieri individuale. Vom vedea că există o diferență între reprezentare și modurile de apropiere pe care aceasta le generează. Am analizat până acum modurile în care anumite aspecte prezintă o rezistență la reprezentare, condiționând o tensiune a restului sau uitării în raport cu care lumi, afecte sau gânduri latente sunt reconfigurate. Aceste latențe fac parte dintr-o geografie a incompletitudinii reprezentărilor culturale care mențin deschisă calea către noi configurații. Restul structurilor de cunoaștere este ca o urmă în conștientul sau inconștientul nostru, pornind de la care apropierea realului poate fi gândită și în alți termeni decât cei ai reprezentării, anume o apropiere prin prisma a ceea ce am numit logica rămășiței. Personajele lui Bellow se construiesc pornind de la posibilitatea lor de a realiza existența unei distanțe între reprezentare și experiență. Este vorba despre niște personaje care observă lumea din jur și evenimentele prin prisma distanței dintre „eul” privitor și „eul” care acționează. Această distanță marchează totodată raportul dintre istoria mare și istoria personală care descrie pendularea personajelor lui Bellow între memorabil și non-memorabil, apartenență și non-apartenență.

Omul suspendat este primul roman al lui Saul Bellow, apărut în 1944. Subiectul romanului este de interes pentru cercetarea

prezentă, fiind vorba de un om care își dă demisia pentru a se înrola în armată, dar așteptarea prin care trebuie să treacă e foarte lungă și presărată cu meditații pornind de la filosofii Ilumiști pe care îi citește. Această perioadă de intermitență este inventariată sub forma unui jurnal, în care singurătatea sau vestea despre alți soldați ce pleacă în Africa de Nord constituie universul amestecat al protagonistului. La finalul romanului, după lungi încercări de a controla libertatea coplesitoare a zilelor meditative, personajul este în final înrolat în cel de-al Doilea Război Mondial, urmând să plece, părăsind restul lumii și bucuros că nu mai trebuie să dea socoteală pentru ființa sa. Influența existențialismului în America, în anii '40 este evidentă, dar mai puțin evidentă este ironia, personajul fiind mulțumit de înrolarea sa în armată, pricină care îi aduce mai mult sens și mai puțină indeterminare în fața căreia era de fapt pierdut într-o stare de suspendare. Starea de suspendare este totodată o stare de oscilație care îi aduce libertate, dar înaintea căreia nu ajunge să fie decât o pradă a propriei ființe, dorind cu ardoare să aparțină acelei alte lumi prin înrolare. Romanul încearcă să răspundă la întrebarea despre cum eliberezi eul încâtușat, însă răspunsul e paradoxal, fiind vorba despre nevoia de apartenență la lume și la un sens care se dovedește mai mare decât nevoia de libertate. Motivația înrolării e aceea de a se adăuga pe sine la temelia timpurilor viitoare și nu de a rămâne în punctul de dispariție al propriei libertăți.

Dacă până acum am inventariat golurile și lacunele din memoria colectivă și cea individuală în încercările de a reconstitui liniaturile cu trecutul, odată cu Saul Bellow, care începe să scrie în perioada imediată a celui de-al Doilea Război Mondial, ne vom preocupa de un alt tip de goluri, anume acelea care se instalează între constructul ideal și lumea reală, producând un alt tip de uitare care e mult mai apropiată de efectele

ocultării și ale falsificării. Una dintre primele meditații din jurnal îi vizează pe anonimii istoriei, ajungând la ideea că există un gol între lumile pe care le căutăm și lumile pe care le primim:

„În timp ce mă gândeam la alte epoci condamnate și la anonimii care zac în uitare, m-am întrebat... Cum știam noi că așa stăteau lucrurile? În toate modurile principale, spiritul uman trebuie să fi fost același. Iar binele, se pare, lasă mai puține urme. Și noi urma să aflăm că judecaserăm greșit epoci întregi. [...] Și se prea poate să fi fost indus în eroare, chiar și cu clădirile astea ruinate din fața mea, ude leorcă, având și ele culoarea celui ziar fatidic pe care-l citeam zilnic... Lumile pe care le căutam nu erau niciodată acelea pe care le vedeam; lumile pe care le râvneam nu erau niciodată acelea pe care le primeam.”¹

Lumile pe care le căutăm nu sunt aceleași cu lumile pe care le primim în sensul că un anumit trecut pe care îl căutăm în funcție de niște urme e diferit de trecutul pe care îl primim în funcție de istoria scrisă sau percepțiile prestabilite. Lumile pe care le căutăm sau pe care le râvnim sunt deja pierdute, tocmai de aceea între insinuarea lor și reprezentarea acestora există un gol pe care se joacă constructele de semnificații. Uitarea, în cazul acesta, e una inter-generațională care ține de moșteniri incomplete sau imposibile la nivelul memoriei colective.

Așteptându-și înrolarea, Joseph își dă seama că viitorul nu mai este unul personal, ci unul colectiv, prin prisma căruia individualizarea și particularitatea unei anumite istorii personale se anulează. Am putea afirma că tocmai din pricina faptului că viitorul e unul colectiv se anulează și trecutul, ștergerea

¹ Saul Bellow, *Omul suspendat*, trad. Nadina Vișan, Litera, București, 2018 [1944], p. 25

particularității acestuia fiind unul dintre mecanismele uitării care îl aduce pe Joseph în starea de suspendare și lipsă de ancorare ce îl determină în finalul romanului să scrie: „Trăiască înregimentarea!”. Golului dintre ideal și lumea reală, i se adaugă și golul dintre istoria personală și cea colectivă. Având în vedere că e vorba de o așteptare, o așteptare în care se cascadează o întreagă meditație asupra suspendării și a golului, întregul roman este un roman al golului așteptării, roman al punctului de deasupra prăpastiei înainte de tăierea frânghiei. Îngustarea existenței în fața unei istorii a spațiului respectiv atrage după sine conștiința efemerității lucrurilor. Acesta este unul dintre efectele golului sau intermitenței ce se cascadează între istoria personală și istoria mare. În fața unei perspective colective, subiectul suspendat, neancorat, deține conștiința propriei ștergeri din lume. De data aceasta este vorba, așadar, de senzația golului propriei dispariții, a propriei sustrageri din lume, de unde și nevoia de înrolare și apartenență. Timpul intervalului, așa cum l-am discutat, se constituie pornind de la travaliul unei treceri indefinite care marchează spațiul unei indeterminări. Această indeterminare este resimțită de personajul principal a cărui întreagă identitate este într-o structură de interval. Joseph are nevoie de înregimentarea la care visează tocmai pentru că timpul intervalului îl menține într-o stare de indefinit în interiorul căreia singura posibilitate de a contura o identitate vine din sacrificiul libertății. Indeterminarea este o povară pentru Joseph care se află în căutarea unui sens și a unei identități. Putem vedea aici efectul prăbușirii marilor narațiuni și golul identitar lăsat de acestea. Într-o lume în care constructele tari și idealurile sunt în ruină, criza de identitate și sens pornește tocmai de la problema indeterminării. Distanța dintre istoria mare și istoria personală devine din ce în ce mai mare și, de aceea, Joseph simte că înregimentarea ar putea anula această

distanță. Mecanismul psihologic din spatele dorinței de înregimentare este foarte bine descris, jurnalul lui Joseph fiind mărturia unei incapacități de a suporta indeterminarea deschisă de acea stare anistorică dintre lumi pe care o dă non-apartenența la istoria mare. Putem spune că lipsa unui prezent istoric și generarea unei stări de indeterminare au condus la dorința de înregimentare de după cel de-al Doilea Război Mondial. În perioada postbelică, distanța dintre istoria personală și istoria mare începe să fie din ce în ce mai mare, constituind un spațiu de indeterminare în interiorul căruia identitățile au fost șterse. În postmodernism, acest spațiu de indeterminare este și mai vast, extinzându-se de la incertitudinile existențiale până la cele epistemologice, subliniind prezentul istoric ca pe un spațiu-ruină în care identitățile nu se mai articulează pornind de la apartenența la istorie, ci pornind de la „individualismul posesiv” care umple locurile goale. Cu alte cuvinte, într-o epocă a incertitudinii, indeterminarea provocată de distanța dintre istoria personală și istoria mare este compensată printr-un ideal al individului care posedă prin explicație până și punctele oarbe care îl traversează.

În romanul *Iarna decanului*, întâlnim un univers construit pe diferența și golul dintre două lumi aflate la poli opuși ai degradării: Chicago-ul cu gradul mare de criminalitate și rasism și Bucureștiul cu urmările comise de Securitate și peisajul străzilor cenușii. Separate de Cortina de Fier cele două lumi nu se întâlnesc, nici nu comunică decât în mintea lui Corde, fost jurnalist și fost decan al unui liceu din Chicago, care își însoțește soția în București pentru a o revedea pe mama acesteia, aflată pe patul de moarte. Aspectele care sunt o constantă în meditațiile lui Corde vizează formele de orbire în ceea ce privește conștiința istorică și opinia publică, falsele reprezentări și distorsionările în interiorul cărora îngropăm

realitatea pentru ca aceasta să funcționeze. Asta îl face pe Corde să considere că „oamenii nu sunt unii față de alții decât niște umbre, și umbre înlăuntrul altor umbre.”¹ Din spatele acestor umbre, oamenii apar ca din spatele unor straturi de uitare în care formele noastre selective de orbire i-au așezat. De data aceasta nu e vorba doar despre golurile dintre constructul ideal și realitate, ci despre golurile care rămân în urma procesului de selecție prin care ne alimentăm construcțiile de realitate. Orbirea deschide un abis care ne separă unii de ceilalți și ne distanțează radical de istoria de calamități traversată:

„Oare trecem nepăsători pe lângă forța a mii de prăbușiri, de calamități, de morți, și apoi hotărâm, printr-un proces de selecție prea abstract pentru a putea fi măcar cunoscut, să ne fixăm asupra unora din ele anume? Da, și pe urmă le lăsăm pe cele alese să ne coloreze viziunea cu tușe de penel violet, viscereale, până când apriga opțiune ne subminează și ne răstoarnă judecată. Și, în cele din urmă, întreaga suprastructură (laolaltă cu protectoarea viclenie a orbului) începe să se clatine?”²

Romanul vorbește și despre o fixitate hipnotică care ne face să trăim într-un imperiu-fantasmă.³ Aceasta este tot în logica capacității de a selecta niște trăsături în funcție de care construim imaginea pe care o memorăm și în baza căreia construim „protectoarea viclenie a orbului”. Aceleași forme de necunoaștere și orbire funcționează și între personaje, de la barierele lingvistice, până la limbajul de lemn ori discursul gazetăresc, dar, mai ales, aceleași distorsiuni funcționează între cele două

¹ Saul Bellow, *Iarna decanului*, trad. Antoaneta Ralian, Elit Comentator, 1992 [1982], p. 86

² *Ibid.*, p. 78

³ *Ibid.*, p. 142

lumi, Vestul și Estul, oglindindu-se prin Cortina de Fier. Golurile în baza cărora operăm sunt înscrise și în reprezentările memoriei, iar funcția de decupaj a acestora nu e surmontabilă decât în rarele „accese intermitente de viziune.”¹ Orbirea rămâne una dintre principalele teme ale acestui roman, lumile observate, zbatându-se în încercarea de a determina un adevăr care este mereu eliptic. Orbirea și falsificările despre care se vorbește în acest roman țin de jumătățile de reprezentare cu care operăm la trecerea dintr-o lume în alta sau dintr-o epistemă în alta. Falsificările în umbra cărora trăim se reflectă tot prin prisma spațiilor goale și a distanțelor care marchează zonele de interval pe care le traversăm. Aceste falsificări ne protejează de noi înșine, într-o epocă a incertitudinii în care figurile uitării și ale ocultării nu mai sunt apropiate prin mistificare, ci prin dezinvestiție. Incompletitudinea reprezentărilor nu mai ține de o mistificare în efectul căreia am fi putut construi semnificațiile, ci reprezintă o forță de selecție și distribuire a informației în funcție de discursul puterii. Privirea înspre alteritate la trecerea dinspre Vest spre Est devine exemplul pentru reprezentările incomplete pe care le aruncăm asupra unor lumi de care ne despart propriile posibilități de percepție filtrate cultural. Surplusul de necunoscut care ne traversează nu mai este mistificat, ci explicat ca un rest al cunoașterii care nu este concordant cu realul. Zonele de necunoscut și golurile devin astfel, în perioada postbelică, noi decupaje prin care istoria mare se scrie la distanță de istoria personală.

¹ *Ibid.*, p. 133

20. Resturile memoriei: de la baroc la Borges

Situându-ne la începutul modernității, prin Iluminism sau epoca barocului, vom căuta începuturile unui nou mod de a înțelege și de a integra detaliul și, astfel, distribuirea responsabilităților și a capacităților de a uita și de a ne aminti. Vom urmări o cădere a modelului ierarhic neoplatonic și o înlocuire a sa cu fragmentarism, multiplicități și perspective împrăștiate care, neputând fi recuperate în totalitatea unui sistem al lumii, explodează în ceea ce numim tragedia detaliului infinit. Într-un univers pulverizat, uitarea devine o strategie a particularului de a recompune lumea din fiecare perspectivă posibilă. Constații și abundențe înlocuiesc contribuția la ierarhie, dând noi modele de distribuire și amintire a lumii de pe marginea condiției de finitudine. Care este funcția acestui detaliu abandonat, a restului narațiunilor, într-o lume barocă care și-a propus să ajungă dincolo de suprafață în căutarea aceluia strat mai profund al realității? Efemerul și obscuritatea intră în discuție ca niște categorii perceptive care determină grade diferite ale apartenenței și ale realității. Pornind de la una dintre povestirile lui Jorge Luis Borges vom discuta despre oroarea de infinit și despre imposibilitatea totalizării, așa cum sunt ele moștenite de modernitate și post-modernism chiar din neliniștile secolului al XVII-lea. Astfel, vom trasa o continuitate între felul în care Barocul formulează detaliul și post-modernul joc infinit de semnificații.

Secolul al XVII-lea este analizat de Alexandre Koyré ca trecerea de la o lume înțeleasă ca finită în principiul rațiunii sale suficiente către un univers indefinit și infinit¹. Pe acest fundal, vom analiza construcțiile de semnificație care vizează tensiunea dintre ceea ce lumea învăluie și dezvăluie, creând dislocări și recuperări orchestrate de separațiile aduse de căderea modelelor ierarhice, în termeni spirituali și filosofici. *Paradisul pierdut* al lui Milton pare să sublinieze dramaticul unei condiții căzute a secolului al XVII-lea care stă chiar la fundamentul modernității. Această cădere culturală își pune în scenă, la început, propriile promisiuni de profunzime vizuală și perceptuală care dau detaliului o nouă poziție.

Simțul incompletitudinii, marcând o lume care a fost nevoită să își caute poziționarea în altă parte, a împărțit lumea în aparențe și presupuziția unui adevăr care se ascunde în spatele propriilor sale efecte. Așa cum William Egginton demonstrează în cartea sa, *The Theater of Truth – The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, problema de gândire a modernității se deschide cu înscenarea barocă a unui adevăr care s-ar afla dincolo de „vălul aparențelor”.

„Problema fundamentală de gândire a modernității este că subiectul cunoașterii poate să aproprieze lumea doar prin intermediul unui văl al aparențelor; adevărul e definit ca adecvarea cunoașterii noastre la adevărul astfel învăluit; deci, orice cercetare trebuie să fie ghidată de reducerea oricărei diferențe ce există între aparență și lumea așa cum e. Problema, sau motivul pentru care problema rămâne o problemă, este că subiectul cunoașterii obține cunoaștere doar prin intermediul simțurilor sale, prin prisma felului

¹ Alexander Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1957

în care lucrurile apar și deci adevărul astfel căutat va fi întotdeauna corupt de aparențe.”¹

Așadar, metaforica condiție căzută de la rădăcina modernității se bazează pe ideea de a fi fost aruncat într-o oglindire reciprocă ireductibilă a aparențelor. Descartes și a sa „questă pentru certitudine” au încercat să elimine aparențele prin intermediul reducăției raționale, dar, pentru a rezolva problematica vieții ca vis, a trebuit să invoce un garant, însemnând Dumnezeu. Teama occidentală de aparențe a apărut ca o incertitudine legată de multiplicitate, adânc resimțită de lumea barocă, atât vizual cât și imaginar. De aceea, considerăm că percepția și înțelegerea detaliului este importantă pentru a defini capacitatea modernității de a rupe continuum-ul aparențelor prin intermediul forței fragmentare și izolante a detaliului. Așadar, una dintre primele întrebări care se nasc este cum a dus problematica aparențelor la o stratificare diferită a Realului și la distribuirea detaliilor dezintegrate.

Am putea spune că distanța dintre aparențe și adevăr dă naștere unei noi fenomenologii a detaliului, în care fiecare aspect minor al văzului și al experienței marchează necunoscutul pe care îl înlocuiește. Oglinzile anamorfotice segmentează

¹ William Egginton, *The Theater of Truth*, Stanford University Press, Stanford, 2010, p.2: “Modernity’s fundamental problem of thought is that the subject of knowledge can only approach the world through a veil of appearances; truth is defined as the adequation of our knowledge to the truth thus veiled; hence, inquiry of any kind must be guided by the reduction of whatever difference exists between the appearance and the world as it is. The problem, or why the problem remains a problem, is that the subject of knowledge only ever obtains knowledge via his or her senses, via how things appear, and hence the truth thus sought will itself always be corrupted by appearances.”

experiența în bucățele și aceste bucăți separate par să recompună integritatea unei prezențe care e bătuită de partea de adevăr individual a fiecărui fragment. Obiectul reprezentat e pierdut în propriul său detaliu segregat care devine sau nu semn. Astfel, amintirea și uitarea nu mai sunt văzute prin prisma problematicii reminiscenței la Platon, ci devin o chestiune de a compune sau a șterge diferite lanțuri de semne.

Putem spune că detaliile devin confirmarea aceluși mit al primei priviri asupra lucrurilor, redată de fiecare perspectivă și fiecare știință, de fiecare dată când o nouă vizibilitate nominală apare pe suprafața lumii. De asemenea, detaliile par să transporte nostalgia acelei separații dintre cuvinte și lucruri, pentru că ele par să înscrie lucrurile înapoi într-o realitate unistratificată, o realitate a detaliilor și nu una a semnelor. Detaliile retrasează discreta și tăcuta limită dintre lucruri într-o lume barocă care a proliferat pe marginea limitelor reprezentării. Neliniștea privind limitele reprezentării reflectă preocuparea legată de puterea semnelor de a încifra amintirea și uitarea. Dar, problematica uitării și a amintirii nu emerge din Realul stabilit, la care Foucault se referă cu termenul de „ordinea lucrurilor”, ci din capacitatea de dezordine, fragmentare și disociere a detaliului în afara legii semnelor. Astfel, una dintre ideile pe care o avansăm e aceea că detaliile au puterea de a genera posibilități de amintire și uitare, prin intermediul pozițiilor lor contradictorii în relație cu sistemele și discursurile care nu le pot integra.

Scriind despre felul în care lucrurile sunt legate de subiecți și colectivități prin procese de hibridizare și purificare, însemnând semnificațiile, categoriile și valorile care amestecă subiecții și lucrurile sau le diferențiază, Bruno Latour începe discuția despre „constituția modernă”, începând cu secolul al XVII-lea. Latour vrea să sublinieze separarea dintre umani și

non-umani, referindu-se la disputa dintre Robert Boyle și Thomas Hobbes. Experimentele lui Boyle cu pompa de vid și capacitatea sa de a scoate tot aerul dintr-un tub, dovedind astfel existența vidului, au creat o nouă știință care se legitimează prin acordul și înțelegerea dintre martorii dintr-un laborator și mărturia non-umanilor. Unificarea socială în interiorul Leviatanului lui Hobbes se baza pe un alt tip de adevăr, unul la care se ajunge prin matematică și argumente, dar care nu poate fi testat în laborator. Astfel, dacă Hobbes își dorea un corp politic unificat care să-i izbăvească pe cetățeni de starea lor naturală, Boyle își dorea dreptul de a produce fapte în spațiul închis al unui laborator. Pentru Latour, acest moment marchează ruptura adevărului și fărâmițarea sa în multiplele perspective private ale laboratoarelor. Astfel, chiar și la nivelul distribuției de adevăr și cunoaștere lucrurile au mers de la un model ierarhic înspre o diviziune pluralistă în laboratoarele private.

Am putea spune că, în interiorul proceselor de hibridizare deschise de separarea științelor, diferențele dintre martorii umani și non-umani, adevăruri deductive și empirice, detaliile apar la intersecțiile dintre aceste delimitări. Detaliile au început să marcheze dispozițiile de a observa și de a compune lumea. Și, mai mult decât atât, ele au devenit capabile să mărturisescă, din interiorul propriei lor tăceri, pentru dinamica dintre apartenențele și distanțele create de ceea ce Latour numește separarea dintre umani și non-umani.

Am observat că separarea dintre aparențe și adevăr, care sublinia problema de gândire a modernității, oferea detaliilor poziția unor obstacole fragmentare în continuum-ul aparențelor și, mai mult decât atât, funcția de suplenți ai necunoscutului. Urmându-l pe Foucault și teoria sa privind reprezentarea ca separare dintre semne și lucruri, am încercat

să vedem în ce măsură detaliile funcționează în afara ordinii semnelor, având propria lor capacitate de a revendica realități. Prin intermediul lui Latour am discutat despre construcția detaliilor ca efecte de suprafață a proceselor de hibridizare, care dau naștere detaliilor în interiorul spațiului dintre separațiile semantice create. Așa cum am văzut, dubla stratificare a realului în lumea barocă dă naștere unor modele diferite de a integra detaliul ca excepție de la semnificații și ordini deja stabilite. Întrebarea care se ridică este cum s-au transformat detaliile din reziduuri ale unui model ierarhic căzut în unități separate de semnificație, într-o lume pulverizată?

La turnura dintre paradigme, barocul a încercat să salveze teologia rațională de la colaps, prin intermediul răspunsurilor și a sistemelor de gândire care puteau fi formulate de către gânditorii acelei vremi. Astfel, Gilles Deleuze scrie o carte întreagă despre gândirea barocă, analizând sistemul lui Leibniz. Pentru Deleuze, barocul e definit de cele două nivele ale percepției din interiorul construcției realului: „încrețiturile materiei” și „plierile sufletului”. În alte cuvinte, concepția cum că materia învăluie nivele sufletului este evidentă în forme, imagini și sisteme din secolul XVII.¹ Fenomenologia plierii și a deplierii depinde de concepția despre spirit ca forță unitară difuzată în multiplicitatea materială. Cu toate acestea, nu vorbim de o reinvestire a emanaționismului plotinian, pentru că, în cazul acesta, Unul poate fi regăsit în fiecare suflet, în fiecare punct de vedere, în fiecare „unitate de existență”, nu doar în straturile superioare ale ierarhiei. Leibniz i-a dat numele de monadă, o interioritate independentă și închisă care suferă posibilitatea de a fi redusă la o parte unitară a universului sau

¹ Gilles Deleuze, *The Fold-Leibniz and the Baroque*, trad. Tom Conley, The Athlone Press, London, 1993, p. 4

infini extinsă în variații, diviziuni și multiplicități. Monada este o „oglină a universului” pentru că conține și compune universul în funcție de perspectiva și înclinația sa. Toate monadele sunt integrate într-o armonie holistică, pentru că Dumnezeu are grijă de fiecare părticică.

Sistemul lui Leibniz conține tranziția de la ierarhie la totalitate, încercând să ofere un construct legitim al lumii, care părea incapabilă să-și conțină toate părțile, după forțele de-centralizatoare ale noii paradigme. Astfel, în sistemul lui Leibniz, distanțele devin armonii, imperfecțiunile devin deschideri către posibilitatea de reacție, sufletele devin subiectivități și fiecare detaliu devine o poziție din care Dumnezeu gândește și vede universul. Acest sistem deschide calea către autonomia interiorului, pulverizând lumea în puncte diferite de viziune. Prin sistemul lui Leibniz, teologia rațională reconstruiește lumea, închizând fiecare atom al universului în propria sa interioritate, deschizând subiectul raționalității lui Dumnezeu ca dialectică între parte și întreg, finit și infinit. Observăm că finitul nu mai este privit ca limită, ci ca o deschidere interioară către infinit. Din acest motiv, economia detaliilor devine un câmp de construcții interiorizate ale realului, fiecare separare dând o nouă posibilitate de cifrare și descifrare a semnificațiilor.

Dar la ce infinit se referă Leibniz? Nu e infinitul dinafara lumii, infinitul născut din imaginea cerului, ci un infinit interior imaginat în diviziunea fără sfârșit a lucrurilor. Acest infinit este format și din percepții minuscule care trec neobservate, pentru că nu toate percepțiile sunt suficient de separate pentru a deveni distincte. Exemplul pe care Leibniz îl oferă este murmurul unitar al mării ce se aude de pe mal, dar în interiorul căruia nu putem cunoaște fiecare val în mod individual. Comentând acest exemplu a lui Leibniz, Deleuze vede dezasamblajul imposibil al percepției unitare ca zone de profunzime confuze ale

lumii, pe care le numește *the dust of the world*.¹ Detaliile devin măsura unui interior infinit care poate fi văzut doar prin confuzia sufletului. Semnificația pierdută a acestui *dust of the world* oferă detaliilor nu puterea de reprezentare, ci pe aceea de pulverizare.

Cum putem lega criza barocă de manifestările moderne și postmoderne? Cum au ajuns aceste sisteme de gândire, care s-au formulat ca răspunsuri la o paradigmă în cădere, să ne influențeze în logica unei istorii a ideilor? În cartea sa, *Modernism and Time-The Logic of Abundance in Literature, Science and Culture 1880-1930*, Ronald Schleifer formulează un posibil răspuns la astfel de întrebări, propunând teza conform căreia criza culturii europene, din prima jumătate a secolului XX, poate fi explicată ca împlinirea și epuizarea proiectului liberal-secular al Iluminismului. Pentru Schleifer, Iluminismul sau modernitatea începe cu epoca lui Descartes, Leibniz și Newton. „Questa pentru certitudine” și o luptă pentru dominație, bazată pe un ideal de emancipare, constituie unul dintre primii pași către industrializare. Aceste lucruri au dus la ceea ce Schleifer numește „logica abundenței”. Există o nevoie de a găsi intervalul gol de unde să se afle o cale afară din cluster-ul abundențelor și o modalitate de a uita timpul ca acumulare. Urmându-l pe Lyotard, Schleifer observă că estetica barocă era parte dintr-o încercare de a extrage esențe atemporale din multiplicități. Astfel, am putea spune că pretenția pentru simplitate a apărut ca o nevoie de a reduce detaliile percepute ca acumulări de timp și, mai ales, ca o nevoie de a șterge continuitatea unui lanț de detalii care au prins timpul și spațiul în interiorul continuităților. Considerăm că izolarea detaliului abandonat în interiorul texturilor vieții ar putea fi o formă de

¹ *Ibid.*, p. 90

rezistență în raport cu „logica abundenței”, prin intermediul unei reveniri la înțelegerea simplă a detaliului ca „unitate de existență”. „Gesturile de simplitate” puteau să apară, în modernitatea bazată pe abundențe, prin tăierea continuității dintre detalii și elemente. Ștergerea continuității marchează și ruperea timpului, ceea ce conduce înapoi la simplitățile atemporale visate de întreaga estetica modernității. Detaliul izolat revendică aceeași putere de singularizare ce aparține simplității transcendentele.

Jorge Luis Borges are în acest sens o povestire despre pulverizarea lumii din interiorul detaliilor și micro-percepțiilor. Vom trata povestirea *Funes sau omul cu memoria perfectă*, căutând modalitățile în care „logica abundenței” și microistoria înțelegerii detaliului se reflectă în felul de a înțelege memoria. Ireneo Funes e personajul pe care naratorul îl întâlnește prima oară în 1884, când trăsătura lui Funes de a ști mereu pe de rost exact cât e ora îl uimește. Trei ani mai târziu, naratorul se întoarce în oraș și află că Funes a căzut de pe cal, rămânând paralizat. Împrumutându-i niște cărți în latină, naratorul descoperă că condiția de prizonier în propriul trup îl înzestraseră pe Funes cu puteri supraumane de memorie și percepție. Povestirea începe cu evocarea acestui personaj, o floare închisă la culoare și privind-o ca și când ar putea să se uite la ea o viață întreagă. Nu știm de la început la ce se referă această metaforă despre lărgirea percepției. Când naratorul îl vizitează pe Funes, îl aude rostind o frază din *Istoria naturală a lui Plinius*. Acea propoziție, *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*, se referă la faptul că nimic din ceea ce a fost spus vreodată nu poate fi repetat cu aceleași cuvinte. Deci, dacă nu poți aduce înapoi conținutul a ceea ce a fost cândva spus, chiar dacă folosești exact aceleași cuvinte, de ce scrie Borges o povestire despre reamintire? Ideea că repetiția nu e niciodată aceeași

vorbește despre ceea ce amintirea risipește în procesul de recuperare și despre faptul că există mereu noi percepții pentru același cuvinte vechi. Uitarea este performată de cuvintele înseși, care operează cu ideea reproducerii semnificațiilor. Uitarea pe care o întreagă societate bazată pe acumulare și reproducție încearcă să o ascundă e ironizată de povestirea lui Borges despre un om care ar putea să-și amintească totul. Dar cum poate cineva să gândească atunci când e bântuit de prezența multitudinii de detalii, ca în cazul lui Funes?¹

Lumea pulverizată a lui Funes este una în care detaliile au devenit textura insurmontabilă a contingenței. Imaginea infinitului este, în cazul acesta metafora unei lumi pierdute în propria contingență și care nu poate gândi tocmai pentru că nu poate uita. Memoria este asemuită, în povestirea aceasta, cu un coș de gunoi. Lucrurile care nu trec în uitare se acumulează precum un deșeu ce împiedică gândirea. Chiar dacă își amintește toate senzațiile și jumătățile de vis, Funes e prizonierul propriei minți percepute ca deșeu. Logica abundenței, născută din credința raționalistă în capacitatea subiectului uman de a domina lumea este aici inversată, acumularea fiind semnul unui prizonierat al contingenței. Forțele pulverizante ale detaliilor, înțelese în sensul ororii de infinit, sunt printre lucrurile de care cartezienii se temeau în lupta lor împotriva înșelăciunii din partea simțurilor. Și aceleași mecanisme subversive ale detaliului ce nu poate fi conținut bântuie și resursele imaginative și

¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 490

„Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”

memoria secolului XX. Inimaginabilul și necunoscutul nu au putut fi eliminate, în ciuda faptului că realul a fost prescrist unui vizibil numit. Ceea ce pare să scape e detaliul abandonat care nu permite integrarea sa într-un sistem de cunoaștere prestabilit. Microstructurile detaliilor interconectate care au țesut oroarea de infinit în secolul barocului au devenit, în modernism, mecanismul literar al fluxului conștiinței.

În povestirea lui Borges, Funes mărturisește că această cădere de pe cal i-a adus o trezire la adevărata percepție a vieții, el fiind, înainte de asta, ca toți ceilalți oameni, orb și absent. Vălurile de uitare sub care trăim îi par, chiar și naratorului, o renunțare continuă la realitate, prin intermediul tuturor lucrurilor pe care le ignorăm sau pe care nu le percepem. Deci, frica de infinit e contracarată de ideea percepției finite și de conștiința că fiecare tăietură a realității e înconjurată de toate trăsăturile sale neintegrate. Chiar și pentru Leibniz, sufletul e născut din uitarea operată de poziția propriei determinări monadice. Chiar dacă monada este o „oglină a universului” și poate trimite la toate celelalte lucruri, propria sa perspectivă e structurată de omisiuni, adică de zonele non-reflexive ale acelei perspective. Funes e construit ca un personaj incapabil de cunoaștere, chiar dacă uitarea a fost „vindecată”. Asta pentru că lumea e reflectată în cunoaștere prin prisma percepției finite. Asta e și ceea ce sistemul lui Leibniz afirmase, dând fiecărei monade propria sa modalitate de a vedea universul. Fiecare monadă e capabilă să vadă universul așa cum nicio alta nu poate. Filosofia lui Leibniz aduce în discuție o idee simplă și fundamentală: partea ori fragmentul au propria lor posibilitate de a cunoaște, de a-și aminti și de a construi întregul. Moștenirea ideii că fragmentul poate cunoaște întregul din propria sa perspectivă a dat detaliilor un rol major în modalitățile de expresie și dezintegrare ale modernității și modernismului.

Lumea dezlănțuită din spatele propozițiilor, clasificărilor și validărilor îi pare naratorului neînțeleasă și înspăimântătoare.¹

Nu e vorba de frica de detaliile înscrise în memorie sau de redundanțe, ci de frica de a fi incapabil de a prevedea perpetuarea celor mai mici acțiuni în interiorul jocului liber al detaliilor acumulate. Asta ne aduce la Derrida și la conceptul său de joc definit în *Structura, semnul și jocul în discursul științelor umane*. Ideea pe care Derrida o dezvoltă se referă la sistemele noastre metafizice de gândire care sunt toate construite în relație cu un centru. Derrida vede aceste sisteme ca structuri ce pot fi gândite ca niște substituiri de centre. Dar, după această istorie a metafizicii care a propus multe versiuni ale centrului ca prezență, apare o ruptură în structură, adusă de faptul că am început să ne gândim la dorința de centru și la posibila sa destituire în interiorul jocului liber al semnificațiilor, care e făcut posibil de absența centrului și substituirea sa cu semne. Semnul e înțeles de Derrida ca suplimentând acea lipsă de centru care deschide interșanjabilitatea semnificațiilor. Absența e suplimentată de structura de abundență a semnificanțului. Totalizarea devine imposibilă, dar nu mai e înțeleasă ca acea bogăție a lumii ce nu poate fi cuprinsă de un subiect finit, ci ca un teritoriu al jocului descătușat ce nu mai e regulat de structuralitate.

Astfel, am putea spune că neliniștea barocului legată de o lume infinită imperceptibilă, închisă în reprezentarea finită, se

¹ *Ibid.*, p. 490

„Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides. Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles.”

întoarce în postmodernism și post-structuralism ca o problemă diferită de gândire, generată de aceeași oroare de infinit. De data aceasta, infinitul nu e multiplicitate, ci joc liber al substituirilor făcut posibil de absență. Nu mai vorbim despre infinitul pe care trebuie să îl sintetizăm în percepțiile noastre, ci despre infinitul pe care trebuie să îl jucăm pentru a evita să descoperim locul gol din Real. Detaliile devin doar o dovadă a risipirii infinite în ceea ce privește mintea lui Funes. Astfel, vedem că inutilitatea abundenței despre care vorbea Schleifer, în relație cu modernismul, are mecanismele sale de epuizare chiar și în lumea post-modernă, care părea să celebreze abundența ca libertate. Detaliile nu mai pot contrazice sistemul de gândire ce gravitează în jurul unui centru pentru că ele sunt acum în interiorul jocului liber al semnificațiilor și nu mai sunt o excepție de la asamblajul perfect. Am putea spune că în postmodernism, detaliile devin reziduuri ale unor abundențe continue. Poziția lor subversivă pare să fi fost neutralizată acum că formele acumulate de timp și spațiu își integrează înapoi excesele. Detaliile nu mai funcționează ca întreruperi ale continuităților, pentru că au fost transformate în redundanțe. Cu toate acestea, semnătura reziduală a detaliilor, în postmodernism, încă are potențialul de a reconfigura jocul sau de a convoca noi esențializări. Chiar dacă funcționalitatea detaliilor în postmodernism s-a schimbat, mecanismele lor de a crea zone de relevanță și irelevanță, clar și obscur, efemeritate și durabilitate sunt încă în joc în interiorul unei lumi de memorii fragmentate și risipite.

Așa cum am văzut, detaliile au o logică proprie de asamblare și reformulare a lumii, nu doar la un nivel vizual sau estetic. În lumea barocă, problematica detaliului a dat naștere unor noi modalități de a imagina interioritatea. Interioritatea detaliului a devenit infinitul în interiorul finitului și o anumită

oroare de infinit a început să structureze Realul ca pe o scenă multi-stratificată a lumii. Noua interioritate a fost un simptom al lumilor de multiplicități apărute după căderea modelului ierarhic al universului. Singularizarea și individualizarea fragmentului a transformat detaliile în „oglinzi ale universului” cu propriile lor posibilități de a cunoaște și de a-și aminti întregul.

În postmodernism detaliile nu mai funcționează în relație cu sistemele, ci în relație cu continuitățile pe care le trasează sau le contrazic în structura lor reziduală. Omniprezentul „praf al lumii”, reprezentat de detalii, generează un nou imaginar al risipei care vizează mecanismele noastre de amintire și uitare. Toate acestea sunt reflectate metaforic în povestirea lui Borges, care este, în fond, o metaforă pentru insomnie. Noi experiențe răsar din impresia unei lumi amestecate care este vulgarizată sau spiritualizată de detalii. Așa cum am văzut, detaliile înscriu lumea în diferite tipuri de temporalități generate de dialectica dintre abundență și simplitate, memorie și uitare, infinit și finitudine.

21. Neîmpăcarea autobiografică: Herta Müller

Întreaga operă a Hertei Müller se învâрте în jurul încercării de a da ochii cu trecutul în dimensiunea sa spectrală și indivizibilă. Tocmai de aceea, în rândurile ce urmează vom vorbi despre tipul autobiografic de scriitură al Hertei Müller, chiar și acolo unde ficțiunea și auto-ficționalizarea par să depună mărturie, mai degrabă, pentru imposibilitatea de a-ți aminti. Autoarea nu face document din realitatea trăirilor istorice între cele două totalitarisme, ci alege un tip de autobiografie pe care o încredințează, mai mult, unui „neajuns” al limbajului care umple toate ștergerile cu forța imaginară a obiectelor și întâmplărilor. În cazul Hertei Müller, autobiografia este o supra-scriere a realului, toată forța de evocare a memoriei născându-se din neîmpăcarea vieții și a trecutului cu propria lor supra-scriere. Această neîmpăcare dă scriiturii sale nota unei vinovății care e mereu prezentă și nu cruță pe nimeni, nici măcar pe cea care se auto-ficționalizează în încercarea de a dezvălui un „adevăr” imposibil de prins ca document al memoriei colective. Acest „adevăr” care nu poate deveni nici document, nici mărturie subliniază distanțele de netraversat care există între subiectul care-și amintește și subiectul trăitor, între microistorie și Istorie și, mai ales, între scriitor și limbaj: „Uneori propoziția nu crede nici ea singură în ce spune. Iar alții nu spune ceea ce crede: Ce mare-i ocolișul și ce mic adevărul¹.” Micimea adevărului încape în detaliu, în

¹ Herta Müller, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, trad. Alexandru Al. Șahighian, Humanitas Fiction, București, 2011, p. 95

cazul scriiturii Hertei Müller, pitit în colțurile cele mai intime ale unor simțiri ce creează legături între obiectele vii și obiectele moarte. Sau, cum însăși autoarea formulează, acest „adevăr mic” e observabil prin „obraznicia cu care cele vii și obiectele moarte se întrajutorează.”¹ Există, astfel, o vină care țese laolaltă bucățile de trecut cu care nu se știe ce să se facă și care se înnoadă în „obiectele vii” ale prezentului. „Obrăznicia” vine din persistența cu care detaliile și întâmplările se individualizează, mușcând din orice strat posibil de regenerare a timpului. Tocmai de aceea, Herta Müller pare să experimenteze o formă de vinovăție nu doar față de neîmpăcarea trecutului cu propria sa supra-scriere, ci și față de felul în care întâmplările și obiectele evocate se desprind de ea într-o realitate proprie lor și incognoscibilă cerebral.

Demersul autobiografic este cel care reușește să circumscrie narațiunea culpei și introducerea ei într-un câmp al vieții documentate care poate răspunde pentru și despre sine. Instituirea scrierii confesionale ca un gen aparte vorbește despre nevoia articulării vieții pe structura unui răspuns formulat chiar și în absența unei întrebări. Autobiografia are în vizor o *urmărire* a evenimentelor în măsura în care ele pot cântări justițiar pentru ceea ce a fost sau ceea ce va fi. Confesiunea aduce în scenă un subiect care acceptă să vorbească și să mărturisească în baza unei suprastructuri sau a unei povești totalizante care nu apare niciodată la finalul celor mărturisite, ci doar se fragmentează și mai mult ca în cazul majorității operei Hertei Müller.

În *Autobiography and Memoir*, Seamus Dean observă faptul că, în interiorul culturilor a căror identitate a fost mereu chestionată sau pusă în criză de momente istorice, autobiografia se naște dintr-un simț sau o senzație a unei trăsături care lipsește. Cu alte cuvinte, autobiografia se țese pe corpul

¹ *Ibid.*, p. 94

unei incompletitudini culturale sau istorice trăite ca lipsă sau neacoperire individuală. Trăsătura care lipsește și care dă curs inadecvării este cea care se urmărește a fi înăbușită prin căutările confesionale și autobiografice. Astfel, putem spune că în baza „trăsăturii care lipsește” se construiesc dimensiunile culpabile și cele nevinovate, suplinindu-se, astfel, acel gol din narațiunile despre sine și istorie.

Ceea ce lipsește nu permite conturarea unui portret care să comunice totul și, tocmai de aceea, vinovățiile și inocențele aduc în inteligibil un chip sau un nume care nu pot fi înscrise, în sfera interumană, decât prin ecoul cu care li se răspunde nevoii de a le da o biografie. Suntem, deja, într-o altă înțelegere a culpei, prin conturarea căreia nu se răspunde doar proiectului justițiar al memoriei, ci este achitată o lipsă de contur din cadrul indeterminărilor ce fac din istoria proprie un mare „Celălalt”. Întâlnirea cu celălalt se produce în regia unei săli de judecată, iar impulsul confesional e recunoașterea acelor „ochi martori” gata să achite toate trăsăturile lipsă.

Această „trăsătură lipsă” o mărturisește adesea și Herta Müller, fiind atât de conștientă, în scriitura sa, de toată istoria care nu există în literatură decât prin felul în care ea re apare dispersată: „Lucrurile trăite dispar în timp și reapar în literatură. Dar despre ceea ce am trăit n-am scris niciodată la scară unu la unu, ci numai pe ocolite. Și a trebuit să verific mereu dacă născocirile ireale își pot imagina întâmplări reale.”¹ În cazul Hertei Müller, sentimentul unei „trăsături lipsă” se traduce chiar prin conștiința scriitoarei de a mărturisi de pe marginea unui gol sau a unei uitări care lasă loc ficțiunii. Gestul autobiografic e cu atât mai autentic cu cât recunoaște că scrie din interiorul unei ștergeri, încercând să născocească realul.

¹ *Ibid.*, p. 89

Realitatea istorică nu mai poate fi retrăită sau retrasată iar posibilitatea de a o comunica rămâne „născocirea” sa din interiorul golului pe care l-a lăsat. Pentru Herta Müller realitatea istorică se întâlnește cu realitatea scriiturii numai acolo unde limbajul cedează, devenind aproape o baladă a celor ce nu vor fi vreodată mărturisite și, în cazul cărora, poate numai un singur obiect-cuvânt le mai atestă existența și trecerea.

Atribuirea de chipuri operată prin mecanismul autobiografic este tratată în profunzime de Paul de Man, în *Autobiography as De-facement*. Modelul oglinzii (distanța dintre cel care scrie și cel care este ogândit), înțeles ca fiind modelul nostru cognitiv, aduce în discuție investirea și dezinvestiția fețelor ca acte de cunoaștere în baza cărora ne instituim pe noi înșine. Am putea duce și mai departe acest gând, spunând că toate întâlnirile și tot ceea ce învățăm *de la* și *prin* alții sunt acte de scriere ale chipurilor. Astfel, până și propria vinovăție înțeleasă e o atribuire a chipului care fundamentează întreaga zugrăvire de imagini și cunoașteri ce survin în procesul de scriere a chipului. Revenind la Paul de Man, observăm că estetica intră în discuție, de Man văzând în autobiografie posibilitatea unei convergențe între istorie și estetică¹. Am putea spune, atunci, că scrierea chipului nu e făcută doar printr-un impuls istoric de documentare și păstrare, ci și printr-o dorință estetică de acordare de formă și semnificație. Vinovăția este, la rândul ei, o atribuire de chip în baza unei estetici ce vrea să prindă mișcarea de forțe din spatele unei fețe care nu poate să se refuze privirii incizive a Celuilalt. În cazul Hertei Müller, scrierea de chipuri e lipsită de contururi clare, personajele fiind mai degrabă reprezentate de senzații, replici și obiecte și, cu toate

1 Paul de Man, “Autobiography as De-facement”, în *Comparative Literature*, vol. 94, nr.5, anul 1979, p. 919

astea, memoria e în stare să le privească, socotindu-le atât de nefamiliare prezentului și, totuși, atât de intime eului.

Autobiografia, adică ideea că viața își produce propria scriere în devenirea confesională, este adânc modelată de vechea conștiință a faptului că un act își produce propriile consecințe. Întregul sistem al dreptății e fundamentat pe ideea generativă a actului vinovat care nu se păstrează într-o singură lume, ci traversează mai multe straturi, construind realul ca reacție de afectare față de impulsul răului. Culpă nu este cea care scrie Realul, ci cea care pune în mișcare o scriere de la sine, într-un lanț evenimentțial care trimite mereu la inevitabilitatea scrierii sale. Astfel, culpa aduce în centru ideea nu a ceea ce e deja scris, deja afectat, sădit sau bătut în cuie într-o sală de judecată, ci ideea a ceea ce *se* scrie, *se* produce continuu, în urma actului vinovat.

Tot în *Autobiography as De-facement*, Paul de Man vorbește despre limbaj ca fiind, întotdeauna, o figură de stil a sferei private, adică născându-se în afara evenimentului întâlnirii sau a întâmplării, ceea ce ne de-privează de voce și ne condamnă, într-un fel, la muțenie. De aceea autobiografia se naște ca un „limbaj de restaurare”,¹ un limbaj care reface posibilitatea de a avea o voce a privatului, dar care, totuși, comunică și e confecționată pentru celălalt și pentru o ieșire din privat. În aceeași schemă, am putea afirma că în urma unei vinovății a individualizării și a discontinuității în raport cu ceilalți, limbajul confesional se naște ca o repunere în voce de după acuzație. Limbajul confesional se manifestă pe structura unei expieri și a unei restaurări față de culpa de a fi mereu un subiect al muțeniei, înainte de a fi subiect vorbitor.

¹ *Ibid.*, p. 925

Observăm, astfel, că, într-un fel, codificările culpei transpar, uneori, la cele mai adânci nivele de asumare a poziție în lume și de moștenire a unor raporturi în care suntem simultan cei ce scriem și ne lăsăm scriși de vinovății ce ne leagă în permanență de propriile povești sau de poveștile altora. Limbajul însuși e o structură mărturisitoare în care suntem prinși și care vorbind sau vorbindu-ne ne achită de vina pe care o avem față de o voce ce nu e a noastră, o voce ce ne este dată înapoi atunci când alegem să devenim subiecți ai confesiunii. În cazul Herței Muller acest „limbaj de restaurare” e mereu prezent, la granița dintre muțenie și vorbire, prin intermediul unei voci pe care a recuperat-o abia mai târziu, printr-o identitate națională străină:

„Paralel cu realitatea a intrat în acțiune pantomima cuvintelor. Ea nu respectă în niciun fel dimensiunile reale, micșorează lucrurile principale și le dilată pe cele secundare. Pe nepusă masă, cercul drăcesc al cuvintelor deprinde cele trăite cu un soi de logică vrăjită. Pantomima este turbată și rămâne sperioasă, și e tot pe atât de avidă pe cât e de sătulă. Tema „dictatură” e de la sine cuprinsă într-asta, fiindcă firescul nu se mai întoarce niciodată atunci când ți-a fost răpit aproape în întregime.”¹

Anne Whitehead² discută despre memorie ca despre o formă de putere, fiindcă operațiunile principale ale memoriei sunt cele de recunoaștere și imprimare. Vom include memoria autobiografică, adică memoria care face posibil mecanismul culpei, în această înțelegere a sa ca formă de putere ce sprijină un discurs în care nu *căutarea* e cea care face trecerea în inventar a evenimentelor, ci *recunoașterea* ca funcție a legitimerii

¹ Herta Müller, *op. cit.*, p. 17

² Anne Whitehead, *Memory*, New York: Routledge, 2009

procesului justițiar. A fi răspunzător pentru sau a recunoaște o vină doar pentru că ceilalți o recunosc este un mecanism al memoriei care ne situează într-un discurs unde imprimarea răului se face tocmai prin recunoașterea și numirea acestuia într-o structură de putere.

Luând în considerare puternica influență a tradiției augustinene, ca tradiție a interiorității, asupra culturii occidentale, vom plasa vinovăția în relație cu una dintre frazele esențiale ale filosofiei augustinene: „Nu pot înțelege tot ceea ce sunt”. În această logică, culpa individuală și colectivă nu instituie doar dreptul și accesul la o interioritate ce se recunoaște și se formulează pe sine ca vinovată, tocmai pentru a legitima subiectul și acțiunea, prin ideea unei responsabilități internalizabile ce stă la temelia omului, ci fraza augustiniană, „nu pot înțelege tot ceea ce sunt”, anunță și emergența în istoria culturală a occidentului a unei priviri interioare care vede felul în care noi nu ne vedem pe noi înșine, ceea ce e tocmai una dintre marile distanțe pe care Herta Müller o așază și explorează în scriitura ei. Această posibilitate de ieșire din subiect, prin momentul perceperii neputinței de a ne vedea pe noi înșine e căpușită imediat prin conceptul de vinovăție, atât de prezent în tehnicile de scriere a istoriei colective și personale. Acest concept vine să reafirme cu toată forța structurile înțelegerii, conform cărora omul se poate vedea și cunoaște pe sine în întregime. „Pentru a ne aminti avem nevoie de ceilalți”¹ (Maurice Halbwachs), pentru a ne simți vinovați avem nevoie de ceilalți, dar pentru a ne vedea pe noi înșine nu e nevoie decât de privirea interioară a confesiunii sau, în cazul kantianismului, de rațiune. Această concepție își va găsi abia târziu desființarea completă, odată cu

¹ Apud. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oublié*, Édition du Seuil, Paris, 2000, p. 147

orientarea filosofiei către o etică a alterității și o recunoaștere a imposibilității de a ne vedea pe noi înșine fără a vedea un altul în loc.

Vorbind despre felul în care istoria caută să îi cuprindă pe morții trecutului, Ricoeur se oprește asupra observației că scrierea istoriei sau chiar scrierea în general e o formă de îngropăciune, o datorie a discursului istoric de a oferi o propunere de incorporare și îngropăciune¹. Putem afirma că această legătură de îngropăciune cu morții trecutului se realizează și prin discursul despre vinovăția colectivă care trasează nu doar îndatorirea și *grija* față de lumile anterioare, ci și ritualul de îngropare a morților trecutului, vina față de ei fiind o garanție a propriei supraviețuiri. Astfel, culpa față de trecut nu e doar actul de a-i rememora pe cei morți, cât, mai ales, asigurarea că viețuirea noastră e o depășire a îngropăciunii, adică o scriere a supraviețuirii. Și în cazul Hertei Müller, putem vorbi despre o scriere a supraviețuirii în care vina îi creează pe cei morți pentru ca viii să se poată purta pe ei înșiși, prin morții lor.

În ultima sa lucrare, *Pure Immanence*, Gilles Deleuze e interesat de acel element din experiență care are ecouri de dincolo de determinările impuse de subiectul logic². În același sens, Deleuze crede că relațiile cu ceilalți trebuie să fie construite din perspectiva acelor reverberații de dincolo de încadrările subiectivității, nu ca identificare și recunoaștere, ci ca întâlnire și compoziții noi. „Rana mea a existat înaintea mea”³, spune Deleuze încercând să arate felul în care circuitele percepțiilor noastre vin dintr-o existență și un moment anterior nouă ca

¹ *Ibid.*, p. 457

² Gilles Deleuze, *Pure Immanence, Essays on A Life*, Zone Books, New York, 2001, p. 15

³ *Ibid.*, p. 31

subiecți ai cunoașterii. În logica acestui moment anterior mie, care se formulează în interiorul lumii subiective ca o născocire unică și personală a ființei mele, dar care, de fapt, era acolo înaintea mea, așteptându-și producerea cu vocea propriei mele simțiri, este chiar logica articulării sentimentului de vinovăție. În limba română, expresia „vina mea e înaintea mea” se înțelege ca o recunoaștere a posibilității de a vedea culpa ce stă *în fața* ta, fiind detașată de subiect, pentru a fi înfățișată dinaintea subiectului, cerându-și dreptul la recunoaștere. Totuși, expresia e încărcată și de celălalt sens al lui „înaintea mea”, anume sensul ce dă anterioritate propriei vinovății în raport cu momentul subiectiv al asumării acesteia. Astfel vina se construiește de dincolo de om, într-o structură ce lasă să se vadă acel „în afara mea”, al tradiției și al istoriei, care vorbind cu o voce interioară mie nu spune și nu numește particularitatea experienței mele, ci *dă voce*, în sensul de a oferi vocea altcuiva de dinaintea mea, care e atât anterior mie cât și *în fața* propriilor mei ochi. *A da voce* vinovăției e operațiunea de a întoarce fața către ceea ce a „existat înaintea mea”, fără nicio legătură temporală cu mine, ci una structurală, în care sâmburele percepției mele e în afara și înaintea mea. În sensul acesta nu ne putem grăbi să spunem că vina ar fi o recunoaștere a celuiilalt în mine sau o identificare a celuiilalt prin grila responsabilității față de lume, ci e o intrare în compoziție cu celălalt, deoarece, contrar concepțiilor imediate asupra culpei formulată de discursul puterii, vinovăția nu este doar o dimensiune individuală și asta reiese și din dispersia de vinovății din scriitura Hertei Müller.

„Rana mea a existat înaintea mea” pare să fie și ceea ce Herta Müller ar afirma prin întreaga sa operă înțelegând ca demers autobiografic, în care memoria readuce în limbaj peisajele acestor răni. Până și imaginile din copilărie sunt descrise

prin prisma limbajului înregimentat, până și viziunile inocenței sunt cartografiate conform spaimelor care aveau să le urmeze: „Am învățat că peisajul copilăriei noastre jalonează percepția peisajului din toți anii care urmează. Peisajul copilăriei socializează fără indicii. Se furișează înlăuntrul nostru. Peisajele copilăriei sunt primele imagini mari care ne confruntă cu trupul nostru. Suntem infimi și carnea noastră, o simțim bine, e o materie vremelnică”. Întâlnirile cu nedreptatea și abuzul sunt uneori amestecate cu sentimentul întâlnirii cu sinele în vulnerabilitatea sa care rămâne, până la urmă și singura sa parte intactă. Rana, înțeleasă ca vulnerabilitatea fundamentală a ființei, este totodată și piesa de rezistență în fața oricărui tip de corupere exterioară. Rana există *dinainte*, tocmai pentru a putea rezista oricărei cedări sau modificări ale subiectului, în devenirea sa. Chiar și din punct de vedere biografic, în cazul Hertei Müller, rana exista dinainte, din pricina înrolării tatălui său ca membru SS și aderarea lui la antisemitismul național-socialiștilor. Neîmpăcarea autobiografică apare în mai multe straturi, ca o ceartă cu limbajul prin limbaj sau o ceartă cu sine prin sine etc. Considerăm că opera Hertei Müller are această marcă distinctivă și autentică autobiografică, prin sesizarea faptului că nu ne putem recunoaște deplin în niciun timp sau ipostază, nici măcar atunci când ne devenim din ce în ce mai intimi nouă înșine prin intermediul spaimelor și al anxietăților.

Pentru Herta Müller, întreaga scriitură și posibilitate a memoriei apare în lacunele care se cascadează între cuvinte și lucruri. Demersul său e bântuit de distanța care există între ceea ce se spune și ceea ce a fost. Memoria este inegală mereu în raport cu evenimentele, iar ceea ce se pierde sfârșește în golul dintre cuvânt și obiect. Această diviziune nu exista întotdeauna, ci ea este, cumva, o consecință a sistemului totalitar

și a diviziunii de sine pe care acesta a operat-o, în viziunea autoarei:

„În limba satului – așa-mi părea pe când eram copil –, pentru toți cei din jurul meu, cuvintele se aflau așezate direct pe lucrurile pe care le desemnau. Lucrurile se numeau întocmai după cum erau și erau întocmai după cum se numeau. Într-o înțelegere încheiată o dată pentru totdeauna. Pentru cei mai mulți nu existau lacune, nu trebuia să privești printre cuvânt și obiect și să fixezi nimicul, ca și cum, glisând din propria-ți piele, te-ai pierde în gol.”¹

Faptul de a te pierde între cuvânt și obiect denotă o lacună istorică și existențială care desparte manifestarea limbajului de manifestarea ordinii naturale a obiectelor. Această lacună izolează incapacitatea limbajului de a depune cu adevărat mărturie despre lume, memoria fiind cea care eșuează atât în fața evenimentului cât și în fața lucrurilor. Lăuntru este determinat să asume un limbaj separat, non-discursiv, pentru a nu fi auzit sau deslușit, iar limba rămâne o exterioritate care are proprii săi „ochi” de observare a lumii și a ascunzișurilor interiorității: „Domeniile lăuntrice nu se suprapun cu limba, ele te târăsc într-acolo unde cuvintele nu-și pot avea sălaș. Și, adeseori, tocmai despre lucrurile esențiale nu se mai poate spune nimic.”²

Trauma și non-reprezentabilul acesteia urmăresc întreaga scriitură, dar nu căutând pur și simplu o „izbăvire” prin discurs, ci, așa cum observă Ruxandra Cesereanu, urmărind „o încoronare prin poveste a celor fără de mormânt.”³ Tocmai

¹ Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, trad. Alexandru Al. Șahighian, Polirom, Iași, 2005, p. 5

² *Ibid.*, p. 13

³ Ruxandra Cesereanu, „Antigona preschimbă trauma în memorie (despre spaimă și morminte etice),” în *Herta Müller, un puzzle*

pentru că vorbim despre o încercare de îngropăciune prin cuvinte, aceasta nu poate fi completă, iar parțialitatea aceasta este văzută de autoare ca o formă de trădare din partea cuvintelor. Memoria eșuează în fața acestui „cult al morților și al eroilor”¹, devenind o luptă cu formele de atrofiere ale conștiinței ce trebuie resuscitate prin tensiunea evocărilor. Momentele din trecut și cele trăite rămân nedeslușite și, tocmai de aceea, inseparabile de umbra lor. Ele se reflectă în memorie, prin incompletitudinea lor și de aceea capătă dimensiuni înjumătățite și ficționalizate, prin intermediul cărora evenimentul scapă mereu: „Nu reușesc să pătrund decât sferturi și jumătăți de lucruri, și de câte ori încerc să o fac, până și ele-mi apar de fiecare dată altfel.”² Acest „de fiecare dată altfel” vorbește despre natura memoriei și a golurilor sale, despre ceea ce apare în umbră nu doar pentru că nu mai poate fi reamintit, ci și pentru că nu încapă în limbaj. Incompletitudinea e trăsătura fundamentală a ceea ce se înfățișează în proza Hertei Müller. Condiția istorică trăită nu poate fi surprinsă decât printr-o poetică a resturilor de memorie care gravitează în jurul a ceea ce lipsește din discurs. Umbra lucrurilor e inseparabilă de lucrurile însele și pentru că realitățile nu sunt prezente în sine, în memorie, ci sunt prezente doar prin ceea ce ele provoacă. În mijlocul alternanței episoadelor evocate de autoare, umbra lucrurilor și a evenimentelor rămâne constantă. Lucrurile se reflectă pornind de la ceea ce le lipsește într-un alt strat temporal, de la ceea ce ele nu mai pot să fie într-o altă ordine simbolică. Am putea spune că această poetică a umbrei este,

(*Studii, eseuri și alte texte*), Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2019, p. 106

¹ *Ibid.*

² Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, p. 153

totodată, o poetică a incompletitudinii, a obiectelor, evenimentelor și amintirilor ce se separară de ele însele, ca și cum însăși semnificațiile ar circula divizate prin prisma rupturii de sine. Ruptura care separă evenimentul de el însuși și sinele care-și amintește de sinele trăitor e prezentă în majoritatea cărților Hertei Herta Müller. Această ruptură se reflectă în felul în care apar lucrurile pentru conștiință, incompletitudinea lor fiind fațeta unui nefiresc și a unei de-familiarizări care e mereu recucerită prin poeticitate. Cu alte cuvinte, incompletitudinea obiectelor și a evenimentelor evocate creează o de-familiarizare și o ruptură în raport cu lumea care este, ulterior, recucerită prin poeticitatea acestei incompletitudini. Prin punerea în scriitură, evenimentul rămâne întotdeauna cu rest, iar acesta este explorat de Herta Müller prin sistemul de relații care se creează în virtutea acestui rest. Universul evocat de autoare este unul al diviziunii care se resimte în spațiul dintre memorie și uitare, dintre amintire și negația ei etc. Uitarea este, în cazul acesta, o de-familiarizare în raport cu propriile amintiri care revin parcă din nefirescul unei alte lumi. Straturile temporale sunt o forță de deformare a lucrurilor, iar o oarecare de-familiarizare intervine la trecerile de la momentul reamintirii la momentele trecute. Uitarea este cea care filtrează aceste treceri, generând sentimentul de separare din interiorul ordinelor simbolice. În proza Hertei Müller, rememorarea se scrie la granița dintre spațiile trăirii și spațiile încă netraversate ale incompletitudinii posibilităților scriiturii și amintirii.

22. Limita limbajului mărturiei

Luând în discuție două romane din literatura irlandeză, *The Secret Scripture* a lui Sebastian Barry și *The Gathering* de Anne Enright, vom discuta despre limita a ceea ce poate fi mărturisit și, prin urmare, limita a ceea ce poate intra în memoria personală sau colectivă. Limita limbajului mărturiei trasează și limitele memoriei, acestea fiind, mai degrabă, niște granițe care separă ceea ce poate fi spus de ceea ce nu poate fi spus. Vom vedea că limbajul mărturiei se construiește, în primul rând, în jurul unei îndoieli asupra lucrurilor ce sunt construite prin mărturisire. Această îndoială se răsfânge asupra ideii de posibilitate a unei versiuni personale a adevărului. Subiectul mărturisitor se găsește dedublat în povestea creată, uitându-se pe sine și reamintindu-și de sine în funcție de anumite posibilități narative. Limita limbajului mărturiei se croiește în jurul unei uitări, ocultări sau ștergeri în funcție de care întreaga poveste se articulează, încercând să cuprindă îndoiala și lipsa ce planează asupra celor mărturisite.

Romanul lui Sebastian Barry este împărțit în două planuri narative distincte, cel al lui Roseanne care își povestește viața prin jurnalul ținut sub patul spitalului și perspectiva doctorului Grene, cel în grija căruia se află Roseanne. Cele două narațiuni aruncă îndoială una asupra celeilalte, oferind versiuni diferite asupra celor întâmplate. Îndoiala face parte din această căutare a celui alt. Privirea interioară a fiecărui strat narativ este despre fantomele uitate pe care fiecare le poartă înăuntru. Privirea interioară care construiește narațiunea nu caută adevărul

decât în măsura în care acesta se oferă ca limită a limbajului mărturiei, ca secret îngropat, ca uitare depozitată ce nu mai poate fi prinsă în limbaj. Așa cum Paul Ricoeur afirmă, în *Soi-même comme un autre*, identitatea narativă este un loc căutat în intervalul gol dintre istorie și ficțiune. Așadar, orice identitate narativă este atât istorică, cât și ficțională, croindu-se pe marginea lucrurilor ce s-au păstrat și pe marginea celor ce s-au pierdut. Confesiunea lui Roseanne e o autoportretizare care eșuează în a face vizibil un anumit adevăr al experienței, pe când raportul doctorului Grene descrie liniile unei povești întotdeauna incomplete. Mărturia lui Roseanne sub forma unui portret al vieții este o ruină a imaginii sinelui. Această ruină deschide proiectul și nevoia unei reconstrucții prin intermediul unui Celălalt care completează reflexia. În intervalul dintre sinele orientat către Celălalt și sinele ca un celălalt se naște un întreg imaginar al omisiunilor care expropriază viața pentru a o putea considera.

Încercând să formuleze o teorie a acțiunii răspunzând la întrebarea cine este subiectul căruia i se impută acțiunile, Paul Ricoeur vorbește despre atestare care este mărturia credinței subiectului de a fi autorul acțiunii și al suferinței, recunoscându-se pe sine ca personaj singular într-o poveste.¹ Recunoașterea lui Roseanne ca personaj în propria sa poveste și în propriul său trecut nu sunt complete, din pricina incertitudinii evenimentelor și a bucăților de memorie care nu se potrivește. Astfel, omisiunea care se întâmplă în intervalul dintre sine și celălalt transformă fiecare experiență a vieții într-o experiență de recuperare a vieții. Vina față de omisiuni e o vină a parțialității în raport cu fidelitatea față de sine. Narațiunea e o

¹ Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 21

formă de reconciliere a parțialității, prin moștenirea poveștilor celorlalți și prin apropierea a ceea ce ne este străin. Moștenirea poveștii celui alt ca poveste personală ține de amestecarea sinei în într-o istorie colectivă. Inter-umanitatea e construită prin intermediul golurilor dintre povestea sinelui și povestea celui alt. Povestea plină de ezitări a lui Roseanne nu e despre experiența unei minți care ne trădează, ci despre istoria care trădează umplând și suplimentând „viața nudă”. Așa cum afirmă Sebastian Barry, „istoria trebuie să fie inventivă în relație cu viața umană, pentru că viața nudă e o acuză împotriva dominației omului pe pământ.”¹ Viața nudă e inaccesibilă, e tăcerea din care se trag semnificațiile. Povestea este o distorsiune a vieții nude. Viața nudă e cea care e uitată în fiecare poveste, iar aceasta funcționează ca una dintre limitele limbajului mărturiei. Cum viața nudă este cea împotriva căreia se scriu narațiunile, limita limbajului mărturiei este mereu amânată, deschizând relația între o dimensiune istorică a ființei și o dimensiune nudă a sa. Această dimensiune nudă ține de un vid ce întemeiază limbajul care nu poate da seama decât de ceea ce se reflectă în afara vieții nude. Așa cum observă Maurice Blanchot, limbajul se construiește întotdeauna pe marginea vorbirii imposibile, pe baza absenței ființei:

„Este clar că în mine, puterea de a vorbi e legată de asemenea de absența ființei mele. Mă pot numi ca și cum aș pronunța propriul cântec funerar: mă separ de mine însumi, nu mai sunt nici prezența, nici realitatea mea, ci o prezență obiectivă, impersonală, aceea a numelui meu, care mă depășește și deci imobilitatea

¹ Sebastian Barry, *The Secret Scripture*, Viking, New York, 2008, p. 56 „history needs to be mighty inventive about human life, because bare life is an accusation against man’s dominion of the earth.”

pietrificată face pentru mine exact cât o piatră funerară agățată de vid.”¹

Puterea de a vorbi și de a mărturisi este legată de această separare de sine însuși, de impersonalizare și fundamentarea pe o absență a ființei. La fel și în cazul lui Roseanne, mărturia e una a incertitudinii ființei, a impersonalizării create de evenimentele invocate. Separarea de sine însăși e multiplă, generând mereu noi îndoieli legate de veridicitatea unei povești de viață care se intersectează cu un întreg secol al istoriei Irlandei. Prin rememorare și mărturisire subiectul ia distanță în raport cu sine, se dedublează, își contemplă scriitura propriei absențe în lucruri. Blanchot era conștient de această absență a ființei ca sursă a mărturiei. Ceea ce se înfățișează în mărturie fiind tocmai subiectul sau sinele care a fost pierdut, care e mai mult absent decât prezent și care vorbește de pe marginea propriei improbabilități. Vorbirea imposibilă hrănește mărturia efectivă, cele două fiind unite prin intermediul golului lăsat de subiectul care vorbește.

Incertitudinea este răspunsul la conflictul între interioritate și exterioritate, între a fi altcineva sau a fi nimeni în propria poveste a vieții personale. Memoria nu poate fi un garant, ci, din contră, tocmai sursa incertitudinii. În ceea ce privește incertitudinea, doctorul Grene concluzionează, în ultimul capitol al

¹ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 327

„Il est clair qu'en moi le pouvoir de parler est lié aussi à mon absence d'être. Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre: je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais un présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifiée fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide.”

romanului, că fundamentul narațiunii este această inter-umanitate fondată colectiv, în baza căreia structurile noastre atârnă întotdeauna în jurul unei absențe a certitudinii:

„Recunosc că ne trăim viețile și ne menținem sănătatea psihică în lumina acestei trădări și incertitudini, așa cum ne construim iubirea de patrie pe aceste lumi de hârtii compuse din neînțelegere și neadevăr. Poate aceasta e natura noastră și poate că inexplicabil este parte din gloria noastră de creaturi, faptul că putem întemeia cele mai bune și solide construcții pe fundații de nisip.”¹

Fundațiile de nisip ale celor mai solide construcții culturale și memoriale sunt observate de doctorul Grene. Absența certitudinii este cea care face povestea să circule, consolidând structurile sale de înscriere în memoria colectivă. Jurnalul este o încercare a lui Roseanne de a-și aminti în detaliul trecutul său și implicit pe cel al Irlandei, dar fundația de nisip a acestei narațiuni este în permanență resimțită în locurile goale ale narațiunii. Construcția memoriei noastre este bazată pe un acord colectiv tacit asupra incertitudinii care traversează orice rememorare cu valoare de mărturie. A aduce mărturie înseamnă, astfel, a completa lumile de hârtie în care falsitatea și ficțiunea nu pot fi bine separate de concret și faptic. A mărturisi înseamnă a spune din nou povestea incertitudinii și a plasa subiectul pe un fundament de nisip. Nicio certitudine nu vorbește vreodată în mărturie și în interiorul memoriei, ci doar

¹ Sebastian Barry, *op. cit.*, p. 305 „I recognize that we live our lives, and keep our sanity, by the lights of this treachery and this unreliability, just as we built our love of country on these paper worlds of misapprehension and untruth. Perhaps this is our nature, and perhaps unaccountably it is part of our glory as creature, that we ca built our best and most permanent buildings on foundations of utter dust.”

vidul e cel care se elaborează, refugiindu-se în spatele unei aparente plenitudini. Ne întoarcem la Blanchot și la felul în care vorbirea se naște din imposibilitatea de a vorbi, în sensul imposibilității de a fixa cu certitudine un eu într-un anumit timp. Literatura ca vorbire împreună e cea care creează mormintele unor astfel de mărturii, dar mormintele acestea se sprijină pe un vid, ele fiind produsul unui anumit mod de a circula al semnelor și nu rezultatul unei interiorități. Astfel, uitarea este și ea parte din aceste construcții fundamentate pe nisip care se surpă uneori în anumite puncte care devoalează absența. Așa cum încercam să demonstrăm, într-o „cultură lichidă” și o epocă a incertitudinii constructele culturale par a fi „de nisip”, fundațiile sunt niște goluri sau absențe, iar discontinuitatea și uitarea sunt noile mecanisme ale cunoașterii. Toate acestea fac ca locul dintre experiență și reprezentare să fie renegociat în favoarea unei microistorii care asumă aceste lacune și poate integra imaginarul omisiunilor. Limita limbajului mărturiei este totodată limita constructelor culturale. Astfel, incertitudinea legată de constructele culturale se răsfânge în posibilitatea apropierii propriului trecut care este reflectat și dependent de istoria mare. Ultimele decenii au pus un accent atât de mare pe ideea de memorie, tocmai în încercarea de a repara incertitudinea existentă în raport cu o istorie care era din ce în ce mai apropiată de ficțiune. Memoria reazăză posibilitatea certitudinii în individ și întreține iluzia „individualismului posesiv”. Așa cum am văzut în cazul lui Sebastian Barry, nici măcar memoria personală nu mai poate fi un loc al autenticității sau al certitudinii, ci și aceasta devine o piesă în marele joc al imaginarului omisiunilor. Se creează astfel o ruptură între memorie și posibilitatea de a mărturisi. Memoria nu mai poate fi singura sursă a mărturiei, ci e nevoie de un alt punct de referință care nu se mai găsește în subiect. Această

nouă referință este limita limbajului mărturiei, fiindcă autenticul și adevărul pierdut se mută din discurs dincolo de limita acestuia. Dacă autenticul și „adevărul” se mută dincolo de reprezentare, înseamnă că indicibilul nu mai este simpla zonă de excludere a dicibilului, ci devine amânarea perfectă a unui „adevăr” ce nu mai poate fi găsit în ordinea simbolică a lucrurilor. Putem vorbi atunci despre un alt partaj al dicibilului și indicibilului care devin ambele încărcate de posibilitatea și promisiunea „adevărului”. Deplasarea autenticului și a „adevărului” dincolo de limita limbajului mărturiei dezinvestește dicibilul, astfel încât metafora nisipului descrie perfect trăsăturile unei „culturi lichide”.

Dimensiunea secretă a celuilalt este o altă inscripție a unei limite a lumii și a limbajului mărturiei. Sfârșitul semnificației și sfârșitul mărturiei se învârt în jurul unui cadavru care nu mai poate aduce mărturie decât despre absența trasată în urma sa. Romanul lui Anne Enright, *The Gathering* (2006), gravitează în jurul unui cadavru care își croiește propria sa rută de ieșire din conștiința celor vii, atrăgând vinovăție, remușcare și prăbușirea ideologică a idealului de viață al clasei de mijloc. Secretul plutește în jurul acestui cadavru și amenință să aducă colapsul unei familii deja ruinată emoțional. Secretul este o rană de familie în jurul veridicității căreia gravitează nesiguranța cu privire la întâmplarea reală. Construcția semnificației depinde de acest nemărturisit care denudează semnificația, deschizând zona unei inter-umanități în care urmele silențioase unesc și separă deopotrivă generațiile. Regăsim și aici ideea că lumea e construită pe o minciună și pe o omisiune care se reflectă la un moment dat în viețile tuturor personajelor. Memoria eșuează în a readuce în vizor acea rană de familie care e adâncită în versiuni de realitate, narațiuni potențiale și amintiri ficționale. În jurul fratelui mort care s-a sinucis, întreaga

familie se strânge la priveghi. Acesta este punctul de plecare pentru încercarea de a reconstitui geografia secretă a răniei de familie. Datoria operată de narațiunea memoriei rămâne deschisă, limita limbajului mărturiei plătind întotdeauna tribut indeterminărilor care hrănesc limbajul pierderii. Limita posibilității de a mărturisi este, în romanul acesta, un secret, pe care nimeni nu și-l amintește concret pentru că el depășește și contrazice imaginarul ideii de familie și al identităților aferente acesteia. Nimeni nu înțelege motivul sinuciderii fratelui, iar protagonista, sora acestuia, încearcă să reaproprieze trecutul în vederea unui posibil răspuns. Memoria este și în cazul acesta o sursă a incertitudinii și a omisiunilor, chiar dacă este confruntată și cu amintirile celorlalți. Istoria mare din care această memorie face parte nu mai poate atesta pentru aceasta. Memoria se surpă și ea la granița cu amintirile ficționale care încep să fie construite în mintea personajului principal. Secretul sau „adevărul” căutat sunt mutate dincolo de limita limbajului mărturiei, în zona indicibilului și a uitării. Adevărul și posibilitatea acestuia devin marele secret și marea absență în raport cu care toate semnificațiile proliferază, dar nu mai pot fi centralizate în funcție de un referent. În ambele romane, lipsa referentului este absența în jurul căreia se construiește întreaga scriitură. „Adevărul” nu mai este proiectat în ordinea simbolică, chiar dacă personajele continuă să îl caute prin limbajul mărturiei, acesta desfășurându-se ca scăpare a ordinii realului. Observăm că avem de a face cu o epocă a incertitudinii a cărei simptom este mutarea poziției adevărului dincolo de discurs. Zonele oarbe, imaginarul omisiunilor, tăcerile și uitările devin astfel noile mecanisme de distribuire a unui „adevăr” mereu amânat.

Așa cum am văzut, în ambele romane avem de a face cu o afectare a subiectului de către un eveniment ce nu poate fi

încadrat și care scapă conceptelor. Figura martorului, în ambele instanțe, este legată de imposibilitatea de a reconstitui ceea ce a fost trăit și ceea ce sfârșește sub narațiuni posibile. Figura martorului este, în sensul acesta, aceea a imposibilității reconstituirii realului, discursul memoriei născându-se pe fondul indeterminărilor și al absențelor. Restul de realitate ce nu poate fi reîncadrat în concepte rămâne deschis unei hermeneutici fără sfârșit care vorbește despre travaliul infinit al memoriei fundamentate pe o afectare fără obiect a conștiinței. Așa cum observă și Jean-Luc Marion, martorul este profund afectat de ceea ce a văzut, dar acesta nu poate face obiectivă experiența și rămâne mereu în întârziere față de eveniment:

„Și totuși martorul nu ajunge niciodată să spună, să înțeleagă și să facă înțeles ceea ce a văzut; de cele mai multe ori, el nici nu pretinde aceasta, ba chiar sfârșește prin a se cufunda în tăcere. Ceea ce se explică totuși; căci ceea ce a văzut rămâne în spatele înțelegerii complete a evenimentului, înțelegere pe care doar conceptul ar putea să o asigure; dar tocmai martorul nu dispune de conceptul sau conceptele adecvate intuiției care s-a prăbușit asupra lui; el își desfășoară viziunea sa despre lucruri, povestea sa, detaliile sale și informațiile sale, pe scurt povestește istoria sa, care nu ajunge niciodată la rangul istoriei.”¹

Imposibilitatea memoriei și înțelegere incompletă a evenimentului generează experiența incompletitudinii pe care am analizat-o și cu alte ocazii. Limita limbajului mărturiei se construiește pornind de la această întârziere în raport cu evenimentul, de la lipsa sa de încadrare simbolică. Totuși, această limită a limbajului mărturiei nu funcționează reductiv, ci, așa

¹ Jean Luc Marion, *Vizibilul și revelatul – teologie, metafizică și fenomenologie*, trad. Maria Cornelia Ică jr, Deisis, Sibiu, 2007, p. 216-217

cum am văzut, ea deschide întreaga potențialitate a unui discurs separat, care se scurge în paralel cu realul, numind și tăinuind intersecțiile cu acesta. Golul din real scos la iveală de limita limbajului mărturiei produce locul unei dezbinări creative de la care pornește interogația asupra ființei și a relației acesteia cu absențele ce o constituie. Limita limbajului mărturie descrie astfel o incompletitudine fundamentală a ființei, pornind de la ideea corpului mut de care este legată. Cele două romane irlandeze sunt despre ruina limbajului mărturiei și, prin urmare, despre ceea ce se pierde la limita reprezentării, în locul unui gol traumatic. Trecutul istoric al Irlandei este articulat tot pornind de la un gol traumatic care se reflectă în imposibilitatea acestor personaje de a-și apropria trecutul personal.

23. Ruina conștiinței și difuzia realității: Bernhard și Böll

Un nihilism adânc traversează cele două romane (*Frig* și *Opiniile unui clown*) pe care le vom aborda în cele ce urmează și care ambele surprind atmosfera postbelică a culturii occidentale. De data aceasta, golurile din cultură sunt exprimate prin golurile de sens ale lumii înconjurătoare. Sentimentul dominant este acela al trecerii indifferente a timpului care aduce eroziunea sinelui în cazul ambelor personaje principale. Realitățile puse prin ochii acestor personaje sunt difuze și condamnate, nemaigăsindu-se posibilitatea adevărului într-o lume ce trăiește în reflexia ruinelor trecutului. Experiența incompletitudinii se naște din non-apartenența la societate pe care cele două personaje o manifestă, punând în oglindă doar golurile din structurile de semnificație ale culturii postbelice. Eroismul nu mai este o opțiune, iar absurdul este înlocuit de o „melancolie dezgustătoare” a clownului prin ochii căruia credințele și acțiunile celor din jur sunt lipsite de fundament. Disperarea vine, așa cum ziceam, din poziționarea în fața golurilor din real peste care nu se mai pot realiza salturi simbolice. Melancolia ține de o rezidualitate a unor anti-povești pe care aceste personaje le construiesc în raport cu versiunea oficială a istoriei. Hiaturul dintre reprezentările care nu aderă una la cealaltă construiesc locul unui *ennui* și al unei melancolii reziduale ce vizează imposibilitatea articulării unei identități odată ce încrederea în puterile memoriei sau în „marile narațiuni” nu mai există.

Melancolia rezultă și din de-realizarea realului prin intermediul unor tăceri și a unor distanțe insurmontabile care reflectă non-apartenența personajelor la lumea care îi neagă și pe care o neagă. Realitatea este difuză tocmai pentru că ea nu se mai alcătuiește în jurul unor centri de adevăr sau ideal, ci în jurul dezmințirii pe care o realizează o anumită poziție de retragere din lume. Thomas Bernhard și Heinrich Böll, prin romanele *Frig* și *Opiniile unui clovn*, construiesc două personaje la limita desprinderii de societate care privesc prin breșele realului, nemaiputând constitui un fundament al lumilor în care trăiesc. Fragmentarismul și subiecții dezintegrați sunt marca unui univers literar pe care îl putem descrie în relație cu „literatura ruinelor” tocmai pentru că vorbim despre o poetică a rezidualității care prinde efectele distanțelor, absențelor și tăcerilor care descompun structura simbolică a realului. Solitudinea este una dintre trăsăturile marcante ale acestor personaje care duc melancolia profundă în raport cu ruinele unor lumi trecute a căror rezidualitate este purtată în însăși imposibilitatea de a formula o identitate pentru lumea prezentă. Momentele de ruptură sunt construite prin strategiile golurilor de sens care bântuie conștiința personajelor.

În romanul *Frig*, un tânăr student medicinist este trimis să supravegheze starea și evoluția unui bătrân retras din Viena într-un sat din Alpi și care este fratele celui care l-a trimis. Cartea este construită în jurul conversațiilor celor doi, existând lungi pagini confesive ale bătrânului care locuiește izolat în hanul din sat. În viziunea acestuia totul este trecător și lipsit de fundament. Marginile construcțiilor noastre simbolice s-au surpat, iar ceea ce a rămas dincolo de ele este această umbră a nimicului care atârnă asupra tuturor acțiunilor umane. Senzația de pierdere vine dintr-un raport cu o lume descoperită în

care totul e trecător și moartea devine unicul orizont al semnificațiilor:

„Oare pe dumneata nu te-a izbit faptul că morții locuiesc în cimitire? Că marile orașe sunt și mari cimitire? Orașelele, niște cimitire mai mici? Iar satele și mai mici? Că patul e un sicriu? Iar hainele, veșminte de mort? Că totul nu-i decât o trecere spre moarte. Întreaga existență nu e decât o veșnică încercare de expunere pe catafalc și de înmormântare.”¹

În *Frig*, Bernhard construiește un personaj în raport cu care ruina conștiinței în urma retragerii din lume este reflexia unei imposibilități de a aboli trecutul și de a șterge apartenența la lume oricât de mare ar fi îndepărtarea de aceasta. Eșecul, nihilismul sunt răspunsurile lui Bernhard în fața unei lumi postbelice în care rănilor violenței sunt suprapunerile imposibile pe care trăim de fapt. Peisajul este unul al ceții și al frigului, al lipsei amintirilor și a felului în care trecutul revine din când în când pentru a marca faptul că acesta nu mai există. Desprinderea de lume a personajului nu poate constitui o desprindere de istorie, care continuă să îl bântuie, chiar dacă „totul e acoperit de zăpadă”. Totuși, disperarea se naște mai mult din răspunsul nihilist, din încercarea de a surprinde o formă de adevăr prin intermediul nimicului care separă semnificațiile de lucruri și dezgolește lumea în interiorul metaforei frigului. Bătrânul pictor din roman este alungat din propria viață de imposibilitatea de a mai fi, în vreun fel, desprins de „coloana suferinței”. Această „coloană a suferinței” ține de marele spectacol al istoriei din care bătrânul pictor nu mai recunoaște astăzi decât o figură parodică. Ruina conștiinței vizează această

¹ Thomas Bernhard, *Frig*, trad. Gabriela Danțiș, Art, București, 2016, p. 187

poetică a rezidualității, în interiorul căreia lucrurile „zilei de ieri” nu mai pot fi conjugate cu realitățile prezentului decât prin prisma restului acestora. Acest rest ține de identitatea dezintegrată a bătrânului pictor care locuind într-un han, într-un sat uitat de lume, revizitează distanțele și golurile din structurile noastre de semnificație clădite ca niște fortărețe împotriva acelei umbre a nimicului. Zăpada care acoperă și înconjoară totul oferă sentimentul de deșertificare și neutralizează contururile „vechii lumi”, astfel încât nu ar fi exagerat să spunem că zăpada este o metaforă a marii uitări care cuprinde conștiința, lăsând o slabă pâlpare de viață prin intermediul refuzului conștient al bătrânului pictor de a fi parte integrantă din merul lucrurilor actuale.

Amintirile ajung să reprezinte niște ciudățenii pentru bătrânul pictor. Felul în care ele se manifestă, abandonarea și regăsirea lor pe sărite, țin de o logică internă care se supune mereu legii neîmplinirii. Amintirea este o altă „mașină de gândire” care are propriile sale mecanisme de falsificare, punere în umbră și punere la dispoziție. Caracterul fragmentar al amintirii e pus în scenă pe tot parcursul romanului. Bătrânul pictor e mai conștient de ceea ce nu își amintește decât de ceea ce povestește. Ruina propriei sale conștiințe e compusă din amintiri vagi și omisiuni pe marginea cărora reușesc totuși să transpară imagini de o claritate viscerală. Totuși, cu cât se apropie sfârșitul, pretenția la amintire e înlocuită de renunțare, ceea ce rămâne fiind ecoul unui „perete de biserică” care poartă atât goliciunea spațiului, cât și densitatea sa.

Odată cu apropierea sfârșitului, golul dintre amintire și propria viață se lărgeste, bătrânul pictor fiind prins în urzeala unor decepții ce scot la iveală deziluzia în raport cu vechile idealuri ale unei lumi trecute. Pe măsură ce „lumea se strânge” în inima pictorului, interlocutorul său sesizează tot mai mult

distanța care îi separă și imposibilitatea de a depune mărturie pentru viața de lângă el, oricât de familiare îi sunt evenimentele importante ale acesteia. Golul dintre generații este și el resimțit prin prisma faptului că semnificațiile se estompează, subiectul se dezintegrează în momente ce nu mai pot căpăta interpretare. „Detașarea îngrozitoare” care intervine este cea care face ca inteligibilul să eșueze în fața mărturiei tăcute a tânărului student la medicină care începe să interiorizeze întreruperile de sens ale nihilismului înghețat al bătrânului. La final, memoria este reluată pornind de la momentele întrerupte, iar privirea ce străbătea viața nu mai poate urma un curs al lucrurilor și salturile lor de la un episod neterminat la altul:

„Retrageri, experiențe fundamentale, uitate și reluate de unde au fost întrerupte: într-o pădure, într-o biserică, în curtea școlii. La el, orașul și satul alternează după dispoziția părinților și a bunicilor săi, după capriciile politicii, gândirea lui străbate lumea de-a curmezișul când privește înapoi.”¹

Această privire lacunară nu mai formulează viața în termeni unor narațiuni compacte, ci selectează fragmente care produc o mai mare sciziune în conștiință. La finalul vieții, momentele nu se mai strâng ca mărgelile pe ață, ci se întorc prin secționarea pe care o produc și care e un alt limbaj al memoriei. Pistele memoriei nu mai sunt line și directe, ci ele devin presărate cu obstacole în calea unui sfârșit care nu vine ca finalitate a memoriei, ci precum o contradicție a ei. În raportul bătrânului cu realul se creează o distanță din ce în ce mai mare, detașarea de apartenența socială aducându-i pictorului desprindere de lume care e trăită ca imposibilitate de a mai recunoaște ceva în afara unor fragmente. Poetica rezidualității scoate la

¹ *Ibid.*, p. 341

iveală, aici, disjuncția dintre realitatea care se impune și conștiința care se stinge. Bătrânul pictor vorbește doar despre războaie, tristețe și agonie, lupta sa împotriva dezintegrării conștiinței dovedindu-se a fi nu o luptă de conservare, ci una de mărturie. Nihilismul bătrânului pictor este mărturia sa neconfiscată împotriva unei „culturi lichide”. Nihilismul acesta care se construiește pornind de la o absență de sens neagă chiar și puterea reprezentărilor și a limbajului, propunând în locul acestora un simplu strigăt mut și incognoscibil care vine de dincolo de asumarea unei identități anume. Imposibilitatea de a mai constitui o identitate pornind de la rezidualitatea unei lumi trecute se răsfrânge asupra ideii de continuitate a istoriei. Bătrânul pictor demonstrează discontinuitatea lumii istorice și surparea constructelor noastre de semnificație în interiorul acestor discontinuități. Ruina conștiinței este mărturia unei destrămări care deconstruiește orice identitate rupând legătura dintre memorie și identitate sau dintre sine și lume. Difuzia realității este efectul acestei destrămări care separă memoria de identitate în sensul eliberării memoriei de determinismul identității. Memoria bătrânului pictor devine un eveniment aleatoriu construit în jurul absenței identității. Această absență este totodată o formă de neîmpăcare cu trecutul care revine, în acest roman, doar sub forma unor zone de tăcere sau de imposibilitate a mărturiei. Tot romanul stă, așa cum observă Matthias Konzett sub o „conspirație a tăcerii”¹. Tocmai de aceea, însăși înțelegerea posibilității de a fi martorul unor evenimente este modificată, trecând de la ideea mărturiei prin imediatețe la aceea a mărturiei prin distanță și gol: „Bernhard nu mai reprezintă actul de a vedea sau de a fi martor în sensul unei dimen-

¹ Matthias Konzett (ed.), *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, Camden House, New York, 2002, p. 14

siuni vizuale imediate și prin interconectivitate.”¹ Lipsa unei reprezentări a mediului urban, în romanul lui Bernhard, distanța mărturiei în raport cu timpul, dar și cu spațiul, „conspirația tăcerii” și distanțările dintre bătrânul pictor și propriul sine fac din această scriitură un roman despre mărturia absentă a lucrurilor care nu mai pot fi narate, înlocuită de melancolie și dezgust.

În romanul lui Heinrich Böll ruina conștiinței este redată prin intermediul metaforei clovnului cu vocea sa detașată de social care ajunge până la finalul romanului într-o ruinare emoțională și financiară totală. Romanul e despre un clovn care provine dintr-o familie burgheză germană, cu un trecut al colaborării cu vechiul sistem și cu o capacitate de re-afiliere completă după căderea Reich-ului. Așa cum observă și Robert C. Conard, romanul denunță o societate care se identifică prea mult cu valorile societății, ceea ce duce la o capitulare a conștiinței.² Marie, prietena protagonistului este o catolică care îl părăsește pentru că nu mai înțelege „orientarea” acestuia, având nevoie să respire „aer catolic”. Pornind de la acest episod începe degradarea personajului principal care condamnă fără violență tot ceea ce se găsește în jur, fiind figura exclusului prin definiție. Ca și clovn acesta simte foarte acut distanța dintre mască și individ. Ceea ce îl macină este ipocrizia, falsitatea, catolicismul dogmatic, trecutul ce nu poate fi uitat sau transformat etc. Toate acestea duc înspre o accepțiune a golului răspândită în tot romanul, golul dintre chip și mască, golul dintre trecut și prezent, golul dintre eu și celălalt. În acest

¹ *Ibid.*, „Bernhard no longer represents the act of seeing and witnessing in its immediate visual sense and interconnectedness.”

² Robert C. Conard, *Understanding Heinrich Böll*, University of South Carolina Press, 1992, p.81

„roman metafizic care vorbește împotriva metafizicii”,¹ atmosfera postbelică este redată de Böll prin ruptura care există între lumea ruinată a clovnului și familia sa, manager-ul său și toți cei ce fac parte din societatea germană reconstruită. Iraționalul apare ca cenzurat, lăsând un loc gol între posibilitățile de înțelegere și istorie, între ceea ce se spune pentru că slujește ideologiei și ceea ce nu se spune:

„Acasă ni se citea din Biblie cu mai toate ocaziile, pentru că aveam mulți pastori în familie, însă niciunul nu vorbise despre femeile din Evanghelie sau despre ceva atât de fără noimă cum e dobândirea pe nedrept a bogățiilor. Dincoace, în „cercul” catolicilor, nu voia nimeni să vorbească despre Mamon; Kinkel și Sommerwild zâmbeau doar, jenați, dacă aduceai vorba despre asta – ca și cum ar fi surprins la Cristos un lapsus penibil –, iar Fredebeul vorbea de tocirea sensului cuvântului ăștuia, Mamon, de-a lungul istoriei. Îl deranja „iraționalul” cuprins în el, după cum însuși spunea.”²

Hans Schnier, clovnul, este, de-a lungul romanului, acea voce a unui irațional „camuflat” sub o mască inertă care nu schițează decât cu ajutorul ochilor spectrul emoțional al melancoliei. Iraționalul se răsfrânge în distanța dintre felul în care personajele se comportă în fața destinului unui clovn trist și reprezentările culturale pe care încearcă să le interiorizeze. Schnier surprinde aceste „distanțe” ca într-un spectacol despre felul în care oamenii se feresc de tot ceea ce depășește o normă socială rigidă care îi apără de ei înșiși. Rolul dintre clovn și melancolie este conturat original, masca fiind o reflexie a ceea

¹ *Ibid.*, p. 88

² Heinrich Böll, *Opiniile unui clovn*, trad. Petru Fornă, Polirom, Iași, 2016, p. 236

ce reprezintă cei din jur care țin în închistați ochii vii ai clovnului ce sunt unica sursă de expresie a emoțiilor rămasă într-o societate care se ascunde în spatele pretențiilor de realitate. Ochii clovnului exprimă „melancolia animalică”, cea pe care numai copiii suportă să o mai vadă. Corpul clovnului e unul dintre corpurile mute care acompaniază lipsa discursului în fața unei alte posibilități de expresie. Clovnul face să reapară în real umbra non-simbolică a lucrurilor, pantomima realității. Non-simbolicul pe care clovnul îl reprezintă ține de zonele non-memorabilului care se răsfrâng ca un dublu asupra realității. Această pantomimă a realității aduce în prim-plan zona unei imposibilități de expresie, golul din limbaj. Distanța dintre experiență și reprezentare este din nou subliniată de o melancolie care privește prin ruptura dintre cele două. „Melancolia animalică” e cea care contemplă golurile din real reflectându-le în propria prăpastie deschisă de asemănarea cu privirea animalului. Ruinele conștiinței clovnului rămas fără reprezentații și fără unica femeie pe care a iubit-o sunt exprimate de golul din ochi, de starea dintre lumi căreia ajunge să-i aparțină clovnul, de privire care ajunge să fie un loc imposibil al întâlnirii:

„M-am uitat în oglindă; ochii mei erau cu desăvârșire goi și era pentru prima dată când nu aveam nevoie ca, mai întâi, să mă pregătesc pentru a-i simți goi, ca să joc pe urmă, o jumătate de oră, gimnastica feței. Era fața unui sinucigaș și, când am început să mă fardez, fața mi se prefăcu în masca unui mort. Mi-am uns-o cu vaselină și am rupt un tub pe jumătate uscat de fard alb, a stors ce se mai găsea în el și m-am fardat pe toată fața cu alb. N-am făcut nici măcar o linie neagră, niciun punct roșu; totul era alb, chiar și peste sprâncene mă unsesem cu fardul cel alb, părul îmi arăta ca o perucă, gura nefardată era de culoare închisă, aproape vânătă, ochii albaștrii deschis ca un cer împietrit, și tot

atât de goi ca a unui cardinal care nu vrea și nu poate recunoaște că și-a pierdut de mult credința.”¹

Acest gol al ochilor se cascadează ca o amenințare asupra întregii structuri simbolice a realului. Aceștia nu sunt doar marca unei umanități pierdute din cauza indiferenței celorlalți, ci sunt spațiul de reflexie a unui martor ucis, de unde și legătura cu citatul pus la începutul romanului: „Aflat voi fi de cei ce nu mă căutau, vedea-mă-vor cei ce nu întrebau de mine”. Între orientările politice opozante, între catolicism și protestantism și între un eu și un celălalt, Heinrich Böll așază aceeași imagine obsesivă care arată rana unor societăți care sunt, mai mult decât oricând, legate de „clovnul” interior uitat care era singurul care mai putea depune mărturie pentru absența unui adevăr.

De data aceasta, nihilismul este exprimat prin metafora clovnului care desparte masca de individ. Impersonalul pe care mulți îl joacă ajunge să fie o cale de refugiu căreia clovnul părăsit îi opune melancolia. Această melancolie se manifestă de dincolo de mască, prin intermediul crăpăturilor acesteia, fisurile sociale fiind cele explorate de Böll. Romanul evoluează înspre felul în care nimeni nu mai observă absența clovnului, acesta dizolvându-se treptat într-o structură de absență și invizibilitate care îi anulează identitatea. Spațiul său interior ajunge să se golească, disecând și rulând amintiri și rămășițe ale vieții sale cu Marie. La finalul romanului există chiar o confuzie între mască și spațiul interior, invizibilitatea sa confundându-se cu golul din privire. Acest gol din privirea clovnului e rezultatul unui îndelungat travaliu care trece neobservat și care nu mai are nicio forță de expresie în societatea postbelică. Am putea spune că Böll semnaleză, prin acest roman, imposibilitatea unor forțe interioare de a mai căpăta formă la nivelul intersubiectivității

¹ *Ibid.*, p. 265

și al socialului, într-o societate postbelică în care spațiul interior ajunge din ce în ce mai restrâns sub presiunea măștii care ascunde trecutul. Aceste forțe interioare nu mai capătă un nume și o reprezentare, ci ajung să fie desprinse de formele sociale, fiind o zonă de non-memorabil, de ruină a conștiinței care rămâne în contra-timp cu realul. Forțele interioare care nu mai sunt reprezentabile țin de irațional și de anumite forme ale spectrului emoțional care nu mai pot fi reprezentate cultural și simbolic, pentru că ele marchează o zonă de excludere, o zonă a non-memorabilului. Clovnul este cel care înmagazinează aceste forțe interioare până în punctul disoluției de sine. Ceea ce nu mai capătă o reprezentare ajunge să fie un blocaj intersubiectiv pentru clovnul care se luptă între posibilitatea de expresie și cea de reprezentare. Pantomima, masca și bufoneria sunt tocmai substitutul unei forțe interioare cenzurată din punct de vedere al reprezentării și manifestată printr-o punere în scenă a limitei expresiei. Clovnul vizează iraționalul cenzurat, spațiile goale dintre experiență și ordinea simbolică, tocmai pentru că locul non-memorabilului pe care clovnul îl reprezintă este totodată spațiul în care trecutul se sfârșește ca reprezentare și se întoarce ca expresie inversă. Toate spațiile interioare care cad în invizibilitate socială ajung să fie locurile unor absențe, ale unor figuri pe care nimeni nu le mai caută și nimeni nu le observă șezând pe scările din gară. Gara este chiar locul în care se încheie romanul, cu Schnier cântând pe marginea drumului pentru câteva monede. Amintirile clovnului sunt cele care pun în lumină locurile ne-ispășirii, într-o societate în care puterea de reinventare a sinelui e echivalentă puterii de negare a sinelui. Ceea ce clovnul condamnă ca printr-o oglindă concavă a societății este negarea sinelui în favoarea măștii și tocmai de aceea caută să reazeze expresia în locul reprezentării.

Așa cum am văzut, în ambele romane avem de a face cu o privire care se oprește cu melancolie în fața salturilor peste uitare și în marginea golurilor din real. Efectul este unul al ieșirii din lume, prin care se operează structurile de absență din interiorul cărora lumea nu mai este resimțită decât prin intermediul melancoliei. Memoria ajunge să fie o contradicție între spațiul interior și structura simbolică a realului. Totodată, amintirile ajung să fie atât de desprinse de social încât ele nu mai sunt decât marca unei interiorități non-investite. Ruina conștiinței ține de imposibilitatea de a mai găsi mijloace de expresie pentru un rest de trăire care nu se mai conjugă cu realul. Acest rest de trăire se înscrie într-o absență care se răsfânge asupra legitimității tuturor celorlalte constructe. Fisurile prin care cei doi privesc înspre lumea postbelică sunt, de fapt, resturile de memorie ce constituie ruina unei conștiințe care nu poate fi egală cu trecutul.

Astfel, „literatura ruinelor” prelucrează această ființă istorică care este de fapt ființa pornind de la propria sa lipsă. Absența de la care se fundamentează ființa este una ce se manifestă și în dialectica istorică. Astfel, ființa în lipsă este, totodată și ființa istorică. Lipsa de fundament a subiectului și insuficiența pe care este clădit acesta țin de una dintre structurile lacunare pe care le discutăm, pornind de la incompletitudinea generativă a ființei. În schema aceasta, uitarea marchează incompletitudinea generativă a ființei, fie că vorbim de o uitare originală sau de uitarea ca pierdere a unor fragmente de trecut de care subiectul rămâne legat ca de ceva străin. Putem spune că ființa în lipsă nu e doar ființa clădită pornind de la ceea ce nu e împlinit, ci și ființa care e inevitabil legată de ceea ce a fost înstrăinat prin memorie (adică trecutul) ori de ceea ce e străin în însăși apariția sa, adică timpul istoric, fie că vorbim de trecut ori de viitor. Astfel, ființa în lipsă e iremediabil legată

de un corp străin, fie că e vorba de trecut, istorie, ori lumea exterioară. Am putea spune că subiectul are, în însăși ființa lui, un corp străin sau un corp mut. Bătrânul pictor sau clovnul sunt ambii rezultatul unor structuri simbolice în ruină care în lumea postbelică marchează încercarea de a ieși de sub imperiul inautenticității istorice. Ambii sunt construiți în jurul absențelor și al nihilismului tocmai pentru că singura cale de căutare a unei forme autentice este prin întoarcerea la ruinele conștiinței, la restul reprezentărilor și la o difuzie a realității care marchează prăbușirea constructelor unei memorii care slujește istoriei învingătorilor.

Concluzii

Așa cum am văzut, sfera indefinitului și a privirii incomplete asupra trecutului (secolul XX), precum și poziția incertă a subiectului ca martor, pe care le-am discutat de-a lungul acestor pagini, sunt efectele negocierii unui alt tip de legătură a subiectivității cu istoria și memoria. Imensitatea unui spațiu și al unui timp gol proiectat de către uitare, în dimensiunea sa culturală, ne-a interesat în mod deosebit. Acest *wasteland* activ se întrevede de fiecare dată prin intermediul fisurilor din structura simbolică a realului, prin pierderile unor orizonturi ale posibilității memoriei și prin poetica restului neîncadrabil. Acest indefinit intră în compoziția simțului sinelui la fel de mult ca zonele determinate ale conștiinței, căpătând diferite sintetizări în funcție de care restul de memorie sau restul de semnificație se pot întoarce prin mecanismele literaturii și ale intersecției dintre ficțiune și non-ficțiune. Ne-a interesat care este relația cu aceste goluri și ștergeri pe marginea cărora se configurează locurile conjurate ale absențelor prin care noi recunoașteri și identificări sunt posibile. Relația pe care o avem cu uitarea este aceeași pe care o avem și cu ceea ce ne precede în obișnuința de a spune „eu”, adică relația cu uitarea este totodată deschiderea către impersonalul și chiar către non-umanul din noi. Așa cum am văzut, acest impersonal al memoriei redevine intim, prin intermediul unei „literaturi a ruinelor” care surprinde efortul memorialistic și reprezentational în limitele conștiinței subiective individuale. Întâlnirile cu ceea ce este în afara posibilităților memoriei și conștiinței noastre

sunt experiențe ale non-umanului, pre-individualului și chiar ale transcendentului. Astfel ne-a interesat cum se manifestă restul acestei experiențe și în cadrul literaturii și a culturii în general. Am început de la sentimentul unui sens uitat sau pierdut care se manifestă la nivel cultural, de la experiența trășăturii care lipsește pentru a ajunge la sentimentul unei incompletitudini care se naște pornind de la lacunele memoriei și zonele de insignifianță ale conștiinței. Am plecat de la sensul pierdut pentru a ajunge la aceeași idee a incompletitudinii manifestată în formele sale prin limitele limbajului mărturiei și memoriei. Nu am discutat aceste limite ca neajunsuri, ci ca zone de graniță între ceea ce se dă prin identificare și ceea ce se manifestă prin indefinit. Am observat că ceea ce se reflectă prin intermediul acestor incompletitudini, uitări și absențe este un „în afară” a cărui virtualitate se încarnează în planul prezențelor și țese continuu o realitate a pierderilor care dublează circuitul semnificantului. Acest „în afară” este o transcendență care se dă prin rest și prin discontinuitate, marcând, în romanele studiate, imposibilitatea „drumului de întoarcere acasă”. Acest „în afară” a timpului, memoriei, istoriei sau subiectului ne pune față în față cu un real care se manifestă acolo unde discursul se întrerupe, tocmai pentru ca lumea să poată fi reconstruită, prin literatură, din mărturiile moarte și lucrurile care și-au pierdut sensul.

În structurile de eclipsă pe care le-am studiat, rolul distanțelor și al absențelor în cunoaștere a fost unul de punere în scenă a discursului incomplet ca margine a subiectivității și individualității radicale. Așa cum am văzut, discursul incomplet începe acolo unde individualul și expresia particulară a existenței se cascadează dincolo de grilele culturale ale realului. Urma și restul devin poetica acestui discurs incomplet în interiorul căruia sensul este și un efect al subiectivității și ființei

necartografiate. Unele dintre golurile ce se deschis în discursul incomplet, dincolo de posibilitățile mărturiei sau ale memoriei, relevă locurile necodificate ale conștiinței și se manifestă printr-o fenomenologie a fisurilor. Aceste puneri în umbră prin care operăm la fel de mult ca prin identificări ne pot ajuta să înțelegem felul în care conștiința păstrează întotdeauna restul ștergerilor anterioare în posibilitatea de a constitui sens. Operația prin care ceea ce se pierde este păstrat totodată ca rest sau ca umbră ne-a interesat pentru că ea vorbește despre o determinare pe care uitările și ștergerile o realizează în noi. Această determinare realizată de goluri ține de modalitatea în care toate lucrurile percepute sunt confruntate totodată cu ștergerea și uitarea lor. Punerile în umbră sunt operații prin care ceea ce percepem nu este doar aparența lucrurilor, ci și inaparența lor. Această inaparență ce rezultă prin uitare sau prin omisiune este tocmai întâlnirea cu spectrul conștiinței noastre. Acest spectru se răsfrânge și la nivel cultural, prin mecanismele de depășire și surmontare a realului realizate de spațiile goale sau de umbra obiectelor uitate. Imaginarul ce se naște din această funcție culturală a umbrei este un imaginar al fisurilor prin intermediul cărora ceea ce este pus la distanță prin uitare sau indefinit este totodată ceea ce revine cu forța a ceea ce nu poate fi negat. Reziduul imaginilor, memoriei și construcțiilor noastre simbolice este, așadar, zona de insignifianță prin care lucrurile se întrevăd despărțind realitatea și reprezentarea pentru a face loc limbajului care numește și uită. Pe marginea problematicii memoriei, semnificația se construiește ca o revenire din disoluție care mediază condiția noastră de expunere constantă la restul care rămâne negândit, care insistă la granița cu disoluția și inexistența. Restul negândit nu este o simplă funcție a golului ce se cere umplut de următoarea ficțiune, ci relevă condiția de lipsă pe care se fundamentează

comunul, așa cum este el definit de Roberto Esposito (nu ca posesie, proprietate sau apropiere, ci ca lipsă¹).

Cum arată uitarea într-o cultură care privilegiază memoria și posesia? La această întrebare, cercetarea de față răspunde insistând asupra experienței incompletitudinii care se naște pe de o parte din poziția de mijloc de drum a subiectului între trecut și viitor, iar pe de altă parte din întreaga lume a indiscernabilului care face parte din subiect. Indiscernabilul este perceput ca limită a percepțiilor și a construcțiilor noastre simbolice, dar am încercat să demonstrăm că, de cele mai multe ori, acesta face parte din substanța percepțiilor noastre și din travaliul interiorizărilor noastre. Am considerat relevantă apropierea de acest indiscernabil în condițiile în care însăși memoria este înțeleasă, în majoritatea cazurilor, ca simplă funcție de stocare. Am putut observa că uitarea nu este doar o deformare a acestei funcții, ci experiența necesară a unui rest care excede stocarea și afirmă travaliul. Astăzi gesturile memoriei sunt majoritatea gesturi de prezervare și de auto-narativizare, iar uitarea este văzută ca o simplă eroare a sistemului. Ceea ce am încercat să demonstrăm este că acest câmp al restului care ne excede este cel prin care se deschide spațiul de interval care ne separă și ne leagă în același timp de ceea ce este în afara noastră, de ceea ce ne însoțește ca un alt timp și o altă istorie a celorlalți, și care, prin mecanismele literaturii, capătă un chip. Metafora amurgului, a spațiului de graniță dintre noapte și zi ne-a ajutat să încadrăm gândul că o lume, prezentată, în majoritatea cazurilor, prin structura sa de rezistență, se relevă altfel atunci când vorbim despre structurile de gol care o traversează în pluralitatea devenirilor și care sunt un limbaj fenomenologic al scoaterii lumii de sub „stăpânirea” subiectului.

¹ Roberto Esposito, *op.cit.*, p. 139

Fisurile din existență și zonele de slăbiciune ale reprezentărilor sunt locurile de articulare ale supra-individualului sau ale non-umanului.

Am observat că a fost nevoie să discutăm despre un simț al decăderii, al dispariției și al ștergerii care se naște în relație cu ruina. Pe marginea acestei metafore am putut construi poziția dintre două lumi pe care ruina o revendică și care marchează intervalul de non-cunoaștere pe care memoria îl explorează prin literatură. Lacunile din noi au putut fi discutate prin intermediul poeziei ruinelor, care, având caracterul unor vestigii, denumesc cel mai bine procesul de transmitere și devenire ca proces discontinuu bazat pe logica urmei. Golul dintre o ordine a realității și alta sau dintre un simț al lumii exterior și unul interior sunt articulate în dialectica ruinei care intensifică realul trecutului tocmai prin ruina sa metaforică și simbolică. Sentimentul acelei stranietăți a unui „timp nerecunoscut” sau pierdut evocat de ruină este restul de subiectivitate ce rămâne neintegrat și negândit în ordinea semnificantă.

Tensiunea lumii moderne între prezervare și pierdere ne-a făcut să discutăm despre această poetică a fragmentului pe care „literatura ruinelor” o dezvoltă. Procesul amintirii prin scriitură nu mai este procesul mistic de recuperare a ceea ce a fost pierdut, ci devine jocul unor salturi peste uitare care pun în scenă însăși noțiunea noastră de „durată”. Prezervarea inconștientă sau virtuală și mecanismele acesteia au fost oarecum ignorate în favoarea memoriei ca prezervare obiectivă, iar ceea ce am dorit să aducem în prim plan a fost ideea unor reziduuri mnezice și perceptive care se răsfrâng asupra construcțiilor noastre de semnificație prin efectele și ecurile lor. Ne-am obișnuit să vorbim foarte mult despre identitate și politicile acesteia, „uitând” fluxurile eterogene care ne compun și printre care suntem nevoiți să operăm dislocări care creează golurile

dintre noi înșine și ipostazele care ne reflectă. Astfel, trecutul și relația noastră dislocată cu acesta trebuia rediscutată pentru a vedea că acest trecut este experimentat ca structură de interval între golurile căreia distanțele temporale ce ne compun sunt reflexia „jumătăților” de realitate pe care le locuim. Între prezerare și pierdere, modernitatea se concentrează pe prima dintre acestea, tocmai pentru că restul pierderii a ajuns să fie acel „nespus” de la care încep posibilitățile de redefinire și noile înțelegeri. Renegocierea poziționării în raport cu trecutul, după a doua jumătate a secolului XX, este prea puțin înțeleasă prin prisma unui alt înțeles al pierderii, ci mai degrabă este percepută ca relație cu un timp în efigie pe schema căruia întemeiem reprezentările necesare substituirii „marilor narațiuni”. Punctele oarbe ale conștiinței și memoriei necesită o repunere în discuție ca origini ale gesturilor noastre de inteligibilitate.

În încercarea de a vedea felul în care sunt construite narațiunile pierderii identității, în raport cu secolul XX, ne-am oprit asupra „literaturii ruinelor” descoperind chiasmul dintre ficțiune și istorie, dintre sinele privat și sinele istoric etc. Am observat cum la nivelul scriiturii sunt exprimate fisurile, rupturile și resturile pentru ca locul gol pe care îl ocupă subiectul la diferența dintre timpuri și identități să transpară. Am încercat să vedem cum se construiește martorul evenimentului și privirea asupra trecutului recent, descoperind că există o „denunțare” a memoriei care unifică și totalizează, în timp ce uitarea este cea care surprinde desfigurarea lumii reprezentate. Această desfigurare proiectează configurațiile de absență prin intermediul cărora ceea ce se dă ca rest al reprezentărilor pornește de la parțialitatea experiențelor ce își caută ecoul dincolo de posibilitățile integrative ale memoriei. Am încercat să vedem ce se oferă dincolo de limitele limbajului mărturiei și am constatat faptul că golurile și rupturile întrețin prezența trecutului sub o altă formă, anume

aceea a virtualității sale și a imposibilității de obiectivizare care întreține legătura cu o formă de realitate care nu este conturată narativ și care subminează adevărul imaginilor date ale trecutului istoric. Am putea afirma că golurile culturale, omisiunile conștiinței și fracturile din imaginar sunt spații ale post-ideologicului prin care se realizează de-identificările necesare unei renegocieri a poziției subiectului în lume pornind de la elementul care lipsește și care înlocuiește identitatea istorică cu ruptura simbolică a memoriei. Locul pe care îl acordăm absențelor este spațiul unor transmisiuni și continuități non-revendicative care fundamentează relația cunoașterii cu moartea, anonimitatea și ștergerea.

Am observat că ceea ce „literatura ruinelor” deconstruiește este ideea unei unități a sinelui în favoarea unei interiorități plurale care se construiește pornind de la ruptură și uitare. Am observat cum experiența traumatică este cea care creează structurile de criptă din care memoria se reinventează pornind de la această distanță față de un spațiu îngropat. Structurile de criptă realizează și separațiile între „sine” și „eu” care desfac ideea unității sinelui și introduc ideea unei restaurări a eului pornind de la ruinele sinelui la diferite niveluri. Totodată, poetica resturilor demonstrează imposibilitatea totalizării și incompletitudinea unei imagini coerente a sinelui prin autobiografie sau memorie colectivă. Astfel, ne-au interesat mai mult ruinele reprezentărilor noastre pentru a putea înțelege de unde pornește elaborarea aceluia travaliu al incertitudinii în interiorul căruia orice pierdere a codificării realității este o redescoperire a paginii goale sau a absențelor ce caracterizează inadecvarea tuturor reprezentărilor noastre în raport cu „trăsătura care lipsește” și care „taie” în carnea realului.

Memoria și narativizarea generează puncte oarbe prin prisma cărora forța reamintirii se recompune continuu din

povestiri întrerupte și obiecte secționate. Aceste puncte oarbe sunt purtate ca niște distanțe care exprimă cel mai bine relația noastră cu realul unui trecut ce nu aparține nici măcar subiectului mărturisitor. Acest trecut se dă ca un „altundeva” sau un „altceva”, ce apare ca un rest al prezentului istoric sau o discordanță a sinelui în raport cu propriul moment din prezent. Responsabilitatea literaturii față de acest „altceva” al memoriei este problematică, tocmai pentru că, în tipul de romane studiate, „altundeva”-ul memoriei nu poate devine nici utopie, nici distopie, funcția imaginativă generată de materialul istoriei trebuind legată de un real scos din categorii, care face loc experienței marginale și subiectului ca limită a memoriei istorice. Acest „altundeva” al tuturor reprezentărilor apare din spatele unor ansamblurilor formale, permițând ca tocmai ceea ce este șters sau uitat să funcționeze ca sursă a experienței nemijlocite a fragilității condiției istorice. Așa cum am văzut, ficțiunea literară este interesată de umbra acestui „altundeva” asupra posibilităților de situare în timp și de restul mnezic lăsat de acesta chiar și acolo unde nu mai există martori. „Literatura ruinelor” aducea această perspectivă a felului în care imaginile asupra trecutului, cu care operăm, sunt împletirile unor reziduri mnezice a căror efecte de semnificație sunt mereu incomplete, depășind hotarul constatărilor simple și a narațiunilor închise. „Literatura ruinelor” propunea o răscumpărare a absențelor în discursul cultural care ar putea relua efectele de sens pornind tocmai de la „trăsătura care lipsește” sau care nu poate fi asumată. Așadar, într-o cultură în care cunoașterea e definită de relația noastră cu arhiva (muzeală, digitală etc.), ne-a interesat să vedem ce scapă mecanismelor de arhivare și care ar putea fi celălalt pol al cunoașterii care începe de la non-reprezentabil, gol, uitare. Ceea ce am descoperit este că demersul memoriei este, de obicei, construit pe funcțiile mitului, pe

când lacunele și „ruinele” (prezente la nivel cultural, ficțional, istoric, material) desemnează operația unor dez-investiri care ne pun față în față cu incertitudinea care traversează posibilitățile de cunoaștere și rememorare. Această incertitudine transcrie distanța dintre propriu și impropriu, dintre umanitate și inter-umanitate, făcând din zonele de necunoscut pasaje de trecere către un spațiu interior definit pornind de la fragment și urmă. Modernitatea înțelege cel mai bine această experiență a incompletitudinii pentru că, așa cum am văzut, detaliile se separă de întreg sau de sistem devenind expresia unei discontinuități care reorganizează relația dintre semnifiant și insignifiant.

Subiectul modernității târzii e *în* lacună și acesta formează discurs pornind de la aceste forme de interval pe care le locuiește. Întreaga conștiință e într-un proces de travaliu cu un conținut ce nu mai poate fi restituit decât fragmentar sau parțial, fie pentru că realul celorlalți nu poate fi cuprins sau fiindcă moștenirea suferinței victimelor nu-și poate găsi o formă. Raportarea la conținutul ce se dă prin parțialitate ține și de o discuție despre dimensiune etică a formelor de memorie în literatură, dar și dincolo de aceasta. O astfel de gândire care pornește de la relația conștiinței cu propriile conținuturi parțiale ar putea înțelege formele de „ruinare” în baza cărora ființăm la fel de mult ca în cazul construcțiilor simbolice și perceptive. Falia este, așa cum am precizat, locul unor multiple posibilități de revenire și rescriere care deschid schimbul permanent între real și ireal. Abisurile memoriei culturale sunt dimensiunile în interiorul cărora forța imaginii și a cuvântului se fărâmițează. Ceea ce rămâne este un rest care eliberează diferența dintre reprezentare și experiență, dintre cultural și imaginar. Uitarea este o alterare de conștiință pentru care necunoscutul pierdut, uitările și resturile sunt parte din economia ființei ca lipsă, a ființei care pentru a se regăsi trebuie să se

piardă. Am încercat să analizăm această schemă pornind de la temele biblice ale deșertăciunii și risipei și am văzut că problematica reminiscenței este una care pornește de la Platon, dar ajunge să constituie o provocare și mai mare, astăzi, când legătura cu ceea ce a fost pierdut nu mai este relația cu o esență descompusă, ci aceea cu „bântuirile” și revenirile ce tulbură o întreagă cultură și posibilitatea acesteia de a-și păstra coerența.

Totodată am încercat să analizăm non-memorabilul din noi, adică tot ceea ce face parte din sfera a ceea ce nu este înregistrat, simbolizat, memorat. Am observat că granița dintre memorabil și non-memorabil este întotdeauna negociată de discursul puterii (în sensul lui Foucault) care distribuie posibilitățile memoriei. Non-memorabilul este ca o hartă a insignifianței și a non-reprezentabilului care ne poate conduce înspre acea margine ratată a zonelor culturale, în funcție de care se construiesc abisurile ce ne oglindesc altfel decât formele identitare. Așadar ne-a interesat non-memorabilul ca posibilitate de a depăși modelul subiectului ca simplă reflexie a unei identități, pentru a ajunge la schema unui subiect constituit și prin rupturile și golurile care nu mai pot susține o privire asupra lumii trecute sau contemporane. Am demonstrat că prin intermediul non-memorabilului subiectul se poate înțelege pe el însuși pornind de la ceea ce nu mai este prezent, formulat sau alcătuit într-o narațiune.

În ceea ce privește textele literare analizate, am ajuns la concluzia că individualitatea și subiectivitatea sunt construite pornind de la o memorie care depășește individul, adică de la non-memorial. Non-memorialul ține de acea dimensiune supra-individuală care ne scapă și care se răsfrânge prin lacunele din noi înșine. Ființa singulară scapă și ea memoriei, fiind construită, în prozele studiate, pornind de la un adevăr mereu

amânat sau pornind de la detaliile care nu își mai găsesc încadrarea. Ideea unui adevăr imposibil ne scoate din schema reprezentărilor, aducându-ne în fața unui rest al conștiinței și al memoriei căruia aceste proze îi caută un loc. Reminiscențele, urmele, ruinele fac toate parte dintr-o poetică a fragmentului și a punctelor oarbe pe care am încercat să le urmărim în vederea posibilității de a da o altă încadrare ființei istorice. Am observat că situându-se la jumătatea drumului dintre ființa singulară și ființa istorică, subiectul se constituie pornind de la o lipsă de fundament, o absență sau de la contururile unui punct orb în istorie. Personajele și locurile pierdute, urmărite de Sebald, Modiano sau Makine, ținneau de o discontinuitate a ființei istorice în funcție de care memoria și identitatea trebuiau regândite. Detaliul singular la Makine, absența datelor biografice la Modiano și melancolia timpului în ruine la Sebald dovedeau nu doar o luare de poziție în raport cu reprezentarea istorică, ci și o căutare a unor atemporalități care se răsfrâng prin intermediul existenței dezgolate și a vieții nude. Scrise din perspectiva unghiului ratat al posibilităților de recuperare sau asumare a trecutului, textele invocate vorbeau despre o epocă a incertitudinii în care identitățile culturale sunt în criză, iar obsesia pentru memorie încearcă să acopere contururile absențelor în noi. Interesul acestor scriitori pentru uitare, absențe, pierdere și goluri marchează o reorientare a literaturii înspre căutarea unui supra-individual ce se scrie prin intermediul punerii în scenă a propriilor noastre limite. Prin prisma acestor scriitori, am observat că există o deplasare dinspre interesul pentru memorie ca rezervor al posibilităților de mărturie înspre interesul pentru limitele memoriei care descriu și invocă un supra-individual, un rest al memoriei personale sau colective prin care umbra „adevărului” începe să fie căutată dincolo de categoriile discursului. Am înțeles cum o „literatură a ruinelor”

încearcă să propună uitarea și discontinuitatea ca noi mecanisme de cunoaștere care nu mai implică cartografierea informației, ci deturnarea acesteia de la sursele sale obișnuite. Descoperirea unui real care pornește de la poetica fragmentului și a urmei vorbește despre noile posibilități de expresie ale modernității care opune detaliul dezinvestit – întregului coerent. Perioada postbelică descoperă această putere a detaliului singular și a fragmentului rupt de a se opune „marilor narațiuni”. Astfel se naște o grijă pentru fisurile culturale prin intermediul cărora narațiunile sinelui devin narațiuni ale supra-individualului. În jocul dintre memorabil și non-memorabil pe care l-am discutat cunoașterea este profund legată de posibilitatea de integrare a lacunelor și uitărilor. Acestea opun logica urmei și a rămășiței unui demers atotcuprinzător și, prin aceasta, rescriu posibilitățile de a întreține un raport cu ceea ce nu este conținut al conștiinței sau al memoriei, ci o formă de latență sau transgresie a acestora. Există o tendință a post-modernismului de a privilegia urma în defavoarea reprezentării, tocmai pentru că e din ce în ce mai clar că un simț al sinelui sau al identității nu mai depinde doar de memorie sau istoria cunoscută, ci și de reminiscențe. Cu alte cuvinte, această rezervă a negativului ne-a oferit o cale de acces către limitele reprezentărilor care se reflectă asupra realului generând un imaginar al fețelor și posturilor nefamiliare ale timpului istoric conturat în subiect.

Referințe

- Abraham, Nicolas, Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, trad. Nicholas Rand, Foreward by Jacques Derrida, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986
- Agamben, Giorgio, *Ce rămâne din Auschwitz – Arhiva și martorul*, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2006
- Agamben, Giorgio, *Ce rămâne din Auschwitz – Arhiva și martorul*, trad. Alexandru Cistelean, Idea Design & Print, Cluj, 2006
- Agamben, Giorgio, *Infancy and History-The Destruction of Experience*, trad. Liz Heron, Verso, NY, 1993 [1978]
- Agamben, Giorgio, *Stanțe-Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*, trad. Anamaria Gebăilă, Humanitas, București, 2015[1977]
- Agamben, Giorgio, *Timpul care rămâne – Un comentariu al Epistolei către Romani*, trad. Alex Cistelean, Tact, Cluj-Napoca, 2009
- Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkley, 2004
- Anders, Günter, *Obsolescența omului: Despre distrugerea vieții în epoca celei de-a treia revoluții industriale*, trad. Lorin Ghiman, Tact, Cluj-Napoca
- Aristotel, *Physique IV*, 221a30-221b2, trad. Carteron, Paris, Les Belles Lettres
- Augé, Marc, *Le temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003

- Augé, Marc, *Les formes de l'oubli*, Payot & Rivages, Paris, 1998
- Baas, Bernard, *L'écho de l'immémorial: Lacoue-Lacan*, Hermann Éditeurs, Paris, 2016
- Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950
- Badiou, Alain, *Images du temps présent 2001-2004 Le Séminaire*, Fayard, 2014
- Badiou, Alain, *Secolul*, trad. Emilian Cioc, Idea Design & Print, Cluj, 2010
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Cambridge, 2007
- Bauman, Zygmunt, *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*, Polity Press, Cambridge, 2004
- Beckett, Samuel, *Proust*, trad. Vlad Russo, Humanitas, București, 2004 [1931]
- Bergson, Henri, *Durée et simultanéité*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968
- Bergson, Henri, *Le possible et le réel*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011 [1930]
- Binswanger, Ludwig, *Sur la fuite des idées*, trad. Michel Dupuis, Jérôme Millon, Grenoble, 2000
- Blackler, Deane, *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Camden House, New York, 2007
- Blanchot, Maurice, *Jacques Derrida, L'instant de ma mort; Demeure: Fiction and Testimony*, Stanford University Press, California, 2000
- Blanchot, Maurice, *La part du feu*, Gallimard, 1949
- Bogalska-Martin, Ewa, *Între memorie și uitare: destinul comun al eroilor și victimelor*, trad. Adia Chermeleu și Mariana Pitar, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2014

- Budick, Sanford, Wolfgang Iser (eds.), *Languages of the Unsayable – The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Columbia University Press, New York, 1989
- Certeau, Michel de, *L'Absent de l'histoire*, Repères-Mame, 1973
- Certeau, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975
- Cesereanu, Ruxandra (coord.), *Herta Müller, un puzzle (Studii, eseuri și alte texte)*, Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2019
- Connerton, Paul, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, New York, 2009
- Connerton, Paul, *The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body*, Cambridge University Press, New York, 2011
- Corbin, Alain, *Histoire du silence – De la Renaissance à nos jours*, Albin, 2016
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Mii de platouri-Capitalism și schizofrenie 2*, trad. Bogdan Ghiu, București: Art, 2013
- Deleuze, Gilles, *The Fold-Leibniz and the Baroque*, trad. Tom Conley, The Athlone Press, London, 1993
- Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugles: L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990
- Derrida, Jacques, *Psyché: Inventions de l'autre II*, Galilée, Paris, 2003[1987]
- Derrida, Jacques, *Spectrele lui Marx*, trad. Bogdan Ghiu și Mihaela Cosma, Polirom, 1999
- Egginton, William, *The Theater of Truth*, Stanford University Press, Stanford
- Ellul, Jacques, *La Raison d'Être – Méditation sur l'Éclésiaste*, Seuil, Paris, 1987

- Erll, Astrid, *Memory in Culture*, trans. Sara B. Young, Palgrave Macmillan, London, 2011 (2005)
- Esposito, Robert, *Third Person: Politics of Life and Philosophy of the Impersonal*, trad. Zakiya Hanafi, Polity Press, Cambridge, 2012
- Foley, Barbara, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentay Fiction*, Cornell University Press, N. Y., 1986
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, trad. Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Rao, București, 2008
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale, vol. 3: Psihologia inconștientului*, trad. Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2010
- Fuchs, Anne, *After the Dresden Bombing: Pathways of Memory, 1945 to the Present*, Palgrave Macmillan, 2012
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, trad. Gabriel Cercel, Larisa Dumitriu, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Teora, București, 2001
- Ginzburg, Carlo, *Threads and Traces – True False Fictive*, trad. Anne C. Tedeschi and John Tedesahi, University California Press, Berkley, 2012
- Girard, René, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii – Cercetări întreprinse împreună cu Jean-Michel Oughourlian și Guy Lefort*, trad. Miruna Runcan, Nemira, 2006 [1978]
- Heidegger, Martin, *Conceptul de timp – Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924*, trad. Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2000
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York, 2012
- Hulin, Michel, *La face cachée du temps – L'imaginaire de l'au-delà*, Fayard, 1985

- Husserl, Edmund, *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*, trad. James S. Churchill, Indiana University Press, 1964
- Hutton, Patrick H., *The Memory Phenomenon in the Contemporary Historical Writing*, Palgrave Macmillan, New York, 2016
- Huyssen, Andreas, *Twilight Memories-Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, NY, 1995
- Janet, Pierre, *L'amnésie psychologique – Le cas Emma Dutemple, Ouvres choisies II*, L'Harmattan, Paris, 2006
- Jung, Carl Gustav, *Amintiri, vise, reflecții – consemnate și editate de Aniela Jaffé*, trad. Daniela Ștefănescu, Humanitas, București, 2017 [1962]
- Kawakami, Akane, *A Self-Conscious Art: Patrick Modiano's Postmodern Fictions*, Liverpool University Press, Liverpool, 2000
- Kierkegaard, Sören, *Maladia mortală*, trad. George Popescu, Omniscope, Craiova, 1998 [1926]
- Koyré, Alexander, *From the Closed World to the Infinite Universe*, The John Hopkins Press, Baltimore
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2001
- Lacoste, Jean-Yves, *Le Monde et l'absence d'oeuvre*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000
- Laruelle, François, *Une biographie de l'homme ordinaire – Des Autorités et des Minorités*, Ed. Aubier Montaigne, Paris, 1985
- Le Goff, Jacques, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris 1988
- Levinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1991[1946]
- Löwith, Karl, *Istorie și mântuire – Implicațiile teologice ale filosofiei istoriei*, trad. Alex Moldovan și George State, Tact, Cluj-Napoca, 2010 [1949]

- Lury, Celia, *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*, Routledge, New York, 1988
- Liotard, Jean-Fraçois, *Inumanul*, trad. Ciprian Mihali, Idea Design & Print, Cluj, 2002 [1988]
- Man, Paul de, “Autobiography as De-facement”, în *Comparative Literature*, vol. 94, nr.5, anul 1979
- Marion, Jean-Luc, *Vizibilul și revelatul – teologie, metafizică și fenomenologie*, trad. Maria-Cornelia Ică Jr., Deisis, Sibiu, 2007
- Merleau-Ponty, Maurice, *Vizibilul și invizibilul*, trad. Livia Cătălina Toboșaru și Delia Popa, Tact, Cluj-Napoca, 2017 [1964]
- Middleton, David, Steven D. Brown, *The Social Psychology of Experience: Studies in Remembering and Forgetting*, Sage Publications, London, 2005
- Morin, Edgar, *Pour sortir du XXe siècle*, Ed. Fern and Nathan, 1981
- Nancy, Jean-Luc, *Uitarea filosofiei*, trad. Ciprian Mihali, Casa cărții de știință, 1997
- Patočka, Jan, *Éternité et historicité*, trad. Erika Abrams, Verdier, Paris, 2011
- Pelbart, Peter Pál, *Filosofia de la deserción-Nihilismo*, locura y comunidad, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009
- Pontalis, J.-B., *Ce temps qui ne passe pas*, Gallimard, 1997
- Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timișoara, 2001
- Ricoeur, Paul, *Oneself as Another*, University of Chicago Press, Chicago, 1992
- Ricoeur, Paul, *Parcours de la reconnaissance-Trois études*, Stock, 2004
- Ricoeur, Paul, *Vivant jusqu'à la mort*, Seuil, Paris, 2007

- Schleifer, Ronald, *Modernism and Time-The Logic of Abundance in Literature, Science and Culture 1880-1930*, Cambridge University Press, New York
- Sebald, W. G., *On the Natural History of Destruction*, trad. Anthea Bell, Random House, N. Y, 2003
- Sebbag, Georges, *Microdurées – Le Temps atomisé*, Éditions de la Différence, Paris, 2012
- Shapiro, Michael J., *Violent Cartographies – Mapping Cultures of War*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997
- Sloterdijk, Peter, *Écumes – Sphérologie plurielle, Sphères III*, trad. Olivier Mannoni, Maren Sell, 2005
- Steiner, George, *În castelul lui Barbă-Albastră: Câteva însemnări pentru o redefinire a culturii*, trad. Ovidiu D. Solonar, Humanitas, București, 2013 [1971]
- Vattimo, Gianni, *Dincolo de subiect – Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*, trad. Ștefania Mincu, Pontica, Constanța, 1994 [1981]
- Vattimo, Gianni, Pier Aldo Rovatti, *Gândirea slabă*, trad. Ștefania Mincu, Pontica, Constanța, 1998, p. 17
- Whitehead, Alfred North, *Process and reality – An Essay in Cosmology*, Cambridge University Press, London, 1929
- Whitehead, Anne, *Memory*, Routledge, New York; London, 2009
- Wolf, Lynn, *W. G. Sebald's Hybrid Poetics*, De Gruyter, Berlin, 2014

Corpus literar:

- Barry, Sebastian, *The Secret Scripture*, Viking, New York, 2008
- Bellow, Saul, *Iarna decanului*, trad. Antoaneta Ralian, Elit Comentator, 1992 [1982]

- Bellow, Saul, *Omul suspendat*, trad. Nadina Vișan, Litera, București, 2018[1944]
- Bernhard, Thomas, *Frig*, trad. Gabriela Danțiș, Art, București, 2016
- Böll, Heinrich, *Opiniile unui clown*, trad. Petru Forna, Polirom, Iași, 2016
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas 1923-1972*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974
- Grass, Günter, *Toba de tinichea*, trad. Nora Iuga, Iași: Polirom, 2005 [1959]
- Makine, Andrei, *Pământul și cerul lui Jacques Dorme*, trad. Dan Radu Stănescu, Polirom, Iași, 2014
- Makine, Andrei, *Patria locotenentului Schreiber*, trad. Constanța Ciocârlie, Polirom, Iași, 2015
- Makine, Andrei, *Recviem pentru Est*, trad. Ileana Cantunari, Polirom, Iași, 2008
- McCann, Colum, *Transatlantic*, trad. Gabriela Tănase, Editura Rao, București, 2015
- McCann, Colum, *Zoli*, trad. Gabriela Tănase, Editura Rao, București, 2013
- Modiano, Patrick, *Câinele-fantomă*, trad. Iulian Curuia, Art, 2015 [1993]
- Modiano, Patrick, *Dora Bruder*, trad. Simona Brânzaru, Rao, București, 2006
- Modiano, Patrick, *Orizontul*, trad. Marieva Cătălina Ionescu, Humanitas Fiction, București, 2015[2010]
- Modiano, Patrick, *Strada Dughenelor Întunecoase*, trad. Șerban Velescu, Humanitas Fiction, București, 2014[1978]
- Müller, Herta, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, trad. Alexandru Al. Șahighian, Humanitas Fiction, București, 2011
- Müller, Herta, *Regele se-nclină și ucide*, trad. Alexandru Al. Șahighian, Polirom, Iași, 2005

- Rilke, Rainer Maria, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, trad. Corneliu Papadopol, Leda, București, 2006
- Sebald, W. G., *Emigrații – patru povestiri lungi*, trad. Alexandru Al. Șahighian, Art, București, 2019 [1992]
- Selabld, W. G., *Austerlitz*, trad. Irina Nisipeanu, București: Art, 2015 [2001]
- Stepanova, Maria, *În amintirea memoriei*, trad. Luana Schidu, Humanitas Fiction, București, 2021
- Tournier, Michel, *Regele Arinilor*, trad. Bogdana Savu Neuvville, București: Rao, 2011 [1970]

Mulțumiri

Această carte este rezultatul unei perioade a cercetării doctorale marcată de legăturile intersubiective care au menținut vie această etapă. În primul rând, îi mulțumesc coordonatorului de doctorat, d-nei prof. Ruxandra Cesereanu, pentru contribuția sa umană și pentru dialogul continuu. Aduc mulțumiri și membrilor din comisia de îndrumare și doctorat, dlui conf. dr. Horea Poenar, dlui conf. dr. Dumitru Tucan, dlui prof. dr. Caius Dobrescu, dnei prof. dr. Mihaela Ursa și dnei lect. dr. Laura Ilea, pentru observațiile fascinante și pentru încrederea lor. Îi mulțumesc dlui prof. Virgil Ciomoș pentru conversația deschisă pe marginea fragilității. Nu în ultimul rând, mulțumesc familiei pentru îngăduință și răgaz.

Tehnoredactor: Luminița LOGIN

Coperta: Nicolae LOGIN

Ilustrația copertei:

Bun de tipar: ianuarie 2022. Apărut: 2022

Editura Tracus Arte, Bulevardul Gloriei nr. 32,
sector 1, București.

E-mail: office@edituratracusarte.ro, vanzari@edituratracusarte.ro

Tel/fax: 021.223.41.11.

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România