

Sorina-Maria Victoria

RODICA BRAGA

Între confesiune
și autoficțiune



Presa Universitară Clujeană

SORINA-MARIA VICTORIA

RODICA BRAGA

ÎNTRE CONFESIUNE ȘI AUTOFICȚIUNE

SORINA-MARIA VICTORIA

RODICA BRAGA

ÎNTRE CONFESIUNE ȘI AUTOFICȚIUNE

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2025

Referenți științifici:

Conf. univ. dr. Georgeta Orian

Conf. univ. dr. Iuliana Wainberg

ISBN 978-606-37-2664-4

© 2025 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice
mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedep-
sește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

Cuprins

Prefață	5
Introducere.....	13
 Capitolul I. Particularități ficționale și perspective teoretice	
asupra operei scriitoarei Rodica Braga	23
Un destin artistic pe canavaua istorică	23
Vocația singurătății și a singularității.	
Rodica Braga și contemporanii – vecinătăți culturale	29
Dimensiuni critice și teoretice. Propuneri conceptuale	38
Paradigma existențială și problema sinelui în literatură	38
Procedeul ficționalizării de sine	49
Funcțiile și dinamica discursului liric autobiografic/ autoficțional .55	
Aporiile discursului liric autobiografic și autoficțional	55
Ficționalizarea autorului și efectele receptării	66
Statutul subiectului autoreferențial	
în discursul liric autoficțional	72
Paradigma identitară a subiectului autoficțional	79
Subiect – autor. De la „funcția de autor” la auto(r)ficțiune	87
 Capitolul II. Poezia Rodicăi Braga – marile evadări	
din structurile consacrate și fuga spre ego-grafii lirice	97
Ego-grafia sau „auto-grafia” – o nouă formulă poetică?	97
Ego-grafii lirice – o po(i)etică autobiografică sau autoficțională?	101
Modulații/ constante ale discursului liric.	
Elemente ale unui imaginar personal	110
(Tran)scrierea eului în poemele Rodicăi Braga	132
Metafore ale sinelui. Identități poetice și subiecte discursive	141
„În carne și versuri”. Consubstanțialitatea poetei cu poemul.....	147
Coordonate/ dimensiuni temporale ale ființei:	
Chronos – Kairos – Thanatos	150

Poezie și pandemie.	
Decantarea realului în substanța poemului autoficțional	159
„Ultimul eu” – ipseitatea thanatică	165
Capitolul III. Proza Rodicăi Braga –	
autoreferențialitatea ca ficțiune de sine	171
Despre po(i)etica autoreferențialității	171
Literatura – mărturisire a sinelui sau reconfigurare identitară?	
O cronologie a prozei	173
Textul confesiv – crochiu de scriere autoficțională	210
Ontologie lingvistică. Provocările unei viziuni interdisciplinare	221
Figura hibridă a instanței ilocuționare	
în pseudo-jurnalul <i>Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate</i>	221
Eu lingvistic – Eu scriptural	222
Autoficțiunea – o formă inovatoare de scriere a sinelui	223
Exprimarea eului textual prin intermediul elementelor deictice .	225
Mărcile eului lingvistic în <i>Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate</i>	228
Strategii de ficționalizare a sinelui în proza scurtă	234
Spațio-temporalitatea și <i>patternul</i> identitar	243
Spațiul – revelator al profilului identitar	245
Temporalitatea narativă și dimensiunea identitară	263
Concluzii	267
Bibliografie	275
A. Opera.....	275
1. În volum	275
2. În periodice (cronologic)	276
3. Interviu	278
B. Bibliografie critică	278
1. În volum (în ordine alfabetică)	278
2. Referințe critice în periodice (în ordine alfabetică)	283
C. Referințe electronice	288
D. Alte lucrări consultate (alfabetic; articole)	291
Anexe	293
Correspondența autoarei cu scriitoarea Rodica Braga.	
Selecție pasaje reprezentative pentru tema cercetării	293
Selecție articole extrase din presa anilor 1970-1990	
(cu referiri în lucrare).....	296

Prefață

În contextul în care, în anii din urmă, conceptul de *istorie literară actuală* este adesea interogat și s-a convenit asupra faptului că predilecția pentru receptarea și organizarea pe axa strictă a istoricității a tabloului activității scriitorilor români (chiar în ocurențele curentelor și atitudinilor culturale) este o sursă de plafonare investigativă, fiind de natură să prejudicieze contextele culturale mai largi și vecinătățile consubstanțiale, a devenit un puternic nucleu germinativ decriptarea structurii rizomatice a fenomenului literar contemporan, după grile hermeneutice inter- și transdisciplinare, permissive și congruente orizontului de așteptare – mereu proaspăt și niciodată liniar – generat de apetența fiecărei generații pentru un anumit cod de apropiere de cartea-semn. Implicit, ne situăm, azi, într-un context care predispune și la repetata interogare a canonului, respectiv a capacității de a personaliza palierele axiomatice ale acestuia, gradul de locuire corectă a fiecărui nivel și, mai ales, competențele și libertatea cititorului de a reordona, acolo unde apar clivaje sau distorsionări de evaluare, rutele valorizante.

Volumul Sorinei Victoria, **RODICA BRAGA – ÎNTRE CONFESIUNE ȘI AUTOFICȚIUNE**, se înscrie tocmai în siajul unor atari atitudini de glisare cu temei dinspre un fundament pur filologic (incontestabil ca instrument de validare) spre o hermeneutică multifacetată, sprijinită pe argumente complexe și pertinente, din zone epistemice adiacente, în încercarea de a oferi un studiu amplu asupra imaginarului artistic al regretatei scriitoare Rodica Braga. Semnalăm, încă de la început, faptul că am apreciat opțiunea autoarei de a nu marșa pe ideea realizării unui studiu monografic, în favoarea unei lucrări de hermeneutică de identificare, atitudine firească, întrucât, la debutul proiectului de cercetare, poeta și prozatoarea Rodica Braga (căreia îi era dedicat) se afla în plin flux creator, în deplina maturitate a artei sale, un studiu monografic fiind, la momentul respectiv, imposibil de finalizat ca un rotund perfect. A fost, aceasta, rațiunea pentru care, având o apetență aparte pentru aplicarea celor mai noi teorii la literatura extrem de

oferantă a scriitoarei Rodica Braga, autoarea volumului de față s-a orientat spre ample analize de tip *close-reading*, spre punerea în valoare a imaginarului artistic al autoarei, unitar și dinamic, în același timp, bogat întretesut cu un întreg inventar de mărci identitare care o așează, indubitabil, pe un palier valoric de sine stătător, puternic amprentat de vocația decriptării de sine.

Nu vom omite, în acest punct al discuției, nici faptul că Sorina Victoria s-a bucurat, până aproape de finalul activității ei de cercetare – dar fără a abuza de această șansă! – de chiar învecinarea în dialog deschis cu regretata scriitoare Rodica Braga, care i-a urmărit, ritmic, punctele de vedere și i-a deschis, progresiv, plaja de analize, prin chiar puterea confesiunii fără mediatori. Este, acesta, și motivul pentru care, de altfel, în chiar epicentrul demersului ei de cercetare, autoarea a instituit, fără echivoc, un puternic sentiment de recunoștință și o empatie sinceră față de conștiința și sensibilitatea creatoarei depline care, despovărată de orice măști, s-a livrat pe sine, dincolo de puterea operei, și printr-un exercițiu de mărturisire a serpentinilor interioare. Tocmai de aceea, date fiind noile deschideri sugerate, deși lucrarea de față nu vizează nici măcar tangențial protocolul monografismului, este firească extinderea interesului spre secvențele memorialistice, interviurile și articolele Rodicăi Braga, în măsura în care acestea susțin „teza” de la care autoarea a pornit, cum însuși mărturisește: „plecăm de la un marcaj fin, identificat drept premisă a cercetării noastre: poeta și prozatoarea Rodica Braga **se (de-/ re-)scrie pe sine**. De la un capăt la celălalt al creației sale, pendulând între auto-dezvăluire și auto-camuflare, între *confesiune* și *autoficțiune*, scriitoarea Rodica Braga se identifică cu actul scriptural.”

Așadar, într-un prim amplu capitol al lucrării (*I. Particularități ficționale și perspective teoretice asupra operei scriitoarei Rodica Braga*), se creionează, bine ancorat în contextele socio-culturale și istorice (*1.1.1. Vocația singurătății și a singularității. Rodica Braga și contemporanii – vecinătăți culturale*), câteva dintre reperele destinale ale scriitoarei Rodica Braga, dar numai din rațiuni ce țin de necesare ieșiri din grila biografismului și orientarea către vecinătățile culturale care au amprentat vârstele creației și traversarea – fie epidermică, fie epicentrală – a doctrinelor literare, conchizând, pertinent, că scriitoarea Rodica Braga „este greu de încadrat într-o direcție estetică, personalitatea scriitoarei este evident relaționată la *spiritul unei generații* care a învățat să

reziste prin cultură”; desigur, generația '70, unitară în diversitatea ei, avea să deschidă și calea spre un cod personal al scriiturii Rodicăi Braga.

Importantă, însă, și evident novatoare sub raport științific și hermeneutic, ni se pare reușita de a identifica și de a dezvolta, mai apoi, aplicat, exerciții exegetice ample, pornind de la câteva concepte-ancoră specifice, în mod particular, creației Rodicăi Braga: *scrierea cu sine – scrierea de sine, ego-ipostaze, egografii, reprezentare de sine, ficțiune a eului, procedeul ficționalizării de sine, strategii de ficționalizare a sinelui, semnificanți identitari, biografeme, autoficțiune, imaginar personal, autoreferențialitate. Procedeul ficționalizării de sine* este lămurit prin prisma unor propuneri de analiză interdisciplinară, autoarea volumului de față deținând un portofoliu teoretic eficient și bine gestionat în contextul hermeneutic dat, inclusiv raportându-se la schimbările de paradigmă și la strategiile de lectură care despart/ unesc persoana empirică de eul auctorial (cu parcurgerea și relaționarea unor linii teoretice consacrate, de la Paul Ricoeur, Philippe Lejeune, Paul de Man, până la Mark Freeman, Alasdair MacIntyre, James Olney, Georges Gusdorf ș.a.).

Cel de-al doilea capitol al lucrării (*POEZIA RODICĂI BRAGA – MARILE EVADĂRI DIN STRUCTURILE CONSACRATE ȘI FUGA SPRE EGO-GRAFII LIRICE*) este construit pe suportul câtorva „concepte precum **(auto)referențialitatea** și **auctorialitatea**, poziționate în același context cu nevoia de (auto)exprimare și de (auto)confesiune formulate de un subiect, care poate fi numit, cu lejeritate, eu autoficțional”, cercetătoarea plecând de la un nucleu ideatic formulat ca strategie de receptare: „Întreaga sa creație lirică (la fel ca proza) se dezvăluie ca un palimpsest de *euri* trecute și actuale, de *succedanee identitare*, piese indispensabile în completarea puzzle-ului identitar, autoarea prelungindu-și, astfel, existența într-o *irealitate imediată*, cea a *finței de hârtie*, care simte și trăiește prin chiar actul scriptic.” În chiar primul subcapitol, **2.1. Ego-grafia sau „auto-grafia” – o nouă formulă poetică?**, este fixată o ramă teoretică derivată de la termenul de *autography* propus de către H. Porter Abbott, autoarea propunându-și să definească și să aplice conceptul de *ego-grafie* ca fiind modelul-suport pentru discursul liric abordat de către poeta Rodica Braga (**2.2. Ego-grafii lirice – o po(i)etică autobiografică sau autoficțională?**). Așa cum și-a propus, autoarea conchide, pertinent: „Hermeneutica de identificare (bazată pe un instrumentar teoretic divers care a inclus opiniile unor teoreticieni precum: Dominique Combe, Käte Hamburger,

Susan S. Lanser, Michael Riffaterre, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, James Olney, Leonor Arfuch, Walter Mignolo) a vizat înscrierea subiectului empiric în matریța goală a pronumelui „eu”, transgresând, astfel, provocator, protocoalele de lectură.” Sunt trecute prin filtrul acestor teorii poemele din volumele *Neliniștea cuvintelor* (1995), *A doua neliniște* (1997), *Stacojiu* (2000), *Visul bufniței* (2003), *Făptura de raze* (2007), *Senin ca-n ou* (2009), *Umbra din cuvânt* (2013), *Picătura de arsenic* (2015), *Timp în derivă* (2016), *Ametist* (2017), *Trupul de fum al zilei* (2018), *Zgomotul liniștii* (2019), *Sabie de lumină* (2020), *Poeme în mi bemol* (2021), *Șoaptele toamnei* (2021) și chiar volumul apărut postum, *Azi-noapte, pământul a țipat la mine: ultimele poeme*, 2022.

Cel de-al treilea capitol al lucrării, **PROZA RODICĂI BRAGA – AUTOREFERENȚIALITATEA CA FICȚIUNE DE SINE**, extinde metodele hermeneutice și grilele de lectură aplicate, autoarea volumului oprindu-se, într-un evident *crescendo* analitic, asupra prozei scriitoarei Rodica Braga, pornind prin schițarea modelului teoretic al discursului autoreferențial (*Despre po(i)etica autoreferențialității*), ca un concept-punte ce îi va servi în demersul său. Două subcapitole se remarcă în mod deosebit (3.3. *Textul confesiv – crochiu de scriere autoficțională* și 3.4. *Ontologie lingvistică. Provocările unei viziuni interdisciplinare*), fiind centrate pe pseudo-jurnalul *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, pe care Sorina Victoria îl evaluează drept „un crochiu de scriere autoficțională”. Remarcăm opțiunea autoarei pentru deschiderea interdisciplinară a studiului, respectiv încercarea de a „revizita acest text în grilă lingvistică și, axându-ne pe teoriile unor lingviști și filozofi ai limbajului precum David Kaplan, Charles Sanders Pierce, Bertrand Russell, Hans Reichenbach, Thomas Nagel și John McDowell, vom încerca să identificăm și să analizăm formele de exprimare ale «eului lingvistic» prin intermediul elementelor deictice, un subiect foarte puțin abordat, încă, în cadrul literaturii de specialitate, scopul fiind acela de a iniția un nou dialog între studiile literare și lingvistică.” Îi stau în atenție autoarei, din perspectiva teoriilor-cadru, prozele scurte (*Sângele alb al pietrelor* – 1972, *Eternități de o clipă* – 1982) și romanele: *Nisipul memoriei* (1978), *Dincolo de dragoste* (1979), *Singurătatea pământului* (1985), *Maia* (1988), *Fluturile negru* (1994), *Și va fi ziua a opta...* (2001), *Adagio* (2007), *Vară de sidef* (2010), dar și literatura intimistă, prin (pseudo)jurnalul *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* (2005). Justificat prin chiar protocolul de analiză asumat, cercetătoarea va concluziona, cu

privire la proza Rodicăi Braga: „Eul extratextual se identifică, simbolic, cu cel textual, contopindu-se într-o entitate scripturală care explorează procesul de configurare a sinelui în manieră scriptică, scrutându-și identitatea pe coala de hârtie, dar și dincolo de aceasta. Supratema *căutării sinelui* poate fi asociată tuturor scrierilor Rodicăi Braga, proza sau poezia sa constituindu-se din frânturi ale sinelui, întreaga creație reprezentând un palimpsest identitar, recompus într-un tot unitar de către lectorul avizat. Toate scrierile sale explorează filonul autobiografic, substanța acestora stabilindu-se din identitatea simbolică a autoarei, prezentă în cărțile sale la nivel afectiv, ca structură mentală, prin idei și limbaj.” O atare aserțiune, cu toate filiațiile aferente, nu poate decât să confirme prospețimea abordării și noutatea viziunii exegetice, justificând, desigur, și doza incontestabilă de originalitate a cercetării.

Eliberată din convențiile osificate și desprinzându-se din discuțiile canonice, Sorina Victoria recurge permanent la autoritatea textului de referință, are capacitatea de a se distanța obiectiv și de a nu accepta servilismul păgubos față de opiniile antecesorilor (fie ei teoreticieni sau istorici literari), precum și un anumit nivel de autoritate, vădit la nivelul întregului studiu.

Subscriem opiniei autoarei, dinspre finalul volumului: „Creațiile scriitoarei Rodica Braga pendulează între doi poli – *confesiune și autoficțiune*. Este ceea ce ne-am propus să demonstrăm. Ideea titlului și ipoteza acestei lucrări au decurs, într-o primă fază a cercetării, din mărturisirile și opiniile scriitoarei. Sintagma *între confesiune și autoficțiune* își află explicația în nenumărate opinii exprimate în diverse întruchipări – interviuri, eseuri, poezii, romane –, dar nucleul îl regăsim în crezul artistic al scriitoarei: «Eu cred că, așa cum îți trăiești viața, așa și scrii. Totul transpare în scris. Viața ta interioară se revelează în el ca într-o soluție fotografică. Toate luminile și umbrele ei vor fi acolo, imposibil de negat, de mimat. Cine creează se creează pe sine în primul rând, chiar, sau mai ales, cu ajutorul vieții de zi cu zi»”.

Diana Câmpan

Introducere

Volumul care are la bază teza de doctorat cu tema **RODICA BRAGA – ÎNTRE CONFESIUNE ȘI AUTOFICȚIUNE** are intenția de a (re)așeza în orizontul de interes al criticii literare creația unei remarcabile autoare, o voce singulară în literatura română actuală, poeta și prozatoarea RODICA BRAGA. **Principalul argument** care ne motivează demersul este faptul că, deși, de-a lungul timpului, au semnat articole și recenzii dedicate operei scriitoarei Rodica Braga critici și istorici literari consacrați (îi amintim doar pe Mircea Anghelescu, Al. Cistelecan, Sultana Craia, Constantin Cubleşan, Ion Dur, Emil Manu, Dan C. Mihăilescu, Marin Mincu, Irina Petraș, Alex Ștefănescu, Cornel Ungureanu ș.m.a.), lipsește, totuși, din „peisajul” criticii literare românești, o lucrare amplă, care să cuprindă o viziune de ansamblu asupra creației acesteia.

Regretând această receptare lacunară și admirând, totodată, opțiunea Soniei Elvireanu de a publica, în anul 2014, un studiu critic generos, dedicat creației acestei scriitoare din generația contemporană, studiu intitulat *Rodica Braga: reprezentarea interiorității*¹, considerăm intenția noastră de a elabora o cercetare amplă, nu neapărat exhaustivă, drept prima abordare de acest gen aplicată scrierilor Rodicăi Braga, de o prioritate imediată.

Mărturisim, însă, că nu am intenționat o lucrare cu o structură monografică, de vreme ce autoarea în jurul căreia este construită prezenta lucrare se afla, la momentul începerii proiectului nostru doctoral, în plin efort creator și la vârsta deplinei maturități, opera sa fiind într-o clară proximitate a vârfului valoric. Întreaga sa activitate literară și receptarea operei cristalizează valențele unei personalități marcante, o cercetare în această direcție reprezentând o necesitate și un imperativ moral, cu atât mai mult cu cât destinul a oprit, în 2022, mult prea grabnic și neașteptat, deopotrivă cărările vieții și fluxul creației scriitoarei Rodica Braga.

¹ Sonia Elvireanu, *Rodica Braga: Reprezentarea interiorității – critică literară*, București, eLiteratura, 2014.

Prin urmare, **alegerea temei** a avut la bază două motivații esențiale:

Primo: nu există, în momentul de față, în spațiul critic românesc, o cercetare extinsă, consacrată acestei voci discrete, dar deosebit de ofertante a literaturii române contemporane;

Secundo: motivația profund personală de a scrie despre creația unei personalități a culturii române actuale, de care m-am simțit foarte apropiată, încă de la prima „întâlnire” cu versurile acesteia, printr-o receptare empatică, determinându-mi, astfel, dorința subiectivă de a dezvolta o cercetare în această direcție.

Personalitate complexă a literaturii române, Rodica Braga a reușit, de-a lungul unei vieți dedicate scrisului, să-și moduleze „vocea” după regulile armonice ale prozei și ale poeziei, în egală măsură. O prezență discretă, dar constantă în ultima jumătate de veac în literatura română, Rodica Braga este o scriitoare deplină, care, de la debutul editorial din anul 1972, a surprins prin paleta vastă a formelor de expresie. A publicat proză scurtă: *Sângele alb al pietrelor* (1972), *Eternități de o clipă* (1982), romane: *Nisipul memoriei* (1978), *Dincolo de dragoste* (1979), *Singurătatea pământului* (1985), *Maia* (1988), *Fluturile negru* (1994), *Și va fi ziua a opta...* (2001), *Adagio* (2007), *Vară de sidef* (2010), versuri: *Neliniștea cuvintelor* (1995), *A doua neliniște* (1997), *Stacojiu* (2000), *Visul bufniței* (2003), *Făptura de raze* (2007), *Senin ca-n ou* (2009), *Umbra din cuvânt* (2013), *Picătura de arsenic* (2015), *Timp în derivă* (2016), *Ametist* (2017), *Trupul de fum al zilei* (2018), *Zgomotul liniștii* (2019), *Sabie de lumină* (2020), *Poeme în mi bemol* (2021), *Șoaptele toamnei* (2021) reușind nu doar să treacă, cu ușurință, de la roman la poezie, ci și spre literatura pentru copii: *Prietenii lui Arthur* (1986), *Împăratul vrăjitor sau Poveste cu un lup alb* (1990) sau text religios: *Ce povestesc icoanele* (1991) care cuprinde secvențe biblice repovestite de către autoare, ori chiar la literatură intimistă cu (pseudo)jurnalul *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* (2005).

Confirmarea meritului și a talentului de scriitor vine, în mod oficial, dincolo de aprecierea publicului larg, și odată cu acordarea de către filiala Sibiu a Uniunii Scriitorilor din România a Premiului pentru debut pe anul 1978, pentru romanul său *Nisipul memoriei* (scriitoarea devenind membru al acestei asociații începând cu anul 1979). Puțin mai târziu, volumul *Prietenii lui Arthur* a primit Premiul Național pentru creație literară pentru copii pe anul 1986, în anul 2005 scriitoarei Rodica Braga i s-a conferit Premiul OPERA OMNIA acordat de Uniunea Scriitorilor din România – Filiala Sibiu, iar în anul 2007 romanul *Adagio* a obținut Premiul „Cartea Anului 2007” al filialei Sibiu a Uniunii Scriitorilor din România.

Într-o primă etapă a creației, romanul a fost genul preferat al scriitoarei, anul 1986 și prima colaborare cu poetul Mircea Ivănescu la volumul bicefal *Commentarius perpetuus* însemnând, pentru scriitoarea Rodica Braga, pășirea pe tărâmul Poeziei, concretizată în numeroase volume de versuri. Opțiunea pentru scris se manifestă încă din copilărie („Scrisul m-a luat în stăpânire cam pe la zece ani”²), descrisă în termeni de „cea mai mare bucurie sau cel mai bun joc al meu”³, însăși viața scriitoarei fiind țesută pe coordonatele scrisului, căruia i se va dedica preț de o viață. Din osatura creației de un mare rafinament și subtilitate se disting propensiunea spre confesiune și spre dezvăluirea interiorității, scrutarea și disecarea eului interior, predilecția spre introspecție, plasate sub semnul romanescului prin narativizarea trăirilor launtrice într-un evidențiat discurs narativ homodiegetic, îmbrăcat într-un limbaj rafinat, cu rezonanță poetică.

Distilarea autobiograficului într-un creuzet ficțional reprezintă marca distinctă a creației scriitoarei Rodica Braga, care pare că descoperă o nouă „metodă” alchimică de topire a substratului autobiografic într-o operă de ficțiune, reușind să învâluie într-o carnație ficțională realitatea sterilă. Pendulând, de la un capăt la celălalt al creației sale, între confesiune și autoficțiune, scriitoarea Rodica Braga a resemantizat relația autor-personaj, creându-și un *alter ego* viabil, la baza întregii sale creații aflându-se delimitarea paradigmatică a *eului care scrie* și a *eului care trăiește*. Confesiunea, în cazul scrierilor Rodicăi Braga, poate lua, însă, forma unei ficțiuni romanești, elementele (aparent) autobiografice plutind în siajul ficționalului. Cu toate că niciunul dintre textele sale nu se poate numi *autobiografie* în sensul tradițional al termenului, este evident „conținutul” autobiografic, existând între biografie și operă o relație de mutuală nutriție. Creațiile sale se conturează în sfera elementului autobiografic, acesta devenind sursă de inspirație, într-o manieră insolită, pentru literatura aflată, astfel, în prelungirea biografiei.

Rodica Braga nu își scrie opera. **Rodica Braga se (de-/ re-)scrie pe sine.** *Scriere de sine și cu sine însăși* – aceasta este ipoteza de la care pornim și acesta ar trebui să rămână principiul prim de pătrundere în imaginarul său creator. Dincolo de instrumentele critice care înlesnesc decodificarea semnelor interioare înscrise în substanța și carnea creațiilor sale, lectorul va citi, filă

² Rodica Braga, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 40.

³ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”* (Interviu cu romanciera Rodica Braga), în „Discobolul”, serie nouă, anul IX, nr. 97-98-99 (103-104-105), 2006, p. 88.

după filă, un om. În miezul creațiilor sale se află un sâmbure ontic care însumează stări, trăiri, momente, contexte și întâlniri destinale, care vor recrea un puzzle existențial.

Având ca teză problema identității ca miez al întregii creații, ne propunem apropierea de opera scriitoarei Rodica Braga din perspectiva unei relații indisolubile între biografie și operă. Scrisul a devenit, de-a lungul timpului, pentru autoare, o extensie a sinelui, *scrierea de sine* și *scrierea cu sine* fiind mai mult decât o vocație, într-un parcurs ființial plasat sub semnul unui crez personal: „*Cine creează se creează pe sine în primul rând*”⁴. În acest context, în studiul nostru vor fi evidențiați câțiva *termeni-cheie* precum: *scrierea cu sine – scrierea de sine, ego-ipostaze, egografii, reprezentare de sine, ficțiune a eului, procedeul ficționalizării de sine, strategii de ficționalizare a sinelui, semnificanți identitari, biografeme, autoficțiune, imaginar personal, autoreferențialitate*, lectura în grilă identitară dovedindu-se cea mai plauzibilă metodă de abordare a textelor și cea mai pertinentă soluție de lectură.

Intenția este ca, prin crochiurile noastre de lectură, să identificăm și să stabilim mecanismele interioare cu care scriitoarea operează pe parcursul întregului său discurs, fie roman, poezie, proză scurtă, interviuri sau activitate publicistică, o latură a demersului nostru operând la nivel meta-critic, prin cercetarea materialelor care aparțin sau îi sunt dedicate scriitoarei – confesiuni, interviuri, eseuri, cronici –, această abordare *meta-critică* potențând exercițiile hermeneutice.

Subliniind, încă o dată, austeritatea prezentării biobibliografice a scriitoarei Rodica Braga și a unei receptări *fractalice* a creației acesteia, **actualitatea** temei noastre de cercetare devine evidentă, iar intenția noastră de a aplica o grilă de lectură eterogenă textelor imprimă cercetării și un *caracter inovator*. În acest sens, ne propunem un „cod” critic de interpretare a creației scriitoarei Rodica Braga, prin activarea unui instrumentar complex, iar pentru „pistele de receptare” a textului literar vom apela la nuclee din teoria imaginariului, critica tematologică, lingvistică, filozofie, dar și din critica psihanalitică, pentru identificarea „metaforelor obsedante” prin intermediul cărora putem decodifica „mitul personal” (în accepțiunea consacrată), arhetipologie, teoria mentalităților, religie, împletind perspectiva fenomenologică și cea hermeneutică. Vom extrage repere analitice din arii complementare, care vor proiecta direcțiile receptării și vor funcționa ca suport

⁴ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în vol. Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010, p. 33.

pentru hermeneutica ulterioară. Ne propunem, aşadar, prin prezenta lucrare, o analiză detaliată, un gest de receptare unitară a creaţiilor în versuri şi în proză ale scriitoarei Rodica Braga, depăşind limitele unei cercetări monografice şi tinzând către un studiu interdisciplinar.

Organizarea cercetării va urmări desfăşurarea dinspre general (pornind de la o necesară contextualizare şi de la delimitările conceptuale obligatorii) spre particular (analiza de identificare), însă aceste două paliere nu trebuie considerate segmente izolate, întrucât se întrepătrund ca părţi ale unei sfere complexe, dar unitare. Componenta teoretică, indispensabilă intenţiei noastre şi care operează cu o serie de coordonate şi structuri preliminare, s-a dovedit necesară pentru stabilirea conceptelor-ancoră şi a cadrului socio-istoric şi cultural, cea de-a doua componentă (complementară celei teoretice, care ne-a trasat direcţiile receptării) fiind rezervată hermeneuticii aplicate corpusului selectat.

Caracterul ştiinţific al acestei cercetări va fi susţinut de bibliografia variată aferentă temei, care cuprinde: istorii literare, studii de critică şi teorie literară, dicţionare de autori, dicţionare de simboluri, eseuri critice, volume exegetice colective, articole şi recenzii publicate în periodice, sugerând, totodată, şi intenţia noastră de a aplica textelor şi o grilă de lectură profund personală.

Particularităţile liricii Rodicăi Braga impun o reconsiderare a paradigmelor clasice, determinându-ne să pornim în căutarea unei propuneri de lectură inovatoare, pe cât se poate. Fără a ne aroga meritele unui pionierat în această direcţie, trebuie să subliniem faptul că în critica românească nu sunt asociaţi ferm, *de facto*, termenii *poezie* şi *autoficţiune*, aşadar pentru aprofundarea aspectelor teoretice a fost necesar să parcurgem, în special, o bibliografie furnizată de către teroreticieni englezi, francezi şi spanioli. Printre obiectivele lucrării, s-a numărat şi realizarea unei bibliografii ample şi actualizate a subiectului şi, cu toate că nu tindem la (re)vizitarea unei bibliografii exhaustive, am întreprins şi o cercetare minuţioasă a periodicelor în care sunt răspândite repere teoretice sau recenzii, interviuri ori eseuri ale scriitoarei, mai puţin cunoscute sau mai greu accesibile cititorului de azi.

În ceea ce priveşte **structura şi organizarea lucrării**, aceasta va cuprinde trei capitole, cu subcapitolele aferente, introducere, concluzii şi o bibliografie finală, urmate de câteva anexe reprezentative.

Într-o ordine firească, impusă de protocolul de cercetare, în primul capitol al lucrării, **PARTICULARITĂŢI FICTIONALE ŞI PERSPECTIVE TEORETICE ASUPRA OPEREI SRIITOAREI RODICA BRAGA**, am

considerat necesară o scurtă contextualizare și trasarea unor succinte repere biografice care se vor regăsi, într-o oarecare măsură, și în operă, prezența discretă a scriitoarei pe „scena” literaturii române impunând și realizarea unui scurt popas asupra traseului destinal. În a doua secțiune a primului capitol, am considerat utilă, de asemenea, fixarea ramei teoretice și stabilirea unor repere analitice care vor constitui un punct de pornire în demersul hermeneutic. Subcapitolele **1.2.1. Paradigma existențială și problema sinelui în literatură** și **1.2.2. Procedul ficționalizării de sine** abordează problema sinelui prin prisma unor propuneri de analiză interdisciplinară, axându-ne pe considerentele pertinente ale unor teoreticieni consacrați, care provin din diferite arii de cercetare, între ei amintindu-i, aici, doar pe Paul de Man, Paul Ricoeur, Alasdair MacIntyre, Philippe Lejeune, James Olney, Georges Gusdorf, Mark Freeman ș.a. Poemele Rodicăi Braga impun asocierea cu o linie teoretică bazată pe același mecanism autoficțional, ca paradigmă relevantă (la fel ca textele în proză), cu toate că o atare opțiune reprezintă o provocare, fiind o propunere inovatoare, mai ales în domeniul poeziei. Astfel, **Aporiile discursului liric autobiografic și autoficțional** fac obiectul studiului din subcapitolul 1.2.3.1., poemele Rodicăi Braga bazându-se pe o ambiguitate discursivă, în care biografia autorului real se contopește cu poezia, transgresând planurile real-ficțional și producând efecte asupra receptării acestui tip de texte. Subcapitolul 1.2.3.2. **Ficționalizarea autorului și efectele receptării** dezbate strategiile de lectură necesare lectorului pentru a „descifra” ego-grafiile lirice, cititorul fiind conștient că autorul ca persoană empirică nu e cel care „vorbește” în poem, dar admite, în același timp, elementele care fac aluzie la autorul-persoană reală. În subcapitolul 1.2.3.3. **Statutul subiectului autoreferențial în discursul liric autoficțional**, vom urmări schimbările de paradigmă pe care acest concept le-a întâlnit, astfel încât să soluționăm problema dacă o atare instanță ar trebui apropiată de subiectul empiric sau dacă, dimpotrivă, poate fi considerată ca fiind în întregime fictivă. În acest demers axat pe statutul subiectului autoreferențial în discursul liric autoficțional este necesară și o scurtă reflecție asupra problemei identitare a acestui subiect, care va face obiectul subcapitolului 1.2.3.4. **Paradigma identitară a subiectului autoficțional**. Subcapitolul 1.2.3.5. **Subiect – autor. De la „funcția de autor” la auto(r)ficțiune** se concentrează asupra autorului, această categorie complexă, care a fost și continuă să fie una dintre cele mai problematice noțiuni în domeniul teoriei literare și asupra principalelor teorii și a autorilor care s-au pronunțat pe acest subiect, de cele mai multe ori de pe poziții contrare, stârnind multiple polemici.

Cel de-al doilea capitol (**POEZIA RODICĂI BRAGA – MARILE EVADĂRI DIN STRUCTURILE CONSACRATE ȘI FUGA SPRE EGO-GRAFII LIRICE**) se axează pe o deconstrucție a imaginarului poetic al autoarei, pentru a identifica specificul discursului liric. Rodica Braga reușește să creeze o poezie de interogare a sinelui, urmărind acest fir unificator în toate volumele sale, metafora obsedantă a creației sale în versuri fiind acea lucidă contemplare a spectacolului propriei interiorități. Întreaga sa creație lirică (la fel ca proza) se dezvăluie ca un palimpsest de *huri* trecute și actuale, de *succedanee identitare*, piese indispensabile în completarea puzzle-ului identitar, autoarea prelungindu-și, astfel, existența într-o *irealitate imediată*, cea a *ființei de hârtie*, care simte și trăiește prin chiar actul scriptic, așa cum reiese din versurile-confesiune „inima-mi pompează/ cerneală, clorotice/ litere, alergând prin/ artere, cum peștii sloboziți/ în acvarii nătânge”⁵. Caracteristicile poeziei Rodicăi Braga ne-au determinat să includem și această categorie de texte (la fel ca textele în proză) în sfera autoficțiunii. Cu toate că termenul de *autoficțiune* a fost aplicat inițial doar textelor în proză, încercându-se definirea ambivalenței textuale provocate de jocul constant de (*în*)*locuire* a autobiografiei cu ficțiunea, intenția noastră este să depășim cutuma și să extindem categoria autoficționalității și în universul liric. Vom reevalua, în consecință, concepte precum **(auto)referențialitatea** și **auctorialitatea**, poziționate în același context cu nevoia de (auto)exprimare și de (auto)confesiune formulate de un subiect, care poate fi numit, cu lejeritate, eu autoficțional. Vom opera, în această secțiune a studiului nostru, cu termeni-cheie precum: **auto-grafie – ego-grafie** (variantă pe care, cu modestie, o propunem), *subiect autoreferențial – subiect autoficțional, identități poetice – metafore ale sinelui* ș.a.

În primul subcapitol, **2.1. Ego-grafia sau „auto-grafia” – o nouă formulă poetică?**, pornind de la termenul de *autography* propus de către H. Porter Abbott, vom încerca să definim conceptul de **ego-grafie**, care descrie modelul discursului liric abordat de poeta Rodica Braga. Vom opera cu acest concept în condițiile identificării pragmatice (nu ontologice) a autorului cu subiectul liric, scrierea de sine presupunând, în acest proces metaforic, (auto)identificarea și suprapunerea celor două entități. Conceptul reconfigurează și discursul „auto(bio)grafic”, prin deplasarea centrului de interes pe materialitatea prezenței autorului în operă, instaurând, totodată, o textualitate care

⁵ Rodica Braga, *ah, prețul!* în vol. *Stacojiu, în vânăre de vânt*, Colecția OPERA OMNIA, Iași, Tipografia Moldova, 2012, p. 106.

evidențiază factura ficțională a subiectului poetic. Subcapitolul 2.2. *Ego-grafii lirice – o po(i)etică autobiografică sau autoficțională?*, în strânsă conexiune cu cel precedent, va dezbate tentativele de încadrare a acestui gen de texte într-o direcție autobiografică sau autoficțională.

Aceste repere/ delimitări teoretice necesare reprezintă un punct de pornire util pentru exercițiul exegetic propus în subcapitolele 2.4. *(Tran)scrierea eului în poemele Rodicăi Braga*, 2.5. *Metafore ale sinelui. Identități poetice și subiecte discursive*, 2.5.1. *„În carne și versuri”*. *Cons substanțialitatea poetei cu poemul*, 2.5.2. *Coordonate/ dimensiuni temporale ale ființei: Chronos – Kairos – Thanatos*, unde vom analiza prezența autoarei, la nivel figurativ, în semantica discursului liric autoficțional și vom observa, cu ajutorul unor exemple relevante din poemele Rodicăi Braga, modul în care o interpretare complexă a acestui concept poate fi utilă pentru înțelegerea rolurilor actanțiale și ale avatarurilor adoptate de „eu” în operele autoarei. Prin operarea unor incizii subtile în substanța și carnea poemului, vom observa o fluidizare a limitelor ontologice în poezia Rodicăi Braga. Poemul devine un spațiu al depersonalizării, în care poeta, prin dedublare și oscilând între două ontologii, se reconfigurează atât ca trop textual, cât și ca figură textuală.

Un spațiu special vom alocă, în cercetarea noastră, **poemelor despre pandemie**, mutând centrul de interes de pe relația dintre subiectul poetic și subiectul empiric și pe statutul acestor entități în discursul liric (ceea ce a făcut obiectul de studiu al subcapitolelor anterioare) spre una dintre condițiile esențiale ale poeziei autoficționale – **„textualizarea” realității concrete și a prezentului imediat**. Bazându-ne pe o lectură de tip *close reading*, pe explorarea imaginarului poetic al pandemiei, vom observa, totodată, efectele acestui „real poetic” asupra subiectului liric.

O marcă distinctă a creațiilor Rodicăi Braga o reprezintă distilarea substratului autobiografic într-un creuzet ficțional, ceea ce ne propunem să demonstrăm în cel de-al treilea capitol, **PROZA RODICĂI BRAGA – AUTOREFERENȚIALITATEA CA FICȚIUNE DE SINE**, un capitol amplu și complex prin densitatea operelor analizate, dar și a metodelor hermeneutice și a grilelor de lectură aplicate. Prin puterea cuvântului, scriitoarea a reușit să transpună, în text, propriile semne interioare, într-un gen de scriitură în care autoreferențialitatea se recrează după chipul și asemănarea ficțiunii, iar autoarea, aflată în siajul amintirilor, se insinuează într-un spațiu ficțional.

Primul subcapitol – **Despre po(i)etica autoreferențialității** – schițează modelul teoretic al discursului autoreferențial, completat cu opiniile

personale ale autoarei (din convorbirile private ale subsemnatei cu scriitoarea Rodica Braga) care înțelege autoreferențialitatea ca „descrierea unor trăiri care trebuie să aibă acel dram de sinceritate care le face perfect și general valabile, ca aparținând nu numai unei anumite ființe, ci având acel grad de universalitate care le încarcă de veridicitate, de autenticitate”⁶. Discursul autoreferențial implică, însă, – cel puțin în cazul scriitoarei Rodica Braga – și procedeul ficționalizării de sine, funcția referențială servind, în acest caz, unor rațiuni (auto)ficționale. În subcapitolul **3.2. *Literatura – mărturisire a sinelui sau reconfigurare identitară? O cronologie a prozei*** ne propunem identificarea și stabilirea unor constante sau particularități ficționale ale operei scriitoarei Rodica Braga, în contextul încadrării creației sale în diverse paradigme teoretice.

Fără a avea pretenția unei analize exhaustive a operei scriitoarei Rodica Braga, intenția noastră se rezumă la urmărirea în ordine cronologică a unor constante pentru stabilirea evoluției și a maturizării în planul creației. Pentru interpretarea și descifrarea textelor în proză vom apela, în principal, la instrumente care provin din teoria imaginarului, fiind evidente, în opera scriitoarei Rodica Braga, constante tematice care se încadrează în reperele unui imaginar identitar. Metoda propusă nu reprezintă o soluție definitivă pentru „decriptarea” subtilităților creațiilor în proză supuse demersului critic, întrucât epuizează doar într-o oarecare măsură registrele interpretative ale operei, însă, în acest mod, vom proiecta asupra creației Rodicăi Braga câteva posibile strategii de descifrare a textului și, sperăm noi, câteva interogații care să provoace la lecturi mereu proaspete.

Propensiunea spre dezvăluirea eului interior se remarcă cel mai pregnant în textul confesiv, în pseudo-jurnalul *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, pe care îl considerăm un crochiu de scriere autoficțională și asupra căruia vom stăruia în cele două subcapitole **3.3. *Textul confesiv – crochiu de scriere autoficțională*** și **3.4. *Ontologie lingvistică. Provocările unei viziuni interdisciplinare***. Pentru a imprima studiului un caracter interdisciplinar, vom revizita acest text în grilă lingvistică și, axându-ne pe teoriile unor lingviști și filozofi ai limbajului precum David Kaplan, Charles Sanders Pierce, Bertrand Russell, Hans Reichenbach, Thomas Nagel și John McDowell, vom încerca să identificăm și să analizăm formele de exprimare ale „eului lingvistic” prin intermediul elementelor deictice, un subiect foarte puțin abordat, încă, în cadrul literaturii de specialitate, scopul fiind acela de

⁶ Citat extras din corespondența noastră cu scriitoarea Rodica Braga.

a iniția un nou dialog între studiile literare și lingvistică. *Strategiile de ficționalizare a sinelui în proza scurtă* ne stau în atenție în subcapitolul 3.5., având ca finalitate identificarea și analizarea strategiilor de ficționalizare a sinelui în cele două volume de proză scurtă, *Sângele alb al pietrelor* și *Eternități de o clipă*. Intenția noastră este aceea de a demonstra consubstanțialitatea personajului cu spațiul și timpul, cele două coordonate fiind configurate drept categorii-suport pentru crearea unui profil identitar. Vom identifica o spațialitate interioară și o temporalitate interioară, ambele coordonate fiind filtrate prin matricea propriei sensibilități, dezvăluind o dimensiune subiectivă și personală.

Prin urmare, plecăm de la un marcaj fin, identificat drept premisă a cercetării noastre: poeta și prozatoarea Rodica Braga **se (de-/ re-)scrie pe sine**. De la un capăt la celălalt al creației sale, pendulând între auto-dezvăluire și auto-camuflare, între *confesiune* și *autoficțiune*, scriitoarea Rodica Braga se identifică cu actul scriptural. Aceasta este teza prezentei lucrări și ceea ce ne propunem să demonstrăm, însă, conștientizând complexitatea subiectului și gama variată a registrelor interpretative, considerăm prezentul studiu un demers perfectibil și o încercare de a formula ipoteze de lucru deschise unor noi direcții de cercetare.

Capitolul I

Particularități ficționale și perspective teoretice asupra operei scriitoarei Rodica Braga

Un destin artistic pe canavaua istorică

Tușele puternic însemnate pe canavaua istorică a oricărei culturi aflate într-o perioadă de criză se reflectă, prioritar, asupra artistului marcat, într-o anumită secvență a destinului artistic, de situarea în interiorul unui context nefavorabil, determinând, astfel, o paradigmă existențială. În cazul scriitoarei RODICA BRAGA, asupra operei căreia stăruim în prezenta lucrare – chiar dacă, așa cum semnalăm încă de la început, nu ne propunem un studiu exhaustiv, în coordonatele monografismului – contextele culturale și, în primul rând, vecinătățile literare, dar și cadrele largi, socio-istorice, din care se revendică, se constituie nu doar în mărci definitorii ale actului creației în sine, ci și în borne ale gândirii de sine. Suntem, în fond, în proximitatea unei autoare care a traversat, cu toate simțurile la pândă, decenii problematice, dar și plaja generoasă a libertății totale de creație, specifică actualității.

Pentru o corectă decriptare a codurilor creației scriitoarei Rodica Braga, considerăm necesară o succintă trecere în revistă a câtorva dintre mărcile timpului cultural de referință. Cu atât mai mult cu cât intrarea în cultură a autoarei se făcea tocmai într-un deceniu de cumpănă, în care avusese șansa de a fi înconjurată de personalități puternice, programatic orientate să sfideze normele regimului politic totalitar instituit la scurt timp după terminarea celui de-al doilea Război Mondial. Chiar dacă întreaga creație a Rodicăi Braga este greu de încadrat într-o direcție estetică, personalitatea scriitoarei este evident relaționată la *spiritul unei generații* care a învățat să reziste prin cultură. Și o face și astăzi.

Degringolada culturală *instituită* după 1948, când începe așa-numita revoluție (anti)culturală⁷, creionează o Românie a dihotomiilor fără nuanțe, în alb și negru, o Românie neguroasă și sumbră, silită să gândească și să se exprime în lozinci și clișee, forțată să adopte o singură cale, cea mai mică abatere fiind considerată deviaționism, întrucât lumina, cultura, știința și progresul veneau de la Răsărit, iar putredul Apus însemna decadență, nedreptate, exploatare. Un regretabil hiatus se produce în viața culturală, iar literatura este puternic marcată de cataclismele regresului *Est-etic*, impunându-i-se un *nou* model, prin reconfigurarea reperelor adoptate din sfera oficială, pentru a oglindi ideologic o viață nouă și „făurirea omului nou”, în spiritul politicii partidului. Agresiva paradigmă anticulturală și mecanismul elaborat de urmărire și sancționare a faptelor de cultură autentice, considerate abatere de la canoanele liniei oficiale, se reflectă asupra scriitorului român, obligat, printr-o serie de măsuri coercitive, să abandoneze dinamica ideatică și estetică a prolficei generații anterioare, perfect sincronizată cu mișcarea artistică europeană și universală, și să accepte noile convenții pseudo-estetice impuse.

Literatura primește o prioritară *funcție educativă*, finalitatea acesteia fiind transformarea societății prin literatură, una total subjugată ideologiei de partid prin „făurirea” unei culturi noi cu un conținut socialist⁸. Discursul literar devine sufocat de automatisme lingvistice, exprimări șablonarde și stereotipii ideatice, criteriul estetic suferind grave distorsionări. Maculatura literară devine o vegetație luxuriantă, toate categoriile literarului fiind golite de sens, proliferându-se la nesfârșit incultura, mediocritatea, uniformizarea până la discreditarea absolută a originalității creatorului, obligat să subscrie normelor oficiale. Canonul literar se rezumă la poezii patriotice și partinice, care devin simple lozinci versificate, scrieri propagandistice și demagogice, despre activiști de partid, ori muncitori, reportaje versificate, nicidecum o literatură orientată spre sine, așa cum practică scriitoarea Rodica Braga încă de la începuturile activității ei literare.

O lentă „destalinizare culturală”, după cum afirmă criticul Ion Simuț, începe imediat după moartea lui Stalin, în 1953⁹, cu toate că cei mai mulți istorici consideră anul 1956 ca reper pentru o vizibilă destalinizare, atât pe

⁷ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 127.

⁸ A se vedea *Tezele din iulie 1971. Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, disponibil la https://ro.wikisource.org/wiki/Tezele_din_iulie, accesat la 19.08.2022.

⁹ Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017, p. 228.

plan politic, cât și cultural. Pe fondul acestui context prielnic, în care se resimte o ușoară relaxare și depolitizare își face apariția, la Cluj, revista „Almanahul literar”, în 1949, purtând acest nume până în anul 1954, când va deveni revista „Steaua”, avându-i ca redactori-șefi succesiv pe Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu și A. E. Baconsky. În gruparea clujeană, care va arăta, încă de la început, o evidentă lipsă de obediență față de direcțiile socio-culturale și politice impuse, se vor afirma în poezie, proză și critică literară: A. E. Baconsky, Victor Felea, Aurel Rău, Ion Brad, Al. Căprariu, Aurel Gurghianu, Dumitru Mircea, Leonida Neamțu, George Munteanu, Cornel Regman, Mircea Braga (viitorul soț al scriitoarei) și alții.

Această grupare incomodă va adopta ideea de „rezistență prin cultură” și va transforma Clujul într-un autentic spațiu cultural, prielnic pentru tinerii intelectuali. Acesta este și cazul scriitoarei Rodica Braga, care ia contact cu acest mediu cultural în anii studenției, 1954-1960, tentativa noastră de a schița destinul artistic pe canavaua istorică presupunând și o atentă considerare a contextului politic și social care i-a favorizat formarea și traiectoria existențială, cu inerentele dificultăți ce survin din parametrii macroistoriei. Grila de lectură pe care o propunem impune clarificarea și schițarea unor succinte repere biografice, care pot fi considerate drept informații-ancoră (întrucât se vor regăsi, într-o oarecare măsură, camuflate și ficționalizate în opera scriitoarei), reprezentând o bază pertinentă pentru argumentele propunerii noastre de abordare a operei.

Rodica Braga¹⁰ traversează, de-a lungul vieții, câteva etape cruciale ale istoriei naționale, începând chiar cu prima parte a copilăriei, marcată de dramatismul celui de-al Doilea Război Mondial, care impune copilului Rodica Braga o maturizare forțată și o anumită gravitate, specifică adulților. Printre amintirile despre război enumeră „alarmele ce-mi blocau respirația și-mi dădeau senzația de greață și amețală, exploziile unor bombe de mică anvergură în grădini, convoiul de ruși care a poposit în grădina Filimonilor, aflată vis-a-vis de casa noastră, cele două camioane imense de sub poarta noastră acoperită [...] numărul mare de mașini și soldați din grădina Filimonilor care părea că crescuse și devenise un spațiu străin, amenințător. Nu mai era deloc grădina cu iarbă înaltă în care noi, copiii, obișnuiam să ne întindem seara târziu cu fața la cer ca să vedem și să numărăm stelele”¹¹.

¹⁰ S-a născut în 28 iunie 1938, la Alba Iulia, fiind unicul copil al brutarului Traian Besoiu și al Rafilei (născută Roșiu), tehnician dentar.

¹¹ Rodica Braga, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 22.

Odată cucerit acest spațiu al reveriilor, și spațiul securizant al casei și al copilăriei este destabilizat prin invadarea forțată a acestuia: „N-o să uit cum rusoaicele au pus-o pe mama să golească dulapurile și paturile. [...] În dulap, mama lăsase o cutie de carton cu mărunțișuri și pălării ale ei și două păpuși ale mele, păpuși pe care le-am recuperat dezmembrate”¹². Incluși și aflați fără de voie în situații critice, copiii descoperă o lume a durerii, a terorii și a spaimei, scriitoarea mărturisind despre pierderea celor doi unchi tineri pe frontul de Răsărit sau despre situația critică în care tatăl său a fost la un pas de a-și pierde viața. Evident că aceste evenimente au marcat chiar și cele mai firești gesturi ale copilăriei, joaca însemnând imitarea noii realități, copiii devenind, la rândul lor, soldați care își impuneau autoritatea prin arme confecționate chiar de către ei. Copilăria este, evident, marcată de lipsuri, fie lipsa taților și a rudelor plecate la război, fie lipsuri materiale „nu văzusem cu anii ciocolata” sau jucăriile erau înlocuite cu „mingi și păpuși de cârpă, oase lustruite pentru jocul cu pietricele, cercuri care fuseseră folosite pentru a ține laolaltă butoaie”¹³. Cu toate acestea, Rodica Braga mărturisește că, deși copil fiind, a reușit să dobândească o uimitoare capacitate de a discerne între bine și rău și de a transpune o realitate cumplită în spațiul inocenței, dezbărând-o de valențele negative, „cu toate că prima copilărie mi-am petrecut-o în plin război, că majoritatea amintirilor se leagă de acesta, de spaime, privațiuni și multe lucruri neînțelese, nu pot spune că am reținut doar răul”¹⁴.

Joaca, pentru copilul Rodica [Braga], a fost înlocuită cu scrisul, scrisul devenind și un refugiu, și o supapă: „Scrisul m-a luat în stăpânire cam pe la zece ani și a fost toată perioada pubertății și a adolescenței joaca mea de predilecție. Oricând sacrificam totul pentru el. Nimic nu mi s-a mai părut până atunci, atât de absorbitor, de complet, de dătător de satisfacții pure, neobișnuite și generoase”¹⁵. Această preocupare a fost încurajată și de către profesorii de Limba și literatura română, Rodica Braga aminintindu-și cu drag de influența doamnei profesoare din școala elementară, Maria Godja, și de cei doi profesori din liceu, domnul Braga, fost student al lui Garabet Ibrăileanu și domnul Ion Lăncrăjan, care i-au orientat lecturile și implicarea în cercul literar în care activa. Retrăgerea în sinele interior și în acest univers privilegiat îi va marca adolescența, Rodica Braga descriindu-se: „ca elevă de

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 40.

liceu și ca studentă, am învățat să iau un aer absent, cu ochii strânși, îngustați și privirea rece, prefirată și opacă, pentru a mă apăra de privirile ce mă loveau frontal, fără cruțare”¹⁶. După absolvirea liceului la Alba Iulia, alegerea studiilor universitare pare absolut firească, având în vedere pasiunea sa pentru scris. Rodica Braga alege Facultatea de Filologie a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj, pe care a absolvit-o în anul 1960.

Cu toate că epoca era marcată de un „nestăvilit avânt revoluționar”, cele mai importante reforme vizând învățământul și literatura, în special, studenții clujeni ai secției de „română pură”¹⁷ (Rodica Braga, Mircea Braga, Marcel Mureșeanu, Carmen Vlad și alții) erau actanții unui scenariu în care talmăcirea realității se realiza prin Carte, iar „«noul» [...] venea din exteriorul amfiteatrelor”¹⁸, din spațiul privilegiat al formării și modelării tinerilor seduși de mirajul trecerii prin vămile bibliotecii, unde se „mobilizau săptămâni în șir la mesele din sălile de lectură ale Bibliotecii Universitare sau la ale bibliotecii seminarului de română (unde bibliotecarul, el însuși om de cultură și scriitor, zâmbea cu înțeles la cererile noastre). De regulă, citeam autori, nu cărți: Arghezi, Blaga, Barbu, Pillat, Voiculescu, Eliade, Gib Mihăescu, Maiorescu, Lovinescu, Vianu, Călinescu ș.a.”¹⁹.

„Morbul literaturii” îi va determina pe acești tineri, imposibil de înregimentat, să-și manifeste dorința de a lupta împotriva aceluia sistem de tabuizări culturale și de a participa activ la viața culturală și literară, prin diverse colaborări la reviste literare, ori prin accederea în cercul scriitorilor steliști și pătrunderea în „marea literatură” ce se va dovedi o experiență definitorie, după cum mărturisește criticul Mircea Braga: „Pătrundeai în sediul revistei, atunci pe Str. Horea nr.17, ușor timorat, chiar după «consacrarea» ta drept «colaborator permanent»: aceiași oameni, majoritatea tineri, unii periculos aproape de vârsta noastră, erau totuși altfel când se aflau în dosul birourilor încărcate cu manuscrise, dactilograme, șpalturi și cărți. Puteau și puteam fi alții: sobri, cenzuzați, controlați. Și aceasta nu

¹⁶ *Ibidem*, p. 38.

¹⁷ Mircea Braga, „Închiderea” într-o idee e la fel de nefericită ca și aceea într-o singură carte, (Interviu realizat de Iulian Boldea cu criticul Mircea Braga), în „Vatra”, din 20 decembrie 2018, disponibil on-line la <https://revistavatra.org/2018/12/20/vatra-dialog-cu-mircea-braga-inchiderea-intr-o-idee-e-la-fel-de-nefericita-ca-si-aceea-intr-o-singura-carte/>, accesat la 06.04.2020.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Mircea Braga, *Probabil, acum, banalități*. (Cuvânt la „Rotonda 13” din 13 martie 1987), în „Manuscriptum”, XVIII, nr. 3(68), 1987, p. 125, apud Diana Câmpăan, *Gâtul de lebădă – utopiile răsturnate și confesiunile mascate ale lui A. E. Baconsky*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 35.

fiindcă era interzisă gluma, ironia, vorba de spirit, dar *te aflai în literatură*, ceea ce atrăgea după sine o anume distincție, eleganță, poate chiar morgă” [s.n. S.V.]²⁰. Se pare, totuși, că în ciuda tuturor conjuncturilor favorabile pentru debutul acestor tineri talentați, acest mediu poate fi perceput ca inhibant pentru o fire timidă, așa cum se considera Rodica Braga: „am fost într-o grupă de studenți dintre care unii scriau... Și aveau acești băieți un aplomb nemaipomenit. Și eu, timidă, nici n-am îndrăznit să spun că scriu sau că am scris. Printre ei era și soțul meu, Mircea Braga, era Marcel Mureșeanu, Constantin Cubleşan, Valeriu Cristea, toți colaborau la „Steaua”, la „Tribuna”, deci n-am spus că scriu și nici n-am mai scris. Și n-am mai scris până pe la vreo 28 de ani, la Baia Mare. Nici soțul meu nu știa că eu am scris și că vreau să scriu”²¹. Cu toate acestea, după debutul relativ târziu (tratat mai amplu într-o viitoare secțiune a lucrării), Rodica Braga își va dedica o viață întreagă scrisului.

După absolvirea facultății, până în anul 1967, Rodica Braga a fost profesoară de Limba și literatura română și bibliograf la biblioteca Institutului Pedagogic din Baia Mare. Despre această perioadă Rodica Braga își amintește cu plăcere, descriind-o drept cea mai frumoasă etapă, una a prietenii sincere, a acumulării și zidirii interioare și a creării unui spațiu securizant, care nu putea fi destabilizat de neajunsurile vremurilor „erau anii șaizeci, anii intrării noastre în viață, când, înconjurați de un grup de prieteni, realizăm ce vast este teritoriul spiritual al cărților, al spectacolelor de teatru sau film. [...] Nu cred că a fost numai tinerețea noastră, sau poate da, dar n-am mai trăit niciodată în nici un caz la Sibiu, căldura aceea, efervescența, exultanța chiar, sentimentul profund, calm și atotîngăduitor de prietenie, de încredere, de securitate, de libertate a gândului, a simțirii”²².

După stabilirea familiei Mircea și Rodica Braga la Sibiu, în 1970, autoarea Rodica Braga se dedică în totalitate scrisului, devenind membru al Uniunii Scriitorilor din România – Filiala Sibiu din anul 1979, la un an după ce această asociație îi acordase premiul pentru debut pe anul 1978 pentru romanul său *Nisipul memoriei*. Începând cu 1970, după debutul absolut în revista „Tribuna”, scrisul a devenit pentru Rodica Braga o „justificare pur existențială”, un mod de a fi cu valoare terapeutică, după cum însăși scriitoarea mărturisea „nu iubesc spectacolul meu în lume, ci retragerea în

²⁰ *Ibidem*, p. 57.

²¹ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”* (Interviu cu romanciera Rodica Braga), în „Discobolul”, serie nouă, anul IX, nr. 97-98-99 (103-104-105), 2006, p. 88.

²² Rodica Braga, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, ed.cit., p. 75.

fața colii albe de hârtie, în zona privilegiată și solitară a scrisului, când mă uit pe mine, mă pierd [...] când pun stăpânire pe mine și pe lume într-un fel dureros și în egală măsură misterios și magic, când trăiesc și simt pulsul multor lucruri mult mai importante și demne de atenție, când timpul nu mai are putere asupra mea, cum nici durerea, nici orgoliul, nici trufia, când lumea mi se supune în măsura în care mă las supusă, când cuvintele își pierd veninul și își recapătă inocența începuturilor aproape biblice”²³.

Vocația singurătății și a singularității. Rodica Braga și contemporanii – vecinătăți culturale

Din mărturisirile Rodicăi Braga se prefigurează o opțiune de a exista atât în plan ontic, cât și în plan creator, plasată sub semnul discreției și chiar al singurătății. Amintirile eului infantil creionează un portret al unui copil timid, care alege deseori singurătatea și nu compania celorlalți, scrisul devenind un univers compensativ (în chiar accepțiunea regretatei Ioana Em. Petrescu²⁴) și un mod de motivare și justificare existențială. Încă din începuturile vieții, Rodica Braga dezvăluie o vocație precoce pentru singurătate, care devine o realitate biografică și o „metodă” terapeutică, precum o supapă psihologică. Caută refugiul în singurătate ca într-o carapace, în care energia se îndreaptă spre sine, devenind, de-a lungul timpului, un mod de a exista într-o perfectă comuniune cu sinele autentic: „singurătatea mă conectează miraculos, cu tot ce e mai ascuns în mine”²⁵. Această tendință se va transfera și în planul creației, prin neaderența la niciun grup literar: „nu fac parte din nici un [sic!] grup, grupusul sau bisericuță scriitoricească”²⁶ și printr-o non-pliere pe canoanele vremii: „nu mă pot lăsa câștigată de astfel de curente care fac vogă, strigă peste tot că sunt ultime și irefutabile”²⁷. Scriitoarea nu este adepta demarcările generaționiste, importantă fiind doar vârsta interioară și de creație a autorului, considerând că orice tip de segmentări conduc doar la partizanate, pe care Rodica Braga nu le agreează. De aici va rezulta această vocație a singurătății, nu de puține ori, scriitoarea fiind catalogată, de către critică, drept o **prezență eminamente singulară**.

²³ *Ibidem*, p. 40.

²⁴ Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Iași, Editura Junimea, 1994.

²⁵ Rodica Braga, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 73.

²⁶ *Ibidem*, p. 65.

²⁷ *Ibidem*, p. 50.

Cu toate că opera sa pare imposibil de prins într-un canon clar definit și nici nu există dorința autoarei de a fi încadrată într-un grup literar anume, critica a formulat variante în acest sens. Constantin Trandafir o alătură scriitorilor promoției '70, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Mircea Horia Simionescu, Mihai Sin, Gabriela Adameșteanu, Eugen Uricaru, Vasile Sălăjan, Vasile Andru, Gheorghe Schwartz, Tudor Țopa ș.a., și pe Rodica Braga²⁸. Criticul găsește tuturor scriitorilor generației '70 mărci comune, fiecare dintre aceștia deschizând, apoi, semnificații specifice propriului stil. Acesta constată că generația '70 manifestă un interes sporit pentru extinderea spațiului de investigație, înnoirea formelor literare, diversificarea tipologiilor și extinderea tematicii. Considerați precursori ai generației optzeciste, scriitorii acestei perioade valorifică, la nivelul propriei scriituri, adevărul individului și (trans)formarea lumii în text, tinzând către substituirea realului prin text, cu un accent deosebit pus pe „cultul sincerității totale” alături de trăire vie și de o anume recuperare a banalului. „Estetica” acestor scriitori se bazează pe un autenticism care privilegiază autorul, uneori, în detrimentul celorlalte personaje, această resurrecție a personajului-narator, descris ca „flaubertian”, „ființă de hârtie” sau om „golit de sânge social și de sânge existențial”, indicând noi deschideri în tehnica literară.

Dacă criticul Constantin Trandafir afirmă că există un filon comun al creației la scriitorii generației '70, Laurențiu Ulici o include pe scriitoarea Rodica Braga în această promoție de scriitori prin prisma colaborărilor la revista „Transilvania”. Tendința descentralizării (mult redusă față de cea interbelică) și apariția unor reviste de cultură în orașe precum Sibiu, Brașov, Oradea, Târgu-Mureș, Craiova, Constanța a favorizat diversificarea publicisticii, concentrând tinerii scriitori din afara Capitalei în jurul unor reviste situate în apropiere. Prin gruparea colaboratorilor prezenți în paginile aceleiași reviste se creează și „se atestă un climat prielnic unității scriitoricești”²⁹, Laurențiu Ulici incluzând în acest grup al colaboratorilor de la revista sibiană „Transilvania” șaptezeciști ca Rodica Braga, „fostul echinoxist Ion Mircea”, Mircea Ivănescu, Vasile Avram, criticul Ilie Guțan ș.a. Omogenitatea grupării de la „Transilvania” vine și dintr-un fond spiritual comun al colaboratorilor, care vor depăși stadiul de „vecinătăți culturale”, închegând relații apropiate bazate pe colaborări și amintim acum doar în treacăt frumoasa prietenie cu Vasile Avram, prietenia și colaborarea

²⁸ Constantin Trandafir, *Problematica umană*, în „România literară”, anul 21, nr. 36/ 1988, p. 5.

²⁹ Laurențiu Ulici, *Reviste (III). Promoția 70*, în „România literară”, anul 21, nr. 4/ 1988, p. 11.

transpusă și în cele două volume de poezii, dintre Rodica Braga și Mircea Ivănescu și amplele recenzii scrise de criticul Ilie Guțan în marginea textelor semnate de Rodica Braga. Presa vremii consemnează și desele întâlniri ale membrilor Asociației Scriitorilor din Sibiu, unde aveau loc serioase dezbateri despre creațiile scriitorilor locali, dar existau, periodic, și așa-numitele „șezători literare”³⁰, unde scriitorii, alături de actori ai Teatrului de Stat din Sibiu, se întâlneau cu elevii, cu membrii cenaclurilor literare sau chiar cu muncitorii din fabricile și uzinele din Sibiu și din orașele apropiate³¹.

Rodica Braga devine o figură mereu prezentă în paginile revistei „Transilvania”, unde semnează articole cu teme diverse, ori publică poezii, proză scurtă, fragmente din opere publicate sau care nu au mai văzut lumina tiparului. Un astfel de text, *Fiii noștri merg singuri pe drumul lor*, fragment al unui roman nepublicat, cu numele preconizat *Călătoria* (care va deveni, ulterior, *Dincolo de dragoste*), apare în nr. 3/ 1978 al revistei amintite. Fragmente din romanul *Fluturile negru* sau *Singurătatea pământului*, textul *Irezistibila chemare* sau poeme care vor fi mai apoi incluse (sau nu) în volume vor apărea în paginile acestei reviste.

În completarea activității scriitoricești vin veleitățile eseistice dezvăluite în articole precum *Adevărul unei dimineți*³², în care se încearcă aflarea unui răspuns (personal) la întrebarea „Și, totuși, de ce scriem?” și *Fără sfârșit șirul de uimiri*, articol care descrie, într-o manieră profund sentimentală, înțelepciunea țăranului considerat de către scriitoare „un suveran al naturii, al propriei vieții, al împărăției frumosului domesticit și aservit utilului”³³. Eseurile sunt revărsări ale unei sensibilități și ale unui preaplin sufletească care a considerat neîndestulător spațiul poemului sau al prozei, deopotrivă infuzate de un lirism definitoriu. În *Adevărul unei dimineți*, text care merită reprodus măcar parțial, scriitoarea își înscrie coordonatele crezului său artistic „scrisul va țâșni din tine ca sângele dintr-o arteră, exprimându-te, arătând lumii adevărul tău, nu ca un gest de impudorie sau ca o poveste care să placă, să semene cu sufletele tuturor, folosind cuvântul ca pe o grimă

³⁰ Traian Suci, *Carnet de reporter*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXVIII, nr. 8897. În acest sens, a se vedea ANEXA 1.

³¹ Despre una dintre aceste întâlniri (a se vedea ANEXA 1) Rodica Braga scrie la rubrica *Însemnări de scriitor*, din paginile revistei „Transilvania”, articolul *Un sat între Olt și Carpați*. Cu afecțiune și admirație față de locuitorii satului Sebeșul de Jos, autoarea articolului descrie într-un mod pitoresc împrejurimile, oamenii locului, întâlnirea emoționantă cu aceștia.

³² Rodica Braga, *Adevărul unei dimineți*, în „Transilvania”, anul 87, nr. 4/ 1981, pp. 36-37.

³³ Rodica Braga, *Fără sfârșit șirul de uimiri*, în „Transilvania”, anul 95, nr. 8/ 1989, pp. 28-29.

cu care cel ce scrie își permite să iasă în lume mistificând, ci îngropând în carnea cuvântului chiar sufletul său cu acel adevăr existând dincolo de sunete, acel adevăr care tace în noi, se retrage, se trăiește singur pe sine în absența celui care îl poartă și în pofida lui, așteptându-și timpul netulburat”³⁴. În completarea crezului său, scriitoarea publică în revista „Tribuna”, nr. 8069/ 1983, un articol cu aceeași temă – *A întreba prin creație*. Ideile expuse și în acest articol vin să confirme ipoteza de la care am pornit în acest demers și anume faptul că Rodica Braga, în scrierile sale, se caută și se scrie pe sine, iar pentru a confirma cele afirmate este necesar să reproducem parțial textul: „fiecare scriitor își caută chipul lui de om (nu neapărat chipul lui unic, irepetabil) în propria scriere, dând roată de aproape și de departe propriei personalități, căutându-și adevărurile cele mai ascunse și mai tulburătoare, căutarea lui ținând de fapt mai departe decât mărunta lui alcătuire, tinzând spre acel general uman ce-l validează ca ins și la care nu poate ajunge decât prin intermediul propriei structuri și experiențe. Drumul spre adevăr trece așadar prin evidența propriului adevăr lăuntric, prin acea «durată interioară» cum spune R. Huyghe, creația rămânând, în orice împrejurare, o cunoaștere a lumii prin cunoașterea de sine și prin sine”³⁵. Acestui crez artistic scriitoarea îi va rămâne fidelă preț de o viață dedicată scrisului. O viață *prin* și *pentru* scris.

În paginile revistei „Transilvania”, Rodica Braga scrie elogios despre nume importante din literatura română precum Ion Agârbiceanu (cu ocazia centenarului)³⁶, Octavian Goga sau Lucian Blaga, față de care scriitoarea simte o legătură specială prin satul copilăriei, Lancrăm (sat natal pentru Lucian Blaga și sat al copilăriei petrecute la bunici pentru Rodica Braga). În două numere ale revistei „Transilvania”³⁷, Rodica Braga scrie despre acest „sat magic”, după cum îl numește, prilej care înseamnă și o întoarcere la sine, la ființa din copilărie, scriitoarea păstrându-și o constantă a scriiturii – profunda subiectivitate – chiar și în activitatea publicistică. Despre Lancrămul lui Lucian Blaga și satul copilăriei sale, scriitoarea afirmă: „simt cum ritmul vieții încetinește, cum o prezență tutelară, covârșitoare modifică desenul

³⁴ Rodica Braga, *Adevărul unei dimineți*, art. cit, p. 36.

³⁵ Rodica Braga, *A întreba prin creație*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXV, nr. 8069, 1983, p. 2. A se vedea textul complet în ANEXA 2.

³⁶ Rodica Braga, *Sînt [sic!] unele toamne*, în „Transilvania”, anul 88, nr. 10/ 1982, p. 11.

³⁷ Rodica Braga, *Liniștea Lancrămului*, în „Transilvania”, anul 89, nr. 5/ 1983, pp. 26-27. Al doilea articol dedicat lui Lucian Blaga este *Senin de Lancrăm*, în „Transilvania”, anul 92, nr. 10/ 1986, pp. 23-24.

copilăriei mele, dăruindu-i generos conturul unei insule fermecate, în care liniștea devine o prezență materială din fața căreia mă retrag cu sfioasă și umilă venerație. Liniștea aceea e însuși spiritul blagian”³⁸.

Tonul scriitoarei devine vehement, în consonanță cu evenimentele politice din 1989-1990, într-un articol acid publicat în „Tribuna”³⁹, în care scriitoarea, revoltată, atenționează și amendează derapajele celor care au înțeles, în mod greșit, dreptul la replică și la protest, întinând libertatea plătită cu morți nevinovate, cu scurt timp în urmă.

Din paginile revistelor literare reies și afinități, vecinătăți sau chiar prietenii culturale, Rodica Braga având șansa de a traversa câteva zone importante ale liricii românești – „de la poezia anilor 60, în imediata vecinătate și prietenie a lui Nichita Stănescu, până la poezia actuală, asimetrică, provocatoare și imposibil de prins într-un canon cert, în imperiul căreia, încă o dată, poeta Rodica Braga s-a bucurat de o altă prietenie exemplară – în viață și creație, deopotrivă –, cea a poetului Mircea Ivănescu”⁴⁰. Prietenia cu poetul Mircea Ivănescu este de notorietate, Rodica Braga datorându-i acestuia starea de *trezie întru poezie* care are loc printr-un complex schimb de replici cu Mircea Ivănescu în cele două volume *Commentarius perpetuus*⁴¹. Poemele cuprinse în cele două volume (1986 și 2003) reprezintă nu doar un dialog între două sensibilități poetice, ci și un dialog cu sine și cu diversele ipostaze ale ființei, Rodica Braga reușind să-și păstreze „identitatea” prin idei și insolitul limbaj poetic, în special, prin metaforele fine, dar și vibrante, prezente în întreaga sa creație. Cu toate că aura poematică a reprezentat o constantă a scrierilor în proză, Rodica Braga a recunoscut în provocarea propusă de Mircea Ivănescu un semn al trezirii din amorțeală a unei ființe creatoare latente, care aștepta doar atingerea subită a unei pale din flacăra creatoare: „Incitată de M.I., am trecut dincolo de condiția de cititor de poezie. S-ar fi zis că poezia mă caută și că mă așteaptă, conferindu-mi o nevârstă interioară care nu m-a mai părăsit

³⁸ Rodica Braga, *Liniștea Lancrămului*, art. cit., p. 27.

³⁹ Rodica Braga, *Parlagiile* în „Tribuna”, anul 106, nr. 86/ 1990, p. 2. A se vedea textul complet în ANEXA 3.

⁴⁰ Diana Câmpian, *Rodica Braga and the autofictional poetry*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, nr. 18/ 2019, Târgu-Mureș, Arhipelag XXI Press, 2020, pp. 40-45.

⁴¹ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Ego-ipostaze textuale în dialog în Commentarius perpetuus de Rodica Braga și Mircea Ivănescu*, în „Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica, Nr. 21/ TOM 1/ 2020, pp. 138-145.

niciodată. S-ar fi zis că mă trezisem. Participarea la această carte, este vorba despre *Commentarius perpetuus*, este semnul că amortizarea, așteptarea propriei vieți a atins pragul, limita unei scadențe”⁴². Această revelație a determinat, însă, și inițierea unui amplu proces al redescoperirii de sine și al acceptării unei noi ipostaze de creator, diferită de cea înfățișată în anii anteriori: „Ajunsă aici, trebuia să mă redescopăr. Să mă opresc, să caut, să cercetez. Să descopăr ce anume a însemnat totul pentru mine, totul însemnând viață, chiar în condițiile în care mi-am permis luxul de a nu tăcea timp de aproape 15 ani”⁴³. Acest proces al redescoperirii de sine în calitate de poetă, alături de Mircea Ivănescu, este definit de către Rodica Braga în termeni de „joc”, „îndrăzneală”, „inconștiență”, „bucurie”, „surpriză”, „căutare”, plăcerea dialogului, dibuirea celuiilalt, pătrunderea în lumea cuvintelor, recunoștință: „Și atunci, ca și acum, mă mir eu însămi de îndrăzneala de a-i sta alături marelui poet contemporan, atâta vreme cât eu, până la acea oră, nu mai scrisesem versuri. Îmi motivez, acum, ca și atunci, actul respectiv, prin inconștiența jocului în care ne-am lăsat prinși amândoi, și Mircea Ivănescu și eu, în anii 1983-1985, un joc absolut gratuit, ca toate jocurile, care nu avea în nici un caz în vedere alcătuirea unei cărți, a unui text grav, aplicat și implicator, ci se lăsa dus, jocul, de bucuria, surpriza și plăcerea spirituală de a ne da unul altuia motive de meditație, de căutare sau alunecare în lumea de iele a cuvintelor, a celor două interiorități atât de diferite”⁴⁴.

„Jocul” a început de la un singur poem pe care Mircea Ivănescu i l-a dedicat lui Mircea Braga și care, prin răspunsul Rodicăi Braga, s-a transformat într-un dialog inedit al complementarității a două voci distincte, una masculină și cealaltă feminină, a unui poet și a unei prozatoare, două sensibilități poetice care compun o sonată la două mâini. Armonia acestei „întâlniri” poetice a stârnit uimire în lumea literară, Matei Călinescu fiind tentat să creadă că Rodica Braga este un *alter ego* al poetului Mircea Ivănescu: „Influențat de Kierkegaard și de pasiunea lui pentru pseudonime, m-am jucat pentru o vreme cu ideea că Rodica Braga ar fi putut fi o invenție a lui Mircea Ivănescu, un incitant heteronim feminin, ca să folosesc termenul lui Fernando Pessoa pentru a desemna vocile, personalitățile, biografiile și operele diferite pe care le crea sub nume ca Bernardo Soares, Ricardo Reis sau Alvaro de Campos; nume – să observăm – exclusiv masculine”⁴⁵.

⁴²”Rodica Braga, *O unică și incredibilă experiență*, în „Transilvania”, anul 112, nr. 7/ 2006, pp. 6-7.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

Rodica Braga răspunde acestei afirmații, venind în întâmpinarea cititorului, găsind esențial răspunsul identitar (în termenii propuși de către Paul Ricoeur, ai *ipseității narative*) în abordarea actului lecturii, autoarea asumându-și strategiile autoficționale chiar și în acest volum: „Dacă veți citi această carte, nu vă gândiți la Mircea Ivănescu și Rodica Braga ca la două personaje reale, ci ca la două personaje fictive care au îndrăznit să-și contemple spectacolul propriilor interiorități, fie violentate de-o necruțătoare lumină solară, fie întunecate de vinețiul unor ploii dizolvante și să încerce să-și comunice această contemplare, să-și conștientizeze în poem acaparatorul act al contemplării”⁴⁶. Așadar, chiar și într-un volum în care se află în calitate de coautor, Rodica Braga se remarcă drept o voce profund individuală și o individualitate profund distinctă, un personaj care se exprimă pe sine, devoalându-și propria interioritate, îndelung contemplată într-un poem-oglină.

Dialogul poetic se transformă treptat dintr-un „joc” într-o călătorie introspectivă în doi, de cercetare/ descoperire/ contemplare a sinelui, dar și a celuilalt, care provoacă teamă, emoție, curiozitate: „Îmi amintesc efervescența aceluia timp, anii 1983-1985, când coboram sau urcam în poemul trimis de m.i. prin Mircea Braga ca într-o peșteră necercetată, promițând comori inestimabile. Eram emoționată, curioasă, aproape inhibată”⁴⁷, o provocare acaparată de forța suflului creator care îi poartă pe cei doi pe tărâmul poeziei țesute pe coordonatele ipostazelor ființiale.

Cele două entități creatoare joacă, pe rând, rolul Cititorului și pe cel al Autorului, în care actul po(i)etic presupune un travaliu la nivel tehnic și ideatic, semne a căror decodificare devine revelatorie: „Trebuia să decodific, în afara mesajului, tot mecanismul, structura poemului, să mă familiarizez cu atmosfera de plictis melancolic, acoperind de fapt mari tensiuni necunoscute, să consum cu aerul de detașare ironică față de propriile trăiri, din care poetul și-a făcut și un mod de viață, dar mai ales să-mi înfrâng rezistența. Odată ce prindeam vibrația și reușeam să cad în abisul poemului, aveam senzația unei căderi libere, a unui zbor de-o frumusețe nespusă, a unei respirații gătuite de emoție, până când, la un moment dat, totul se așeza, se ordona de la sine. Ideile și cuvintele îmi răsăreau miraculos, veneau firesc spre mine, se lăsau domesticite, dominate, mă încurajau chiar în hazardatul meu demers, mă surprindeau și, în măsura în care mă făceau fericită, îmi părea că își și bat joc de mine”⁴⁸.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

Odată atinsă acea stare de creație, *comentariul* devine unul *perpetuu*, având ca teme creația, tăcerea, singurătatea, visul, realitatea, timpul, trecutul, memoria, amintirea, uitarea, antrenând două tipuri de discurs, „unul de factură pur cerebrală al lui Mircea Ivănescu”⁴⁹, iar celălalt, al Rodicăi Braga, se individualizează printr-o „«intrare» mai zgrunțuroasă, mai directă, mai autentică, fără atâtea «alunecări» printre parabole și metafore culturale ce uneori diluează materia”⁵⁰. Discursul liric poate fi catalogat în termeni de proteism și complementaritate, în care două voci distincte reușesc să se armonizeze, dar să se și individualizeze, într-un dublu solilocviu, prin replicile croite pe propria interioritate care se particularizează la nivel ideatic și stilistic. Substanța și revărsarea unui preaplin sufletesc se individualizează în acest volum prin „numeroasele referiri livrești, elegant, elevat și firesc mișcându-se în versuri cu zeci de incidentale și paranteze, ca niște subtile și fine ironii și autoironii revigorante, de aici frumusețea neostentativă a cuvântului, a versului, curajul repetițiilor, al locului comun”⁵¹.

Această experiență a produs ecouri și în cazul poetului, iar replica sa nu a întârziat să apară. În articolul *Când cuvintele plutesc prin aerul pur al poeziei*, apărut în „Tribuna” nr. 3901/ 2003, scriitorul face o adâncă plecaciune în fața „adevăratei Poete” după cum își numește partenera de dialog poetic, mulțumindu-i prin afirmațiile „cel care o semnează în parte, și care a fost acceptat drept co-autor, doar prin grația Artistei cu adevărat creatoare [...] îi mulțumește acum Adevăratei – și Singurei – Creatoare pentru a-i fi acordat privilegiul de a-și simți și el cuvintele plutind o clipă prin aerul pur al poeziei”⁵².

O frumoasă prietenie cu un om de cultură rafinat, Vasile Avram, reiese din numeroasele activități consemnate în paginile revistelor literare, Rodica Braga semnând un emoționant articol despre poezia acestuia *Clopot fără limbă, singurătatea*, apărut în „Transilvania”, nr. 12/ 2004. Scriitoarea afirmă cu o sinceră admirație: „poezia lui Vasile Avram este cicatricea întâlnirii lui cu lumea. Poartă în ea toate vechile dureri dar și alinarea adusă de timp. Este martora – cicatricea – imersiunii lui în mundan dar și a înălțării sale spre

⁴⁹ Romul Munteanu, *Un duet liric*, în „Flacăra pentru minte, inimă și literatură”, anul XXXVI (1987), nr. 7, 13 februarie 1987.

⁵⁰ Marin Mincu, *vorbele astea-s viață*, în „România literară”, an XXI, nr. 7, februarie 1988.

⁵¹ Rodica Braga, *O unică și incredibilă experiență*, art. cit.

⁵² Mircea Ivănescu, *Când cuvintele plutesc prin aerul pur al poeziei*, în „Tribuna” nr. 3901/ 2003, p. 4.

sublimul gândului profund cu care aureolează el lumea. [...] E ca și cum poezia lui ți-ar spune: totul doare, dar e ceva mai viu decât durerea? Astfel încât te îmbie nu la înțelepciune, deși versurile lui sunt ale unui cărturar înțelept, ci la acea aproape magică împăcare care aparține doar naturii”⁵³.

Aceste vecinătăți culturale denotă direcții comune în reactivarea unor filtre culturale (nepervertite de sistemul politic ș.a.) și convergență de atitudini reverențioase în fața Culturii. Cu toate că Rodica Braga nu este o prezență ostentativă în paginile revistelor și, întrebată fiind de ce publică atât de puțin în revistele literare, aceasta mărturisește: „întâlnirea cu publicul constituie pentru mine o mare încercare. Am nevoie de lungi perioade de limpezire. Lucrez pe text uneori până în ultimă fază, cea tipografică. De aceea public cu zgârcenie”⁵⁴, am încercat prin acest demers (fără ambiții de exhaustivitate, specifice intențiilor monografice) să prezentăm scriitoarea în raport cu contemporaneitatea care (inevitabil, dar și *doar* într-o oarecare măsură) a influențat-o.

Dincolo de receptarea operei sale prin aplicarea unor criterii generaționiste (cu toate că critica a încercat încadrarea sa în generația '70 prin debut și colaborări/ vecinătăți culturale) sau tipologice (autoarea afirmă că are drept modele, în proză, modernității, debutul său are loc, din punct de vedere cronologic, în perioada neomodernismului, iar prin colaborarea cu Mircea Ivănescu își însușește lecția postmodernismului), putem afirma că opera Rodicăi Braga este atemporală, o creație „pură”, sustrasă contingentului, iar încorsetarea acesteia în diferite canoane pare imposibilă, aducând neajunsuri în receptarea sa. Scriitoarea vine dintr-un moment cultural, de destindere a literaturii, însă opera sa își dorește să fie receptată în asincronism cu realitățile epocii în care a fost scrisă, cititorul performant fiind acela care abordează lectura ca pe un continent independent de contingent și de un anume cronotop. Esența creației scriitoarei nu rezidă în contextul social și politic al vremii, ci al cunoașterii „lumii prin cunoașterea de sine și prin sine”⁵⁵.

⁵³ Rodica Braga, *Clopot fără limbă, singurătatea*, în „Transilvania”, anul 110, nr. 12/ 2004, pp. 10-11.

⁵⁴ [Rodica Braga], *Premiile Asociației Scriitorilor din Sibiu pe anul 1978*, Convorbiri consemnate de N.I. Dobra, în „Tribuna Sibiului”, an XXXI, nr. 6835, 1979. A se vedea textul complet în ANEXA 4.

⁵⁵ Rodica Braga, *A întreba prin creație*, art. cit.

Dimensiuni critice și teoretice. Propuneri conceptuale

Paradigma existențială și problema sinelui în literatură

O constantă a scrierilor Rodicăi Braga (fie în proză, fie în versuri) o reprezintă propensiunea spre componenta ontologică și „problema” sinelui, recunoscutibile chiar și în cele mai „puțin confesive” dintre creațiile sale. Scriitoarea este adepta livrării de sine prin chiar actul scriptic, scrierea de sine și cu sine însăși fiind crezul său artistic.

Paul de Man afirma⁵⁶ într-un eseu⁵⁷ dedicat pionierului psihologiei existențiale, Ludwig Binswanger, creatorul așa-numitei *Daseinanalyse* sau analiza existențială, că în vastul domeniu al studiului literaturii, *problema sinelui* apare într-o insolită interdependență cu o multitudine de subiecți, cu care împărtășește, cel mai adesea, relații contradictorii. Având drept punct de pornire a treia lucrare de critică a filozofului Immanuel Kant, *Critica puterii de judecare*, Paul de Man stabilește în această pluralitate de subiecți cel puțin patru ipostaze ale sinelui: sinele care judecă, sinele care citește, sinele care scrie și sinele care se citește pe sine⁵⁸, acestor ipostaze, literatura, în special cea contemporană, adăugându-le și pe cea a sinelui care se scrie pe sine, sau care se *rescrie* pe sine (în acest proces de recreare), concept impus de către Mark Freeman⁵⁹. Acesta susține că în procesul de rescriere a sinelui se încearcă o dezvăluire, dar și o articulare a unei lumi care nu ar fi existat dacă actul în sine al scrierii nu ar fi avut loc, întrucât această *transcriere* întrerupe mimesis-ul prin imposibilitatea de a se sustrage efectelor de ficționalizare a limbajului.

⁵⁶ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Writing Self – Identity Representation Processes in Rodica Braga's Poems*, în *MULTICULTURALISM THROUGH THE LENSES OF LITERARY DISCOURSE*, Section: Literature, Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (Editors), „Arhipelag XXI” Press, Tîrgu Mureș, 2019, pp. 432-439.

⁵⁷ Paul de Man, „Ludwig Binswanger and the Sublimation of the Self”, în *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, ediția a doua, New York, Oxford University Press, 1971, pp. 36-50.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁹ Mark Freeman, *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*, New York, Routledge, 1993, p. 223.

În studiile contemporane de psihologie și de filozofie a minții s-a avansat ideea potrivit căreia sinele este construit în trei faze: protosinele (faza întâi), sinele-nucleu (faza a doua) și sinele autobiografic (faza a treia)⁶⁰. Cercetătorul neurofiziolog Antonio Damasio a analizat această triadă a minții conștiente, printr-o cartografiere a activității creierului, ajungând la concluzia că e necesară stabilirea unei „relații între organism și un obiect ce urmează să fie cunoscut”⁶¹ pentru ca mintea să devină conștientă. Protosinele, faza cea mai simplă, constă în sentimentele primordiale ascunse în spatele emoțiilor provocate de interacțiunea dintre organism și obiecte, iar sinele-nucleu, cea de-a doua fază, reiese din relația stabilită între protosine (care reprezintă organismul) și partea creierului care reprezintă un „obiect-de-cunoscut”⁶², relația dintre organism și obiect fiind înfățișată printr-o succesiune narativă de imagini, unele dintre acestea fiind sentimente. Astfel, protosinele se rezumă la sentimentele primare, iar sinele nucleu ține de acțiune și se referă la procesarea imaginii unui obiect. Sinele autobiografic (obiectul de interes pentru această parte a lucrării) reprezintă chiar autobiografia devenită conștientă. Așa cum autobiografiile se compun din amintiri personale, experiențe de viață, incluzându-le pe cele privind planurile de viitor, clare sau vagi, sinele autobiografic se inspiră din întreaga istorie personală memorată, fie ea recentă sau îndepărtată, în care sunt incluse atât experiențele sociale, cât și experiențele mai rafinate, cum sunt cele emoționale și spirituale.

Dacă sinele nucleu pulsează neîncetat, sinele autobiografic e dual, fie rămâne activ, fie în stare de latență, departe de starea de conștientă, în culise – în locul în care sinele se poate maturiza „grație sedimentării treptate și rescrierii propriei memorii”⁶³. Experiențele trăite sunt reluate și recreate, fie în mod conștient, fie în procesarea neconștientă, substanța acestora fiind reevaluată și repositionată, modificată în funcție de acompaniamentul emoțional, evenimentele dobândind, în timpul acestui proces, noi valențe afective. Muzica memoriei sună în permanență diferit, întrucât unele amintiri se șterg de pe portativ sau sunt abandonate, altele sunt rescrise și

⁶⁰ Prezenta secvență de lucrare reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din lucrarea de disertație: Sorina-Maria Victoria, *Avatarurile scrierii despre sine în literatura română actuală*, lucrare susținută la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, în anul 2019.

⁶¹ Antonio Damasio, *Sinele. Construirea creierului conștient*, Traducere din limba engleză de Doina Lică, București, Humanitas, 2016, p. 211.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 237.

accentuate, iar altele sunt modelate de dorințele noastre, cu o abilitate dexteritate, încât creează noi sunete, care nu au fost auzite vreodată. Așadar, pe măsură ce este trăită și re-trăită, propria istorie este rescrisă. Construirea acestui sine autobiografic reprezintă un proces complex, chiar și din punct de vedere neural, strategia creierului pentru această operațiune fiind descrisă de către Antonio Damasio astfel: „serii substanțiale de amintiri biografice definitorii trebuie grupate astfel încât fiecare să poată fi tratată imediat ca un obiect individual. Fiecare dintre aceste obiecte are voie să modifice protosinele și să producă o pulsație în sinele-nucleu, însoțite de respectivele sentimente de cunoaștere și de proeminența obiectului ce urmează în mod logic. În al doilea rând, deoarece obiectele din biografiile noastre sunt atât de numeroase, creierul are nevoie de instrumente capabile să coordoneze evocarea amintirilor, să le transmită protosinelui pentru interacțiunea necesară și să păstreze rezultatele interacțiunii într-un pattern coerent legat de obiectele cauzatoare”⁶⁴. Cea mai complexă fază a sinelui, cel autobiografic, cuprinde toate aspectele personalității, atât cele care constituie „eul social”, cât și cele ale „eului spiritual”, așadar, în lumina acestui proces, scrierea despre sine reprezintă actul care depășește simpla funcție terapeutică, dobândind valențele unei cunoașteri care nu se limitează doar la propria persoană.

Recent, s-a susținut că este imposibil să fie discutate problemele sinelui și ale identității personale făcând abstracție de dimensiunea temporală a existenței umane⁶⁵. Cu toate acestea, timpul uman nu este nici un timp subiectiv al conștiinței și nici timpul obiectiv al cosmosului. Mai degrabă, timpul uman face legătura între timpul fenomenologic și cosmologic. Timpul uman este timpul poveștilor de viață; un timp narat structurat și articulat de medierile simbolice ale narațiunilor⁶⁶. Pentru a răspunde la întrebarea „Cine sunt eu?” este necesară povestea unei vieți⁶⁷, sinele fiind o construcție narativă, așa cum reiese din teoriile dezvoltate de filosofi precum Paul Ricoeur, Alasdair MacIntyre, Marya Schechtmann, Charles Taylor, Daniel Dennett.

Aceste teorii ale sinelui ca formă a narativității se diversifică în multiple opinii, întrucât această narațiune nu reprezintă doar o modalitate de a forma o perspectivă asupra naturii unui sine deja existent. Dimpotrivă, sinele este

⁶⁴ *Ibidem*, p. 239.

⁶⁵ Paul Ricoeur, *Sinele ca un altul*, Traducere din limba franceză Alina-Daniela Marinescu și Paul Marinescu, Cuvânt înainte de Paul Marinescu, București, Spandugino, 2020, p. 138.

⁶⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit III: Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 439.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 442.

produsul unei vieți structurate narativ. În opinia lui Alasdair MacIntyre, unitatea sinelui „rezidă în unitatea unei narațiuni care leagă nașterea și moartea de viață ca narațiune”⁶⁸, iar viața unui individ reprezintă, de fapt, o narațiune care se intersectează cu viețile altor indivizi, fiecare devenind „co-autor al propriei narațiuni”⁶⁹. Pentru Alasdair MacIntyre, identitatea personală este identitatea presupusă prin unitatea personajului impusă de unitatea narațiunii, sau, altfel spus, noțiunea de personaj dintr-o poveste este mai importantă decât conceptul de persoană. Sinele, ca produs al unui proces dinamic și permanent de scriere și rescriere a unor schițe narrative, este asemănat cu un personaj dintr-o poveste. Devine firească întrebarea, în acest context, de ce apare ca plauzibilă abordarea narativistă a sinelui și de ce este pertinent ca sinele să fie interpretat în termeni de structuri narrative?

Alasdair MacIntyre consideră că abordarea narativistă a sinelui se explică prin faptul că activitățile umane sunt narațiuni transpuse în realitate și acțiunile umane capătă sens având un loc într-o secvență narativă. Trăim narațiuni în viața noastră și ne înțelegem propria viață în termeni de astfel de narațiuni: „Poveștile sunt trăite înainte de a fi spuse – cu excepția ficțiunii”⁷⁰, iar aceste povești care creează sinele narativ trec printr-un proces de scriere și rescriere, de interpretare și re-interpretare continuă. Sinele este „agentul” poveștii, cel căruia povestea îi conferă o identitate, de aceea, potrivit teoriei lui Alasdair MacIntyre, orice încercare de a elucida noțiunile de sine sau identitate făcând abstracție de narativitate este sortită eșecului⁷¹. La fel cum consideră și Paul Ricoeur, identitatea narativă a sinelui se bazează pe configurații narrative, iar povestea vieții continuă să fie reconfigurată de secvențe narrative, „viața însăși devenind o pânză țesută cu povești”⁷².

În interpretarea poveștii de viață, autorul poate fi și autor și personaj principal, dar nu poate fi un autor unic. Dacă în calitate de autor al unui text literar, acesta este liber să decidă începutul sau sfârșitul poveștii, în cazul vieții, începutul propriei povești a fost întotdeauna ales de către alte persoane, iar modalitatea în care povestea de viață se desfășoară este determinată doar parțial de propriile alegeri și decizii. După cum afirmă și Alasdair MacIntyre, în viață facem parte dintr-un scenariu pe care nu l-am

⁶⁸ Alasdair MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, London, Duckworth, 1985, p. 205 (Traducerea noastră).

⁶⁹ *Ibidem*, p. 207 [Traducere personală].

⁷⁰ *Ibidem*, p. 212 [Traducere personală].

⁷¹ *Ibidem*, p. 218. [Traducere personală: „life itself a cloth woven of stories”].

⁷² Paul Ricoeur, *Temps et récit III: Le temps raconté*, ed. cit., p. 443.

creat: „[W]e are never more (and sometimes less) than the co-authors of our own narratives. Only in fantasy do we live what story we please. In life, as both Aristotle and Engels noted, we are always under certain constraints. We enter upon a stage which we did not design and we find ourselves part of an action that was not of our making”⁷³. Cine suntem depinde de poveștile spuse despre noi, atât de noi înșine, cât și de către alții, întrucât sinele narativ este considerat, mai degrabă, un autor multiplu, supus unui proces de continuă transformare și revizuire.

Povestea oricărei vieți este împletită cu poveștile altor vieți. Anthony Giddens susținea, în acest sens, că în identitatea unei persoane sunt importante nu doar comportamentul și nici reacțiile față de ceilalți – oricât de însemnate ar fi acestea – ci, mai ales, capacitatea de a trăi povestea proprie. Evident că nicio biografie a vreunui individ nu ar putea fi complet fictivă, existând aceea legătură permanentă cu viața de zi cu zi, iar evenimentele exterioare sunt acceptate și integrate în propria poveste. Această narațiune de sine nu înseamnă doar povestirea sau redarea anumitor evenimente din viață, întrucât e necesară o reflectare asupra acestor evenimente și o deliberare asupra semnificației lor pentru a decide cum se potrivesc, implicând și procedee de fabulare/ ficționalizare care depășesc viața în sine, cea trăită.

În această abordare narativistă a sinelui, naratorul trebuie să fie capabil să facă diferența între sine și non-sine, trebuie să fie capabil să își (auto)atribuie acțiuni pe care să și le asume și trebuie să poată face referire la sine prin intermediul pronumelui la persoana întâi⁷⁴, adoptând o perspectivă subiectivă. David Alan Jopling sugerează, de asemenea, că o narațiune de sine nu ar trebui să fie coerentă doar din punct de vedere interior și personal, ci și exterior, adică ar trebui să se potrivească cu narațiunile spuse despre sine de către alte persoane și ar trebui să corespundă situației actuale de viață, întrucât o narațiune de sine nu este relevantă doar în înțelegerea trecutului⁷⁵.

⁷³ Alasdair MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, ed.cit., p. 213, [Traducere personală: [N]u suntem niciodată mai mult (și uneori mai puțin) decât coautori ai propriilor noastre narațiuni. Doar în ficțiune trăim ce poveste ne place. În viață, așa cum au remarcat atât Aristotel, cât și Engels, suntem întotdeauna supuși unor constrângeri. Intrăm pe o scenă pe care nu noi am proiectat-o și ne trezim că suntem parte a unei acțiuni care nu a fost făcută de noi.].

⁷⁴ Dan Zahavi, *Subjectivity and selfhood: investigating the first-person perspective*, A Bradford Book, London, England, The MIT Press Cambridge, 2005, p. 114.

⁷⁵ D. A. Jopling, *Self-Knowledge and the Self*, London, Routledge, 2000, p. 50.

E evidentă importanța teoriile dezvoltate de către acești filozofi și teoreticieni, potrivit cărora viața are o structură narativă, însă a scrie despre sine presupune și adoptarea unor strategii de ficționalizare de sine, după cum susține și Philippe Lejeune „ecrire sur soi est fatalement une invention de soi”⁷⁶. Așadar, a scrie despre sine implică, în mod absolut imperativ, și procesul de ficționalizare de sine și de reprezentare a sinelui potrivit propriei hărți conceptuale. Devine o certitudine că discursul autobiografic impune strategii de ficționalizare și de recreare a sinelui, transformându-se într-un discurs autoficțional, cele două realizând o paradoxală simbioză care privește atât dimensiunea textuală, cât și statutul subiectului, al eului fictiv și al celui empiric.

Criticii au subliniat această relație biografie-realitate analizând chiar și cuvântul autobiografie, ca un cuvânt compus, ale cărui trei componente semantice *auto-bio-grafie* dezvăluie capacitatea sa de a se referi simultan la un proces existențial (βίος-bios), o identitate (αὐτός-autos) și o activitate (γράφειν-graphhein). Critica a îmbrățișat această evoluție clară care parcurge trei etape fundamentale; trei perioade care, așa cum indică bine James Olney⁷⁷, coincid curios cu cele trei componente semantice ale cuvântului auto-bio-grafie. Adoptând acest *pattern*, la început (bios), filozofii și istoricii au fost interesați de scrierile despre sine ca surse excepționale de abordare și interpretare a realității istorice; în a doua etapă (autos), interesul antropologilor și al criticii literare se deplasează către problema identității și a capacității de a se reprezenta în scris și, în cele din urmă, a treia și ultima etapă a acestui proces (graphhein) înglobează teoriile anterioare, considerând limbajul și receptorul drept creatorii reprezentării sinelui. Este evident că, în timpul acestui proces, obiectul studierii autobiografiei s-a deplasat de la text la context, de la text la subiect și, în cele din urmă, de la text la cititor. Totuși, se impune o nouă problemă, în acest context, așa cum spune James Olney: „What do we mean by the self, or himself (autos)? What do we mean by life (bios)? What significance do we impute to the act of writing (graphe) – what is the significance and the effect of transforming a life into a text?” întrucât “the subject of autobiography produces more questions than answers”⁷⁸.

⁷⁶ Philippe Lejeune, *Nouveau Roman et retour à l'autobiographie*, în *l'Auteur et le manuscrit*, coord. Michel Contat, Paris, PUF, coll. „Perspectives Critiques”, 1991, p. 58, *apud* Mounir Laouyen, *L'autofiction: une réception problématique*, <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf>, accesat la 05.06.2020.

⁷⁷ James Olney, *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction*, în *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, 2014, pp 3-27, disponibil la <https://muse.jhu.edu/book/33820>, accesat la 27.02.2021.

⁷⁸ James Olney, în vol. *Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction*, English Studies 5, Sweden, Elanders, 2015, p. 7, [Traducere personală: Ce înțelegem prin sine sau el însuși

Bruce Hindmarsh este, de asemenea, intrigat de natura polifonică a relației autorului cu textul – „the relationship between myself as author, myself as subject, and myself as portrayed in a literary text”⁷⁹, adică al relației dintre eu în calitate de autor și eul empiric, eu în calitate de subiect și eul care se reflectă într-un text literar. Georges Gusdorf indică un posibil răspuns pentru insolitul acestor relații dintre autor ca persoană empirică, autor ca personaj și autor reflectat în oglinda textului, întrucât el crede că „écriture, c’est toujours écrire moi”⁸⁰ considerând că: „[...] toutes les écritures sont autobiographiques, révélatrices de l’identité du scripteur, alors même qu’il ne songe pas à parler de soi. Le caractère autobiographique peut être plus ou moins accusé, mais il peut arriver qu’une autobiographie prétendue en dise moins sur son auteur que des textes où il s’est livré sans le savoir, par pure inadvertance”⁸¹.

Considerând afirmația lui Georges Gusdorf, potrivit căruia toate scrierile sunt autobiografice și, indiferent dacă își doresc sau nu, dezvăluie identitatea scriitorului, putem constata, în cazul scriitoarei Rodica Braga, că autobiografia sa literară se întretese cu autobiografia personală, fie că vorbim în cadrul acestui proces despre termeni contrari, de unitate sau dedublare, existența artistică fiind trăită cu orice moment al vieții, și în același timp, izolând eul artistic de existența empirică. Două figuri recurente se ivesc în acest caz: „cea-care-trăiește-scriind” și „cea-care-scrie-trăind”⁸², fără a fi plasate sub semnul diferențierii, întrucât în calitate de scriitoare (și în manifestarea acestei calități) converg *ființarea* omului Rodica Braga, dar și *supra-ființarea* autoarei. Fără a stabili în mod clar gradul de factualitate sau de

(autos)? Ce înțelegem prin viață (bios)? Ce semnificație atribuim actului de a scrie (graphe) – care este semnificația și efectul transformării unei vieți într-un text? subiectul autobiografiei produce mai multe întrebări decât răspunsuri.]

⁷⁹ Bruce Hindmarsh, în vol. *Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction*, ed.cit., p. 5, [Traducere personală: relația dintre sine ca autor, sine ca subiect și sine portretizat într-un text literar.]

⁸⁰ George Gusdorf, *Lignes de vie*, 2. *Auto-bio-graphie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, p. 123, [Traducere personală: a scrie înseamnă a mă scrie.]

⁸¹ *Ibidem*, p. 138, [Traducere personală: orice scriere este autobiografică, dezvăluind identitatea scriitorului, chiar dacă acesta nu se gândește să vorbească despre el însuși. Caracterul autobiografic poate fi mai mult sau mai puțin pronunțat, dar se poate întâmpla ca o pretinsă autobiografie să spună mai puțin despre autorul ei decât textele în care acesta s-a expus, în mod involuntar.]

⁸² Ioan Holban, *Fragediile unui ficționar de pe blocul de gheață al lumii*, în „România literară” nr. 46/ 2020, disponibil la <https://romanaliterara.com/2020/11/fragediile-unui-fictionar-de-pe-blocul-de-gheata-al-lumii/>, accesat la 6.03.2021.

ficționalitate, autobiografia și ficțiunea devin elemente interșanjabile în scrierile Rodicăi Braga. Se preferă hibridizarea pactelor de lectură, pactul autobiografic se intersectează cu cel romanesc, se suprapune autobiograficul cu fantasmaticul. Autoficțiune, în cazul scriitoarei Rodica Braga, nu înseamnă doar „scriere de sine” și nici doar ficționalizare de sine, autoarea mizând pe o împletire a celor două elemente, propriile experiențe folosind ca material de plasmuire și construcție a scrierilor sale, însă accentul nu este pus pe povestea reală, ci tocmai pe ficțiunea pe care aceasta o generează.

Convinsă că împletirea celor două elemente – ficțional și real – este o constantă nu numai a propriilor scrierilor, Rodica Braga consideră că, în fond, orice operă de artă pornește de la descrierea unei realități care îmbracă multiple forme ale fanteziei creatoare mai mult sau mai puțin credibile, care depind de sensibilitatea celui care se aventurează în această întreprindere deloc ușoară. Pentru un autor ca Rodica Braga, care mizează pe sinceritate, autenticitate, veridicitate, onestitate, ficțiunea este totuși, inevitabilă după cum afirmă autoarea însăși: „alcătuirile cărților sunt, în egală măsură, alcătuirii de carne și vis”⁸³. Analiza și interpretarea vieții presupun, implicit, o formă de ficțiune, iar în cazul autoarei, aceasta este transpusă într-o formă de ficționalizare a experienței personale, dacă dăm crezare spuselor sale: „cine creează se creează pe sine în primul rând”⁸⁴, iar scrisul este un dat firesc pentru autoare și chiar un mod de viață în sine, întrucât „creația nu este ceva pe care-l negociezi cu tine, cu oricine altcineva. Ea se impune de la sine, își are mecanismele ei perfect legiferate de o ordine dincolo de vrerea ta, căreia trebuie să i te supui”⁸⁵. Prin urmare, aspectul fictiv implică și, totodată, evidențiază strategii naratologice de creare și interpretare, în mod deliberat, a *alter ego-ului* auctorial, dezvăluit ca un dublu fictiv al autorului, revelând, astfel, o instabilitate ontologică, deoarece sinele presupune, în forma autobiografică și autoficțională, o interpretare multiplă a conceptului, nicidecum unicitatea instanței creatoare. Teoriile care proclamă abordarea narativistă a sinelui susțin că există multiple direcții în a nara o existență, nicidecum o unică și unitară direcție, ci chiar dimpotrivă, sunt o multitudine de fațete ale aceleiași existențe care pot fi povestite și re-povestite. Astfel, se recurge la ficționalizarea de sine și chiar la re-crearea propriei existențe și a propriei

⁸³ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în vol. Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, ed. cit., p. 28.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 33.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 31.

identități, surprinse într-o paletă largă de ipostaze ființiale, datorită procedului de ficționalizare de sine.

Autoficțiunea reprezintă o formă mai accesibilă și mai permisivă de a integra realitatea în ficțiune, iar ficționalizarea propriei existențe, potrivit teoriilor care susțin abordarea narativistă a sinelui, poate facilita o înțelegere mai profundă a propriului sine, dar și o reconfigurare a vieții autorului, atingând diverse succedanee identitare. Autobiografia și ordonarea propriei existențe prin scrierea acesteia la modul retrospectiv, prin intermediul tehnicilor fictive, poate avea ca finalitate reconcilierea cu trecutul ori chiar cu propriul sine. Ordonând, prin scris, într-o nouă formă, evenimentele vieții, se facilitează atât o mai profundă cunoaștere de sine, cât și descoperirea altor fațete, mai puțin cunoscute ale acestei „entități”.

Sinonim cu autoficțiunea, procedeul ficționalizării de sine devine valid dacă sunt îndeplinite doar două condiții. Prima condiție impune identificarea autorului cu unul dintre personajele sale, iar cea de-a doua se referă la susținerea ficționalității creației, prin elementele paratextuale, cu o funcție foarte importantă în autoficțiune, deoarece creează și susțin iluzia veridicității acelor informații care ar putea fi puse la îndoială fiind găsite, până la urmă, într-un text ficțional. În acest context paratextual, peritextul și epitextul, cele două elemente diferite ale paratextului, potrivit studiilor de naratologie ale criticului francez Gérard Genette, joacă roluri diverse, de o mai mică sau mai mare importanță. Dacă epitextul, însemnând tot ceea ce ține de exteriorul textului, adică declarațiile și comentariile auctoriale, editoriale, deține un rol minimal, importanța peritextului se dovedește prin atașarea directă de text. Elementele peritextuale, însemnând fie note de subsol sau titluri de capitole, subtitluri sau chiar titlul, au efecte mai vizibile pentru lector fiind legate organic de text, furnizându-se, subtil, importante conexiuni.

Toate aceste elemente pot determina orientarea lecturii unui text, ținând cont de faptul că sunt informații pe care însuși autorul le oferă, așa cum se întâmplă în cazul scriitoarei Rodica Braga, care încă din primul roman al său, *Nisipul memoriei*, își mărturisește crezul artistic și formula literară după care se va ghida preț de o viață. Pe coperta a patra autoarea mărturisește: „Există ceva în cartea aceasta care îmi provoacă o nemotivată teamă. Cred că ideea că *am fost atât de adânc, de mult, de total în ea.*”⁸⁶ [s.n., S.V.] orientând-lectorul către o lectură a identificării autorului cu personajul, cu toate că șirul confesiunilor de mai departe dezvăluie distanța pe care a așternut-o timpul

⁸⁶ Rodica Braga, *Nisipul memoriei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.

între cele două entități – autor și personaj – „Distanța, acum, mi se pare imensă, incredibilă, iar toate acele tendințe obscure de a trăi altfel, în felul particular al eroinei, s-au cicatrizat în mine odată cu terminarea cărții”⁸⁷. Astfel, proiectând asupra personajului propriile trăiri se produce catharsisul, purificând și cicatrizând, prin chiar actul scriptic, toate tulburările refulate.

Strategiile de ficționalizare a sinelui pe care mizează Rodica Braga pot fi înțelese în sens total, maximal, autoarea implicându-se în mod direct (în ipostază de autor implicit, cel mai concret exemplu fiind pseudo-jurnalul său, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*), fie doar imprimând propriile trăiri în substanța creației, materia primă a scrierilor sale fiind, după cum însăși mărturisea, propriile trăiri, modul cum se raportează la oameni, la întâmplări și chiar la sine însăși, transgresând, implicit, către fictivul identității. Cu toate că nu se sfiește să se identifice în mod declarat cu un personaj prin care se autoprezintă, autoarea preferă, însă, cea de-a doua strategie de ficționalizare a sinelui, mizând, mai degrabă, pe inserții autobiografice în ficțiune. Fie că uneori pune accent mai mult pe pactul romanesc, iar alteori pe cel autobiografic, devine o certitudine că, în scrierile Rodicăi Braga, autorul este prezent într-o formă sau alta, această prezență devenind un fel de miraj narativ, autoarea cultivând frecvent iluzia prezenței auctoriale, tehnică preferată de către scriitoare de-a lungul întregii sale creații.

Prin definiție, orice operă literară își dezvăluie creatorul, chiar și prin personajele care au un fel de relație oblică cu autorul însuși. Indiferent dacă este scris la persoana întâi, a doua sau a treia, materialul de pe pagină este rezultatul direct al celui care a produs textul. Orice creație este conectată cu însuși creatorul, iar autorul „visează să ocupe mai multe trupuri în același timp: metamorfoza pe care o dorește nu este o depersonalizare, ci o multiplicare a eului, o veritabilă «suprapersonalizare». El nu vrea să devină un altul, ci să devină mai mulți”⁸⁸. Despre această natură polifonică a unor „euri experimentale” vorbește și Mikhail Bakhtin: „a plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices”, toate aceste voci multiple creând impresia că „one is dealing not with a single author-artist who wrote novels and stories, but with a number of philosophical statements by several author-thinkers”⁸⁹.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, Traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1985, p. 367.

⁸⁹ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Trans. Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 5-6, [Traducere personală: o pluralitate de voci și

Această paradigmă a polifoniei devine operabilă și în cazul scrierilor Rodicăi Braga, personajele sale fiind „reale” prin faptul că descriu în mod autentic lumea scriitoarei sau dezvăluie fațete ale personalității sale, ori chiar convingeri sau modalitatea de a percepe, simți profund, uneori dureros lumea, așa cum autoarea însăși mărturisește. Polifonia sinelui este o certitudine, întrucât propriul nostru sinele este în mod inherent evaziv, iar sinele auctorial își amplifică această formă imprecisă când este (tran)scris în pagină ca o *ființă de hârtie*. Această *ființă* se conturează ca un „eu” literar detașat care estompează liniile între ficțiune și „realitate” și face imposibilă delimitarea între „adevărul” textului, autor și dubletele sale ficționale. Însă, cu toate aceste provocări eul ficțional nu poate fi, totuși, considerat un surogat al autorului, întrucât „realitate” sau „adevăr” sunt necreditabile, granițele autenticității fiind deplasate, sub masca ficțiunii, către o recreare a realității.

Strategiile ficționalizării de sine implică atât crearea unui univers ficțional, cât și modularea elementului real, prin intarsii autobiografice, scriitoarea Rodica Braga mizând, în principal, pe noțiuni precum transparență și sinceritate, veridicitate și autenticitate. Preferința autoarei pentru narativizarea propriilor trăiri și disecarea și analizarea stărilor lăuntrice, scrutarea propriului univers și modul autentic de a descrie o lume interioară creează iluzia unui tip de „adevăr”, de verosimilitudine. Strategiile autoarei de ficționalizare de sine implică atât dezvăluire, cât și (re)creare de sine. Se relevă o neconținută multiplicare a figurii auctoriale, care se manifestă fie printr-o traducere și interpretare a semnelor interioare și printr-o dezvăluire a interiorității, fie prin ascunderea și deghizarea sub masca vreunui personaj, autoarea insinuându-se într-un spațiu ficțional (re)creat după chipul și asemănarea realității. Strategiile de ficționalizare de sine sunt focusate nu doar pe oglindirea autoarei în text, în care subiectul auctorial se contemplă prin lentila ficțiunii, ci și pe imersiunea în ficțiunea eului, în care figura auctorială se creează și recrează în diverse ego-ipostaze, definite pe măsură ce (se) scriu.

conștiințe independente și nemijlocite, o veritabilă polifonie de voci pe deplin valabile; nu avem de-a face cu un singur autor-artist care a scris romane și povestiri, ci cu o serie de afirmații filosofice ale mai multor autori-gânditori.]

Procedeul ficționalizării de sine

Procedeul ficționalizării de sine, devenit sinonim cu autoficțiunea pentru unii teoreticieni ai genului⁹⁰, necesită, pentru validitate, doar două elemente: identificarea autorului cu unul dintre personajele sale și, în același timp, autorul trebuie să susțină ficționalitatea operei prin diverse afirmații. Acest procedeu de ficționalizare de sine oferă autorului posibilitatea de a intra în scenă cu ajutorul unui reprezentant auctorial, un interpret al autorului, condiții în care autorul îi delegă autoritatea și puterea sa unui personaj. Rodica Braga însăși mărturisește că a proiectat asupra personajelor episoade din propria biografie, iar autoarea a devenit și personaj prin „modalitatea de a simți profund, uneori chiar dureros, lumea”, după cum însăși mărturisește. Nu puține sunt scrierile Rodicăi Braga care își au rădăcinile în profunzimea intimității scriitoarei, dezvăluind o autenticitate, uneori, dureroasă, așa cum o numește însăși autoarea. În acest context, actul lecturii se va face după o orientare bine determinată, iar activitatea interpretativă a lectorului va fi strâns determinată de intențiile autorului, impunându-se o lectură de identificare cu autorul (fie că autorul se expune în mod direct, ori proiectul e doar unul auctorial) și vom recurge la identificarea elementelor recurente din corpusul nostru care să susțină această ipoteză.

Pornind de la această relație dintre eul auctorial și cititor, Alfred Hornung identifică trei perioade distincte în evoluția romanului: „1. In the premodern novel, the author's practice of addressing the reader in prefaces and inter-chapters in order to authenticate the story; 2. In the modern novel, the inscription of some aspects of the author into the text as an exemplary presentation of self-consciousness to be emulated by the reader; 3. In the postmodern novel, the pose of the authorial self as reader of his own fiction and by implication of his life”⁹¹. Scriitoarea Rodica Braga mizează atât pe **înscierea** autorului în propriul text în manieră modernistă, cât și pe procesul

⁹⁰ A se vedea Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur le fictionalisation de soi en Littérature*, disponibil la <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, accesat la 17.02.2021.

⁹¹ Alfred Hornung, *Reading One/ Self – Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Barth, Alain Robbe-Grillet*, în vol. Matei Călinescu, Douwe Fokkema (eds.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987, [Traducere personală: 1. În romanul premodern, practica autorului de a se adresa cititorului în prefețe și între capitole pentru a autentifica povestea; 2. În romanul modern, înscrierea unor aspecte ale autorului în text ca o prezentare exemplară a conștiinței de sine pe care cititorul trebuie să o imite; 3. În romanul postmodern, postura de sine auctorial ca cititor al propriei ficțiuni și, implicit, al vieții sale.]

de ficționalizare de sine, prin recurgerea în manieră tardomodernistă la ficționalizarea propriilor experiențe biografice și recrearea acestora la nivel textual. Autenticitatea narațiunii este garantată de scriitura despre sine, dar, în același timp, opera este situată la frontiera romanescului, este ficțională, dar și cu incursiuni autoreferențiale.

Procedeul ficționalizării de sine presupune crearea conștientă a unui univers ficțional, iar în discursul autoreferențial intervine, la modul imperios necesar, o modulare imanentă a elementului real, biografic, întrucât, după cum afirma și criticul literar Mircea Martin nu se poate opera o disociere între biografie și operă: „biografia are rezistențele ei caracteristice la orice tip de sublimare și, mai ales, moduri neașteptate, secrete, labirintice de a induce problematica, ritmicitatea și chiar stilul operei la a cărei origine se află (de la bun început sau până la urmă)”⁹². Biografia urmărește ca o umbră opera, iar ființa („de hârtie”) nu își pierde chipul ci, din contră, contururile chipului se accentuează în scris, așa cum afirmă chiar scriitoarea Rodica Braga: „*Totul transpare în scris*. Viața ta interioară se revelează în el ca într-o soluție fotografică. Toate luminile și umbrele ei vor fi acolo, imposibil de negat, de mimat”⁹³ [s.n. S.V.].

Evident că interpretarea operei nu se poate face printr-un recurs exclusiv (și chiar superficial!) la biografie, după cum scrie Witold Gombrowicz în *Jurnalul* său: „Nu pretind deloc ca opera să fie interpretată în mod naiv prin intermediul biografiei autorului și arta să fie legată de aventurile vieții lui – mă refer la principiul cuprins în aforismul «stilul e omul», adică stilul lui Chopin este organizarea sufletului lui Chopin, iar stilul Rabelais înseamnă rezolvarea personalității lui Rabelais. [...] dincolo de muzica lui Chopin îl caut pe Chopin el însuși, vreau să înțeleg pe creator prin intermediul operei sale. [...] Așadar, din operă trebuie să pot trage concluzii despre creator; iar personalitatea creatorului îmi va face opera mai accesibilă legând-o în mod inseparabil de cineva... de existența concretă a cuiva”⁹⁴. Așadar, a face abstracție de persoana autorului în înțelegerea unei vaste creații ar însemna ca aspecte subtile să fie trecute prea ușor cu vederea. Cu intenție sau fără, autorul se *în-scrie* în propriul text, se inserează în propria-i creație și nu doar ca procedeu – metalepsă – ci și dintr-o dorință ontologică de preservare a

⁹² Mircea Martin, *Ce este un autor?*, în „Luceafărul”, nr. 24 (277), 19 iunie 1996, pp. 12-13.

⁹³ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în vol. Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, ed. cit., p. 33.

⁹⁴ Witold Gombrowicz, *Jurnal*, selecție, Traducere și note de Olga Zaiczik, prefață de Kazimierz Jurczack, București, Editura Univers, 1998, p. 338.

unității sinelui, așa cum consideră Henrietta Moore: „*The author of the text wishes to identify with the author in the text, the unitary, complete self, who has successfully done the fieldwork and written the text and is the hero of the tale*”⁹⁵ [s.n. S.V.]. Această entitate, fie că e numită de către Roland Barthes „autor de hârtie” sau „autor implicit” (Wayne C. Booth⁹⁶), „autor abstract” (Lintvelt⁹⁷), „subiect structurant” (Starobinski⁹⁸) își proclamă dreptul la *ființare*, după o lungă absență din propriul text. Revenirea biograficului are ca bornă temporală anii 1970⁹⁹, moment care coincide (deloc întâmplător) cu debutul scriitoarei Rodica Braga. Propensiunea autoarei spre componenta ontologică să fie înțeleasă și prin prisma acestui context?

Indiferent de paradigma culturală din care face parte, *în-scrierea* autorului în propriul text are valoarea unui adevăr general valabil, Rodica Braga considerând că un scriitor e valabil atâta timp cât are o *voce proprie* în exprimarea unui *mesaj propriu*, plin de miez și lipsit de orice artificialitate. A fi el însuși în integralitatea lui umană, nepervertită de mode și alte intenții absconse. Împotriva oricăror mode impuse de timpul său, scriitoarea Rodica Braga alege o direcție fundamentală în privința demersului artistic, cea a unei creații puternic infuzate de subiectivism. Henri Delacroix afirma: „există în artă inși subiectivi și inși obiectivi. Pentru mulți artiști, confesiune, expresie sau impresie, arta este întotdeauna în funcție de Eu. Tot ceea ce simt ei, tot ceea ce se revarsă din ei capătă formă plastică sau verbală sau sonoră. [...] Pentru alții, lucrurile, raportul lor, acțiunile lor posedă o valoare prin ele însele. Eul artistic nu intervine decât pentru a opera o tranziție cât mai fidelă cu putință”¹⁰⁰. Operând cu disocierea făcută de Henri Delacroix e evident că pentru creatoarea Rodica Braga, arta se află într-o interdependență absolută

⁹⁵ Henrietta L. Moore, *Master narratives: anthropology and writing*, în *What Is an Author?*, Maurice Biriotti & Nicola Miller eds., Manchester, United Kingdom, Manchester University Press, 1993, p. 206, [Traducere personală: Autorul textului dorește să se identifice cu autorul din text, cu sinele unitar, complet, care a reușit să facă munca de teren și să scrie textul și este eroul poveștii.]

⁹⁶ Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, în românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.

⁹⁷ Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Traducere de Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1994.

⁹⁸ Jean Starobinski, *Relația critică*, Traducere de Alexandru George, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1974.

⁹⁹ Doar în anul 1975 sunt publicate două dintre cărțile de maximă importanță pentru acest gen, *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune și *Roland Barthes par Roland Barthes*.

¹⁰⁰ Henri Delacroix, *Psihologia artei. Eseu asupra activității artistice*, Traducere de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, prefață de Octavian Barbossa, București, Editura Meridiane, 1983, p. 124.

cu acel „Eu”, autoarea reușind, de multe ori, să se contopească cu personajul, iar o analiză mai atentă ne revelează chiar propria sa structură mentală. E evident că prin această extruziune dinspre real înspre ficțional se anulează distanța dintre biografie și literatură, dintre eul empiric și cel ficțional.

Acest subiectivism se manifestă, însă, chiar și sub un văl sau o mască a obiectivității, revelat la modul cel mai pregnant în romanul *Singurătatea pământului*, unde, în mod voit, se încearcă o „scădere a gradului de subiectivitate”. Dubletele opozitive realitate/ ficțiune, biografie/ operă, obiectivitate/ subiectivitate nu se dovedesc operaționale în grila de analiză și descifrare a creației Rodicăi Braga. Împlicându-se în diferite forme în propriul text, scriitoarea Rodica Braga ambiguizează aceste delimitări clare, reușind, astfel, să creeze interferențe între opoziții, „contaminând” planurile prin transgresarea lor și adăugând mereu noi și noi straturi ontologice planului ficțional. Lectorul poate păși și detecta „urmele auctoriale” împânzite în mod pregnant în propriile texte, așa cum remarca și Raymond Federman „orice roman se bazează, într-o oarecare măsură, pe propriile experiențe ale autorului, fie ele trăite sau imaginate, transpuse apoi în viața personajelor; așa se întâmplă întotdeauna, înrudiri nu de sânge, înrudiri de cerneală. Ca să vă dați seama de aceste suprapuneri familiale n-aveți decât să-i recitiți pe Proust sau pe Céline sau pe marele Gabriel García Márquez și veți înțelege ce vreau să spun, dedublarea sau redublarea personalității e vizibilă chiar din primele pagini”¹⁰¹.

„Înrudiri de cerneală” devin detectabile pe tot parcursul creației Rodicăi Braga, fără ca autoarea să vorbească despre propria persoană în toate scrierile sale, dezvăluind, însă, aceste „înrudiri” la nivel ideatic, prin convingerile sale personale și încărcate de subiectivism, note ale interiorității, diseminate în tot ceea ce scrie. Se creionează o filozofie artistică proprie și implicită care tinde către așa-numita „écriture de soi”, chiar și în acele romane înveșmântate, în mod voit și căutat, în straiile obiectivității. Dezvăluind un spectru literar amplu al exprimării și scrierii de sine, scriitoarea Rodica Braga se dovedește o flaubertiană actuală, încercând prin scris o recompunere de sine, chiar și în acele romane în care autorul e absent, însă această prezență prin absență îmbrățișează opera și o însoțește ca o umbră auctorială.

¹⁰¹ Raymond Federman, *Îndoita vibrație. Zâmbete în Washington Square*, Traducere și Cuvânt înainte de Antoaneta Ralian, București, Editura Univers, 1989, p. 32.

Potrivit mărturisirilor sale, scrisul are menirea de a cizela și rafina un scriitor, de a-l face mai intuitiv, mai clarvăzător, mai plin de cunoaștere de sine și, poate, și de alții, iar „ideea de personaj, ca și forma tradițională a romanului, nu este decât unul din compromisurile prin care scriitorul, târât în afara lui prin literatura aflată în căutarea propriei esențe, încearcă să-și salveze raporturile cu lumea și cu el însuși”¹⁰². Literatura dezvăluie, așadar, propria esență a creatorului prin diverse strategii retorice ori narrative care înlesnesc *în-scrierea* autorului în propriul text. Fie că se „(în)corporează” într-un personaj central sau într-unul periferic, fie că plonjează în ficțiune, făcând parte din povești sau plasându-se, în mod voit, în afara ei, autorul se proiectează în propriile creații, dezvăluindu-și chipul și propria interioritate, exteriorizată prin operă. Scriitoarea Rodica Braga a ales să nu rămână închisă „în templul propriei interiorități”¹⁰³, ci dezvăluindu-se, să își transforme creațiile în propriile extensii existențiale. Ficțiunea Rodicăi Braga este legată în mod autoficțional de realitate prin fiecare reconfigurare structurală a experienței umane care devine prefigurată în narațiune.

Pentru un autor al cărui crez stă sub semnul creației: „Cine creează se creează pe sine în primul rând, chiar, sau mai ales, cu ajutorul vieții de zi cu zi”¹⁰⁴, existența stă sub semnul echivalenței cu creația, iar materia autobiografică se topește ușor și în diferite grade în creațiile Rodicăi Braga, opere de ficțiune cu tentă autobiografică, uneori, chiar mai pregnantă decât în texte consacrate acestui gen, precum jurnale, memorii, sau chiar autobiografii propriu-zise. Fie că uneori e abia disimulată, ori alteori exhibată în mod vădit, substanța unei experiențe personale a vieții, chiar și a vieții spirituale, sufletești, invadează creațiile autoarei. Sau ficțiunea invadează chiar viața? Așa consideră Raymond Federman într-unul din eseurile sale: „one can say that it is the fiction of a writer which informs his life, and not necessarily his life which determines his fiction”¹⁰⁵, dar și Witold Gombrowicz: „Istoria devenirii mele este istoria neconținutei conformări la

¹⁰² Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1980, p. 20.

¹⁰³ Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, prefață și Traducere de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 236.

¹⁰⁴ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în vol. Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, ed. cit., p. 33.

¹⁰⁵ Raymond Federman, *Critifiction. Postmodern Essays*, Suny Series in Postmodern Culture Ser., STATE University of NY Press, 1993, p. 90, [Traducere personală: se poate spune că ficțiunea unui scriitor este cea care îi infuzează viața și nu neapărat viața sa îi determină ficțiunea.]

operele mele literare, care întotdeauna m-au surprins născându-se într-un mod imprevizibil, parcă nu din mine... Până la un anumit punct, cărțile mele provin din viața mea – dar în mai mare măsură încă viața mi s-a alcătuit din ele și cu ele”¹⁰⁶. Așadar, într-adevăr „*cine creează se creează pe sine*”, întrucât creatorul (a se citi autorul) nu poate fi „adeptul” unei unice strategii identitare, ca unică strategie literară. Rodica Braga se lasă vorbită, nu de puține ori, de personajele sale, împrumutând acestora modalitatea proprie de a simți lumea, după cum însăși scriitoarea mărturisește, autoarea proiectându-se ca personaj recognoscibil tocmai prin acest profil psihologic. Putem vorbi despre o pluri-personalizare identitară sau despre o identitate auctorială hibridă a celui care scrie și care se risipește în ficțiune prin felurite succedaneie identitare.

Abordând teme cu substrat existențial, creațiile Rodicăi Braga au o „intrigă” și o structură romanescă, doar că acestea par construite după o anumită logică impusă tocmai de însăși materia autobiografică. Frumusețea și insolita forță de captație a creațiilor sale vin din acea capacitate rară de a împleti elementul real cu cel ficțional și de a oferi cea mai potrivită structură și abordare substanței autobiografice, accentuând impresia că cele două elemente sporesc și cresc unul în prezența celuilalt, amplificând și impresia de autenticitate, dar și impactul emoțional asupra cititorului.

Mizând pe o anume autenticitate ontică, autoarea e un adevărat maestru în crearea unui tip de exhibare a sinelui printr-o redare intensă a detaliilor vizuale, auditive, tactile și olfactive în creațiile sale. Acest tip de exhibare a sinelui se referă la concentrarea și intensificarea atenției și emoției asupra detaliilor familiare care, altfel, ar fi putut fi trecute foarte ușor cu vederea de către un lector neavizat, dar și la acea amplificare și universalizare a gamei de trăiri, ele devenind, astfel, perfect și general valabile, aparținând nu doar unei anumite ființe. Autoarea este tributară acestei „metode de creație” care adoptă ca piloni de rezistență sinceritatea, veridicitatea și autenticitatea, după cum însăși mărturisește, iar menirea creatorului tinde către universalizare, întrucât acesta trebuie să găsească acel mod de a dăruii oamenilor posibilitatea de a se regăsi în opera de artă prin însuși felul artistului de a percepe realitatea, de a se referi la ea și la cum aceasta influențează, formează, modelează caractere și destine.

¹⁰⁶ Witold Gombrowicz, *Jurnal*, ed.cit., p. 247.

Funcțiile și dinamica discursului liric autobiografic/ autoficțional

Aporiile discursului liric autobiografic și autoficțional

La granița difuză dintre mărturisire și ficțiune, între actul efectiv de comunicare și statutul său discursiv, autonom se întrezărește un tip de poezie care îndrăznește să-și sfideze natura ficțională și să devină o scriere cu și despre propriul creator. În privința particularităților discursului liric autobiografic și a posibilității de a vorbi despre „poezie autobiografică” – concentrându-ne asupra tezei de cercetare actuale –, această categorie se înscrie într-o sferă complexă de dezbateri, într-o continuă polemică. Componenta autobiografică deschide un orizont în discursul liric în care numele autorului susține o identitate bivalentă, iar noile contribuții teoretice se adaugă la această abordare care permite un dialog între două specii (poezia și autobiografia), ținând seama de noi parametri. În acest sens, a vorbi despre discurs liric autobiografic și de invadarea spațiului autobiografic a permis depășirea rigidității cadrului convențional al „genului”, întrucât reconfigurează conceptul de subiectivitate, revendicând caracterul ficțional al autobiografiei, dar acceptând și inevitabila oscilație între pactele de lectură.

Nenumărate teorii fac aluzie la prezența elementelor autobiografice în discursul liric pentru a stabili limitele autobiografiei. Cu toate că, etimologic, autobiografia se referă doar la faptul că viața relatată este cea a scriitorului însuși, discursul liric autobiografic rareori se poate elibera de elementele autobiografice, însă acestea nu au ca referință întreaga viață, ci, de obicei, se concentrează pe un moment, un fragment al vieții, iar autobiografia trebuie să amintească aspecte semnificative ale vieții, părți importante ale experienței trăite, aspect care nu se întâlnește în discursul liric. Philippe Lejeune însuși, în renumitul său studiu despre autobiografie ignora statutul autobiografic al genului liric, întrucât poezia nu îndeplinea, din punct de vedere structural, una dintre condițiile primordiale ale acestui gen: narațiunea în proză. Ulterior, această omitere va fi revizuită de către critic și vor fi aduse câteva corecții, cu toate că poezia autobiografică va continua să ocupe un loc marginal în reflecțiile sale, fiind legată de câteva exemple concrete (Wordsworth, Hugo). Lejeune admite existența poeziei autobiografice atunci când numele propriu al autorului ia locul „tradiționalului” *eu liric*, fiind pusă în legătură cu doar câteva cazuri marginale.

Având sau nu un caracter marginal, sunt evidente raporturile complexe dintre poezie și autobiografie și există posibilitatea de a citi anumite poeme sau texte poetice dintr-un punct de vedere autobiografic, pe baza unor strategii discursive pe care cititorul le va recunoaște în biografia autorului. Poemul autobiografic poate fi considerat chiar un *metapoem*, al autorului prezent în propria creație, fiind evidente conexiuni între „eul care scrie” și „eul care își amintește”, cele două entități fiind identificate ca unic subiect liric. Anumite strategii precum prezența auctorială, caracterul autoreferențial, diverse „indicii autobiografice” care pretind o „percepție autobiografică” din partea cititorului vor fi interpretate de către acesta, lectorul devenind, astfel, și un interpret. Lectorul trebuie să se lase condus de intuiție în aflarea trăsăturilor autobiografice din lectura poemelor cu o puternică amprentă subiectivă care par să pretindă o lectură în cheie intențională și, în acest sens, în mod necesar, autobiografică.

Discursul liric autobiografic este fundamental pentru recuperarea figurii autorului real în lectura și interpretarea textului, atât de discreditată de curentele formaliste, hermeneutice și fenomenologice din a doua jumătate a secolului XX. Există, bineînțeles, critici precum Dominique Combe care contestă existența unei lirici autobiografice (sau a unui subgen autobiografic al liricii), chestiune pe care o consideră de neconceput până când nu se va dovedi existența unei tradiții a autobiografiilor în versuri, așa cum există în proză¹⁰⁷. Autobiografia, deși este tipul de text în care eul este cel mai implicat, nu redă propria viață a autorului, ci o ficționalizează. Experiența trăită influențează opera, care modifică și recrează adevărul întâmplărilor, întrucât subiectul autobiografic are un statut bivalent – eul care scrie nu e același cu eul care a trăit sau cu eul care a rememorat/ creat. Însă, condiția textuală intrinsecă a subiectului poetic permite proiecția acestuia în poem pe baza unor procedee discursive specifice și prin anumite indicii biografice care desființează teoriile legate de crearea unui personaj sau eu ficțional diferit de autor. Autorul empiric se *în-scrie* în poem prin strategii specifice precum utilizarea numelui propriu, includerea unor date biografice recognoscibile și fără echivoc și mențiuni paratextuale explicite. Este, totuși, prezentă ambiguitatea discursivă, o cheie de lectură a cititorului-complice, avertizând că genul biografic – chiar și în varianta sa autobiografică –

¹⁰⁷ Dominique Combe, *Poésie et récit : le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy*, în „L'information grammaticale”, Année 1984, 22, pp. 23-28, disponibil la https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1984_num_22_1_2242#igram_0222-9838_1984_num_22_1_T1_0024_0000, accesat la 25.08.2021.

înglobează o proporție variabilă de elemente ficționale și, în același timp, trebuie admis că orice ficțiune – chiar și cea întâlnită în genul liric – este susceptibilă de a reda experiența personală a autorului.

Această cheie de lectură care se bazează pe ambiguitatea discursivă pe care cititorul o acceptă în mod conștient încalcă limitele dihotomiei tradiționale realitate/ ficțiune, lectorul fiind conștient că autorul, ca persoană empirică nu e cel care „vorbește” în poem, dar admite, în același timp, elementele care fac aluzie la autorul-persoană reală. Bineînțeles că aceste elemente: utilizarea numelui propriu, înscrierea unor date spațio-temporale specifice, recurențe tematice etc. trebuie să se refere fără echivoc la autor și vor funcționa ca niște *biografeme/ ancore* ce vor permite cititorului să recunoască identificarea autorului empiric cu personajul poetic. Aceste elemente de identificare vor funcționa ca niște strategii referențiale, fiind inițiată o bază de „recunoaștere” a autorului. Evident, referențialitatea și ficțiunea nu sunt două elemente antagonice, ci, mai degrabă, relaționale, existând anumite conexiuni care pot fi create între acestea, în lectură și în activitatea interpretativă.

Textul poate fi situat în zona ficționalității, într-un anumit context, dar un personaj sau un eveniment transpus din realitate plasează același text în perimetrul referențialității. Lectorul e cel care jonglează între cele două elemente, ratificând condiția ambivalentă a textului. Receptarea textului reprezintă cel mai important proces, deoarece nu există mărci formale care să permită cititorului să distingă adevărul de ficțiune. Pactul de lectură amplifică confuzia dintre planuri, iar această șovăială depinde de credibilitatea pe care cititorul o acordă subiectului poetic, ca *alter ego* al autorului empiric. Așadar, lectorul trebuie să intuiască relația de suprapunere, (cvasi)identificare între personaj și autor, indiferent dacă acesta din urmă declară, în mod explicit, sau neagă vehement această legătură. În acest context, autobiografia devine o categorie bivalentă, fiind ficțiune deoarece autorul nu se dezvăluie pe sine în mod real, ci creează un sine, filtrat prin prisma amintirilor și a propriei percepții, pe care îl transpune într-o *ființă de hârtie*, dar, în același timp, autobiografia reprezintă pentru lector adevărul și realitatea autorului, cititorul realizând o receptare intenționat realistă a textului autobiografic, într-o mai mare măsură decât în cazul oricărui alt tip de text. Cititorul consideră credibilă povestea vieții altcuiva, spusă chiar de către acea persoană, mai ales dacă există o legătură de identificare ce se bazează pe cea a identității nominale între autor și personaj, lectorul fiind, fără îndoială, acaparat de „efectele de real”¹⁰⁸ – mărci ale veridicității –, pe

¹⁰⁸ Roland Barthes, *L'Effet de réel*, art. cit.

care *autorul-care-se-scrie-pe-sine* le garantează prin simpla sa prezență textuală. Însă, acest text care expune evenimente verificabile din viața autorului, fiind mărginit, totuși de granițele ficționalității poate fi încadrat în categoria poemului autobiografic care se bucură de o istorie îndelungată, deși controversată, sau acesta este deja un concept desuet? În contextul actual, al discreditării teoriilor „postromantice” sau al teoriilor formaliste care neagă orice efect referențial în procesul de lectură, considerând că nu există poet în afara poemului, nu există persoană, nu există nume, nu există istorie, nu există nici măcar urme ale contextului de enunțare, o revizuire a conceptului de poem autobiografic pare oportună.

Acest miraj biografico-real reprezintă mai mult decât un pact de lectură, iar teoretizările acestui controversat spațiu „auto/ bio/ grafic” aduc profunde modificări în profilul convențional al tuturor categoriilor implicate și pun sub semnul întrebării moștenirea normativă a genului ca atare, supus istoric unor orientări non-ficționale, îndreptându-se spre noi orientări, alternative, cum ar fi cea de „autoficțiune”, dominantă, la momentul actual. Așadar, noțiunea de autoficțiune, care a fost cu greu aplicată în cazul genului liric, devine relevantă. Jacques Lecarme discută despre poezia autobiografică sau autobiografia poetică, considerând conceptul de „autoficțiune” o „variantă” sau o „nouă eră” a autobiografiei convenționale¹⁰⁹. Concomitent cu discreditarea teoriilor „postromantice” care proclamă o identificare între „subiectul liric” și „subiectul empiric”, poezia autoficțională apare ca un substitut natural al conceptului de poezie autobiografică, întrucât mărcile generice clasice ale poeziei, atât de îndepărtate de proza care definește autobiografia, trimit imediat la pactul ficțional. Dar toate textele care exploatează acest joc al suprapunerii identitare între autor și subiect pot fi considerate poeme autoficționale? Se poate afirma că poemul autoficțional oferă cititorului un tip de receptare duală, căci dacă statutul său discursiv presupune un pact ficțional, identitatea nominală invită, concomitent la o lectură autobiografică. Cu toate acestea, cititorul știe că nu se află în fața unei cărți de memorii sau a unui jurnal intim. Poemul, ca gest literar, se deschide din sfera intimității către spațiul social și simplul fapt de a scrie/ semna și edita poemul (într-un context instituțional) determină cititorul să perceapă o schimbare în intenția presupus „autobiografică”, ceea ce îl va incita să stabilească un „contract”, limitând convenția de veridicitate care guvernează discursurile

¹⁰⁹ Jacques Lecarme, *Origines et évolution de la notion d'autofiction*, în vol. Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, pp. 13-23, disponibil la <https://books.openedition.org/psn/1623#text>, accesat la 29.08.2021.

autobiografice. Se poate vorbi în acest caz de un pact autobiografic metafictional, în care experiența biografică este convertită într-un act liric, iar în sfera terminologică se mai adaugă încă un concept, cel de auto(bio)ficțiune, ca model discursiv care traversează toate genurile artistice. Am putea să extindem această categorie până la crearea conceptului de „auto(bio)-poem”, care, fără îndoială, presupune o ficțiune a vieții (bios), fiind, însă, ancorată în sinele auctorial (autos).

Oricare ar fi denumirea, această varietate de exprimare poetică a sinelui are pentru mulți teoreticieni o definiție fără echivoc: autorul care spune *eu* în autoficțiune este și nu este el însuși, întrucât se *întrupează* ca personaj, identificându-se și distanțându-se alternativ și simultan de el însuși. Aceste caracteristici reliefează trăsăturile complementare ale discursului de tip autofictional, acest gen sprijinindu-se foarte mult pe axa autoreferențială a discursului, unde numele propriu este actul suprem al actului de autoreferință. Însă, când actul autobiografic devine autoreferențial este instituită specularitatea scriiturii, căci logica autobiografiei este fondată pe un moment de autoreflexivitate radicală. Subiectul poetic, pătruns de acest moment, se reflectă în actul propriei scrieri. Justificarea, nevoia de autoanaliză, mărturisirea, pe scurt, această dorință de autocunoaștere se împletește aproape întotdeauna cu reîntoarcerea în trecut. Subiectul unei scrieri care inițiază acest proces, pentru a se cunoaște pe sine, reprezintă una dintre caracteristicile de bază ale discursului autobiografic și este aproape întotdeauna însoțit de o definiție explicită a sinelui ca scriitor, problematizând relația acestuia cu literatura proprie și a altora, cu tradiția genului și cu avatarurile acestuia. Astfel, axa autoreferențială se dovedește o cheie de lectură potrivită în receptarea acestor *metapoeme de autor*, întrucât această axă angajează toate componentele textului, reflectând, simultan, și figura poetului și problematizând, în mod paradigmatic, relația acestuia cu sine și poemul în sine. Așadar, componenta autoreferențială și autoreflexivă pare să fie criteriul de bază al creării și dezvoltării autoficțiunii, iar acest tip de texte vor fi auto- și metafictionale, deoarece fac aluzie directă la imaginarul autorului, instituit prin principiul identificării și al identității nominale. În acest context, pare, de asemenea, plauzibilă propunerea termenului de auto(r)ficțiune¹¹⁰, concept legat de figura autorului sau a scriitorului

¹¹⁰ Concept introdus de Vera Toro, Sabine Schlickers și Ana Luengo, în lucrarea *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. A se vedea „Revista Iberoamericana”, Vol. LXVIII, nr. 240, iulie-septembrie 2012, pp. 719-722, disponibilă la <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6935/7098>, accesată la 30.08.2021.

ficționalizat, intervenția în ortografia convențională fiind justificată prin faptul că există o intruziune a autorului *in verbis* sau *in corpore*¹¹¹ în lumea narată. Autoficțiunea nu se bazează pe biografie sau pe romanul autobiografic, ci pe jocul dintre auctorialitate și ficționalitate deschizând calea către auto(r)ficțiune, acel fenomen care depinde de întâlnirea celor două dimensiuni: cea textuală și cea de receptare.

Sfera terminologică, după cum se poate observa, este vastă atunci când se referă, în general, la fenomenul autoficțional (aplicat mai ales genului narativ) – de la termenul deja impus de autoficțiune, la variantele revizuite de auto(r)ficțiune sau autobioficțiune, indicând același fenomen care nu cunoaște granițe, dar care este supus unor ideologii estetice și strategii discursive diferite.

Acest fenomen¹¹² poate fi definit după cum afirma Chloe Delaume ca „Un vrai laboratoire. D'écriture et de vie”¹¹³, însă, aparent, experimentele care presupun integrarea și sublimarea esențelor Poeziei își fac loc cu greutate în acest „laborator”. Autoficțiunea a luat naștere în narațiune, iar discursul poetic e încă încărcat de prejudecăți referitoare la interpretarea subiectivității, acesta fiind unul dintre principalele motive pentru care a fost atât de greu de teoretizat autoficțiunea în spațiul liric. Dacă termenul de *autoficțiune* a fost aplicat, inițial, doar textelor în proză, încercându-se să se definească ambivalența textuală provocată de jocul constant de (în)locuire a autobiografiei cu ficțiunea, intenția noastră este să extindem categoria autoficționalității și în universul liric și să reevaluăm concepte precum (auto)referențialitatea, intenționalitatea și auctorialitatea, poziționate în același context cu nevoia de auto-exprimare și autoconfesiune formulate de un subiect, care poate fi numit, cu lejeritate, eu autoficțional. Însă, studierea funcționalității acestei categorii în genul liric problematizează concepte precum autor, subiect, cititor, experiență, referențialitate și limbaj situate la intersecția dintre pactul autobiografic și pactul autoficțional, ca o nouă versiune a ipotezelor lejeuniene privind statutul contractual al unui gen care,

¹¹¹ *Ibidem*, p. 720.

¹¹² Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Ego-grafii lirice – de la iluzia autobiografică la crochiul autoficțional*, în „Communication Interculturelle et Littérature”, *LITERATURA ÎN EPOCA DIGITALIZĂRII – PERSPECTIVE ȘI PROVOCĂRI* –, nr. 1(28)/ 2020, volumul I, Coordonatori: Simona Antofi, Nicoleta Ifrim, Oana Cenac, Elena Botezatu, Casa Cărții de Știință Cluj-Napoca 2020, pp. 186-194.

¹¹³ Chloe Delaume, *La regle du je*, disponibil online la http://www.chloedelaume.net/?page_id=247, accesat la 20.03.2020, [Traducere personală: Un adevărat laborator. De scriitură și de viață.]

prin intermediul cititorului, în principal, permite ca figura subiectului poetic să se suprapună cu figura extratextuală a autorului. Deși se subliniază caracterul ficțional al subiectului liric, natura acestuia este problematizată prin intermediul componentei autoficționale, cu suspiciunea de asemănare și apropiere față de autorul care semnează și publică textul său, bazată mai ales pe numele propriu și pe indiciile biografice (date, locuri, persoane etc.) care fac legătura între cel din universul textual și cel care aparține lumii reale. Autorul devine, așadar, un „metapoet”, adică acel personaj care își însușește biografia poetului real, dar care apare în contextul poetic, dobândind un statut ambiguu, de natură ficțională, dar cu intenții autoreferențiale.

Instalarea în spațiul liric necesită clarificarea statutului său generic: discursul poetic poate fi citit potrivit schemelor teoretice similare celor utilizate pentru alte genuri, care îl eliberează de conformismul impus din condiția sa de „alt” discurs. Definirea autoficțiunii poetice va urma criteriile manifestării narative ale unui proces de acest fel: construcția poetică a unui personaj care împarte același nume cu autorul, deosebindu-se, însă, de subiectul liric. Problematicizarea discursului liric autoficțional se confruntă cu opinii divergente, unele care consideră poezia ca expresie a subiectivității unui eu identificabil cu autorul real, iar altele consideră aproape de neconceput imixtiunea elementului factologic, real, întrucât poezia înseamnă sinceritatea prin excelență, generatoare de „adevăruri” ale eului, „compromise” doar de un cod tropologic. Pentru cei care și-au asumat deja ficționalitatea genului poetic, expresia autoficționalității este aproape redundantă și tot ce ține de discursul poetic este fictiv, fără a face vreo distincție. Această poziție este la fel de extremă ca cea precedentă, în măsura în care ficționalitatea este înțeleasă ca proprietate a materialității textuale (derivată din intenționalitatea auctorială) și nu ca efect de citire. Poemului autoficțional îi lipsește semnele proprii și distincte care permit cititorului să distingă adevărul de ficțiune, fiind un text ambivalent, care străpunge „iluzia textului omogen” și implică, în consecință, o transformare în pactul de lectură, devenind necesară o altă poziționare în actul lecturii. Nu se pune problema de a discerne între „adevăr” (autobiografie) sau „imaginație” (ficțiune), dar ambele entități sunt indispensabile în descifrarea textului. Această dihotomie „adevăr – imaginație” aduce în discuție alte două probleme legate de referențialitatea discursului poetic și de autor și intenționalitate.

Din diferite fundamente epistemologice, teoreticienii au considerat auto-reflexivitatea o trăsătură inerentă a discursului poetic, proclamând, astfel, negarea referinței. Statutul identității poetice poate fi conduce la o

transgresare a schemelor discursive care condiționează factologicul extrapoetic. Poezia generează abolirea tiparelor temporale și spațiale și se creează prin metaforă și distanțare tematică, dezvăluind contexte proprii, particularități din care se deduce caracteristica acestora de „auto-dezvăluire”, această dimensiune textuală distanțându-se de construcțiile referențiale impuse discursurilor narative.

Paul Ricoeur vorbește despre o referențialitate indirectă în textele poetice, susținând că predominanța funcției poetice nu anulează referențialitatea, ci o face ambiguă și reflexivă¹¹⁴. Michael Riffaterre distinge între referențialitatea obișnuită a discursurilor nonpoetice, lizibile în termeni de „sens” și ceea ce el numește „semnificație”, atribuită discursului liric în măsura în care acesta își proiectează propria hermeneutică ce necesită interpretarea anumitor strategii de decodare¹¹⁵. Arturo Casas subliniază că, în discursul liric, identitatea subiectului poetic (la fel ca identitatea subiectului din oricare alt discurs ficțional) include dimensiuni empirice și fictive și, prin urmare, generează relația dintre cel puțin două subiectivități și două intenționalități, reale sau empirice, corespunzătoare poetului. Cititorul este cel care recuperează identitatea (pragmatică, nu ontologică) între subiectul poetic și autor și pentru aceasta alunecă din textual către extratextual (note ale autorului, elemente paratextuale, biografii etc.) nu pentru a verifica acuratețea datelor pe care le citește, ci pentru a observa substanța sa ambiguă¹¹⁶. Poezia autoficțională devine un liant între viața propriu-zisă, transpusă în scris la persoana întâi ca o reconfigurare a experienței trăite și un alt paradox, amintirile/ rememorările eului care afectează discursul poetic. Însă, în poezia autoficțională identitatea pragmatică care leagă sinele de autorul editorial („persoana care scrie și publică” adaugă o „densitate” specială elementelor deictice. Când legătura identitară (pragmatică, nu ontologică) este consolidată de numele autorului (identitatea onomastică) se accentuează efectul verosimilității: suntem în

¹¹⁴ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor. The creation of meaning in language*, Translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello, SJ, London and New York, Routledge, 2004, pp. 190-191.

¹¹⁵ Michael Riffaterre, *The Interpretant in Literary Semiotics in Intertextuality* în „American Journal of Semiotics” Volume 3, Issue 4, 1985, pp. 41-55, disponibil la <https://www.proquest.com/docview/213746488>, accesat la 30.09.2021.

¹¹⁶ Arturo Casas, *Metapoesia y [pos] critica: punto de fuga* în *Anthropos*, no. 208, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 71-81, disponibil la <https://www.scribd.com/document/147575316/Casas-Metapoesia-y-pos-critica>, accesat la 11.07.2021.

prezența unui semn (numele) care servește ca „semnătură”, care atestă și susține elementul faptic, experiența raportată.

Această sferă de noțiuni pe care o anticipăm aici decurge, în mod firesc, din problema propusă în corpusul ales, poemele scriitoarei Rodica Braga. Interferența în planul poetic cu numele propriu al autoarei sau cu alte nume proprii – cum ar fi numele altor membri ai familiei, nume de locuri, împreună cu date evidente din propriile mărturisiri și propria biografie creează o evidentă conexiune între ficțiune și elementele extratextuale. Implicit, prin aceste elemente, se creează o „atmosferă biografică” care, de multe ori, a dat naștere la considerarea pur autobiografică a poemelor Rodicăi Braga. Citind versurile sale, instanța poetică poate fi lesne confundată cu vocea „reală” a autorului empiric. Fără îndoială, alegerea acestor strategii creează o anumită corespondență între viață și scris, situându-le în proximitate, iar o lectură pragmatică îl determină pe lector să recunoască analogii între datele poetizate și viața autoarei. Dar în aceeași măsură, includerea acestor analogii care funcționează ca strategii de lectură în cadrul poeziei implică un prim pact de lectură: cel ficțional, care stabilește un nivel ineluctabil de plămuire, invenție. Poezia Rodicăi Braga se înscrie în tipare autoficționale, autoarea devenind personaj al propriilor creații după, cum însăși mărturisea „în poem eu sunt personajul expus în toată interioritatea mea denudată”¹¹⁷, elementul-cheie al creării (dar și al interpretării) poemelor sale fiind biografismul.

În acest context, vom apela la această categorie, autoficțiunea, nu ca la un gen, ci ca la un mecanism care se bazează pe strategii diverse și complementare și influențează fiecare operă pe axa de scriere-lectură. O primă strategie se referă la includerea numelor proprii, mai ales al autoarei, care proiectează în sfera poetică date evidente din sfera extratextuală și parcursul biografic al persoanei reale. De asemenea, elementele paratextuale explicite semnalează trimiterea, dincolo de cuvinte, la viața poetei și la contextul real, extratextual. Poeta a conferit poeziei sale un pronunțat statut autobiografic prin prezența unor date recognoscibile din biografia sa, introducerea în poeme a numelui său, dar, în același timp, a mizat pe configurarea unui „personaj poetic”, pe crearea unui alt subiect, a unui „poet de hârtie”. Diferite strategii discursive vor fi diseminate în poemele sale ca indicii specifice acestui „gen”: preferința pentru persoana întâi gramaticală, identificarea subiectului poetic și subiectul empiric (chiar și prin principiul

¹¹⁷ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

identității nominale), echivalarea vocii etc. În acest fel, poemele sale intensifică „atmosfera autobiografică”, fără delimitări clare între referință, confesiune, mărturisire, dar nici textualitate pură. Universul poetic cu multiplele fațete pare să depășească granițe textuale.

De aceea, înlocuirea termenului de autobiografie cu cel de autoficțiune pare cea mai potrivită strategie de lectură, întrucât evidențiază acea „ambiguitate” intrinsecă revelat ca efect al lecturii. Această categorie nu se situează la marginile unui gen sau subgen, ci, mai degrabă, este circumscrisă în jocul bivalent al referențialității și al ficțiunii. Așadar, poezia autoficțională face posibilă înlocuirea unei noțiuni problematice și îndelung dezbătute, cea de „poezie autobiografică”, care antrenează poziții teoretice contradictorii. Poezia autoficțională, în ciuda caracterului său oximoronic, acordă importanță (spre deosebire de autobiografie) componentei ficționale a discursului și a subiectului discursiv. A vorbi despre „poezie autoficțională”, cu crearea concretă a unui „subiect autoficțional” ca un *alter ego* poetic al autorului și a unui „spațiu autoficțional”, construit scriptural prin elemente biografice, relevă o poziție mai largă, care se situează în spațiul ambiguu și – adesea paradoxal – dintre poet și personaj, dintre viață și poezie, dintre autobiografie și ficțiune.

În cazul poemelor Rodicăi Braga acest mecanism autoficțional se prezintă sub două modalități complementare. Pe de o parte, cu construcția identității unui subiect autoficțional, creat pe cele două axe: cea autobiografică și cea autoreferențială, și anume subiectul poetic, care împărtășește, uneori, același nume cu autorul care se definește ca poet-subiect, într-o ficțiune auctorială. Subiectul autoficțional este creat, în acest caz, la o răscruce paradoxală, ca dublu personaj, situat între universul scriptural și biografie, proiectând o versiune complexă a poetului care, adesea, – după cum va reieși din activitatea interpretativă ulterioară – îi deformează, amplifică sau estompează profilurile referențiale în oglinda poemului. Cea de-a doua modalitate se referă la crearea unui spațiu autoficțional, configurat prin indicii, elemente, „mecanisme” textuale care trimit la persoana empirică, dar care, în același timp, problematizează această identificare prin jocuri onomastice, introducerea unor alte „voci” și „identități” poetice. Acestea se contopesc cu indiciile paratextuale și coincidențele biografice, care converg, din nou, către încrucișări între ficțiune și realitate.

După cum se poate observa, această a doua modalitate de configurare a procedeeleor autoficționale se referă la conceptele – apropiate ca formă, dar

diferite din punct de vedere conceptual – de „spațiu autobiografic” și, respectiv, „spațiu biografic”. Primul concept trimite la teoria criticului francez Philippe Lejeune care alege să desemneze prin această sintagmă un nou tip de pact, cel fantasmatic, acesta reprezentând o formă indirectă a pactului autobiografic, care privește teritoriul ficțiunii, dar care, cu toate acestea, permite cititorului să descopere în creațiile literare proiecții ale autorului însuși. Conceptul de „spațiu biografic” dezvoltat de Leonor Arfuch în volumul *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* e cuprins într-o paradigmă teoretică antagonistă față de cea a criticului francez. Autoarea, care recunoaște împrumutul – aproape metaforic – al conceptului lui Philippe Lejeune, adoptă ideea de spațialitate de la criticul francez pe care o completează cu noțiunea de temporalitate, aflată în interdependență cu contextul socio-cultural¹¹⁸. Leonor Arfuch consideră că autobiografia implică relația subiectului cu contextul social: familie, neam, cultură, naționalitate, o comunitate care îi facilitează subiectului (auto)recunoaștere¹¹⁹. Această viziune, mai apropiată de propunerile studiului nostru, relevă câteva aspecte interesante în ceea ce privește configurarea unei identități autobiografice care nu se complăce într-un exercițiu narcisist și egocentric, ci, dimpotrivă, se constituie prin prisma contextului social care o definește. Însă, în studiul nostru vom înlocui conceptul de spațiu (auto)biografic cu cel autoficțional, întrucât poeta Rodica Braga afirmă, cu toată convingerea, că opera sa nu este o biografie, situându-se în acel spațiu ambiguu, aflat la limita planurilor textual și extratextual, deschizând pentru cititor terenul dinamic al bivalențelor și al corespondențelor posibile între scriitură și autor. Dacă atunci când ne gândim la subiectul autoficțional ne referim la o figură auctorială definită prin prisma chipului poetului și a trăsăturilor sale „autobiografice”, atunci când vorbim despre spațiul autoficțional deschidem calea spre o zonă mai difuză și mai problematică, în care indiciile și „efectele de real” jonglează între cele două planuri – textual și paratextual. Așadar, biografia autorului real se contopește cu poezia, transgresând planurile real-ficțional, ficționalizarea autorului producând efecte și asupra receptării acestui tip de texte.

¹¹⁸ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 108, disponibil la <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2004.190.42443>, accesat la 01.09.2021.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 108.

Ficționalizarea autorului și efectele receptării

Poezia pare a se încadra într-un cadru deliberat anti-autobiografic, întrucât în versuri nu se regăsește *sinele*, ci *celălalt*, autorul, ca persoana empirică, devenind absent chiar din momentul în care poetul pătrunde în starea de creație. Pentru a se eterniza prin creație și a deveni vizibil în literatură, autorul trebuie să „dispară” ca individ. În creațiile Rodicăi Braga, însă, este, în permanență, perceptibilă o strategie de lectură care face referire la atribuirea unor pasaje din operă scriitoarei însăși, iar ceea ce interesează în mod deosebit în acest demers este evidențierea faptului că dublarea (sau multiplicarea) instanței creatoare are efecte vaste și contrastante și asupra modalităților de lectură. Caracterul dual al textelor poetice este clar, lectorul fiind ispitit să identifice „vocea” din poem, cu emoțiile și trăirile instanței creatoare însăși, dar respingând simultan o lectură empatică prin conștientizarea caracterului ficționalizat al celor descrise. „Efectele de real” amplifică convenția de verosimilitudine specifică liricii încă din perioada romantismului, însă fiecare eu textualizat, prezent în versuri, este rezultatul unui proces conștient și voluntar de ficționalizare care perturbă conceptele adiacente lirismului de confesiune și adevăr. Strategiile care au în prim plan autorul tind să încalce limitele generice, conducând la o hibridizare a genurilor care are un impact decisiv și asupra statutului și naturii subiectului liric, dar și al lectorului, atras în acest joc al ficționalizării în genul liric în care acesta era, în mod obișnuit, absent. Lectorul se află, implicit, în fața unei dileme, fiind determinat să adopte poziții diferite și să își asume puncte de vedere diverse. Acesta fie poate stabili o legătură de identificare între subiectul liric și autorul empiric, investigând chiar proiecția datelor autobiografice ale autorului în textele sale sau, dimpotrivă, strategiile de ficționalizare pot genera un efect de ezitare și lectorul poate contesta orice urmă de suprapunere a celor două entități.

Această abordare duplicitară, marcată de efectul de ezitare, constituie una dintre principalele caracteristici ale strategiilor de lectură, care chestionează limitele identității și încalcă limitele dintre text și extratext. Imposibilitatea de a stabili o separare clară între diferitele voci constituie un factor important în mecanismul metafictional, generându-se o încălcare a limitelor ontologice, prin crearea acestui subiect ca entitate plurală, aflat în dialog cu propriul creator. Această polaritate plasează lectorul pe tărâmul incertitudinii, fiindu-i imposibil să accepte o relație de identificare totală între autor și subiectul liric, dar nu este posibilă nici declararea unei autonomii absolute a acestora. Este evident că personajele literare nu sunt

autorul în propria persoană, dar, în același timp, nici nu îi sunt complet străine acestuia. Ceea ce caracterizează cel mai bine aceste entități este conceptul de „metafore ale sinelui”, conturat de James Olney în studiul său *Metaphors of the Self*. Acesta afirmă că sinele este dezvăluit prin metaforele pe care le creează „The self expresses itself by the metaphors it creates and projects, and we know it by those metaphors; but it did not exist as it now does and as it now is before creating its metaphors. We do not see or touch the self, but we do see and touch its metaphors: and thus we «know» the self, activity or agent, represented in the metaphor and the metaphorizing”¹²⁰.

James Olney consideră narațiunea autobiografică o formă de metaforizare; un sine inconsecvent găsindu-și expresia în metaforele nestatorniciei, specifice sinelui. Cu toate că conceptul lui Olney propune o unicitate a sinelui, o integritate care să depășească multiplicitatea și transformările continue ale sinelui, el recunoaște efectele memoriei asupra acestuia. Însuși procesul de rememorare, care aduce în prim-plan anumite momente, neglijând, în întregime, altele, pare să argumenteze această discontinuitate a sinelui, a unui sine actual, diferit de cel trecut, cele două nefiind identice unul cu celălalt. Relația autorului cu personajul sau subiectul liric este similară celei dintre un concept și metafora sa, întrucât există unele caracteristici comune care permit suprapunerea celor doi semnificanți (de exemplu, numele autorului comun cu cel al personajului său), așadar un spațiu comun care permite identificarea celor doi semnificanți, dar există și particularități distincte ale fiecăruia care împiedică identificarea totală. Lectorul este cel tentat să determine până unde se extinde aria comună și unde începe zona de excludere. La fel ca în cazul metaforei, fiecare cititor are o reprezentare personală și înțelege, prin prisma propriei percepții, până la ce nivel poate fi acceptată o asemenea echivalență. Cert este că autorul empiric nu se identifică în totalitate cu niciunul dintre personajele literare, înscrise într-o pluralitate de subiecți în crearea cărora principiile de bază sunt polifonia și componenta ludică. Totuși, dincolo de ezitare ca efect așteptat al lecturii, strategiile de multiplicare a eului cer, în mod paradoxal, ca lectorul

¹²⁰ James Olney, *Metaphors of Self. The meaning of autobiography*, New Jersey, Princeton University Press, 1972, pp. 3-50, [Traducere personală: „Sinele se exprimă prin metaforele pe care le creează și le proiectează, iar noi îl cunoaștem prin intermediul acestor metafore; dar nu a existat așa cum există acum și cum este acum înainte de a-și crea metaforele. Noi nu vedem și nu atingem sinele, dar vedem și atingem metaforele sale: și astfel «cunoaștem» sinele, activitatea sau agentul, reprezentat în metaforă și în procesul de metaforizare].

să fie conștient de prezența unitară a autorului empiric aflat în spatele personajelor sale literare. Unitatea de sens a operei vine de la autorul unic, dar și de la receptorul unic care pune în relație semnele sau indiciile, prezentate în formă discontinuă și într-o succesiune determinată, și le plasează într-un context unitar și autonom.

În acest sens, este ușor de observat că, în ciuda diseminării „vocii” în poeme, strategiile de receptare stimulează cititorul să abordeze opera ca pe un întreg, iar ceea ce contează pentru cititor nu este faptul că „eu” se identifică cu autorul, ci că fiecare dintre personajele/ „vocile” din poem pot fi corelate cu creatorul lor. O posibilă strategie de lectură este cea de a considera numele fiecărei „voci” sau personaj literar ca o metaforă pentru autorul empiric și pentru numele acestuia, în măsura în care există o bază comună de identificare între aceste entități, dar și criterii care le diferențiază în mod clar, cititorul fiind cel care stabilește, în fiecare caz, corespondența și proporțiile acestui raport de identificare. Cititorul, însă, în acest caz ar trebui să posede același cod ca autorul, dar, după cum susține Wolfgang Iser „trebuie făcută diferența dintre cititorul concret, persoana reală cu o identitate socioculturală precisă... și cititorul abstract – instanța narativă pe care autorul o are în vedere când își creează opera”¹²¹. Astfel, dubla ipostaziere a autorului se reflectă și în cazul cititorului, dar și autorul poate deveni, la rândul său, cititor al propriului text, dacă reușește să se distanțeze de această ipostază. În acest mod, aceste „ficțiuni de autor” pot deveni și „ficțiuni de cititor”, întrucât asumarea unei alte ipostaze permite autorului să-și contemple scrisul dintr-o poziție externă, deținând în același timp privilegiul de a înțelege, ca nimeni altul, codul care îl animă. Autorul vorbește despre el însuși prin intermediul personajelor create, justificate fiind, așadar, afirmațiile Rodică Braga, care mărturisea că în poemele sale devine personajul care dezvăluie „toată interioritatea”, care se situează chiar la nivelul operei. Interpretarea și comentarea scrierii de sine și a scriiturii în sine se realizează prin multiplicarea nivelurilor de ficționalitate.

Acestea conduc către o multiplicare a statutului cititorului și al autorului, care împart, deopotrivă, ipostaze empirice și ideale. Potrivit lui Mihail Bahtin cititorul ideal „nu este, desigur, un ascultător empiric, nicio reprezentare psihologică, o imagine din conștiința autorului. *El e un construct ideal abstract. Lui îi este contrapus un autor la fel de abstract și ideal. Într-o*

¹²¹ Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 54.

asemenea concepție, ascultător real este, în esență, o reflectare în oglindă a autorului, pe care îl dublează. El nu poate induce nimic propriu, nimic nou în opera înțeleasă ideal, nici în concepția autorului la fel de completă și ideală. El se află în același timp și spațiu cu autorul, mai exact el, ca și autorul, este în afară de timp și spațiu (ca și orice construct ideal și abstract), de aceea el nu poate fi un altul (sau un străin) pentru autor, nu comportă niciun surplus [„избыток”] determinat de alteritate. Între autor și un asemenea ascultător nu pot exista nicio interacțiune, niciun fel de relații dramatice active, nu avem nici voci, ci o egalitate între noțiuni abstracte. Aici avem numai abstracții tautologice mecaniciste sau matematizate. Aici nu găsim niciun dram de personalizare”¹²² [s.n. S.V.].

Evident că cititorul nu se va angrena într-o operațiune de căutare și descoperire a autorului din spatele personajului, întrucât receptarea unor astfel de texte nu reprezintă o chestiune de a determina dacă personajul corespunde cu autorul și nici nu poate fi vorba despre o încercare de a afla detalii despre viața autorului. Efectele receptării se referă la abordarea acestui tip de texte fără a ignora sau minimaliza componenta autobiografică. Prin urmare, conceptul de „attachment – detachment”¹²³ impus de Susan S. Lanser pare a fi operabil în determinarea efectelor de receptare. Cercetătoarea pornește de la premisa că teoriile actuale nu au reușit, încă, să descrie diferențele dintre literatura de ficțiune și cea autobiografică, limitându-se la abordări ficționale sau referențiale. Aceasta propune o lectură bazată pe convenții, încercând să stabilească în ce circumstanțe are loc transferul între un discurs ficțional și unul referențial, autobiografic. Pornind de la ideea că cititorul presupune că sunt prezente anumite mărturisiri și afirmații autobiografice chiar și în textele care sunt, fără îndoială, doar ficționale, Susan S. Lanser propune o metodă de receptare mai pragmatică folosind o scală care determină atașamentul față de autor sau detașarea față de acesta. Cu toate că este evident că anumite genuri sunt citite și implică un grad de atașament față de cititor mai amplu, Lanser consideră

¹²² М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979, p. 368, *apud* Lidia Alexanchin, *Problema cititorului: tipologie și conținut estetic-artistic*, în „Revistă de lingvistică și știință literară”, nr. 3–4, 2009, pp. 71–76, disponibil la https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Problema%20cititorului_tipologie%20si%20continut%20estetic_artistic.pdf, accesat la 10.10.2021.

¹²³ Susan S. Lanser, *The “I” of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology*, în James Phelan, Peter J. Rabinowitz (coord.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell, 2005, pp. 206–219, [Traducere personală: atașament – detașare].

că literatura este, printre altele, un act de comunicare transmis de la un anumit emițător către mai mulți receptori.

Textele care propun un grad mai mare de atașament față de autor depind de echivalarea autorului operei cu eul primar al textului, autorul, ca persoană empirică, fiind prezent în text în calitate de personaj. Cititorii pot deconstrui acest „eu”, până în punctul în care pot susține că acesta exprimă sensuri pe care autorul le-a dezvăluit fără intenție, întrucât existența fiecărui „eu” stă în ochii privitorului, „eul” fiind acela pe care cititorul îl conturează în procesul de lectură. Cititorul are dreptul să caute autorul din spatele unui pseudonim, dar și să pună la îndoială atribuirea unui text unui anumit autor. Susan S. Lanser consideră că situația devine mai complicată când textul prezintă povestea autorului său, complicând, astfel, chiar și contractul autobiografic prin care Philippe Lejeune a formulat echivalența autor – narator – personaj. În cazul acestui tip de texte în care gradul de atașament față de autor este atât de mare, cititorului îi este dificil să facă diferența între autor, ca persoană empirică, și proiecția acestuia asupra unui personaj.

În cazul celui alt tip de texte care prezintă un mare grad de detașare față de autor, Susan S. Lanser afirmă că sensul lor nu derivă din aparenta legătură dintre eul textual și autorul său, exemplul cel mai elocvent fiind scrierile anonime care, chiar dacă din punct de vedere tehnic, au fost create de către un *eu*, „eul” care le-a scris nu prezintă nicio conexiune cu vreo entitate (în)scrisă în text. Această receptare a textelor în funcție de atașamentul sau detașarea față de autorul textului oferă o abordare care depășește clasificările generice convenționale. Susan S. Lanser susține ideea că cititorii vor face legături între un autor și un *eu* textual în funcție de cinci criterii, mai mult sau mai puțin dependente de tipul de text și pe care le numește în felul următor: unicitatea/ singularitatea (autoarea alege termenul „singularity”) vocii poetice, anonimatul, identitatea, credibilitatea și lipsa narativității¹²⁴.

Criteriul unicității sau al singularității instanței creatoare se referă la prezența în text a unei singure voci, cercetătoarea susținând ipoteza că cititorii sunt mai predispuși să creeze legături de atașament între autor și *eu* atunci când există un singur *eu* – o singură entitate creatoare prezentă în text, iar introducerea unei alte voci ar avea, instantaneu, efectul de a diminua și chiar de a perturba această tendință. Textul poetic este limitat, din acest punct de vedere, la exprimarea unei singure voci și la conștiința unui singur *eu*, spre deosebire de textul dramatic caracterizat de o multitudine de voci

¹²⁴ *Ibidem*.

prezente în text. Cele două criterii referitoare la anonimat și identitate cercetătoarea le plasează într-o relație de interdependență, deși sunt diferite din punct de vedere tehnic. Prin anonimat, Susan S. Lanser se referă la absența unui nume propriu atribuit *eului* textual, așa cum este cazul în majoritatea poemelor, excepție făcând anumite poeme autoficționale în care apare numele autorului. Ținând seama de gradul de atașament sau detașare, criteriu complementar celui care se referă la numele autorului, cum e cazul în abordarea autoficțională, în teoria lui Lanser se pune accent nu doar pe relația dintre autor și text din perspectiva lecturii, ci și pe referențialitate. Problema identității (sau mai corect spus a identificării) sau a non-identității (non-identificării) eului poetic cu eul empiric al poetului nu a primit încă un răspuns, fiind încă subiectul a numeroase dezbateri. Termenul de identitate înglobează toate asemănările sociale percepute de cititor dintre un narator și un autor. Acestea se referă la nume, element biografic, credințe și valori, iar aceste asemănări în privința identității creează o conexiune între vocea textuală și presupusa voce a autorului. Cercetătoarea susține că asemănările în privința identității creează un grad mai mare de atașament față de autor chiar în detrimentul criteriului nominal, întrucât cititorul are tendința de a crea o relație de suprapunere și echivalare a autorului cu vocea textuală, chiar dacă *eul* textual are un nume diferit față de autor.

Identitatea este un indiciu și pentru al patrulea criteriu, credibilitatea, prin care se înțelege o compatibilitate între valorile și percepțiile eului textual și cele ale autorului (sau pe care cititorul crede că autorul le deține). Credibilitatea presupune și un mai mare grad de implicare în cele relatate, precum și transpunerea propriilor credințe și valori și împărtășirea acestora cititorului prin intermediul eului textual. Aceasta nu înseamnă că cititorul este de acord cu valorile autorului, însă cititorul crede că autorul împărtășește propriile valori eului textual. Criteriul credibilității nu determină în sine relația de atașament, însă lipsa de credibilitate care sporește gradul de verosimilitate tinde să împiedice apariția atașamentului față de autor. Ultimul criteriu se referă la lipsa narativității, Susan S. Lanser susținând că cititorul este mai predispus să facă legături între eul textual și autor atunci când nu sunt relatate sau nu sunt puse în scenă evenimente. Astfel, subiectul liric prezintă un grad mai mare de atașament față de autor în comparație cu un personaj-narator ale cărui ancore autobiografice ispitesc cititorul să pună semnul egalității între autorul concret și personaj. Lipsa narativității din poeme funcționează ca un dispozitiv retoric deosebit de persuasiv, deoarece prin atragerea cititorului prin trimiteri biografice și experiențe și trăiri

personale, autorul creează o conexiune cu cititorul printr-o relație de empatie, dar și printr-un act de comunicare directă și plauzibilă. Cititorul, de regulă, acceptă ca propunere implicită de lectură a textului liric autenticitatea, fiind tentat, prin diferite intarsii autobiografice, spre o suprapunere a autorului cu subiectul liric, motivația principală fiind tocmai această lipsă a narativității. În schimb, condiția implicită a receptării textului narativ este impersonalizarea care presupune un grad mai mare de detașare a personajului față de autor. Așadar, lectura și efectele receptării discursului poetic, în care sunt prezente strategii de ficționalizare a autorului, nu urmează, pur și simplu, regulile discursului; ci aderă la o altă logică, în principal, contextuală, care estompează limitele dintre ficțional și real. Se justifică, în acest fel, înclinația cititorului de a suprapune și identifica figura autorului cu cea a subiectului, ignorând limitele vocii textuale, și încercând, în fapt, o dublare a *eului*, așa încât cuvintele subiectului textual să aparțină și autorului. Cititorul percepe o dedublare auctorială care are loc printr-o juxtaponere a elementelor ficționale cu cele autobiografice, asociate la nivel textual.

Prin aceste criterii, propuse de Susan S. Lanser, devine evident de ce poezia este genul care prezintă cel mai mare grad de atașament față de autor, autoarea susținând că poezia, cu predilecția pentru respectarea convențiilor, prin unicitatea vocii textuale, anonimatul *eului* textual, convenția de credibilitate, probabilitatea de a evoca aspecte ale identității autorului și narativitatea relativ scăzută induce cititorului senzația de apropiere și identificare/ suprapunere a instanței creatoare cu „vocea” din poem¹²⁵.

Statutul subiectului autoreferențial în discursul liric autoficțional

Prezența constantă a subiectului auctorial care spune „eu” în poemele Rodicăi Braga suscită noi discuții referitoare la cheștiunea subiectului liric. În acest subcapitol, vom urmări schimbările de paradigmă pe care acest concept le-a întâlnit, așa încât să poată fi stabilită activitatea interpretativă potrivită pentru analizele care urmează. Pornind de la varietatea de teorii pe această temă, vom începe prin a investiga dacă o astfel de instanță ar trebui apropiată de subiectul empiric sau dacă, dimpotrivă, poate fi considerată ca fiind în întregime fictivă. De asemenea, în exercițiul interpretativ ulterior, vom analiza și prezența autorului, la nivel figurativ, în semantica discursului liric autoficțional și vom observa cu ajutorul unor exemple relevante din poemele Rodicăi Braga modul în care o interpretare largă a acestui concept

¹²⁵ *Ibidem*, p. 213.

poate fi utilă pentru înțelegerea rolurilor actanțiale și avatarurile adoptate de „eu” în operele autoarei.

Acest joc al suprapunerii și al identificării (uneori, chiar și nominale) dintre autorul care semnează și publică textele și subiectul poetic ne plasează în sfera acelor dezbateri existente încă din perioada romantismului, care pornesc de la noțiunile divergente de „poezie și adevăr”, subiect liric/ poet, ficțiune/ realitate etc., în care primează efuziunile sentimentale, emoționale sau subiective ale poetului, în detrimentul caracterului ficțional al poemului care, până în secolul XX, a fost diseminat în direcții diferite care converg, în prezent, într-o direcție teoretică unitară.

Jean-Michel Maulpoix afirmă că lirismul pune sub semnul întrebării însăși noțiunea de subiect, întrucât semnifică un mod de a fi, de a vorbi sau de a scrie, și nu desemnează în mod obligatoriu un gen, autorul vorbește în nume propriu și spune mereu „eu”, iar poezia reprezintă expresia unui subiect singular care tinde să metamorfozeze, sau chiar să sublimeze, conținutul experienței și al vieții sale emoționale¹²⁶. Noțiunea de subiect liric este una dintre cele mai recurente și controversate concepte dezbătute în studiile moderne de poezie și a condus la poziții pe cât de divergente, pe atât de similare, devenind chiar nucleul central în jurul căruia sau din substanța căruia se construiește discursul liric. Jean-Michel Maulpoix aduce în discuție condiția indeterminată și indeterminabilă a subiectului poetic prin studiul său, stabilind o a patra persoană ca entitate intermediară pentru a identifica acest subiect, care împrumută mai multe „figuri”, cunoscând mai multe avataruri. Însă, acest „eu” care se exprimă prin discursul liric trebuie asociat cu individualitatea unui anumit subiect sau trebuie interpretat ca o ființă cu totul ficțională, la fel cum se întâmplă cu naratorul din textele literare narative? Problema este cu atât mai relevantă cu cât, în cazul poetei Rodica Braga, figura subiectului poetic poate fi lesne confundată cu cea a autoarei.

Tendința de a considera poezia expresia preaplinului sufletesc al autorului (care scrie la persoana întâi) are un fond romantic, întrucât în perioada romantică este introdusă ca temă a poemului propria persoană, eul poetului. Yves Vadé, în articolul intitulat *L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*, subliniază că o astfel de caracteristică nu este înscrisă în geneza sa: „par ses origines comme par son nom, la poésie lyrique est liée non pas directement au moi mais au chant, donc à la musique et à

¹²⁶ Jean-Michel Maulpoix, *LE LYRISME, histoire, formes et thématique...*, disponibil la <https://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>, accesat la 04.09.2021.

l'oralité"¹²⁷. Cu toate acestea, Hegel afirmă că „individul, cu reprezentările și sentimentele sale intime, este cel care formează centrul ei”¹²⁸, iar centralitatea unei ființe individuale în textul liric este legată de valorile conferite, în perioada romantică, figurii poetului – o ființă specială, care constituie în sine „o lume subiectivă închisă și circumscrisă [...] închisă în sine”¹²⁹. O corespondență strictă între această lume intimă și cea a textului va ghida receptarea liricii romantice. Potrivit studiului lui Dominique Combe, *La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie*¹³⁰, problema subiectului liric provine din romantismul german, iar datorită rolului predominant al lui „eu” în poezia lirică (spre deosebire de „tu” în poezia dramatică sau de „el” în epica obiectiv-subiectivă), autori precum Schlegel și Hegel consideră că poezia reprezintă, în esență, subiectivitatea poetului (sentimentele sale, stările sale de spirit etc.), și nu reprezentarea lumii exterioare, obiective. Subiectivitatea romantică va institui un filon dominant, așa-numita „tradiție biografistă”, care leagă creația de experiența autorului.

Dominique Combe consideră că aceste proiecții biografice conduc, în mod previzibil, spre un nou statut al subiectului liric, cel de „subiect etic”, subiectul poetic care este, în același timp, un subiect real este în primul rând un subiect etic, pe deplin responsabil pentru actele și cuvintele sale¹³¹. Poemul dobândește, în acest mod, o dimensiune morală, deoarece se urmărește veridicitatea, sinceritatea poetului. Evident că problema subiectului liric se discută într-un context mimetic, ținând seama de principiul *mimesis-ului*. Conform concepției romantice, poezia este expresia „autentică” a subiectivității, a lumii interioare a unui subiect, fără a lăsa loc pentru reprezentarea obiectivă (înțeleasă ca „imitație”) a lumii exterioare.

¹²⁷ Yves Vadé, *L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*, în *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté (ed.), France, PUF, 2005, pp. 11-38, disponibil la https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4143362/mod_resource/content/1/VAD%C3%89.pdf, accesat la 04.09.2021, [Traducere personală: Prin originile sale, precum și prin numele său, poezia lirică nu este legată direct de sine, ci de cântec, și astfel de muzică și oralitate].

¹²⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, Traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 178.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 184.

¹³⁰ Combe, Dominique, *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*, în *Teorías sobre la Lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Madrid, Arco, 1999, pp. 127-153, disponibil la <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2020/04/combe-dominique-la-referencia-desdoblada-el-sujeto-lc3adrico-entre-la-ficcic3b3n-y-la-autobiografc3ada-in-aseguinolaza-fernando-c-org-teorc3adas-sobre-la-lc3adrica-1.pdf>, accesat la 04.09.2021.

¹³¹ *Ibidem*, p. 129.

Însă în cadrul romantismului există și o altă orientare, cea a „disoluției eului”, care proclamă modelul unui eu impersonal, transcendental, care se află situat la originea eului liric, statutul acestui subiect fiind distinct de cel al unui subiect empiric¹³². La confluența filosofiei postromantice cu poezia simbolistă franceză, dezbaterea despre eul liric se va aprofunda, iar poezia impersonală a lui Charles Baudelaire, cât și alteritatea constitutivă a lui Arthur Rimbaud, care susține „*je est un autre*” nu ar putea fi concepute fără aceste „excese biografiste” ale sensibilității romantice¹³³.

În secolul al XX-lea se va impune ideea depersonalizării subiectului conducând la teza „existenței separate a unui subiect distinct de autorul real”¹³⁴. Dominique Combe susține cu tărie că subiectul liric, în momentul creației, este supus procedeelelor de ficționalizare care îl separă radical de existența empirică, însă Käte Hamburger contestă această teză, propunând ideea unei enunțări reale și nu ficționale în genul liric, opusă tezei subiectului liric. Poezia, în opinia lui Käte Hamburger, este concepută ca o reflectare a realității, comparabilă cu cea a discursului istoriografic sau filosofic, în care evenimentele pot fi ficționale, dar subiectul – eul liric –, nu se poate regăsi decât ca subiect real, niciodată ca subiect ficțional¹³⁵. Käte Hamburger susține că nu poate fi negată relația de identificare dintre subiectul liric și autor, dar nici nu poate fi stabilită o legătură între creație și evenimentele reale, însă persistă în a considera subiectul liric întotdeauna identic cu cel care enunță, vorbește sau scrie. Așadar, subiectul liric este identic cu scriitorul, iar identic înseamnă, în acest context, identic în sens logic. Dar această identitate logică nu înseamnă că fiecare poem (întreg sau în parte) trebuie să fie în acord cu o experiență reală a subiectului care îl scrie¹³⁶. Așadar, Käte Hamburger exclude poezia și tot ce înseamnă literatura la persoana întâi din genurile ficționale (acestea rezumându-se doar la genul narativ și dramatic) și o situează în domeniul „declarațiilor reale”¹³⁷.

Întrucât teoreticiană deplasează problema mimesisului în sfera modurilor de enunțare, aceasta distinge, pe de o parte, între enunțuri mimetice,

¹³² *Ibidem*, p. 131.

¹³³ *Ibidem*, p. 133.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 137.

¹³⁵ Käte Hamburger, *The logic of literature*, Translated by Marylinn J. Rose, 2nd edition, Indiana, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 185, disponibil la https://openlibrary.org/books/OL5299122M/The_logic_of_literature, accesat la 06.09.2021.

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ *Ibidem*.

care sunt atribuite unui eu fictiv, cum e cazul textelor dramatice sau al romanelor la persoana a treia, și, pe de altă parte, sunt enunțurile reale, ale unui subiect al enunțării, ca în discursul liric la persoana întâi¹³⁸. Teza susținută de Käte Hamburger va fi combătută de către Dominique Combe care susține că noțiunea de subiect liric nu se opune celei de subiect empiric, ci noțiunii de subiect autobiografic, care reprezintă „expresia literară” a acestui subiect real. Combe consideră că teoria subiectului impersonal este aplicabilă în cazul poeziei autobiografice în sens strict¹³⁹. Însă, această teză exclude posibilitatea unei poezii personale sau a unei autobiografii în versuri, subordonând toată poezia ficțiunii. Cu toate că trebuie admis un anumit grad de ficțiune în orice creație poetică, întrucât orice discurs (auto)referențial implică o parte de invenție care se apropie de ficțiune, în același timp orice ficțiune trimite la straturile autobiografice¹⁴⁰. Așadar, aporiile statutului subiectului autoreferențial în discursul autoficțional pot fi soluționate dacă este acceptată ideea unui subiect liric creat după tiparul subiectului empiric, care reprezintă modelul său epistemologic. Este necesară o diferențiere între persoana empirică și reprezentarea sa textuală, atât în ceea ce privește autorul, cât și cititorul, existând mai multe tipuri de subiecte: cel real și cel imaginar (sau textual). Poemul stă, astfel, la baza unei comunicări încrucișate, transmisă de la autorul real la cititorul imaginar și de la autorul imaginar la cititorul real. În acest fel, toți participanții la acest act de comunicare își asumă rolul, separând, în mod conștient, statutul de persoane reale de cel de subiecte imaginare (cu niște roluri adoptate), iar receptorul nu va pune în relație aserțiunile din orice text literar cu emițătorul real și cu concepțiile, valorile, sentimentele și atitudinile efective ale acestuia, întrucât lumea creată în text și percepută de către receptor ca lectură posibilă rămâne un cadru de referință pentru elementele referențiale. Or, ideea unui subiect cu statut dublu (textual sau empiric, depinde de context), în spațiul poetic, suscită destul de mult interes.

Dominique Combe propune ca, mai degrabă decât să fie înscrise operele în categorii fixe, precum autobiografia și ficțiunea și eul liric să fie opus unui eu ficțional, ar fi recomandat ca problema să fie abordată dintr-un punct de vedere dinamic și percepută ca un proces, o transformare, în parametri ludici. Astfel, subiectul liric ar apărea ca un subiect autobiografic ficționalizat

¹³⁸ *Ibidem*, p. 191.

¹³⁹ Dominique Combe, *Op.cit.*, p. 139.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 144.

sau în curs de ficționalizare și, viceversa, un subiect ficțional se reînscrie în realitatea empirică, conform unei transgresări ce sfidează orice definiție sau limitare¹⁴¹. Poezia devine o expresie a experienței și întrucât trece dincolo de real, în planul imaginarului și al posibilului, depășește statutul autobiografic al discursului prin ficționalizare. De aici se naște ideea de dublă referențialitate, în care coexistă subiectul ficțional și cel empiric. La nivel fenomenologic, această dublă referențialitate pare să corespundă unei duble intenționalități din partea subiectului, proiectată, în același timp, asupra sa și asupra lumii. Întrucât relația dintre ficțiune și referențialitate presupune această dublă intenționalitate și subiectul liric prezintă, astfel, o dualitate, depășind subiectul empiric pe care îl universalizează, devenind atemporal.

Această propunere, a subiectului dublu, situat într-un spațiu bivalent și căruia îi este atribuită o dublă referențialitate devine operabilă în analiza poemelor Rodicăi Braga, prin dinamica procesului de pendulare între ficțiune și viață, între personaj și poet, depășind atât ipoteza biografică, cât și poziția formalistă a subiectivității poetice, estompând limitele și transgresând provocator protocoalele de lectură, atât biografice, cât și cele ficționale. Toate poemele Rodicăi Braga sunt, într-o anumită măsură, atât confesive, cât și impersonale, poeta este, deopotrivă, prezentă în versuri, dar și absentă prin cedarea calității de persoană empirică subiectului scriptural. Această interdependență dintre cele două impulsuri care activează subiectul liric se dovedește incitantă prin depășirea limitelor sau a preconcepțiilor generice sigure, dar restrânse.

Inevitabil, Poetul este implicat într-un joc ironic de autoafirmare și autoanulare care presupune prezență și absență, sau de personalizare și individualizare și impersonalizare, obiectivare, apelând la strategii de ficționalizare. Chiar și în acele poeme considerate „sincere” sau „confesive”, elementele care stabilesc, în mod ostentativ, o realitate evenimentțială indică, în același timp, propriul caracter ficțional, statutul de creație plăsmuită. Deși, aparent, la un anumit nivel prezența subiectului în poem este întotdeauna demonstrată de strategiile folosite pentru a o indica, însăși prezența inerentă a acestor strategii și pactul dintre poet și cititor reliefează prezența persoanei reale din spatele măștii și a pronumelui, o persoană care a găsit un corespondent lingvistic pentru emoție și care și-a identificat sinele în limbaj. Exteriorizându-și interioritatea și conținuturile, subiectul poetic ajunge la o cunoaștere de sine în profunzime. Autorul se lasă prins în meandrele

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 145.

limbajului și a ficțiunii, însă poemul nu e un produs străin poetului, care presupune doar ficțiune, întrucât condițiile pragmatice ale receptării avertizează că cititorul trebuie să acorde o identitate vocii care vorbește în text, să conceapă o percepție unitară care să-i ghideze lectura. Evident că acest proces este sinuos, iar subiectul liric este unul complex, deoarece cititorul trebuie să-l reconstruiască pe baza indicațiilor autorului, care are o identitate inițială în calitate de creator al unui discurs, fiind vorba despre o identitate formală, psihologică și socială. Printre strategiile de identificare ale autorului se numără „autodenumirea” (sau utilizarea propriului nume, când poetul pătrunde în sfera ficțiunii și se numește pe sine însuși cu propriul nume), diverse elemente de ordin evenimential care susțin această suprapunere ale celor două entități, dar și folosirea pronumelor personale la persoana I¹⁴².

Subiectul liric dezvăluie, astfel, o identitate complexă, „problematică” și, chiar, cvasi-indeterminabilă, fără a-i putea fi atribuit un caracter cu totul fictiv sau real, însă interesează mai puțin dacă acest subiect își are originea într-un *dat* autobiografic, oricare ar fi el, sau într-o constelație ficțională. Autenticitatea subiectului liric nu rezidă în recunoașterea sa efectivă (sau nerecunoaștere), ci în acceptarea acestei identități problematice a subiectului a cărui experiență este eliberată de contingent și universalizată pentru cititor. Subiectul ficțional este într-o relație de interdependență cu subiectul social, subiectul ficțional sau imaginar integrează universurile simbolico-sociale prin care se obiectivează, îndeplinind un rol în plan scriptural, în timp ce figura auctorială (care nu trebuie asimilată cu persoana empirică/ reală) redă în scris experiențele personale și o lume interioară. În special utilizarea propriului nume sau a pronumelor personale la persoana I provoacă confuzie și, chiar, fuziune între figura autorului și cea a subiectului, generând un paradoxal „efect de real”¹⁴³. Acesta perturbă mecanismele interne ale poeziei autobiografice, întrucât subiectul liric, creat ca fiind „ficțional” sau „imaginar” propune o narațiune de sine, o narațiune identitară, creând, prin urmare, premisele unui discurs de tip autoficțional. Pe lângă „efectul de real”, acest tip de discurs liric presupune și „efectul de autor” care îl implică pe autor în două moduri: ca subiect ficțional, dar și ca parte a procesului de identificare a acestuia cu autorul, lectorul reușind să

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Roland Barthes, *L'Effet de réel*, art. cit.

identifice și chiar să suprapună, cu nuanțe, eul textual cu eul empiric și să îi recunoască statutul dual. În acest sens, se susține, în același timp, dimensiunea empirică și fictivă a acestei entități și, prin urmare, este evidențiată relația dintre cel puțin două subiectivități și două intenții, cele reale sau empirice, corespunzătoare poetului, și cele configurate de subiectul ficțional, „vocea” din poem.

Acceptând acest statut ontologic fictiv al subiectului, lectura nu poate fi orientată doar spre recunoașterea și accesarea unor circumstanțe biografice care (în mare parte) este posibil să nu fi fost reale. Aceste poeme care textualizează autorul aduc în discuție controversata identitate impersonală a „vocii”, a celui subiect care are elemente de legătură cu subiectul autobiografic, acest eu fictiv care solicită din partea lectorului (ideal sau empiric) o reflecție asupra a ceea ce i se mărturisește. Importanța acestor poeme rezidă în recunoașterea subiectului, a figurii autorului, iar propriul nume prezent în text funcționează și ca un important principiu referențial, elementele personale și contextualizarea discursivă favorizând, așadar, stabilirea raportului de identitate dintre cele două entități. Devine o certitudine că subiectul în discursul liric autoficțional are un dublu statut, care nu presupune doar prezența unor referințe autobiografice sau asumarea unei naturi pur ficționale, iar subiectul empiric nu se ascunde în spatele celui ficțional, ci coexistă cu acesta, subiectul poetic dezvăluindu-și, astfel, dubla intenționalitate. Această „ființă de hârtie” suspendă referențialitatea subiectului autobiografic, pentru a o percepe și înțelege mai bine, bucurându-se, în același timp de jocul liminal dintre biografic și ficțional, dintre singular și universal.

În acest proces de creare sau de ficționalizare a experienței, cititorul este cel care stabilește relația de suprapunere și identificarea dintre subiectul textual și autor, stimulat de caracterul verosimil întreținut de multiplele „efecte de real”. Strategia insolită a poetei Rodica Braga de a insera în poezie elemente recognoscibile din propria viață poate fi interpretată ca intenționată, evenimentele (aparent) biografice pot fi utilizate pentru a pune în scenă un discurs autoreferențial, autoarea dezvăluind, simultan, diverse biografeme ale metanarațiunii personale prin care se (re)scrie pe sine.

Paradigma identitară a subiectului autoficțional

În acest demers axat pe statutul subiectului autoreferențial în discursul liric autoficțional este necesară și o scurtă reflecție asupra problemei identitare a acestui subiect. Leonor Arfuch afirma că în ultimele decenii

tematica identitară a căpătat un caracter prioritar, în ampla sa dimensiune teoretică, prin importanța acordată sferei subiectivității și a vocii subiecților în pluralitatea lor și cu tonalitățile lor divergente¹⁴⁴.

Stuart Hall, într-unul din studiile sale, se întreba *Who needs identity*¹⁴⁵, iar prin prisma întrebării și a răspunsului său vom examina această noțiune controversată, din parametri care sunt operativi și în cazul acestui studiu. Fără îndoială, o revizuire a noțiunii de „identitate” este necesară, pentru a diminua trăsăturile sale universale și pentru a evidenția procesul de constituire a acesteia, mai degrabă decât o configurare predeterminată. După cum afirmă Leonor Arfuch, identitatea nu este un set de calități predeterminate – rasă, culoare, sex, clasă, cultură, naționalitate etc. – ci un proces aflat într-o continuă desfășurare, deschis temporalității, contingenței, contextului relațional¹⁴⁶. Identitatea este formată, din punct de vedere sociologic, din diada identificare și individuație, identificarea acordând importanță numelui, ca modalitate de recunoaștere a individului de către ceilalți, iar individuația presupune „încorporarea activă și selectivă a mai multor identificări și recunoașteri, astfel încât să fie respectat un principiu de integrare simbolică și temporal al experienței”¹⁴⁷.

Literatura reprezintă acel mijloc prin care povestirea propriei vieți presupune și elaborarea unei „identități narative”, care compensează, într-o oarecare măsură, acest proces nefinalizat de articulare a identității, a sinelui. Identități fixe și omogene nu există, deoarece este evidentă această multiplicitate a subiectului în funcție de nivelul experienței de viață, iar proteismul identitar, pe care literatura de azi îl propune/ expune, răspunde unui atare imaginar cultural. Această categorie a identității polimorfe este dezvoltată de Paul Ricoeur care, în studiul său *Sinele ca un altul*, se bazează pe natura simbolică a identității. Reflecțiile sale asupra filosofiei subiectului ne vor conduce spre multiplele identități și subiectivități poetice analizate în acest studiu. Dacă identitatea este un proces și o categorie puternic

¹⁴⁴ Leonor Arfuch, *Art.cit.*, p. 20.

¹⁴⁵ Stuart Hall, *Who needs identity*, în *Questions of Identity*, Stuart Hall, Paul du Gay (ed.), London, SAGE Publications, 1996, pp. 1-18.

¹⁴⁶ Leonor Arfuch, *Art.cit.*, p. 21.

¹⁴⁷ Loredana Sciolla, în *Dicționar al gândirii sociologice*, coordonatori Massimo Borlandi, Raymond Boudon, Mohamed Cherkaoui, Bernard Valade, Editura Polirom, Iași, 2009, apud Emanuela Ilie, *Romanele lui Max Frisch. Alteritatea ca posibilă soluție a tensiunii identitare, în Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, coordonatori Andrei Bodiu, Rodica Ilie, Adrian Lăcătuș, Editura Universității Transilvania din Brașov, 2011, p. 334.

influențată de temporalitate, devine necesară desprinderea totală de iluzia unui subiect mereu identic cu sine însuși și imuabil, însă fără a desconsidera principiul esențial al recunoașterii de sine, care oferă o anumită coeziune evenimentelor trăite¹⁴⁸. În spiritul aceleiași idei, Leonor Arfuch percepe povestirea propriei vieți ca parte constitutivă a identității personale, deoarece permite eului să se recunoască și să fie validat de un „eu narat, povestit”.

Paul Ricoeur, în studiul său, caută, însă, să expună echivocul noțiunii de sine, considerând că *sinele ca un altul* sugerează, în principiu, că ipseitatea sinelui implică alteritatea într-un grad atât de intim încât nu există această identificare sau recunoaștere într-un sine narat. Paul Ricoeur face diferența între cele două categorii complementare ale identității (*idem* și *ipse*), extinzând statutul subiectului textualizat/ ficțional la noțiunea de subiect etic, care presupune și diada *ethos* și *pathos* sau ideea de responsabilitate și afecțiune, sentimente. În acest studiu, termenul „același” tinde să disocieze două sensuri importante ale identității: *idem* și *ipse*. Identitatea *idem* este prezervată în timp; cea *ipse* este supusă alterității, comparației cu celălalt; dacă identitatea *idem* rămâne la fel, identitatea *ipse* presupune și o „însușire a sinelui”. Diferența dintre cele două tipuri ale identității este comparată cu deosebirea dintre o identitate substanțială sau formală și o identitate narativă¹⁴⁹.

În acest context, Paul Ricoeur introduce și conceptul de „intersubiectivitate”; subiectul este „eu”, dar acesta evidențiază „problema sinelui”, alteritatea fiind, astfel, parte constitutivă a identității, întrucât filozoful francez nu propune diada „același versus altul”, ci mai degrabă, o legătură indisolubilă între alteritate și sine, în așa fel încât sinele să se raporteze la sine însuși ca la *altul-decât-sine*. Paul Ricoeur caută să reconcilieze cele două extreme în dezbateri, propunând această dublă valență a identității, care presupune pe de o parte, autocunoașterea, care include dorința de permanentizare a subiectului și împotrivirea la orice factor de diferențiere și, pe de altă parte, ipseitatea care revendică, dimpotrivă, potențialul constitutiv al alterității¹⁵⁰. Hermeneutica sinelui, potrivit studiului lui Paul Ricoeur, se concentrează asupra statutului ontologic al sinelui și se dezvoltă în jurul unei „căutări”, pornind de la conceptul ontologic de ființă reală, întemeiată pe

¹⁴⁸ Leonor Arfuch, *Art.cit.*, p. 24.

¹⁴⁹ Paul Ricoeur, *Sinele ca un altul*, ed. cit., pp. 17-21.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

propriul eu, urmată de atestarea/ validarea sinelui. Validarea sinelui presupune atât autocunoaștere, cât și capacitatea eului de a se considera responsabil, din punct de vedere moral, pentru acțiunile sale, această chestiune a atestării de sine având legătură directă cu diferențierea (problematică) dintre cele două tipuri de identități, cea *idem* și cea *ipse*. Intenția lui Paul Ricoeur prin abordarea problemei sinelui la nivel simbolic și textual este de a explora multitudinea de „sensuri ontice” pe care ființa le conține, iar prin transpunerea eului în scris se prelungește în această activitate de creare a identității narative individuale, fiind evidentă legătura dintre capacitatea de auto-interpretare și analizare a sinelui cu validarea acestuia.

Despre multiplele sensuri ale ființei se întreabă și Mihail Bahtin: „Ce înțeleg eu prin eu [...]. Eu-pentru-sine și eu-pentru-altul, altul-pentru mine. Ce prin mine îmi este dat nemijlocit și ce numai prin altul. Constituția eterogenă a imaginii mele. Omul în fața oglinzii. Noneu în mine, adică ființa în mine este ceva mai mult decât sinele meu. În ce măsură este posibilă unirea lui eu și a altuia într-o singură imagine neutră a omului. Mie nu-mi sunt date limitele mele spațiale și temporale. Eu intru în universul spațial, altul totdeauna se află acolo. Deosebiriile dintre spațiul și timpul meu și ale celui alt. Aceste deosebiri sunt în percepția vie, însă gândirea abstractă le șterge. Gândirea creează o lume unică, generală a omului, făcând abstracție de relația dintre eu și altul”¹⁵¹.

Eul, în discursul autoficțional, este supus formal principiului identității, tipic autobiografiilor și, în același timp, se înscrie într-un plan al ficționalizării voite. Însă care e modul în care trebuie interpretat? Este acest *eu* același cu cel formulat de autorul unei autobiografii? Cu toate că sunt similare nu este posibilă o echivalare a acestora. În pactul autobiografic, autorul, sincer și, în mod voluntar, și direct, afirmă că *eul* din universul ficțional este același cu cel care semnează opera, iar cititorul, la rândul său, acceptă acest pact al sincerității și al veridicității. Autorul autobiografiei își propune să creeze o imagine cât mai completă și mai veridică despre sine, imaginea creată reprezentând suma și integrarea eurilor succesive întruchipate de autor pe parcursul textului. Însă în ce măsură eul autoficțional poate fi considerat o entitate ficțională de același tip ca eul romanesc? Eul autoficțional nu corespunde, pe deplin, nici eului autobiografic, dar nici eului romanesc. Eul

¹⁵¹ M. M. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979, p. 368, *apud* Lidia Alexanchin, *Problema cititorului: tipologie și conținut estetic-artistic*, art. cit.

autoficțional își cunoaște sau își simulează limitele sale, este conștient sau pretinde că identitatea sa este, în mod deliberat, incompletă, situată la limitele ficțiunii cu realitatea, și exploatează acest fapt în creația sa.

Autorul unei autoficțiuni își exprimă dorința de a nu fi receptat prin prisma autobiografică, pentru că știe că nu poate satisface așteptările convenției de veridicitate, așteptată de către cititor și, în același timp, preferă să se ascundă sub umbrela ficțiunii, fiind posibil chiar să spună adevărul despre viața lui, dar fără a anunța sau a avertiza cititorul. Prin urmare, ambiguitatea autoficțiunii afectează nu numai conținutul povestirii, ci și modul în care este receptată, întrucât acel eu care spune „eu” în text, altfel spus, eul autoficțiunii stăpânește, în egală măsură, principiile eului romanesc și pe cele ale eului autobiografic, subiectul încercând, în acest fel, să se distanțeze sau să se identifice cu autorul empiric care semnează creația. Evident că prin ascunderea sub umbrela ficțiunii, cititorului îi sunt trezite suspiciuni și va încerca să descopere similarități între personaj și autor, însă, în autoficțiune, identitatea eului ficțional și a autorului său sunt atât de transparente încât limitele devin neobservabile, iar autorul se ascunde în spatele propriei identități. Acesta este cazul scriitoarei Rodica Braga, care prin intermediul acestei identități ficționale se poate *în-scrie* în text ori să se ascundă în spatele unui *alter ego*, fără a înceta să fie ea însăși. Acesta este unul dintre obiectivele scriitoarei, de a se ascunde în spatele propriei identități, scop pe care pare să-l fi atins devenind personaj în propriile creații, după cum mărturisește „în poem eu sunt personajul”¹⁵².

În spatele acestei identități narative (în termenii lui Paul Ricoeur) care se pretinde a fi reală, autoarea poate vorbi despre sine, cititorul este, însă, cel care se cufundă în incertitudini, cu toate că trebuie să fie conștient de faptul că *eul* care vorbește sau intervine într-o autoficțiune este rezultatul unei multitudini de *eurî* în mișcare și că unul sau mai multe dintre aceste multiple *eurî* îl atrag și îi vorbesc. Dar care este, totuși, statutul acestor *eurî* multiple? Sunt doar niște entități ficționale sau niște proiecții ficționalizate ale autorului? Sau, dimpotrivă, este vorba doar de simpla prezență a autorului, care plonjează în ficțiune prin utilizarea propriului nume, sau posibila identificare extratextuală a personajului cu autorul? Dualitatea statutului este evidentă și are consecințe diverse: pe de o parte, ficționalul estompează

¹⁵² Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, Confesiune prilejuită de lansare volumului, disponibilă la <https://www.tribuna.ro/stiri/actualitate/negresit-poezia-are-functie-de-trezire-144223.html>, accesat la 23.05.2020.

dovezile autobiografice care stabilesc identitatea nominală, însă pe de altă parte, prin această identitate se confundă și se suprapun autorul cu propriul personaj, atât de radical separate în creațiile pur ficționale. Eul autoficțional este unul plurivalent, însumând un eu real și, în același timp, unul ireal, un eu autobiografic, dar și un eu imaginar, conștient și inconștient de propriile metamorfoze și *întrupări* ficționale care îl transformă în altcineva fără să înceteze să fie el însuși, după cum afirma Gérard Genette „C'est moi et ce n'est pas moi”¹⁵³. Statutul complex al acestui eu autoficțional reflectă realitatea ambivalentă, paradoxală și incertă a subiectului-eu actual.

Rodica Braga este o scriitoare care a reflectat asupra cunoașterii de sine, această temă formând nucleul universului său liric și narativ, identitatea personală și cea narativă constituind centrul lumii sale ficționale. Autoarea se află într-o neostenită căutare a miezului ființei, a celui eu deschis spre „cercetare”, după cum reiese din versurile „în anotimpul celui de al/ treilea ochi/ deschis lăuntric,/ am lunecat pe raza lui/ [...] spre miezul eului deschis/ spre zări necercetate”¹⁵⁴ [s.n. S.V.]. Dorința de autocunoaștere, chiar și prin intermediul unui *alter ego* ficțional, își găsește justificarea și în nevoia de a se contempla, în mod paradoxal, excentric, din afara sinelui prin obiectivarea eului în *altul*, într-o *ființă de hârtie*. Acest exercițiu introspectiv se conturează, în multe rânduri, în reflexia propriei imagini în oglinda textului, având ca rezultat diverse reprezentări. Conceptul de „looking-glass self”¹⁵⁵, propus de către C.H. Cooley, prin care individul își formează o identitate și prin prisma perspectivelor pe care ceilalți le au despre sine, dobândește valențe specifice în poemele Rodicăi Braga, autoarea reușind să își recunoască imaginea în oglinda textului. Având ca temă recurentă oglindirea propriului eu în text, după cum reiese din versurile „sunt tot eu, îmi spun,/ oglinda îmi face cu ochiul/ și chicotește că m-a păcălit”¹⁵⁶, în aceste imagini speculare, autoarea identifică reprezentarea multiplelor sale euri și a problemelor care o frământă: insondabilitatea interiorității, imposibilitatea de a se cunoaște pe sine în totalitate, de a găsi un răspuns la problema autenticității și de a

¹⁵³ Gérard Genette, *apud* Mounir Laouyen, *L'autofiction: une réception problématique*, <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf>, accesat la 05.06.2019 [Traducere personală: Sunt eu și totuși nu sunt eu].

¹⁵⁴ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, Florești-Cluj, Editura Limes, 2021, p. 75.

¹⁵⁵ Norbert Wiley, *Bakhtin's Voices and Cooley's Looking Glass Self*, în „Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis” (IJGLSA), vol. 14, nr. 1, 2009, pp. 101-121, disponibil la http://cdclv.unlv.edu/pragmatism/wiley_bakhtin.pdf, accesat la 30.10.2021.

¹⁵⁶ Rodica Braga, *sunt tot eu*, în vol. *Sabie de lumină*, București, Ideea Europeană, 2020, p. 28.

soluționa problema propriei personalități și identități. Acesta este și motivul pentru care scriitoarea își concepe creațiile ca pe o tentativă de a desluși problematica sinelui și a lui „cine sunt”, expus în toată complexitatea și pluralitatea sa, aventurându-se pe o altă cale, cea a ficționalizării de sine și a creării acestui *eu* complex.

Această modalitate de afirmare sau de căutare a sinelui în labirintul diverselor euri nu este o strategie de camuflare sau de mascare a eului în spatele unui personaj pentru a exprima, prin intermediul unei măști, ceea ce nu poate fi spus sau scris într-o manieră deschisă. Rodica Braga oferă suficiente indicii pentru ca cititorul să poată stabili o relație de identificare între autor și personaj. Autoarea nu se ascunde în spatele măștii personajelor sale, ci se face vizibilă și se expune „în toată interioritatea denudată”¹⁵⁷, personajele sale permițându-i să se obiectiveze, pentru ca eul să devină o categorie abstractă fără a înceta să fie el însuși. Scriitoarea afirmă cu toată convingerea: „Cine creează se creează pe sine în primul rând”¹⁵⁸, considerând că cel care creează are nevoie de acest proces de a (se) crea pentru a exista și a se afirma, iar a deveni personaj în propriile creații presupune și capacitatea de a se exprima în toată complexitatea ființei, reușind, astfel, să acceadă și la o eternizare prin ficțiune. Căutarea sinelui prin intermediul personajelor, aceste euri ficționale, înseamnă și dezvăluirea sinelui ascuns, dezvăluit chiar de către personaje. Problema identității poate fi soluționată în spațiul autoficțiunii unde autorul (se) poate (în)scrie și toate identitățile, atât cele reale sau trăite, cât și cele posibile sau imaginate, sunt acceptate, întrucât intenția autorului autoficțional este să creeze o poveste cu multitudinea de euri (ca identități suplimentare) pe care simte că le deține, euri pe care le poate inventa sau pe care și le poate atribui. Printre ipostazierile eului autoficțional se evidențiază cele care indică fragmentarea și discontinuitatea subiectului, acesta contemplându-și devenirea, după cum reiese din următoarele versuri: „e cineva care mă vorbește,/ eu îl ascult/ și nu mă recunosc./ e cineva care mă doarme,/ eu îl ating ca din întâmplare,/ [...] e cineva care mă visează,/ eu îi car ciuturi de somn,/ dar visul se scutură ca un nuc./ e cineva care mă trăiește,/ eu îl ocrotesc ca pe o durere/ când respirația lui mă calcinează. e cineva care mă moare,/ eu, totuși, mai sunt.”¹⁵⁹

¹⁵⁷ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art.cit.

¹⁵⁸ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, ed. cit., p. 33.

¹⁵⁹ Rodica Braga, *e cineva*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 66.

Poemele, însă, construiesc un personaj sau, chiar mai bine spus, un autor-personaj care își integrează armonios personalitatea empirică în textul literar, reușind să creeze legătura dintre subiectul poetic și autorul empiric, prin apelarea la indicii referențiale ori chiar la identificarea prin identitate nominală. Fragmentarea și discontinuitatea subiectului este întreruptă prin înscrierea în matrița goală a pronumelui „eu” numeroase trăsături identitare care corespund biografiei scriitoarei, după cum reiese din versurile „la răscrucea timpului,/ într-un iunie luminos,/ în locul neînsemnat/ de pe acest glob,/ am dat primul țipăt/ de spaimă că dau piept/ cu lumea aceasta. sfârșită, mama/ mi-a însemnat fruntea/ cu semnul crucii,/ într-un sărut inspirat,/ iar tata, emoționat,/ și-a însemnat/ într-un carnet/ numele, ora, locul, data/ lungimea și greutatea mea./ în casa înviată/ de ivirea vieții/ se ițise și semnul sfârșitului”¹⁶⁰. Biografismul acestui poem este evidențiat și completat și de versurile „cândva, într-o marți, dimineața spre unșpe,/ am fost adusă pe lume./ [...] am fost abandonată/ unei amiezii de iunie târziu/ și zodiei de crustaceu”.

Cititorul care posedă doar vagi cunoștințe despre biografia autoarei poate găsi foarte ușor analogiile cu versurile mai sus citate, încadrarea poemului în categoria celor autoficționale fiind consolidată de circumstanțele biografice ale acestuia. Din paradigma identitară sunt configurate indicii ale existenței empirice, făcând referire la data nașterii autoarei, o zi de iunie târziu. Temporalitatea este circumscrisă unei imagini duale, trecerea în această lume fiind marcată de fenomenul finitudinii (a sfârșitului unui ciclu existențial) și de începutul următoarei etape, plasată sub semnul spaimei și al abandonului, a conștientizării o dată cu descoperirea stranieții și a *străinului-de-sine*. Perspectiva se deplasează în cercuri concentrice, de la sine spre exterior, dar și de la exterioritate spre interioritate, sinele conținând o lume și un timp propriu, abandonat limitatului și rupt din timpul universal. Poemul se deschide cu imaginea impersonală a nedeterminării timpului și a nedefinirii sinelui care accentuează neputința eului de a dibui viața. Reversul nedefinirii îl reprezintă „zicerea”, descrierea imaginilor care vor fi fixate în memorie și poetizate sub forma unor instantanee precise, valorificând componenta autobiografică prin stabilirea legăturii cu biografia autoarei. Venirea pe lume apare ca semn al unui trecut care se rescrie în prezentul subiectului și ca o modalitate de a restabili evenimentul, evidențiind importanța cuvântului în constituirea de sine.

¹⁶⁰ Rodica Braga, *la răscrucea timpului*, în vol. *șoaptele toamnei*, Sibiu, Imago, 2021, p. 9.

Acest tip de identificare creează o clară corespondență între eul poetic și autor, care prin intermediul acestei figuri poetice, în care converg multe dintre caracteristicile personale, se reprezintă pe sine. Diferențele dintre autorul empiric și cel textual se estompează unificând, astfel, în spațiul poetic, dubla perspectivă, cea a sinelui și a celuilalt, a vieții reale și a celei ficționale. Autorul textual care are ca referent chiar autorul empiric cu toate trăsăturile sale individuale și cu numeroase referințe la propria biografie creează legătura dintre universul real și cel ficțional. Viața și persoana însăși pătrund în spațiul ficțional, devenind literatură. Limitele dintre eul care conviețuiește cu eul care scrie și eul care trăiește în poem par să se dizolve treptat, aceste instanțe autodeterminându-se și schimbând rolurile pe parcursul întregului proces de creație.

Este evidentă, așadar, gama largă de modalități de conturare a identității de sine și a identificării dintre autor și personaj, dar acest proces este de ne-conceptut fără implicarea cititorului impulsionat să recunoască/ construiască în text „funcția de autor”, întrucât ficționalitatea și referențialitatea nu sunt condiții ale poemului, ci, mai degrabă, un efect al lecturii care va depinde de circumstanțele de receptare.

Subiect – autor. De la „funcția de autor” la auto(r)ficțiune

Demersul nostru se concentrează nu numai asupra subiectului poetic care se construiește discursiv în contextul poetic, ci și asupra autorului care există în afara textului. Autorul, această categorie complexă, a fost și continuă să fie una dintre cele mai problematice noțiuni în domeniul teoriei literare, al filosofiei, al sociologiei etc. și, firește, nu putem decât să rezumăm aici, pe scurt, câteva dintre principalele teorii și autori care s-au concentrat asupra subiectului, de cele mai multe ori de pe poziții contrare, stârnind multiple polemici.

În contemporaneitate primează teoriile care, pornind de la deconstructivism și post-structuralism, propun dispariția autorului în favoarea cititorului și a scrisului. Direcțiile teoretice pe care le îmbrățișăm în analizele din acest studiu sunt cele propuse de Mihail Bahtin și Pierre Bourdieu, dar și abordarea lui Michel Foucault cu teoria sa despre autorul ca „funcție”, care depășește conceptul de anulare a autorului și la iluziile biografice din jurul figurii sale.

Prima paradigmă, din perspectivă deconstructivistă, configurează o direcție teoretică ce se desprinde, cu diferențele sale, din teoriile care proclamau o abordare centrată pe text, fără a ține seama de raportul textului

cu autorul, fiind excluși din analiză factorii extra-textuali care făceau referire la autor, biografia acestuia, conexiunile cu alte opere etc. Teoreticieni precum Rene Wellek și Austin Warren considerau că autorul este cheia înțelegerii operei, ținând seama de patru indicii: biografia și psihologia autorului, condițiile economice, sociale și politice, alte creații și, în sfârșit, contextul spațio-temporal¹⁶¹. Primii care au reacționat vehement împotriva acestei abordări au fost formalistii ruși care s-au concentrat asupra structurii interne a textului cu legile sale particulare. Mai târziu, Noua Critică propune *close reading* pentru a exclude elementele extra-textuale din analiza textului, incluse în cele patru „erori”: intențională, afectivă sau psihologică, biografică și de mesaj despre care William K. Wimsatt și Monroe Beardsley discută în eseurile-pereche *The Intentional Fallacy*¹⁶² și *The Affective Fallacy*¹⁶³. Ulterior, structuralismul va ignora autorul și contextul pentru a izola textul literar în specificul său. Adoptând teoriile lingvistice saussuriene, orice operă va fi concepută ca o rețea de unități interconectate, iar autorul este unul dintre aceste elemente. Aceste teorii au fost continuate în deconstructivism și poststructuralism, prin intervențiile lui Roland Barthes, Jacques Derrida, Paul de Man sau Julia Kristeva, amintind doar câteva dintre cele mai importante figuri. Roland Barthes proclamă în celebrul eseu din 1968 textualitatea pură și „moartea autorului” ca metaforă a renunțării la orice asociere, referință sau context empiric. „Nașterea cititorului”, afirmă Barthes, are loc odată cu „moartea autorului”¹⁶⁴, scrisul fiind contextul în care se pierde identitatea, iar când începe acest proces, al scrierii, autorul intră în propria moarte.

¹⁶¹ R. Wellek, A. Warren, *Literatura și biografia*, în *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tinis; studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, EPLU, 1967, pp. 116-132.

¹⁶² W. K. Wimsatt Jr., M. C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, în „The Sewanee Review”, Vol. 54, No. 3 (Jul. – Sep., 1946), pp. 468-488, disponibil la https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/ESB070/um/61694259/Wimsatt_Beardsley_The_Intentional_Fallacy_1946.pdf, accesat la 19.09.2021.

¹⁶³ W. K. Wimsatt Jr., M. C. Beardsley, *The Affective Fallacy*, în „The Sewanee Review”, Vol. 57, No. 1 (Winter, 1949), pp. 31-55, disponibil la https://hcommons.org/app/uploads/sites/1002005/2021/06/Wimsatt_Beardsley_1949_The-Affective-Fallacy.pdf, accesat la 19.09.2021.

¹⁶⁴ Roland Barthes, *The death of the author*, în „Aspen”, no. 5–6, 1967, disponibil la <https://sites.tufts.edu/english292b/files/2012/01/Barthes-The-Death-of-the-Author.pdf>, accesat la 19.09.2021.

Michel Foucault, pe de altă parte, în *Ce este un autor?*¹⁶⁵, combate teza autorului ca individ empiric, dar și accentul pus pe textualitatea pură. Un principiu etic fundamental al literaturii actuale rezidă în indiferența întrebării lui Becket – „Ce importanță are cine vorbește?”¹⁶⁶ și a curentelor care pledează pentru o operă care își „asasinează” autorul. Michel Foucault consideră că nu este suficientă acceptarea acestui „truism” – al dispariției autorului, ci trebuie investigate cauzele pe care această dispariție le provoacă. Autorul și-a asumat mult prea facil „rolul mortului în jocul scrisului”¹⁶⁷, iar anularea tuturor semnelor distincte ale individualității a dus la absența sa din text. Așadar, apar justificate întrebările lui Michel Foucault referitoare la definirea unei opere și stabilirea elementelor din care aceasta este constituită. Pe bună dreptate se întreabă Michel Foucault, dacă opera nu reprezintă ceea ce a scris autorul? Dar dacă cel care scrie a dispărut se poate spune că ceea ce a scris este o operă? Sau referindu-ne la un autor poate fi considerat tot ceea ce a scris sau a lăsat în urmă ca parte din opera sa? Menirea criticii este să analizeze opera în structura sa, în forma sa intrinsecă și nu să pună în evidență raporturile operei cu autorul ei, însă noțiunea de „operă” și conceptul pe care îl desemnează sunt la fel de „problematic ca și statutul individualității autorului”¹⁶⁸. Apoi, în al doilea rând, însăși noțiunea de scriitură, în accepțiunea sa actuală, ia în considerare, într-un efort extraordinar, condiția generală a oricărui text, atât a „spațiului în care este răspândit, cât și a timpului în care se desfășoară”¹⁶⁹.

Scriitura, potrivit lui Michel Foucault, păstrează caracteristicile empirismului autorului, dar o observă și analizează prin două moduri de caracterizare care au în vedere abordarea critică, dar și cea religioasă. Situând scriitura în imediata apropiere a principiului religios se impune și o interpretare a „sensului ascuns”, iar principiul critic implică și comentariile semnificațiilor și sensurilor nedesluite. Acesta afirmă că a gândi scriitura ca „absență” implică și principiul estetic al supraviețuirii operei dincolo de moartea autorului. Dispariția autorului provoacă multiple controverse, dar, în același timp, este necesar ca acest spațiu rămas gol în urma acestei

¹⁶⁵ Michel Foucault, *Ce este un autor?*, Traducere din limba engleză de Alexandru Mălăescu, în „Cafeneaua literară”, nr. 29, iulie 2016, pp. 1-8, text extras din vol. Michel Foucault, *Language, Counter – Memory, Practice*, Cornell University Press, 1977.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 1.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 2.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

dispariții să fie identificat și analizat împreună cu toate implicațiile care reies de aici. Una dintre propunerile de analiză ale lui Michel Foucault se bazează pe utilizarea numelui propriu al autorului și a funcțiilor pe care le îndeplinește. Aceste funcții ale numelui propriu al unui autor se situează între polii desemnării (aceasta fiind funcția indicativă, de referință) și ai descrierii (numele fiind echivalentul unei descrieri exacte făcute în legătură cu numele). Desemnarea este fundamentală, întrucât numele unui autor nu reprezintă doar un simplu element într-un discurs, ci „îndeplinește un anumit rol cu privire la discursul narativ, asigurând o funcție clasificatoare”¹⁷⁰ care permite stabilirea diverselor tipuri de relații – de asemănare sau de diferențiere – între texte. Numele autorului nu îndeplinește aceleași funcții ca ale fiecărui nume propriu, ci indică un anumit tipar al discursului, îi delimitează și caracterizează modul de existență, numele funcționând ca un garant prin care discursul va fi receptat într-un anumit mod și i se va acorda un anumit statut. În acest mod poate fi descrisă ceea ce Michel Foucault numește „funcție a autorului” care nu face referire doar la o persoană reală, care poate fi „desemnată” și „descrisă”, ci la o multitudine de euri. Această funcție impune, de asemenea, o serie de caracteristici specifice/ deosebiri față de celelalte tipuri de discurs.

Orice text dezvăluie niște semne care fac referire la autor, însă acestea funcționează diferit în textele care au o funcție de autor și în cele care nu au o funcție de autor. În textele care nu au această funcție, elementele vor face referire întotdeauna la „vorbitoarea reală” și la coordonatele spațio-temporale exacte ale discursului său. În schimb, în textele care au o funcție de autor, astfel de semne (pronume la persoana întâi, indicativ prezent etc.) nu se referă niciodată exact la scriitor, nici la momentul în care scrie, nici la scriitură, ci la un *alter ego* a cărui distanță față de scriitor este mai mică sau mai mare. Funcția de autor reprezintă exact această distanță, imposibil de cuantificat, în perimetrul căreia se perindă cele trei entități sau „euri simultane”: autorul, scriitorul real și eul care îndeplinește rolul unui „vorbitoare” fictiv. Așadar, toate discursurile care îndeplinesc această funcție presupun și o pluralitate a eului: euri care dețin poziția de subiect, iar funcția de autor nu este asigurată de unul dintre aceste euri, ci funcționează așa încât să dea naștere acestor euri simultane. Autorul, aflat și în poziția de subiect, își asumă funcția complexă și variabilă pe care o exercită, determină și articulează în universul discursului.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 3.

Funcția de autor, propunerea lui Michel Foucault, devine operabilă și pentru obiectul nostru de studiu, întrucât, extrapolând aceste noțiuni teoretice la genul liric, se pot identifica diferitele „măști” care coexistă în poezie ca euri multiple care se comportă ca *alter egouri* ale scriitorului empiric. În plan textual se relevă un prim eu, cel al vorbitorului, „vocea” din fiecare poem și care poate corespunde unei singure „voci” sau mai multora, determinate prin identificarea pronominală la persoana întâi, a doua sau a treia gramaticală. Apoi, tot în universul textual, lectura globală a operei va permite să se distingă contururile unui al doilea eu, care dezvăluie figura subiectului poetic; o instanță diferită de cea a „vocii” care apare marcată gramatical și care se apropie de conceptul de autor implicit care imprimă discursului o anumită dimensiune morală sau un etos auctorial, despre care vorbea Dominique Combe. Figura scriitorului ar compune un alt eu, o figură creată de scriitorul însuși în spațiul poetic, prin care se proiectează o anumită imagine despre sine, despre opera sa, despre legăturile sale cu literatura, cu alți scriitori etc. La cealaltă extremă există un alt tip de eu, cel extratextual și biografic, „vocea” empirică sau autorul-persoană reală.

Analizând conceptul de autor prin prisma acestor studii se clarifică și un al treilea tip de relație între operă și individ care permite atât reducerea caracterului intențional al autorului care a creat opera, cât și evitarea perceperii unei opere ca pe o construcție inteligibilă în sine și autosuficientă, care se învâрте doar în jurul propriei axe. Autorul este o funcție inerentă textului, o mască în spatele căreia se ascunde individul real, dar este și un produs al unui context social, funcția de autor fiind supusă, astfel, schimbării. Schimbările de această natură implică și depășirea tendinței de a limita creațiile unui autor la un singur gen ori curent sau mișcare literară, întrucât un autor trebuie perceput ținând seama de dinamica schimbărilor și a contradicțiilor în modurile de conceptualizare a literaturii.

Mihail Bahtin face o delimitare clară între „autorul-creator” și „autorul-persoană-reală”, respingând acele abordări care confundă cele două entități¹⁷¹, subliniind faptul că există o graniță între autorul-creator al operei și autorul ca individ, iar dacă cele două concepte se suprapun există riscul de a cădea într-un biografism naiv. Acesta face o diferențiere clară între autorul extratextual, din afara operei, ca individ care își trăiește existența biografică și autorul creator al operei, această pluralitate determinând o

¹⁷¹ Mihail Bahtin, *Estetica de la creacion verbal*, Traducere de Tatiana Bubnova, Madrid, Siglo veintiuno de Espana editores, 1999, p. 18.

delimitare clară între diferitele „voci” textuale și extratextuale și discursurile inerente, anexate celor ale autorului. Mihail Bahtin va extinde și va regândi aceste ipoteze, în privința operei lui Dostoievski, și va propune conceptele reformulate de polifonie și dialogism, care adâncesc distanțarea de autorul-persoană reală, prin accentuarea diferitelor „voci” și „actori”, participanți la discurs în această coexistență polifonică.

Sociologul francez Pierre Bourdieu¹⁷², însă, acordă importanță poziției autorului în câmpul intelectual, adică în contextul în care este produsă opera. Acest context, în care opera este produsă ca act de comunicare, este fundamental pentru a determina atât calitatea de autor, cât și pentru a determina relația autorului cu opera sa. Autorul și opera se află într-o relație de interdependență și se determină reciproc, deoarece locul autorului în acest „câmp” va depinde de creațiile sale anterioare și de receptarea acestora. Sociologul consideră că autorii sunt unii dintre actorii sociali cei mai dependenți de public și, prin urmare, acordă o importanță fundamentală cititorilor, deoarece aceștia îi vor oferi autorului o imagine de sine, un „personaj” construit în contextul social pe care scriitorul îl poate accepta sau renega, dar care va reprezenta „calitatea sa de scriitor”, o calitate care este definită de societate și de epocă. În acest fel, societatea intervine în nucleul proiectului artistic, investindu-l pe creator cu exigențele sau respingerile sociale și determinându-i, astfel, reputația, adică reprezentarea socială a artistului însuși și a operei sale. Prin urmare, în orice creație converg atât dorințele intrinseci ale autorului, cât și constrângerile sociale exterioare care îi ghidează activitatea. Prin urmare, poemele pe care le-am încadrat în această categorie pe care am denumit-o **auto(r)ficțiune** pot fi interpretate ca „ficțiune autobiografică”, întrucât în text se regăsește o „reprezentare verbală” similară figurii autorului empiric și care corespunde acesteia.

Walter Mignolo a definit acest proces de reprezentare auctorială, într-un mod general, ca o „semiotizare a eului contextual”¹⁷³, căreia nu i se poate aplica principiul identității specific convenției de veridicitate prezent în textele non-ficționale. Însă, această reprezentare a figurii autorului empiric în text este în mod deliberat instituită pentru a produce acest mult-dorit efect

¹⁷² Pierre Bourdieu, *Intellectual field and creative project* [*Champ intellectuel et projet créateur*], *Les Temps modernes*, nr. 246, nov. 1966, p. 865-906, tradus de Sian France, disponibil la <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/053901846900800205>, accesat la 24.09.2021.

¹⁷³ Walter Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Editorial Critica, Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1978, p. 237.

de verosimilitate. Acest procedeu generează un alt statut, cel de auto(r)ficțiune, parte integrantă a „funcției de autor”, descrisă de Michel Foucault, întrucât datele biografice sunt coroborate cu elementele paratextuale, creând efecte de realitate. Conceptul de auto(r)ficțiune permite interpretarea legăturilor stabilite între subiect și autor și face aluzie la crearea unui personaj care reflectă în text dublurile și măștile autorului.

Această reprezentare a figurii autorului empiric este adesea consolidată de circumstanțele biografice ale acestuia, configurând indicii ale existenței empirice, făcând referire fie la numele autorului, fie la alte elemente din aceeași paradigmă (informații despre rude/ persoane reale, locuri, date ușor de verificat, chiar și data nașterii autorului etc.). Cu toate că este evident că identitatea propusă este imaginară, indiciile de identificare ale autorului, care se înscrie cu propriul nume în text, ocupă un loc privilegiat în paradigma acestor elemente. Această ficționalizare a eului real reprezintă unul dintre cele mai importante procedee metafictionale specifice poeziei, întrucât numele subiectului poetic coincide cu cel al autorului empiric și, în acest mod, este încălcată convenția genului care tinde să păstreze distanța și să creeze limite între „vocea” din poem și cea a autorului. Această autoreferențialitate metapoetică impune o cheie de lectură autobiografică întrucât componenta metapoetică se alătură celei autobiografice ca procedeu de construcție a figurii auctoriale. Inserția auctorială, ca parte a mecanismului identitar utilizat în poem, reprezintă o varietate a procedeeului de punere în abis, poetul asumându-și trimiterile la persoana reală căreia îi creează și o viață literară. Astfel, are loc o auto-reprezentare a autorului în poem, de natură ficțională (fiind inclusă într-un text literar), dar cu efecte pragmatice incontestabile.

Autorul se *în-scrie* în text și face aluzie la sine și la contextul real, poemul expunându-și autorul și încălcând limitele tradiționale dintre cele două universuri, cel real și cel ficțional, în care fuzionează orizontul biografic al poetului cu reprezentarea sa textuală. Împrumutând subiectului liric și înzestrând acest element deictic impersonal – eu – cu un nume recognoscibil (de cele mai multe ori chiar propriul nume) se consolidează o subiectivitate duală – a numelui și a pronumelui, a eului și a reprezentării sale textuale. Însă „eu”-ul poetic nu trebuie înțeles ca o expresie produsă independent de voința autorului, întrucât forța pe care propriul numele o aduce în spațiul poemului este menită să provoace un „efect” auctorial care îl implică, în mod obligatoriu, pe autor. Imaginea, astfel proiectată, face parte dintr-o strategie de poziționare în spațiul literar, fiind construită în text și în afara lui de către

scriitor și de către diverși mediatori (cititori). Aceste auto-reprezentări elaborate de scriitor (și de către terți) se află în strânsă interdependență, fiind influențate de interacțiunea cititorului cu textul și de funcțiile sale în spațiul literar. Acestea fac parte dintr-un mecanism auctorial care stabilește o dimensiune imaginară a autorului care contribuie la interpretarea de ansamblu. Efectele utilizării propriului nume într-o operă par, prin urmare, să reafirme un pact de lectură specific și bivalent: cel al asemănării dintre viață și scris, cu distanța ontologică simultană și recunoscută dintre „vocea” din text și autor.

Jocul instaurat de poetizarea autorului, care îl transformă, în mod explicit, în personaj al poemului destabilizează granița și separarea conștientă dintre cele două instanțe, consolidând mitul romantic al subiectului confesiv. Această „metalepsă a autorului”, după cum a numit-o Gerard Genette, impune o identificare cvasi-autobiografică, iar prin utilizarea propriului nume și a aluziilor biografice, poetul poate consolida această textualitate ambivalentă, făcând din propria viață subiectul poemului. Procedul intruziunii autorului în text are forță contractuală întrucât identificarea pronumelui „eu” cu subiectul care scrie reprezintă un factor de autentificare, cititorul recunoscând în lumea poetică universul celui care semnează poemul. Textualizarea autorului presupune o bivalență semiotică (nu ontologică) între cele două instanțe (subiect-autor). Auto(r)ficțiunea, categoria la care am făcut referire, face parte din acele „opere de frontieră, pe jumătate romanești, pe jumătate de incursiune referențială, al căror imaginar (scenarii, imagini, teme) acoperă, printr-o punere în scenă abil-naratologică, pe de o parte eul artistului și datele lumii, iar, pe de altă parte, plăcerea jocului textual, care mânuiește lumi posibile, un real-ficțional alimentat de posibilitățile și resursele metalepsei narative, permanentă strategie de subversiune a iluziei ficționale”¹⁷⁴. Autorii încadrați în această categorie reprezintă și creează, în dimensiune imaginară, o figură a sinelui în textele lor în care apar proiecții, imagini de sine, dar și contra-imagini. Această figură a autorului reprezentată în text este inclusă în auto(r)ficțiune sau ficțiunea de autor, aceasta fiind o sferă particulară a metaliteraturii și parte integrantă a „funcției de autor”, propusă de Michel Foucault. Problema autorului, așa cum subliniază și Foucault, trebuie situată și soluționată ținând seama de un sistem de relații sociale și formale, supuse

¹⁷⁴ Doinița Milea, *Coerența ficțiunii-între canonul mimetic și exercițiile metanarative*, în „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica”, tom 1, Alba Iulia, 2006, pp. 89-94.

variațiilor temporale, întrucât așa cum susține și criticul francez, discursurile literare nu mai pot fi acceptate dacă nu se ține cont de funcția de autor: orice text trebuie să fie însoțit de întrebări precum de unde vine, cine l-a scris, la ce dată, în ce împrejurare sau context¹⁷⁵.

Walter Mignolo, la rândul său, propune conceptul de „imagine socială” a poetului, pe care o diferențiază de „imaginea textuală”¹⁷⁶. În raport cu cele două imagini, Walter Mignolo introduce noțiunea de „rol social” și „rol textual”, pe care le consideră fundamentale pentru a deosebi autorul (care deține rolul social) de poet care, având un rol textual, se creează în și prin text. Walter Mignolo preia această idee din sociologie și antropologie, susținând că poetul prin structura sa socială îndeplinește mai multe roluri. Rolul textual este, prin urmare, un concept derivat din rolul social și face referire la imaginea sau figura poetului care se creează în text și pentru care avem doar informațiile pe care textul le oferă sau le sugerează¹⁷⁷. Figura poetului, consideră Walter Mignolo, poate fi identificată pe două paliere; pe de o parte, la nivel textual, prin procedeele care conturează o astfel de figură în poeme, iar pe de altă parte, în metatext care, conceptual, înlesnește reflectarea asupra ființei și a funcției poeziei¹⁷⁸. Pe aceleași premise în descrierea acestei categorii de auto(r)ficțiune se bazează și Arturo Casas, denumind acest gen de texte „autopoetice”¹⁷⁹, pe care le consideră un gen încă nedefinit comparabil, însă, cu conceptul de metatext folosit de Walter Mignolo. Arturo Casas susține, însă, că textele autopoetice reprezintă o sferă mai largă, depășind granițele metatextualității sau ale hipertextualității (în definirea lui Gérard Genette), întrucât acest gen de texte include și relațiile dintre operă și autor în plan textual, ca parte a universului literar¹⁸⁰. Aceste relații privesc diverse manifestări sau declarații pe care un scriitor le face publice în raport cu propria operă¹⁸¹. Clasa textelor autopoetice relevă câteva

¹⁷⁵ Michel Foucault, *Art.cit.*

¹⁷⁶ Walter Mignolo, *Op.cit.*, p. 132.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 133.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 136.

¹⁷⁹ Arturo Casas, *La función autopoética y el problema de la productividad histórica*, în *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999): actas del IX Seminario Internacional del Centro del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, UNED 21-23 de junio, 1999, pp. 209-218, disponibil la https://www.academia.edu/20802913/La_funcion%C3%B3n_autopo%C3%A9tica_y_el_problema_de_la_productividad_hist%C3%B3rica, accesat la 02.10.2021.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 215.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 210.

concepții interesante în legătură cu scriitorul și cu propria scriitură, cu poziția sa în spațiul literar, cu relațiile sale cu alte texte și autori etc. contribuind, prin urmare, și la o anumită imagine de sine. Acest tip de texte schițează linii spre noi orientări metodologice și epistemologice, ținând seama de legătura cu psihocritica sau cu manifestarea textuală a funcției-autor (în termenii lui Foucault) și în raport cu problema generală a literaturii sinelui¹⁸².

Aceste teorii reprezintă un punct de pornire util pentru studiul nostru deoarece, în acest mod, pot fi evitate atât abordările biografice, cât și cele care anulează importanța figurii și a reprezentării autorului și a contextului social. Aceste propuneri se concentrează asupra contextului și a scriiturii, dar și asupra elementelor psihologice sau confesive, circumscrise subiectivității, fără a neglija contextul social sau istoric, fiind evidente indiciile legăturii dintre acest context și autor. Evidențiind punctele de legătură dintre poezie și contextul social, formulate în mod explicit în discurs și direct legate de figura scriitorului, aceste propuneri revizuiesc, așadar, noțiunea de autor prin asocierea celor două sfere, cea a contextului social și a rolului social al scriitorului și cea a subiectului în scris, prin strategiile sale discursive de autoreprezentare.

¹⁸² *Ibidem*, p. 217.

Capitolul II

Poezia Rodicăi Braga – marile evadări din structurile consacrate și fuga spre ego-grafii lirice

Ego-grafia sau „auto-grafia” – o nouă formulă poetică?

Cu prilejul lansării volumului *Trupul de fum al zilei*, vorbind despre „funcția de trezire a poeziei”, Rodica Braga mărturisea: „Scriul e, în sine, un act de impudoare, o devoalare a sinelui, deliberat conștientă și asumată”¹⁸³ [s.n. S.V.], considerând poezia forma supremă de *în-scriere* a autorului în propriul text, acea aderare „totală la invizibil, la indicibil, la ceea ce rămâne ascuns în sinele nostru cel mai profund”¹⁸⁴. Subiectul liric ocupă o poziție centrală în poezia Rodicăi Braga, iar reprezentările sale (chiar și cele din sfera alterității) converg către domeniul scriiturii intimiste sau al scriiturii sinelui.

Scriind poezie, Rodica Braga face o mutație din sfera scrierii vieții către scrierea despre sine și se apropie de conceptul propus de H. Porter Abbott de *autography*¹⁸⁵ pentru a indica o categorie mai lipsită de constrângeri de formă de *self-writing*¹⁸⁶, actualizând, astfel, o formulă ușor desuetă, care a circulat în literatura engleză în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, ca echivalent al autobiografiei și care presupunea prezența autorului în

¹⁸³ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, Confesiune prilejuită de lansare volumului *Trupul de fum al zilei*, disponibilă la <https://www.tribuna.ro/stiri/actualitate/negresit-poezia-are-functie-de-trezire-144223.html>, accesat la 23.05.2020.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ H. Porter Abbott, *Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories*, în „New Literary History”, Spring, 1988, Vol. 19, No. 3, History, Critics, and Criticism: Some Inquiries (Spring, 1988), pp. 597-615, disponibil la https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Abbott_Autobiography_Autography_Fiction.pdf, accesat la 16.08.2021, [Traducere personală: auto-grafie].

¹⁸⁶ H. Porter Abbott, *Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories*, art.cit., [Traducere personală: scriere despre sine].

propriul text și o suprapunere și identificare a autorului cu personajul. Teoreticianul se referă la „auto-grafie” ca la o atitudine literară care constă în a scrie despre sine, restrângând noțiunea de autobiografie la forma specific narativă pe care o ia această atitudine. Acest termen, în sens restrictiv, este folosit pentru a se referi la scrierea propriei vieți.

H. Porter Abbott definește „auto-grafia” ca fiind sfera care cuprinde toate scrierile despre sine, inclusiv autobiografia, pe care o consideră, prin urmare, o subdiviziune a auto-grafiei, care cuprinde scrierile de sine, considerând-o cea mai comună narațiune, povestea vieții cuiva¹⁸⁷. Pornind de la acest concept, H. Porter Abbott elaborează ideea că anumite texte cer un „autographical response”¹⁸⁸, ca linie directoare de orientare a lecturii care tinde să estompeze discrepanțele dintre sinele care scrie și sinele protagonist al operei¹⁸⁹ și propune o identificare a scriitorului, persoană empirică, cu subiectul, persoana textualizată, creația dezvăluindu-și însuși creatorul.

În acest context, Abbott propune înlocuirea termenului de „autobiografie” cu cel de „auto-grafie”, argumentând că silaba din mijlocul cuvântului „bio” reprezintă literalmente scrierea propriei vieți, având o puternică conotație a unei povești de viață, scrisă chiar de către cel care a trăit-o. Așadar, Abbott consideră un termen mai potrivit decât „autobiografie” cel de „scriere de sine” sau „auto-grafie”, care evită nu numai implicațiile narrative, în sensul de memorialistică, de rememorare a poveștii de viață din „bio”, ci și bagajul semantic al „sinelui”. Tot aici este adus în discuție și conceptul de „acțiune auto-grafică”, care concentrează atenția asupra textului, ca acțiune imediată de scriere a „sinelui” și de constituirea a acestuia care are loc în timp ce este scris, în momentul scriiturii. Auto-grafia presupune suprapunerea identității autorului cu cea a personajului, iar acest demers anulează actul ficțional și leagă narațiunea de timp și de viață. În acest fel, auto-grafia este imediat contextualizată, reducând, astfel, prăpastia pe care termenul „ficțiune” o propune între autor și text¹⁹⁰. Această propunere de orientare a lecturii în sensul unui „răspuns auto-grafic” nu presupune excluderea ficțiunii, întrucât domeniul auto-grafiei se extinde și chiar se suprapune, în consecință, peste cel al „spațiului autobiografic” al lui Philippe Lejeune, situându-se la limita în care nu se pot mai distinge

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ H. Porter Abbott, *Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories*, ed.cit., [Traducere personală: răspuns auto-grafic].

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 609.

diferențele dintre scrierea autobiografică și ficțiune, deoarece ambele exprimă un adevăr personal, intim și subiectiv.

În însușirea conceptului propus de H. Porter Abbott, am considerat că, dacă genul biografic era, în mod normal, orientat spre povestea vieții unui personaj, iar autobiografia spre dorința de a dezvălui adevărul propriei personalități, auto-grafia luată în considerare aici ar reprezenta o a treia opțiune, în care scrierea de sine presupune, în acest proces metaforic, (auto)identificarea și suprapunerea autorului cu personajul, fiind vorba aici de o identificare pragmatică – nu ontologică – cu cel care semnează opera. Acest concept reconfigurează și discursul „auto-grafic” care presupune filiații între cele două instanțe majore: *autos* și *graphé*, instaurând o textualitate care, deși prezintă filiații evidente față de *byos-ul* autorului empiric, evidențiază factura ficțională a *finței de hârtie* care se desprinde din paginile sale și o consolidează adesea cu strategii autoreferențiale explicite. Termenul pune accentul pe materialitatea prezenței autorului în operă, în toate sensurile, etimologic, cuvântul provenind din latinescul *autographus* care, la rândul său, provine din grecescul *αὐτόγραφος*, reprezentând acel document scris în întregime de către autorul său.

Termenul permite, de asemenea, îndepărtarea de eticheta ușor desuetă de *autobiografie*, al cărei pact de lectură conferea „veridicitate” scrierilor de acest tip. Chiar dacă am considera autobiografia ca fiind un gen „mixt”, care împletește elementele de factură ficțională cu convenția de veridicitate trebuie admis faptul că aplicarea sa la poezie este ambiguă și problematică. Eticheta de poem autobiografic nu rezolvă problemele inerente însăși tradiției genului, referitor la acest melanj între presupusul caracter confesiv și cel ficțional.

Pentru domeniul și sfera noastră de cercetare, noțiunea de auto-grafie sau (termenul pe care, cu modestie, îl propunem) *ego-grafie* poate fi utilă pentru a fi aplicată acelor texte poetice care stabilesc jocuri/ relații de suprapunere și identificare între subiectul liric și figura autorului empiric, pe baza unor semnificații identitari care ne trimit la autorul care semnează cartea. Pentru a fi în concordanță cu propunerea noastră de lectură, am putea numi acești semnificații identitari, ca niște unități-ancoră între existența empirică și cea ficțională a autorului, autografeme, reinterpretând termenul „biografeme” propus de către Roland Barthes.

În panorama liricii actuale, aceste practici ficționale care exploatează autoreferențialitatea sunt din ce în ce mai frecvente și determină legături cu imaginarul identitar/ autobiografic, reprezentând o provocare critică prin

tipologia discursivă care le condiționează statutul. Se pătrunde, așadar, în sfera autoficțională care extinde ambiguitatea genului nu doar la jocul de intersectare a planurilor – cel ficțional și cel real –, ci și în jurul numelui propriu și în exploatarea acestuia, această ancorare referențială constituind cel mai important pilon al autoficțiunii.

Se poate vorbi despre ficțiuni autobiografice, autoficțiuni poetice, egografii lirice, însă nu interesează atât de mult soluționarea unei chestiuni terminologice, cât determinarea strategiilor de creație și scriere, a paradigmei po(i)etice și a efectelor de lectură pe care le implică acest gen de scrieri, întrucât nu toate aceste autoficțiuni au același calibrul, aceeași intenționalitate, aceleași efecte, nici nu includ elemente factuale și ficționale în aceeași proporție. Ele regândesc, fără îndoială, pactul de lectură, se joacă cu ezitățile interpretative ale lectorului, mizând, în același timp, pe complicitatea acestuia. Eul din poezie i se adresează, în mod tradițional, direct cititorului, în ciuda schimbării de paradigmă și a trecerii timpului. Prezența autorului ca entitate a ficțiunii poetice nu susține nici teza extremă a prezenței materiale absolute a subiectului creator, nici a limbajului ca marcă a „absenței” sale și nici nu întinde „capcana” referențială, în care autorul figurează ca reprezentare imediată a unei realități empirice. Această figură, pe cât de reală, pe atât de imaginară, creată din vers și imaginație, cerneală și hârtie, dezvăluie cu fiecare rând autorul, cu propria-i identitate înscrisă în antroponimul poetic. Cel care spune *eu* în poem și îl semnează cu numele său, se *în-scrie* într-o realitate care îl dezvăluie și îl ascunde deopotrivă, într-o mască ce îl identifică ca persoană civilă și îl estompează în latura sa ficțională, iar a citi conform grilei de lectură propuse de către H. Porter Abbott, în căutarea unui „răspuns auto-grafic” presupune determinarea modului în care textul își dezvăluie chiar autorul, „adevărul” fiind important doar în măsura în care exprimă identitatea celui care l-a creat.

Poeemele Rodicăi Braga pot fi receptate din această perspectivă, întrucât prezența autoarei este recognoscibilă în figura auctorială, existând numeroase exemple care fac referire la autoare, ca persoană empirică prin menționarea explicită și recurentă a unor locuri specifice, contexte socio-familiale și chiar a propriului nume împrumutat subiectului liric. Poezia Rodicăi Braga a fost, adesea, citită în strictă legătură cu figura autoarei, subiectul care rostește poemele fiind „o paradigmă a feminității – fiică, iubită, mamă, remarcabilă fiind modularea psihică a unor credibile poziții în discurs, ale cărei schimbări nu înseamnă o simplă substituție de măști

retorice, deși imaginile și scenariile sunt alese cu grijă”¹⁹¹, autoarea însăși fiind personaj al scrierilor sale. Proiectul său literar are o formulă insolită, autoarea mizând și pe restaurarea unei confesiuni de sorginte romantică, dar, în același timp, își însușește lecțiile mai recente ale impersonalității, subiectul care scrie despre sine dovedindu-se proteiform, fiind expresia pluralității infinite a Sinelui care experimentează noi forme de reprezentare.

Reprezentându-se pe sine în operă, poeta își construiește o figură în operă, prin dedublare, prin ieșirea din origine făcând saltul într-un univers semiotic. Scrisul devine un cod al depersonalizării, în care subiectul oscilează între două ontologii, Rodica [Braga] devenind un trop textual, dar și o figură textuală. Poezia sa este capabilă să fluidizeze limitele ontologice printr-o alteritate constitutivă, subiectul liric apropiindu-se de domeniul autoficțiunii și de cel al auto-grafiei, sau al scrierii despre sine.

Ego-grafii lirice – o po(i)etică autobiografică sau autoficțională?

Ego-grafiile sau scrierile despre sine gravitează pe orbita „spațiului auto(bio)grafic”, instituind paradigme antagoniste în jurul subiectului care intenționează să se *în-scrie* în propriul text, acesta fiind reținut de limitele dintre realitate și ficțiune în reprezentarea sa scripturală. Criza de reprezentare a acestui „eu” derivă din statutul conflictual al *în-scrierii* în text, întrucât sunt uzitate strategii opuse: pe de o parte, multiperspectivismul, polivalența, instabilitatea, multiplele fațete ale eului, care tind spre distanțare și înstrăinare sunt în divergență cu o imagine care caută în construcția și reflectarea ei verosimilitate, un „efect de real”.

Acest „eu” se contemplă într-o oglindă polemică, una ce reflectă afirmarea identității, validarea unui subiect care mizează pe ancorarea în sine, pe conștiința individuală, pe afirmarea unei priviri și a unei voci personale și singulare în fața unei lumi diverse și eterogene. Posibilitatea reprezentării unei vieți în scris – mai ales în genul liric, asupra căruia se concentrează demersul nostru – sau, dimpotrivă, construcția unui eu pur textual reprezintă extremele radicale ale unor practici discursive conflictuale, care se diversifică într-o sferă de noțiuni controversate, fie de

¹⁹¹ Maria-Ana Tupan, *Femeia în oglinda poeziei*, în „Contemporanul”, (Con)texte, anul XXXII, Nr. 05 (830)/ Mai 2021, p. 26.

natură ontologică prin implicarea unor concepte precum „propria existență”, „persoană reală”, fie de sorginte discursivă precum statutul subiectului în discursul liric, noțiunea de autor și reprezentările textualizate ale acestuia.

Poezia a fost considerată o autobiografie care nu îndrăznește să-și spună numele, în care autorul se ascunde sub masca ficționalității, dar intenția noastră în acest demers își propune exact contrariul; bazându-ne pe afirmațiile poetei Rodica Braga „în poem eu sunt personajul expus în toată interioritatea mea denudată”¹⁹², vom sfida această opinie și vom reconfigura poezia ca o formă de exprimare de sine, în care autorul îndrăznește să se înscrie în propriul text. Vom problematiza, de asemenea, o tendință a ultimelor decenii ale secolului trecut și începutului de mileniu: conceptul intens dezbătut al auctorialității și al reprezentării autorului în propria-i creație poetică. În cercetarea noastră, ne vom concentra și asupra relevanței numelui autorului inclus în propriul univers textual. Numele propriu de pe coperta unei cărți rezumă emblematic existența a ceea ce numim autor și ne trimite la o persoană reală care locuiește în lumea extratextuală. Însă, survin o serie de schimbări în momentul în care numele autorului este o componentă a operei înseși și se declanșează anumite efecte de lectură atunci când autorul său este „textualizat”, iar *poetul* devine chiar *poemul*.

Schimbarea de perspectivă și trecerea la stadiul de sine care implică și textualizarea autorului este inițiată de Georges Gusdorf, o dată cu apariția articolului din 1956 *Conditions and limits of autobiography* când accentul se mută pe o nouă axă de reflecție teoretică de o mai mare complexitate. Georges Gusdorf consideră că autobiografia este o lectură a trecutului, nu o reconstrucție obiectivă a aceluși trecut; memoria interpretează trecutul, adăugându-se, astfel, la ideea de experiență, cea de conștiință și un al doilea eu, (creat în și prin momentul și experiența scrierii), se adaugă eului care a trăit. Filozoful francez remarcă faptul că autobiografia nu constă într-o simplă recuperare a trecutului așa cum s-a desfășurat, ci mai degrabă cel care își povestește viața se caută pe sine prin povestea sa de viață, intenția primară a acestui tip de text fiind cunoașterea de sine. Georges Gusdorf consideră autobiografia ca o a doua lectură a experienței, și mai adevărată decât prima, întrucât aceasta presupune conștientizare¹⁹³. Pornind de la

¹⁹² Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

¹⁹³ Georges Gusdorf, *Conditions and limits of autobiography*, în vol. James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp. 28-48.

această schimbare fundamentală, cele mai actuale abordări se vor concentra pe ultimele două sfere, cea a subiectului și cea a tipului de scriitură, care presupun și statutul scriitorului, dar și validitatea intențiilor acestuia față de operă. Pe de o parte, o primă direcție proclamă efectul referențial al autobiografiei față de un *eu* din afara textului care, în același timp, nu neagă nici statutul ficțional al subiectului autobiografic. Pe de altă parte, cea de-a doua abordare concepe subiectul ca pe o construcție pur textuală, concentrându-se asupra limbajului, asupra scrisului, anulând, astfel, posibilitatea de a face referire la un autor sau la un context extratextual.

Aceste două curente antinomice coincid în mare măsură cu etapele¹⁹⁴ din parcursul teoretic în jurul autobiografiei descrise de James Olney. Prima abordare se situează în etapa eului, inițiată de Georges Gusdorf și în cadrul căreia se regăsesc și autori care, din perspective diferite, își concentrează analiza nu pe relația text/ experiență, ci pe relația text/ subiect și pe modalitatea în care subiectul este reprezentat în text. În această direcție se îndreaptă abordările criticilor Jean Starobinski, Philippe Lejeune, James Olney sau Paul John Eakin. Pe măsură ce chestiunea sinelui dobândește importanță, noțiunile de „subiectivitate” sau „obiectivitate” sunt schimbate cu cea de „interpretare” și „elaborare”, întrucât după cum afirmă James Olney, scriitorul de autobiografie elaborează și interpretează faptele prin prisma amintirilor.

În acest sens, pierzându-și obiectivitatea, scriitorul de autobiografie va deveni un interpret al vieții. James Olney dezvoltă, în volumul *Metaphors of Self* (1972) ideea că autobiografia reprezintă o metaforă a sinelui, iar rolul lectorului în crearea acestui sine este la fel de important ca cel al autorului, eul creat fiind aproape la fel de mult opera autorului ca și a lectorului. Cele două instanțe, autor și lector, tind către o cunoaștere – mediată – a sinelui (auto)creat prin actul scriptic. Aceeași tendiță de a conferi un caracter contractual autobiografiei se regăsește și în ideile criticului Philippe Lejeune, care susține necesitatea unor pacte de lectură în abordarea genului autobiografic. Autobiografia se bazează pe un pact de lectură care variază, la rândul său, în funcție de timp și de cititor. De asemenea, criticul francez consideră numele propriu ca fiind „conceptul esențial” al autobiografiei, numele autorului fiind singurul semn în text al unei realități extratextuale. Numele propriu, semnătura autorului, reprezintă o categorie centrală, situată între textual și extratextual, între lingvistic și referențial. Însă,

¹⁹⁴ Cele trei componente semantice *auto-bio-grafie* se referă, simultan, la un proces existențial (βίος-bios), o identitate (αὐτός-autos) și o activitate (γράφειν-graphhein).

Philippe Lejeune nu se va referi la autor ca la persoana empirică, ci, așa cum subliniază acesta, autorul este o persoană care scrie și publică, un liant între textual și extratextual, situat la confluența celor două limite, definit prin statutul său social și ca producător al unui discurs. Importanța abordării criticului francez constă în ideea naturii contractuale a genului autobiografic, o problemă ce depășește limitele contestate ale universului textual în raport cu extratextualul și care depășește, de asemenea, analiza internă a textului, la nivelul structural al narațiunii. În schimb, Philippe Lejeune propune un nou statut al lectorului, acesta devenind o parte fundamentală a contractului de lectură, determinând modul în care textul este citit și generând efectele care, atribuite textului, îl definesc ca fiind autobiografic.

Autobiografia reprezintă în termenii criticului francez, un efect de lectură și, ca atare, este supusă unor posibile variații temporale, existând diferite moduri de a citi acest gen, ceea ce, în mod diacronic, ar permite să se constate diferitele contracte de lectură propuse de textele variate și multiplele moduri de lectură la care sunt supuse aceste texte. Așadar, atunci când se încearcă o definire a genului, contribuția fundamentală a studiului criticului francez constă în faptul că evidențiază necesitatea unei abordări pragmatice a autobiografiei și a problemelor teoretice ale acesteia, o perspectivă care să privească convingerile pe care le generează și modalitățile de lectură, mai degrabă decât căutarea de asemănări sau similitudini – neverificabile, de altfel – cu persoana „reală”.

După cum subliniază criticul, mecanismul autobiografic pune în funcțiune mai multe categorii diferite: forma de organizare compozițională (narațiune); subiectul (viața personală, povestea unei persoane); situația autorului (identitatea autorului al cărui nume se referă la o persoană reală); poziția naratorului (identitatea naratorului și a personajului principal) și perspectiva retrospectivă a povestirii. Prin opoziție, pornind de la aceste elemente, se pot stabili care sunt genurile excluse din domeniul autobiografiei: memorialistica, biografia, romanul personal, jurnalul intim și autoportretul sau eseu și poemul autobiografic (cel care face subiectul demersului nostru). Însă, Lejeune subliniază importanța „pactului”, adică promisiunea de a spune adevărul despre sine, care se opune pactului de ficțiune. Cineva se angajează să spună adevărul despre sine așa cum îl vede. Adevărul cuiva. Iar acest „pact al adevărului” provoacă atitudini specifice de receptare în cazul lectorului. Un proiect autobiografic implică, așadar, în aceste abordări, instanța subiectului, a sinelui, iar autorul și lectorul vor fi actorii esențiali în crearea/ interpretarea acestui gen de scrieri; în cazul autorului, în ceea ce privește „angajamentul” său față de adevăr; iar al

lectorului, prin acceptarea acestei promisiuni și prin efectul de lectură obținut prin identitatea nominală a autorului cu personajul. Împrumutând de la Hans Robert Jauss conceptul de orizont de așteptare, Philippe Lejeune devine tentat să demonstreze funcția socială a literaturii.

În aceeași direcție se situează și Elizabeth Bruss în *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*¹⁹⁵ considerând că există anumite „reguli” pe care trebuie să le îndeplinească un text și contextul care susține orice operă considerată „autobiografică”, reguli care se concentrează pe responsabilitatea autorului, dar care implică, simultan și cititorul. Autobiografia este, așadar, considerată un act literar care depinde de o situație de comunicare, de un context, implicând nu doar autorul/ emițătorul, ci și, ca o prezență inedită, cititorul/ receptorul care devine „complice” și are așteptări și un rol determinat în acest „act autobiografic”.

Există, însă, alte voci care acordă o mai mică atenție lectorului, definind autobiografia pe baza stilului și având în centrul atenției medierea memoriei și a temporalității, așa cum consideră Jean Starobinski în lucrarea *The Style of Autobiography*¹⁹⁶. Acesta stabilește trei condiții esențiale pentru genul autobiografic; prima dintre acestea se referă la identitatea dintre autor și personaj, autobiografia urmărind firul cronologic al vieții unei persoane, însă nucleul autobiografiei, pentru Starobinski, este reprezentat de stil, așa cum sugerează și titlul lucrării sale. Stilul funcționează ca un liant sau intermediar, având o dublă natură: pe de o parte, impune o distanță de natură temporală și, pe de altă parte, o distanță identitară, între eul prezent și eul trecut. Paul John Eakin, însă, neagă existența acestei distanțe identitare și consideră că eul autobiografic este creat prin intermediul limbajului în momentul transcrierii sale pe hârtie, autorul creându-se, de fapt, în propriul text, fără a mai exista în afara acestuia. Astfel, subiectul se autocreează sau se autoinventează în scris, la fel cum se autoinventează și în viață; este un act care se exersează mai întâi în viață, iar apoi se formalizează în scris, concepție ușor dusă la extrem, întrucât în acest fel nu ar exista nicio modalitate de a distinge autobiografia de ficțiune¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Elizabeth Bruss, *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 19-33.

¹⁹⁶ Jean Starobinski, *The Style of Autobiography*, în *Literary Style: A Symposium*, Edited and (in part) translated by Seymour Chatman, London and New York, Oxford University Press, 1971, pp. 285-295.

¹⁹⁷ Paul John Eakin, *Autobiographical Consciousness. Body, Brain, Self and Narrative*, în *Living Autobiographically. How we create Identity in Narrative*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2008, pp. 60-86.

Limitele acestor concepții vor fi depășite de câteva teorii care se încadrează în cea de-a doua sferă anunțată, acestea deschizând calea spre etapa grafică (*graphie*). Cea mai importantă abordare în această direcție este reprezentată de studiul lui Paul de Man, *Autobiography as De-facement* (1979), poziționându-se, așadar, în această a doua sferă, influențată de deconstrucționism și de psihanaliza lacaniană, problematica autobiografiei fiind discutată în termeni de relație text-subiect, autobiografia devenind procesul de căutare a unei identități. Prin studiul său, Paul de Man va intra într-o polemică directă cu Philippe Lejeune, afirmând că autobiografia este puternic influențată de „efectul de lectură”, însă figura sa centrală este prozopopeea: căutarea acelei entități absente, acelei voci prezente doar în text. Autobiografia, în accepțiunea lui Paul de Man, este înțeleasă prin prisma acestei figuri retorice și presupune întotdeauna absență, *de-figurare*. Argumentând cu interpretarea lucrării lui William Wordsworth, *Essay upon epitaphs*, Paul de Man afirmă că autobiografia urmărește același obiectiv ca epitafurile: de a da glas unei entități absente, iar funcția retorică a prozopopeii constă în a da voce sau chip prin limbaj, în măsura în care, scriind, subiectul depinde de acest limbaj. Autobiografia este, așadar, prozopopee a numelui și a vocii întrucât deposează, de-figurează chipurile pe care le creează prin limbaj¹⁹⁸.

În aceeași sferă de idei se situează Michael Sprinker, a cărei teorie influențată, în principal, de post-structuralismul francez, pune accentul pe crearea, scrierea și inventarea unui eu tropologic, care nu există în afara limbajului. Sprinker, prin lucrarea sa *Fictions of the Self: The End of Autobiography*, se situează pe o direcție clar orientată spre deconstructivism, fiind influențat de teoriile lui Jacques Derrida, Michel Foucault, Giles Deleuze, dar și de psihanaliza lui Jacques Lacan și Freud. Acesta consideră că autobiografia se întoarce în mod constant la centrul unui „sine”, îngropat în inconștient, la fel ca în teoria freudiană a viselor, în care se revine în mod repetat la un punct central. Începutul și sfârșitul autobiografiei converg, așadar, potrivit teoriei lui Michael Sprinker, în actul de a scrie în sine, în scrierea însăși, în care subiectul, autorul și sinele se confundă: viața și gândirea sunt sine; viața și gândirea se produc în scris¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Paul de Man, *Autobiography as De-facement*, în MLN, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature (Dec. 1979), pp. 919-930, disponibil la <http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28197912%2994%3A5%3C919%3AAAD%3E2.0.CO%3B2-K>, accesat la 23.08.2021.

¹⁹⁹ Michael Sprinker, *Fictions of the Self: The End of Autobiography*, în vol. James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp 321-342.

O altă perspectivă interesantă asupra problematicii sinelui și a scrierii (auto)biografice este cea a sociologului Pierre Bourdieu, care stabilește câteva considerații importante pentru studiul biografiei, punând în discuție, în sens larg, bazele epistemologice ale acesteia și eșecul sarcinii biografului, pe care o consideră străbătută de o serie de „iluzii”²⁰⁰. Acestea constau, în esență, pe de o parte, în considerarea vieții în sens „teleologic”, folosind metafora larg răspândită a „drumului”, pentru a desemna o traiectorie de viață marcată de anumite puncte sau repere semnificative, care dau sens acelei vieți, într-o perspectivă cronologică și liniară care duce la un „final”, un „sens”, acceptat de subiectul biografiei. Apoi, pe de altă parte, este pus în discuție și caracterul de „existență individuală concepută ca o istorie”²⁰¹, în măsura în care, pentru Bourdieu, biograful nu poate ignora contextul în care se desfășoară această „existență individuală”, spațiul în care s-a dezvoltat și relațiile cu ceilalți subiecți care s-au confruntat cu aceleași posibilități, fiind necesar să se ia în considerare acest context social atunci când se studiază „personalitatea desemnată prin numele propriu, care determină o individualitate instituită social”²⁰². Acestui ultim element – numele propriu – Bourdieu îi acordă o importanță primordială, întrucât este elementul de „unificare a eului”, cel care determină o constanță nominală, o identitate socială constantă și durabilă, iar aceste evenimente biografice trebuie înțelese ca parte a unui proces social. Autobiografia, în concepția lui Pierre Bourdieu, reprezintă o călătorie prin aspecte ale vieții, apelând la episoade din copilărie, familie, educație etc., optând pentru autoanaliză și obiectivare, în detrimentul linearității și cronologiei așteptate în acest tip de scrieri. Concentrându-se în special pe relația dintre textul autobiografic și strategia discursivă a autobiografului, de o importanță majoră sunt modalitățile prin care autorii textelor autobiografice construiesc textual și extratextual o imagine de sine, o figură de autor.

Acest parcurs teoretic al autobiograficului reflectă statutul insolit al poeziei, întrucât aceasta este considerată, în mod obișnuit, ca fiind cea mai personală și confesivă dintre toate genurile literare. Poemul autobiografic, după cum reiese din teoriile enunțate anterior, își dovedește limitele tocmai prin respingerea prefixului *autos* în măsura în care acesta este considerat

²⁰⁰ Pierre Bourdieu, *La ilusión biográfica*, în „Acta Sociológica”, núm. 56, septiembre – diciembre, 2011, pp. 121 – 128, disponibil la <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>, accesat la 23.08.2021.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 122.

²⁰² *Ibidem*, p. 127.

incapabil de a-și îndeplini funcția proprie: de a susține capacitatea referențială a celui *eu* care, prin urmare, va folosi memoria ca instrument de construcție, și nu doar de reconstrucție, a propriului trecut și, în aceeași măsură, și a eului poetic. Această lipsă este suplinită, însă, printr-o strategie autoficțională care transgresează, într-un proiect cu o vocație mai degrabă ludică, caracterul referențial al autobiografiei, când propriul nume al autorului va intra în planul textual, dar nu în căutarea referinței și a lumii extratextuale, ci, dimpotrivă, ca parte a unui joc în care subiectul nu vrea să depășească limitele ficțiunii și ale „aventurii limbajului”.

Coincidența nominală dintre autor și narator, care are loc, totuși, în contextul explicit al unui text ficțional, este o încercare îndrăznească de a contraveni postulatelor lui Lejeune privind „pactul autobiografic”. Reamintim că Philippe Lejeune a stabilit numele autorului și identitatea dintre autor-narator-personaj ca fiind singurul element textual pe care se poate baza pentru a realiza acest pact de lectură cu cititorul și, cu toate că a făcut distincție între diferite pacte (romanesc, fantasmatic etc.), a lăsat, totuși, liber un spațiu în demersul său, în privința acelor texte în care numele autorului apare într-un text explicit romanesc. Potrivit criticului spaniol Manuel Alberca, autoficțiunea pune în scenă un „pact ambiguu” între autor și cititor, situat între pactul autobiografic și cel romanesc, în zona sa intermediară, într-un spațiu oscilant²⁰³. Spre deosebire de autobiografie și pactul acesteia de lectură, autoficțiunea propune un contract de lectură diferit, fiind un punct de legătură între pactul romanesc și cel autobiografic. Autoficțiunea încorporează elemente din ambele pacte de lectură în proporții și forme variabile și tinde să încline fie spre ficțiune, fie spre autobiografie. Datorită amestecului de elemente antitetice, tipice diferitelor genuri, autoficțiunea poate fi considerată un hibrid literar, pendulând într-o mișcare cu două sensuri: derivă dinspre autobiografie spre ficțiune, prin adoptarea limbajului și a resurselor românești, dar, în același timp, permite romanescului pătrunderea pe teritoriul autobiografic. Autoficțiunea este, așadar, un melanj de realitate autobiografică, metafore și fragmente de viață ficționalizate, determinând un spațiu de graniță, într-o zonă intermediară, la jumătatea drumului dintre două realități. Această oscilație și acest proces de

²⁰³ Manuel Alberca, *Umbral o la ambigüedad autobiográfica*, în „Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación” nr. 50, 2012, pp. 3-24, disponibil la https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40, accesat la 24.08.2021.

creație într-o vădită manieră ludică pe care autorul îl propune, solicită, la rândul său, un „cititor-complice” care să se delecteze cu ambiguitatea și imposibilitatea descifrării pactelor. Lectorul este, așadar, un element-cheie în acest nou contract de lectură autoficțional, întrucât el nu va putea acționa ca un simplu receptor pasiv, ci, prin intervenția sa ca subiect activ, va trebui să decodifice și să deconstruiască, prin suspiciuni și investigații, acest pact variabil sau *anti-pact autobiografic* care își propune un joc lucid de deconstrucție a unui *eu* ca personaj.

Accentul, în autoficțiune, se pune pe povestea care trebuie să opereze în afara limitelor verosimilității, întrucât concepte legate de autobiografie, precum „adevăr” sau „veridicitate” nu vor fi importante în autoficțiune, în timp ce în cazul numelui propriu nu există nicio ambiguitate posibilă. Pentru cititor, există o singură referință (autorul) și un singur mesaj (textul care „spune povestea” unui personaj care poartă numele autorului), în autoficțiune mizându-se, în principal, pe principiul identității. Acest principiu al identității, prezent în genul scrierilor pe care le-am numit *ego-grafii*, ale unui eu care se *în-scrie* în propriul poem, inițiază un spațiu insolit pe care, cu ușurință, l-am putea încadra în categoria poemelor autoficționale. Cu toate că până și cele mai recente teoretizări proclamă apartenența autoficțiunii unui gen sau subgen narativ, pare oportun să luăm în considerare și alte cazuri de texte autoficționale, ținând cont de criteriile generale menționate mai sus. Din acest punct de vedere, autoficțiunea nu se limitează doar la narațiune, ci este prezentă și în textele poetice și dramatice, depășind, așadar, cadrele generice. Reprezintă o provocare apropierea acestei categorii – aflată într-o strânsă conexiune cu narațiunea și romanul, în special, – de genul liric, însă, prin demersul nostru ne propunem să depășim și să înlocuim eticheta desuetă și contestată de „poezie autobiografică”, ale cărei limite au fost expuse pe scurt. Autoficțiunea – sau posibilitatea de a vorbi de autoficțiune în poezie sau de poezie autoficțională – operează la limită, la intersecția dintre ficțiune și viață, fiind o propunere inovatoare, mai ales în domeniul poeziei.

Modulații/ constante ale discursului liric. Elemente ale unui imaginar personal

„în poem eu sunt personajul expus
în toată interioritatea mea denudată”²⁰⁴

Teoreticianul Philippe Lejeune susține că: „*écriture sur soi est fatalement une invention de soi*”²⁰⁵, poezia Rodicăi Braga fiind creată pe tipare autoficționale și pe un tip de scriitură la baza căruia stă reconfigurarea și reprezentarea identitară. Poezia în cheie autobiografică se mișcă pe orbita a ceea ce am denumit *ego-grafii lirice*, criticul și eseistul spaniol Vicente Luis Mora considerând că subiectivitatea este una din cheile epistemologice ale timpurilor noastre [trad. noastră]²⁰⁶. Discursul aparține unui eu, care în mod direct sau deductiv, se suprapune cu autorul care își „trăiește” viața în versuri, definindu-se, astfel, ca o *poezie a existenței*.

Schema discursivă a poetei poate fi decodificată prin intermediul *Studiilor reprezentării*²⁰⁷, abordate în lucrarea *The Work of representation* a sociologului și teoreticianului Stuart Hall. Potrivit acestui studiu, reprezentarea face parte dintr-un proces care implică utilizarea limbajului, a imaginilor și a semnelor care reprezintă lucruri și au un sens pentru membrii unei culturi, care utilizează un cod comun²⁰⁸. La baza procesului de producere a sensului, Stuart Hall delimitează două „sisteme de reprezentare”. Primul sistem

²⁰⁴ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, Confesiune prilejuită de lansare volumului, disponibilă la <https://www.tribuna.ro/stiri/actualitate/negresit-poezia-are-functie-de-trezire-144223.html>, accesat la 23.05.2020.

²⁰⁵ Philippe Lejeune, *Nouveau Roman et retour à l'autobiographie*, în *L'Auteur et le manuscrit*, coord. Michel Contat, Paris, PUF, coll. „Perspectives Critiques”, 1991, p. 58, apud Mounir Laouyen, *L'autofiction: une réception problématique*, <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf>, accesat la 05.06.2019.

²⁰⁶ „La subjectividad es una de las claves epistemológicas de nuestro tiempo” Vicente Luis Mora, *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas en la contemporaneidad entre el espejo y la notredad (1980-2015)*, Madrid, Iberoamericana, 2016, p. 26.

²⁰⁷ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Writing Self – Identity Representation Processes in Rodica Braga's Poems*, art. cit.

²⁰⁸ Stuart Hall, *The work of representation*, disponibil la https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/66880_The_Work_of_Representation.pdf, accesat la 04.07.2020.

permite crearea de sens prin construirea unui set de corespondențe între „lucruri”, care pot fi obiecte, oameni, evenimente, idei abstracte etc. și propriul nostru sistem de concepte, iar cel de-al doilea sistem de reprezentare presupune construirea unui set de echivalențe sau corespondențe între propria harta conceptuală și un set de semne, aranjate sau organizate în diferite limbi care reprezintă aceste concepte. Acest proces de reprezentare se manifestă în trei abordări diferite: una reflexivă, limbajul reflectând un sens deja existent în lumea obiectelor, a oamenilor etc., o abordare intențională – limbajul exprimând numai ceea ce vorbitorul, pictorul sau scriitorul dorește să spună și o abordare construcționistă, în care în și prin limbaj se construiește sensul. Într-o atare abordare construcționistă poate fi încadrată și schema discursivă a poetei, care construiește un sens folosind concepte și semne, Rodica Braga creând sens prin utilizarea unui concept profund personal – *eul*. Eul sau identitatea face parte din studiul imaginarului care, prin caracterul interdisciplinar, colectează informații din diverse domenii: sociologie, psihologie, filozofie, istorie, antropologie, literatură, Jean Burgos vorbind despre „ființa vie a poeziei pe cale de a se făuri sub ochii noștri”²⁰⁹. Ne propunem, în cele ce urmează, un exercițiu interpretativ în care să decodificăm reprezentările eului textualizat din perspectiva studiului imaginarului și să urmărim structura universului imaginar al Rodicăi Braga, așa cum se configurează pe parcursul creației sale în versuri.

Anul 1986 marchează o cotitură în destinul artistic al Rodicăi Braga, întrucât, prin intermediul unei provocări lansate de poetul Mircea Ivănescu, îi este facilitată „trezirea spirituală întru poezie”²¹⁰, reușind să treacă granița de la condiția de simplu (!) cititor de poezie la condiția nobilă de creator al acesteia. Alături de Mircea Ivănescu, Rodica Braga, pe care am încadrat-o (în proză) într-o perioadă a tardomodernismului²¹¹, își însușește lecția postmodernismului, din punct de vedere semantic prin „numeroasele referiri livrești”²¹² și „versuri cu zeci de incidentale și paranteze”²¹³, cu fraze

²⁰⁹ Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, București, Edit. Univers, 1998, p. 7.

²¹⁰ Rodica Braga, *O unică și incredibilă experiență*, în „Tribuna”, art. cit.

²¹¹ Autoarea însăși mărturisește într-un interviu că are drept modele scriitorii interbelici: „Hortensia Papadat Bengescu îmi este un soi de mentor. Apoi aş vrea să mă recunosc în ce au lăsat posterității Camil Petrescu, Anton Holban, Max Blecher. Mă interesează problemele de mișcare interioară, de conștiință” [Rodica Braga], *Premiile Asociației Scriitorilor din Sibiu pe anul 1978*, Convorbiri consemnate de N.I. Dobra, în „Tribuna Sibiului”, art. cit.

²¹² Rodica Braga, *O unică și incredibilă experiență*, în „Tribuna”, art. cit.

²¹³ *Ibidem*.

ample, cu multe subordonate, dar și la nivel de punctuație, fiind evident un tipar ivănescian preluat și de către Rodica Braga, chiar și în cazul titlurilor scrise cu litere mici, procedeu specific ivănescian, care sugerează egalitatea cuvintelor²¹⁴. Tiparul ivănescian, marcat de intertextualitate, paranteze narrative, digresiuni, întreruperi, reluări, pasaje eseistice, organizare discursivă arborescentă se completează cu cel al Rodicăi Braga, mai „organizat” la nivelul construcției poetice, unitar și omogen chiar, cu mai puține digresiuni, individualizat și individualizant prin lirismul și metaforismul replicilor.

Parabolele se constituie în ceea ce poate fi catalogat drept un „pluri-discurs” în care evidentele clivaje textuale dezvăluie condiția de discurs a alterității, în siajul căruia avem la dispoziție o serie de instrumente care devoalează mecanismele inerente construcției pluralității de discursuri²¹⁵. Considerând afirmația Rodicăi Braga, potrivit căreia poemul reprezintă un „act al contemplării”²¹⁶, în care propria interioritate este îndelung contemplată într-un poem-oglină, alegem ca formă de exprimare a alterității cea de tipul *imaginii în oglindă*²¹⁷. Aceasta presupune ca schemă relația replică-răspuns, dar și reluarea de către Celălalt a unor idei, motive, versuri, pentru a le comenta din propria perspectivă. Relația de oglindire e evidentă încă din primele poeme, volumul deschizându-se cu parabola *lumea reprezentată pe scară la biblioteca astra*, în care toposul real, Biblioteca Astra din Sibiu, face trimitere la o reprezentare a lumii din perspectiva unei scene care frizează imaginarul și care își găsește echivalentul în poemul-răspuns al coautoarei, ...*ca apele de uscat*.

Specificul poeziei ivănesciene, surprins de Florin Balotescu, e reprezentat de „poetizarea spațiului real”²¹⁸, criticul Mircea Braga considerând că „Mircea Ivănescu și-a trăit poezia ca lectură a realului perceput și simțit”²¹⁹, o

²¹⁴ Matei Călinescu, *Prefață* la antologia de versuri Mircea Ivănescu, *versuri, poeme, poezii, altele aceleași vechi nouă*, Iași, Polirom, 2003, p. 5.

²¹⁵ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Ego-ipostaze textuale în dialog în Commentarius perpetuus de Rodica Braga și Mircea Ivănescu*, în „Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica, art. cit.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Vianu Mureșan, *Altul decât Dumnezeu* (schiță pentru o teologie a urmei), Ediția a II-a, revăzută, București, Editura Eikon, 2017, p. 96.

²¹⁸ Florin Balotescu, *Mircea Ivănescu și interioritatea concretă*, în „Steaua”, nr. 6, anul 2012, disponibil la <http://revisteauea.ro/old/core/numere/2012/Steaua%206%202012.pdf>, accesat la 14.08.2020.

²¹⁹ Mircea Braga, *Despre ordinul suveran al receptării*, Sibiu, Editura Imago, 2013, p. 137.

narativizare a contingentului în „poemele-narațiune”²²⁰, care se completează în acest volum cu *liricizarea* universului autocreat al poetei Rodica Braga. Dacă pentru Mircea Ivănescu lumea poate fi reprezentată asemenea unei povești sau a unui basm, reprezentare prilejuită de întâlnirea cu Celălalt, întrebându-se retoric dacă „lumea este într-adevăr reprezentarea unora dintre noi? și reprezentare ce înseamnă?”²²¹, poeta Rodica Braga reia versul cu propria-i tălmăcire și dezvăluie lumea reprezentată ca poezie, în creuzetul acesteia fiind sublimate trăirile „inefabile”: „poezia este într-adevăr intuirea unor relații inefabile? și intuire ce înseamnă?”²²². Vizualul poetic masculin se preschimbă în viziune inefabilă bazată pe intuiție feminină creatoare, dialogul vocilor continuând și cu reprezentările celor două universuri: „să luăm de pildă o scenă,/ și să ne reprezentăm posibilele ei urmări”²²³, iar răspunsul Rodicăi Braga reia motivul, dar înlocuind scena cu actul poetic: „să luăm, de pildă, o poezie și să ne reprezentăm posibilele ei reverberații/ în sufletul unei femei”²²⁴.

În relația de oglindire, instanțele implicate dezvăluie propriul mod de a răspunde, (în)scriș într-o formă *asemenea*, reluând aceleași motive, dintr-o perspectivă proprie, ori chiar a unui vers din poemul Celuilalt, oglindit în viziune personală în propria-i creație. Astfel, pentru Poet lumea e reprezentată ca basm prin narativizarea trăirilor, însă pentru Poetă lumea reprezintă poezia cu „vrăjitoareasca știință/ de a-i închide pe cei doi în cercul magic al defunctei iubiri,/ acel intangibil turn al absolutului iubirii”²²⁵.

Înlănțuirea replicilor celor două instanțe creatoare devine evidentă cu fiecare nou poem, iar replica Rodicăi Braga „poezia este într-adevăr intuirea unor relații inefabile?”²²⁶ [s.n. S.V.] primește un poem-răspuns din partea poetului, care își construiește poemul *scholia sau comentarii – căci explicații nu există* plecând de la ideea coautoarei pe care o răstoarnă invocând diverse argumente. În consecință, „poezia nu e niciodată (sau poate mai exact ar fi

²²⁰ Florin Balotescu, *Mircea Ivănescu și interioritatea concretă*, art. cit., p. 10.

²²¹ Mircea Ivănescu, *lumea reprezentată pe scară la biblioteca astra*, în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus* (parabole), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p. 7.

²²² Rodica Braga, *...ca apele de uscat*, în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus*, ed. cit. p. 9.

²²³ Mircea Ivănescu, *lumea reprezentată pe scară la biblioteca astra*, în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus*, ed. cit. p. 7.

²²⁴ Rodica Braga, *...ca apele de uscat*, în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus*, ed. cit. p. 9.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

să spunem/ nu se știe niciodată dacă e) intuiție”²²⁷ întrucât „vorbele ei sunt făpturi grăbite, care duc mesaje de ele necunoscute”²²⁸ și „să ajungi la altă ființă/ e atât de greu – ca și cum ai merge atât de greoi prin zăpadă [...] să ajungi la altă ființă, să faci/ să reverbereze pe fața, în ochii ei, ceva din luminiscenta făcliilor tale,/ trebuie să sari și tu pe fereastră, când ninge afară”²²⁹. Replicile în oglindă nu întârzie să apară, Rodica Braga preluând ideea și comentând-o potrivit propriei sensibilități: „drumul de la o ființă/ la alta nu-i nici măcar un minuscul spațiu înzăpezit, [...] atâta vreme cât distanța între o ființă și alta/ va fi doar răstimpul clipirii comprehensibile, [...] drumul de la o ființă la alta e pavat cu reaua-credință a vorbelor”²³⁰.

Ludicul dialogului se preschimbă în „seriozitatea jocului”, devenind treptat încercarea de a surprinde esența poeziei, exprimarea inefabilului fiind posibilă prin intermediul cuvintelor, care reprezintă pentru Mircea Ivănescu „adevărata ființă a ființei – lăuntrice, aparente”²³¹, imposibil de descifrat întrucât „nu-și lasă inima stăpânită”²³². Cuvântul, ca depozitar al ființei, stă sub semnul alterității în poemul-răspuns *prinși în hora cuvintelor*, fiind perceput ca o altă ființă, e Alterul până la care „se întinde/ un alt drum, spiralat, discontinuu ca fumul unei pipe ce va/ să se stingă. e acolo și nu e [...] ca și cum acest tot sau nimic/ care e ființa ar putea fi cu adevărat absorbit de ceva”²³³.

Cuvântul e prezență fără ipseitate, alteritatea exprimată prin Cuvânt fiind prinsă în țesătura textului, iar ego-ipostazele textuale converg către ipostazierea supremă, cea a Cuvântului, ca o altă ființă, care etalează infinita expresivitate a interiorității. Cuvântul nu mai e abordat, în principal, în accepțiunea unui semn lingvistic, ci mai degrabă, ca instrument imaginar care se întrupează într-o ființă cu trup și suflet, devenind un personaj. Cuvântul, emanație a eului, ființează prin suflul sacru, cucerindu-și dreptul de a exista ca o entitate autonomă, în universul paralel al Logosului,

²²⁷ Mircea Ivănescu, *scholia sau comentarii – căci explicații nu există* în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus*, ed. cit. p. 12.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 12-13.

²³⁰ Rodica Braga, *nevoia de joc continuă*, în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus*, ed. cit. pp. 16-17.

²³¹ Mircea Ivănescu, *altă scholia sau despre seriozitatea jocului*, în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus*, ed. cit. p. 18.

²³² *Ibidem*.

²³³ Rodica Braga, *prinși în hora cuvintelor*, în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus*, ed. cit. p. 22.

devenind o prelungire a ființei, una ce respiră prin porii de hârtie și care se creează pe măsură ce se scrie, sângele acesteia fiind chiar cerneala cuvintelor. Are loc, astfel, o *dez-ființare* a persoanei și o *în-ființare* a *personei*, ca parte integrantă a Cuvântului, iar actul poetic înseamnă transpunerea irealității cotidiene în realitatea ficțiunii. Biografia poetului devine chiar opera sa, după cum afirmă Octavio Paz, iar cuvântul cu valoare ontologică preschimbă evanescența în atemporalitatea actului creației. Multele și diferitele ipostaze textuale reprezintă o existență exuvială, alogenă și independentă în lumea logosului, iar alteritatea – în mod voit, căutată și practică – nu face decât să sfideze natura fictivă a creației. Subiectul auctorial devine un pandant suspendat într-o permanentă ancorare extratextuală și o mișcare browniană deconstructivă prinsă în granițele textuale. De natură duplicitară, subiectul auctorial devine, în volumul *Commentarius perpetuus*, atât creație a propriului discurs, cât și creator al unui univers ficționalizat. Parabolele din volumul *Commentarius perpetuus* se dezvăluie ca o *parabolă a existenței* și a ființării într-un plan al devenirii și al atemporalității, care prilejuiește întâlnirea cu Celălalt, care se expune în oglinda textului în care se afirmă vizibilul chipului: „ca să poți vedea cu adevărat/ o ființă, trebuie să te tragi îndărăt – să-i lași detaliile/ să se așeze, și atunci, fața ei capătă înțeles”²³⁴.

Cu toate că era de așteptat să pășească pe tărâmul poeziei imediat după lansarea volumului-experiment *Commentarius perpetuus*, Rodica Braga așteaptă aproape un deceniu pentru a da curs propriei *neliniști* poetice, lansând în 1995 volumul de versuri *Neliniștea cuvintelor*. Poeta s-a afirmat într-un prim crochiu, o fază-eboșă a creației în versuri, alături de Mircea Ivănescu, dezvăluind elemente definitorii ale propriului univers artistic, nuanțând, încă de pe acum, „realități” interioare, în jurul cărora va organiza, în continuare, o întreagă lume în sensul căreia creează. Cu volumul *Neliniștea cuvintelor* Rodica Braga pășește în afara unui „continent”, al poeziei lui Mircea Ivănescu și cizelează „realitățile” lumii interioare, luminează zone personale lăsate voit în umbră și dă curs unor modulații care să contureze, în mod personal și personalizat, structurile esențiale. Poeta renunță la artificii stilistice și trăsături de tehnică literară ca organizarea discursivă arborescentă, retorica încărcată de paranteze explicative, structura standard narativă, aspectul epic, continuu al poemelor (un aspect al poemului standard postmodernist) elemente care se includ, mai degrabă, într-un tipar ivănescian,

²³⁴ Mircea Ivănescu, *repetarea unei parabole mai vechi*, în Mircea Ivănescu, Rodica Braga, *Commentarius perpetuus*, ed. cit. p. 24.

însă păstrează același registru la nivel de punctuație, preluând procedeul specific ivănescian de a scrie titlurile, chiar și numele proprii, cu litere mici, sugerând o imparțialitate și o detașare a creatorului în planul poetic.

Rodica Braga dovedește, în continuare, o abilă dexteritate prozodică și lexicală, poemele sale apelând la ironie și autoironie: „eu mă lupt cu joyce, cu mama,/ cu burta unui pește despicat”²³⁵, fiind, însă, și imaginative până la onirism: „floarea aceasta m-a mușcat de picior/ într-o dimineață lipsită de rouă./ era istovită și a pasăre ucisă mirosea./ [...] era un vis copilăros și disperat,/ singurul ce-o mai ajuta să rămână în viață.”²³⁶, poemul devenind un act de comunicare a sinelui cu sine prin cuvânt, eul fiind în același timp auctorial, dar și „lectorial” (reflectat cel mai concret în poemele-răspuns către Mircea Ivănescu, dar nu numai) și biografic: „cândva, într-o marți, dimineața spre unșpe,/ am fost adusă pe lume./ [...] am fost abandonată/ unei amiezi de iunie târziu/ și zodiei de crustaceu.”²³⁷, biografismul facilitând apariția metatextului: „înainte de a scrie poemul/ s-ar cuveni să ne dedăm puțin cu moartea./ pielița gândului speriată foșnească./ [...] doar oasele poemului le căutăm./ [...] ci poezia trece prin noi/ fără de sunet/ trup cald și transparent de crist/ gata de jertfă”²³⁸ și autoreferențialității, procedee ale lucidității scripturale, des utilizate de poeta Rodica Braga, care arată un permanent interes față de „autenticitatea” ființei care se (tran)scrie: „Dacă în proză mă ascundeam după personaje, în poem eu sunt personajul expus în toată interioritatea mea denudată”²³⁹.

Aceste vagi irizații ale postmodernității sunt evidențiate de vasta paletă a spectrului neomodernist și, în pofida unor reminiscențe ivănesciene, schimbarea de paradigmă poetică e ușor perceptibilă. Sintaxa interioară e doar ușor scuturată de fiorul postmodernității, poeta esențializând traseul liric și înțelegând poezia ca o stare lirică, o expresie metaforică a celor mai profunde trăiri, în care epicul se rarefiază sub tirania metaforei, a luxurianței sonurilor și a imagismului rafinat. Cuvintele înfățișează o filozofie în imagini, care reflectă gravitatea temelor, a ideilor și a tonurilor, iar compoziția simfonică preface poezia în metaforă, una a timpului și a trecerii acestuia. Timpul, de altfel, se dezvăluie ca o supratemă a volumului de versuri, fiind prezent un timp care înseamnă durată mecanică, exterioară

²³⁵ Rodica Braga, *divagații*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 27.

²³⁶ Rodica Braga, *floare visând*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 23.

²³⁷ Rodica Braga, *autobiografie*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 40.

²³⁸ Rodica Braga, *poem*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, Sibiu, Editura Imago, 1995, p. 5.

²³⁹ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art.cit.

„timpul se sparge ca o scoică;/ ar trebui să-mi astup urechile/ să nu-i mai aud crăntănirea.”²⁴⁰ și un timp personal, al esențelor „linia vieții mi s-a strecurat definitiv/ în palmă, tot atât de decisă cât urma peniței/ cu vârf ascuțit”²⁴¹ iar dacă timpul fizic se măsoară în bătaile ceasornicului: „ziguratul nerăbdător al timpului/ neîncetat se sfarmă”²⁴², timpul esențial se osifică și se conservă (uneori!) în Cuvânt „existența nu se mai lasă prinsă/ în harponul cuvintelor”²⁴³. *Neliniștea cuvintelor* se traduce într-o neliniște profundă a *tregerii prin vreme*, a sentimentului de fragilitate a ființei, poeta fiind o proustiană à rebours, care compune, în coordonate lirice, nu o căutare a timpului pierdut, ci o osificare a atemporalității prin Cuvânt care îngheață timpul într-un prezent continuu. Evanescența se preschimbă în imortalitate în actul creației, prin cuvântul cu valoare ontologică, atemporalitatea cuvântului fiind dată de principiul continuității și a repetabilității infinite, cuvintele fiind mereu aceleași, sensurile, însă, mereu diferite.

Se instituie, astfel, o existență exuvială în lumea logosului, în care cuvântul e oglinda în care creatorul își înfruntă propria imagine: „cuvântul, ascuțit, ca un sloi, să mă spintece/ și de mine și de false așteptări să mă vindece”. Poeta surprinde printr-un vizual agresiv, fiind mereu prezentă „o invitație la luciditatea jupuită a dezîncântărilor”²⁴⁴, împrumutând, în limbajul poetic, caracteristici esențiale ale neomodernismului: ambiguitatea – dată de o aparentă confuzie între planul real și cel al unei (i)realități surprinse într-o existență i-mediată de planul scriptic –, sugestia, transpusă în versuri prin inedite simboluri și expresivitatea care derivă din contextul stilistic, fonetic și lexical.

Revendicându-și specificul creației lirice din creuzetul artistic al generației '60 (când reverberează ecouri ale expresionismului de manieră blagiană în creațiile „poetilor pământului”), poeta Rodica Braga surprinde și prin asumarea unei sensibilități (neo)expresioniste în versurile sale, în special în sistemul simbolurilor autoreferențiale, prin trăirea paroxistă a dramei existențiale, a evadării în sentiment ca emanație naturală, pură: „să pornim deci spre iarnă!/ îmi spun./ spre coaja micșorată a orizontului/ adunat, încovoiat peste noi/ ca pielița albușului/ din ou”²⁴⁵ dispersându-se panteistic

²⁴⁰ Rodica Braga, *divagații*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 27.

²⁴¹ Rodica Braga, *autobiografie*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 40.

²⁴² Rodica Braga, *iubire*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 25.

²⁴³ Rodica Braga, *verbe neputincioase*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 38.

²⁴⁴ Irina Petraș, *Poemele trecerii*, prefată la vol. *vânare de vânt*, ed. cit., p. 9.

²⁴⁵ Rodica Braga, *să pornim spre iarnă*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 19.

în stele, în soare, în pământ, în floră și faună: „un soare în loc de suflet./ iar păru-mi, apă vie,/ te-neacă în lumină,/ în raze te prefacă”²⁴⁶, hoinărind fără reper „la hotarul dintre apă și cer,/ trup fără prihană, bulb de bucurie/ eram. [...] s-ar fi căzut să mă-nspăimânt,/ să țip, să chem, să plâng, să mor,/ captivă cum eram în pântecul astral./ dar pacea mă-nchide-a-n tăcere, în uriașa piatră de smaragd”²⁴⁷.

Poemele, „așchii pline de sugestii expresioniste”²⁴⁸, reprezintă strigătul dorinței reînvierii instinctelor originare, a esenței eului pietrificat, imolat în betonul caldarâmurilor citadine, e panica în fața rigidității și osificării interioare a omului prins în vârtejul artificialului, al mecanizării și tehnicismului ce îl uniformizează și standardizează, îndepărtându-l de sinele genuin, de autentic și natural: „orașul, curentat de emoții ascunse,/ de dorințe sărmene, și-ar părăsi/ carnea în ploaia parșivă,/ și-ar căuta un loc mai uscat./ încremenit totul, fără scăpare!/ ulcerat, verdele pomilor puroiază/ și moare”²⁴⁹. E imaginea dezolantă, demitizată a lumii moderne, în care naturalul nu își mai găsește firescul, iar estomparea contururilor lumii exterioare, confuzia ce domină atât realitatea, cât și trăirile interioare, neliniștea, tristețea și singurătatea fără margini se transferă sub condeiul poetei, poemele sale operând cu o subtilă disjuncție între cele două planuri, celest și terestru, în care cele două lumi se închid, fără vreo șansă de comunicare: „nici pasăre, nici plantă/ nici ființă omenească/ spre care să mă-ntorc,/ rostiri să ne unească”²⁵⁰. Solitudinea e însoțită de o altă metaforă obsedantă expresionistă, obsesia thanatică și semnele morții scurtcircuitând versurile, încărcate de teama iminenței: „fiecare sângerăm de moarte”²⁵¹ și de trăirea paroxistă a dramei existențiale: „nu peste mult timp,/ în neliniște se va închide cercul./ încă puțin și voi simți/ pliscul neîndurător al acvilei/ perlându-mi trupul cu broboane/ de-ntuneric”²⁵².

Imaginarul morții se materializează în simbolurile efemerității și ale planului ascensional, o ascensiune metafizică, ce dezvăluie, în cazul poetei,

²⁴⁶ Rodica Braga, *iubire*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 25.

²⁴⁷ Rodica Braga, *vis*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 31.

²⁴⁸ Daniel Deleanu, *Tensiuni poetice tălmăduitoare*, în „Opinia publică”, an IV, nr. 241, 30 aug-5 sept. 1995.

²⁴⁹ Rodica Braga, *verbe neputincioase*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 38.

²⁵⁰ Rodica Braga, *vis*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 31.

²⁵¹ Rodica Braga, *mater dolorosa*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 22.

²⁵² Rodica Braga, *când se va închide cercul*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 33.

o semnificație thanatică. Simbol al fragilității și al efemerității, dar și al sufletului și al suflului ultim, vital al muribundului, fluturile are în versurile Rodicăi Braga, o funcție psihoforă, purtând pe aripile lui sufletul care trece în lumea de dincolo: „foarte curând voi intra apoi/ în cercul de umbră/ care mi-a fost hărăzit dintru începuturi./ eliberată, lumea își va începe iar/ zborul de fluturi imens/ ducând pe aripile lui subțirea linie/ a vieții ce mi s-a frânt definitiv în palmă”²⁵³. Analogia suflet-fluturi decurge din comparația vieții omului cu ciclul de viață al fluturului și metamorfozelor acestuia, mica omidă transformându-se treptat într-o crisalidă la bătrânețe, iar coconul reprezintă mormântul său, din care sufletul își va lua zborul sub forma unui fluture²⁵⁴, fluturile devenind și un simbol al renașterii, după cum este perceput și în psihanaliza modernă. Fluturii, spirite călătoare și simbol al soarelui negru, se grăbesc spre flacăra morții, purtând sufletele spre lumile subterane, în timpul zborurilor lor nocturne.

Tot o funcție psihoforă²⁵⁵ – de mesageri ai sufletului – o au, în poemele Rodicăi Braga, acvila – purtătoare a sufletului înspre înălțimile cerești: „unde mergi? unde mergi? unde mergi?/ [...] înspre voi, înspre voi, tot înspre voi!/ va răspunde pentru mine acvila/ și, ca o lacrimă neagră,/ se va prelinge pe locul unde am stat”²⁵⁶ și șoimul: „astfel aș vrea să mă smulg [...] la timp sorocit, chiar din viață./ din piept mi-ar țâșni poate un șoim/ cu ochiul aprig, înghețat și zborul fără greș”²⁵⁷. Delimitând structurile antropologice ale imaginarului, Gilbert Durand decodifică schemele și rețelele de simboluri care se regăsesc în viziunile artistice. Acesta trasează liniile antropologice ale imaginarului în cartea sa *Structurile antropologice ale imaginarului*, unde împarte imaginile în două mari regimuri: cel diurn și cel nocturn, cărora le asociază diverse rețele de simboluri. Poeta Rodica Braga surprinde prin accesarea la regimul diurn chiar și în imaginarul morții. Simboluri ale ascensiunii, atât șoimul, cât și acvila, accentuează viziunea poetei de

²⁵³ Rodica Braga, *ochiul de bufniță al singurătății*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 24.

²⁵⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editia a doua, revăzută și adăugită, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Volumul 2 E-O, București, Editura Artemis, f.a., vol.2, E-O, București, Editura Artemis, f.a., p. 60.

²⁵⁵ Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneză lumilor imaginare*, ediția a II-a, revizuită, studiu introductiv de Călin Teuțișan, București, Tracus Arte, 2013, p. 227.

²⁵⁶ Rodica Braga, *când se va închide cercul*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 34.

²⁵⁷ Rodica Braga, *mâna ce mă așteaptă*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 42.

percepere a morții ca o transcendere către planul ascensional, moartea, cu toate succedaneele sale reprezentate de zbor și pasăre (metafore recurente), este reprezentată ca un zbor către lumea cealaltă și abandonarea orizontului contingent. Caracteristica viziunii spațiale a poetei este permutabilitatea orizontalei și a verticalei, mișcarea fiind prezentă ca un drum ascensional al materiei spre perfecțiunea transcendentă; materia aspiră să cucerească tărâmul celălalt, opus sieși, al perfecțiunii absolute, reducând, astfel, dualitatea existențială materie-spirit. Omul, prin natura sa duală – material și spiritual, în același timp – este agentul acestei mișcări.

Imaginarul morții surprinde prin simbolurile ascensionale care primesc semnificații thanatice, zborul, *pasărea-suflet*, ascensiunea, moartea-lumină fărâmițând existența *ca un cariu*: „grăbit și straniu ne decolorăm,/ când tot mai albi, mai palizi,/ uimirea ne-o proptim cum am susține un olog,/ așteptând lumina să ne roadă trupurile/ ca un cariu”²⁵⁸. Morții îi este atribuită, însă, și puterea malefică, prin prezența unor mesageri cu caracter psihopomp: ciorile, ca vestitori ai morții, ori chiar ghid al sufletelor în ultima lor călătorie, deoarece descoperă fără greș tainele întunecimilor: „stârpirea cuiburilor de ciori/ e o operație de ecarisaj foarte urgentă./ au ajuns să ne străpungă plexul solar/ cu zborul lor nerușinat...”²⁵⁹, bufnița, pasăre cu dublă valență simbolică, reprezentând și singurătatea și tristețea, dar și întunericul și moartea: „ochiul de bufniță al singurătății/ decupează mici sfere de-ntuneric/ și le adaugă luminii [...] lumea se zbate în mine/ ca pruncul doritor să se nască./ la ceasul sorocit,/ țipătul ei mă va sfâșia fără milă”²⁶⁰ și șarpele și șopârla care accentuează prin dezbararea de piei, sensul exuvial al existenței: „ca șopârla ce-și abandonează coada în mâna dușmană,/ astfel aș vrea să mă smulg din durere/ și, la timp sorocit, chiar din viață”²⁶¹. Moartea în acest context este văzută nu doar ca ascensiune, ci și ca o inevitabilă cădere: „înfrigurată, aștept secunda/ samavolnic deraiată din timp,/ când, în cădere abia observată de stea,/ să mă transform în halucinanta ei traiectorie”²⁶².

În constelația imaginară a morții este surprins și *frigul* și zona nordului înghețat, ca zonă intermediară pentru „înghețarea” ființei și a teluricului din ființă, ca o formă de asceză și atingerea imponderabilității necesare zborului

²⁵⁸ Rodica Braga, *ca un cariu, lumina*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 44.

²⁵⁹ Rodica Braga, *verbe neputincioase*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 39.

²⁶⁰ Rodica Braga, *ochiul de bufniță al singurătății*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 24.

²⁶¹ Rodica Braga, *mâna ce mă așteaptă*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 42.

²⁶² Rodica Braga, *divagații*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 27.

ultim: „o, trupul meu, care de frig/ te-ai preschimbă în fulg și în părere”²⁶³. Frigul ca mesager thanatic e simbol al înghețului letal: „haideti să mergem spre albul regal,/ spre albastra certitudine/ a frigului [...] lăsați putreziciunea zăvorâtă în aorta frunzei”²⁶⁴, destinația finală ducând către un nicăieri al absolutului pur: „niciodată, undeva să ne ducă!/ liniștea nordului/ cu clinchet pur te-nchiciurează”²⁶⁵. Frigul este, în primul rând, o stare sufletească, una tranzientă către accederea ascensiunii finale, ca parte integrantă a universalului: „fulgere prelungi mi-ar arde-ncet aripa/ în legănarea suitoare-a zborului,/ care m-ar proiecta direct și lin/ pe mâna ce m-așteaptă nemișcată de demult”²⁶⁶, poemele Rodicăi Braga respirând într-o metaforă – dintr-o conștiință pietrificată, eul devine simțire, dintr-un ochi amorțit, creatorul devine parte a Marelui Tot, iar poezia sa, un colț de suflet citit printre rânduri.

Spiritul armonios și echilibrat al poetei nu se manifestă, însă atât de ofensiv în expresie, ca în cazul poezilor expresioniști, Rodica Braga având oroare de caricatural și grotesc și evită schinguirea limbii pentru a „trezi”²⁶⁷, personalitatea sa poetică reprezentând mai mult decât un curent sau o mișcare, reușind să se elibereze de încorsetările etichetărilor facile. Policromia semantică stabilește eventuale filiații neo-expresioniste în poemele Rodicăi Braga, venind în descendența unui expresionism de tip blagian, însă sunt evidente diverse modulații de viziune, în special în exhibarea caracterului dionisiac al trăirilor, în ignorarea „Rausch”-ului nietzscheean, (vecin cu noțiunea de „Catharsis” aristotelic), a extazului dionisiac al dansului și a învățăturii profetice a lui Zarathustra, dănțuitorul²⁶⁸ ce și-a pus amprenta asupra începuturilor poetice blagiene, când dansul devine poezie. Frenezia trăirii în pași de dans, când sufletul se scaldă în cântec, ca într-un concert al simțurilor, se diferențiază printr-un panteism ușor diafanizat al poetei: „poate că nu sunt decât/ o simplă cutie de rezonanță./ reverberând

²⁶³ Rodica Braga, *când se va închide cerul*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 34.

²⁶⁴ Rodica Braga, *să pornim spre iarnă*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 19.

²⁶⁵ Rodica Braga, *mater dolorosa*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 21.

²⁶⁶ Rodica Braga, *mâna ce mă așteaptă*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 42.

²⁶⁷ Versurile poezilor expresioniști de prim rang, precum Gottfried Benn, George Trakl, Georg Heym au fost catalogate ca țipete de alarmă, pline de revoltă și disperare, poezia acestora fiind definită ca una dinamică, eruptivă, ivită din imensa senzație de „pierdere” în haos.

²⁶⁸ Tudor Vianu, *Masca timpului*, Arad, 1926, apud Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, 1975, p. 116.

inutil zgomotele fantomă”²⁶⁹, în manieră bacoviană: „o, bubuitoarii biți ai propriilor senzații!/ muzica informă a periculoaselor gânduri!/ în zadar zgomotoasă această primăvară!”²⁷⁰. Diferențele de viziune sunt evidente și numeroase, expresionismul oferindu-i poetei posibilitatea creării unui program artistic individual și inconfundabil, fiind evident faptul că tipicul „der Schrei” expresionist nu e sinonim cu exclamația retorică „să pornim spre iarnă, iar gravele accente sociale și politice, pesimismul agonizant ori traumatismele psihice lipsesc, componenta expresionistă fiind doar un rezultat din cele multe propuse de poezia Rodicăi Braga. Nu pot fi ignorate constante de viziune tipice expresionismului, valențe despre care afirma Al. Cistelean că ar fi prezente „în inima fiecărui autor”, însă e evident că poeta nu își caută „țipând” sufletul și nici nu privește lumea prin ochii exoftalmici ai expresionismului.

Traseele discursului liric dezvăluie un permanent travaliu al căutării de sine și al accederii către un imaginar identitar, în care cele mai întâlnite toposuri sunt cele ale ființei în diversele ei accepțiuni, poeta fiind tributară unui procedeu al *egografiei*, al scrierii cu sine și despre sine, de la un capăt la altul al propriei creații, pendulând între *confesiune* și *autoficțiune*. Imaginarul creației sale implică, în principal, înglobarea și distilarea sâmburelui biografic în retorta creatoare prin mânuirea subtilă a unor instrumente precum: nedisimulata confesiune a eului intim, rostirea de sine, dar și ființarea alternativă și compensatorie a creatoarei într-o *existență imediată* a realității ficționale, prin ficționalizarea de sine, procedee care dau naștere unei alchimii biografice insolite. Poezia pentru Rodica Braga reprezintă o formă de cunoaștere autentică: „poezia este o aderare totală la invizibil, la indicibil, la ceea ce rămâne ascuns în sinele nostru cel mai profund. Scriind poezie te predai acestei submersii în adâncimile necunoscute ale sinelui și încerci să luminezi, cât de cât, locurile umbrite care există în fiecare dintre noi și o faci cu maximă sinceritate, convins că spusele tale vor reverbera în ceilalți cu care ai în comun o anume trezire a interiorității. Negreșit, poezia are o funcție de trezire și adevăratul poet e un trezitor”²⁷¹.

Prin accederea la sinele profund, poeta creează *ego-grafii* lirice, încă din primul volum, cel de debut al unei profesioniste a scrisului, care caută, cu instrumentele atent șlefuite ale cunoscătorului, ingenuitatea începuturilor

²⁶⁹ Rodica Braga, *după-amiază cu ploaie*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 26.

²⁷⁰ Rodica Braga, *primăvară*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 43.

²⁷¹ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

poeziei. Poezia sa se mișcă într-un univers conștient de sine, constituit încă de la „debut”, deja edificat și afirmat, fără a putea afirma că există o primă etapă sau o preistorie a liricii Rodicăi Braga, ceea ce ar conduce la o demiurgie în trepte. Creația, însă, nu conține, ci cumpănește în elemente de șoc, creând senzația de stabilitate, substanța poetică fiind deja intrată într-o matcă ce pare consolidată cu fiecare nou volum.

Timbrul propriu al poeziei Rodicăi Braga dezvăluie un elegant echilibru, care se modulează volum după volum, revelând noi valențe creatoare, mai rafinate. Al doilea volum de poezie *A doua neliniște* (1997)²⁷² trădează constante lirice și neliniști deja mărturisite ca: aproape obsesiva căutare a sinelui, claustrat în multiplele ipostaze ființiale, trecerea prin vreme dublată de dorința de osificare a timpului, crepusculul vieții și moartea, redată în imagini oximoronic: lumina-înserarea, cântul-tăcerea, tristețea-râsul, așteptarea, căutarea, frigul, apusul. Firul unificator pe care îl urmărește poeta în primele două volume de versuri și în următoarele e lucida contemplare a propriei imagini în oglinda textului, creația artistică a poetei dezvăluind un substrat identitar constitutiv care presupune selectarea și permanenta construire de sensuri noi. Rodica Braga creează o poezie de interogare a sinelui, creația sa lirică se înfățișează ca un palimpsest de succedanee identitare, euri trecute și actuale, ca niște piese indispensabile în rezolvarea puzzle-ului identitar.

Poeta își prelungește existența într-un univers scriptural, al *ființei de hârtie*, care trăiește prin intermediul actului scriptic, dacă dăm crezare versurilor din volumul *Senin ca-n ou, I. scrierea de sine, linie, punct, linie...*: „cineva învață/ să scrie folosindu-mi ființa [...] sunt, nu sunt,/ linie, punct, tremurat și nesigur”²⁷³. Tributară, în principal, esteticii neomoderniste, poeta dezvăluie un lirism conceptual rafinat, construind mereu noi sensuri, dar folosind același concept, unul personal – *eul* – un eu fictiv, zămislit din cuvinte, așa cum reiese din versurile: „vorbele se izmenesc/ și își cer iertare/ pentru nevolnicia lor,/ dar ce să fac eu, oare,/ cu toate acestea,/ când, în mine,

²⁷² Al doilea volum de poezie, *A doua neliniște* (1997), apare la scurt timp după primul volum, *Neliniștea cuvintelor*, autoarea dedicându-se, începând cu anul 1995, o lungă perioadă poeziei, pe care o simte ca o formă de confesiune nuda a sinelui: „M-am despărțit de proză în care și la care am trudit ani buni și m-am abandonat poeziei care, mi se pare, are capacitatea de a transmite mesaje puternice, esențializate. E o încercare de a ajunge la ființa noastră interioară mult mai direct și de a comunica și altora ceea ce am găsit acolo” (Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.).

²⁷³ Rodica Braga, *scrierea de sine*, în vol. *Senin ca-n ou, în vânăre de vânt*, ed. cit., p. 276.

fierul roșu/ al zicerilor/ m-a însemnat pentru totdeauna/ cu cicatrici dizgrațioase/ ce par mai limpezi/ decât adevărul?"²⁷⁴. Poemele Rodicăi Braga dezvăluie moduri complexe de reprezentare a sinelui, unul ficționalizat și textualizat, prin intermediul limbajului.

Poeta urmărește descărnarea psihicului uman și scrutarea propriei interiorități pentru a ajunge la adevărul lăuntric, manifestând o sensibilitate lirică inedită, transpusă pe fondul unei profunde reflexivități și a unei lucidități vii, în care versul e *cuvântul-oglină*, devoalând o inedită transparență în dezvăluirea de sine. Pentru Rodica Braga poezia e o submersie în adâncimile umbrite ale sinelui, care luminate pot fi exprimate, întrucât în poezie, indicibilul poate fi exprimat. Crezul artistic al poetei rezidă în confesiunea nudă a spunerii de sine „cu această credință mă prăbușesc în alt poem, conștientă că precedentul nu a conținut tot adevărul meu, toată onestitatea mea emoțională, toată trăirea mea profundă, necontrafăcută și, în felul acesta obsesiv, înaintez spre mine și spre ceilalți cu toată deschiderea”²⁷⁵.

Această transparență dezvăluire de sine e prilejuită de Cuvânt, de Semn, ca depozitar al celor mai profunde straturi ființiale, pentru poetă *scrierea de sine și cu sine* însemnând o reșezare în granițele textual-existențiale. Prin reprezentările eului ficțional, textualizat poeta aspiră la o absolută suprapunere și identificare a Cuvântului cu *ființialul* și a trezviei *întru ființare* prin Cuvânt: „mă ispitiți, mă loviți,/ mă chemați din neființă/ cu vaierul vostru neuzit./ din bicisnicii și extaze mă rostuiți într-o doară”²⁷⁶. Astfel ia naștere ceea ce Rodica Braga numește „interioritatea mea scriindă”²⁷⁷, claustrată în felurile învelișuri ființiale, în acest proces al transfigurării în cuvânt, ca formă supremă a (auto)creației „aș vrea să găsesc silaba perfectă/ în care să mă închid definitiv, împăcată/ rugul fricii în spațiul ei minuscul/ să-l sting, și în felul acesta,/ «totul a fost spus».” Poeta nu caută să comunice, ci tinde *să se comunice*, viziunea sa fiind susținută de o desăvârșită esențializare conceptuală, în care creatorul și creația se creează și se afirmă reciproc, iar rolurile acestora se suprapun până la o identificare totală, creatorul, cu puteri demiurgice, reușind să-și sublimeze trăirile pe măsură ce le scrie. Prin *ego-grafiile* sale, Rodica Braga încearcă o viețuire în cuvânt, în

²⁷⁴ Rodica Braga, *** în *Timp în derivă*, București, Editura Contemporanul, 2017, p. 17.

²⁷⁵ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

²⁷⁶ Rodica Braga, *cine sunt eu?* în vol. *A doua neliiniște*, versuri, Editura Imago, Sibiu, 1997, p. 57.

²⁷⁷ Rodica Braga, Cuvânt rostit cu ocazia lansării volumului *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005 (7 martie 2005), disponibil la <http://www.dspace.bjasttrasibiu.ro/bitstream/123456789/174/1/004.Braga.pdf>, accesat la 19.08.2019.

care scrisul cu sine și despre sine devine actul demiurgic al (auto)creației: „**las scrisul să mă recompună**”²⁷⁸ într-o *ființă* transcendentă, a cărei natură teleologică este lingvistică, depășindu-și natura originară și care respiră prin porii de hârtie: „inima-mi pompează/ cerneală, clorotice/ litere, alergând prin/ artere, cum peștii sloboziți/ în acvarii nătânge”²⁷⁹. Se realizează, așadar, o sinteză între cele două dimensiuni cosmice, poeta, substituindu-se activ Creatorului, accede la natura divină a Logosului și transmigrează din natura umană în cuvânt, viețuind undeva la granița dintre cele două dimensiuni și neapartținând, în fapt, niciuneia dintre ele.

Actul creator se transformă într-un instrument de transmigrare a eului empiric către eul ficționalizat, textualizat, un *alter-ego* care nu se mai reflectă în scris ca într-o oglindă și nu mai e reprezentat doar la modul mimetic, ci într-un mod construcționist, poezia făcând parte dintr-un proiect ființial, în care se dorește creionarea unui *alt-eu*, un eu-palimpsest, care urmărește subtil contururile desenului interior. Mark Freeman²⁸⁰, cel care a impus conceptul de sine care se rescrie pe sine, susține că în acest proces al rescrierii sinelui se dezvăluie, dar se și conturează o lume care se creează prin chiar actul în sine al scrierii, care dacă nu ar fi avut loc, nici lumea în sine nu ar mai fi existat, întrucât *transcrierea* determină o întrerupere a mimesis-ului, cauzată de imposibilitatea de a se sustrage efectelor de ficționalizare a limbajului.

Lirica Rodicăi Braga își dezvăluie tendința de a transgresa dimensiunea poetică spre cea ontologică, de a transcende planul fizic, palpabil, pentru a accede la planul ființial, creat la modul scriptural: „mi-e trupul tot o zicere-obosită,/ o-nșiruire de cuvinte fără sens,/ de-ncerci să-l buchisești/ vei găngăvi de acum în ani o sută./ mi-e părul încâlceală de vocale/ ce bat al umărului șters contur,/ plexul solar e doar un clopot/ cu limba înțepenită de consoane/ înzorzonate ca în scrierile de demult”²⁸¹. Eul textualizat se creează chiar în timpul actului scriptic: „din borangicul limbajului mă tot rup”²⁸², pe care îl somatizează: „un vers mi s-a înfipt/ în carne ca un spin/ și stă acolo nemișcat/ și doare”²⁸³, crochiurile ființiale fiind reprezentate în diverse

²⁷⁸ Rodica Braga, *speranță*, în vol. *Senin ca-n ou*, ed. cit., p. 293.

²⁷⁹ Rodica Braga, *ah, prețul!* în vol. *Stacojiu*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 106.

²⁸⁰ Mark Freeman, *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*, New York, Routledge, 1993, p. 223.

²⁸¹ Rodica Braga, *mi-e trupul*, în vol. *Visul bufniței*, în *vânare de vânt*, ed. cit., p. 220.

²⁸² Rodica Braga, *picătura de venin*, în vol. *Senin ca-n ou*, în *vânare de vânt*, p. 384.

²⁸³ Rodica Braga, *Un vers mi s-a înfipt în carne*, în vol. *Ametist*, ed. cit., p. 88.

ipostaze, „deveniri” care au la bază autenticitatea propriei existențe, în nucleul ființei fiind ascuns sâmburele poeziei.

Creatoare a unor mitologii personale²⁸⁴, Rodica Braga devoalează ipostazierile eului textualizat și diversele sale învelișuri ființiale într-un triptic existențial în planul Logosului: de la eul-linie și eul-punct, ipostaze inițiale ale reprezentării de sine: „sunt, nu sunt,/ linie, punct”²⁸⁵, la eul-cuvânt: „devin una cu clipocitul cuvintelor/ ce mă-neacă”²⁸⁶ și eul-vers: „un vers mi s-a înfipt/ în carne ca un spin/ și stă acolo nemișcat/ și doare”²⁸⁷, ipostazierile intermediare la eul-poem, forma supremă a reprezentării de sine: „ca o rană de nevindecă/ trăiește în mine/ poezia./ mă doare continuu”²⁸⁸, până la afirmația fără echivoc a supremației semiologicului în relație cu organicul/ biologicul, a poeziei în relație cu viața: „dintre toate lucrurile din lume,/ doar cuvintele m-au salvat”²⁸⁹.

Poezia Rodicăi Braga deconstruiește trupul material, reducându-l la bidimensional și apoi la punct, care nu are dimensiuni, această introversiune însemnând o revenire la starea de Increat. Cuvintele, ca esență a ființei poetului, sunt investite cu același statut ontic ca toate lucrurile din lume (nu doar substitute ale lucrurilor), violentează materia – o îneacă, o rănesc – dar numai pentru a salva ființele la un nivel superior de existență. Starea de increat reprezintă, de fapt, o catabază, etapă absolut necesară în realizarea acestui proiect în spiritul filosofiei existențialiste, al autoregenerării, al construcției de sine. În acest stadiu incipient al ontogenezei și al cosmogenezei poetice, e prezentă tăcerea și arhetipul mitic al oului cosmogonic. Tăcerea „ca preludiu al deschiderii spre revelație”²⁹⁰, precedă creația și reprezintă un trop de legătură, ea deschide un pasaj, o cale de trecere de la Increat către creație: „imperiul de fum/ al nerostirii, ținut fără prihană;/ atingerea lui, blândă și moale catifelare/ de mușchi anulându-mă la răstimpuri,/ înecându-mă în extazul tăcerii”²⁹¹.

²⁸⁴ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Writing self – identity representation processes in Rodica Braga's poems*, art.cit.

²⁸⁵ Rodica Braga, *cine sunt eu?* în vol. *A doua neliniște*, ed.cit.

²⁸⁶ Rodica Braga, 30, în vol. *Făptura de raze*, Sibiu, Editura Imago, 2007, p. 60.

²⁸⁷ Rodica Braga, *Un vers mi s-a înfipt în carne*, în vol. *Ametist*, ed. cit., p. 88.

²⁸⁸ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed. cit., p. 142.

²⁸⁹ Rodica Braga, *salvarea cuvintelor* în vol. *Ametist*, ed.cit., p. 44.

²⁹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.3, P-Z, ed.cit., p. 343.

²⁹¹ Rodica Braga, *tăcere*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, ed.cit., p. 35.

Oul cosmogonic reprezintă locul simbolic al gestației propriului univers și suport imaginar pentru dialectica miez-coajă: „haideți să mergem spre albul regal [...] spre coaja micșorată a orizontului/ adunat, încovoiat peste noi/ ca pielița albușului/ din ou”²⁹². Simbol al renașterii, oul conține în germene multiplicitatea ființelor, unicitatea sa totalizează multiple virtualități²⁹³ care, printr-un proces alchimic, sunt trezite din starea de latență. Nașterea în spirit reprezintă pentru poetă, într-o primă etapă, renașterea în lumea cuvântului, urmată de „ființarea în vegetal” care semnifică devenirea, rolul metamorfozării vegetalului fiind de a prelungi sau de a sugera prelungirea vieții²⁹⁴. Model de metamorfoză ales des în folclor sau în mitologie, simbolul vegetal ilustrează viziunea ritmică a lumii, ritmul fiind stabilit de succesiunea contrariilor și de alternanța „chipurilor” antitetice: ființă și neființă, devenire și latență, viață și moarte.

Filiația vegetală determină și o nouă modalitate de „îmblânzire”, de dominare a timpului, poeta urmărind o decupare a timpului în faze temporale. În această *questă* existențială a „ființării în vegetal”, în care reprezentările eului se concretizează într-un stadiu incipient în eul-fir de iarbă, ca simbol al fragilității: „fost-am smoc de iarbă tunsă”²⁹⁵ și eul-frunză: „m-am recunoscut în frunza de tei”, teiul fiind simbolul statorniciei și al permanenței în timp, stadiul intermediar e reprezentat de eul-floare, care dezvăluie treptele devenirii: „fost-am nufăr nedeschis”²⁹⁶, „sunt floare de câmp”, „trecătoare floare de mac”²⁹⁷ pentru a atinge ipostazierea supremă a eului-copac, „sunt femeia-copac”²⁹⁸. Analogia reflectă natura bivalentă a omului și a copacului, devenind simboluri ale raporturilor care se stabilesc între cer și pământ și înlesnind comunicarea între cele două lumi. Figuri axiale, cu rădăcinile adânc înfipte în teluric, atât omul, cât și copacul sunt atrași de înalt, de lumina cerului, tinzând, în mod firesc, să parcurgă un drum ascensional din lumea vizibilului către cea a invizibilului. O schemă a contrariilor coexistă în permanență, făcând trecerea de la bine la rău, de la unitate la dualitate, de la vremelnicie la eternitate. Copacul, reflectând viața

²⁹² Rodica Braga, *să pornim spre iarnă*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, ed.cit., p. 19.

²⁹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.2, E-O, ed.cit., p. 393.

²⁹⁴ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977, p. 335.

²⁹⁵ Rodica Braga, *floare de ger*, în vol. *Ametist*, ed. cit., p. 34.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, București, Ideea Europeană, 2018, p. 116.

²⁹⁸ Rodica Braga, *sunt femeia-copac*, în vol. *Stacojiu*, în *vânare de vânt*, ed.cit., p. 117.

în dinamica ei, prin regenerarea periodică, se distanțează de toate celelalte simboluri vegetale și devine o măsură a timpului prin renașterea ciclică, o renaștere la care aspiră și creatorul, reușind să depășească dimensiunea mundană prin ființarea poetică. Copacul semnifică devenirea, dobândind toate simbolurile totalizării cosmice, la fel cum pentru poet actul creației reprezintă o formă de evaziune identitară din contingent și devenirea propriului construct, produs al reveriei creatoare, într-un alt plan ontologic, dominat de raportul Poet – Cuvânt, care totalizează plurivalența trăirilor, poetul și cuvântul căutându-se în permanență: „după vreme îndelungată,/ cuvintele au decis/ să se întoarcă la mine, [...] mă întreb, oare,/ de ce/ m-au părăsit/ când aveam nevoie de ele mai mare? [...] sau doar eu le-am părăsit/ în fața tăvălugului/ ce mă strivea/ ca pe o prună uscată?”²⁹⁹, pentru a se regăsi într-o perfectă comuniune: „cuvintele se oferă/ iar cu ardoare,/ eu mă hrănesc cu seva lor/ subtil otrăvitoare,/ căci vreau să mor/ strivind pe buze stropul/ de energie al lor/ ce desface noduri și semne/ cardinale”³⁰⁰.

Inspirându-se din vitalismul regnului vegetal, poeta acceptă ca soluție firească *dez-lumirea* și retragerea în planul eterat al creației și al naturalului, accentuând artificialul existenței sufocate de semnele toxice din planul ontologic prefabricat, o lume a vacuității spirituale: „omenirea aceasta mă înspăimântă/ are ochii goi și reci”³⁰¹. Auto-claustrarea într-o formă de renaștere și ființare devine sinonimă cu eliberarea într-un alt labirint existențial și cu purificarea de mundan, generată chiar de către creația autentică.

Reprezentările eului operează și cu imagini concret senzoriale: „poezia mustește în mine ca apa fântânii”³⁰², în care actul creației devine sinonim cu actul autocreației cu caracter sacrificial, poetul, ca ființă de carne, cu trup de sânge și cuvinte, fiind consubstanțial cu actul scriptural, care îl *devoalează*, dar și *devorează*: „cu tot trupul meu/ voi scrie acum poezia./ ce vrei să spui?/ mă întreabă el nedumerit,/ vei scrie cu burta?/ cu tot ceea ce sunt,/ cu burta, cu viscerele,/ cu lumina, cu întunericul,/ cu spaima, cu bucuria,/ cu negrul, cu verdele,/ cu frunzele, cu aripile,/ cu toată frenezia/ de care, cândva, am fost/ în stare și care/ mi-a prefăcut glasul/ în laser./ bine, dar asta e o nebunie,/ insistă el./ eu râd și simt/ cum curg în slove,/ mă încheg acolo/ ca o tenie uriașă/ ce-mi devoră până și/ ultimul sens./ ajunsă aici, știu că totul/ abia urmează/ să se întrupeze,/ să capete forma/ îndelung căutată,/ doar că nu știu

²⁹⁹ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed.cit., p. 231.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 232.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 72.

³⁰² *Ibidem*, p. 220.

unde,/ cum și când./ în rest, totul e/ un hohot de râs/ și un icnet de neputință/ atroce”³⁰³.

Lirica Rodicăi Braga e autotelică, finalitatea sa fiind una lăuntrică, întrucât se hrănește și creează din chiar problematica *eului* și pentru *eu*, lăsând impresia unui creator locuit și stăpânit de creația sa: „nenăscute zac în mine/ poemele pline de bube dulci,/ flori de mac și sânge tânăr,/ mirosind înțepător”, dezvăluind fulgurația și fragilitatea trupescului și dorind eternizarea prin creație: „poezia se rupe din mine/ și-și lasă rădăcinile în adânc”³⁰⁴. De teama neantizării, poeta continuă șirul metamorfozelor, părăsind ființarea în vegetal care simbolizează devenirea și transformarea, și pornește în căutarea stabilității și a unor trupuri-surogat care se tocesc cel mai greu, ori sunt chiar indestructibile.

O constantă a universului material dens al poeziei Rodicăi Braga este piatra, prin care perisabilul primește atributele supremei densități. Între suflet și piatră există o legătură strânsă, la fel cum „omul se naște din Dumnezeu și se întoarce la Dumnezeu. Piatra neșlefuită coboară din cer; odată lucrată, ea se înalță spre el”³⁰⁵. Vegetalul simboliza efemeritatea, piatra, însă, este element static, stabil care nu e sensibil la eroziunea temporală, plumbuind, astfel, sensul existenței poetice: „o zi pietroasă ca aceasta,/ o zi plină de noi/ cum e piatra ce nu se sfărâmă”³⁰⁶. Ființarea în vegetal se preschimbă în permanentizarea în universul litic, în care enunțarea și numirea pietrifică: „centrul ființei se zbate/ piatră sfărâmată/ descuamată de cicatrici vechi”³⁰⁷, pietrificarea opunându-se eroziunii, iar creatorul care își caută permanentizarea *eului* proteic în universul litic reușind să iasă din regimul timpului, eternizându-și existența poetică. Simbol al durității și al permanenței, piatra rămâne egală cu sine în lupta cu timpul, fiind indestructibilă și atemporală, așa cum creatorul tinde prin creația sa: „hierofania pietrei este o ontofanie prin excelență, înainte de toate, piatra este, rămâne mereu ea însăși, nu se schimbă, îl impresionează pe om prin ceea ce are ireductibil și absolut și, făcând aceasta, îi dezvăluie prin analogie, ireductibilitatea și absolutul Ființei. Surprins printr-o experiență religioasă,

³⁰³ Rodica Braga, *Cu tot trupul meu*, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed.cit., p. 74.

³⁰⁴ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed.cit., p. 177.

³⁰⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, P-Z, ed.cit., p. 80.

³⁰⁶ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed.cit., p. 25.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 35.

modul specific de existență al pietrei îi dezvăluie omului existența absolută, dincolo de Timp, invulnerabilă în fața devenirii”³⁰⁸.

Versurile „poemul/ e o piatră dură”³⁰⁹ dezvăluie dorința poetei de a se eterniza prin creație, poemul fiind atemporal la fel ca piatra și supraviețuind eroziunii temporale, însă *în-lumirea* în universuri dense nu se rezumă doar la piatră, osul fiind o altă structură fixă care poate înșela timpul. Symbolismul osului urmărește în lirica Rodicăi Braga două linii principale: una a fermității și a durabilității și una a esențialului, a miezului, a punctului central al creației, așa cum reiese din versurile „doar oasele poemului le căutăm”³¹⁰. Anumite popoare cred că în oase își are lăcașul sufletul, la fel cum mesajul poemului stă ascuns printre rânduri, esențialul fiind ascuns în straietele cuvintelor, în sensul lor metaforic. Un simbol prezent în mod constant în versurile, dar și în proza Rodicăi Braga e nuca: „a contat ca un simbol nuca, pentru mine, toată viața”³¹¹. Fructul de o perfecțiune extraordinară, considerat fruct al cunoașterii³¹² surprinde prin duritate, dar și prin fragilitatea miezului și prin greutatea cu care miezul se lasă desprins de coajă, la fel cum miezul lucrurilor se lasă deslușit foarte greu. Nuca reprezintă, alături de ou, suport imaginar pentru dialectica miez-coajă, recognoscibilă în versurile: „închegată în sine,/ fiecare e o alcătuire perfectă./ pentru moment, nici nu încerc s-o dezghioc,/ e prea crudă,/ materia ei densă/ mă strivește cu coerența ei/ indestructibilă”³¹³.

Universul dens, static și stabil devine împovărat, ființa poetică conștientizând că eternizarea prin creație poate exista și în universuri eterate, imponderabile. Dinamica vizuală regresivă, catabatică a universului material dur vine în consonanță cu dinamica ascensională, anabatică a universului poetic imponderabil, al fluidului, surprins prin simboluri spectaculare precum albul, luciul apei, apa înghețată, picătura de ploaie, picătura de rouă, oglinda, „apa oglinzii”, toate acestea devenind reflexii ale sinelui, oglindindu-se în creație. Opacitatea compactă a universului dens se preschimbă în transluența universului fluid, în care poemul, ca sevă a vieții „poezia este râu de sânge”, are efect taumaturgic: „poezia mustește în mine/

³⁰⁸ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992, p. 145.

³⁰⁹ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed.cit., p. 68.

³¹⁰ Rodica Braga, *poem*, în vol. *Neliniștea cuvintelor*, Sibiu, Editura Imago, 1995, p. 5.

³¹¹ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 90.

³¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.2, E-O, ed.cit., p. 352.

³¹³ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed.cit., p. 97.

ca apa fântânii”³¹⁴. Poeta își reprezintă „interioritatea scriindă” tot prin simboluri ale fluidității: „eu râd și simt/ cum curg în slove”, reprezentările eului textualizat închegându-se în forme diverse: „de-s ceață, de-s ploaie,/ de-s nea, de-s rouă/ sau abur de râu dimineața/ [...] [î]-n astea mă văd, mă simt acasă”³¹⁵. Simbol al spiritului și sursă de fecundare a sufletului³¹⁶, apa, tinzând spre dizolvare și evaporare, evidențiază fragilitatea eului ficțional: „sunt picătura de apă/ ce-o striviți în palme”³¹⁷ și al trudei din timpul creației: „poezia nu se lasă scrisă,/ e un ghem încâlcit/ ce mi-a obturat mintea,/ încerc să găsesc/ un capăt de fir,/ e ca și cum aş trage/ apă dintr-o piatră./ doar sudoarea mea,/ cu gust amarui/ și miros de sânge închegat,/ curge într-un râu fără izvor și/ fără vărsare/ într-o deșertică hartă”³¹⁸. Simbolurile fluidității se armonizează cu stilul poetei, particularizat într-o scriere care curge, o poezie care curge într-un flux verbal neîntrerupt, iar dacă în universul material dens, simbolurile aveau rolul de a plumbui sensul poeziei, simbolurile fluidității diafanizează universul eterat al creației sale.

Această formă de evaziune identitară și distanțarea de dimensiunea mundană pentru o apropiere și chiar suprapunere cu ființarea poetică dezvăluie o surprinzătoare mobilitate proteiformă, al cărei scop îl reprezintă o absolută comunicare/ cuminecare a Sinelui. *Dez-lumirea* dintr-un labirint ontologic și *în-lumirea* într-un univers autocreat printr-o metamorfozare alchimică a microcosmosului uman în macrocosmosul universal e parte a procesului de creație și autocreație al scriitoarei Rodica Braga, pentru care scrisul reprezintă o extensie a sinelui. Universul poetic dezvăluie o evoluție ciclică a ființei poetice, care renaște în Cuvânt din Increat, coboară în universul material dens al cuvintelor, accede, printr-o mișcare ascensională, în universul eterat al fluidității cuvintelor pentru a închide cercul și a atinge perfecțiunea și plenitudinea în cuvânt: „cum m-aș putea privi pe mine,/ cea fără de mine,/ dacă mi-ar fi luată/ puțința de-a mă întrupa/ într-un cuvânt care/ să mă salveze din beznă/ increatului?”³¹⁹

Poezia Rodicăi Braga evidențiază caracterul vaticinar al actului creator, valorificând funcția *psyhagotică* a artei³²⁰, poetul având menirea de a lumina

³¹⁴ *Ibidem*, p. 220.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 201.

³¹⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, A-D, ed.cit., p. 116.

³¹⁷ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed.cit., p. 227.

³¹⁸ Rodica Braga, *Nepuțința*, în vol. *Timp în derivă*, București, Editura Contemporanul, 2017, p. 94.

³¹⁹ Rodica Braga, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed.cit., p. 52.

³²⁰ George Nițu, *Elemente mitologice în creația populară românească*, București, Ed. Albatros, 1988, p. 72.

adâncimile neștiute ale sinelui, pe care, numindu-le, speră că vor reverbera în cititor, poetul fiind un „trezitor”, al cărui adevăr personal poate deveni un adevăr universal: „*Negreșit, poezia are o funcție de trezire și adevăratul poet e un trezitor*. Cu această credință mă prăbușesc în alt poem, conștientă că precedentul nu a conținut tot adevărul meu, toată onestitatea mea emoțională, toată trăirea mea profundă, necontrafăcută și, în felul acesta obsesiv, *înaintează spre mine și spre ceilalți* cu toată deschiderea. Căci prin poezie se încearcă să se obțină adeziunea la un conținut sufletească ce-l are în vedere atât pe poet, cât și pe cititor, să se atingă acea stare de grație, acel impact psihologic care face ca două sensibilități, a poetului și a cititorului, să vibreze la unison, să se experimenteze o trăire a senzației de plenitudine vitală. Poezia își atinge menirea când cititorul se regăsește în ea, își descoperă, stupefiat, toate îndoilele, toate întrebările, toate nedumeririle pe care poetul, dintr-o întâmplare fericită, a pus degetul, după ce le-a purtat cu nesiguranță în suflet. Da, trăiesc mereu în îndoială și aceasta, îndoiala, mă face să perseverez, să merg mai departe, chiar dacă adevărul ultim nu se va lăsa atins niciodată”³²¹.

(Tran)scrierea eului în poemele Rodicăi Braga

„între două coperti de carte,
înghesuită, e viața ta”³²².

Dintre multiplele strategii de lectură pe care le propun poemele Rodicăi Braga începând cu primul volum și până la cel mai recent – *Neliniștea cuvintelor* (1995), *A doua neliniște* (1997), *Stacojiu* (2000), *Visul bufniței* (2003), *Făptura de raze* (2007), *Senin ca-n ou* (2009), *Umbra din cuvânt* (2013), *Picătura de arsenic* (2015), *Timp în derivă* (2016), *Ametist* (2017), *Trupul de fum al zilei* (2018), *Zgomotul liniștii* (2019), *Sabie de lumină* (2020), *Poeme în mi bemol* (2021), *Șoaptele toamnei* (2021) – cea mai plauzibilă pare grila de lectură auto-referențială și autoficțională, accentuând tendința cititorului de a recepta poezia ca o modalitate de identificare și fuziune a poetei cu ființa auctorială, într-un dialog cu sine și despre sine. Întreaga sa creație este înscrisă în tipare autoficționale dezvăluind un „eu” feminin, care dă viață unui personaj asociat figurii autoarei. Acest „eu” se prezintă, adeseori, în calitate de poetă,

³²¹ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

³²² Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 65.

expunând legătura poemelor cu viața și a vieții cu scrisul, evidențiind strânsa legătură prezentă în triada viață/ realitate/ scriitură. Însă, cu toate că există numeroase indicii care corespund biografiei autoarei, poeta Rodica Braga nu urmărește reconstituirea unui itinerar biografic, în poemele sale conturându-se un subiect în permanentă devenire, căruia ficționalizarea îi conferă dinamism.

În trasarea axei autoficționale sunt evidente câteva strategii și structuri compoziționale centrale prin includerea unor indicii textuale și paratextuale care conduc spre o lectură în grilă autobiografică a textelor. Acestea fac referire la variate jocuri nominale, utilizarea integrală a propriului nume al autoarei sau a altor nume proprii care deplasează sensul poemului spre perspective multiple, familiare autoarei, trimiterile la anumite momente și locuri, ori la nivel paratextual unde sunt diseminate fragmentar diverse evenimente, care par să compileze câteva dintre reperele marcante ale biografiei autoarei, intensificând, atmosfera și suspiciunile biografice. Indiciile textuale și paratextuale funcționează ca indicii puternice pentru a sugera că poemele se vor concentra, în mod explicit, pe viața autoarei, oferind fie chintesența lirică a unei întregi biografii, fie o contemplare a unui moment sau a unei secvențe cruciale din viața poetei, transformată într-un poem.

Poezia autobiografică, ca fragment al vieții transpuse în scris, se particularizează printr-o componentă tematică și o componentă formală. Aparent, din punct de vedere tematic, poemele Rodicăi Braga se înscriu în parametrii clasicei definiții a autobiografiei și a celor trei dimensiuni etimologice esențiale: scrierea (*graphia*) unei vieți umane individuale (*bios*) de către individul însuși (*auto*). Operând subtile incizii în substanța și carnea poemului, lectorul va descoperi, însă, prezența unui eu ficțional, ascuns în spatele celui real și dublat de acesta. Acesta are statutul aceluia *eu-origine*³²³ determinat de ficționalitate, despre care discuta Gérard Genette „în poezia lirică, avem de-a face chiar cu enunțuri de realitate și deci cu acte de limbaj autentice, dar a căror sursă rămâne indeterminată, căci eul liric, prin esență, nu poate fi identificat cu certitudine nici cu poetul în persoană, nici cu vreun subiect anume. Enunțatorul presupus al unui text literar nu e deci niciodată o

³²³ „În ficțiune, avem de-a face nu cu enunțuri de realitate, ci enunțuri ficționale al căror veritabil *eu-origine* nu este autorul, nici naratorul, ci personajele fictive – al căror punct de vedere și a căror situație spațio-temporală comandă întreaga enunțare a povestirii, până la amănuntul gramatical al frazelor sale, și a fortiori a textului dramatic. Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Traducere de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994, p. 98.

persoană reală, ci fie (în ficțiune) un personaj fictiv, fie (în poezia lirică) un eu indeterminat – ceea ce constituie oarecum o formă atenuată de fictivitate”³²⁴.

Reamintind criteriile propuse de Susan S. Lanser, potrivit cărora poezia este genul care prezintă cel mai mare grad de atașament față de autor, prin unicitatea vocii textuale, anonimatul eului textual, convenția de credibilitate, probabilitatea de a evoca aspecte ale identității autorului și narativitatea relativ scăzută și aplicând aceste criterii în cazul poemelor Rodicăi Braga, cititorul este tentat să creeze o anumită echivalență de viziune între eul textual (nenumit) al poemului și autoare, ca persoană empirică, prin această presupusă autenticitate autobiografică și fuziunea *ființei de carne și oase* a poetei cu ființa auctorială. A percepe acel eu, permanent prezent în lirica Rodicăi Braga ca fiind complet detașat de persoana și personalitatea poetei nu numai că ar schimba sensul poemelor sale, dar, transgresând convențiile lecturii, prin prisma criteriilor propuse de Susan S. Lanser, poemele sale ar fi receptate ca texte complet detașate de autor, ceea ce în cazul poetei Rodica Braga ar fi complet eronat. Textura liricii sale este creată dintr-un perfect echilibru între ficțiune și realitate, fără a contrabalansa în favoarea vreunuia dintre cei doi factori. În creuzetul creației poetice, Rodica Braga distilează propriile trăiri, temeri și convulsii interioare, mizând pe exhibarea, fără false pudori, a ființei lăuntrice, „exploatănd” interioritatea până la limita unei depozedări de sine, a unei „des-ființări” ca individ, pentru a accede la o „în-ființare” în planul textual. „Des-ființarea” individului se concretizează printr-o repoziționare și redimensionare a propriei ființe: „cu înghițituri de șarpe/ își devoră poetul măduvele./ din sine însuși exclus”³²⁵, „desființarea de sine” impunând reactivarea sinelui în dimensiunea creației „ca un spin mă doare poemul”³²⁶. În planul creației poetice, Rodica Braga se plasează pe sine și lirica sa stă sub semnul lui Eu și sub incidența identității, ființa cu multiplele ei accepțiuni devenind metafora obsedantă a poeziei sale.

Eul reprezintă sursa Cunoașterii și a echilibrului, creația aducând cu sine revelația plenitudinii „cu tot trupul meu/ voi scrie acum poezia”³²⁷. Poeta se complăce într-o stare de adăstare în care își percepe și cercetează, cu acuitate, trăirile generatoare de substanță creatoare, poetică. După cum poeta însăși mărturisea, poezia este o formă de cunoaștere autentică a sinelui și a celuilalt. Cu fiecare poem, Rodica Braga pășește pe un drum al cercetării

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Rodica Braga, *poetul*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit, p. 126.

³²⁶ Rodica Braga, *vis destrămat*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit, p. 130.

³²⁷ Rodica Braga, *cu tot trupul meu*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit, p. 208.

interioare și al definirii eului poetic, până la contopirea celor două entități într-o unică ființă „[...] simt/ cum curg în slove/ fără înțeles,/ mă încheg acolo/ ca o tenie uriașă/ care-mi devoră până și ultimul sens./ ajunsă aici, știu că totul/ abia urmează/ să se întrupeze,/ să capete forma îndelung căutată” (*Cu tot trupul meu*). Versurile dezvăluie o devenire a subiectului poetic, aflat într-un proces dinamic de conturare, creare și transformare. Asumându-și rolul de poetă, versurile se încarcă cu o puternică tentă autoreferențială, iar relația dintre subiectul poetic și procesul de creație este evidentă.

Alteori subiectul poetic renunță să își mai contemple procesul de creație, prins într-un prezent absolut, alternând planurile temporale și spațiale. Pornind din prezent, coboară pe axa timpului pentru a reflecta retrospectiv „ca-ntr-un descântec/ chem amintirile”³²⁸, eul actual definindu-se prin comparație cu cel trecut „cine sunt, cine mai sunt?”³²⁹. Schimbarea temporală care urmărește devenirea subiectului este evidențiată și prin deplasarea spațială, prin intermediul adverbilor de localizare aici-acolo „sunt aici, ținută-n fotoliu”³³⁰ având drept corespondent versul „dintr-o dată, sunt acolo”³³¹. Călătoria spre sine și spre trecut se reconstituie și se rescrie în prezentul creației, eul actual conferindu-i eului trecut un rol activ în procesul de constituire, prin dedublare: „propria-mi umbră [...] mai alină pereții,/ mai îmblânzește străzile”³³². Faptele trecutului devin cuvinte în poem ca o modalitate de a restabili evenimentele și, astfel, se suprapun două tipuri de discurs, cel al relatării trecutului și cel al trecutului trăit, transpuse în prezentul scriiturii. Semne evidente ale autoreferențialității sunt diseminate în întreaga creație, unele versuri fac referire casa copilăriei: „lancrăm, picătură neatinsă/ în colțul ochiului./ casa bătrână, ospătată/ de soarele arzător,/ își mână prin artere/ miresmele de vanilie/ și pănuși de porumb”³³³, cronotopul copilăriei simbolizând un spațiu și un timp dător de viață, un spațiu protector și un timp al împlinirii ființei, când *chronos* devine *kairos*: „iată un pisc/ al amiezii, de unde pornesc/ puterile ocrotitoare/ ale vieții”³³⁴. Alte versuri descriu crâmpoie din viața cotidiană, autoarea construind un *alter ego* textual într-o perfectă consonanță cu eul extratextual și inserând în

³²⁸ Rodica Braga, *fagurele frigului*, în vol. *A doua neliniște*, Sibiu, Imago, 1997, p. 27.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

³³³ Rodica Braga, *puteri ale vieții*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit, p. 49.

³³⁴ *Ibidem*.

poem nume proprii care atrag o prezență palpabilă în text, estompând limitele între real și ficțional: „dan c. îi scrie lui mircea/ scrisori «haioase»./ horasangian îi trimite ilustrate/ semnate tania r./ eu mă lupt cu joyce, cu mama,/ cu burta unui pește despicat”³³⁵. Scrise fără majusculă persoanele devin personaje, iar realul se transformă în ficțional.

Devine, prin urmare, evident de ce cititorul manifestă această tendință de a recepta poezia Rodicăi Braga ținând seama de acest grad puternic de atașament față de autor care explică identificarea și fuziunea poetei cu ființa auctorială. Poeta mărturisea într-un interviu gradul puternic de atașament față de fiecare poem al său: „cu această credință mă prăbușesc în alt poem, conștientă că precedentul nu a conținut tot adevărul meu, toată onestitatea mea emoțională, toată trăirea mea profundă, necontrafăcută și, în felul acesta obsesiv, înaintez spre mine și spre ceilalți cu toată deschiderea”³³⁶. Așadar, fiecare poem reprezintă chiar o extensie a sinelui, iar autoarea traversează praguri existențiale în căutarea dublului fictiv, iar lectorul devine, la rândul său, un copărtaș la acest joc scris-trăit, preluând rolul unui căutător care călătorește prin scrieri străine pentru a se regăsi³³⁷.

Cu toate acestea, subiectul poetic este plasat într-un spațiu și un timp nedeterminat, fără date, persoane și locuri precise, acest joc al *dezvăluirii-învăluirii* funcționând ca o strategie autoficțională de deplasare intenționată a interesului de la autorul empiric, dincolo de autobiografic, într-un spațiu autoficțional. Strategiile de ficționalizare a autorului generează diverse efecte asupra receptorului/ cititorului. În primul rând, tocmai aceste strategii de ficționalizare diminuează caracterul confesiv al creațiilor și al corelării rolului social cu cel textual. De asemenea, statutul bivalent al autorului generează unul dintre pilonii strategiei de receptare, ezitarea, ceea ce implică acceptarea, de către autor, cât și de către cititor, a unui proces de multiplicare a rolurilor, în mod deliberat, însușite. În consecință, în mod paradoxal, aceste creații necesită o lectură în care opera este percepută ca un întreg, deoarece numai o viziune totalizatoare și integrală face posibilă înțelegerea strategiei de creație a unui autor care își asumă un statut ambivalent.

³³⁵ Rodica Braga, *divagații*, în vol. *în vânăre de vânt*, ed. cit, p. 27.

³³⁶ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

³³⁷ Michel de Certeau, *Reading as poaching*, în vol. *The practice of everyday life*, traducător Steven Randall, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1984, pp. 165-177.

Poeemele Rodicăi Braga dovedesc o structură ambivalentă în mod ingenios creată: pe de o parte, relația dintre persoana empirică și vocea poetică pare incontestabilă, dar în același timp, pe de altă parte, impactul autobiografic al poemelor pare să fie un efect al receptării cititorului și al răspunsului acestuia la perceperea operei. Textele poetice ale Rodicăi Braga exploatează, confirmă și, în același timp, provoacă dorința de a citi și percepe poezia ca expresie autobiografică. În acest context cititorul se confruntă cu un melanj indisolubil de realitate și ficțiune, devenind conștient de faptul că adevărul, sensul sau semnificația nu se rezumă doar la includerea în text a unor indicii referențiale. În ceea ce privește impactul autobiografic al poeziei se evidențiază două tendințe contradictorii: există, pe de o parte, o potrivire fără cusur între imaginarul poetic și realitate, între personaje și creatorul acestora, poeta Rodica Braga scrutându-și existența în versuri, acordând atenție detaliilor biografice, iar pe de altă parte, cititorul trebuie să conștientizeze că autenticitatea și sensul autobiografic nu reprezintă o caracteristică inerentă a poeziei, ci un mod de a o recepta. Poezia presupune o deconstrucție a eului și înstrăinare de sine pentru a dezvălui o multitudine de personalități și identități alternative care prind viață doar în imaginarul poetic. Toate acestea fac referire la cadrul ficțional al textului poetic, însă dimensiunea autobiografică este o constantă a poemelor Rodicăi Braga.

Niciunul dintre personajele prezente în text nu poate fi asimilat autoarei ca persoană empirică, dar, în ansamblu, acestea pot constitui o expresie potrivită, dar nu exhaustivă, a personalității autoarei. Aceasta se deghizează sau se ascunde în spatele unor identități poetice pentru a deveni vizibilă prin intermediul autobiograficului, poziția sa situându-se dincolo de deconstrucția postmodernă a sinelui, întrucât susține menținerea caracterului personal al poeziei în detrimentul unei receptări desuete a poeziei ca expresie directă sau mărturisire a sinelui. Poeta pledează pentru o deconstrucție a eului, după cum reiese din versurile: „mă oglindesc în propriile/ cuvinte și nu mă regăsesc”³³⁸, pentru a accede la acea contemplare a sinelui din afara sa: „să se rupă odată/ sinele de sine” care înseamnă și dezmarginire „atunci, îmi voi pierde/ marginile și voi odrasli/ într-un fir de iarbă/ ca un minuscul ochi al pământului,/ deschis extatic către cer”³³⁹. Cu un puternic accent asupra

³³⁸ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit, p. 325.

³³⁹ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit, p. 261.

acestui *eu* mereu prezent în poeme „cine și ce sunt eu? [...] când rămân în spațiul pur/ al unei tăceri ce curge/ dinspre înăuntru spre în afară/ ca o voință simplă, doar, de a fi,/ de a sparge barierele spre/ libertate”³⁴⁰, poeta creează o figură care reprezintă, în același timp, individul singular și universal, uman și cosmic. Poezia Rodicăi Braga nu este despre înstrăinarea de sine sau despre depersonalizarea conștiinței, întrucât poeta nu dezvăluie goliciunea ființei, ci tinde către dezmarginire, *dez-ființare* și cunoaștere absolută.

Poeta, prin egografiile sale³⁴¹, accede la condiția unui demiurg care se (auto)creează prin actul scriptic „las scrisul să mă recompună”, depășindu-și natura originară și transmigrând înspre cuvânt „inima-mi pompează/ cerneală, clorotice/ litere, alergând prin/ artere, cum peștii sloboziți/ în acvarii nătânge”³⁴². Depășind limitele textual-existențiale, poeta reușește să treacă de la condiția eului empiric către un eu ficționalizat, textualizat, după cum reiese din versurile: „mi-e trupul tot o zicere-obosită,/ o-nșiruire de cuvinte fără sens,/ de-ncerci să-l buchisești/ vei găngăvi de acum în ani o sută./ mi-e părul încâlceală de vocale/ ce bat al umărului șters contur,/ plexul solar e doar un clopot/ cu limba înțepenită de consoane/ înzorzonate ca în scrierile de demult”³⁴³. Acest eu textualizat e creat din Cuvânt și prin Cuvânt, iar eul empiric, Poetul, e consubstanțial cu eul ficționalizat: „cu tot trupul meu/ voi scrie acum poezia./ ce vrei să spui?/ mă întreabă el nedumerit,/ vei scrie cu burta?/ cu tot ceea ce sunt,/ cu burta, cu viscerele,/ cu lumina, cu întunericul,/ cu spaima, cu bucuria,/ cu negrul, cu verdele,/ cu frunzele, cu aripile,/ cu toată frenezia/ de care, cândva, am fost/ în stare și care/ mi-a prefăcut glasul/ în laser./ bine, dar asta e o nebulie,/ insistă el./ eu râd și simt/ cum curg în slove,/ mă încheg acolo/ ca o tenie uriașă/ ce-mi devoră până și/ ultimul sens”³⁴⁴.

³⁴⁰ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., pp. 262-263.

³⁴¹ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Ego-grafii lirice – de la iluzia autobiografică la crochiul autoficțional*, în „Communication Interculturelle et Littérature”, *LITERATURA ÎN EPOCA DIGITALIZĂRII – PERSPECTIVE ȘI PROVOCĂRI* –, nr. 1(28)/2020, volumul I, Coordonatori: Simona Antofi, Nicoleta Ifrim, Oana Cenac, Elena Botezatu, Casa Cărții de Știință Cluj-Napoca 2020, pp. 186-194.

³⁴² Rodica Braga, ***, în vol. *Stacojiu*, versuri, Editura Imago, Sibiu, 2000, p. 106.

³⁴³ Rodica Braga, *mi-e trupul*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 99.

³⁴⁴ Rodica Braga, *cu tot trupul meu*, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed. cit., p. 74.

Elementele paratextuale consolidează caracterul autoficțional al poemelor, prin numeroasele poeme dedicate nepotului poetei, Radu³⁴⁵, care devine un „personaj recurent”: „Auriu, rozuliu, fildeșiu/ Numele tău fie Radu”³⁴⁶ sau „Vreau să ascult/ respirația Radului/ ca o corolă în vibrație”³⁴⁷. În propria evaziune identitară și în ființarea într-un microsmos autocreat, i se alătură, în această lume ficționalizată, alte personaje care respiră prin porii hârtiei, poeta plonjând în ficțional alături de persoanele dragi.

Poeta caută să se distanțeze de mundan încercând o suprapunere și o absolută identificare cu ființarea poetică „subit, prinsă/ în capcana poeziei./ ca o insectă mă zbat/ în pânza ei de păianjen./ aș vrea să scap/ și totuși nu, de aceea/ mișcările-mi sunt atât/ de dezarticulate./ din când în când, mă odihnesc/ în translucidele irizări ale pânzei/ prin care poezia mă momeste,/ mă atrage în geometria ei/ schimbătoare, mereu/ impalpabilă, imposibil de prins, de atins...”³⁴⁸. Statutul paradoxal al creatorului în raport cu creația sa este exprimat astfel: „cu înghițituri de șarpe/ își devoră poetul măduvele./ din sine însuși exclus,/ [...] prizonier al adevărilor/ ce nu-i aparțin, nu cunoaște/ decât rătăcirea, disperarea și gustul sălcii/ al desființării de sine”³⁴⁹, versurile rezumând programul de creație – al dezmărginirii ființei poetului pentru a accede la individul universal. Evident că niciun poem nu se poate scrie fără experiențe, percepții și sentimente ale autorului, fără cunoașterea lumii și fără viziunea autorului asupra lumii, dar poezia transcende sensibilitățile sale individuale și experiențele personale.

Această paradigmă corespunde actualelor conceptualizări ale autoficțiunii, așa cum s-au dezvoltat acestea după decenii de dezbateri despre referențialitatea textelor autobiografice și despre limitele reprezentării autorului în textele literare. Autoficțiunea nu se mai concentrează asupra aspectelor ficționale ale scrierii, ci mai degrabă asupra conștientizării efectelor „reale” ale literaturii, scrierea autoficțională devenind o parte integrantă a existenței și un proces de dezvăluire a subiectului și a subiectivității prin intermediul limbajului. Paradigma autoficțională presupune ca modalitățile literare de autoexprimare a autorului empiric să aibă un caracter dihotomic, incluzând, pe de o parte, tiparul autobiografic, aparent „sincer”, cu

³⁴⁵ Nepotului îi sunt dedicate poeme precum *pisica și copilul, căpriorul, greu cu gândurile căpriorului, la piață cu rândunelul, creanga-n floare*.

³⁴⁶ Rodica Braga, 2, în vol. *Făptura de raze*, Sibiu, Imago, 2007, p. 7.

³⁴⁷ Rodica Braga, 10, în vol. *Făptura de raze*, ed. cit., p. 23.

³⁴⁸ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 297.

³⁴⁹ Rodica Braga, *poetul*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 126.

respectarea convenției de autenticitate și adevăr, constrângeri cărora li se opune, pe de altă parte, libertatea ficționalului, cu propriile caracteristici de a imagina și modela parcursul propriei vieți, într-o geneză textuală. Așadar, autorul de autoficțiuni reușește să infuzeze în poeme o pregnantă prezență a personalității și persoanei empirice în două moduri: fie printr-un pact referențial care dezvăluie elemente preluate din existența extratextuală; fie printr-un pact ficțional care permite autorului să demonstreze potențialul creator prin diversitatea expresivității imaginarului și a limbajului.

Poemele autoficționale ale unui autor, care își înscrie, în mod activ, prezența propriei personalități în text, devin niște veritabile *ego-grafii* lirice. Cu toate acestea, chiar dacă această formă poetică, potențează o pendulare și o permanentă interacțiune între realitate și ficțiune și sunt permise o mulțime de „artificii” ale ficționalului, este necesar să fie prezente și identificate în text anumite legături cu universul referențial. Cele două planuri, real și ficțional, se autodetermină, iar gradul de ficționalitate îl potențează pe cel de factualitate, conducând, astfel, spre o formă de autenticitate chiar mai plauzibilă. Scrierea autoficțională presupune, însă, și o relație de interdependență a eului cu limbajul și cu ficțiunea, legătură pe care poeta Rodica Braga o expune prin aceste poeme ale sinelui, în care abundă ceea ce James Olney numea „metafore ale sinelui”. Întreaga creație a poetei Rodica Braga se înscrie în paradigma autoficțională. În receptarea acestor poeme autoficționale lectorul, complice al autorului, este cel care poziționează cursorul pe axa real – imaginar, în *triada autor-subiect poetic-cititor*, cel din urmă deținând cheia strategiilor și a modului de receptare a acestui tip de texte.

Fiecare volum de versuri și fiecare poem insinuează intenția autoarei de a-și oglindi figura în urzeala textului și de a păstra o clară percepție referențială a unui subiect univoc care se reflectă în text. Adevărul și autenticul trebuie descoperit în scris mai mult decât în însăși viața, cuvântul, dătător de sens, fiind dibuit și scrijelit în *ființa de carne* a poetului, după cum par să confirme versurile: „cuvintele au pătruns de-a valma/ în mine. [...] îmi umplu gura cu sângele lor./ voi muri asfixiată de cuvinte?/ fără să înțeleg ce-au vrut de la mine,/ ce ascund în zicerea lor continuă./ [...] când eu aș vrea să le pricep rostul/ cu limfa, cu sângele meu/ și să văd dincolo de ele,/ în clar-obscurul care ascunde/ ceea ce rămâne veșnic nespus”³⁵⁰. Presiunea realului răspunde, astfel, impulsului scrisului.

³⁵⁰ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit, p. 240.

Metafore ale sinelui. Identități poetice și subiecte discursive

„las scrisul să mă recompună”³⁵¹

„Sinele se exprimă prin metaforele pe care le creează și le proiectează, iar noi îl cunoaștem prin intermediul acestor metafore”³⁵² afirmă James Olney în studiul său *Metaphors of Self. The meaning of autobiography*. Opinia lui James Olney va reprezenta linia directoare în exercițiul nostru interpretativ, care ne permite să percepem și să interpretăm subiectele discursive din poemele Rodicăi Braga ca pe niște construcții textuale, ficționale. Aceste metafore ale sinelui intră într-un flux textual care presupune construirea unei noi identități în cuvânt, acest „eu” prezentând mărci și indicii extratextuale, care aparțin autobiograficului și care corespund autoarei ca persoană empirică. Acest subiect liric este conceput, la fel cum considera și Dominique Combe, ca figură a subiectului empiric, dar fără ca cele două entități să se confunde, fiind evidentă distanța dintre acestea. Subiectul empiric, înrădăcinat în real, reprezintă expresia singularului, a particularului care tinde spre universal prin accesarea la condiția creatorului a subiectului liric.

Identitatea acestui subiect presupune atât dimensiuni empirice, cât și fictive, acestea antrenând o strânsă legătură între cel puțin două intenționalități și două subiectivități, din planul real, care corespund poetei. Aceste elemente se încorporează în universul poetic din imaginarul biografic, iar afirmațiile și interviurile acordate de către autoare îndreptățesc lectorul să perceapă opera luminată prin prisma biografiei sale. Cititorul recurge la elementele extratextuale pentru a consolida identitatea (pragmatică, nu cea ontologică) între autor, ca persoană empirică, și subiectul poetic. În acest subcapitol vom analiza modalitățile de conturare ale subiectului poetic, care proclamă o proiecție a poetei în propriile versuri. Apelând la diverse strategii precum includerea unor indicii onomastice/ referențiale care corespund biografiei autoarei, subiectul poetic se află la confluența a două matrici, acest „eu”, plasat la granița dintre textual și extratextual, într-un exercițiu

³⁵¹ Rodica Braga, *speranță*, în vol. *Senin ca-n ou*, ed.cit., p. 293.

³⁵² James Olney, *Metaphors of Self. The meaning of autobiography*, ed. cit, pp. 3-50.

confesiv-introspectiv-specular va deschide perspective multiple de exprimare și analiză.

Subiectul poetic se nutrește dintr-o substanță bivalentă, în poemele Rodicăi Braga converg atât „chipul” autobiografic, cât și cel autoficțional. Dualitatea subiectului corespunde cu cea problematizată de Paul Ricoeur, care evidențiază relația bivalentă dintre cele două categorii complementare ale identității, cea *idem* și cea *ipse*. Identitatea *idem* corespunde unei identități substanțiale, formale, iar cea *ipse* reprezintă echivalentul unei identități narrative. Cele două dimensiuni reprezintă o dublă valență a identității, alteritatea fiind parte constitutivă a identității, diada *idem* – *ipse* evidențiind legătura indisolubilă dintre alteritate și sine. Problema sinelui la nivel simbolic și textual, în termenii lui Paul Ricoeur devine operabilă în analiza poemelor Rodicăi Braga, întrucât acestea dezvăluie un imaginar identitar inepuizabil și un simbolism, mai mult sau mai puțin, elocvent, înfățișând un personaj care depășește granițele ficțiunii pentru a introduce în urzeala textului amprenta poetei. Acest *alter ego* nu presupune o identificare directă cu autoarea, aceasta fiind prezentă de puține ori ca subiect în text (în ciuda indiciilor extratextuale), ci își face simțită prezența prin acest proces de metaforizare a sinelui ca o mediere lingvistică între cele două planuri, textual și extratextual. Procesul de metaforizare a sinelui reprezintă o constantă a poemelor Rodicăi Braga, de la un capăt la celălalt al întregii creații unde „Subiectul care rostește aceste poeme este o paradigmă a feminității – fiică, iubită, mamă, remarcabilă fiind modularea psihică a unor credibile poziții în discurs, ale cărei schimbări nu înseamnă o simplă substituție de măști retorice, deși imaginile și scenariile sunt alese cu grijă”³⁵³.

În ordinea firească, o primă ipostază identitară este reprezentată de cea a fiicei, această identitate poetică fiind conturată în confruntarea cu teama pierderii mamei: „pregătită nu sunt să-ți iau locul și,/ neocrotită de tine, de nimeni, să privesc/ drept în moarte, ca-ntr-un cearcăn de stea”³⁵⁴ și cu absența tatălui „istovit ca un vultur/ atins de boala sfârșitului/ tata murea fastuos”³⁵⁵. Figura paternă este compusă prin tropii gigantismului: „ochii tăi de antracit/ dând foc lumii, tată./ tăcerile tale fierbinți/ secheștrând timpul [...] acolo unde ești,/ zadarnice toate acestea./ dorul meu, binecuvântat/ arsenic”³⁵⁶. Cele două prezențe prinse în nevremelnicia timpului sunt însuflețite de dorul

³⁵³ Maria-Ana Tupan, *Femeia în oglinda poeziei*, art.cit.

³⁵⁴ Rodica Braga, *bun rămas*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 15.

³⁵⁵ Rodica Braga, *tatei*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 47.

³⁵⁶ Rodica Braga, *tatei*, în vol. *A doua neliniște a cuvintelor*, Sibiu, Imago, 1997, p. 48.

copilului care trăiește prin prisma amintirilor: „învață-mă să visez!/ mi-a spus mama/ și mâna ei a scuturat de pe mine/ toată spuza de stea.”³⁵⁷, copilul regăsindu-și părinții retras în vis, într-o „casă pântec/ în care să-ți găsești visele/ cum ai alege semințe”³⁵⁸. Cele două figuri sunt construite complementar, figura maternă se concentrează pe două axe specifice orizontului feminității, a fluidității și a luminii, mama însemnând siguranță, alinare, încurajare, „ochii ei [...] luminând clipele mele/ de întunecare și suferință”³⁵⁹. Fluidului matern i se opune focul patern, în conturarea figurii tatălui fiind mereu prezente imaginile câmpului semantic care aparțin focului, „în gura cuptorului, scuipând foc ca un zmeu,/ stă tata./ [...] ca un vrăjitor stă și acum tata/ în gura cuptorului unde îmi coc/ poroasele pâini ale amintirii.”³⁶⁰, tatăl devenind „un Hefaistos care comandă focul pentru a-și împlini destinul de *pater familias*”³⁶¹.

Un alt rol pe care și-l asumă subiectul discursiv în poem este cel al iubitei, iubirea fiind descrisă în toate etapele și cu toate caracteristicile specifice acestora. Este descrisă iubirea ca formă de inițiere și de cunoaștere a sinelui prin intermediul celuilalt: „gura mea și-a descoperit/ taine noi, de când sărutul tău/ i-a inventat adevăratul contur./ trupul meu abia prinde/ rădăcini, răsadit cum e/ de neastâmpărul oaselor tale”³⁶², iubirea împlinită „să nu se termine/ nicicând/ împăienjenitul gând/ de iubire,/ ce ne dăruiește/ pe rând/ atâta frumusețe/ și nemurire”³⁶³. Împlinirea iubirii ia „forma shakespeariană a identificării cu celălalt până la anihilarea eului propriu ca existență aparte”³⁶⁴, așa cum reiese din versurile „mă doare inima, i-am spus/ iubitelui meu, bățile inimii tale/ s-au strămutat în ea/ prea repezi, prea vii./ nu-i nimic, mi-a spus el,/ două inimi într-una/ e o minune atât de rară”³⁶⁵. Iubirea este descrisă sub forma unui abandon de sine „iată, îți dau ochii mei [...] iată, îți dau pielea mea [...] iată, îți dau gura mea [...] iată, îți dau spaima mea [...] iată, îți dau bucuria mea [...] iată, îți dau întreagă ființa mea,/ tot nu-mi mai aparține”³⁶⁶, prezența iubitelui fiind îndestulătoare pentru a

³⁵⁷ Rodica Braga, *învață-mă*, în vol. *A doua neliniște a cuvintelor*, ed. cit., p. 55.

³⁵⁸ Rodica Braga, *o casă*, în vol. *A doua neliniște a cuvintelor*, ed. cit., p. 50.

³⁵⁹ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 82.

³⁶⁰ Rodica Braga, *tatei, cu nestinsă iubire*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 15.

³⁶¹ Maria-Ana Tupan, *Femeia în oglinda poeziei*, art.cit.

³⁶² Rodica Braga, *iubire*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 62.

³⁶³ Rodica Braga, *fără sfârșit*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 67.

³⁶⁴ Maria-Ana Tupan, *Femeia în oglinda poeziei*, art.cit.

³⁶⁵ Rodica Braga, *somn*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 115.

³⁶⁶ Rodica Braga, *iubire I*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 115.

închega „a treia ființă”³⁶⁷, cuplul, o entitate „care preia de la celelalte două ceea ce este mai bun, ceea ce este esența, ceea ce este definitoriu”³⁶⁸. Iubirea, însă, este și zămislire de sine, abandonându-se celui alt, ființa capătă desăvârșire „iubirea ta mi-a plămădit/ ființa cu duioșie,[...]/ iubirea ta a iscat în mine/ puterea de a fi/ m-a așezat în tiparul ființei,/ cum așezi aluatul/ pregătindu-l pentru focul/ ce urmează să-l împlinească”³⁶⁹. Absența fizică a celui alt echivalează cu o ruptură a sinelui, fiind somatizată precum boala „când în casă nu ești,/ când pereții înmuiați/ de absența ta, se lasă/ [...] mi-e inima ațoasă, scărmanată/ și goală [...] ăsta nu-i dor, e boală curată,/ e rupere de os, e surpare de mină,/ e frângere de țesut”³⁷⁰. Cea de-a treia ființă, însă, este supusă vremelniciei asemenea oricărei făpturi „argintia făptură a iubirii/ încearcă să-ntoarcă-napoi/ orologiul tăcerii”³⁷¹. Cuplul este surprins și în ipostaza ostoirii, „alunecați în tăcere/ de mult am uitat/ sidefiul cuvintelor de iubire”³⁷² și a retragerii fiecăruia în sine: „în dragoste s-a făcut târziu,/ târziu ca-n sfârșit de duminică. tăcem. [...] doi străini în lume suntem,/ tari și amari precum sâmburii de/ migdală”³⁷³, o iubire târzie, domolită „iubire roasă de ani/ precum frunza/ de lacomul viermișor/ de mătase,/ doar nervurile rămase/ țeș plasele ce mă-nconjur”³⁷⁴.

Ultima formă a conștiinței creatoare se constituie, într-un firesc sistem ontologic, și în ipostaza de mamă și, mai apoi, bunică, subiectul discursiv situându-se în sine și prin împlinirea prin maternitate. Scenariul matern gravitează în jurul metaforelor luminii și soarelui „de două ori lumină în pântec/ am purtat./ doi prunci ca feții soarelui [...] fiecare/ seamănă cu doi sori”³⁷⁵. Subiectul poetic, în această ipostază, se identifică cu cei doi fii, pe care îi mai simte, încă, făcând parte din propria ființă „neprihăniții fii mai cresc în mine,/ în gingașe gogoase colorate/ și nu dau semne limpezi de plecare”³⁷⁶, această identificare luând forma unei punți de legătură între generații „în tine sunt și eu/ și ce-a mai rămas din ai noștri”³⁷⁷. Subiectul

³⁶⁷ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 96.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ Rodica Braga, *întrebare*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 201.

³⁷⁰ Rodica Braga, *când nu ești*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 156.

³⁷¹ Rodica Braga, *argintia făptură*, în vol. *A doua neliniște a cuvintelor*, ed. cit., p. 88.

³⁷² Rodica Braga, *noi*, în vol. *A doua neliniște a cuvintelor*, ed. cit., p. 80.

³⁷³ Rodica Braga, *sâmburi de migdală*, în vol. *A doua neliniște a cuvintelor*, ed. cit., p. 79.

³⁷⁴ Rodica Braga, *zâmbet noptatic*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 69.

³⁷⁵ Rodica Braga, *recunoștința fiilor*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 269.

³⁷⁶ Rodica Braga, *fiii*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 80.

³⁷⁷ Rodica Braga, *fiului cel mic*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 39.

poetic percepe existența fiilor ca o prelungire a propriei existențe într-un timp măsurabil, dar nedeterminat pentru sine „băieții mei, viitoarea memorie a unui timp/ ce nu-mi va aparține, dar prin ea, e și al meu”³⁷⁸. În ipostaza maternității, subiectul este marcat de „urmele traumei partumului”³⁷⁹, de trauma „frângerii” și a despărțirii de cei doi fii „durerea egal se împarte/ între cea care rămâne și cel/ care pleacă icnit mai departe”³⁸⁰, cu neostoitul dor „de a fi iar una,/ iar soarta ne desparte întruna” (*fiii*).

Rana despărțirii de fii este oblojită de apariția „căpriorului”, a nepotului, subiectul poetic fiind conturat în această ipostază într-un univers al vegetației fertile, cadru protector pentru „căprior”. Această ipostază a subiectului poetic este singura care aduce în universul textual referințe nominale exacte: „Auriu, rozuliu, fildeșiu/ Numele tău fie Radu”³⁸¹ ori „Vreau să ascult/ respirația Radului/ ca o corolă în vibrație”³⁸². Prima tentație a oricărui cititor avizat este cea de a corela versurile cu informațiile extratextuale, hipertextul și hipotextul, în termenii lui Gerard Genette, orientând cititorul spre o lectură în cheie autobiografică. Și numeroasele elemente paratextuale – poemele dedicate lui Radu – vin în spiritul acestei idei, însă exercițiul interpretativ nu trebuie dirijat, în manieră absolută, în direcția indiciilor care țin de registrul autenticității și al verosimilității. Orientarea lecturii în direcția biografismului ne-ar apropia (în mod eronat!) de poezia confesivă din perioada romantică și de efuziunile sentimentale ale poetului.

Informațiile din sfera extratextuală facilitează apropierea de poezie, dar nu trebuie scăpat din vedere faptul că, în ciuda indiciilor, aceste poeme sunt ficțiuni în care sunt surprinse diverse ipostaze ale subiectului poetic. Versurile mai sus amintite nu oferă mai multe date concrete, cu excepția numelui. Personajul prezent, astfel, în text, reprezintă o instanță ficțională, care împărtășește elemente comune cu persoana reală și dezvăluie anumite aspecte din viața autoarei. Strategia autoficțională, în acest caz, constă în ambiguitatea creată prin plonjarea în ficțiune cu un nume propriu, iar această ancorare în ficțiune este o altă direcție în ghidarea lecturii care îndreptățește cititorul să perceapă aceste subiecte ca fiind construcții textuale, entități ficționale. Poemele selectate spre analiză vizează două tendințe complementare: pe de o parte, poate fi adus în discuție spațiul

³⁷⁸ Rodica Braga, *băieții mei*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 187.

³⁷⁹ Maria-Ana Tupan, *Femeia în oglinda poeziei*, art.cit.

³⁸⁰ Rodica Braga, *fiii*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 80.

³⁸¹ Rodica Braga, 2, în vol. *Făptura de raze*, ed. cit., p. 7.

³⁸² Rodica Braga, 10, în vol. *Făptura de raze*, ed. cit., p. 23.

autoficțional (care presupune includerea indicilor onomastice, a unor circumstanțe de viață sau elemente paratextuale care fac referire la viața extratextuală), iar pe de altă parte, sunt evidente strategiile care vizează crearea identității unui subiect autoficțional, aflat la intersecția a două axe: cea autobiografică și cea (auto)referențială. Subiectul poetic se definește, în același timp, ca poet-subiect și subiect-poet, o identificare pragmatică, nu ontologică, care presupune alăturarea celor două instanțe *byos* și *graphé*, în termenii lui James Olney. Această bivalență a subiectului poetic care coabitează cu personajul este prezentă în toate ipostazele identitare supuse analizei noastre.

În ipostaza de iubită (și în versiunea matrimonială) și apoi mamă era prezentă acea stare de identificare cu *celălalt*, uneori dusă până la anularea de sine, ipostază care lipsește în cadrul ultimului scenariu. Dacă scenariul matern era conturat prin intermediul metaforelor luminii și soarelui, figura nepotului se profilează în decorul unei vegetații roditoare „de pe creanga-n floare/ am să te desfac”³⁸³ și al naturii la început de primăvară, în plin avânt al vieții, al rodului care dă în pârg „căpriorul, nepotul meu [...] flacăra primăverii este”³⁸⁴. Figura nepotului se construiește prin complementaritate, acesta fiind „pasărea mării și a soarelui”, fiind prezente, deopotrivă, imaginile câmpului semantic care aparțin apei, dar și focului „din durerea venirii pe lume/ au crescut irișii ochilor tăi,/ sfidând frica și timpul/ cu albastrul lor viu/ ca o apă mereu trează”³⁸⁵ și, în aceeași descriere, poartă un nimb de foc „căpriorul, nepotul meu,/ are o torță în loc de păr/ arzând liniștit și aromitor/ ca mirodeniile ținuturilor/ îndepărtate”³⁸⁶. Universul copilăriei stă sub semnul mirării și al curiozității „infiniul poate fi gând/? dar ce este gândul? mă întreabă neobosit căpriorul”³⁸⁷, dar și al unei lumi create sinestezic dintr-un melanj de lumină: „căpriorul e un fel de făclie/ aprinsă ce pârjolește/ totul în jur/ pentru a-și face loc în lume” (*greu cu gândurile căpriorului*), culoare: „căpriorul, nepotul meu,/ are obrazul încondeiat arămiu,/ până la urmă, nu asta-i culoarea/ sângelui toamnei?” (*greu cu gândurile căpriorului*) și parfum: „inocentă făptură/ cu gene de fluturi,/ dacă te ating, miroși/ a polen dintr-o mie de flori”³⁸⁸. Policromia stilistică reflectă

³⁸³ Rodica Braga, *creanga-n floare*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 279.

³⁸⁴ Rodica Braga, *căpriorul*, în vol. *Ametist*, ed. cit., p. 9.

³⁸⁵ Rodica Braga, 2, în vol. *Făptura de raze*, ed. cit., p. 7.

³⁸⁶ Rodica Braga, *căpriorul*, în vol. *Ametist*, ed. cit., p. 9.

³⁸⁷ Rodica Braga, *greu cu gândurile căpriorului*, în vol. *Ametist*, ed. cit., p. 12.

³⁸⁸ Rodica Braga, *copil al duminicii*, în vol. *Ametist*, ed. cit., p. 41.

complexitatea stărilor afective descrise de subiectul poetic care dezvoltă paleta de ipostaze identitare.

Diversele metafore ale sinelui supuse analizei în acest subcapitol se concentrează în jurul configurării identităților poetice care converg într-o propunere de lectură în care sunt stabilite filiații între autoare, ca persoană empirică, și personajele prezente în versuri. Prin acest exercițiu interpretativ, supus permanentelor modificări, am identificat diferite corespondențe (și cu intervenția necesară a unui cititor avizat) care ne-au permis includerea poemelor și a subiectului care descrie aceste ipostaze identitare (fiică, iubită, mamă, bunică) într-o constelație autoficțională, a unei poezii situate la limita biografică.

„În carne și versuri”³⁸⁹ – consubstanțialitatea poetei cu poemul

*„inima-mi pompează
cerneală, clorotice
litere, alergând prin
artere, cum peștii sloboziți
în acvarii nătânge”³⁹⁰*

Dintre toate ipostazele identitare prezente în poemele Rodicăi Braga, cea mai întâlnită o reprezintă cea a identificării poetei cu poemul, numeroase texte având în centrul lor concepțiile autoarei despre poet și rolul acestuia sau despre exercițiul poetic și funcția poetului. Vom analiza această relație de consubstanțialitate a poetei cu poemul prin prisma abordării teoretice, propuse de Michel Foucault, a funcției de autor care înglobează cele trei „euri simultane”: autorul, scriitorul real și *eul* care îndeplinește rolul unui „vorbitor” fictiv. Acestor *alter egouri* li se imprimă un statut special în poezia Rodicăi Braga prin relația insolită a acestora cu însuși textul. Prin funcția de autor nu facem referire nici la scriitoare, nici la momentul în care scrie, nici la scriitură, ci avem în vedere acel *alter ego* care (în exemplele selectate pentru acest subcapitol) consolidează o legătură pluri-identitară între poet și poem.

În poemele Rodicăi Braga caracteristicile actului de creație și a scrisului în sine iau forma unui îndelung travaliu, proces peste care se proiectează o relație indisolubilă de identificare și unificare *a poetului, ca ființă de carne, și a*

³⁸⁹ Sintagma „în carne și versuri” ne-a fost inspirată de versurile „en carne y verso”, care aparțin poetei de origine spaniolă Gloria Fuertes.

³⁹⁰ Rodica Braga, *ah, prețul!* în vol. *Stacojiu, în vânăre de vânt*, ed.cit., p. 106.

*poetului, transpus în versuri: „rupt din carne,/ poemul acesta mă doare,/ cum doare și pagina/ ce-l așteaptă avidă”*³⁹¹. Trăvialul creației poetice este aidoma celui al facerii, împlinirea sorocului reflectând analogia poezie-naștere „poemul se zbate în tine/ cu nerăbdarea copilului/ care vrea să-și părăsească/ lăcașul cald și generos/ în care s-a copt pe sine./ iar tu, ca o mamă/ înțeleaptă,/ știi că a sosit timpul...”³⁹². Alteori, poemul ia naștere subit „ca sângele din venele tăiate/ țâșnește uneori poemul”³⁹³. Elementul comun al acestui proces de creație este somatizarea „un vers mi s-a înfipt/ în carne ca un spin/ și stă acolo nemișcat/ și doare”³⁹⁴, fiind prezentă mereu suferința fizică, durerea resimțită în mod acut: „ca un spin mă doare poemul./ să nu-l ating înseamnă/ să-i las puterea să crească/ în adânc ca o rădăcină bolnavă”³⁹⁵.

Starea necesară creației este înscrisă într-o simbolică a suferinței, maladivului și stigmatului „starea poeziei, asemenea tăieturii/ unui bisturiu – deruta primului strop/ de sânge – care îți asanează/ și-ți scoate în lumină/ suferințele neștiute./ starea poeziei, răul de care/ nu te vindeci niciodată,/ îl duci cu tine ca pe un stigmat”³⁹⁶. Suferința din planul creației se transpune în plan ontologic, poeziei fiindu-i infuzate puternice filiații ființiale „ca o rană de nevindecă/ trăiește în mine/ poezia./ mă doare continuu”³⁹⁷, poeta mizând pe o fuzionare identitară a celor două entități, poet și poem.

În *poetul* este proiectată o succintă artă poetică în care, în mod recurent, procesul creației este dublat de un permanent travaliu al căutării și al *des-ființării* de sine, evidențiind menirea exuvială a poetului „cu înghițituri de șarpe/ își devoră poetul măduvele. [...] prizonier al adevărurilor/ ce nu-i aparțin, nu cunoaște/ decât rățăcirea, disperarea și gustul sălcui/ al desființării de sine”³⁹⁸, consemnând, în momentul contemplării lucide a propriei meniri, caracteristicile procesului de creație, rânduiala conștiinței poetice și ale propriei imagini în calitate de poetă. Actul creator presupune accederea la o totalitate a ființei, a unei interiorități accesate în întregime „a echilibrului dintre rațiune și simțire, considerate în mod nedrept apanaj exclusiv al masculinității creatoare. Rodica Braga se dezice de ambele

³⁹¹ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 36.

³⁹² Rodica Braga, *poemul se zbate în tine*, în volumul *Șoaptele toamnei*, ed. cit., p. 35.

³⁹³ Rodica Braga, *nu mă privești*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 86.

³⁹⁴ Rodica Braga, *un vers mi s-a înfipt în carne*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 295.

³⁹⁵ Rodica Braga, *vis destrămat*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 131.

³⁹⁶ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 241.

³⁹⁷ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 341.

³⁹⁸ Rodica Braga, *poetul*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 126.

imagini limitative, a femeii-simțire irațională și a femeii raționale insensibile, pentru a o propune pe aceea a poetei, în calitate de fericită totalitate a dionisiacului și apolinicului, a unei inteligențe mereu ascuțită, dar neîncetat flexibilă în vederea receptării vocii interiorității”³⁹⁹ [s.n. S.V.].

Legătura poetului cu poemul dezvăluie o relație de identificare, bazată fie pe alteritate, ca o smulgere din sine, o entitate scindată într-o voce în care poetul și poemul coexistă: „poemul, așos, e plin/ de noduri,/ te împiedici în bulbucatele/ lui melancolii,/ nici acestea nu te conțin/ pe tine, doar pe cea care-ți imaginezi...”⁴⁰⁰, fie pe o suprapunere până la anihilarea poetului, ca ființă empirică: „cu tot trupul meu/ voi scrie acum poezia. [...] cu tot ceea ce sunt,/ cu burta, cu viscerele,/ cu lumina, cu întunericul,/ cu spaima, cu bucuria,/ cu negrul, cu verdele,/ cu frunzele, cu aripile,/ cu toată frenezia/ de care, cândva, am fost/ în stare și care/ mi-a prefăcut glasul/ în laser. [...] eu râd și simt/ cum curg în slove”⁴⁰¹. Strania relație a celor două entități – poet-poem – cunoaște ipostaze din cele mai diverse, care se rezumă ori la alienare „poemul e o stranie/ alcătuire/ ce nu aparține poetului. [...] e o disperată încercare/ de a-și sparge/ tiparele,/ de a-și ieși din sine”⁴⁰², ori făcând apel la metafore care se înscriu într-un simbolism al reclusiunii: „aș vrea să găsesc silaba perfectă/ în care să mă închid definitiv împăcată” sau „versul acesta speriat/ fața mea necunoscută este”⁴⁰³, fiecare dintre cele două entități, poet și poem, se află în ipostaza de temnicer pentru celălalt, o captivitate asumată, precum o fatalitate „subit, prinsă/ în capcana poeziei./ ca o insectă mă zbat/ în pânza ei de păianjen./ aș vrea să scap/ și totuși nu”⁴⁰⁴. Senzația preaplinului sufletesc care dă naștere poemului este urmată de cea a vidului creator „e ora când, fără un țipăt,/ se naște poemul,/ lăsându-mă ca pe o placintă/ goală, netrebuitoare”⁴⁰⁵, poetul fiind ființa prin care versurile curg, fără ca acestea să-i aparțină vreo clipă.

³⁹⁹ Liliana Danciu, *Fluiditate și feminitate creatoare*, în „Contemporanul”, an XXIX, nr. 2 (791), februarie 2018, p. 28, disponibil la <https://www.contemporanul.ro/lecturi-despre-carti/liliana-danciu-fluiditate-si-feminitate-creatoare.html>, accesat la 27.04.2022.

⁴⁰⁰ Rodica Braga, *poemul, așos, e plin*, în volumul *Șoaptele toamnei*, ed. cit., p. 74.

⁴⁰¹ Rodica Braga, *cu tot trupul meu*, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed. cit., p. 74.

⁴⁰² Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 324.

⁴⁰³ Rodica Braga, *fața mea necunoscută*, în vol. *A doua neliniște a cuvintelor*, ed. cit., p. 7.

⁴⁰⁴ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 297.

⁴⁰⁵ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 17.

Coordonate/ dimensiuni temporale ale ființei: Chronos – Kairos – Thanatos

În poemele Rodicăi Braga, în reprezentarea ierarhică a arhitecturii timpului, pot fi identificate, în mod recurent, trei valențe temporale distincte. O primă dimensiune este reprezentată de bio-temporalitate, un timp biologic, supus cronologiei și trecerii, cuantificat în trei coordonate temporale diferite – trecut, prezent și viitor. Acest sistem cronologic „organic” este completat de un timp al conștientizării și devenirii ființiale, o temporalitate interiorizată, caracterizată printr-o distincție clară și conștientă între trecut și viitor și printr-un prezent mental ale cărui limite temporale sunt șanjabile în funcție de nivelul de conștientizare. Cele două coordonate converg spre un timp al finitudinii, propriu unei „ființe conștiente finite cu propria sa finitudine percepută ca limită”⁴⁰⁶.

Celor trei registre temporale le corespund diferite ipostaze ființiale, iar pentru a le ilustra se impune și o încadrare prealabilă într-un orizont conceptual potrivit ipotezei de lucru. Prin urmare, într-un scurt excurs transdisciplinar, vom aduce în discuție problematica timpului și a mecanismelor de percepere ale acestuia, așa cum au fost descrise de un clasic al filosofiei timpului, Sfântul Augustin, urmat de un scurt popas hermeneutic dedicat paradigmei fenomenologice a timpului, în termenii abordării lui Edmund Husserl. Vom aborda o metodologie care urmează pașii unui proces inductiv-descriptiv, cu intenția de a deschide orizontul unor noi posibile direcții exegetice, apelând la un instrumentar analitic mai puțin uzitat. Încercând să deslușim logica constitutivă a „efectului de temporalitate” transpus în poemele Rodicăi Braga, pentru început vom schița/ stabili delimitările conceptuale care vor determina direcția demersului nostru exegetic.

Dezabaterile care au în prim plan problematica temporalității încep chiar din Antichitate, Sfântul Augustin pornind, în explorarea naturii dimensiunilor temporale, de la conceptul aristotelian și de la elemente pe care le-a preluat de la Aristotel. În *Confesiunile* sale, Sfântul Augustin se întreabă „Ce este totuși timpul? [...] Cine ar putea să cuprindă cu mintea această idee, pentru ca apoi să o exprime prin cuvinte? [...] Dacă nu-mi pune nimeni această întrebare, atunci știu ce este timpul. Dar dacă aș vrea să-l

⁴⁰⁶ Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 53.

lămuresc pe cel care întreabă, nu mai știu”⁴⁰⁷. Complexitatea naturii temporale rezidă în inevitabila subiectivitate a perceperii empirice a timpului prin aporiile unui prezent conștient, eliberat de caracteristicile dependenței evenimențiale, marcată de liniaritate și ordine secvențială. Un timp reprezentat pe o axă geometrică liniară, prin juxtapuneri evenimențiale într-o temporalitate ordonată și repetabilă nu corespunde paradigmei temporale înțelese de către Sfântul Augustin care a constatat că toate determinările temporale sunt inevitabil relative, formulând, astfel, teza unui *prezent multiplu* – care nu este selectiv și nu se reduce la un „acum”, clar determinat. Acest „acum” nu este unidimensional și reprezintă mai mult decât un singur interval temporal, fiind, mai degrabă, constituit dintr-o succesiune de momente, formată din mai multe astfel de intervale, a căror unitate alcătuiește prezentul. Principiul de organizare al timpului, potrivit acestei concepții, se supune dinamicii poziționării într-un prezent continuu⁴⁰⁸, întrucât cunoașterea este, în mod necesar, prezentă și are loc într-un moment actual, al unui palpabil „acum”, cu toate că există capacitatea de rememorare sau de anticipare a sinelui, adică procesarea cognitivă a ceva care, în mod clar, nu are o existență empirică în prezentul real.

Poemele Rodicăi Braga sunt marcate de aura unui timp creat pe coordonatele prezentului descris în termenii propuși de către Sfântul Augustin, subiectul poetic fiind învăluit într-un prezent al trecutului, conștient de prezentul prezentului și ademenit de un prezent al viitorului. În acest prezent, al momentului actual, sunt integrate și reprezentări mentale, redade de memorie sau anticipate de imaginație, considerate în mod obiectiv ca fiind situate în trecut sau în viitor. Așadar, Sfântul Augustin consideră că prezentul trăit cunoaște toate dimensiunile temporale, știe trecutul și proiectează viitorul, fiind format dintr-un prezent al trecutului amintit, cât și dintr-un prezent al viitorului imaginat. Determinările temporale obiective se relativizează într-un triplu prezent al conștiinței: „Nu este corect să spunem că există trei timpuri, trecut, prezent și viitor, ci ar fi mai bine poate să spunem că există trei timpuri, și anume prezentul lucrurilor trecute, prezentul lucrurilor prezente și prezentul lucrurilor viitoare”⁴⁰⁹. Așadar,

⁴⁰⁷ Sfântul Augustin, *Confesiuni*, ediție bilingvă, Traducere din limba latină, introducere, note și comentarii, tabel cronologic și indice de Eugen Munteanu, București, HUMANITAS, 2018, p. 557.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, „timpul nu este nimic altceva decât extensie”.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 569.

dacă prezentul nu înseamnă durată și percepția este limitată doar la ceea ce este prezent, evident că se poate percepe sau experimenta doar ceea ce este conținut într-un prezent actual. Pentru Sfântul Augustin, complexitatea fenomenologică și profundă a temporalității se bazează, așadar, pe faptul că orice formă de determinare a timpului conține, în mod necesar, o componentă reflexivă care face apel la subiect și la propria sa percepție a timpului. Dincolo de importanța acestei determinări temporale din punct de vedere teologic și filosofic, aceasta este, de asemenea, fundamentală din punct de vedere exegetic, prin înțelegerea logicii constitutive a efectelor temporalității evocate în context ficțional.

O altă problemă adusă în discuție, de asemenea fundamentală pentru studiul nostru, se referă la percepția timpului în termeni de perioadă temporală extinsă, care nu poate fi redusă la percepția unor momente distincte din care se formează un interval temporal, deoarece s-ar pune sub semnul întrebării identitatea subiectului care percepe temporalitatea. Cele două probleme ridicate de Sfântul Augustin – cum pot fi explicate determinările temporale care acționează retroactiv asupra subiectului și ce stabilește capacitatea de a observa timpul ca durată – sunt preluate de către Edmund Husserl în demersul fenomenologic al perceperii timpului. Potrivit acestuia, timpul obiectiv și percepția temporală pur subiectivă trebuie să fie fundamental separate, intenția sa fiind cea de a „suspenda” timpul obiectiv, întrucât cunoașterea timpului nu prezintă interes din perspectiva percepției exterioare conștiinței. Și în cazul lui Husserl se poate vorbi despre o cunoaștere a timpului bazată pe intuiție, dincolo de empirism, și despre o paradigmă temporală cu o dinamică tripartită, conștiința și conștientizarea prezentului, a trecutului și a viitorului, fiind într-o relație de întrepătrundere și interdependență. Însă în locul unei teorii a timpului obiectiv, care presupune abstractizarea unui *acum* unidimensional și, prin urmare, a unei concepții liniare a timpului ca o succesiune de astfel de momente, Husserl propune o abordare fenomenologică bazată pe percepția unitară a timpului, care nu se limitează la un singur moment. Se creează, în mod reflex, o conștiință a duratei, care reține și memorează, manifestându-se sub forma fluxului continuu de evenimente care se succed și care se întrepătrund.

Abordarea fenomenologică a timpului deschide noi perspective de cercetare a „efectului de temporalitate” transpus în plan ficțional. Temporalitatea evocată la nivel ficțional nu pune accent pe reconstituirea plană a unei sumarizări a timpului obiectiv, urmărind o structură obiectivă și o stratificare concomitentă a unor momente distincte, ci evidențiază, mai degrabă,

dinamica procesului de constituire a unei temporalități percepute în mod subiectiv. Simpla segmentare temporală a evenimentelor nu presupune, în mod necesar, și perceperea temporalității, întrucât, după cum afirmă Husserl, temporalitatea este creată în planul conștiinței doar atunci când procesul de reținere, de memorare este prezent, atunci când prin rememorare se generează o reprezentare a percepției unui eveniment. Rememorarea, în sensul de a reconstitui un eveniment la nivel conștient înseamnă a readuce în prezent o imagine a trecutului, așa cum se întâmplă și în context ficțional unde utilizarea neconvențională a timpurilor verbale joacă un rol important, la fel ca desemnarea evenimentelor prin intermediul determinărilor temporale care topesc distanța dintre trecutul perceput și prezentul real. E ceea ce Serge Doubrovsky definea drept o scriitură care vizează verbalizarea imediată, a transcrierii prezentului perceput, procedeu predilect în creațiile Rodicăi Braga.

Urmând raționamentul husserlian, temporalitatea înscrisă în plan ficțional trebuie înțeleasă ca un proces care evidențiază dinamica devenirii conștiente, nu simpla secvențialitate sau segmentare evenimentială, temporalitatea contează din punct de vedere calitativ, nu cantitativ, diferențiere percepută la nivel ontic. Devine necesară o distincție între cele două dimensiuni temporale, Chronos și Kairos, cel dintâi reprezentând timpul uniform al sistemului cosmic. În Chronos există concepția fundamentală a timpului ca măsură, cantitate, durată, periodicitate, valențe temporale diferite de Kairos care semnifică timpul oportun, armonios, potrivit, prielnic, al împlinirii, un prezent al integralității existenței. Frank Kermode definea diferența dintre Chronos și Kairos precum cea dintre haos și ordine, Kairos desemnând acel punct din timp dintre un început și un sfârșit, un moment în timp plin de semnificație, încărcat cu o semnificație derivată din relația sa cu sfârșitul⁴¹⁰. Kairos este, în mod clar, un concept complex, multidimensional care se bazează pe principiul armoniei. Cu toate că cele două coordonate temporale diferă în aprecierea dimensiunilor metafizice și istorice ale realității, există o relație indisolubilă între acestea, timpul kairotic implică și necesită, în mod imperios, și timpul cronologic, acesta fiind o precondiție necesară care stă la baza (pe)tregerii calitative ale timpului. Chronos, în lipsa dubletului Kairos, nu determină punctele de criză ale experienței umane,

⁴¹⁰ Frank Kermode *apud* Phillip Sipiora, *The Ancient Concept of Kairos*, în vol. Phillip Sipiora, James S. Baumlin (ed.), *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*, State University of New York Press, 2002, pp. 1-23.

acele momente care cer ingeniozitate în aprecierea momentului oportun. Acestea sunt puse în legătură cu o clară determinare temporală și, prin urmare, supuse unei ontologii care cunoaște „timpul”, fie dintr-o perspectivă cotidiană, pragmatică, fie prin prisma caracterului abstract al temporalității.

Reconceput ca un tot unitar, format din Kairos și Chronos, timpul oferă o grilă de interpretare și înțelegere a proceselor ființiale și ale vieții, dar și a poemelor Rodicăi Braga, întrucât neglijarea componentei kairotice, a dimensiunii calitative a timpului, ar denatura interpretarea poemelor sale. Această temporalitate trecută prin filtrul conștiinței este, în sine, mai ofertantă decât oricare altă întruchipare temporală, în care trecutul recuperat în prezent se preschimbă și se amplifică într-o formă a prezentului-trecut. Subiectul poetic pendulează între „atunci” și „acum”, între succesiv și simultan, conturându-se o dimensiune temporală opulentă, încărcată de semnificații, prin care se încearcă descifrarea sensului existenței. În mod recurent, în poemele Rodicăi Braga, este stabilit un *tempo* în care există un moment plin de semnificație, o dimensiune kairotică a timpului, în care un eveniment aparent banal inspiră poezia „la timpul potrivit,/ poemul eclozează asemeni/ puilor de păsări din ou”, crearea poemului primind valențele unui proces al nașterii „coaja fragilă a oului/ fisurată de ciocul nerăbdător/ se va sparge/ și va îngădui poemului/ să-și zvânte în lumină/ penele umde pregătite pentru zbor”⁴¹¹. Momentul propice creației e spontan, sustras cronologiei, al clipei instantanee când nașterea poemului vine fără prevestire „e ora când, fără un țipăt,/ se naște poemul,/ lăsându-mă ca pe o placintă/ goală, netrebuitoare”⁴¹². Poezia, prin urmare, se înscrie într-o coordonată temporală kairotică, poeta accesând o sensibilitate care sporește calitatea fiecărei experiențe sau moment care trece. Versurile sale sunt orientate spre accederea la timp dintr-o perspectivă metafizică, care nu neglijează aspectul modului în care timpul este perceput, dar nu se axează, în principal, pe percepția empirică a timpului, ci se concentrează, mai degrabă, asupra modului în care este concepută natura timpului și a temporalității și a ceea ce este cu puțință să se cunoască, în mod absolut, despre dimensiunea temporală plină de semnificație. Poemul și actul creației esențializează clipa, anulând efemeritatea timpului „din rădăcinile lui [poemului – n.n.] înfipte/ adânc în îndoiala din mine/ se scurge o viață de-o

⁴¹¹ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 22.

⁴¹² Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 17.

clipă sau o clipă de viață, desenând pe hârtie/ hărți bizare,/ necunoscute/ nimic”⁴¹³. Această cunoaștere în profunzime a timpului, în versiunea sa kairotică, bazată pe logica senzorială, depășește percepția din perspectivă psihologică și empirică ce urmărește, în primul rând, problema ordinii temporale prin prisma logicii mentale și cognitive. Perceperea acestui *timp al existenței* are loc prin intermediul simțurilor „tu cunoști ritmul ascuns/ al perpetuumului,/ al eternității și al veșnicului/ prezent,/ te dăruie clipei/ cu voluptate și-i respiri/ prospețimea/ ca pe un drog”⁴¹⁴.

Percepția și cunoașterea în poezia Rodicăi Braga au loc „în timp”, acesta fiind determinat prin relația cu trecutul, prezentul și viitorul, cu „trecerea”, subiectul poetic fiind marcat de neputința fixării clipei în trecerea prin vreme „stilul meu s-a tocit/ de când tot scriu pe tăblița/ vremii despre trecere”⁴¹⁵. Trecerea prin timpul cuantificabil poate fi oprită prin crearea buclei în timp care stăruie asupra momentului kairotic, revelator al sensurilor interioare „ar trebui poate să mă opresc/ asupra viețuirii veșnice,/ asupra eternei flăcări/ ce animă spiritele dinaintea/ vieții și chiar după aceasta,/ celebrând constanta continuitate [...] acel puls universal/ fără sfârșit”⁴¹⁶ [s.n. S.V.]. Timpul kairotic, plin de semnificație, primește valențe contradictorii, fie are prețul unei clipe „timp prietenos, locuibil,/ ca o casă a copilăriei,/ te treci repede”⁴¹⁷, fie al unei eternități „uneori îmi fac veacul/ într-o melodie [...] trăire în tremur/ a clipei saturate de sunet”⁴¹⁸. Dimensiunea kairotică a timpului se bazează, astfel, pe o formă de cunoaștere intuitivă, timpul fiind supus unei observații empirice, prin perceperea interioară, de tip senzorial „timpul [...] respiră odată cu noi,/ își golește ochii de așchiile/ vederii, [...] viețuiește în noi ca viermele-n fruct,/ chiar cu noi se hrănește,/ ne soarbe expert,/ cu lăcomie temperată, dar și cu dorința de a se elibera,/ chiar și printr-o scurtă/ respirație”⁴¹⁹.

Paradigma temporală din poemele Rodicăi Braga preia teza prezentului multiplu expusă de către Sfântul Augustin, prezentul nefiind redus la un singur interval temporal unidimensional. Determinările temporale se relativizează și se percep în mod profund subiectiv, prezentul trăit devenind

⁴¹³ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 36.

⁴¹⁴ Rodica Braga, *izvodit din fuioare*, în volumul *șaptele toamnei*, ed. cit., p. 17.

⁴¹⁵ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 16.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 68.

⁴¹⁸ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 57.

⁴¹⁹ Rodica Braga, *respirația timpului*, în volumul *Ametist*, ed. cit., p. 59.

un prezent al trecutului amintit, constituit dintr-o succesiune de momente care aparțin trecutului și care configurează prezentul – „o amintire răzleață/ pălpâie intermitent/ așa friabilă a prezentului/ îmi peticește/ trecutul”⁴²⁰. Temporalitatea, percepută la nivel ontic, suspendă efemeritatea și trecerea din plan cronologic, dezbărându-se de evenimențial și accesând momentul prielnic, al dimensiunii kairotice „al trecerii mele/ prin eternitățile/ de-o clipă dintre lumi”⁴²¹. Timpul nu înseamnă secvențialitate sau succesiune evenimențială, întrucât este înscris sub semnul dinamicii și al devenirii „o moară necruțătoare/ îmi macină continuu ființa/ de la origini până în prezent [...] îmi fâlfâie/ permanent pânda/ subțire a zilelor amestecate/ din care storc lacom/ *dulcea miere a ființării*”⁴²² [s.n. S.V.]. Dimensiunea kairotică a timpului este una a căutării sensului existențial, al *ființării*. Conștientizarea prezentului, cu a lui configurare tripartită, se manifestă fie sub forma unui flux continuu de momente care permit accesarea la durată, creându-se o conștiință a duratei interioare, care „reține” timpul „clipa devine un tunel/ luminos/ care te absoarbe/ în nesfârșirea lui”⁴²³, fie are prețul unei clipe trecătoare „o, eternitatea fulgurantă/ a acestor clipe/ rupte din rost,/ când în auzul tău/ se face lumină/ doar preț de o spadă/ care despică/ al lumii asigurator/ adăpost”⁴²⁴. Temporalitatea ființei se manifestă prin raportarea la dimensiunea kairotică a timpului, la prezentul creator de sens și, în măsura în care este capabilă să stabilească un raport calitativ cu prezentul existenței, prin accesarea la un timp prielnic.

Mai puțin prezentă în poeme este dimensiunea pragmatică a timpului, supusă cronologic trecerii, un timp cuantificat în clipe efemere, un timp omogen, care poate fi datat și măsurat, materializat prin imaginea ceasornicului „iată, timpul trecut/ își plimbă încet limbile/ ceasornicului dereglat/ peste memoria ta”⁴²⁵. Vremuirea se înscrie într-un simbolism al claustrării, al recludiunii împovărătoare „captivi în clepsidra/ timpului/ ca doi pești cu solzii/ vieții cocliți,/ înotăm/ în dureri mărunte”⁴²⁶. Vremelnicia se bazează pe o logică senzorială, ființa receptând, cu toate simțurile, propria mișcare interioară a timpului și a trecerii „rană/ veșnic deschisă în mine,/ timpul,/

⁴²⁰ Rodica Braga, *moliciunea zilei*, în volumul *Ametist*, ed. cit., p. 86.

⁴²¹ Rodica Braga, *de-ar fi să mă mai nasc*, în volumul *șoaptele toamnei*, ed. cit., p. 37.

⁴²² Rodica Braga, *prinsă între cleștii semnelor*, în volumul *șoaptele toamnei*, ed. cit., p. 51.

⁴²³ Rodica Braga, *când muzica explodează*, în volumul *șoaptele toamnei*, ed. cit., p. 108.

⁴²⁴ Rodica Braga, *febril universul*, în volumul *șoaptele toamnei*, ed. cit., p. 133.

⁴²⁵ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 20.

⁴²⁶ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 86.

nici o cicatrice care să-i stăvilească/ sângeraea,/ fiecare secundă, infestându-mă,/ fiecare oră, adăugându-și,/ puroiul ei auriu”⁴²⁷. În sfera pragmatică, temporalitatea are valențe negative, a trecerii către ceea ce este finit, în care ființa accesează o conștiință a limitei. Un timp al finitudinii, perceput la nivel senzorial, este descris în versuri precum „geana timpului, febrilă,/ s-a zbatut peste/ tâmpla mea. [...] ghimpele morții tot mai tare/ se înroșea străpun-gându-mă/ de la nord la sud/ cu lentoare, cu milimetrică/ fervoare”⁴²⁸.

Dacă în sfera kairotică, timpul însemna dezmărginire și avea prețul unei clipe extinse la ilimitat, timpul zăbavnic al finitudinii reduce durata la lentoare. Grănițuit între bornele început-sfârșit și aflat sub semnul unei pendulări temporale, timpul limitei este înscris în ungherele ființei încă de la căderea în lume „moartea e culcușită în noi/ odată cu sămânța de viață”⁴²⁹, existența ființei fiind înțeleasă ca un „câmp de luptă” în care îndubitabil cea din urmă „va avea câștig de cauză”. Ca o luptă între cele două limite temporale, în termenii unei negocieri, este descrisă această sferă mărginită a temporalității în versurile „moartea negociază cu mine/ de câte ori mă trezesc/ dimineața la viață”⁴³⁰, întreaga devenire a ființei fiind orientată către limita existenței mundane, fiind plasată sub pecetea thanatică „destinați dintru început/ morții, nu vieții,/ spuse filozoful,/ moartea, țintă precisă,/ imposibil de ratat”⁴³¹. Moartea girată ontic se prefigurează în ipostaza unei temporalități a bilanțului, a inventarierii „printr-o sită cu ochiuri largi,/ se scurg, fărâmițate,/ pulverizate,/ lumi și trăiri care m-au întocmit/ cândva/ într-o entitate senină”⁴³². Autoarea sfidează tragismul sfârșitului, ilustrând moartea în ipostază domestică „moartea s-a apucat/ să-mi facă rânduială/ în viață./ gospodărește, leagă în snopi/ spice din grâul tinereții/ apuse”⁴³³. (Pre)figurările morții sunt dintre cele mai diverse, poeta renunță la aspecte care vizează dimensiunea tragică, iar moartea fie semnifică purificare și dezbarare de întinăciunea mundană „mușcăm din moarte [...] pășim ușori într-un spațiu/ vacuizat de toți microbi/ lumescului și ne pregătim/ de marea neîntinare”⁴³⁴, fie este percepută ca abandon în care germinează sâmburele

⁴²⁷ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 315.

⁴²⁸ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 141.

⁴²⁹ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 39.

⁴³⁰ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 13.

⁴³¹ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 73.

⁴³² Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 55.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 246.

spaimei și al familiarului, deopotrivă, „gustul rafinat al morții/ adânc înrădăcinat/ în memoria inconștientă [...] ne abandonăm ei cu voluptate,/ egalată doar de profundă spaimă”⁴³⁵. Adeseori, moartea are atributele vieții, e un organism viu care își urmează fireasca devenire „moartea, de sex feminin,/ are răbdarea fertilității/ ce-și rotunjește,/ minut cu minut,/ devenirea în timp”⁴³⁶, până la suprema împlinire a menirii sale „realitatea morții,/ hrănită din cea a nașterii,/ la concurență acerbă/ cu cea a viselor subțiate/ în carnea lor perisabilă,/ nu iartă pe nimeni,/ ne predă țărâni/ ca pe un vis consumat,/ uneori, și ratat”⁴³⁷. În suprema sa ipostaziere, moartea are atributele maternității „moartea e o mamă/ care își scapă feții/ de povara ființei,/ dăruindu-le zborul/ descătușat/ în indeterminat”⁴³⁸.

Indiferent de ipostazele în care moartea este prezentă în poemele Rodicăi Braga, atitudinea în fața morții este constantă. Fără a o încorseta în dimensiunile oximoronice *mioritice* ale pasivității și consolării, este evidentă o acceptare și chiar o împăcare cu dimensiunea finită a timpului și o conștientizare asumată a ființării supuse limitei. Sfârșitul este privit ca un dat firesc asupra căruia nu planează nici fatalismul, nici resemnarea, nici pasivitatea, cele două borne existențiale fiind intercon condiționate. Viața poartă, în sine, germenii morții, sfârșitul fiind litografiat în fiecare clipă a vieții „moartea instantanee și perpetuă/ e condiția esențială/ ca eu să exist,/ așa că mor în fiecare clipă,/ ca să renasc în următoarea”⁴³⁹. Ciclicitatea morții se descifrează și în cuvânt, în sabotarea ființei prin livrarea de sine și a semnelor interioare „cu fiecare cuvânt așezat/ pe hârtie simt că mor, [...] e un ritm îndrăcit/ în care înviu și mor,/ mă preling în ziceri”⁴⁴⁰. Însă, moartea în relația cu creația este înfățișată, alteori, în termeni antagonici, izbăvirea din moarte având loc prin eternizarea în cuvânt „cum m-aș putea privi pe mine,/ cea fără de mine,/ dacă mi-ar fi luată,/ puțința de-a mă întrupa/ într-un cuvânt care/ să mă salveze din beznă/ increatului?”⁴⁴¹.

În poemele Rodicăi Braga, indiferent de forma în care se materializează timpul, este prezentă, în mod constant, o temporalitate (auto)centrată, care devine însăși substanța poeziei. Discursul poetic reprezintă o modalitate de

⁴³⁵ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 265.

⁴³⁶ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 207.

⁴³⁷ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 54.

⁴³⁸ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 207.

⁴³⁹ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 29.

⁴⁴⁰ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 247.

⁴⁴¹ Rodica Braga, ***, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 314.

a înregistra propria mișcare a timpului, dar și determinare a temporalității ființei, ca plasarea a acesteia, la nivel ontologic, în atemporalitate. Prin contragerea subiectului poetic, consubstanțial cu poemul, în versuri se accede la o extindere a finitudinii în infinitul creației și a temporalității în atemporalitate, întrucât „clipa poetică semnifică un acum care prezentifică totul, fără a mai avea vreo legătură cu clipele precedente sau cu cele următoare”⁴⁴².

Poezie și pandemie. Decantarea realului în substanța poemului autoficțional

„în vremea pandemiei,
cuvintele arestate între patru pereți
și-au pierdut suplețea,
au devenit ceară fiebinte
care ne-a umplut gura
cu călușul spaimei”
(în vremea pandemiei)

Poezia autoficțională⁴⁴³, mai mult ca oricare alt tip de creație lirică, reprezintă expresia existenței cotidiene și se nutrește din concretul realității, dând naștere prin descompunerea acestui material la „realul poetic”, după cum afirmă Aurel Pantea: „Orice poezie aspiră, în ultimă instanță, spre «realism». Dar există diferite stadii ale realului. Un stadiu al acestuia e *realul poetic*. Realul poetic, spre deosebire de realitatea obișnuită, se naște prin activitatea spiritului poetic. În acest sens, el e produsul unor tratamente aplicate de conștiința poetică realului banal”⁴⁴⁴ [s.n. S.V.]. Ne vom însuși, în activitatea interpretativă, conceptul de *real poetic* pentru a ne îndepărta de abordarea mult mai radicală a cercetătoarei Käte Hamburger care a inclus poezia în domeniul realului, însă „realul poetic” nuanțează această viziune ușor extremistă, întrucât poezia nu poate reprezenta expresia mimetică a

⁴⁴² Dumitru Chioaru, *Poetica temporalității. Eseu asupra poeziei românești*, Ediția a II-a revăzută, București, Editura Ideea Europeană, 2012, p. 11.

⁴⁴³ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Poetry and pandemic. Textualization of reality in the autofictional poem* în EON, nr. 5/ 1/ 2024, pp. 10-17.

⁴⁴⁴ Aurel Pantea, *Metamorfozele lirismului. Lirism și simbol*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2011, p. 38.

elementelor din viața reală, iar subiectul poetic, ca instanță de discurs, nu este un mim al acestor elemente.

Cercetările noastre anterioare au pus accent pe relația dintre subiectul poetic și subiectul empiric și pe statutul entității lirice în discursul liric, neglijând una dintre condițiile esențiale ale poeziei autoficționale care își propune o „textualizare” a realității concrete, o poezie a cotidianului care comunică, de multe ori, faptul divers. Poeta Rodica Braga aspiră la transcrierea realității și la generarea acestui „real poetic” prin integrarea cotidianului și a concretului, activând noi sensuri ale acestora, în poemele sale. Topirea materialului acestui real concret se află ascuns și în banalul cotidian așa cum reiese din versurile „realitatea e până și/ minusculul fir de păr/ lipit sub hârtia portocalie/ prin care îmi semnalai poemul,/ Ligia”⁴⁴⁵. Subiectul poetic, ca agent generator de noi sensuri, resemantizează relația realului obișnuit cu realul poetic, anulând condiția banalului, căruia îi conferă noi valențe, prin cuvântul creator de sens care râvnește la măduva realității „cuvintele,/ cuie bătute în carnea/ realității,/ o zdrențuiesc, o sfâșie,/ o smulg pe de os”⁴⁴⁶. Realul banal se convertește în trăire, exterioritatea devine proiecție a interiorității.

Realitatea perioadei recente, însă, a depășit firescul și obișnuința, începând cu anul 2019 instaurându-se o „nouă normalitate”, prin impactul pe care l-a avut pandemia de Covid-19 asupra vieții și pe toate etajele ființării. Această realitate este transpusă în volumul *șoaptele toamnei, o creație a prezentului*, care apare la sfârșitul anului 2021, după o lungă perioadă de „coabitare” cu acest virus, în care „noua normalitate” a devenit chiar obișnuință.

În acest subcapitol ne vom axa pe acele poeme care activează realul poetic prin acest potențial de înnoire semantică a unui alt tip de real și vom explora imaginarul poetic al coronavirusului, concentrându-ne pe modul în care poeta Rodica Braga transpune în poezia sa temerile, haosul, șocul și nedumerirea provocate de pandemie. Într-o analiză de tip *close reading* vom interpreta modul în care pandemia, cu toate efectele sale, a reconstruit realitatea printr-o „nouă normalitate”, urmărind, totodată, și efectele acesteia asupra subiectului poetic care își dezvăluie vulnerabilitățile. Vom surprinde și modul în care claustrarea și starea de spirit indusă a condus la un alt tip de reflectare a realității și a vieții în scris.

⁴⁴⁵ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 53.

⁴⁴⁶ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 67.

Poemele care au această temă principală și imaginarul poetic care reflectă experiențele provocate de pandemie se coagulează în jurul unor nuclee semantice precum izolarea „închiși în case,/ cu sufletul strivit/ între palmele țepoase/ ale fricii [...] prin colțurile încăperilor/ care se înstrăinează/ de noi⁴⁴⁷” (*nămeți de singurătate*), distanțarea fizică și socială „nimicul latră la noi/ din toate colțurile/ pătratului în care ne-am izolat/ distanțându-ne social” (*nimicul latră la noi*), „lockdown”: „nimeni pe stradă,/ aerul stă împietrit/ ca o coloană lăbărțată/ înspre răsărit” (*nimeni pe stradă*), restricții și interdicții de toate felurile „pandemia se lăfăiește/ pe mapamond [...] în răstimpuri marcate strict/ de stări de urgență,/ de alertă și alte restricții/ camuflate de lozinci/ umanitare” (*pe nepusă masă*), până la obligativitatea de a purta măști ca modalitate de a încetini răspândirea virusului „aerul infestat și neprietenos/ în măști neconforme/ își face veacul/ și ne îneacă de prisos” (*de abur greu, sufletele*), toate descriind realitatea sordidă a timpurilor actuale.

Toate aceste noi reguli impuse pentru a instaura o „nouă normalitate” duc, evident, la o singurătate malativă și la o însingurare forțată „nămeți de singurătate/ pe umerii albiți de frică./ ca trandafirii sălbatici,/ spaima se cațără/ pe cei închiși în case,/ ca și pe cei alergați pe străzi” (*nămeți de singurătate*). Într-o lume în care valorile s-au răsturnat, binele poate face rău, îmbrățișarea aduce moarte și dragostea înseamnă distanțare. Însănătoșirea planetei înseamnă însingurare, izolare și reprimarea dreptului la viață, viitorul încadrându-se în perspectiva unui „fel de apocalipsă” care „stoarce planetei suflul/ binecuvântat al vieții” (*nămeți de singurătate*). „Noua ordine mondială” în care „se coc/ noi strategii absconse”⁴⁴⁸ compromite vechea orânduială a lumii și instaurează haosul prin boală și moarte. Un șir de evenimente premonitorii pare a anunța momentul, poeta prevestind parcă, prin acest slogan „noua ordine mondială” o lume care își pierde sensul „o lume deșirată din rost,/ sfărâmată sub bocancii/ scâșnitori ai mai marilor ei,/ neștiuți, nevăzuți,/ ei înșiși orbi, scormonind/ în viscerele noastre/ ca niște pikamere”⁴⁴⁹. Se creionează imaginea unei realități ieșite din normele firescului și a unei lumi distopice, prezentate antitetic – „splendoarea lumii ne-a fost/ smulsă de sub picioare”, după momentul izbucnirii pandemiei, lumea post Covid însemnând „o lume de cenușă” care „mocnește subversiv/

⁴⁴⁷ Toate citatele sunt preluate din ediția Rodica Braga, *șoaptele toamnei*, Sibiu, Imago, 2021; pentru a nu încălca sistemul de note, se va indica între paranteze doar titlul poemului, după fiecare citat.

⁴⁴⁸ Rodica Braga, ***, în volumul *Poeme în mi bemol*, ed. cit., p. 66.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

în mare și inexplicabila însingurare” (*pe nepusă masă*). În poeme sunt reflectate temerile unei lumi întregi, pandemia fiind reprezentată și într-un cod invers al logicii, prin teoriile conspirației sau ale *Co(n)(vid)-spirației* „pandemia [...] hăpăie pe nemestecate/ economii înfloritoare,/ lideri debusolați, marionete/ în mâini oculte,/ îngenunchiază pe rând/ în fața ordinelor unificatoare” (*pe nepusă masă*).

Omul se înscrie în această nouă ordine impusă, devenind o marionetă, vidată și văduvită de rațiune și trăiri, care mai contează doar ca număr, nu ca individ „suntem doar cifre,/ când crescătoare, când/ descrescătoare/ în catastife măsluite./ vii sau morți, la fel/ flituiți” (*de propriul țipăt înecați*). Este imaginea supremă a dezumanizării și a omogenizării maselor în contextul unei realități deformate, înscrise în cronică unui viitor deja planificat „omenirea, panicată,/ așteaptă următoarea primejdie/ planificată” (*vremuri cusute cu ață*). Sentimentul de prizonierat al ființei s-a instaurat pretutindeni „voi ați pus lacăte multe/ pe mine/ și m-ați încuiat/ în beciul spaimei/ cu așa zisa voastră/ grijă pentru binele meu” (*voi ați pus lacăte multe*). Totul a evadat din normele firescului, absurdul devenind normalitate. Libertatea, orânduită perfid de o autoritate regizorală cu voință malignă, înseamnă reclusiune „libertatea însângerată,/ străpunsă, ferfenițată/ de reguli obtuze,/ ne-a înfășat ca un lințoliu/ în care zăcem ca între zidurile/ umede ale unei închisori” (*în vremea pandemiei*). În goana spre anihilare și autoextincție doar spiritul revoltat și conștiința verticală a ființei nu pot fi atinse. Atentatul la logică ascute simțurile și stârnește revoltă.

Coerența ontologică impune libertatea „nu-mi construiți voi/ zăbrele pentru celula/ în care pașii mei micșorați/ abia mai pot/ asigura spațiul unei respirații normale” (*nu-mi construiți voi*). Libertatea fizică a fost încartiruită, însă cel mai grav devine atentatul la libertatea de gândire și de exprimare, pandemia generând o mulțime de viruși ideologici prin știri false care promovează teorii ale conspirației, dezinformări și zvonuri terifiante, răspândite de cercurile media în conștiința publică. Cele mai multe dintre aceste informații răstălmăcite, ori chiar false iscă mai multe întrebări decât răspunsuri și provoacă mai multă anxietate „aterizăm în zone/ infestate/ cu vești contradictorii,/ restrase apoi/ ca nefondate./ nu mai e timp de gândit” (*vremuri cusute cu ață*). Crizei din sănătate i se alătură criza de comunicare și a infestării cu știri false: „alfabetul însuși și-a pierdut/ coerența,/ răni de pucioasă sunt exhibate/ pe canalele de știri/ inflamate de râuri de minciuni/ lătrătoare” (*în vremea pandemiei*).

Viziunea coșmarescă de ansamblu creează impresia trăirii unei vieți post-apocaliptice, în care spaima și moartea au valențe umane: „gura morții/ molfăie în grabă/ trupurile pescuite/ în undița ei care nu alege” (*ninge în primăvara aceasta*). Într-o lume a dezumanizării, în care oamenii nu mai există decât ca număr însemnat în catastiful morții „spaima se hlizește impudic/ cu dinții ei negri/ și mușcă din noi/ ca un lup flămând/ până ce oasele ni se preling,/ dulci, în burta/ lui nesățioasă” (*ninge în primăvara aceasta*). Ceea ce frapează cel mai mult în acest peisaj al morții este inutilitatea oricărui efort uman de a anihila sau de a găsi antidotul pentru virus, împreună cu impresia unei puteri crescânde a pandemiei care pare că, treptat, acaparează întreaga planetă. Uniformizează fiecare stat sau națiune, eludând drepturile cetățenilor, cu excepția dreptului la moarte – „pandemia se lăfăiește/ pe mapamond,/ ca un incendiu hulpav/ ne înghite pe fiecare,/ cu tot cu drepturi/ elementare” (*pe nepusă masă*). Imposibilitatea de a ține sub control întreaga situație duce la deznădejde, încrederea în știință, religie sau chiar în speranța unui viitor fiind pusă la grea încercare: „cui să ne plângem,/ cui să ne rugăm,/ ca să ne redea fărâma/ de certitudine fără de care/ ne disipăm în neantul acestui ev” (*nimicul latră la noi*). În acest context al neputinței, deznădejdii și chiar al mâhnirii, pandemia pare a fi o creație umană, iar oamenii „cobai ai unui experiment/ al nu știm cui” (*nimicul latră la noi*). Virusul pare rezultatul acțiunilor umane neglijente și egoiste față de o natură care ripostează la indiferența semnelor neglijate până în acel moment: „firavul scâncet/ al cerului/ ce-și deschide pleoapa/ înțepenită a indiferență/ și plictis/ spre oarba rătăcire/ prin labirintul pandemiei,/ presărat cu semne neluate/ în seamă/ și trecute în rândul celor/ neglijabile” (*în tăcerea încremenită*).

Oamenii au devenit arhitecții propriilor închisori în care anxietatea, suferința și disperarea sunt gratii de netrecut „stăm închiși în casă/ ca în pântecul mamei,/ neapărați de nici un [sic!] lichid/ amniotic” (*ninge în primăvara aceasta*). Cel mai acut resimțită este, însă, privarea de afecțiune, pandemia având un impact devastator în privința relațiilor sociale. A afectat și modificat practicile și gesturile de afecțiune, întrucât, în contextul pandemiei, cel mai responsabil gest de iubire presupune menținerea distanței fizice. Descurajarea și dezaprobarea gesturilor de afecțiune sunt deplânse în versurile „nu-mi drămuți voi/ impulsul tandreței spre/ ceilalți, bucuria/ atingerii,/ nu mă înecați în balta/ putridă a singurătății” (*nu-mi construiți voi*). Oamenii au devenit prizonieri ai pandemiei prin limitarea libertății și imposibilitatea de a interacționa cu ceilalți după bunul plac. Sub pretextul grijei pentru celălalt, dreptul la viață socială a fost încălcat,

instaurându-se neîncrederea și suspiciunea între cele mai apropiate persoane. Această „normalitate” nu poate aduce decât revoltă, după cum reiese din versurile „cine v-a dat dreptul/ să-mi suprimați liberul arbitru, [...] să-mi suprim toate vrerile/ ca pe niște șerpi/ veninoși/ care vă încurcă vouă/ socotelile” (*voi ați pus lacăte multe*).

Însă, întâlnirile cu experiențe traumatizante generează și manifestări de reziliență umană, iar simplele gesturi de afecțiune nu vor stârni pentru întotdeauna suspiciune. Viziunea predominant pesimistă, din poemele Rodicăi Braga despre pandemie, se modifică în finalul aceloră în care poeta adoptă un ton plin de speranță făcând aluzie la modul în care virusul va fi în curând eradicat, iar normalitatea va fi înscrisă din nou în normele firescului. În acest imperiu al morții, pandemia este percepută ca un interval de timp care își va încheia ciclul și viața va reveni la normal într-o zi; „speranța,/ retezată la firul ierbii,/ tot ca aceasta/ își reia ciclul, sfâșiind,/ cu consecvența ei,/ lințoliul aruncat peste/ omenire,/ ca din întâmplare” (*nămeți de singurătate*). Conștient de puterea distructivă a morții, totuși, subiectul poetic alege curajul în fața adversității, sfidând moartea și disperarea omniprezente: „eu, încolăcită/ în căldura vieții/ ce mă animă [...] voi lăsa liber în mine/ dansul/ și mă voi ridica/ deasupra voastră,/ fără ca măcar voi/ să mă vedeți” (*voi ați pus lacăte multe*). În locul resemnării în fața bolii și a morții, lecțiile de rezistență, ca o soluție plauzibilă, continuă în *nu-mi construiți voi*, unde perspectiva optimistă reiese din efemeritatea tragediilor care se petrec pe pământ „lăsați umanul să-și/ dureze de la sine/ zidurile de rezistență,/ ca din pântecul lui/ să se nască o lume nouă”. Reziliența ar trebui înțeleasă ca rezistență în fața ostilităților de orice natură prin încrederea într-un viitor plin de speranță și credință „Atotputernicul,/ în imensa lui răbdare,/ va ști să aleagă,/ din cenușa agonizantă/ în care abia respirăm,/ cărbunii valizi/ ce vor înteți flacăra/ purificatoare a noii lumi” (*închiși în case*). Prin aluzia biblică, aceste versuri subliniază puterea oamenilor de a-și regăsi speranța, chiar și în momente de disperare profundă.

Transmițând acest mesaj de reziliență, poeta pare să încurajeze perceperea pandemiei ca pe o perioadă care va fi depășită și va aduce cu sine o trezire a spiritului „cu siguranță, un soare/ eliberator, care n-a răsărit/ încă,/ va străluci într-o zi,/ miraculoasa zi a trezirii/ și va răzbate prin zăbrelele/ frigului ce ne amorțește/ acum/ și va topi/ toți acești nămeți/ de singurătate” (*cumplita iarnă a pandemiei*). Prin urmare, nu ar trebui irosită atât de multă energie pentru a înțelege efectele devastatoare provocate de pandemie asupra omenirii, creând, implicit, o și mai mare angoasă, întrucât poeta

susține solidaritatea în astfel de momente de criză „apele învolburate/ ale destinului,/ al meu, al aproapelui,/ unite în această primăvară/ de nebunia întregii planete” (*primăvara se naște în chinuri*). Sonia Elvireanu găsește în poemele Rodicăi Braga antidotul acestui virus în diferite surse: „splendoarea naturii, peisajul înverzirii și înfloririi din primăvara ce răbufnește într-un uluitor suflu de viață; reactivarea memoriei unui timp fericit, a iubirii cu lumina îndrăgostirii, refacerea ființei primordiale și oaza ei de liniște, ocrotire, încredere [...] iubirea divină [...] iubirea maternă [...] frenezia vieții [...] visul [...] și taina scrisului unde se topesc toate spaimele”⁴⁵⁰.

Firul roșu care leagă poemele despre pandemie se referă la modul în care scrisul, în general, și poezia, în special, creează acest sentiment atât de necesar de solidaritate. Poemele acționează ca martori empatici ai anxietății și durerii pe care pandemia le provoacă oamenilor la nivel global. Oferind alinare, poezia funcționează ca un panaceu împotriva anxietății, ducând la deslușirea, în mod surprinzător, a rezistenței spiritului uman atunci când se confruntă cu vicisitudini neașteptate, după cum afirmă poeta „dintre toate lucrurile din lume,/ doar cuvintele m-au salvat”⁴⁵¹.

„Ultimul eu” – ipseitatea thanatică

Volumul postum *Azi-noapte, pământul a țipat la mine: ultimele poeme* (2022) reprezintă ultimele pagini ale jurnalului unui eu căruia i se instituie conștiința ipseității thanatice, al unui final al propriei clipe, amplificat de tragedia colectivă impusă de criza pandemică. Ipseitatea thanatică, ipostaza „ultimă”, inclusă în arealul de iradiație a eului în integralitatea sa, se oglindește cel mai pregnant în volumul postum, care are, în principal, un rol cathartic, de a decanta trăirile, temerile, neputința, acceptarea *datului*, implicând, pe fundal scriptural, *eul* care înțelege și schimbă, astfel, percepția asupra ultimei etape a existenței. Ipseitatea thanatică se conturează, în acest context, în termenii descriși de Paul Ricoeur⁴⁵², ai unei identități narative, *ipse*, supusă alterității, care se afirmă ca prezență în planul scriiturii, ca *ființă de cuvinte*, girată ontic de planul real, marcat, în sensul cel mai profund, de

⁴⁵⁰ Sonia Elvireanu, *Șoaptele toamnei*, în „Apostrof”, Anul XXXIII, 2022, nr. 6 (385), disponibil la <http://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2022/n6/a30>, accesat la 17.07.2022.

⁴⁵¹ Rodica Braga, *salvarea cuvintelor*, în vol. *Sabie de lumină*, ed. cit., p. 285.

⁴⁵² Problematică expusă pe larg în prima parte a acestui studiu.

durere și suferință. Această bivalență, prin ipseitate, relevă și determină prezervarea existențială într-o dimensiune și structură textuală. Iminența finalului existențial a marcat poemele Rodicăi Braga în ultima perioadă a creației, însă în *ultimele poeme* din antologia postumă subiectul poetic resimte, în mod exacerbat, înaintarea către acest sfârșit al ființării. Este prezentă, de asemenea, tendința de a pendula între două moduri de abordare a sfârșitului, în sine, în mod idealist sau cât se poate de realist.

Fără a ignora vreodată miza „letală” a fiecărei clipe, subiectul poetic percepe sfârșitul, într-un mod firesc, ca „cealaltă față a monedei” pe care a fost înscrisă viața. Valențele temporale se înscriu în limitele finitudinii, un timp personal limitat, zăgăzuit în infinitatea Timpului, așa cum reiese din versurile „în mine bate un ceas/ ce nu-i al meu,/ cu urechea ațintită îl ascult/ și-mi pare că-n văzduhul/ limpede-l percep/ ca pe-un semnal/ din marele necunoscut” (*în mine bate un ceas*)⁴⁵³. Cu o lucidă acceptare, alegând să pună accentul pe realitate în detrimentul idealismului, pe firesc în detrimentul așteptărilor, subiectul poetic simte că moartea își face simțită prezența încă de la naștere, viața reprezentând garantul morții încă din prima clipă: „cu toții trăim așa, atâta timp/ cât am fost însămânțați cu moartea/ de la naștere./ trăim cu toții pe pragul ei. („*trăiți periculos*”, *a sunat strident*)”. Sfârșitul este prezent în fiecare etapă a vieții, viața și moartea coexistă, la orice nivel de existență, reprezentând punctele finale ale parcursului firesc, dat oricărei ființe: „a crește, e un sfârșit al celui care ai fost,/ a iubi, este ca un extaz al preambulului ei,/ a fi bolnav, e o palpăre a multiplelor ei/ răni, a fi bătrân e o întâlnire amicală cu ea” („*trăiți periculos*”, *a sunat strident*). Însoțirea vieții cu moartea este o temă comună ultimelor poeme – „prin naștere dobândim/ și viața și moartea,/ egal le trăim pe acestea două,/ doar că nu știm” (*în cartea sfântă*), moartea fiind atât personală, destinată propriului tipar și așteptând momentul potrivit, încât ne însoțește pe fiecare ca o umbră, o versiune a propriului sine, care crește cu fiecare clipă, „parșiv încolțește”, după cum reiese din versurile poetei și după cum accentuează criticul Maria-Ana Tupan, comentând volumul postum: „ființarea în timp, chiar dacă într-un existențialist orizont al morții – o *viețuire întru moarte încă din momentul nașterii*”⁴⁵⁴ [s.n. S.V.].

⁴⁵³ Toate citatele sunt preluate din ediția Rodicăi Braga, *Azi-noapte, pământul a ținut la mine: ultimele poeme*, Cluj-Napoca, Limes, 2022; pentru a nu încălca sistemul de note, se va indica între paranteze doar titlul poemului, după fiecare citat.

⁴⁵⁴ Maria-Ana Tupan, *Ultima verba*, în „Contemporanul”, (Con)texte, anul XXXIII, Nr. 11 (848)/ noiembrie 2022.

Printr-o sensibilitate poetică deosebită, aspectele tipic sumbre ale morții sunt minimalizate, orice sfârșit presupunând, în mod ciclic, și un început, moartea însemnând și o continuare a vieții, într-o altă dimensiune: „dă-ne, Doamne,/ trezia de-a ști/ că moartea nu-i doar/ o iarbă rea,/ că ea crește în noi și afânează/ pământul/ din care venim/ și-n care ne întoarcem/ ca o sămânță din care,/ din nou, încolțim.” (*în cartea sfântă*). Renașterea în efemeritatea universului reprezintă una dintre fațetele acestei ipostazierii, a acceptării împăcate a sfârșitului, diferitele percepții ale eului poetic antrenând atitudini contrare în fața clipei finale. Fie se așteaptă o întâmpinare umană a momentului, o așteptare senină a necunoscutului căreia îi sunt atribuite valențe umane: „m-am întrebat dacă moartea/ mi-e prietenă sau dușmană,/ ca să știu cum să mă comport/ când va binevoi să-mi prezinte scadența” (*m-am întrebat dacă moartea*), obișnuita teamă fiind înlocuită de o împlânzire și supușenie a momentului final, marcat (în mod obișnuit) de spaimă, printr-o alchimie a gingășiei, moartea prefirându-se „tăcută și delicată/ ca o petală de floare,/ moartea se apropie de noi/ cu respirări moi,/ abia auzite” (*tăcută și delicată*), înlesnind trecerea percepută la fel, într-un registru diafan „nicio zbatere, nicio tresărire/ nu întunecă trecerea/ în seninătatea din urmă/ a trupului” (*tăcută și delicată*). Nu se pune accent nici pe durere sau teamă, dar nici nu se încearcă o idealizare a momentului, acceptând firescul dat al (re)pătrunderii în eternitate: „intrăm cu sfioșenie/ în absența timpului/ și încolțim în eternitate” (*tăcută și delicată*). De asemenea, se remarcă atitudinea adoptată în confruntarea cu momentul ultim, nu se încearcă înduplecarea sau întârzierea sfârșitului, ci, cu îngăduință, se așteaptă împlinirea timpului: „aștept clipa când [...] și eu, vindecată de viață,/ pe alte tărâmurii/ de pace și vis voi gusta odihna.” (*un câmp de bătălie*). Sfârșitul, alteori, este somatizat, spaima și durerea însoțesc senzația de pierdere a ființării palpabile, „e o zarvă și un tumult/ nepermis/ în inima mea./ strânsă în chingi de-un întuneric/ parșiv,/ percep, tremurat și subtil,/ un scâncet coborât adânc/ în măduvi de os/ ce-și presimt dispariția/ apropiată-n pământ.” (*mi-e greu în seara asta*).

Confruntarea cu sfârșitul previzibil ia înfățișarea unei tragedii universale, drama personală reflectându-se la nivel cosmic, într-un timp al sfârșitului: „cerul gri, îmbumbat peste tot,/ respira molcom, zgârcit,/ ca un mort proaspăt,/ pământul respirația își opri” (*ploua îngânat și liniștit*). Universul reflectă trăirile subiectului poetic, elementele naturii fiind percepute ca un *alter ego*, potrivit simbolisticii conferite: „veneile naturii speriate,/ ca propriile-mi vene, sunt grele/ și mă dor” (*în dimineața asta de*

primăvară). Într-un registru tragic este înfățișată primăvara pulsând nu de viață, ci de moarte, revenirea la viață fiind plasată tot sub semnul morții, „o primăvară capricioasă/ ca râsul-plânsul unui copil./ ghiocei și primule înflorite/ în grabă, își dau obștescul sfârșit/ sub povara unor zăpezi venite/ de aiurea.” (*o primăvară capricioasă*). Se face simțită prezența unui proces alchimic de distilare a vieții în moarte, a ordinii în haos, „în lume, haosul/ e suveran feroce,/ scormonește, răstoarnă,/ încalecă totul într-un ritm diavolesc” (*o primăvară capricioasă*), a armoniei în ostilitate și violență – „violența explodează în stradă/ cu zgomot de sânge nevinovat” (*o primăvară capricioasă*), a uniformizării suferinței în masă și a desconsiderării individului redus la un număr: „anxietățile, oțioase, își strigă/ prezența într-un chiot/ multiplicat la infinit” (*o primăvară capricioasă*). Boala și durerea personală sunt acutizate de durerile întregii lumi, o lume nu a ființării, ci a dezagregării: „mă doare ceru-ncenușat/ [...] mă doare ploaia ne-ncepută,/ mă dor copacii care mor/ [...] mă doare câmpul pustiit/ [...] mă dor și oamenii ce plâng/ pe cei ce-s duși în altă/ lume. (*mă doare ceru-ncenușat*). Suferința fizică și boala cauzează înstrăinare de sine, nu ca proprie alegere de a anihila durerea prin desprinderea voluntară de trupesc, ci ca abandon involuntar în fața bolii: „mintea încețosată de boală/ călătorește prin teritorii/ de coșmar./ [...] nimic familiar în jurul tău,/ tu însăși îți ești ție/ străină, fără un contur precis, fără amintiri,/ fără de tine,/ [...] hiatus total în existența ta” (*odăi înstrăinate de absența*).

Boala este percepută, uneori, ca un „dușman nevăzut,/ fără formă, fără față,/ reiterat la nesfârșit” (*odăi înstrăinate de absența*) care cauzează contorsionare interioară și chiar anihilare a sinelui, „să te ridici din boală/ ca dintr-o mlaștină/ care te-a înghițit/ până la anihilare” (*să te ridici din boală*), producând traume fizice „un câmp de bătălie/ mi-e ființa,/ sunt spuzită de răni sângerânde/ roșii ca macii în lanuri de grâu” (*un câmp de bătălie*) ca niște hieroglife care descifrează semnele și durerile interioare. Alteori, suferința fizică reprezintă pecetea vieții și a simțurilor acutizate în pragul durerii, ieșite din amorțirea înstrăinării de sine: „și, totuși, iubesc suferința/ aceasta,/ fragilitatea trupului/ [...] mă predau durerii/ ca unei instanțe a universului,/ a îngăduinței divine,/ suferință ce mă face mai vie.” (*mi-e greu în seara asta*).

Suferința devine o ancoră a vieții, alături de refugiul în amintiri, pecetluirea clipei și a vieții în prezentul trăit realizându-se prin apelul la figura mamei, a tatălui, a soțului și a copiilor, ca piloni ai parcursului existențial. Ancorarea în prezent are loc prin recursul la trecut, la stările și senzațiile din copilărie, „asemeni florii vespérale,/ mirosul casei copilăriei

mele/ m-a întos în trecut." (*asemeni florii vespérale*), prin vorbele mamei care revin în memorie „șugubeața zicere a mamei/ e mai scurtă decât un strănut/ și te-ai cuminecat/ cu veșnicia" (*m-am întrebat dacă moartea*) și atingerile duioase ale acesteia „eu adormeam/ în timp ce mama mă spăla, să-mi fie somnul ușor/ ca fulgul de nea" (*mă doare ceru-ncenușat*), prin spusele pline de înțelepciune ale tatălui care reverberează până în ascunzișurile sufletului „biserica e sufletul omului,/ obișnuia tata să spună/ [...] numai în deplină singurătate,/ ca într-o viitură de ape,/ sufletul, deszăgăzuit,/ își plânge în tihnă/ nimicnicia/ și-și atinge dureros nemărginirea" (*biserica e sufletul omului*). Iubirea este percepută ca garant al vieții și recuperare a nemuririi, timpul suspendându-se într-un prezent al trecutului: „ți-aduci aminte cum,/ într-o seară,/ demult,/ cu cerul zdrențuit de stele,/ printr-un sărut cutremurat/ ca o rugăciune,/ sufletele noastre s-au scăldat,/ pentru prima oară,/ în nemurire?" (*ți-aduci aminte cum*).

Conștientizarea apropierei momentului imprimă poemelor un caracter testamentar, ca expresie a iubirii: „mult am iubit cerul și soarele,/ pământul, copacii,/ iarba și florile./ chiar și pietrele le-am iubit,/ pentru suflul tainic ce le animă/ și le păstrează secretele./ mult am iubit oamenii, [...] ce mult am iubit viața,/ și lupta/ de a-ți birui frica de următoarea clipă,/ de a ți-o alipi/ ca pe o vrăjmașă domesticită" (*mult am iubit cerul și soarele*). Momentul final se prefigurează sub forma unei dimensiuni a inventarierii existențiale, a bilanțului ipostazelor ființiale și a trecerii prin vârste când vigoarea se substituie fragilității: „cândva, voiam să fiu/ femeia copac,/ atrasă de robustețea acestuia./ acum, la capăt de drum,/ tânjesc să fiu mărunță,/ firavă ca o floare,/ apropiată pământului/ ce mă va ocroti,/ când somnul cel lung/ mă va învălui în respirația lui blajină" (*privește floarea și admiră-i*).

Finalul, perceput ca reintegrare în vegetal și nu sub aspect tragic, se înscrie în coordonate pozitive, lumina fiind elementul esențial și o constantă a imaginarului poetic care marchează acceptarea sfârșitului, fără obișnuitele note grave și dramatice. Simbol al mântuirii și al înălțării, prin lumină se armonizează momentul final, „când va veni ziua aceea... voi vrea ca lumina/ să-mi stea în față ca o oglindă" (*când va veni ziua aceea*), trecerea fiind înțeleasă ca accedere către lumină, „la lumina aceea râvnesc/ în care să fiu dizolvată cu totul/ ca sarea în ocean" (*trăiesc într-un bulb de durere*).

Existența mundană, marcată de durere și boală, se identifică cu întunericul, iar sfârșitul, înțeles ca experiență fundamentală de descifrare a misterului ultim, se înscrie în simbolistica creștină a luminii: „simt în nimicnicia mea/ scăpărarea orbitoare/ a divinității miruindu-mă." (*când totul*

în jur). Teama se iscă doar în privința momentului și a înțelegerii sensului clipei: „mă tem că-n ardoarea mea/ de-a o înțelege și apropria,/ voi fi tulburată/ de o mare cutremurare/ și voi rata” (*m-am întrebat dacă moartea*).

Clipa fatală, distilată poetic, se insinuează cu aceeași sinceritate de care poeta a uzat în radiografierea sinelui în toate etapele vieții, trecerea reprezentând o altă experiență esențială de cunoaștere, dorința ultimă fiind cea de a conștientiza momentul ultim și de a-l trăi și înțelege pe deplin, după cum, preț de o viață, a tins către o înțelegere desăvârșită a sinelui.

Capitolul III

Proza Rodicăi Braga – autoreferențialitatea ca ficțiune de sine

Despre po(i)etica autoreferențialității

*„Scrisul nu este altceva decât ceea ce ești tu însuși. [...] Scriitorul se scrie pe sine, trăirile proprii sunt materia primă a unei cărți”*⁴⁵⁵.

Problematica adusă în discuție de titlul capitolului conduce, din nou, la grila biografică de descifrare a operei Rodicăi Braga, autoreferențialitatea dovedindu-se „miezul” procesului de creație și condiția *sine qua non* ce pune în mișcare materia creațiilor sale în proză. Discursul autoreferențial implică un siaj de instrumente ce devoalează mecanismele intestinale și inerente creării unui univers ficțional în care fiecare notație „trădează” autorul care își asumă orice fapt trăit în orizontul ficționalizării sale. „Pendulând între auto-dezvăluire și auto-camuflare”⁴⁵⁶, prozatoarea Rodica Braga a reușit să îmbrace realitatea sterilă cu o carnație ficțională și a resemantizat relația autor-personaj, transformând-o într-un joc al eurilor – al eului care scrie și al eului care trăiește – această delimitare paradigmatică fiind la baza întregii sale creații. Toate stazele prin care trece acest eu reprezintă, de fapt, niște ipostaze create de către eul referențial care scrie, autoreferențialitatea fiind definită de către prozatoarea Rodica Braga în termeni de veridicitate, autenticitate, sinceritate, universalitate.

Cu toate că în alcătuirea creațiilor sale există elemente de pură ficțiune pe care autoarea le consideră definitorii ca să servească propriilor intenții, decodificarea sinelui în scriitură devine o realitate necesară pentru

⁴⁵⁵ Rodica Braga, în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”* (Interviu cu romaniera Rodica Braga), în „Discobolul”, art. cit., p. 91.

⁴⁵⁶ Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, ed. a II-a. Iași, Polirom, 2005, p. 12.

scriitoarea Rodica Braga, convinsă fiind că orice creație se naște din propria structură a creatorului. Autoarea mărturisește că, întrebată fiind ce a determinat-o să scrie, singurul răspuns posibil ar fi „propria mea structură, altceva nu știu, nu pot să fac”⁴⁵⁷, identificându-se cu actul scriptural care devine consubstanțial cu *ființa de carne* a scriitoarei. Devenind aceeași cu scrisul, autoarea consideră gestul a fi și un „mare act de impudoare”, întrucât onestitatea în scris înseamnă și asumarea riscului de a se denuda și de a deveni vulnerabil în fața celui cărui i se expune, scrisul devenind sinonim cu propria interioritate și cu ceea ce este mai esențial în alcătuirea celui care scrie. Formula după care se ghidează autoarea este cea a scrisului care relevă „ceea ce ești tu însuși”, orice altceva devenind „artizanat ieftin, [...] a scrie cum manufacturezi nu e scris”, criticând foarte aspru impostura: „nu poți să fii onest în scris fără să te descoperi. Înseamnă că ești impostor, înseamnă că ești cineva care nu ești în momentul în care încerci să pari altceva decât ceea ce ești”⁴⁵⁸.

Onestitatea în scris este sinonimă pentru Rodica Braga cu devoalarea de sine, fiind convinsă că fiecare carte „trebuie să vină cu ceea ce ai tu nou deja în tine, ceea ce ai câștigat ca vârstă, ca experiență, ca trăire, ca... știu eu..., din ce se naște o carte și, în general, o operă. *Din ceea ce ești tu ca structură unică în lume*. Nu se naște din altceva.”⁴⁵⁹ [s.n. S.V.]. Crezul creației pentru Rodica Braga stă sub semnul dezvăluirii și al scrierii de sine: „scriitorul se scrie pe sine, deci trăirile tale proprii sunt materia primă a unei cărți, felul în care te raportezi la oameni, la întâmplări, la tine însuși, acestea sunt materia primă. Întâmplările sunt cele care vin să decoreze, să umple schema”⁴⁶⁰, trăirile și sentimentele fiind transpuse din realitate, iar împrejurările devin elementul ficțional al creației.

Scriindu-se pe sine, imprimă creațiilor sale o puternică tentă autoreferențială. Vorbind despre autoreferențialitate, Rodica Braga face următoarele mărturisiri: „ca prozator, scrii despre ceea ce cunoști în profunzime și ceea ce dă autenticitate textului, iar descrierea unor trăiri trebuie să aibă acel dram de sinceritate care le face perfect și general valabile, ca aparținând nu numai unei anumite ființe, ci având acel grad de universalitate care le încarcă de veridicitate, de autenticitate”⁴⁶¹. În acest mod înțelege prozatoarea autoreferențialitatea, ca „modalitate de a dăruii oamenilor posibilitatea de a se regăsi

⁴⁵⁷ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 89.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. p. 91.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 102.

⁴⁶¹ Citat extras din corespondența personală a autoarei cu scriitoarea Rodica Braga.

în opera de artă prin însuși felul propriu de a percepe realitatea, de a face referire la ea și la cum aceasta influențează, formează, modelează caractere și destine”⁴⁶². Scrierii despre sine îi imprimă și o particularitate generală și generalizată, îndepărtându-se de caracteristici personalizate sau egocentriste, întrucât autoarea consideră că „scriind despre tine, de fapt, scrii despre toți oamenii. Când ai apucat să numești niște lucruri pentru tine, le-ai descoperit și le-ai desfăcut acolo ca pe foile de ceapă, tot desfaci, desfaci, desfaci..., îți dai seama că fiecare om este așa, dar nu toți au timpul tău, timpul tău fizic și curajul și poate priceperea să scrie”⁴⁶³. De altfel, recurența referențelor identitari conturați prin suprapunerea textelor scriitoarei confirmă și susțin această idee. Deși are (uneori) o puternică dorință de obiectivizare, autoarea nu poate renunța la componenta personală, ontologică, întreaga sa creație dezvăluind o intenție referențială clară. Autenticitatea în cazul scrierilor Rodicăi Braga constă într-o fericită coexistență a autoreferențialității cu ficțiunea. Astfel, pentru un autor atașat de valori precum sinceritate, autenticitate, veridicitate pare inoportună o disjunctie între operă și componenta existențială, iar cea mai pertinentă soluție de lectură se dovedește autoreferențialitatea. Scopul acestui capitol este acela de a explora discursul autoreferențial care implică, totodată, și procedeul ficționalizării de sine, funcția referențială servind, în acest caz, unor rațiuni (auto)ficționale, ipoteza de lucru de la care am pornit în demersul nostru.

Literatura – mărturisire a sinelui sau reconfigurare identitară? O cronologie a prozei

„Scrișul e, în sine, un act de impudoare, o devoalare a sinelui, deliberat conștientă și asumată”⁴⁶⁴

Paul Ricoeur susține necesitatea unui model ficțional pentru a ne înțelege viața, care este, de fapt, o poveste incompletă⁴⁶⁵. Gânditorul francez stabilește, în lucrarea *Soi même comme une autre*⁴⁶⁶, două tipuri de identitate,

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ Rodica Braga, în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, art. cit., p. 91.

⁴⁶⁴ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

⁴⁶⁵ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Ego-ipostaze textuale în dialog în Commentarius perpetuus de Rodica Braga și Mircea Ivănescu*, art. cit.

⁴⁶⁶ Paul Ricoeur, *Soi même comme une autre*, Paris, Seuil, 1990.

care au în vedere elementul temporal, o identitate idem sau „mêmeté” (identitate a sinelui de tipul același, văzută ca permanență în timp) și „ipseité” (identitate a sinelui discontinuă, având o evoluție impredictibilă în timp). Dialectica celor două tipuri de identitate „mêmeté”/ „ipseité” devine operabilă în studiul de față, întrucât în orice operă a Rodicăi Braga rezidă o relație indisolubilă între elemente ale realului și ale ficționalului și ale binomului identitate-ipseitate, la baza discursului identitar, de multe ori, subtil camuflată, fiind ficționalitatea. Rodica Braga adoptă un model narativ identitar grefat pe *sinele ipse* perceput „ca o păpușă rusească, în ele încap mai multe persoane, în jurul cărora se grefează chiar nuclee narrative, pentru că fiecăruia dintre aceste roluri îi sunt asociate alte persoane, roluri, precum și întâmplările ai căror protagoniști sunt”⁴⁶⁷. Identitatea reală este dublată de identitatea creatoare, de *sinele ipse*, ca lector și scriptor al propriei povești, un scris-trăit, după cum Rodica Braga mărturisește: „Când scriu (și fac asta cu același sentiment de la 11 ani) încetez să trăiesc eu, Rodica, dau locul unei entități care mi-e și nu mi-e familiară, mă las golită, ocupată, folosită, umplută la maxim cu impresii și gânduri despre care înainte nici nu știam [...] și ajung să cred că eu, cea obișnuită, nu sunt o parte a clarviziunii spontane, instantanee, ci doar forma întâmplătoare în care ea, clarviziunea, se întrupează, așa cum o floare explodează neașteptat”⁴⁶⁸.

Identitatea apare, prin urmare, inseparabilă de alteritate, întrucât confruntarea dintre ego și alter ego creează identitatea, iar polifonia eului dezvăluie alteritatea intrinsecă, după cum afirmă Ștefan Aug. Doinaș: „alteritatea se afirmă ca o condiție de existență nu numai în afara mea, prin raportarea la ceilalți, ci și înăuntrul meu, prin raportarea la mine însumi: propriile-mi ipostaze fac din mine o ființă multiplă: Eu este un Unu plural”⁴⁶⁹. Alteritatea, în cazul Rodicăi Braga, este, însă, camuflată în identitate, ipostazele identitare sau ființiale ajungând să se confunde sau chiar să se substituie, întrucât „ego și alter ego sunt întotdeauna și în mod necesar date într-o împerechere originară”⁴⁷⁰. Așadar identitatea reală, substanțială se află într-o perfectă contopire cu identitatea creatoare, ficțională.

⁴⁶⁷ Andreea Deciu, *Nostalgiile identității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 46.

⁴⁶⁸ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, ed. cit., p. 17.

⁴⁶⁹ Ștefan Aug. Doinaș, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21”, nr. 1-7, 2002, pp. 23-27.

⁴⁷⁰ Claude Dubar, *Criza identităților. Interpretarea unei mutații*, Traducere Gheorghe Chiriță, București, Editura Știința, 2003, p. 15.

Rodica Braga e convinsă că „joaca cu scrisul”⁴⁷¹ e semn al infantilității – pentru copilul Rodica scrisul fiind la fel de firesc precum jocurile copilăriei: „scriam așa cum alții băteau mingea, pescuiau, jucau șah, coseau”⁴⁷² – și își suprimă această „nevoie”, care o luase în stăpânire de la vârsta de 11 ani, abandonând ceea ce considera un dat firesc, până când la insistențele unei prietene⁴⁷³ reia, într-un mod absolut întâmplător, scrisul. Astfel, Rodica Braga își amână debutul până în 1971, în revista „Tribuna” (nr. 32/ 1971) când publică schița *Cu dinții în noapte*, imaginea șoc din titlu deschizând o serie de asociații insolite. Schița se deschide cu imaginea unei femei, aflate în pragul visului, care are niște viziuni sumbre „trupul se răsucesce greoi către noapte. Sângele susură aproape de piele, în albii săpate de febră. Membrele descifrează cu poticneli alfabetul străin al mișcărilor vechi”⁴⁷⁴. Amintirile și o serie de întâmplări evocate se vor succeda până la momentul crucial al rememorării, când este evocată figura celui care a declanșat aceste stări, prezența acestuia fiind constituită din amintiri trunchiate. Schița se va încheia cu imaginea acestuia, ca element declanșator al acestor trăiri. Se creează impresia de imprecis și vag, cu toate că se acordă atenție unor detalii cu rol important în definirea trăirilor sufletești „cu sunet de melc ce explorează o frunză robinetului din baie picură la intervale mari, rupând gândurile la jumătate”⁴⁷⁵. Reflecțiile personajului amintesc de solilocviul lui Molly Bloom, imprimând stilului schiței frânturi de text în maniera joyceeană. Schița abundă, însă, în lirism și limbaj metaforic. Se creează o tensiune apăsătoare prin descrieri ample a unui mediu ostil „Acu ești aici, în camera ce poate fi și o gură de canal în care s-a scurs, groasă ca păcura, singurătatea ta”⁴⁷⁶. Tema schiței poate fi sintetizată în fuga de sine și de o iubire neîmplinită, singurătatea devenind o supratemă a acesteia. În ciuda stângăciilor inerente schiței *Cu dinții în noapte* prefigurează liniile directoare ale prozelor ulterioare, poetice și cu propensiuni spre registrul oniric.

Debutul editorial are loc în anul 1972, când apare volumul de povestiri scurte, *Sângele alb al pietrelor*, apariția acestuia având propria-i poveste, fiind

⁴⁷¹ Rodica Braga, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, ed. cit., p. 46.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Rodica Braga consideră că fără insistența prietenei Ani Olos nu ar mai fi revenit vreodată la scris, considerând această întâmplare și întâlnire prielnică unul din momentele privilegiate ale vieții, fără de care viața ar fi avut o altă orientare.

⁴⁷⁴ Rodica Braga, *Cu dinții în noapte*, în „Tribuna”, nr. 32/ 1971.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

publicat abia după ce o scurtă perioadă manuscrisul a rămas încuiat într-un sertar din biroul lui Dumitru Țepeneag, când acesta plecase din țară, dar și după câteva luni de luptă cu cenzura presei, fiind o proză „puțin mai neobișnuită pentru acea vreme”⁴⁷⁷, așa cum descrie însăși autoarea. Momentul apariției nu e unul tocmai favorabil, după scurta perioadă de relaxare ideologică a deceniului șase, ambianța stimulatorie a creației fiind din nou puternic zdruncinată prin publicarea Tezelor din iulie 1971, când arta, considerată o armă de propagandă, trebuia să servească poporul, patria și societatea socialistă, iar creațiile care se îndepărtau de noile deziderate erau anatemizate și supuse unei cenzuri draconice. Literatura revenise la statutul teoretic și orice creație artistică trebuia să reflecte realitățile „construcției socialiste”, or, povestirile prezente în volumul *Sângele alb al pietrelor* erau de factură fantastică și onirică, nu mizau pe o mitologie de partid, ci pe motive și simboluri, caracteristice literaturii anti-mimetice și anti-realiste. Însă tocmai absurditatea regulilor oficiale impunea perfecționarea strategiilor de escamotare a noilor forme și conținuturi impuse prin crearea unor artificii care să amăgească ochiul vigilent al cenzurii bolnave de cecitate dogmatică. Pentru publicarea volumului de debut, Rodica Braga este nevoită să-și motiveze conținutul fiecărei povestiri printr-un motto, care să mute atenția într-o direcție neutră.

Cu acest prim volum critica o plasează pe autoare în descendența Hortensiei Papadat-Bengescu, a Ioanei Postelnicu sau a Henriettei Yvonne Stahl⁴⁷⁸, prin „disponibilitatea pentru proza de analiză psihologică”⁴⁷⁹, reușind să devoaleze „reușite sondări ale eului, surprinzând momentele de interiorizare tensionată, când nu mai știi «unde e ființa ta și cine ești tu»”⁴⁸⁰ [s.n. S.V.], o contopire absolută între *ființa creatoare* și *ființa de hârtie*. Rodica Braga va rămâne fidelă acestui specific al prozei sale, reușind în toate scrierile sale o suprapunere a autorului cu personajul până la o identificare totală a celor două entități. Încă de la început autoarea trasează liniile specifice prozei sale: interesul pentru propriul univers, scrutarea și disecarea ființei interioare, dar și capacitatea de a-și dezvălui interioritatea și de a exprima inefabilul prin narativizarea trăirilor lăuntrice, sondate cu o

⁴⁷⁷ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 83.

⁴⁷⁸ Teodor Vârgolici, *Rodica Braga*, în *Dicționarul general al literaturii române*, (coord. Eugen Simion), vol. I, A-B, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 639.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ Rodica Braga, *Dimineață cu vrăbii*, în vol. *Sângele alb al pietrelor*, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 65.

profundă analiză psihologică, preferința pentru discursul narativ homodiegetic, reducerea la minimum sau chiar absența epicului, predilecția spre monologul interior și introspecție, rafinamentul limbajului cu rezonanță poetică, propensiunea spre confesiune și reflexivitate transformând scrierile sale într-un act de comunicare/ cuminăcare, marcat de o deosebită pudoare chiar și față de sine însăși. E ceea ce se poate defini drept o literatură-confesiune scrisă despre sine și, în primul rând, pentru sine, prinsă în mrejele ludicului, într-un joc de-a scrisul vieții și al recreării propriei existențe, în granițele obiectivării literaturizante.

Traseele discursului Rodicăi Braga relevă un neostoit travaliu al căutării de sine și al livrării de sine prin actul scriptic, unul cu valențe cathartice, creațiile sale fiind mereu străbătute de un personaj recurent, care se spune pe sine, Eul, o voce feminină prezentă încă din volumul de debut. Povestirile din *Sângele alb al pietrelor* sunt catalogate de către criticul Constantin Cubleșan drept „fișe de tensiuni interioare ale unei biografii posibile”⁴⁸¹, în care evenimentțialul e aproape inexistent, iar personajele sunt fulgurații cu chipuri bizare, lipsite de contur, aproape imposibil de încadrat în categoria personajului, criticul amendând această carență: „Să fie aici o tehnică cultivată excesiv cândva sau e vorba de incapacitatea creării unor destine umane complexe și amplu dimensionate?”⁴⁸². Imposibil de ignorat e, însă, personajul-confesor, Eul, cu multiplele sale fațete, intenția autoarei, fiind, probabil, tocmai aceea de cultivare, în mod voit, a tehnicii de focalizare și scrutare a propriului eu, aceasta mărturisind într-un interviu⁴⁸³ că scrierile sale pornesc de la personaje și de la creionarea acestora în minte, de multe ori, personajele plătuite având un „echivalent” real, dar neavând un plan prestabilit și o tramă iscusit chivernisită, autoarea însăși numindu-se „o povestitoare și nu o creatoare de intrigi”⁴⁸⁴. În acest mod se particularizează stilul Rodicăi Braga într-o scriere care curge, după submersia în mental, în afectiv, un text care curge într-un flux verbal neîntrerupt, potrivit principiului heraclitian, *panta rhei*. E o scriere desprinsă de contingent și, cu toate că Rodica Braga a scris foarte mult și în perioada în care se scria cu teză și, de multe ori, la comandă, autoarea mărturisește că „în nici una din cărțile mele nu o să găsiți treburi legate de socialul imediat, nici de locuri, adică nu

⁴⁸¹ Constantin Cubleșan, *Rodica Braga, „Sângele alb al pietrelor”*, în „Tribuna”, an VII, nr. 3(839), 1973.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ Rodica Braga în interviul *Doi oameni la lună – Rodica și Mircea Braga*, disponibil la <https://www.youtube.com/watch?v=hoTeA5O0lak>, accesat la 16.05.2020.

⁴⁸⁴ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 98.

am putut să scriu o literatură cu teză [...] și atunci am ocolit și locuri și nume și n-am localizat nici istoric lucruri”⁴⁸⁵, tinzând, așadar, către o generalizare, pentru ca fiecare să se poată regăsi în cărțile sale, iar cititorul empatic să aibă sentimentul, că prin lectură, spiritele celor două entități – autorul și cititorul – se întâlnesc.

E ușor observabilă, încă de la primul volum, o formulă literară care se va păstra și în volumul ulterior, primul roman al Rodicăi Braga, *Nisipul memoriei*, lansat la o distanță de șase ani de la debut, scris, însă, între 1969-1971, aparținând, așadar, aceleiași perioade de creație. Romanul e scris sub forma unei confesiuni, autoarea însăși mărturisind pe coperta a patra că există ceva în acest roman care îi provoacă o nemotivată teamă, aceea că a fost când a scris (1969-1971) foarte subiectivă, *punându-se total acolo*, însă, cu trecerea timpului, nu se mai recunoaște în personajul de atunci. Rodica Braga își dezvăluie, încă de pe acum, crezul artistic, care o va marca preț de o viață: „Scrișul nu este altceva decât ceea ce ești tu însuși. Scriitorul scrie pentru el însuși în măsura în care reușește să ajungă la el însuși și să își deceleze pentru el ceea ce este esențial în alcătuirea lui”⁴⁸⁶.

Roman al rememorării scris la persoana a II-a, o primă diferență față de volumul de debut, scris la persoana I, *Nisipul memoriei* transcrie cu minuțiozitate povestea de dragoste și suferințele, provocate de gelozie, a doi adolescenți, aflați la vârsta primelor iubiri, din perspectiva unui narator care joacă și rolul personajului-actant.

Procedeul compozițional e cel retrospectiv, evenimentele fiind readuse în prim-plan prin prisma amintirilor și a reconstituirii acestora, momentul actual fiind ancorat într-un trecut transpus în prezent care constituie doar pretextul pentru o coborâre în timp (și în sine) către alte noi sensuri ale existenței „Timpul tău se scurgea în sens invers. Prezentul era punctul de plecare, linia demarcatoare, suprafața dură de care te cramponai, pentru a permite restului să coboare, să atârne într-o zonă primejdioasă, într-un gol unde fierbeau laolaltă întâmplările celor doi și avida ta gelozie”⁴⁸⁷. Prin căderea în propriul timp, într-un trecut analizat cu minuțiozitate, personajul nu încearcă o „îmblânzire” a timpului, ci supune analizei etape ale vieții, derulate într-o ordine absolut firească, pentru a consemna, ca un lucid observator, momente hotărâtoare într-ale devenirii. Temporalitatea, la fel ca

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁸⁷ Rodica Braga, *Nisipul memoriei*, roman, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 7.

în scrierile care vor urma acestui roman, este una pur subiectivă, timpul obiectiv relativizându-se într-unul al conștiinței, determinările temporale fiind personale și personalizate „Timpul nu înseamnă nici azi, nici ieri, nici mâine. E doar o scoică uriașă, moartă, lipită din când în când de ureche. Sonorități stinse ale unor întâmplări vechi prin din nou viață, vuiesc aproape de tâmplă”⁴⁸⁸. Trecutul determină prezentul, iar personajul, marcat de vremelnicia și inconsistența clipei prezente, subliniate, metaforic, prin sintagma „Nisipul memoriei”, își găsește statornicia printr-o retragere în sine și prin intermediul călătoriei prin memorie, ancorarea în trecut însemnând (re)trăire, dar și reconfigurare a ființei „Făptura ta pierduse orice determinare în afara ei”⁴⁸⁹.

Dezvăluirea interiorității și formula confesivă după care se ghidează autoarea plasează în plan secund evenimentialul, la fel ca în volumul de debut. Trăirile iau locul evenimentelor „În viața unui om, de cele mai multe ori sunt esențiale gândurile nu întâmplările. Exterioare, acestea din urmă, cu vremea, se scorojesc de pe noi ca o crustă inutilă în care am viețuit un timp. În sufletul nostru nu încapă întâmplarea în sine, ci impresiile iscate de ea”⁴⁹⁰. Autoarea cultivă vagul și imprecizia în legătură cu spațiul, timpul, chiar și cu celelalte personaje din roman, băiatul iubit, Alec, fiind singurul personaj căruia i se dezvăluie numele. Într-un oraș de câmpie, de lângă Mureș, într-un mic univers interiorizat, se perindă figuri marcante, precum cea a mamei, a tatălui, a bunicii, Alec, „fata blondă” sau mai puțin importante băiatul croitorului, fata frumoasă din vecini, fratele tatei, soția acestuia, personajul-narator al romanului trecând prin filtrul conștiinței evenimente precum sinuciderea unchiului, moartea bunicii, a mamei, plecarea la facultate, autoarea încercând să transpună în acest roman, aparent, confesiv sufletul unei adolescente cu neliniștile, dezamăgirile, curiozitățile, euforiile vârstei.

Premiat la filiala Sibiu a Uniunii Scriitorilor din România, acestui prim roman i s-au constatat aceleași carențe ca ale volumului de debut: „absența epicului, lirismul dizolvant, personajul friabil, atomizarea observației analitice, despuierea nemiloasă a gândului”⁴⁹¹, lipsa forței de obiectivare a „întâmplărilor” interioare și a aptitudinii de a construi epic, precum și conceperea prozei sub forma unei intime confesiuni fiind determinate, de

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁹¹ Ilie Guțan, Rodica Braga, *Nisipul memoriei*, în „Tribuna Sibiului”, an XXX, nr. 6433, martie 1978.

fapt, de vocația autoarei de denudare a propriei interiorități, pe marginea căreia brodează „întâmplările” fictive. Creația Rodicăi Braga poate fi, așadar, încadrată în marea categorie a *literaturii sincerității*. Întrebată fiind ce o determină să scrie, autoarea afirmă, în manieră camilpetresciană: „propria mea structură, altceva nu știu, nu pot să fac, altfel nu sunt capabilă să scriu”⁴⁹², fiind conștientă de lipsa unei obiectivități, imputate de-a lungul timpului și pe care și-o asumă la modul cel maionest „eu sunt conștientă că nu aş putea să scriu un roman à la Rebreanu. Nu sunt capabilă de obiectivitatea așa-zis masculină și tăioasă și rece și... Nu.”⁴⁹³

Oricât de aclamată sau blamată, autoimplicația va rămâne o constantă a creației Rodicăi Braga, cel de-al doilea roman al său, *Dincolo de dragoste*, având, în concepția Sultanei Craia, „aspect de jurnal intim contaminat de ambiții de generalizare”⁴⁹⁴. Autoarea însăși mărturisește că „*Dincolo de dragoste* îl are pe Corin, [...] rupt în două sau trei personaje”⁴⁹⁵, fiul fiind, de această dată, sursă de inspirație pentru definirea personajelor. Perceput ca „net superior din unghiul construcției epice propriu-zise”⁴⁹⁶, romanul e scris în aceeași formulă a minimei factologii, prezentă doar pentru a ilustra stări sau trăiri și pentru a evidenția senzorialul, ceea ce îl determină pe criticul Constantin Cubleşan să plaseze proza cultivată de Rodica Braga „în tradiția unei epici analitice moderne, evoluând la conjunctura dintre metoda Hortensiei Papadat-Bengescu și aceea a noului roman francez – în speță Alain Robbe-Grillet”⁴⁹⁷, ceea ce ne determină să încadrăm opera autoarei într-o perioadă a tardomodernismului.

La fel ca în romanul anterior, *Nisipul memoriei*, este prezent procedeul alternării și al oscilării temporale, dimensiunea temporală relativizându-se într-un prezent configurat prin rememorarea trecutului, tehnică narativă ce permite ca vocile personajelor să se succedă, fiind secondate de comentariul unui narator omniscient. „Ambițiile de generalizare”⁴⁹⁸, după cum le numește Sultana Craia se reflectă în abandonarea naratorului-personaj

⁴⁹² Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 89.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ Sultana Craia, *Rodica Braga: Dincolo de dragoste*, în „Luceafărul”, an XXIII, nr. 27 (949), 5 iulie 1980.

⁴⁹⁵ Rodica Braga, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, ed.cit. p. 67.

⁴⁹⁶ Dan C. Mihăilescu, *Rodica Braga, Eternități de-o clipă*, în „Steaua”, an XXIII, nr. 8, 1982.

⁴⁹⁷ Constantin Cubleşan, *Rodica Braga: Dincolo de dragoste*, în „Transilvania”, an IX (LXXXVI), nr. 2, februarie 1980.

⁴⁹⁸ Sultana Craia, *Rodica Braga: Dincolo de dragoste*, art.cit.

prezent în scrierile anterioare și, cu toate că în prim plan se află Ana, personajul principal, cu propriile reflecții și comentarii, apropiind textul de zona analitică și introspectivă, narațiunea homodiegetică este alternată cu cea heterodiegetică, perspectiva externă împletindu-se cu cea subiectivă, cu focalizare internă. Aceeași voce imparțială reușește să întrerupă șirul reflecțiilor și al tensiunilor interioare supuse analizei prin concluzionări cu caracter generalizat „Să taci chiar atunci când știi că, în curând, lucrul acesta se va produce în singurul fel ce va pune capăt la toate. Să taci chiar atunci când moartea te învață ce șubredă e orice speranță. Să taci și să continui să trăiești. Restul, mărunte ambiții, neglijabile orgolii, obscure tendințe, frământări de ființe minuscule închise în perimetrul unui bob de praf. [...] Orice durere e un fruct ce trebuie să-și parcurgă etapele sale de evoluție”⁴⁹⁹. Tentația tăcerii și a introspecției o va urmări, în special, pe Ana, personajul feminin, predispusă reclusiunii interioare, alegând retragerea în forul interior chiar și în prezența celorlalți. Ana, actriță, și Remus, pictor, se complac să-și trăiască relația prin tăcere și absență, scena din incipitul romanului reflectând, la nivel simbolic, traseul existențial al celor doi. Romanul se deschide cu o călătorie a celor doi soți, cu mașina, în ploaie, spre o destinație care rămâne necunoscută, drumul ca simbol, având valoarea unei metafore, una a existenței interioare. Prezența celuilalt se manifestă, mai degrabă, ca o absență care îndeamnă la introspecție și meditație, la cădere în sine „Femeia se așează mai bine și-și reia neobositele drumuri interioare. Prezența bărbatului de la volan o ajută”⁵⁰⁰. Drumul, cu dublă semnificație, este parcurs în exterior, însă acesta interesează doar în măsura în care se reflectă în drumul parcurs în interior, în rătăcirea prin sine, furtuna dezlănțuită reflectându-se în furtuna frământărilor interioare „Privește concentrată fulgerele prelungi, ciudate filamente incandescente despicând cerul de sus până jos. Se dedică acestei priviri instinctiv, dintr-o reacție de apărare, înlocuind o spaimă concretă cu o alta abstractă”⁵⁰¹. Goana mașinii prin noapte reprezintă echivalentul rătăcirii prin labirintul interior și momentul prielnic pentru analiza drumului prin viață, romanul având o structură circulară, călătoria cu mașina deschizând și închizând filele unei călătorii, desfășurate pe parcursul a două decenii, prin viața acestui cuplu. Personajele se definesc pe parcursul unui traseu al existenței, prin

⁴⁹⁹ Rodica Braga, *Dincolo de dragoste*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 121.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁰¹ *Ibidem*, pp. 5-6.

confruntarea cu diferite ipostaze existențiale firești parcursului prin viață, Ana și Remus fiind supuși analizei în postura de îndrăgostiți, apoi soți și părinți. Aceste ipostaze sunt complementare cu parcursul profesional și cu postura de artiști, refugiați într-o existență secundară, a integrării într-un microunivers propriu, în care sub masca de artist cei doi trăiesc o nouă existență. Și iubirea reprezintă pentru cei doi o căutare de sine, Remus care avea „vocația și știința iubirii” a reușit să o smulgă pe Ana din brațele prietenului Victor, iubirea lui Remus devenind acaparatoare „ca o pânză aruncată peste ochii și sufletul său, prezența lui Remus o scotea din sine, o spăla, o netezea, îi dăruia un contur, o voință de viață”⁵⁰². În căutarea de sine pornește și Remus care, marcat de absența sufletească a soției, caută o altă prezență fizică și se aruncă în brațele modelului Laura pentru a se regăsi în postura de artist. Căutare de sine reprezintă iubirea și pentru fiul adolescent al cuplului, care se descoperă în noi ipostaze „cu tot sufletul desfăcut în el ca un mugur, cu o nevoie temătoare de a simți atingerea fetei, de a curma în felul acesta tăcerea mare în care se îneca treptat, ca unul nedepins cu perfidia molcomă a unor astfel de etape”⁵⁰³. Fiecare personaj este adus, pe rând, în scenă pentru a dezvălui propria lume interioară.

Romanul se construiește în jurul unor nuclee tematice recurente, prezente în volumele anterioare, dar și în cele care vor urma, autoarea făcând o radiografie a eului prin prisma iubirii, surprinsă într-o paletă largă de manifestări, a îndrăgostirii, a maturității și împlinirii în cuplu, a maternității și familiei, o iubire a căutării și (re)găsirii de sine. Călătoria celor doi se dezvăluie, în finalul romanului, ca pretext al regăsirii de sine prin intermediul celuilalt „în drumul acesta fără destinație precisă, vor reuși iar să ajungă unul la celălalt. Astfel riscau în continuare să se facă vinovați unul față de altul, de un grav delict de înstrăinare”⁵⁰⁴.

Prin romanul *Dincolo de dragoste* se cizelează și se definitivează stilul autoarei, devenind evidentă preferința acesteia de a acorda atenție detaliului psihologic și scrutării detaliilor imperceptibile, observând nu acțiunea, ci atitudinea personajelor supuse introspecției și sondajului psihologic, investigând, până la epuizare, universul lăuntric al individului.

În siajul primului volum de povestiri, dezvăluind aceeași predilecție tematică și modalitatea creării acesteia literare, păstrând aceeași tehnică

⁵⁰² *Ibidem*, p. 33.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 165.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 203.

narativă, apare în 1982 volumul de proze scurte, cu titlu pillatian⁵⁰⁵, *Eternități de-o clipă*. Cu toate că se conturează decizia asumării unui destin literar, volumul „marchează un progres evident în calitatea scriiturii”⁵⁰⁶ prin „proprietatea numirii stărilor de conștiință, evitarea digresiunilor (impusă și de limitele genului), succesiunea firească, tandră a stărilor de suflet, progresie prin dilatarea câte unei secvențe”⁵⁰⁷. În acest volum de schițe și nuvele accentul se deplasează de la acele „reșite sondări ale eului”⁵⁰⁸ din volumul de debut înspre „fascinația clipelor în care ființa umană are revelația eternității”⁵⁰⁹, confruntându-se cu stări psihice inexprimabile precum: „anxietăți, obsesii, nostalgii, coșmaruri, trecerea inexorabilă a timpului, spaima de boală, de bătrânețe și de moarte, spectrul singurătății, înfrângerea, descurajarea”⁵¹⁰. Volumul aduce și o altă noutate, în ceea ce privește tehnica narativă, fiecare povestire începând cu o frază scrisă cu majuscule, deloc întâmplător, întrucât Rodica Braga mărturisește că prima frază și ritmul acesteia nu i-a creat niciodată probleme, așa cum se întâmplă în cazul altor scriitori, întrucât o dată produs acel declic al stării de creație, prima frază curge într-un mod firesc, natural, la fel ca scrisul și „se întâmplă totul pe parcurs”⁵¹¹. Nae Antonescu remarcă faptul că odată cu acest volum „scrisul Rodicăi Braga se apropie de maturizarea expresiei și a unei distincte și singulare creații epice”⁵¹², autoarea confirmând aceste afirmații intuitive, dând curs expectativelor prin apariția în anul 1985 a romanului *Singurătatea pământului*, unic și foarte diferit în creația sa.

Pentru Rodica Braga acest roman a fost, în primul rând, o provocare personală: „într-un fel, fost un experiment, am vrut să-mi dovedesc mie

⁵⁰⁵ Rodica Braga mărturisește că i-a fost atrasă atenția că titlul volumului său *Eternități de-o clipă* este și titlul unui grupaj de poeme semnate de Ion Pillat, iar de-a lungul timpului, diverse alte coincidențe de acest fel, i-au stârnit curiozitatea: în perioada în care urma lansarea romanului *Dincolo de dragoste*, apăruse un fragment dintr-un roman, intitulat *Dincolo de iubire*, titlul volumului de versuri *Neliniștea cuvintelor* l-a regăsit Rodica Braga ca titlu de capitol într-o carte de eseuri, întrebându-se dacă toate acestea pot fi numite coincidențe sau jocuri ale destinului.

⁵⁰⁶ Titu Popescu, *Analiză și adevăr psihologic*, în „România literară”, anul XIV, nr. 27, 28 iulie 1982.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Sonia Elvireanu, *Op. cit.*, p. 36.

⁵¹⁰ Teodor Vărgolici, *Rodica Braga*, în *Dicționarul general al literaturii române*, ed. cit., p. 639.

⁵¹¹ Rodica Braga în interviul *Doi oameni la lună – Rodica și Mircea Braga*, interviul citat.

⁵¹² Nae Antonescu, *Rodica Braga: Eternități de-o clipă*, în „Tribuna”, anul XXVI, nr. 45 (1351), 11 noiembrie 1982.

însămi că pot și acest gen de proză, întrucât până la ea scrisesem o proză psihologică și puternic subiectivă și prin asta am vrut să demonstrez că mă pot obiectiva”⁵¹³, experimentul reprezentând și o voită performanță tehnică, autoarea apelând la diverse strategii narative: pluralitatea vocilor naratoare, multiplele focalizări ale perspectivei din unghiul „actanților”, care determină supraetajarea planurilor narațiunii, modularea discursul românesc – care redă, pe de-o parte, o autentică lume rurală, și, pe de altă parte, comentariul auctorial, aproape livresc, înclinat spre incursiunea în psihologic, alternanța planurilor temporale, conturându-se, la nivelul structurii epice, un timp al trăirii și unul al povestirii, care se întrepătrund devenind un timp etern, al conștiinței.

Autoarea mărturisea că „a chinuit-o” cel mai mult pluralitatea vocilor naratoare – care își dau cuvântul și se retrag din scenă într-un mod subtil – organizate în jurul a doi naratori principali: mătușa care povestește – naratorul și regizorul principal, care dictează intrările în scenă ale tuturor celorlalți – și nepoata Iulia – naratorul-ascultător, dublat de „vocea auctorială”, care brodează pe marginea relatărilor fruste, detalii ficționale menite să rescrie povestea unui destin, reușindu-se, astfel, o împletire a ficțiunii cu memorialistica. Însă, în ciuda acestui joc cu alternanța planurilor și vocilor naratoare, romanul este structurat ca un ansamblu unitar de părți absolut dependente unele în raport cu celelalte, iar orice dispunere „nelalocul” ei a vreuneia dintre aceste părți se reflectă asupra imaginii de ansamblu, având repercusiuni asupra întregului, fiecare parte devenind semnificativă în sine, dar și în raport cu ansamblul, pentru a nu dăuna echilibrului construcției.

Singurătatea pământului marchează un moment aparte în proza Rodicăi Braga, de până atunci, obligând cititorul la crearea unor noi habititudini de lectură. Pe de o parte, romanul recuperează o parte din istoria propriei familii: „Evenimențial nu au existat întâmplările din carte, dar au existat personajele. Adică Petru este bunicul meu, care a făcut efectiv două călătorii în America [...] Tot ceea ce știu, știu din povestirile lui și mai ales din povestirile mamei mele care mi-a lăsat așa, cu un legământ, parcă, să scriu despre aceste lucruri. Dar, repet, întâmplările din carte nu sunt cele reale. Am pornit de la niște personaje, de la bunicul meu, de la bunica mea, mătușa care povestește – una din vocile narative – este mama mea. [...] Tot ceea ce există în această carte a existat, ca atmosferă și ca material spiritual, tot timpul în

⁵¹³ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 86.

mine”⁵¹⁴ [s.n. S.V.]. Autoarea valorifică în acest roman elemente din propria-i biografie, iar în acest context, *Singurătatea pământului* poate fi catalogată drept o autoficțiune auctorială, așa cum apare definită în lucrarea teoreticianului Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. În autoficțiunea intruzivă sau auctorială autorul, care poate interpreta și un alt rol decât cel de protagonist, își arogă dreptul de a întrerupe discursul pentru a se manifesta. Scriitorul are un avatar – fie un comentator, un narator sau un povestitor care se situează la marginea intrigii, dar care pretinde să intervină în „poveste”⁵¹⁵, așa cum se dovedește naratorul „secund”, Iulia, care își plăsmuiește povestea vieții bunicului după propriile-i tipare, reușind s-o încropească din amintirile mătușii, care, la rândul-i își împrumută identitatea narativă celorlalți naratori (existența lor fiind marcată grafic de către autoare), care preiau aceeași poveste, depănând-o mai departe în felul propriu. Romanul se dezvăluie ca un intertext semnat de toți acești actanți/martori/ participanți la deslușirea acestui puzzle existențial, întrucât „narațiunea oricărei vieți se intersectează cu narațiunile altor vieți, eu sunt personaj în povestirile altora, care, la rândul lor, sunt personaje în povestirea mea”⁵¹⁶. Naratorii-personaj apar ca niște entități fragmentate, prinse în plin proces deconstructivist, care susțin și deplasează piesele acestui puzzle într-o direcție voită – în actul poetic. Autoarea a reușit exact ceea ce și-a propus – o performanță tehnică chiar și la nivel discursiv, romanul poate fi perceput ca o istorie imaginară sau, pe alocuri, ca un discurs factual, ori chiar un discurs pseudo-autobiografic (întrucât pactul autobiografic al lui Lejeune e în permanență „falsificat” și încălcat de inexactitățile referențiale) sau autoficțional, în care autorul-narator-personaj poate jongla, după bunul plac, cu limitele imaginare între realitate și ficțiune.

E de necontestat caracterul *eclectic* al romanului, care se dovedește un *entre-deux* al genului, fiind un melanj de natură autobiografică și romanescă, ficțională și factuală, întrucât eul auctorial plonjează în ficțiunea propriei realități, iar personajele se (re)construiesc din amintirile autoarei și ale cunoscuților, devenind, în același timp, și plăsmuiri ale eului creator, fiind ceea ce însăși Rodica Braga numea, un roman-experiment. Cititorul are tot

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

⁵¹⁵ Aceeași ramă teoretică a fost prezentată pe larg în articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Autofiction – a theoretical approach*, publicat în „Journal of Romanian Literary Studies”, nr. 20/ 2020, Târgu-Mureș, Arhipelag XXI Press, 2020, pp. 854-863.

⁵¹⁶ Alasdair MacIntyre, *După virtute. Tratat de etică*, București, Editura Humanitas, 1997, p. 227, *apud* Andreea Deciu, *Nostalgiile identității*, ed. cit., p. 25.

dreptul să urmărească firul autobiografic (mărturisit chiar de către autoare), însă pe acesta se întretes o mulțime de alte fire, suprimându-l și creionând povestea într-o „simili-realitate”, obligând cititorul să accepte pactul ficțional într-un mod absolut natural, după o neconținută pendulare între „un absolut al realului și un absolut al ficțiunii”⁵¹⁷.

Devine necesară diseminarea în roman ai unor indici ai imaginarului care se reflectă, în principal, în povestea de dragostea a celor doi tineri și a întâmplărilor descrise în același stil riguros fotometric specific autoarei, care în acest scenariu al reconstituirii unui destin apelează la vorbirea liberă indirectă (despre care mărturisea că i-a fost destul de incomod să o folosească în scris⁵¹⁸), pentru a crea iluzia unui timp stagnant, o imobilitate temporală, care recuperează un timp, parcă (ne)pierdut, un timp etern, al conștiinței. Epicul se bazează „pe o anume știință a simplității”⁵¹⁹, Rodica Braga reușind să reconstituie într-un mod obiectiv, așa cum și-a propus, lumea satului transilvan de la începutul secolului XX, cu problemele inerente, pe care prin sensibilitatea-i specifică reușește să le edulcoreze și să creeze un univers rural diferit față de cel conturat în nuanțe mai sumbre de către predecesorii Ion Agârbiceanu, Liviu Rebreanu, Pavel Dan și chiar Ion Lăncrănjan. Abordarea atipică, raportarea inedită la mentalitatea omului de la țară și plonjarea în descifrarea sufletului acestuia, fiind, mai degrabă, înfățișat universului psiho(-social) al țăranului, socialul trecând în plan secund e nota distinctă a autoarei și reușita acesteia de a pătrunde în lumea satului pe o potecă nebătătorită. Universul rural, zugrăvit într-un mod autentic și reconstituit cu minuțiozitate⁵²⁰ (chiar și regionalismele redau culoare locală: „recăl”, „burduhan”, „postată”, „farbe”, „bolde”, „încelui”, „hodăiță”...), reprezintă doar canavaua pe care se schițează destinul unor personaje pe care întreaga

⁵¹⁷ Nicolae Balotă, *Literatura franceză. De la Villon la zilele noastre*, București, Editura Ideea Europeană, 2015, p. 397.

⁵¹⁸ Rodica Braga mărturisea că: „...mi-a pus probleme de limbaj cartea asta. N-ați observat că folosesc acea vorbire liberă indirectă care e foarte greu de folosit în scris, «va fi fiind», «se va fi ducând» și nu este comod, dar îmi trebuia acest limbaj pentru a situa acei timpi...” Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 86.

⁵¹⁹ Dan C. Mihăilescu, *Rodica Braga, Eternități de-o clipă*, în „Steaua”, nr. 8, 1983.

⁵²⁰ Autoarea vorbește despre ampla documentare de care a avut nevoie pentru a reconstitui atmosfera epocii: „Ca să mă apuc de scris m-am documentat la Biblioteca Astra vreo opt-nouă luni de zile. Am citit, am «lins» presa vremii ca să mă familiarizez și cu limbajul și cu tot felul de lucruri care țineau de atmosfera epocii, până și ce bani se foloseau atunci și ce târguri erau și unde și cum se țineau” Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 86.

critică le-a catalogat ca figuri puternice și autentice, autoarea depășind incapacitatea, amendată de critică, la început, de a crea personaje complexe și ample dimensionate.

Personajul Rodicăi Braga este, mai degrabă, „stare psihică” – căutare și parcurgere de etape în definirea și înțelegerea ființei lăuntrice, fiind constituit dintr-un amplu monolog interior, acest „solilocviu” întreținând și firul epic, însă, în *Singurătatea pământului*, figurile, deși sunt reconstituite din rememorări și construite prin tehnica oglinzilor paralele, sunt vii, surprinse parcă „în mișcare” în ciuda rolului secund primit de unele dintre acestea: Danil, Rafila, învățătorul Lupu și soția sa, Olga, Raveca Henegar, tetea Ilă ș.a. În prim-plan sunt tinerii Petru și Dumitrița și povestea lor nefericită de dragoste, reluând parcă neîmplinirea iubirii dintre părinții lor, tatăl lui Petru și mama Dumitriței. Povestea reiterează marile drame ale neîmplinirii iubirii: Petru, tânăr care provine dintr-o familie înstărită se îndrăgostește de Dumitrița, fata frumoasă, dar săracă, ce provine dintr-o familie marginalizată. Pentru că mama lui Petru se împotrivește căsătoriei celor doi, tânărul pleacă în lume, destinația fiind una preferată de țăranii ardeleni de la începutul secolului XX, America. Dumitrița, rămasă singură, moare nu înainte de a aduce pe lume o fetiță, despre existența căreia Petru nu știa nimic. Întors acasă, maturizarea și toată experiența dobândită pălesc în fața pierderii Dumitriței, Petru devenind, din acel moment, un condamnat la însingurare, la fel ca toate celelalte (multele) personaje din roman.

Trama narativă este simplă, epicul propriu-zis fiind din nou subordonat descrierii, așa cum preferă autoarea și în celelalte scrieri ale sale, iar poeticul suspendă epicul, aura poematică fiind o constantă a scrierilor Rodicăi Braga, pe care autoarea o acceptă cu o oarecare reticență. Vorbind despre *Singurătatea pământului*, autoarea mărturisește că, în ciuda obiectivului său atins, de obiectivare a scrisului, critica a spus despre roman că are niște „personaje puternice, dar, în același timp, are o aură puțin... – ceea ce s-a spus despre toată proza mea – poetică. Și, drept să vă spun, pe mine nu mă prea încântă treaba asta, dar, mă rog..., dacă asta iese eu nu am ce să fac altceva. Atât pot și asta înseamnă că asta este ceea ce mă marchează în mod special”⁵²¹.

Scriere complexă, ușor de încadrat în diferite tipare, critica numind *Singurătatea pământului* roman al familiei, roman de dragoste, roman psihologic, bildungsroman, roman al unei colectivități, acesta reprezintă, în

⁵²¹ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 86.

primul rând, pentru autoare o datorie morală față de înaintași⁵²², dar și față de sine însăși, reconstituind o lume uitată în ungherele ascunse ale copilăriei, după un intens travaliu și o imersiune în apele adânci ale ființei profunde, Rodica Braga mărturisind că: „mi-a făcut o imensă plăcere și în același timp am scris foarte greu această carte [...] și pentru că nu-mi permiteam să edulcorez niște situații și niște întâmplări de acolo. Adică, voiam să fiu cât mai exactă și, în același timp, încărcată de o anume sensibilitate, de forță creatoare, pentru că *rupeam din mine ceea ce scriam*. [s.n. S.V.]⁵²³. Renunțând la multiplele catalogări, *Singurătatea pământului* este desprinsă din aura unei memorii ce se exprimă pe sine, fiind, înainte de orice, un roman-confesiune, o scriere-mărturie, o carte-datorie, și potrivit spuselor autoarei „este într-un fel testamentul meu și a fost și o încercare, o încercare extraordinară [...] m-a chinuit mult cartea asta, m-a chinuit mult. Dar țin foarte mult la ea”⁵²⁴, fiind la fel ca toate celelalte scrieri ale sale, o carte a dezvoltării de sine prin ceilalți.

Surprinzător, în același moment al creației, Rodica Braga își modulează discursul potrivit tonalității literaturii pentru copii, publicând în anul 1986 cartea de povești pentru copii, *Prietenii lui Arthur*. O carte pentru copii atipică pentru acea vreme din multe puncte de vedere⁵²⁵ dezvoltă aceeași predilecție a autoarei pentru topirea sâmburelui autobiografic în scrierile sale. Creată pe tipare autoficționale, povestea îl are ca personaj principal pe fiul cel mic al autoarei, acesta primind o nouă identitate – micul Arthur devenind dublul său fictiv – și reprezintă o scenă de viață ficționalizată, pornită dintr-un reproș al fiului, „gelos” pe atenția mamei acordată nu lui, ci scrisului, devenind „mama scrisului”, după cum chiar autoarea mărturisea într-un interviu⁵²⁶. Acest episod existențial devine o poveste simbolică, în care personaje sunt atât micul Arthur, cât și tatăl și mama, proiectați într-un mic univers imaginar, creionat după regulile copilului, care îi inițiază pe cei

⁵²² Autoarea mărturisește: „Este o carte cu care eu m-am simțit datoră față de înaintașii mei”. (*Ibidem*, p. 85).

⁵²³ *Ibidem*, p. 85.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 105.

⁵²⁵ Cartea de povești pentru copii a stat mult timp la cenzura presei, autoarei cerându-i-se să renunțe la cuvinte ca „moarte” și altele asemenea, care ar putea să întristeze un copil. Astfel de cenzurări erau obișnuite în acea perioadă, cuvântul „moarte” fiind adesea înlocuit în poezii cu „soarte” pentru a salva rima și pentru a evita demoralizarea cititorilor prin atingerea unor subiecte „neconforme” cu elanurile obligatorii ale vremii. Însă, după publicare i se va acorda „Premiul național pentru creație literară pentru copii pe anul 1986”.

⁵²⁶ Rodica Braga în interviul *Doi oameni la lună – Rodica și Mircea Braga*, art.cit.

doi într-o lume a inocenței, printr-o călătorie care înseamnă, de fapt, o reîntoarcere la copilărie.

Prietenii lui Arthur reprezintă o carte-datorie, la fel ca *Singurătatea pământului*, o datorie, după cum mărturisește autoarea, de această dată, față de fiul cel mai mic, care redescoperă dragostea mamei prin intermediul jocului realitate-ficțiune și prin transpunerea existenței în planul ficțional, în care pășesc alături, mama reușind astfel să împace copilul supărat pe absența sa în momentele de creație. Reproșul fiului din realitate „Astăzi mama nu m-a iubit, mama a scris”⁵²⁷ se transpune într-o realitate scripturală: „Acum nu mă iubește, acum scrie”⁵²⁸ – o ecuație existențială, în care realitatea și ficțiunea se îngemănează.

Cu toate că, după duetul/ duelul liric cu Mircea Ivănescu, întreaga critică aștepta un volum de poezie din partea Rodicăi Braga, la distanță de doi ani după lansarea volumului *Commentarius perpetuus*, prin apariția romanului *Maia* se petrece o întoarcere a autoarei la proza psihologică, prin acest roman al descifrărilor psihicului uman, producându-se și o „firească revenire la sentiment și la story în proza noastră contemporană, amenințată de uscăciunea programatică a unor scriitori textualiști”⁵²⁹. Apărut, așadar, într-o perioadă a experimentelor postmoderniste, romanul de factură modernistă, *Maia*, cultivă un realism psihologic temperat, străbătut de fiorul liric specific, transpus, de această dată, într-un mod concis și sobru, prin fraze scurte cu aspect de sentință. Atrasă, cândva, de mirajul metaforic al cuvintelor, Rodica Braga pășește într-o fază a simplității absolute, evoluând spre un ascetism al stilului, în care autoarea râvnește la nuditatea cuvintelor, la limpezimea discursivă și la „ritmul sec al frazelor scurte ca niște lovituri de daltă”⁵³⁰.

Rodica Braga își însușește din „*unica și incredibila experiență cu Mircea Ivănescu*” stilul economicos-expresiv, indispensabil acum pentru a surprinde într-un mod tranșant stările psiho-emoționale ale personajului Maia, o femeie de treizeci și cinci de ani, divorțată cu doi copii care se supune unui tratament psihiatric necesar în urma unei acute stări nevrotice. Pentru surprinderea angoaselor personajului său, autoarea apelează la un întreg arsenal de „*tehnici personale și personalizate*, îndelung exersate, dezvăluind același rafinament analitico-psihologic, dublat, de această dată, de un acut

⁵²⁷ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 94.

⁵²⁸ Rodica Braga, *Prietenii lui Arthur*, București, Editura Ion Creangă, 1986, p. 16.

⁵²⁹ Romul Munteanu, *Canapeaua freudiană în roman*, în „Flacăra”, an XXXVIII, nr. 1758, 3 martie 1989.

⁵³⁰ Rodica Braga, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, ed.cit. p. 144.

simț al frazării analitice, într-un stil aproape monosilabic, „slujit de o frază ruptă, zdrențuită”⁵³¹ care comprimă pulsațiile și tensiunile psihice într-o rostire percutantă și vitală, cât o respirație. Apetența pentru decantarea psihicului feminin se traduce și de această dată în confesiune, monolog interior, exerciții de autoanaliză, dialoguri care se transformă în exerciții de coborâre în adâncul sinelui, dialoguri cu diversele ipostaze ființiale, dezvăluind un univers interior complicat, analizat cu o minuțioasă voluptate. Pentru realizarea anamnezei, autoarea situează cazul Maiei la limita clinicului, Rodica Braga devenind, în opinia criticii, „o replică actuală a Hortensiei Papadat-Bengescu”, care disecă psihicul feminin „cu un bisturiu de luciditate masculină, căruia îi sunt străine lamentările, sentimentalismul de duzină, slăbiciunea interioară”⁵³².

Acea luciditate sensibilă, specifică Rodicăi Braga, se transferă și personajului Maia, „un tip uman bolnav de prea multă luciditate”⁵³³ care atacă zonele tenebroase ale propriului psihic, reușind o coborâre anamnetică în propriul sine și în trecut, prin retrăirea etapelor fundamentale ale vieții: adolescența, tinerețea și maturitatea și prin reconstituirea întâlnirilor fundamentale care au scrijelit semne în cartea destinului. Maia se perindă într-un univers al ființării, al dezvoltării și al dezagregării, în care trecutul devine prezent, într-o buclă a continuității unui timp subiectiv, al interiorității, care se bifurcă în două planuri: cel al rememorării, al trecutului viu și cel al trăirii, al prezentului imediat, cele două planuri reușind să se întrepătrundă sau să se îndepărteze până la indistinție. Timpurile se succed conform propriului mecanism interior, Maia fiind cea care dictează propria-i mișcare interioară a timpului.

Povestea unei iubiri adolescente complicate, a unei căsnicii ratate și a unei iubiri mature, conștientizate se recompun, într-un mod discontinuu, printr-un monolog întretăiat de digresiuni epice, cu frecvente schimbări de perspectivă și salturi în timp care urmăresc firul trăirilor. Această existență marcată de sincope, de împliniri și dezamăgiri se recompune prin scrutarea oricărui gest sau reacție, intonație a vocii sau tresărire interioară pentru a le descifra semnificațiile, întorcându-le spre sine, într-un permanent exercițiu de autocunoaștere. Orice gest exterior se transformă într-o senzație ascuțită, somatizată; rănilor sufletești se așază peste un deșert de gheață, neantizându-se

⁵³¹ Irina Petraș, *Rodica Braga: Maia*, în „Steaua”, an XL, nr. 5, aprilie 1989.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ Emil Manu, *Jurnal introspectiv*, în „România literară”, an XXII, nr. 32, 10 august 1989.

într-o promoroacă a simțirii, peste care domnește un frig interior. Maia privește exacerbat lumea exterioară, dar și pe cea interioară, supunându-se pe sine și pe ceilalți unei endoscopii efectuate infinitezimal, reușind să pătrundă dincolo de straturile exuviale până în miezul ființei, îndepărtând vălul exterior al aparențelor. Prin privirea endoscopică ce îndepărtează vălul Maiei pentru a ajunge la esențialul existenței se creează un personaj cu contururi ferme, concretețe și precizie a profilului, continuând linia personajelor puternice inaugurate o dată cu cele din *Singurătatea pământului*, Rodica Braga dovedindu-se un scriitor lucid, capabil de coborâri abisale în adâncurile unui dat psihologic, excelând în analizarea zonelor profunde ale conștiinței chiar și ale indivizilor aflați în situații-limită.

Autoarea își demonstrează abilitatea portretistică printr-o suită de crochiuri ce evidențiază tușe puternice și trăsături ferme: o mamă autoritară, intransigentă, impunătoare, inflexibilă, egocentrică, lipsită de înțelepciune în relația cu cei doi copii: rece față de Maia, căreia i-a inspirat teamă în copilărie, apropiată față de fratele ei, care se îndepărtează de mamă, făcând-o să sufere, Tavi, fostul soț, alcoolic și sinucigaș, măcinat de gelozie, incapabil să înțeleagă ceea ce numea o depersonalizare a Maiei din cauza fostei sale iubiri, cei doi copii, Daniel și Diana, cu problemele tipice adolescenței, conflictele dintre generații, autoarea reușind și o abilită incursiune în psihologia adolescentului și, bineînțeles, doctorul Alexandru, care reușește să o elibereze pe Maia de propriul vâl și care știe să dezghețe apele acestei ființe consumate în focurile autocenzurii. Maia dobândește cunoașterea sa deplină prin Celălalt, prin Alexandru, care înțelege că și-a risipit viața în trăiri fantomatice, uitând să trăiască, conturându-și caracterul dintr-o singură linie de conduită – a neacceptării de sine și a refuzului de a fi ea însăși – excesiva introspecție însemnând doar strădania de a-și aduce în lumină propria umbră sau de a-și lumina partea umbrată⁵³⁴. Trăind o viață perfect închisă în sine, devenind un „personaj mai mult sau mai puțin cabotin al propriei vieți”⁵³⁵, Maia se descoperă prin intermediul Altuia, care îi oferă prilejul revelării propriei alterități, în care cuplul devine o „a treia ființă”⁵³⁶, între cele două ființe intervenind cea de-a treia, cuplul, întregul format din ipostazierile trunchiate ale celor doi, „a treia ființă care preia de la celelalte două ceea ce este mai bun, ceea ce este esență, ceea ce este

⁵³⁴ Rodica Braga, *Maia*, București, Editura Eminescu, 1988, p. 125.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁵³⁶ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 96.

definitoriu”⁵³⁷, devenind o altă ființă a fiecărei ființei din cuplu. Rodica Braga creează în acest roman, mai abil ca oricând, personaje care depășesc condiția de „caractere” devenind, mai degrabă, „privire”, „stare psihică”, căutare, descoperire, parcurgere de etape, cunoaștere de sine, *personajul-inefabil* transformându-se într-o particularitate a creației sale, schițată încă de la început și perfecționată cu fiecare nou roman.

Cu o insolită forță de creație, Rodica Braga surprinde din nou, prin reîntoarcerea la literatura pentru copii, odată cu apariția basmului *Împăratul vrăjitor sau Poveste cu un lup alb* (1990) și cu o suită de secvențe biblice repovestite, adunate într-o colecție de texte religioase numite *Ce povestesc icoanele* (1991). Autoarea creează *Împăratul vrăjitor sau Poveste cu un lup alb* respectând schema epică specifică basmului, introducând motivele și simbolurile specifice, opoziția bine/ rău, viață/ moarte, personaje pozitive/ negative, cifre magice, întâlniri favorabile/ nefavorabile, mesagerii, călătoria inițiativă, probele, cele două tărâmurii, însă, incipitul și finalul încalcă normele. Renunțând la formula clasică „A fost odată”, basmul se deschide cu fraza „Am uitat, am uitat”⁵³⁸, uitarea fiind un important laitmotiv, iar finalul, surprinzător, este unul deschis, fără obișnuitul happy-end, ci, mai degrabă, în așteptarea împlinirii fericirii. Surprinzătoare, de asemenea, pentru un basm, e eleganța limbajului poetic și metaforic, specifică autoarei, iar personajele poartă straiile cu care Rodica Braga și-a obișnuit cititorii, prințul fiind atras de mister și dezlegarea acestuia, de înțelegerea propriului destin, de priceperea „rostului” și încuviințarea „datului”, încadrându-se în categoria *personajului-inefabil*, alături de toate celelalte personaje creionate, în principal, la nivel psihic, nu fizic, portretele acestora fiind înlocuite cu stări afective. Prin urmare, autoarea își păstrează tușele distinctive, într-un mod inedit și surprinzător, chiar și în cele mai insolite scrieri ale sale.

Romanul *Fluturele negru* (1994) înseamnă revenirea la aceeași formulă epică proprie, specifică Rodicăi Braga, și perfecționarea metodei analitice de sondare a zonelor abisale ale psihicului uman, cultivată și în prozele anterioare. Elementul de noutate îl reprezintă, de această dată, investigarea universului mental și al psihicului masculin, personajul central al romanului fiind un bărbat tânăr, vocea narativă aparținând (pentru singura dată în romanele Rodicăi Braga) unui personaj masculin. Perspectiva masculină se

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ Rodica Braga, *Împăratul vrăjitor sau Poveste cu un lup alb*, scrisă de Rodica Braga și desenată de Mugur Pascu, Sibiu, Editura Transilvania, 1990, p. 4.

întrețese și se formează, prin complementaritate, cu viziunea celorlalte personaje, evident, feminine, figura dominantă a romanului, în jurul căreia se țese întreaga tramă narativă, fiind mama.

Perceput de către critică drept un roman de familie⁵³⁹, roman al căutării de sine⁵⁴⁰, „roman al neliniștilor intime”⁵⁴¹ și roman sentimental⁵⁴², cheile de lectură și interpretare ale acestui roman pot fi multiple. În grilă psihanalitică (sugerată, în mod explicit, în monologul personajului masculin central, pictorul, – „În ultima vreme mi se întâmplă să mă gândesc la singurătatea ei nu ca un fiu, ci ca un tânăr bărbat pentru care orice femeie rămâne un perpetuum mister. Îmi spun că nu e tocmai indicat să gândesc astfel. Lecturile freudiene îmi fac cu degetul...”), trama narativă se construiește pe complexul oedipian. Rolul tatălui castrator pare a fi luat de mama, căreia i-au fost atribuite trăsături masculine, substituind, astfel, rolul tatălui efeminat. Autoarea se joacă, așadar, cu profilul personajelor, răsturnând, în mod conștient, simetriile caracterologice și plasând, în structura internă a acestora, identități care sfidează normele. În construcția personajelor feminine, Rodica Braga obișnuia să creeze un imago firesc în raport cu caracteristicile definitorii ale feminității și cu treptele evolutive, generate de statutul de iubită, soție, mamă, însă în acest roman, elementul feminin este corelat cu sfera masculinității. Temperament predominant masculin, imaginea mamei se constituie, prin prisma fiului, pe atributele libertății, ale cinismului și lipsei de afectivitate, ale neasumării responsabilității și rolului de mamă, după cum reiese din dialogul celor doi „În numele libertății acesteia m-ai sacrificat? Nu ai niciun regret?/ Află că, surprinzător, chiar și pentru mine, nu am niciun regret. O mamă ca mine nu ți-ar fi fost de niciun folos. Ai avut norocul unui tată perfect, nu râde. Te asigur că rolul mă depășea”⁵⁴³.

Atitudinea distantă și absența mamei vor fi înțelese mai târziu, când fiul își redescoperă mama prin ochii iubitei, Dona, având același tip de temperament și fire independentă, dispusă, la fel ca mama pictorului, să „sacrifice, în numele libertății” și al dăruirii totale spre împlinirea menirii artistice, pe cei din jur. Prin Dona, pictorița care în adolescență fusese

⁵³⁹ Romul Munteanu, *Rodica Braga și romanul de familie*, în „Fețele culturii”, nr. 704 (1326), octombrie 1994, p. 12.

⁵⁴⁰ Ion Dur, *Un roman al căutării de sine*, în „Tribuna”, anul CX, nr. 1185, 1994.

⁵⁴¹ Constantin Cubleşan, *Rodica Braga, Fluturele negru*, în „Steaua”, anul XLVII, nr. 3, 1996, p. 29.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ Rodica Braga, *Fluturele negru*, Sibiu, Imago, 1994, p. 15.

fascinată de dăruirea totală în dans a mamei iubitelui, căreia îi făcuse câteva schițe dansând, și relația cu aceasta, pictorul înțelege natura relației cu mama sa, simțind că prezența lui în viața mamei a însemnat renunțarea la cariera de balerină. Dansul este perceput de către tânăra balerină ca o regăsire de sine, renunțarea la dans însemnând, de fapt, o renunțare la sine, după cum reiese din câteva rânduri cu valoare de testament pe care fiul le găsește într-un carnet de însemnări după moartea mamei „Dansul – visarea mută a trupului, respirarea prelungă a gestului, destrămarea precipitată a sufletului în eter, revărsarea luminii spre înafară și talazul mareic spre înlăuntrul. [...] Cufundarea în absența din tine, din real, din concret. [...] Voluptatea de a sfida greutatea propriului trup, desprinderea ca o negare a propriei ființe, zborul ca o promisiune a infinitului. Dansul – viața mea, moartea spre care aspir. Când dansez, părăsesc lumea, cobor în infern și urc în paradis. De-aș putea muri dansând, prefăcută întâi și întâi de el în neant. Sunt a lui cum nu voi fi nici a mea însămi”⁵⁴⁴.

Acest abandon de sine și căutarea și aflarea identității prin creație o va moșteni și fiul care, în încercarea de a se regăsi pe sine, își va picta femeile iubite, pentru a topi, pe pânză, obsesiile pentru acestea. La fel ca mama sa, pictorul coboară în infernul său lăuntric prin creație, într-o tentativă de exorcizare, pentru a se regăsi pe sine. Pendulând între iubire (și lipsa acesteia) și creație, pictorul tranzitează zonele abisale ale sinelui, călăuze⁵⁴⁵, în această călătorie, fiindu-i, pe rând, cele trei prezențe feminine obsesive – mama, Dona și Andreea. Relația afectivă cu mama influențează, în mod evident, celelalte două tipuri de relații, care se condiționează reciproc, într-o oarecare măsură. Manifestările oedipiene refulate în copilărie prin absența mamei și reminiscențele acestuia îl vor determina pe fiu să caute în femeile iubite o altă versiune a mamei⁵⁴⁶, căutând să suplinească, prin prezența altora, absența mamei. Fiecare dintre cele două femei alese îi amintesc pictorului de propria mamă și, implicit, deschid rana provocată de aceasta fiului. Pe Andreea o asociază cu omul și defectele mamei, cele două având același tip de personalitate „Andreea explodează în toate ca o petardă aruncată în locul cel mai vulnerabil. Din acest punct de vedere seamănă cu mama”⁵⁴⁷.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁴⁵ Una dintre cheile de interpretare ale romanului pe care o lansează Ion Dur în articolul *Un roman al căutării de sine*, face referire la „drumul pictorului spre sine [...] unde rolul, am spune dantesc, al Călăuzei e jucat rând pe rând de Mama, apoi de Dona și Andreea” (Art. cit.).

⁵⁴⁶ „Andreea explodează în toate ca o petardă aruncată în locul cel mai vulnerabil. Din acest punct de vedere seamănă cu mama”. Rodica Braga, *Fluturele negru*, ed. cit., p. 144.

⁵⁴⁷ Rodica Braga, *Fluturele negru*, ed. cit., p. 144.

Prin Dona, fiul își cunoaște mama-balerină și înțelege că adevăratul sens al existenței sale era arta și dansul, cărora li s-a dedicat în totalitate. Artă este ceea ce le leagă pe cele două femei din viața pictorului „Mama și Dona, legate printr-un fir subteran, mergând mult în trecut, în vremea când eu eram puști inconștient”⁵⁴⁸, prin Dona găsind nu omul, ci artista care până atunci fusese doar mamă pentru el „Cum ajunsese la mine, în subconștientul meu, ciudata impresie a mamei despre sine? Și cum ajunsesem eu s-o încerc în legătură cu Dona?”⁵⁴⁹. Dona Manta, femeia matură și cerebrală, „de o inteligență cinică”, care nu renunță la independența personală în cadrul cuplului, va adânci tânărului Murgu rana produsă de mama, acesta dezvoltând încă o obsesie maladivă „Dona. Această parte nevindecată din mine. [...] Golul lăsat de Dona este o plagă mult prea adâncă”⁵⁵⁰.

Echilibrul pe care Dona și-l regăsește prin artă, după despărțire, și după care tânjește și pictorul, care găsește în artă singura certitudine și constantă a vieții, întârzie să apară. Eliberarea de obsesiile trecutului pe pânza, ca oglindă a sufletului, pretinde un lung travaliu. Obsesia pentru Dona nu va fi depășită nici chiar prin prezența tinerei Andreea, care îl va fascina prin prospețimea frumuseții, o frumusețe demonstrativă și ușor artificială, impersonală, de o vanitate exacerbată, uneori infantilă, dar cu o încredere nemărginită în ea însăși, pe care tânărul a dorit-o „așa cum dorești un fruct exotic”, dar alături de care nu atinge stările paroxistice experimentate cu Dona „A o iubi pe Andreea seamănă cu a mă lăsa atins de limbile unui foc iute. Nimic din sfâșierea încercată cu Dona. Din dezintegrarea profundă, când amândoi ne simțeam disperați, pierduți, contopiți până la dispariție, în cele mai îndepărtate și neștiute celule”⁵⁵¹. Povestea de iubire trăită alături de Andreea se clădește pe nevoia tânărului de complementaritate, aceasta fiind, aparent, la începutul relației, opusul mamei și al Nonei, obsesiile trecutului. Aparent docilă, dar la fel de independentă și egoistă ca celelalte două, după cum cum o consideră iubitul, Andreea reprezintă marșul triumfal necesar orgoliului său rănit, ca pansament care acoperă rana produsă de Dona. Firi aparent opuse, cele două iubite se reflectă în oglinda sfâșiată a sufletului celui iubit ca imagini complementare – Dona – „femeia mai în vârstă, puțin trecută, incomodă, de-o inteligență cinică, independentă ca o acvilă”⁵⁵²,

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 141.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 140.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 144.

alături de care se descoperă și pe care o descoperă doar prin absență, după ce o îndepărtează în mod inconștient, și Andreea care reprezintă „prospețime, dinamism, inteligență”, dar și „un jucător puțin pueril, capricios, plin de drăgălășenii și cruzime”⁵⁵³, căreia îi lipsește profunzimea și dimensiunea specială a sufletului, misterul trăirilor alături de Dona. Experiența alături de Dona este catalizatoare, reprezentând superlativul existenței în cuplu, iar autoiluzionarea alături de Andreea va fi de scurtă durată și nu va vindeca rănila trecutului, rămânând doar o experiență care „sugrumă vechile suferințe”.

Pornind de la premisa că numele nu reprezintă doar un simplu semn lingvistic, ci definește identitatea personajului, constatăm că numele alese de către autoare sunt sugestive, întrucât reflectă temperamentul personajelor. Claude Lévi-Strauss afirma că etimologia numelui are o influență psihologică, fiecare nume având, în mod conștient sau inconștient, o conotație culturală care impregnează imaginea pe care ceilalți o au despre cel care poartă numele și care, în mod subtil, poate influența personalitatea acestuia într-un mod pozitiv sau negativ⁵⁵⁴. Personalitatea celor două, Andreea și Dona, se reflectă și în numele acestora, influențând imaginea pe care iubitul o conturează.

Autoarea pune în opoziție cele două personaje chiar și prin numele alese. Andreea, nume de proveniență greacă, derivat din *ανηρ*, cu semnificația „bărbat”, subliniază latura sa masculină, în ciuda frumuseții feminine, aceasta fiind independentă și egoistă, activă și cu tendința de a domina, curajoasă și cu o „nesecată vitalitate”, cu „puterea de a se regenera rapid [...] captiva firii sale total neinhibate”⁵⁵⁵. Dona, nume de origine italiană, care semnifică „femeie” reprezintă pentru tânărul iubit Femeia, tumultul de pasiuni, care posedă toate atributele feminității și „care excelează prin agresivitatea inconștientă a feminității”, fiind „imprevizibilă, caldă, inventivă, generoasă și, uneori, indiferentă”⁵⁵⁶. Andreea, soția adulteră, și Dona, logodnica abandonată, alături de mama pictorului sunt femei născute în zodia masculinului și întregesc imaginea complexă a femininului corelat cu atributele masculinității.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 145.

⁵⁵⁴ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. Avec 11 illustrations dans le texte et 13 illustrations hors texte, Paris, Plon, 1962, pp. 245-246.

⁵⁵⁵ Rodica Braga, *Fluturile negru*, ed. cit., p. 144.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 98.

Cea dintâi prezență feminină din viața pictorului, mama, și relația afectivă cu aceasta constituie un punct origo, întrucât prin filtrul acestei afectivități au fost receptate și trăite cele două povești de iubire. Și în roman cea dintâi prezență feminină este, evident, mama, într-o primă „scenă”, prezența acesteia fiind trecută prin filtrul privirii fiului „Până azi nu am observat că mama îmbătrânește. [...] Îi văd pielea obrazului obosită, însemnată de hașurile neobișnuit de subțiri ale ridurilor. [...] Sunt contrariat de ceva nou în ținuta ei”⁵⁵⁷. Cu o subtilă tehnică cinematografică autoarea o introduce în scenă pe cea care fusese supusă analizei și descrisă în cele mai mici detalii, prima replică a mamei „Ești un prost! Nu ți-a spus nimeni că numai la suprafață căsătoria are un strat cu miere?”⁵⁵⁸ venind să întregască imaginea creionată prin ochii fiului. Relațiile și comunicarea dintre cei doi par, chiar din prima scenă, defectuoase, mama și fiul creează impresia că ar urmări și studia fiecare gest al celuilalt cu neîncredere, de parcă ar sta la pândă ca să se atace. Dialogul dintre cei doi este condus, cu autoritate, de către mamă, fiind direcționat către celelalte două prezențe feminine importante din viața fiului, Andreea și Dona, personaje absente, dar prin evocarea acestora sunt aduse în prim-plan. Dialogul dintre mamă și fiu pune în evidență relația, dar și atitudinea celor doi unul față de celălalt, mama – cinică, de o sinceritate agresivă, ironică, dar și adoptând o atitudine ușor belicoasă față de fiul care pare să capituleze într-un gest de lehamite îngăduitoare, înțeles de către mama-adversar ca poziție de superioritate care enervează și trebuie amendată. Chestionarul iscoditor al mamei pare să își atingă scopul scontat, fiul fiind impulsivat să se descopere pe sine și să-și afle propria identitate, chiar și prin intermediul relațiilor cu ceilalți. Într-o primă etapă a vieții acesta este marcat de absența fizică a mamei și de absența sufltească a tatălui mutilat de această iubire neîmpărtășită, care „a purtat tot timpul o rană în loc de suflet”⁵⁵⁹ și care simte că doar moartea i-a redat soția. Moartea echivalează pentru soțul abandonat cu primirea în posesie a soției care nu se mai poate împotrivi „Acum e, în sfârșit, a noastră”⁵⁶⁰. Evenimential, mama pictorului moare, dar rămâne, în continuare, una dintre cele mai importante figuri din text. Personaj absent în cea mai mare parte a romanului, mama pictorului este cea mai prezentă figură din text prin evocare, fiul încercând să își cunoască mama și ajungând să înțeleagă absența

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

ei doar în momentul când nu a mai fost deloc prezentă în viața lui. Figura mamei se reconstituie, ca într-un joc de puzzle, prin amintirile fiului care se completează cu amintirile celorlalte personaje, prin explorarea universului (afectiv) de către fiu (acesta mutându-se în casa mamei după moartea ei), prin confesiunile din carnetul de însemnări al mamei, prin schițele Donei care înfățișau mama-balerină. Toate aceste imagini disparate întregesc portretul „fluturelui negru”, după cum îl numește fiul-pictor, încercând să surprindă, prin sobrietatea tușelor și prin efemerida prinsă în imaginația sa, personalitatea complexă a mamei sale. Portretul „Fluturile negru” încheie rana unei etape existențiale și deschide o nouă cale spre cunoașterea de sine. Înțelegând natura relației cu propria mamă, pictorul se înțelege pe sine, în întregul conținut al existenței sale, în postura de fiu, iubit, soț, artist. Prin ceilalți se cunoaște pe sine și ajunge la adevărul ultim despre sine și la menirea sa, cea de artist care, la fel ca în cazul mamei, înseamnă superlativul existenței.

Căutarea și cunoașterea de sine prin intermediul celuilalt, o aflare a sinelui în și prin cuplu reprezintă pretextul narativ și în romanul *Și va fi ziua a opta...* (2001), care reia o parte semnificativă din invariabilele și nucleele tematice preferate de autoare. La un prim nivel de lectură, trama narativă se țese în jurul destinului Corneliei (Tudoran, în prima căsătorie, și mai apoi Apostol), o nouă figură feminină, care alături de celelalte personaje feminine din scrierile prozatoarei, întregesc ipostazierea, sub diferite chipuri, a Femeii, în toată complexitatea sa. Rodica Braga reușește să acopere o largă paletă caracterologică, prin care integrează funcțiile arhetipale ale genului feminin. Cornelia, personaj feminin atipic, plasat, de către autoare, într-o primă ipostază mai puțin obișnuită (și care sfidează legile după care Rodica Braga construiește poveștile de iubire), își asumă căsătoria din interes cu un bărbat mult mai în vârstă, Ilarie Tudoran. Confortul asigurat prin această căsătorie nu îi aduce, însă, și împlinirea, pe care o va simți doar alături de tânărul asociat al soțului, Traian Apostol. După întâlnirea celor doi tineri, firul narativ se ordonează într-o ordine logică previzibilă, (aproape de stereotipie, după anume receptare critică⁵⁶¹). Cornelia și Traian se îndrăgostesc și își trăiesc povestea de iubire după moartea soțului, Ilarie Tudoran, venirea fetei lor pe lume le grăbește căsătoria, însă fericirea soției

⁵⁶¹ Despre stereotipie și previzibilitate în romanul *Și va fi ziua a opta* vorbesc Onoriu Colăcel în articolul care preia titlul romanului și care a apărut în „Familia”, nr.10/ 2002 și Victor Cubleșan în articolul *De la povestire la discurs*, din revista „Piața literară”, nr. 9/ 2002.

va fi umbrită de infidelitatea soțului și de alte vicii complementare. Cuplul se va destrăma în momentul în care Traian își va părăsi familia și va pleca pe front. Moartea lui Traian, provocată chiar de către soție, la rugămintea tacită a suferindului, prin deconectarea aparatelor care îl țineau în viață reprezintă punctul terminus al existenței Corneliei Apostol, întrucât, pierzându-și soțul, se pierde pe sine, trăind doar pentru a-și aminti viața de până la acel moment.

„Confortul stereotipiei”, după cum comentează Onoriu Colăcel, care angrenează teme comune precum căsătoria din interes, urmată de iubirea imposibilă, căsătoria grăbită de venirea copilului pe lume, infidelitatea soțului și soția rănită, trebuie perceput dincolo de suprafața narativă, întrucât subteranele romanului evidențiază faptul că aceste teme funcționează ca simple artificii, ori convenții literare, care concentrează semnificații mai subtile. Stereotipia și previzibilitatea se remarcă doar la nivelul poveștii, după cum ne previne Victor Cubleșan⁵⁶², întrucât orice șablon existent este depășit prin arsenalul scriiturii marcat de finețea nuanțelor.

Impresia de convenție literară vine și din structura romanului, prima parte funcționând ca un avertisment, anunțând, parcă, și pregătind cea de-a doua parte a romanului. De altfel, se poate observa și din spațiul alocat în economia textului, cum cele treisprezece capitole succinte din prima secțiune pregătesc cele treizeci și nouă de „scene” din cea de-a doua secțiune, profilate pe structura-ramă a primei părți, având în prim-plan viața Corneliei. Începutul romanului plasează cititorul într-un aparent prezent, autoarea jonglând cu același tip de temporalitate, de care uzează și în alte romane, un timp prezent care reprezintă, de fapt, un trecut transformat în prezent, un timp al rememorării. Timpul prezent din prima secțiune a romanului reprezintă un trecut evocat în prezentul trăit în cea de-a doua parte, un prezent constituit doar pe baza trecutului. Hibriditatea acestui tip de temporalitate creează senzația unei structuri compoziționale sinuoase, a unei mișcări browniene, timpul, fie suspendat într-un mod abrupt, fie stăruind în jurul unor nuclee epice din care se deșiră firele care compun pânza de păianjen a povestirii, pare să capete coerență și să se ordoneze în punctul terminus.

Momentul zero este plasat în cea de-a doua secțiune a romanului, care începe după moartea lui Traian și care coincide cu îmbolnăvirea Corneliei. Punctul terminus (sfârșitul lui Traian) reprezintă un punct origo pentru Cornelia, al regăsirii de sine. Pe patul de spital, trecând prin stări de

⁵⁶² Victor Cubleșan, *De la povestire la discurs*, din revista „Piața literară”, nr. 9/ 2002.

inconștientă, similară autismului, timpul exterior se suprimă, iar Cornelia trăiește închisă în sine și într-un timp al memorării, al unui „cândva continuu” reușind, astfel, să înțeleagă și să își recompună identitatea. Trăind într-o halucinantă absență a timpului, Cornelia se închide într-o bulă temporală care aglutinează doar clipele esențiale ale unui „timp aparte. Singurul timp real pentru ea. Un «cândva» continuu, conținut într-o memorie prodigioasă, ce reușește să reprezinte tot ceea ce poate fi mai discontinuu”⁵⁶³. Abandonarea în această sincopă temporală, în cea de-a opta zi, îi va aduce Corneliei nu doar tămăduirea și purificarea, ci și revelația sinelui, întrucât trăind dincolo de materialitatea trupului și a timpului exterior, aceasta accede la sine și se retrage în forul său intim. Într-un „exercițiu de eviscerație psihică”⁵⁶⁴, Cornelia înțelege că poate trăi doar prin intermediul celuilalt, iar viața în absența lui Traian, cel care a reprezentat totul pentru soție, nu există. Convinșă că nu mai poate fi Ea decât pentru și prin El, Cornelia se aneantizează, devine conștientă doar de faptul că nu mai aparține nimănui, nici chiar ei înseși, așteptând doar trecerea către reîntregirea cuplului și regăsirea sinelui. Mântuirea o va dobândi prin stingere, în așteptarea acesteia având convingerea că va mai exista încă o zi, cea decisivă între toate celelalte șapte. Această amplă confesiune a Corneliei Apostol, într-un monolog cu sine însăși ca un exercițiu de contemplare în propria conștiință-oglină, o abordare personală a materiei narative, a determinat receptarea textului și prin prisma poveștii sau a romanului unui singur personaj. Cornelia Apostol este, așadar, de la un capăt la celălalt al romanului, Personajul care „trăiește prioritar prin capacitatea de a se exterioriza; de a se comunica”⁵⁶⁵.

Perspectiva naratorială aparține exclusiv personajului feminin, dar autoarea jonglează foarte abil cu o tehnică narativă care amintește de experimentalismul optzecist (după cum susține Irina Marin)⁵⁶⁶, povestea fiind spusă prin alternarea celor trei voci care corespund persoanelor întâi, a doua și a treia. În primele pagini ale romanului, cele care fixează rama poveștii, se remarcă prezența unui narator obiectiv și omniscient pentru a crea impresia punerii în scenă a personajelor cărora le va ceda dreptul la

⁵⁶³ Rodica Braga, *Și va fi ziua a opta*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 56.

⁵⁶⁴ Victor Cubleşan, *De la povestire la discurs*, art. cit.

⁵⁶⁵ Diana Câmpian, *Despre abandon și ricoșeul său din ziua a opta*, în „Steaua”, anul LIII, nr. 5-6, 2002.

⁵⁶⁶ Despre acest experiment în cazul vocii naratoriale comentează Irina Marin, în articolul *Romanul unei poete*, apărut în „România literară”, anul XXXV, nr. 36, 2002, dar și Victor Cubleşan în *De la povestire la discurs*, art. cit.

cuvânt. Această voce atotștiutoare a naratorului heterodiegetic este urmată de cea a Corneliei, personajul câștigându-și dreptul la propria voce, povestea migrând către un narator subiectiv. Cea mai interesantă dintre cele trei ipostaze o reprezintă vocea conștiinței, a naratorului în postura unui judecător implacabil. Prin apelarea la persoana a doua, o tehnică foarte rar folosită, dar la care autoarea recurge pentru a doua oară (Rodica Braga și-a scris primul roman, *Nisipul memoriei*, la persoana a doua), prinde contur o voce imperativă care impune, chiar dispune la o lucidă contemplare în oglinda conștiinței „Iată-te în fața oglinzii, Cornelia Tudoran. [...] Privește-te, doamnă Tudoran. [...] Privești lumea cu dușmănie. De parcă ar fi vinovată pentru captivitatea ta. [...] Ești un om mândru și nimeni și nimic, până acum, nu s-a dovedit mai de preț decât această mândrie. Tu și mândria ta. Sabia și teaca.”⁵⁶⁷.

Această formulă particulară de a alterna și de a jongla cu perspectiva naratorială și cu persoanele întâi, a doua și a treia în cazul vocii naratoriale și cu toate implicațiile care decurg de aici, dovedesc o abilitate de mânăuire a acestei tehnici solicitante. Monologul interior desfășurat la persoana întâi este alternat cu dialogul cu sine însuși și completat cu detașarea celei de-a treia persoane, trăirile personajului fiind expuse în diferite grade de subiectivitate-obiectivitate. Expunerea sinelui și a interiorității se minimizează pe măsura intervențiilor succinte ale naratorului omniscient.

O nuanțare a acestei perspective, cea a personajului ca *alter ego* al scriitoarei – „ca actant propriu-zis în ipostaza Corneliei Tudoran, viitoare Apostol și, respectiv, în vocea auctorială distribuită ca un fel de imagine în oglindă”⁵⁶⁸, în care se remarcă predispoziția autoarei „de a se povesti prin eroii ei, divulgându-și fără rezerve identitatea simbolică”⁵⁶⁹ pune în evidență teza acestei lucrări, potrivit căreia întreaga operă a scriitoarei Rodica Braga este plasată sub semnul propriei interiorități, dezvăluind, prin personajele sale, la nivel simbolic, ființa sa profundă. Încorporarea în acest roman, ca de altfel, în întregul discurs narativ, a unor instrumente de transparență auctorială precum autoreflexivitate, autorefecție, (auto)introspecție, plonjarea, în substanța narativă, a autoarei în postura unei instanțe observatoare concentrează formula și strategiile după care autoarea se insinuează în oglinda textului și se proiectează pe sine într-o multitudine de existențe virtuale puse în scenă.

⁵⁶⁷ Rodica Braga, *Și va fi ziua a opta*, ed. cit., pp. 20-21.

⁵⁶⁸ Diana Câmpan, *Despre abandon și ricoșeul său din ziua a opta*, art. cit.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

Același tip de implicare auctorială prin confesiunea aparținând autoarei, dar transferată personajului și ambiguizarea vocii personajului și a naratorului, făcând apel la stilul indirect liber, regăsim și în romanul *Adagio* (2007). Confesiunea, înțeleasă în acești termeni, antrenează și conceptul de autenticitate, cu toate că scrierile Rodicăi Braga se situează pe terenul ficționalității, îndepărtându-se de formulele vădit autenticiste (precum jurnale, autobiografii) și neglijând dimensiunile palpabile, lesne de identificat ale realului. În scrierile Rodicăi Braga, autenticitatea este prezentă în mod fragmentar, uzând, mai degrabă, de procedee de autentificare prin narativizarea, prin intermediul personajelor *alter ego*, a propriilor trăiri, stări, senzații, propria interioritate, în alte cuvinte. Romanele Rodicăi Braga reprezintă documente existențiale de scrutare epică, în plan ficțional, a interiorității, topind în substanța lor, îndeosebi la nivelul perspectivei narative, strategii și procedee autenticiste. Și la nivel discursiv, aceste efecte autenticiste se remarcă prin fragmentaritate și salturi temporale care redau fluxul interior al evenimentelor în modul cum au fost percepute. Exploatănd, în mod subtil, filonul autobiografic, prozatoarea Rodica Braga tinde să exploateze problema sinelui la nivel generic, mizând pe o generalizare și universalizare a problemelor care vizează condiția umană. Această tendință de generalizare se manifestă în romanul *Adagio* și la nivelul personajelor, numite de către autoare „Femeia” și „Bărbatul”, extinzând povestea celor doi la nivelul altor povești de viață. Cei doi fără nume și cu o biografie redusă se (re)găsesc, întâmplător, la o distanță de mulți ani, într-o stațiune de munte (nenumită). Lentila autoarei se focalizează, încă o dată, asupra personajului feminin cu statut și de narator. Recurgând la procedeul confesiunii, textul este epurat de dinamismul acțiunii și de evenimential, „povestea” susținând osatura textului care reprezintă doar cadrul necesar pentru explorarea psihicului celor două personaje, accentul fiind, din nou, plasat pe analiza și investigația psihologică. Povestea interesează doar în măsura în care reflectă profunzimile interiorității personajelor.

Cei doi, Femeia și Bărbatul, sunt două persoane mature, conștiente de propria finitudine existențială, grăbită de bolile grave de care suferă și care decid să se retragă într-un spațiu potrivit propriei stări mentale, un spațiu limitat, închis și pentru o perioadă determinată de timp, care corespunde propriei percepții temporale, sfârșitul celor doi fiind grăbit de cancer (în cazul femeii) și boala de inimă de care suferă bărbatul. Cu toate că are conștiința limitei, a fatalității, chiar, și în ciuda vârstei și a singurătății (fiind văduvă de peste două decenii), femeia inspiră prospețimea și siguranța

tinereții, iar bărbatul prin atitudinea sa sugerează siguranță și încredere în sine. Aparent doi străini, cei doi nu se întâlnesc întâmplător, întrucât femeia recunoaște, în persoana acestui bărbat, tânărul din adolescență de care fusese îndrăgostită și pe care îl iubise fără ca el să știe, acesta, fiind, la rândul lui, îndrăgostit de altcineva. Cei doi tineri trăiesc un scurt episod de pasiune, absolut accidental, într-o excursie, poveste pe care fiecare o percepe în mod diferit, tânărul, ca pe un episod trecător, neacordându-i importanță, spre deosebire de tânăra îndrăgostită, care resimte deziluzie. Amândoi s-au căsătorit și și-au pierdut perechile, ajungând la maturitate să sufere de o singurătate copleșitoare. Refugiul l-au găsit într-o stațiune oarecare căutând liniște, și mai ales, așteptând, cu resemnare, sfârșitul, dorința femeii fiind cea de a sfârși cât mai scurt și mai firesc. Întâlnirea celor doi creează o buclă peste timp, pentru a se regăsi la vârsta senectuții, când, cu maturitatea vârstei și a experienței, pot împlini povestea inițiată în tinerețe. Intersectarea celor două destine, peste timp, face ca povestea celor doi să fie atemporală, fără ca protagoniștii să realizeze că vor reînoda un fir al destinului întrerupt cu decenii în urmă. Fără ca bărbatul să o recunoască pe femeia din tinerețe intuiește că trebuie să se apropie de aceasta și ajunge chiar să aibă sentimente, iar din momentul în care o recunoaște înțelege că această întâlnire le-a fost predestinată, pentru a împlini, la finele existenței, ceea ce inițiaseră la începutul acesteia. (Re)întâlnirea celor doi reprezintă nucleul romanului, (re)găsirea acestora la vârsta senectuții însemnând, de fapt, veritabilul prilej al cunoașterii și al recuperării unui timp ratat. Singurătatea, boala, reîntâlnirea îi apropie, sentimentele lor fiind absolut firești, trecutul fiind trăit și împlinit în prezent, într-un mod absolut autentic. Vârsta biologică se șterge și nu mai coincide cu cea afectivă, bărbatul regăsindu-și vitalitatea și forța creatoare prin interesul pe care îl manifestă față de femeia pe care o descoperă. Arhitect și pictor îi creează portretul pentru a o eterniza prin creație. Însă timpul femeii nu corespunde cu cel al bărbatului, ea sesizează și acceptă că destinul s-a împlinit și, conștientizând importanța regăsirii și a timpului recâștigat, înțelege că trecutul nu poate deveni viitor, sentimentul finitudinii fiind mai puternic „Ea nu mai are nici forță, nici timp, pentru uniunea pe care i-o cere el. Ea nu mai are nici puterea de a privi lumea, de a trece în ea însăși pentru a nu ajunge dincolo cu mâinile goale”⁵⁷⁰. Iubirea celor doi a fost predestinată să fie trăită într-o sincopă, fiecare dintre cei doi iubind într-o altă secvență temporală, aceștia iubindu-se în propriul fel, la vârste și momente diferite.

⁵⁷⁰ Rodica Braga, *Adagio*, roman, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007, p. 206.

Iubirea, timpul, singurătatea, neîmplinirea, resemnarea, conștientizarea finitudinii existențiale și implicațiile trecerii timpului marchează și acest roman, la fel ca prozele anterioare, reprezentând variațiuni pe aceleași teme. Cu o abilă dexteritate de a pătrunde în zonele abisale ale psihologiei feminine și masculine, punând în oglindă cele două individualități, romanul *Adagio* reprezintă încă o dovadă a talentului și abilității prozatoarei de a construi personaje puternice, adevărate caractere. Romanul poate reprezenta și un tratat despre viață și moarte, boală și singurătate, fericire și iubire (în toată complexitatea ei), oameni și întâlniri predestinate, „o literatură care bate viața”⁵⁷¹, după cum se preciza cu ocazia lansării volumului.

Una dintre invariabilele creației romanești o reprezintă iubirea cu valențe inițiatice, ca modalitate de cunoaștere, și mai ales autocunoaștere, descoperire a sinelui prin iubire, nucleul tematic (și) al romanului *Vară de sidef* (2010). Povestea de iubire din acest roman are același caracter atemporal (la fel ca în toate romanele scriitoarei) „iubirea nu are vârsta noastră biologică. Ea are vârsta înaintată a tuturor iubirilor lumii, cu toate greșelile și înțelepciunea lor”⁵⁷².

Sumarele indicii spațiale plasează povestea cuplului Despina-Matei într-un orașel din Transilvania (aparent Sibiu după indicii precum Piața Mică, Piața Mare, Cazarma 90, magazinul Dumbrava etc.). Simetria romanului dezvăluie indiciile temporale – o noapte de Anul Nou, elementul declanșator al întregii povești fiind perceperea căderii unei petale care s-a desprins din floarea de Crăciun, simbol al pierderii copilului Despinei, și care declanșează rememorarea parcursului său existențial. Prin aceeași tehnică a rememorării și dintr-o unică perspectivă naratorială, romanul *Vară de sidef* redă povestea Despinei, o tânără maturizată mai devreme de abandonul tatălui care o responsabilizează, aceasta având grijă de sora mai mică și de mama infantilizată după plecarea soțului. Pe traiectoria destinului se ivește Matei, alături de care Despina trăiește iubirea cu valențe inițiatice, de autocunoaștere și descoperire de sine „Până la el nu trăisem decât ca un mineral. Mă exersasem în arta viețuirii ca o piatră ce se lasă întoarsă, prăvălită, rostogolită. Prin el căpătasem conștiința de sine, devenisem importantă pentru mine însămi”⁵⁷³.

⁵⁷¹ Ion Dur în articolul Mihai Posada, Cristina Ghișoiu, *Adagio, roman al feminității spiritualizate*, în „Tribuna” serie nouă, an CXXIV, nr. 51-56, 2008.

⁵⁷² Rodica Braga, *Vară de sidef*, roman, București, Contemporanul, 2017, p. 39.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 40.

Autoarea evocă epic multiplele ipostaze ale iubirii – iubirea pură, spiritualizată care înalță sufletul, iubirea exaltantă ca trăire senzuală, iubirea ca principiu al armoniei, o iubire totalizatoare, scrierile Rodicăi Braga evocând o veritabilă poezie a iubirii, sub toate formele ei. Iubirea pentru Despina înseamnă *des-ființare* de sine și *în-ființare* de celălalt, trăirile îndrăgostitei emanând o senzualitate ardentă, o exacerbare a sensibilității, o depozitare de propriul sine și o identificare cu o nouă ființă, creată de și prin iubire: „Buzele lui mă compuneau cu atenta râvnă a sticlarului, dogoreau și trimiteau până în cel mai îndepărtat și necunoscut loc al trupului meu o fierbințelă dureroasă, cotropitoare, lipsită de blândețe, vehementă chiar, buzele lui mă desființau, mă ridicau de la pământ ca pe un fulg, ca pe un nimic, pentru ca, în secunda următoare, să-mi toarne în vene plumb, să mă întunece, să mă reducă la o materie răcită, inertă, mai grea ca pământul, buzele lui erau cercuri de foc prin care treceam ca un tigrul ce-și descoperea această abilitate, buzele lui mă citeau, mă silabiseau, buzele lui își interpretau propriul cântec la naiul ce-l fermeca, buzele lui spulberau orice urmă de împotrivire și mă țineau în puterea lor cum vântul joacă o frunză”⁵⁷⁴. Cunoașterea de sine implică, însă, diada Eros-Thanatos, moartea mamei lui Matei însemnând despărțirea celor doi îndrăgostiți. Fiecare dintre cei doi caută împlinirea prin opusul celuilalt, Despina alături de Danillo și Matei alături de Victoria. Cei doi îndrăgostiți, rătașiți prin alte iubiri, se vor regăsi pentru a se pierde definitiv, odată cu pierderea copilului lor. Moartea îi desparte pentru a doua oară, deși dragostea lor nu moare. Despina hotărăște să plece pentru a se regăsi pe sine, de data aceasta singură „ca să mă recapăt, trebuia să stau singură pe picioarele mele”⁵⁷⁵.

Romanul *Vară de sidef* recompune și transfigurează, în aceeași formulă proprie care marchează stilul Rodicăi Braga, marile teme ale scrierilor sale iubirea, singurătatea, moartea, propunând, astfel, o modalitate profundă de cunoaștere și înțelegere a sinelui.

Cu titlul de concluzii parțiale, trebuie să punctăm faptul că scrierile Rodicăi Braga se înscriu în liniile prozei analitice și psihanalizante, autoarea dezvăluind (și) prin creațiile în proză un stil propriu și o formulă epică, bine definite. Parcurgând și analizând proza scriitoarei Rodica Braga în diacronie

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 312.

se poate observa faptul că există în creația sa, cum e și firesc, modificări de stil, o evidentă evoluție din punct de vedere stilistic și de viziune creatoare.

În toate romanele sale accentul cade pe observarea, chiar scrutarea interiorității, cunoașterea de sine și iubirea, ca modalități de revelare a sinelui, fiind nucleele tematice care ocupă prim-planul tuturor romanelor. Evenimentialul ocupă un loc secund în proza Rodicăi Braga, epicul restrângându-se în favoarea analizei, evenimentele „vieții interioare” fiind analizate cu minuțiozitate. Intriga se conturează prin explorarea universului afectiv, factologicul și „scenele” de construcție epică fiind conectate între ele prin stările și trăirile interioare. Universul exterior o interesează pe prozatoarea doar în măsura în care are reverberații în cel interior, autoarea mărturisind că și-a propus să scrie o proză desprinsă de contingent, mizând, în mod voit, pe generalizare, nicidecum pe localizare, scrierile sale neavând deschidere către un cadru social, istoric ș.a. Macrocosmosul contează doar dacă evidențiază microcosmosul interior, descompus în detalii infinitezimale. Prozatoarea mizează foarte puțin pe dinamismul acțiunii, romanele sale articulând un stil care proclamă superioritatea analizei, accentuând impresia unui „exercițiu de eviscerație psihică”⁵⁷⁶.

Prozele cu curgere lentă se desfășoară într-o imprecizie a cronologiei și a detaliului. Dacă „povestea” lipsește, ancheta psihologică prevalează, aceasta fiind, de obicei, regresiv-progresivă, autoarea mizând pe tehnica confesiunii fragmentate de amintiri și memorări. Una dintre invariabilele prozei sale este recursul la memorie, procedeu utilizat în diferite și variate ipostaze care se manifestă la nivel diegetic sub forma unor salturi temporale care împiedică acțiunea să se desfășoare cronologic. Autoarea face apel la un timp al memoriei, valențele temporale jonglând între un trecut-prezent, o dimensiune temporală opulentă, încărcată de semnificații care șterge coordonatele lui „atunci” și „acum”. Există în proza scriitoarea un timp al trăirii și un timp al retrăirii și mărturisirii (chiar al reconstituirii), autoarea mărturisind că nu este o intenție programatică aceasta tehnică a discontinuității și fragmentarismului, ci propriul fel de a se mișca liber, într-o coerență personală a scriiturii.

Dimensiunile temporale se configurează în mod insolit, după coordonatele unui *prezent al trecutului* adus într-un *prezent al prezentului*. Această „jonglerie” nu afectează nicidecum echilibrul construcției, întrucât datele se reordonează asigurând coeziunea fragmentelor. Detaliile au un rol

⁵⁷⁶ Victor Cubleșan, *De la povestire la discurs*, art. cit.

important în scenariul reconstituirii, fiind semnificative pentru ordinea și unitatea scriiturii. Această construcție discontinuă în care atenția se concentrează, pe rând și într-o ordine absolut aleatorie a amintirilor, asupra unei figuri sau a unui moment din trecut impune o notă proprie și distinctă prozelor Rodicăi Braga. Trecutul este rechemat prin aceleași mijloace, declanșatorul de memorie – o privire, o vorbă, un gest readuce trecutul în prezent, transformându-l într-un trecut viu. Această organizare a materialului epic reprezintă unul din elementele definitorii care particularizează proza Rodicăi Braga, aceste alternanțe temporale capricioase dovedind o performanță de natură tehnică, stăpânită abil de scriitoare. Scriitoarea apelează la o proprie mișcare interioară a timpului, printr-o coborâre anamnetică, dând naștere unui trecut viu, care a devenit o dimensiune a prezentului și cea mai importantă valoare a triadei temporale.

Prozatoarea a dat dovada și de ingeniozitate narativă, la nivel discursiv încorporând cel puțin două nivele, fin întrețesute, al personajelor și, de pe altă parte, al autoarei înseși, fin deghizat, dar lesne de identificat. Intervențiile personajelor sunt fie secondate de vocea auctorială, fie autoarea pătrunde în text, deghizată în personaj, ca actant propriu-zis, implicându-și, prin acest *alter ego*, identitatea, la nivel simbolic. Prin sondarea propriului sine, apelând la nucleul identitar, scriitoarea se „povestește” pe sine, se comunică, fără rezerve, prin avatarii săi ficționali, mizând pe transparentizarea discursului narativ. Fie că pariază pe schimbări ale unghiului perspectivei, dând glas mai multor voci naratoriale și antrenând, astfel, ritmul narării (cum e cazul romanului *Singurătatea pământului, Și va fi ziua a opta...*), fie că perspectiva este unică și unilaterală, scriitoarea surprinde cititorul la nivel discursiv. La fel de neașteptat este și recursul la persoana a doua, în cazul vocii naratoriale, pentru a marca apropierea față de cel cu care sau despre care vorbește, tehnică pe care scriitoarea o folosește încă de la primul roman *Nisipul memoriei* și o reia, la distanță de două decenii, în romanul *Și va fi ziua a opta...* Alternarea perspectivei și a vocii naratoriale prin utilizarea persoanelor întâi, a doua și a treia și migrarea de la un narator obiectiv la unul subiectiv accentuează suplețea scriiturii, marcată de lungi pasaje de introspecție.

Scriitoarea nu „povestește”, ci descrie stări, trăiri, senzații, totul fiind perceput prin prisma unei sensibilități lucide. Spațiul narativ este centrat mai ales pe caractere, personaje bine definite, și mai puțin pe trama narativă care reprezintă doar osatura care susține construcții complicate de personaje. Personajele (predominant feminine) interesează și impresionează nu sub

aspect evenimentțial, ci prin capacitatea de a diseca propria interioritate, povestea reprezentând un simplu suport pentru comunicarea de sine. Scriitoarea mărturisea, într-un interviu, că personajele sunt singurele care i se definesc, la începutul unei cărți neavând un plan prestabilit în privința intrigii. Conturarea personajelor merge până la cele mai mici detalii, chiar fizice, scriitoarea creând personajul din zeci de aglomerări, de caracteristici reunite în mod aleatoriu. Personajele scriitoarei nu sunt însă „ființe” ca sumă a experiențelor și evenimentelor prin care trec, ci mai degrabă „prezențe”, care sunt definite prin gânduri, gesturi, timbru, respirație, tăcere, singurătate, așteptare, uitare. Întreaga sa operă se conturează în jurul unui personaj feminin, imago-ul feminin pendulând între o arie întreagă de reprezentări ale feminității. Orientarea fluxului narativ aproape în mod exclusiv către figura feminină se remarcă și în perspectiva personajului-narator care, cu o singură excepție în romanul *Fluturile negru*, este mereu o femeie. Saga personajelor feminine proiectate în prozele Rodicăi Braga urmărește Femeia într-un întreg proces al devenirii, situând-o pe axa timpului, cu toate vârstele: copilărie și adolescență (*Nisipul memoriei*), tinerețe (Dumitrița din romanul *Singurătatea pământului* și Despina din *Vară de sidef*), maturitate (Ana din romanul *Dincolo de dragoste*, Maia, Cornelia din romanul *Și va fi ziua a opta...*) și vârsta senectuții („Femeia” din romanul *Adagio*). Căutarea identității reprezintă liantul care unifică toate aceste ipostaze ale feminității, care se constituie în avatari sau reflexii ale autoarei însăși care se proiectează, la nivel simbolic, în aceste personaje, scriitoarea parcurgându-și drumul spre sine (și) prin *ființa de hârtie*.

În registrul simbolic al prozei se înscriu o serie de nuclee recurente cu semnificații complexe care mizează pe transparentizarea și proiectarea figurii auctoriale în oglinda textului. Reflecțiile speculare prin utilizarea, în mod recurent, a unor nuclee simbolice precum oglinda, au la bază valențe simbolistice extrem de fertile în sfera (auto)cunoașterii. Atât în proza scurtă, cât și în romane, oglinda, simbol recurent, reprezintă revelarea identității, reflectă conștiința și cunoașterea de sine. Oglinda, uneori, poate reprezenta vehiculul de comunicare cu sine și cu propria conștiință (cum e cazul personajului Cornelia din romanul *Și va fi ziua a opta...*), oglinda simbolizând nu doar reflectarea sinelui, întrucât chiar contribuie la formarea acestuia. Simbol plurivalent, oglinda susține tematic, în proza Rodicăi Braga, ideea de reper identitar, simbolismul acesteia făcând apel nu doar la imaginea sinelui, ci și la configurarea acestuia. Oglinda, cu valențe interpretative multiple, și prezența acesteia în proza Rodicăi Braga introduce și tema dublului, a unei

reflexii a sinelui, percepută în contact cu *alterul*, cu un alt sine. Simbolismul specular este relaționat, în același registru, cu visul revelator validat ca autenticitate ontică, spre deosebire de epistema romantică⁵⁷⁷. Visul, ca revelator al sinelui, apare în cazul personajelor Rodicăi Braga în moment-cheie ale existenței oferind nu soluții, ci proiecții ale sinelui. Oglinda este înlocuită, în registrul oniric, cu imaginea personajelor proiectată în vis. Visul, în alte cazuri, poate nu doar să asigure funcția totalizatoare a sinelui, ci să facă apel la visul de compensație, prin echilibrul compensator pe care îl asigură, ori să reprezinte modalitatea prin care personajul intră într-o relație de comunicare cu propria conștiință. Singurătatea și tăcerea necesare pentru accesarea eului interior și conectarea cu acesta, cu tot ce e ascuns în ființă, sunt, de asemenea, nuclee prezente în prozele Rodicăi Braga.

Acestor nuclee cu caracter generalizat li se asociază altele care fac apel chiar la nucleul identitar precum floarea de vanilie, prezentă în mai multe dintre scrierile Rodicăi Braga, dar și în amintirile olfactive, coborând până în copilărie, când în fața casei bunicilor din Lancrăm își răspândea mireasma absolut particulară floarea de vanilie. Fântâna, peste care a fost zidită casa copilăriei și care stârnise multe temeri și coșmaruri copilului Rodica [Braga], apare cu aceleași semnificații negative, de spațiu obscur și traumatizant, și în scrierile sale. În opoziție sunt transpuse în scrierile sale și spații securizante și intime, precum părul bătrân din grădină, care oferea siguranță și protecție, unde, cuibărindu-se, găsea adăpost pentru gândurile și visele de copil, amintiri din propria copilărie care sunt prefăcute în ficțiune în amintirile din copilăria personajului Cornelia Apostol din romanul *Și va fi ziua a opta...* Episodul din viața reală cu iapa Sonia, care făcuse războiul, tratată de mama scriitoarei și care la bătrânețe fusese dată celor care se ocupau cu eutanasierea cailor, dar care era folosită în continuare pentru tracțiuni până în momentul în care a fost eutanasiată în fața mamei, este reluat cu cele mai amănunțite detalii în romanul *Nisipul memoriei*. Astmul fiului cel mare din copilărie e transpus în ficțiune în romanul *Vară de sidef*, unde Matei descrie crizele de astm, teama mamei de a nu-l lăsa pe tată să se joace cu copilul pe covor pentru a evita o criză care ar fi durat două zile și două nopți, medicul pediatru din „orașul bunicilor materni” care, două veri la rând, i-a făcut un tratament cu autovaccin și astfel a găsit remediul pentru boală. Detaliile corespund prin confruntarea paginilor de ficțiune din roman cu cele din jurnalul *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Rodicisme, acele particulare forme în care Rodica

⁵⁷⁷ Simona Popescu, *Salvarea speciei. Despre suprarrealism și Gellu Naum*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, pp. 174-175.

Braga înghesuie „nu atât materia realului, cât impresiile despre acesta”⁵⁷⁸ sunt reluate sub forma „despinismelor” în romanul *Vară de sidef*, practică textuală ce are ca scop apropierea personajului de autoare.

Toate aceste biografeme⁵⁷⁹ (parțial selectate) ca mici fragmente de viață reală transpuse în ficțiune fac apel la identitatea „esențială” pe care o accesează la nivel simbolic, autoarea fiind prezentă în cărțile sale nu neapărat la nivelul *histoire*-ului, ci ca structură mentală, afectivă, după cum aceasta afirma „scriitorul își caută mereu chipul în propria scriere, aidoma pictorului ce-și face autoportretul, dând roată propriului eu, cel ascuns în profunzimi neclare”⁵⁸⁰.

Scriitoarea își păstrează identitatea nu doar prin idei și la nivel mental, ci și prin limbaj. Romanele Rodicăi Braga se remarcă și prin rafinament stilistic, printr-o poezie a limbajului, un discurs poetic încărcat metaforic și descriptiv, uneori, cu tentă aforistică. Din punct de vedere stilistic se poate observa o evoluție la nivelul construcției frazelor, acele fraze arborescente, laborioase, ca o respirație lungă, din perioada de început a creației și pe care critica le-a considerat un neajuns al prozei s-au comprimat într-o frazare scurtă, condensată și sigură începând cu romanul *Maia* (1988) și continuând până la frazele ca sentințe în romanul *Și va fi ziua a opta...* (2001). Scrisul rămâne însă, în continuare, bine articulat, atent și îngrijit, un stil prețios și diafan care reflectă întocmai personalitatea creatoarei.

Textul confesiv – crochiu de scriere autoficțională

*„scrisul nu este decât ceea ce ești tu însuși”*⁵⁸¹

Dacă poezia e parte a unui proiect existențial al construcției de sine, devenind un act demiurgic al (auto)creației, așa cum autoarea însăși afirmă: „**las scrisul să mă recompună**”⁵⁸², proza continuă aceeași linie a (re)scrierii de sine și a textualizării substratului autobiografic, cele două genuri literare extrăgând materia primă din același creuzet creator. Scrisul reprezintă,

⁵⁷⁸ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, ed. cit., p. 17.

⁵⁷⁹ Am făcut apel la termenul propus de către Roland Barthes, de biografeme, ca acei semnificanți identitari, cu potențial de a fi extrași din viață. Biografemele, instrumentele de scriere a vieții, sugerează o căutare a detaliilor cu potențial de unicitate ale unei existențe și care marchează parcursul existențial.

⁵⁸⁰ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, ed. cit., p. 142.

⁵⁸¹ Rodica Braga *apud* Sonia Elvireanu, *Op. cit.*, p. 5.

⁵⁸² Rodica Braga, *speranță*, în vol. *Senin ca-n ou*, ed.cit., p. 293.

pentru Rodica Braga, extensia sinelui, autoarea reușind să traducă în cuvinte propriile stări și semne interioare, pe care le transformă într-o realitate ficțională, în care datele biografice se pierd în pagini de literatură create despre sine și cu sine însăși. Autobiograficul infuzat de ficțiune, creat după chipul și asemănarea acesteia, se transformă într-un gen nou de scriitură, în care autorul deghizat în personaj ființează într-un spațiu ficțional care reflectă o realitate proprie, dar reinterpretată.

Poezia și proza Rodicăi Braga sunt parte a unui proiect profund personal, cu irizații autobiografice și strategii de (auto)ficționalizare, miza fiind contemplarea propriului eu în text, dar și recompunerea sisifică a contururilor propriei personalități, dezvăluind o multiplicare a figurii auctoriale. Eul multiplu se privește prin lentila ficțiunii și își contemplă diversele ego-ipostaze, dar procesul nu e doar narcisic, ci și demiurgic, autoarea, *întrupându-se într-o ființă de hârtie* cu suflet și cu trup, plonjează în ficțiunea eului și își trăiește scrisul și realitatea scriptică pentru a le descoperi sensul.

Fie că se deghizează într-unul sau mai multe dintre personajele sale, pe care le identificăm deductiv cu autoarea, fie că plonjează în ficțiune efectiv cu propria-i identitate sau cu dubletul său ficțional pe care îl numește „interioritatea mea scriindă”, creația Rodicăi Braga se impune ca un avatar contemporan al autobiografiei – autoficțiunea –, inserțiile biografice și retorica sincerității neavând o miză confesivă reală, întrucât prin *în-scrierea* în textele sale, autoarea nu doar plutește în siajul amintirilor, ci pornește în căutarea, definirea și înțelegerea de sine la modul textual. Scrisul, pentru Rodica Braga, nu este doar terapeutic sau autoscopic, având doar rol anamnestic sau de recompunere mnezică a unui eu multiplu, ci mai ales un mod de a ființa într-o realitate textuală, creându-și și însușindu-și o existență scripturală în care se revelează toate luminile și umbrele vieții, a existenței exterioare.

„Scrisul e, în sine, un act de impudoare, o devoalare a sinelui, deliberat conștientă și asumată”⁵⁸³, mărturisește autoarea, însă procesul confesiv de devoalare a sinelui e dublat de un alt proces, cel a creării dublului fictiv al autoarei, întrucât sinele în formă autobiografică sau autoficțională înseamnă interpretarea multiplă a acestui concept, fără a fi proclamată unicitatea instanței creatoare. Nici chiar omonimia onomastică nu presupune, în mod vădit, o legătură de *ipseitate* printr-o absolută suprapunere a personajului-narator-autor, în care identitatea nominală să implice și împărtășirea unei

⁵⁸³ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

identități reale, după cum mărturisea Rodica Braga într-un interviu: „scriu într-un acord cu cineva care este în mine și care vede lucrurile puțin altfel decât mine, eu nu sunt cea de acum cu cea care scrie”⁵⁸⁴. Autoarea explorează diverse strategii de *fictionalizare de sine*, „împrospătând” noțiuni precum transparența și sinceritatea autorului, realitate, adevăr, ficțiune, fără a avea intenția de a reitera autobiograficul impus de modernismul interbelic, în sensul lui proustian, autenticist, anticalofil, ci însușindu-și, mai degrabă, un hibrid-textual situat între autobiografie și ficțiune.

Melanjul între autobiografie și ficțiune presupune încheierea unui pact romanesc⁵⁸⁵ între cititor și autor, autorul îndeplinind concomitent un rol tripartit de autor, narator și personaj (personajul homodiegetic semnând un „protocol nominal”). Însă potrivit afirmațiilor teoreticianului autobiografiei, Philippe Lejeune, protocolul nominal autobiografic exclude protocolul modal romanesc și dacă numele autorului și al personajului coincid nu poate fi vorba de ficțiune. Nume precum Vincent Colonna⁵⁸⁶, Philippe Gasparini⁵⁸⁷, Jacques Lecarme⁵⁸⁸, Gérard Genette⁵⁸⁹, Arnaud Genon⁵⁹⁰, Sébastien Hubier⁵⁹¹, Philippe Vilain⁵⁹², Philippe Forest⁵⁹³, Isabelle Grell⁵⁹⁴, Serge Doubrovsky vin

⁵⁸⁴ Rodica Braga, în interviul *Doi oameni la lună – Rodica și Mircea Braga*, interviu citat.

⁵⁸⁵ Pactul romanesc funcționează diferit de cel autobiografic, după cum afirmă Philippe Lejeune în lucrarea sa *Pactul autobiografic* în care sunt trasate direcții ale tipurilor de scriitură în care sunt semnate „pacte de lectură” între autori și cititori pe baza unor strategii narrative. Dacă sinceritatea autorului și încrederea cititorului în această sinceritate stau la baza pactului autobiografic, pactul autoficțional presupune încheierea unui pact inedit între cititor și autor, în care cititorul nu poate percepe distanța dintre real și imaginar, după cum susține Chloé Delaume, în studiul său dedicat autoficțiunii, *La règle du je*.

⁵⁸⁶ Vincent Colonna scrie prima teză de doctorat dedicată autoficțiunii, în 1989, *L'autofiction, essai sur le fictionalisation de soi en Littérature*, sub coordonarea lui Gérard Genette, iar în 2004 publică *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, un studiu despre autoficțiune cu o prezentare diacronică.

⁵⁸⁷ Scrie despre autoficțiune în studii precum: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004), *Autofiction – une aventure du langage* (2008), *La tentation autobiographique: de l'Antiquité à la Renaissance* (2013), *Poétiques du je: du roman autobiographique à l'autofiction* (2016).

⁵⁸⁸ Jacques Lecarme, *L'Autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997.

⁵⁸⁹ Gerard Genette formulează prima definiție a autoficțiunii *Palimpsestes*, Seuil, Coll. Poétique, 1982, p. 293.

⁵⁹⁰ Arnaud Genon, *Autofiction: Pratiques et théories*, Paris, Mon petit Editeur, 2013.

⁵⁹¹ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

⁵⁹² Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, Paris, éditions de la transparence, 2009.

⁵⁹³ Philippe Forest, *Le Roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.

⁵⁹⁴ Isabelle Grell, *Autofiction*, Paris, Belin, coll. 128, 2014.

să demonstreze contrariul și definesc autoficțiunea ca: „o operă literară prin care un scriitor își inventează o personalitate și o existență, păstrându-și, în tot acest timp, *identitatea reală (numele său real)*”⁵⁹⁵ [s.n. S.V.]. Autoficțiunea Rodicăi Braga nu reprezintă, însă, o istorie imaginară a subiectului creator, acest „eu-autor”, ci chiar realitatea ficționalizată a autoarei, care își recrează propria viață și identitate, pe care le surprinde într-o paletă complexă de ipostaze ființiale.

Procedeeul devoalării/ inventării de sine se întrezărea încă din primul volum al Rodicăi Braga, când dorința *în-scrierii* în textele sale lua forma unui joc al învăluirilor și dezvăluirilor metamorfozelor identitare: „când nu mai știi «unde e ființa ta și cine ești tu»”⁵⁹⁶, dar devine ostentativ în pseudo-jurnalul *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Însemnările și notele periodice de pe întreg parcursul anului 2000 nu respectă în mod strict o cronologie, ci, mai degrabă, textul curge ca un flux neîntrerupt de stări și sentimente, luând înfățișarea unui jurnal-palimpsest în care sunt prezente euri trecute, dar și actuale și în care e reluată „tema personală” a plasării sub semnul echivalenței a autorului cu personajul. *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* e, mai degrabă, o ficțiune diaristică, în care accentul cade pe exteriorizarea interiorității, nu pe conținutul epic, căci autoarea notează impresii, stări, trăiri, nu însemnează fapte exterioare cu meticulozitatea tipică genului diaristic.

În interiorul acestei rame diaristice se regăsește o pestriță galerie de diverse „specii”, de la notații cotidiene: „A doua zi de Paști, 1 mai 2000 [...] stau pe balcon și scriu aceste nimicuri”⁵⁹⁷, reflecții: „Citind, mă gândesc cât de încăpător este scrisul. Poate cuprinde absolut orice. Ei, bine, atunci de ce îmi este așa de greu să-l reiau?”⁵⁹⁸ la impresii încărcate de senzații: „mă las fascinată de luciul apos-diamantin al tuturor copacilor în lumina dimineții. Stau pur și simplu la soare și ascult zarva păsărilor, în vreme ce, deasupra, cerul își întetește seninul sau și-l lasă mânjit de o pulbere vag albicios-lăptoasă”⁵⁹⁹, punct de plecare pentru flash-uri ale memoriei: „doar când eram copil mă risipeam astfel, timpul neînsemnând nimic pentru mine atunci”⁶⁰⁰,

⁵⁹⁵ Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur le fictionalisation de soi en Littérature*, p. 30, disponibil la <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, accesat la 18.06.2020.

⁵⁹⁶ Rodica Braga, *Diminează cu vrăbii*, în *Sângele alb al pietrelor*, ed.cit., p. 65.

⁵⁹⁷ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, pp. 5-9.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

toate transpuse pe fondul unor autentice „exerciții” de dezvăluire a propriei interiorități și nu numai, textul fiind presărat și cu savuroase portrete de familie (ale copiilor, ale părinților, ale bunicilor), o proză puternic încărcată de o sensibilitate poetică și care împrumută esențele poeziei, acest insolit text fiind, în mod evident, creația unui poetician preocupat în egală măsură de profunzimea mesajului, dar și de forma de expresie⁶⁰¹. Textul este, în mod evident, plasat sub zodia autobiograficului prin discursul retrospectiv, prin subiectivitatea ce rezidă nu doar din identitatea nominală, ci și din diverse trucuri care creează impresia de intimitate precum caracterul autentic-confesiv al mărturisirilor, însă „trucuri” textuale precum „efectele de real”, probate prin titluri ale volumelor ce aparțin autoarei, persoane din vecinătatea autoarei ușor de recunoscut, membri ai familiei, întâmplări reale ne determină să considerăm această ficțiune diaristică o autoficțiune, descrisă de Serge Doubrovsky astfel: „ficțiunea pe care eu, în calitate de scriitor, am decis s-o fac din mine și pentru mine, încorporând în ea, în adevăratul sens al cuvântului, experiența analizei, nu doar în privința tematicii, ci chiar și în producția textului”⁶⁰². Ficțiune a ipseității, imposibil de definit chiar de către Rodica Braga: „Nu aș ști cum să numesc și să definesc această carte. Poate că nu este decât forma pe care însuși scrisul a modelat-o din exact *interioritatea mea scriindă*. Poate că e, așa cum spune Nietzsche, «Cartea devenită aproape un om»”⁶⁰³ [s.n. S.V.], *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* se bazează pe procedeul autoficțional de a ficționaliza realitatea într-un context narativ.

Adeptă a livrării de sine în textele sale: „Eram în cărțile mele la modul inconștient, oarecum pur și neostentativ”⁶⁰⁴, în acest volum, Rodica Braga devine personajul propriei scrieri la modul ostentativ chiar, după cum mărturisea la momentul lansării (7 martie 2005): „Aici, în această carte, predomină poate ostentația etalării eului. A eului ajuns la un ceas de

⁶⁰¹ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Biographical alchemy in Rodica Braga's autofiction*, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, 19/ 2019, Section: Literature; Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (Editors), „Arhipelag XXI” Press, Tirgu Mureș, 2019, pp. 797-804.

⁶⁰² Serge Doubrovsky, *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*, în „L'Esprit créateur”, XX, nr. 3, 1980, p. 96, *apud* Vincent Colonna, *Op. cit.*, p. 21.

⁶⁰³ Rodica Braga, Cuvânt rostit cu ocazia lansării volumului *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005 (7 martie 2005), disponibil la <http://www.dspace.bjasttrasibiu.ro/bitstream/123456789/174/1/004.Braga.pdf>, accesat la 19.08.2019.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

limpezire, când toate se cer inventariate, așezate, catalogate. De data aceasta sunt personajul declarat al scrierii mele, ceea ce n-aș fi putut fi până acum, fie și numai pentru faptul că nu aveam limbajul necesar în care să mă înveșmântez”⁶⁰⁵. Acest personaj este chiar dublul fictiv al autoarei, un *alter ego* determinat de actul creator, care pretinde dreptul de a exista și a se (în)ființa prin chiar actul scriptic, respirând prin porii hârtiei: „Când scriu (și fac asta cu același sentiment de la 11 ani) încetez să trăiesc eu, Rodica, dau locul unei entități care mi-e și nu mi-e familiară, mă las golită, ocupată, folosită, umplută la maxim cu impresii și gânduri despre care înainte nici nu știam [...] și ajung să cred că eu, cea obișnuită, nu sunt o parte a clarviziunii spontane, instantanee, ci doar forma întâmplătoare în care ea, clarviziunea, se întrupează, așa cum floare explodează neașteptat”⁶⁰⁶.

Cu toate că se proiecta pe sine în personajele anterioare, în *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* Rodica Braga plonjează în ficțiune cu propriul nume, stabilind o relație perfectă de omonimie între numele „auctorial” și numele „actorial”, implicând atât la nivel afectiv, cât și la nivel simbolic propria persoană, în plin proces de „devenire”: „cel care scrie se ipostaziază pe sine cel în devenire în ceea ce scrie, pe sine și visele sau fantasmele lui investite cu puterea de a estompa realitatea și de a ne purta mai departe de ea, într-o lume a esențelor, a descoperirii de sine, a acelei ființe îmbogățite care devine fiecare din noi prin simpla autodepășire”⁶⁰⁷.

Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate e o autoficțiune în care subiectul creator, într-un îndelung monolog interior, întrerupt uneori de prezentul scrierii, își țese existența într-o ramă diaristică, un text confesiv-ficțional, în care evenimentialul reprezintă doar modificare de conștiință, iar evenimentele reale se împletesc cu cele ficționale pentru a crea o realitate „scripturală”, în scopul „cercetării interioare”⁶⁰⁸. Îndrăznim să încadrăm această ficțiune a ipseității⁶⁰⁹, catalogată drept un pseudo-jurnal⁶¹⁰, în

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, ed. cit., p. 17.

⁶⁰⁷ Rodica Braga, Cuvânt rostit cu ocazia lansării volumului *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, art.cit.

⁶⁰⁸ Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, interviul citat, p. 34.

⁶⁰⁹ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Biographical alchemy in Rodica Braga's autofiction*, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, art. cit.

⁶¹⁰ Autoarea însăși mărturisește într-un interviu că *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* „are un conținut... care s-ar putea numi jurnal, dar nu este jurnal. Pe formula unui jurnal și nu,

categoria scrierilor pe care unul dintre teoreticienii-pionieri ai „genului”, Vincent Colonna, le numește autoficțiuni biografice, acele „opere literare prin care un scriitor își inventează o personalitate și o existență, păstrându-și, în tot acest timp, *identitatea reală (numele său real)*”⁶¹¹ [s.n. S.V.]; astfel, scriitorul este și eroul poveștii sale, dar își ficționalizează existența pornind din fapte reale și se menține, în acest fel, mai aproape de probabilitate și creditează textul cu un adevăr mai puțin subiectiv decât în celelalte tipuri de autoficțiuni prin așa-numitele „efecte de real”. Vincent Colonna atrage atenția asupra diferențelor dintre autoficțiunea biografică și romanul autobiografic și memoriile, care au la bază, mai degrabă, principiul sincerității și nu pe cel al subiectivității. Cititorul trebuie să fie capabil să recunoască în autoficțiunea biografică „falsul-adevăr”, în care autorul își creează un *alter ego*, are loc o mutație a scriitorului – persoana reală – într-un personaj fictiv, căruia îi acordă o mai mare libertate de exprimare. Construindu-și propria sa legendă, scriitorul adoptă o postură echivocă, ambivalentă și, chiar, paradoxală, în care ficțiunea (plăsmuirea) și adevărul sunt părți egale ale mitului personal, adevărul fiind umbrit de ficțiune, iar ficțiunea primind valențe de adevăr, întrucât nu adevărul faptelor contează, ci efectul literar căutat și așteptat.

Rămâne de stabilit în ce măsură sunt respectate, în *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, cele două tipuri de protocoale pe care Vincent Colonna le consideră condiții *sine qua non* pentru încadrarea unei scrieri în această categorie textuală. E vorba despre *protocolul nominal* și toate variațiunile sale prin care se înțelege identitatea onomastică pe care o împart atât autorul, cât și unul dintre personaje (fie el personaj principal sau nu) și despre *protocolul modal*, care desemnează toate elementele textuale sau paratextuale care sunt valabile pentru afirmarea ficțiunii sau a referențialității, adică a veridicității. În primul caz, protocolul modal e unul ficțional, iar în cel de-al doilea, un protocol modal referențial⁶¹². Protocolul nominal nu rezidă numai în echivalența stabilită direct sau indirect, între autor și unul dintre personaje,

totuși. Este vorba despre un segment al anului 2000, dintre mai și sfârșitul anului 2000, timp în care am făcut tot felul de considerații despre aplecarea mea spre scris, despre ce a însemnat scrisul pentru mine, ce a însemnat familia, ce au însemnat copiii, ce a însemnat fiecare lectură, deci un fel de cercetare interioară. Nu, nu l-aș numi jurnal. (Rodica Braga în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”*, art.cit., p. 84).

⁶¹¹ Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur le fictionalisation de soi en Littérature*, ed. cit., p. 30.

⁶¹² *Ibidem*.

prin intermediul unui nume propriu sau a unui pseudonim, ci într-o relație de omonimie între numele „auctorial” (numele autorului) și numele „actorial” (numele unuia dintre personaje). Termenul de omonimie este unul justificat, deoarece numele autorului și al personajului, cu toate că au aceeași formă, nu au același înțeles, nu pretind că ar desemna, cu adevărat, aceeași persoană. Această condiție este necesară și, uneori, chiar suficientă pentru realizarea protocolului nominal, omonimia onomastică fiind singurul criteriu riguros și indiscutabil pentru a distinge cazurile în care are loc o *ficționalizare de sine* a unui scriitor în una sau mai multe din lucrările sale. Ca să putem vorbi de autoficțiune este necesar ca autorul să își pună în joc propriul nume, propria identitate, ceea ce implică mai mult decât niște asemănări și afinități cu unul dintre personajele sale.

Împrumutând unui personaj propriul său nume, un scriitor își implică la nivel afectiv, dar și simbolic propria persoană, sinele profund, după cum afirmă și Rodica Braga: „cel care scrie se ipostaziază pe sine cel în devenire în ceea ce scrie, pe sine și visele sau fantasmale lui investite cu puterea de a estompa realitatea și de a ne purta mai departe de ea, într-o lume a esențelor, a descoperirii de sine, a acelei ființe îmbogățite care devine fiecare din noi prin simpla autodepășire”⁶¹³. Acest protocol nominal este îndeplinit nu doar în privința autoarei, Rodica Braga proiectându-se pe sine și în celelalte personaje ale sale, dar aici, în *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, numele „auctorial” apare într-o perfectă relație de omonimie cu numele „actorial” și nu doar în cazul său, ci și al celorlalți membri ai familiei, porniți, așadar, împreună într-o plimbare prin *pădurea narativă*. E și pătrunderea lectorului într-o lume real-ficțională, devoalată nu de către Rodica Braga însăși, ci de către dublul său fictiv, care își reclamă dreptul de a *ființa* prin intermediul scrisului, existența acestui *alter ego* fiind determinată de actul creator, devenind, astfel, personajul care respiră exclusiv prin porii de hârtie, după cum mărturisește autoarea: „Când scriu (și fac asta cu același sentiment de la 11 ani) încetez să trăiesc eu, Rodica, dau locul unei entități care mi-e și nu mi-e familiară, mă las golită, ocupată, folosită, umplută la maxim cu impresii și gânduri despre care înainte nici nu știam [...] și ajung să cred că eu, cea obișnuită, nu sunt o parte a clarviziunii spontane, instantanee, ci doar forma întâmplătoare în care ea, clarviziunea, se întrupează, așa cum floare

⁶¹³ Rodica Braga, Cuvânt rostit cu ocazia lansării volumului *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, art.cit.

explodează neașteptat”⁶¹⁴. Regăsim aici dialectica celor două tipuri de identitate „mêmeté” (identitatea sinelui văzută ca permanență în timp) și „ipseité” (eul discontinuu, cu o evoluție adesea imprevizibilă), enunțate de Paul Ricoeur în lucrarea *Soi même comme une autre*, în acest joc de-a (id)entitatea, „mêmeté”, o permanență în timp a eului, fiind echivalentul omului Rodica, „cea obișnuită”, după cum însăși se numește, iar „ipseité” e tocmai aceea „entitate” care nu poate fi definită, dar care își exercită, cu ostentație, dreptul de posesie asupra persoanei-personaj, reușind să-și țeasă existența fragmentar în interiorul propriului text, devenind, la propriu, ceea ce numim o *ființă de hârtie*.

Recuperarea identității e posibilă prin scris, căci conștiința păstrării sinelui se face în povestire, iar autoarea devine, în același timp, și lector, și scriptor al propriei vieți – „o istorie pe care și-o povestește sieși despre sine”⁶¹⁵ –, având toată îndreptățirea să afirme *sunt ceea ce scriu despre mine*, deoarece povestirea biografică permite, după cum crede Ricoeur, „articularea părții instabile a identității cu componenta «mêmeté» pentru a constitui identitatea personală”⁶¹⁶.

Scrisul (*scrierea de sine și despre sine*) ni se dezvăluie în acest context ca un suprapersonaj al acestei ficțiuni a ipseității, devenind recuperator, cuvântul, precum un corp de cerneală, redă unitatea ființei, după cum recunoaște însăși autoarea: „De fapt, adevăratul personaj este scrisul, și îmi place să spun așa și nu scriitura, care ar putea friza făcătura, așadar scrisul, așa cum ai spune văzul, auzul, pipăitul. M-a însoțit de foarte mult timp, l-am acceptat și trăit cu onestitate, cu spaimă, cu bucurie, cu reticență, cu îndoială, m-am conformat lui, m-am confundat cu el, l-am iubit și l-am urât, dar niciodată n-am încercat până acum să-l radiografiez. Pentru că aici se naște un pericol. Acela ca, demontându-l, să te pierzi între componentele lui. Numai că, exact ca de atâtea alte ori, scrisul mi-a dat doar iluzia că sunt stăpâna lui, m-a lăsat să-l privesc, să-l cercetez la microscop, doar că tot ceea ce pare clar și indubitabil se încarcă de un fel de disperare a neclarității, a excesivului, a alunecării pe lângă, într-un cuvânt, așa cum spune tot Barthes: «...să știi că scriitura nu compensează nimic, că ea este tocmai acolo unde tu

⁶¹⁴ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, ed. cit., p. 17.

⁶¹⁵ Paul Ricoeur, *Sinele ca un altul*, ed. cit., p. 191.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

nu ești – iată începutul scriiturii»⁶¹⁷. E ceea ce Serge Doubrovsky numea „aventura aventurii limbajului”, această ficțiune a ipseității putând fi, cu ușurință, definită, potrivit criticului francez, drept „ficțiunea pe care eu, în calitate de scriitor, am decis s-o fac din mine și pentru mine, încorporând în ea, în adevăratul sens al cuvântului, experiența analizei, nu doar în privința tematicii, ci chiar și în producția textului”⁶¹⁸, acest text inedit, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, fiind, într-un mod foarte succint, descris ca o ficționalizare a realității într-un context narativ.

Acest roman diaristic, inedită ficțiune a eului, respectă și „decalogul lui Doubrovsky”, adică cele zece criterii prin care se recunoaște autoficțiunea, instrumente necesare pentru receptarea și înțelegerea acestui gen de scrieri, alături de protocoalele de lectură stabilite de Vincent Colonna. Pe primul loc se situează un indiciu referențial, care atestă importanța „identității onomastice a autorului și a eroului narator” în autoficțiune, însă indiciului referențial i se opun indicii românești, acest criteriu fiind îndeplinit – există o identitate onomastică între personajul Rodica și autorul Rodica Braga, iar acestui indiciu referențial i se opun indicii românești, care arată căutarea formulei narative potrivite. De asemenea, e prezentă „dorința/ impulsul «de a se dezvălui cu adevărat»”, dar și o oarecare „strategie de a influența cititorul”⁶¹⁹, făcându-l să creadă în verosimilitatea celor citite. Un alt criteriu se referă la reconfigurarea timpului liniar și predilecția pentru utilizarea prezentului, dar și dorința de a relata doar fapte și evenimente reale, criteriile „decalogului lui Doubrovsky” fiind, în mare măsură, îndeplinite, în *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*.

Întreaga creație a Rodicăi Braga, dar cu precădere, această insolită ficțiune a eului, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, permite încadrarea autoarei în tagma autoficționarilor, despre care Régine Robin spunea că sunt mereu în urmărirea unor „fantome de sine”, care își vânează „dublul”, „umbra” sau lipsa umbrei în multiplele ficționalizări de sine, fie prin autoportrete create în mod artificial, fie prin povești de viață transpuse în

⁶¹⁷ Rodica Braga, Cuvânt rostit cu ocazia lansării volumului *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, art.cit.

⁶¹⁸ Serge Doubrovsky, *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*, în „L'Esprit créateur”, XX, nr. 3, 1980, p. 96, apud Vincent Colonna, *Op. cit.*, p. 21.

⁶¹⁹ Stéphanie Michineau, *Autofiction : entre transgression et innovation* în *Ecritures Evolutives*, éd. Presses universitaires de Toulouse Le Mirail, juin 2010, p. 17-23, disponibil la <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/07/17/Stephanie-Michineau>, accesat la 01.03.2019.

literatură toți autoficționarii căutând să se (re)găsească prin intermediul Altuia – străin sau ființă imaginară, un „vampir-narcis” în urmărirea cărora aceștia se află în permanență⁶²⁰.

Dacă autoficțiunea poate fi un fragment al vieții, după cum afirma Serge Doubrovsky, creațiile Rodicăi Braga sunt și despre recuperarea unui mod de a percepe lumea și moștenirea unei „feldeințe” păstrate în miezul ființei încă din copilărie, ca un joc de-a scrisul vieții, un scris-trăit, după cum afirma autoarea: „Eu cred că, așa cum îți trăiești viața, așa și scrii. Totul transpare în scris. Viața ta interioară se revelează în el ca într-o soluție fotografică. Toate luminile și umbrele ei vor fi acolo, imposibil de negat, de mimat. *Cine creează se creează pe sine în primul rând*, chiar, sau mai ales, cu ajutorul vieții de zi cu zi”⁶²¹ [s.n. S.V.].

Cea mai transparentă dintre scrierile sale, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, este o autoficțiune biografică, potrivit descrierii teoreticianului Vincent Colonna, în care autoarea încheie pactul cu identitatea, spre deosebire de scrierile anterioare, dar, totuși, biografia propriu-zisă e redusă la minim, importante fiind ideile despre biografia sa, în discursul său, atenția fiind îndreptată spre acele unități minimale, cu valoare determinantă în parcursul devenirii ființei și a specificului identitar, pe care Roland Barthes le-a numit biografeme. Acestea, Rodica Braga le asociază locul în care s-a născut, părinții, familia, oameni și întâmplări definitorii, intenția autoarei nefiind cea de a-și depăna viața fir cu fir, nici chiar în acest pseudo-jurnal, ci pornind de la aceste biografeme, ca niște semnificații identitari, s-o deslușească, prin plasarea acestor intarsii autobiografice într-o structură de existență. Dacă am prelungi cercetarea la nivel lingvistic, confirmarea ar fi evidentă prin prezența numeroaselor elemente deictice, autoarea reușind să depășească granițele textuale și să evidențieze particularitățile noțiunilor de semnificat – un „eu” extra-textual – și semnificant – eul lingvistic.

⁶²⁰ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture : de l'auto-fiction au cybersoi*, Montréal, XYZ., 1998, p. 36, apud Rachel Bernard, *Auto-fictions, I*, disponibil online la <http://lampe-tempe.fr/rachelbernard.html>, accesat la 03.03.2019.

⁶²¹ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în vol. Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, ed. cit., p. 33.

Ontologie lingvistică. Provocările unei viziuni interdisciplinare

Figura hibridă a instanței ilocuționare în *Anul 2000*.

Simple exerciții de sinceritate

„the Self is nothing else than the product of language,
a being exists only through discourse”⁶²².

În contextul demersului nostru, într-un scurt excurs transdisciplinar, devine necesar un scurt popas pentru un exercițiu hermeneutic în grilă lingvistică a „cele mai confesive” dintre scrierile Rodicăi Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Am evidențiat, deja, faptul că autoficțiunea este cea mai personală formă de scriere despre sine, iar acest subcapitol al prezentei cercetări își propune să ofere o perspectivă interdisciplinară studiului autoficțiunii, analizând acest gen literar din perspectivă lingvistică⁶²³. Acest subiect nu a fost încă abordat în cadrul literaturii de specialitate, iar importanța acestui studiu se bazează în principal pe nevoia de aprofundare a subiectului. Scopul este acela de a iniția un nou dialog între studiile literare și lingvistică, un dialog care să explice de ce un autor de autoficțiune alege să folosească anumite forme lingvistice de exprimare și, de asemenea, ce informații oferă aceste alegeri cititorului. Pentru a înțelege conceptul de autoficțiune trebuie să înțelegem conceptele care gravitează în jurul acestuia: perspectiva la persoana întâi, subiectivitatea, autoreferențialitatea și, de asemenea, construcția și reprezentarea sinelui prin intermediul limbajului. Filozofi ai limbajului precum Thomas Nagel și John McDowell susțin că elementele deictice joacă un rol important în înțelegerea unor

⁶²² Karen Ferreira-Meyers, *Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts*, în vol. Kerstin W. Shands (ed.), *Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction*, English Studies 5, Sweden, Elanders, 2015, p. 214, [Traducere personală: Sinele nu este altceva decât produsul limbajului, o ființă nu există decât prin intermediul discursului].

⁶²³ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din capitolul publicat Sorina-Maria Victoria, *The “Linguistic Self” in Rodica Braga’s Autofiction*, în vol. *New Insights into the Mental Lexicon*, Teodora Popescu (Editor), Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2022, pp. 192-211.

procedee de exprimare a sinelui în operă, cum ar fi perspectiva la persoana întâi și subiectivitatea, considerând că reflectarea asupra elementelor deictice ar putea aduce o percepție mai proaspătă despre practica ficțională a scrierii și exprimării sinelui. Ne interesează, în contextul actualei teme de cercetare, identificarea și analizarea formelor de exprimare a „eului lingvistic”, prezent în autoficțiunea Rodicăi Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, acordând, de asemenea, o atenție specială modalităților complexe de construcție și reprezentare a „eului lingvistic”, un eu textualizat, care funcționează ca *alter ego* al autoarei.

Eu lingvistic – Eu scriptural

A scrie despre sine este o practică mai veche decât se poate spune, exemplele de scriere a vieții ficționalizate pot fi urmărite până în Antichitatea greco-romană, dacă recunoaștem trăsăturile autobiografice ale scrierilor aparținându-le lui Xenon, Iulius Caesar, Petronius sau Marcus Aurelius, dar abia din secolul al XVIII-lea a survenit asocierea cu sinele, dobândind un sens simbolic, ca semnificant al sinelui⁶²⁴.

Literatura contemporană potențează aceste mărci ale sinelui lingvistic, scriptural, care prinde viață în timpul procesului de scriere, depășind granițele textuale și creându-se pe sine prin intermediul „instrumentarului lingvistic”, acele expresii care depășesc categoriile gramaticale și semantice. Am numit acest avatar al autorului „eu lingvistic”, folosind conceptul nu ca să exprime abilitățile de învățare și utilizare a unei limbi secundare, așa cum fusese folosit anterior, ci ca un concept identitar folosit pentru a descrie și analiza construcția eului prin intermediul limbajului și a diversității formelor lingvistice pe care acesta le dobândește în timpul acestor procese. În procesul de exprimare a eului lingvistic, autorul apelează la o varietate de resurse lingvistice și, implicit, se implică în jocuri identitare bizare, iar unitatea acestui eu textualizat poate deveni scindată. Această perspectivă multiplă este proiectată de lexicul mental personal al autorului, codificat în propria sa hartă conceptuală, așa cum au afirmat Mühlhäusler și Harré: „the sort of beings we consider ourselves to be in [the] ontological or metaphysical sense will depend on the grammar of our language. [...] there

⁶²⁴ Kasia M. Jaszczolt, *Introduction*, în vol. Minyao Huang & Kasia M. Jaszczolt, *Expressing the Self. Cultural Diversity & Cognitive Universals*, United Kingdom, Oxford University Press, 2018, p. 3.

are distinctive senses of self identifiable in diverse cultures with languages that differ in just the dimensions of indexicality of the first person, and the grammatical models that would tempt one into a superficial reading of the first person”⁶²⁵. Dar care sunt aceste „modele gramaticale” care generează unicitatea eului lingvistic?

Travestirea textuală a autoarei generează, indubitabil, un discurs autoreferențial, intenția sa fiind cea de a-și exprima în scrieri ceea ce a numit „interioritatea scriindă”, dar acest avatar – construct ficțional – poate să treacă granițele textuale, reușind să exprime particularitățile dintre noțiunea de semnificat, de *eu extratextual*, și apoi de semnificant, de *eu semiotic*? Secțiunea următoare prezintă principalele probleme teoretice aflate în strânsă conexiune cu subiectul acestei lucrări.

Autoficțiunea – o formă inovatoare de scriere a sinelui

Serge Doubrovsky definea, pentru prima dată, în anul 1977 conceptul de autoficțiune: „Fiction, d'évènements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances”⁶²⁶. Prima definiție a acestui „puzzle literar” pune accentul pe complexitatea lingvistică a acestui tip de scriere, „aventura limbajului” descriind stilul inovator de scriere al autoficțiunii. Serge Doubrovsky evidențiază efectele de ficționalizare ale sinelui prin intermediul limbajului, întrucât consideră că autoficțiunea reprezintă ficțiunea pe care autorul a decis să o facă despre sine și pentru sine, încorporând în ea, în sensul cel mai deplin al termenului, experiența analizei, nu doar tematic, ci în însăși producerea textului.

⁶²⁵ Kasia M. Jaszczolt, Maciej Witek, *Expressing the Self. From types of de se to speech-act types*, în vol. Minyao Huang & Kasia M. Jaszczolt, *Expressing the Self. Cultural Diversity & Cognitive Universals*, ed.cit., p. 215, [Traducere personală: tipul de ființe care ne considerăm a fi în sens [ontologic] sau metafizic depinde de gramatica limbajului nostru. [...] există senzuri distincte ale sinelui care pot fi identificate în diverse culturi cu limbi care diferă doar în ceea ce privește organizarea elementelor deictice ale persoanei întâi și modelele gramaticale care ne-ar tenta la o lectură superficială a persoanei întâi].

⁶²⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*, apud Karren Ferreira-Meyers, *Autofiction: „Imaginaire” and reality, an interesting mix leading to the illusion of a genre*, în „Caietele Echinox”, vol. 23 Imaginaire et illusion, Cluj-Napoca, 2012, pp. 103-116, [Traducere personală: Ficțiune, din întâmplări și fapte strict reale; autoficțiune, dacă vrei, încredințarea limbajului unei aventuri a aventurii limbajului, în afara înțelepciunii și a sintaxei romanului, tradițional sau nou. Interacțiuni, legături între cuvinte, aliterații, asonanțe, disonanțe].

Teoreticieni precum Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida și Jacques Lacan afirmă că „the Self is nothing else than the product of language, a being exists only through discourse”⁶²⁷.

Scriitorii de autoficțiune își recrează propria realitate, ficționalizând fapte adevărate, dar ficțiunea lor nu rezidă doar în poveste, ci și în limbaj, perturbând regulile de vocabular și gramatica standard pentru a imita realitatea exterioară, dar și pentru a oglindi universul lor interior. Această practică ficțională nu manifestă particularități doar la nivel (psih)analitic, ci și la nivel textual, poetic, întrucât „abundă în procedee care apropie textul de maniera suprarealistă, de proza poetică, de monologul interior sau de redarea fluxului conștiinței, permițând organizării discursive (récit) să devină element distinctiv în rapoartele autoficțiunii cu alte categorii de texte. Aceste tehnici sunt, de cele mai multe ori, de ordin sintactic: un anumit tip de frază, în care topica este sistematic destructurată prin elipsă, prin absența sau prin multiplicarea punctuației; diferite figuri de construcție (parataxă, anacolut, acumulare); noi forme de exprimare a raporturilor de coordonare sau de subordonare. Alteori, nivelul fonetic și cel semantic devin resurse pentru exercitarea unei astfel de funcții a textului: jocuri de cuvinte obținute prin analogii fonetice (paronomaze), vocalice (asonanțe) sau consonantice (aliterații), anafore, inversiuni, repetiții, exploatarea polisemiei, omonimiei. Toate figurile enumerate mai sus activează funcția poetică a limbii care, în comunicarea artistică, atât la nivelul expresiei, cât și la nivel semantic, instituie limbajul poetic ca sistem autonom de semne”⁶²⁸.

Amintindu-ne afirmația scriitoarei și teoreticienei Chloe Delaume potrivit căreia autoficțiunea este un adevărat laborator de scriere despre cele mai intime gânduri ale autorului, am pornit în demersul nostru de la ipoteza că autorii de autoficțiune scriu și își exprimă sinele apelând, în primul rând, la pronume personale și posesive, presupunând că aceste forme vor apărea în contexte diferite, incluzând atât verbe de stare, cât și verbe de acțiune.

⁶²⁷ Karen Ferreira-Meyers, *Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts*, în vol. Kerstin W. Shands (ed.), *Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction*, ed. cit., p. 214, [Traducere personală: Sinele nu este altceva decât produsul limbajului, o ființă nu există decât prin intermediul discursului].

⁶²⁸ Violeta – Teodora Iorga (Lungeanu), *Serge Doubrovsky și extensiile conceptului de autoficțiune*, în vol. Conferinței științifice internaționale „Perspectivele și Problemele Integrării în Spațiul European al Cercetării și Educației”, Universitatea de Stat „B.P. Hasdeu” din Cahul, 5 iunie 2015, Volumul II, pp. 362-366.

Scopul studiului rezidă și în reflectarea importanței limbajului și a rolului pe care acesta îl joacă în înțelegerea construcției și exprimării sinelui. Conform unor teorii multiple, „the language process is essential for the development of self”⁶²⁹, deoarece sinele nu este prezent inițial, la naștere, ci se dezvoltă pe parcursul vieții, el apare în procesul dezvoltării, al acumulării de experiență și activitate socială.

Exprimarea eului textual prin intermediul elementelor deictice

Elementele deictice asigură coerența și coeziunea unui discurs, importanța acestora fiind majoră în economia limbajului. Thomas Nagel și John McDowell, filozofi ai limbajului, au susținut importanța elementelor deictice în înțelegerea unor procedee de exprimare a sinelui precum perspectiva la persoana întâi și subiectivitatea, atât de prezente în genul scrierilor autoficționale. Aceștia au acordat atenție specială elementelor deictice precum pronumele personale *eu, el, ea*; pronumele demonstrativ *acesta/ aceasta* și *acela/ aceea*; adverbilor *aici, acum, astăzi, ieri, mâine*; și pronumelor posesive *al meu, al său* și pronumelor personale în genitiv care exprimă posesia *al lui, al ei*. Acestea sunt expresii dependente de context, iar valoarea lor semantică depinde de contextul în care sunt rostite.

Cea mai importantă lucrare despre elementele deictice a fost considerată cea a lui David Kaplan, *Demonstratives* (1989), un studiu care împarte elementele deictice în semne indexice și demonstrative. De la apariția studiului, aproape toate lucrările despre semne indexice și demonstrative au fost influențate de teoria lui David Kaplan. Totuși, teoria sa a avut câțiva precursori. Charles Sanders Peirce este cel care a introdus termenul „index” ca parte a unei triade a semnelor, acesta marcând diferențele, în teoria sa, între iconi, indexuri și simboluri. „Iconul este un semn conceput ca să semene cu, să simuleze sau să-și reproducă într-un fel sau altul referentul. Indexul este un semn care trimite la ceva sau la cineva, în termenii existenței sau locației sale în timp sau spațiu ori în raport cu altceva sau altcineva. Simbolul este un semn care stă în locul referentului său într-un mod arbitrar, convențional. Majoritatea semioticienilor sunt de acord că simbolicitatea e factorul care singularizează reprezentarea umană în

⁶²⁹ George Herbert Mead, *The Self and the Organism*, Section 18 în vol. Charles W. Morris (ed.), *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University of Chicago, 1934, pp. 135-144, disponibil la https://brocku.ca/MeadProject/Mead/pubs2/mindself/Mead_1934_18.html, accesat la 15.01.2020, [Traducere personală: procesul de comunicare este esențial pentru dezvoltarea sinelui].

raport cu cea a tuturor celorlalte specii, permițând speciei umane să reflecteze asupra lumii în afara situațiilor de tip stimul-reacție”⁶³⁰. Așadar, în accepțiunea lui Charles Sanders Peirce, singurele semne din această triadă care dezvăluie o legătură existențială cu referentul lor sunt cele indexice, denumite și simboluri indiciale în lingvistică. Teoria lui Charles Sanders Peirce a fost dezvoltată de Arthur Burks în studiul *Icon, Index and Symbol*. Conform teoriei lui Burks, toate tipurile de expresii au ceea ce el numește semnificație simbolică.

Bertrand Russell a subliniat particularitățile egocentrice ale semnelor indexice, numind referenți precum „eu”, „aici”, „acum” *detalii egocentrice*⁶³¹. Conform teoriei sale, toate detaliile egocentrice pot fi reduse la pronumele demonstrativ „acesta”; „acum” pentru Russell înseamnă „timpul acestui lucru”, iar „aici” – „locul acestui lucru”. Doar „eu” avea un statut diferit și, prin urmare, era analizat diferit, „eu” însemnând „persoana care experimentează acest lucru” la un moment dat, dar și „biografia căreia îi aparține” la un alt moment dat⁶³². O teorie asemănătoare cu cea a lui Bertrand Russell, în multe privințe, și cea mai influentă teorie a semnelor indexice, care a precedat studiul lui David Kaplan, îi aparține lui Hans Reichenbach. Acesta introduce sintagma de cuvinte reflexiv-ocurențiale și numește expresiile indexice „token-reflexive word(s)” („cuvinte ocurență-reflexive”)⁶³³. Continuând teoria lui Bertrand Russell, pentru Hans Reichenbach „aici” înseamnă „locul în care este rostit acest cuvânt ocurență-reflexiv”, „acum” înseamnă „timpul în care este rostit acest cuvânt ocurență-reflexiv”, iar indexul „eu” înseamnă „persoana care rostește acest cuvânt ocurență-reflexiv”.

Spre deosebire de precursorii săi, David Kaplan nu consideră expresiile ca fiind enunțuri sau „cuvinte ocurență-reflexive”, ci mai degrabă ca fiind dependente de context, unde indexurile au conținuturi în (sau în raport cu) diferite contexte. Fiecărui context îi sunt asociate cel puțin un agent, un timp, o locație și o lume posibilă. Semnificația lui „eu” în raport cu un context *c* este agentul lui *c*. Semnificația lui „aici” este locația lui *c*. Semnificația lui „acum” este timpul lui *c*. Semnele indexice sunt clasificate în

⁶³⁰ Thomas A. Sebeok, *Semnele: o introducere în semiotică*, Traducere de Sorin Mărculescu, București, Humanitas, 2002, p. 9.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 51.

⁶³² David Braun, *Indexicals*, în vol. Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2017 Edition), disponibil la <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/indexicals/>, accesat la 19.12.2019.

⁶³³ Thomas A. Sebeok, *Semnele: o introducere în semiotică*, ed.cit., p. 51.

tipuri, în funcție de modul în care semnificațiile și referințele lor sunt determinate într-un context. Pentru Kaplan, există două tipuri de semne indexice: indexuri pure și demonstrative. Acesta include „eu”, „astăzi”, „măine”, „actual”, „prezent”, „aici” și „acum” în categoria semnelor indexice pure, iar „el”, „ea”, „lui”, „ei” și „aceasta” sunt plasate în categoria demonstrativelor. Principala diferență între semnele indexice pure și demonstrative rezidă în referent, în timp ce indexurile pure își găsesc singure referentul, demonstrativele depind de emițător.

David Kaplan susține și că semnele indexice sunt dispozitive de referință directă. Aceasta înseamnă că semnificația unui semn indexic, în raport cu un context *c*, este obiectul la care se referă în *c*; semnificația acestuia nu este o proprietate sau o condiție descriptivă care determină referentul. Acesta exemplifică în studiul său că semnificația lui „eu” în *c* este agentul lui *c*; semnificația sa în *c* nu este proprietatea sau condiția descriptivă de a fi agentul lui *c* sau de a fi persoana care rostește „eu”, sau orice alt tip de proprietate sau condiție descriptivă⁶³⁴. David Kaplan descrie, de asemenea, semnele indexice ca fiind „rigid designators”⁶³⁵. Această noțiune de designator rigid este definită de Saul Kripke ca fiind „an expression that designates the same thing with respect to all possible worlds”⁶³⁶. Prin designatori rigizi, David Kaplan înțelege că dacă obiectul *O* este referentul expresiei *E* în ceea ce privește contextul *C* și lumea lui *C*, atunci *O* este, de asemenea, referentul lui *E* în ceea ce privește *C* și orice altă lume.

David Kaplan discută, de asemenea, și despre convingerile indexice pe care le descrie drept „beliefs that one has when one knows who one is, where one is, and when one is”⁶³⁷. Convingerile indexice sunt adesea exprimate prin sintagme care conțin semne indexice precum „eu”, „aici”, „acum”. Convingerile indexice exprimate cu „eu” se mai numesc și „convingeri de se”, unde „de se” reprezintă latinescul „de sine”). Există, de asemenea, categoria „convingerilor de nunc”, în care convingerile indexice sunt exprimate cu „acum”, „de nunc” însemnând în latină „de acum”.

⁶³⁴ David Braun, *Indexicals*, în vol. Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2017 Edition), ed. cit.

⁶³⁵ Designatori rigizi.

⁶³⁶ David Braun, *Indexicals*, în vol. Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2017 Edition), ed. cit., [Traducere personală: o expresie care desemnează același lucru cu privire la toate lumile posibile].

⁶³⁷ *Ibidem*, [Traducere personală: convingerile pe care le are cineva atunci când știe cine este, unde este și când este].

Organizate într-o manieră egocentrică, elementele deictice sunt clasificate în deictice personale, deictice spațiale sau de loc, deictice temporale sau de timp, deictice sociale⁶³⁸. Elementele deictice personale se referă la emițător, văzut ca punct de referință care stabilește un centru deictic și are o relație spațială sau socială cu ceilalți vorbitori. Deicticele spațiale sau de loc se referă la adverbele de loc, dar și la verbele de mișcare, din punct de vedere pragmatic, aceste deictice exprimând spațiul în maniera unei distanțe psihologice. Obiectele apropiate fizic de vorbitor vor fi receptate ca apropiate și din punct de vedere psihologic, prin adverbe care exprimă apropierea, iar obiectele aflate la distanță de vorbitor vor exprima depărtarea și la nivel psihologic. Deicticele temporale sau de timp includ expresii și adverbe care exprimă timpul într-o relație directă cu timpurile verbale pe axa prezent-trecut-viitor. Elementele deictice sociale se referă la modurile de adresare, în principal, la vocative, cu diferite forme de politețe, în funcție de context, formal sau informal, sau de statut, putere, vârstă, relație.

Mărcile eului lingvistic în Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate

În secțiunea anterioară au fost prezentate principalele considerente teoretice care sunt în strânsă legătură cu subiectul acestui demers. Scopul acestui subcapitol este de a înțelege procesul „aventurii limbajului” și ceea ce se întâmplă în „laboratorul de scriere” al autoficțiunii din punct de vedere lingvistic, analizând modul în care scriitoarea Rodica Braga folosește semnele și expresiile indexice pentru a scrie despre propria persoană. Pentru a-mi ilustra ipoteza, am ales autoficțiunea Rodicăi Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, un pseudo-jurnal și un hibrid textual, situat la limita dintre autobiografie și ficțiune, un text ficțional cu incursiuni autoreferențiale, în care scriitoarea își asumă un rol multiplu, de autor, dar și de personaj și narator.

Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate este o autoficțiune bazată pe evenimente reale, în care convenția de autenticitate este menținută prin fragmente de viață absolut reale și care reprezintă punctul de plecare pentru o realitate imaginară, trăită de un autor-narator-personaj. Autoarea plonjează în realitatea sa ficțională cu propria identitate personală, dar persoana care spune „eu” în autoficțiune se referă în proporții variabile la eul hiperemic, eul ficțional nefiind mereu aceeași persoană cu cel empiric. În *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, Rodica Braga se referă la Rodica, dar

⁶³⁸ Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 63.

la personajul Rodica, nu la persoana reală, după cum însăși declara într-un interviu că scrie în acord cu cineva din interior, dar care vede lucrurile altfel, persoana reală nefiind cea care o „locuiește” în momentul în care scrie. Are loc procesul de ficționalizare al autoarei, care conduce la o ficționalizare a sinelui și chiar la o recreare a propriei vieți și a propriei identități, prinsă într-o gamă largă de ipostaze diferite, datorită (auto)reprezentării. Astfel, se va desluși pe parcursul textului o identitate multiplă a eului. În *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* este creionată o realitate fictivă dezvăluită nu de Rodica Braga însăși, ci de dublura sa ficțională, care își revendică dreptul de a exista doar în procesul de scriere, după cum mărturisește autoarea: „Când scriu, [...] încetez să mai trăiesc ca Rodica, dau loc unei entități care mi-e și nu mi-e familiară”⁶³⁹. Pronumele personal, persoana întâi „eu” are un statut lingvistic aparte; ca indice paradigmatic, se referă la persoane diferite în contexte diferite, în funcție de cine vorbește, dar, în același timp, are și o semnificație lingvistică stabilă, „which amounts to a rule that tells us how to assign it a semantic value in any given context”⁶⁴⁰. Rodica Braga mărturisea, cu ocazia lansării acestui volum, că poate fi considerată în această carte personajul declarat al scrierii sale, ceea ce nu s-ar fi putut întâmpla înainte doar pentru că nu avea limbajul necesar pentru a se exprima. Această mărturisire exprimă rolul semnificativ pe care limbajul îl joacă în acest proces de scriere a sinelui. Pentru a exprima acest sine lingvistic, autoarea folosește semne indexice, în principal semne indexice pure, după clasificarea lui David Kaplan sau detalii egocentrice, așa cum le-a numit Bertrand Russell, subliniind caracteristica egocentrică a semnelor indexice și a textului său. Rodica Braga folosește și convingeri indexice *de se* exprimate prin semne indexice precum „eu”, „aici”, „acum”.

Pentru a ilustra cele expuse anterior, am selectat câteva exemple care prezintă semnele indexice recurente din autoficțiunea *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*.

În categoria deicticelor personale și a pronumelor personale, cele mai frecvente sunt pronumele personale persoana întâi singular „eu”, după cum se poate observa în exemplele: „eu, eu și doar eu”, „eu, cea obișnuită”, „nu pot să uit”, „nu m-aș fi întors niciodată la scris”, „nu am plâns”, „mi-a fost frică”, „mai târziu mi-am dat seama că mi-l pot imagina”, „îmi dau seama ce

⁶³⁹ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, ed. cit., p. 17.

⁶⁴⁰ Isidora Stojanovic, *Indexicality: I, Here, Now*, disponibil la <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02138331/document>, accesat la 06.12. 2019, [Traducere personală: care echivalează cu o regulă care ne spune cum să îi atribuim o valoare semantică în orice context dat].

tribut plătesc narcisismului", „mă puteam vedea doar pe mine", „mă bucur de ceea ce sunt", „nu am de ce să mă plâng", „mi-e dor", „scriu", „eu trăiesc", „eu simt", „trăiesc într-un hiatus cu mine însămi", „mi-am descoperit propriul meu chip", „eram eu", „am suferit", „am învățat", „eu cred", „mă bucur de tăcere", „uit de mine", „mă pierd", „am crezut că visez", „desenam cercul noii mele ființe", „îmi desenez propriile mele margini", „mă auzeam pe mine însămi", „nu pot să scriu”⁶⁴¹. În categoria pronomelor/ adjectivelor pronominale posesive cele mai recurente sunt cele care desemnează persoana întâi, accentuând aspectul personal, egocentric al autoficțiunii: „noua mea viață", „timpul meu", „deciziile mele", „rugăciunile mele", „impreziile mele", „versurile mele", „poemul meu", „descoperirea mea", „amintirile mele", „imaginea mea", „romanele mele", „victoria mea", „generația mea", „durerea mea", „propria mea voce", „interioritatea mea", „propria mea tăcere", „gândurile mele", „scrierile mele", „suferințele mele", „slăbiciunea mea", „ciudățeniile mele", „rodicisme mele". Deicticele personale exprimă percepția interioară și interiorizată, accentuând introvertirea.

În categoria deicticelor spațiale și temporale, adverbele cel mai des întâlnite sunt „acum", „astăzi" și „aici", pentru a evidenția preferința autoarei și a oricărui autor de autoficțiune de a se referi la un spațiu în imediata vecinătate care implică intimitate, confort, apropiere și căldură și la un timp imediat, plasând acțiunea în prezentul scriiturii, așa cum se observă din exemplele selectate: „cea care a plecat de aici", „ce se întâmplă cu mine acum", „e ceva în aer acum", „acum rămân", „viața petrecută aici", „cea care a existat aici", „acum pot", „lumea de azi", „nici măcar azi nu pot acționa altfel". „Aici" reprezintă un punct de referință în care se află vorbitorul și care exprimă apropierea din punct de vedere emoțional, fiind considerat un element deictic empatic, dar și proximitatea în relație cu centrul deictic, adică vorbitorul. „Aici" exprimă siguranță și confort, spre deosebire de necunoscutul „acolo", care chiar dacă se referă la un spațiu real, cunoscut, nu reprezintă un spațiu al identității. Deicticul spațial „aici" în relație cu deicticul temporal „acum" potențează relația de proximitate din punct de vedere psihologic/ emoțional, „acum" fiind încadrat în aceeași categorie a elementelor deictice empatice, exprimând apropierea și din punct de vedere temporal față de centrul deictic, de vorbitor. Dihotomia „aici" – „acum" exprimă concretul și imediatul, sugerând același tip de trăire cititorului.

⁶⁴¹ Toate citatele sunt preluate din ediția Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.

În elaborarea acestui studiu am apelat la o strategie de cercetare mixtă, care constă atât în metode de cercetare calitative, cât și cantitative.

Într-o analiză preliminară, de tip cantitativ, am recurs la împărțirea semnelor indexice în două categorii: pronume și adverbe. Această distincție s-a bazat pe teoriile expuse în subcapitolul teoretic. După ce am identificat cele două tipuri de semne indexice în autoficțiunea Rodicăi Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* am continuat cu analiza cantitativă și am cuantificat prezența celor mai frecvente semne indexice. În cazul studiului meu, cercetarea cantitativă se axează pe recurența semnelor indexice în autoficțiunea Rodicăi Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Pentru analiza cantitativă am putut cuantifica recurența celor mai frecvent utilizate semne indexice care joacă un rol important în înțelegerea perspectivei la persoana întâi și a subiectivității, cum ar fi pronumele și adverbele, întrucât autorii de autoficțiune scriu despre sine și se referă la sine prin intermediul semnelor și expresiilor indexice. Analiza cantitativă a scos la iveală faptul că pronumele personal persoana I „eu” și pronumele posesiv „al meu” au fost semnele indexice folosite cu predilecție.

Acest tip de analiză conturează, de asemenea, trăsăturile stilistice proeminente și preferințele personale ale unui autor de autoficțiune pentru exprimarea sinelui în scrierile sale. Pentru a evidenția această trăsătură stilistică, am identificat cele mai recurente semne indexice în autoficțiunea Rodicăi Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, extrăgând câteva exemple expuse mai sus. Exemplele selectate prezintă semnele indexice recurente, precum pronumele personal persoana I „eu” și pronumele posesiv „al meu”; adverbele „aici” și „acum”, subliniind preferința Rodicăi Braga pentru utilizarea unor semne indexice cu o gamă mai mare de subiectivitate, care descriu trăsătura personală a autoficțiunii autoarei.

Într-o ordine firească, după analiza cantitativă am continuat cu o analiză de tip calitativ, în care am analizat semnele și expresiile indexice folosite de Rodica Braga în autoficțiunea sa, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Metoda de cercetare calitativă se axează pe analiza semnelor indexice pe care Rodica Braga, ca autoare de autoficțiune, preferă să le folosească. Rodica Braga a scris *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* cu intenția de a oferi un (pseudo)jurnal, de a-și dezvălui cele mai intime gânduri și sentimente, așa încât a utilizat strategii de exprimare a sinelui, îndeosebi, autoreferențiale. Autoarea se transpune în scris, scriind despre sine cu ajutorul semnelor indexice și, deși în autoficțiunea sa sunt prezente demonstrativele din clasificarea lui David Kaplan, precum „el”, „ea”, „lui”, „ei” și „aceasta”,

autoarea preferă să folosească mai ales semne indexice pure sau „detalii egocentrice”, așa cum le-a numit Bertrand Russell. Rodica Braga preferă să utilizeze, de asemenea, „convingerile de se”, predominând semne indexice precum „eu”, care conturează trăsătura egocentrică a acestora și, de asemenea, trăsătura egocentrică a autoficțiunii Rodicăi Braga și a acestui tip de scrieri, în general. Autorii de autoficțiune tind să se exprime în scrierile lor folosind forme autoreferențiale. Am pornit în demersul nostru de la ipoteza că autorii de autoficțiune preferă să se refere la ei înșiși, în primul rând, prin intermediul pronumelor personale și posesive, presupunând că folosesc aceste forme atât cu verbele de stare, cât și cu verbele de acțiune.

Într-o analiză de tip comparativ a reieșit că cele mai utilizate semne indexice în autoficțiunea Rodicăi Braga sunt pronumele personale, urmate de cele posesive și apoi de adverbe. Comparând utilizarea pronumelor personale „eu”, „el”, „ea” am observat recurența pronumelor personale persoana întâi singular „eu” – semne indexice pure, după cum le-a numit David Kaplan. Chiar și când sunt prezente în frază pronumele personale, persoana a treia singular „el”, „ea”, se accentuează trăsătura personală, egocentrică și ancorată în sine a enunțului prin accentuarea pronumelui la persoana I, ca în exemplele următoare: „de data asta vreau să mă spun numai pe mine”, „materia ei mă traversează ca un fulger”, „(ei) nu i-a venit să creadă că eu”, (el) „este descoperirea mea”, (el) „este copilul meu de suflet”, „într-o discuție cu mine (ea) s-a arătat foarte mirată că eu nu practic în scrisul meu...”, „eu m-am convins de seriozitatea atitudinii ei”⁶⁴². Se poate observa, comparând utilizarea pronumelor posesive, frecvența pronumelui posesiv, persoana întâi singular, „a(l) meu”, „a mea”, subliniind trăsăturile egocentrice ale scrierii, acest pronume fiind urmat de pronumele posesiv, persoana a treia singular „a(l) său”, „a sa”.

În exprimarea eului său lingvistic, Rodica Braga s-a bazat pe multiple forme autoreferențiale, dezvăluind trăsăturile egocentrice, ancorate în sine, ale scrierii sale și ale autoficțiunii, în general. Rodica Braga a ales să își exprime eul lingvistic în autoficțiunea sa, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, cu ajutorul semnelor și expresiilor indexice, travestirea textuală a autoarei traducându-se, în plan lingvistic, prin ceea ce Bertrand Russell numea „detalii egocentrice” sau semne indexice pure, în accepțiunea lui David Kaplan precum „eu”, „acum”, „aici”, acestea devenind și criterii

⁶⁴² Toate citatele sunt preluate din ediția Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.

absolut necesare în recunoașterea autoficțiunii. În „decalogul lui Doubrovsky” – un instrument indispensabil pentru receptarea autoficțiunii – pe primul loc se află indicii referențiali – semnele indexice, așa cum au fost numite de către lingviști –, cărora li se adaugă predilecția pentru utilizarea prezentului, autoficțiunea fiind „o scriitură care vizează «verbalizarea imediată»”, a prezentului scriiturii. În *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* Rodica Braga utilizează cel mai des elementele deictice care desemnează persoana I, în categoria pronumelor cel mai prezent fiind pronumele personal „eu”, iar în categoria adverbilor sunt preferate adverbele „acum” și „aici”, care plasează acțiunea într-un prezent imediat, cel al scriiturii.

Semnele și expresiile indexice care desemnează persoana întâi, subliniind trăsătura egocentrică a exprimării eului lingvistic în autoficțiunea Rodicăi Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate* evidențiază afirmațiile autoarei care recunoaște: „recitind puțin din aceste pagini scrise atât de haotic, aproape fără sens, îmi dau seama ce tribut plătesc narcisismului. Eu, eu și doar eu”⁶⁴³. Ca o concluzie generală, putem afirma că autorii de autoficțiune sunt ancorați în propriul ego, energia lor creatoare se îndreaptă spre propria interioritate, preferând forme autoreferențiale pentru exprimarea sinelui în scrierile lor.

Într-o abordare interdisciplinară, în acest subcapitol ne-am propus o analiză a autoficțiunii din perspectivă lingvistică, prin intermediul mai multor lentile precum perspectiva la persoana întâi, subiectivitatea, autoreferențialitatea și reprezentarea sinelui prin intermediul instrumentelor lingvistice. Rodica Braga a recurs la multiple forme de autoreprezentare pentru a-și exprima sinele lingvistic, dezvăluind, astfel, trăsăturile egocentrice ale creației sale și ale autoficțiunii în general. Analiza mecanismului autoficțional din perspectivă lingvistică a oferit o înțelegere mai profundă a scrierii Rodicăi Braga, în special, și a acestui tip de scrieri, în general. Acest studiu nu este exhaustiv, dar scopul său, inițierea unui dialog între lingvistică și studii literare, credem că a fost atins. Investigația s-a bazat pe analiza autoficțiunii din perspectivă lingvistică, concentrându-se pe interpretarea rezultatelor obținute și pe încercarea de a înțelege dintr-o nouă și mai profundă perspectivă autoficțiunea și, de asemenea, ar putea fi luat în considerare ceea ce acest gen literar poate aduce nou lingvisticii.

⁶⁴³ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 51.

Strategii de ficționalizare a sinelui în proza scurtă

„alcătuirile cărților sunt, în egală măsură, alcătuirii de carne și vis”⁶⁴⁴.

Prozele reunite în volumul de debut, *Sângele alb al pietrelor*, se încadrează în tiparele mito-simbolice preferate de scriitorii deceniului al șaptelea, prin tentativele de decodificare a existențialului în manieră fantastico-onirică, dar și prin apetența pentru poetizarea discursului narativ⁶⁴⁵.

Sângele alb al pietrelor stă sub semnul devoalării de sine, nucleul narativ construindu-se pe motive ale dezvăluirii, fie ale interiorității – prin ochi și privire –, fie ale alterității – plasată sub semnul **oglinzii** sau al **visului**, acestea devenind, în același timp, și motive ale cunoașterii și, în principal, ale autocunoașterii. Privirea apare ca un invariant tematic, devenind un simbol și un instrument al (auto)revelării, acționând ca o oglindă care reflectă o lume interioară și una exterioară. Prin privire i se conferă celuilalt o anume identitate, după cum și celui căruia privește în acel moment îi este conferită una. Prin privire se cartografiază și se explorează necunoscutul celuilalt, atribuindu-i semnificație după propriile tipare mentale. Metamorfозele privirii dezvăluie atât pe cel care (se) privește, cât și pe cel privit, fiind înțeleasă ca un joc al revelării, dar și al oglinzirii. Ochiul surprinde frânturi de existență care frapează și stăruie: „nu puteam uita ceea ce *văzusem atât de limpede în oglinda aceea tulbure*”⁶⁴⁶ [s.n. S.V.], în schița *Sub semnul oglinzii* oglinda, la fel ca ochiul, fiind pusă în relație cu revelarea și cunoașterea. Simbol al iluminării, oglinda își pierde valențele revelatorii în momentul în care apele oglinzii devin tulburi, însă, totuși, imaginea se reflectă „atât de limpede”, aducând cu sine revelația alterității: „nu puteam șterge imaginea străină și totuși cunoscută. Fusesem eu în oglinda aceea, stătusem eu în apele ei și mă privisem pe mine”⁶⁴⁷. Reflectarea imaginii situată la hotarul dintre multiplicitate și unitate îngăduie ochiului ca cele două să fie percepute simultan prin deschiderea ochiului interior și a viziunii interioare unificatoare.

⁶⁴⁴ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în vol. Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, ed. cit., p. 28.

⁶⁴⁵ Următoarea secvență a lucrării reia, cu modificări și adăugiri, pasaje din articolul nostru: Sorina-Maria Victoria, *Strategii de ficționalizare a sinelui în creațiile Rodicăi Braga*, în „Annales Universitatis Apulensis”, Series PHILOLOGICA, Nr. 22/ 2021, vol. 1, pp. 91-96.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

Întregul volum e plasat sub semnul oglinzii și al visului revelator, al devoalării interiorității și al percepției alterității. Strategiile de ficționalizare a sinelui conduc, inevitabil, spre stabilirea și nuanțarea relației dintre identitate și alteritate și spre multiplicitatea acelor alterități fractalice care cristalizează straturile profunde ale identității. Perceperea alterității interioare este strâns legată de bornele temporalității: „Alteritatea se afirmă ca o condiție de existență nu numai în afara mea, prin raportarea la ceilalți, ci și înlăuntrul meu, prin raportarea la mine însumi: propriile-mi ipostaze fac din mine o ființă multiplă: Eu este un Unu plural. [...] Eu, cel din clipa aceasta, nu mai sunt același care am fost acum o zi, acum un an. După cum mâine voi fi altul decât sunt astăzi, și implicit altfel”⁶⁴⁸.

Operând cu instrumentele temporalității, Rodica Braga mărturisește, cu toată deschiderea, aceeași convingere a multiplicității eului – a celui „unu plural” – doar în primul său roman, *Nisipul memoriei*, „Există ceva în cartea aceasta care îmi provoacă o nemotivată teamă. Cred că ideea că am fost atât de adânc, de mult, de total în ea. Distanța, acum, mi se pare imensă, incredibilă, iar toate acele tendințe obscure de a trăi altfel, în felul particular al eroinei, s-au cicatrizat în mine odată cu terminarea cărții”⁶⁴⁹. Cu toate acestea, încă din primul volum, tema alterității este pregnantă și prezentă nu doar în prima schiță, *Sub semnul oglinzii*. În *Orașul visurilor moarte* revelația alterității se produce într-un spațiu claustrant, un oraș ca o cetate închisă, a singurătății și a morții, în care oamenii nu mai există ca individualități, fiind reduși la o masă amorfă. În orașul „în care oamenii au uitat să trăiască”⁶⁵⁰ omul devine un duplicat „Am deschis larg geamul. Peste drum, într-un geam ca și al meu, stăteam eu. Într-unul de sus stăteam eu. Într-altul de la stânga stăteam eu și într-altul de la dreapta stăteam tot eu”⁶⁵¹ [s.n. S.V.], toate aceste ființe care par a se identifica cu eu prilejuindu-i singurului eu conștient de sine revelația alterității și a întâlnirii cu sine și cu celălalt „Și totuși, eu eram numai la geamul cu draperii verzi, la geamul cu chitul desprins și vopseaua descojită. Acolo și acela eram eu. Ceilalți erau ei, nu mă privea” [s.n. S.V.]⁶⁵².

Ștefan Aug. Doinaș afirmă că în relația dintre eu și celălalt se disting trei niveluri de alteritate: „Există, mai întâi, alteritatea fundamentală: dintre ego și orice alt lucru sau ființă. Există, apoi, alteritatea de gradul doi, aceea care

⁶⁴⁸ Ștefan Aug. Doinaș, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21”, *Alteritate*, nr. 1-7/ 2002, p. 23.

⁶⁴⁹ Rodica Braga, *Nisipul memoriei*, ed. cit.

⁶⁵⁰ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 25.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² *Ibidem*.

opune calitățile, activitățile și atitudinea Celuilalt (aceasta fiind lucru sau persoană) calităților, activităților și atitudinii lui ego. [...] În fine, mai există o a treia alteritate, care se situează între primele două și care constă în diferența dintre sexe. Ea nu e pur biologică, ci traversează ființa umană întreagă – carne și spirit. Astfel, putem să spunem că Unul nu se opune Celuilalt decât pentru că amândoi sunt unul pentru celălalt”⁶⁵³. Eul din *Orașul visurilor moarte* devine conștient de alteritatea fundamentală dintre *eu* și toți ceilalți *eu*, toate acele entități-duplicat, manifestându-se ca niște euri-coajă reduse la stadiul de marionete care imită. Gesturile *eului-conștient-de-sine* sunt multiplicat de către toți *ceilalți eu*, reflectându-se ca într-o oglindă „Am ridicat mâna la frunte și abia când am lăsat-o să cadă, stuporea de a constata aceeași mișcare la toți acei «eu», înșirați în ferestre ca moluștele conservate în formolul borcanelor de muzeu, a făcut loc râsului. Deci aceștia erau «ei» și n-aveam de ce mă teme. Păreau a fi totuși oameni. Trebuia să fac doar un gest, unul întâmplător, oarecare, pentru ca semnificația lui ascunsă să mi se dezvăluie atunci când îl vedeam multiplicat de ceilalți, de parcă aș fi stat în fața a sute de oglinzi”⁶⁵⁴.

Întâlnirea deplină dintre *eu* și *ceilalți eu* are loc în somn, într-o stare de *semi-trezie* revelatoare care trezește conștiințe, dar și anulează timpul și spațiul și toate diferențele dintre participanții care devin complici tănuitori ai unei *realități imediate* „somnul devenea cazanul cu rufe în care fierbeam cu toții la grămadă, făceam schimb de pete și murdărie”⁶⁵⁵. Deșteptarea ochiului interior are loc, prin urmare, doar prin ferecarea ochiului exterior, iar uniformizarea tuturor acelor „ei” are loc doar în timpul somnului, ca cea mai frustă formă de auto-analiză, întrucât ziua *eul-conștient-de-sine* redevine Alterul, străinul îndelung cercetat din care doar ochii și glasul mai rămăseseră vii. Cel redus la glas și privire este conștient de apropierea zilei în care nu va mai fi *eu* și va primi semnul prin care va fi despuat de sine însuși, iar trupul lui va fi la fel ca al tuturor celorlați *ei*. Țintuirea eului în acest spațiu damnat, în care se urmărește doar topirea individualității și uniformizarea tuturor într-o masă amorfă, este posibilă doar prin iubire. Însă, iubirea din acest oraș malefic preschimbă viața în moarte. *Eul-conștient-de-sine* este ținuit în această cetate a morții la fel ca o insectă prinsă cu acul într-un insectar, zbătându-se între viață și moarte. Iubirea pentru femeia, străină și ea de oraș, este dătătoare de moarte. Iubirea, la fel ca femeia care

⁶⁵³ Ștefan Aug. Doinaș, *Fragmente despre alteritate*, art. cit., p. 23.

⁶⁵⁴ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 26.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 27.

urma să moară, poartă cu sine „perla otrăvită a morții”⁶⁵⁶. *Eul-conștient-de-sine*, la fel ca un fluture prins într-o pânză de păianjen, parcurge aceleași etape ale morții, de zbatere, înfrângere și resemnare, fiind, în același timp și spectator pasiv al unui destin hotărât de ceilalți.

Orașul visurilor moarte, povestire cu tentă kafkiană ca un poem simbolic, dezbate într-un mod tulburător și obsedant câteva dintre cele mai spinoase probleme ale condiției umane, iar autoarea trasează cu tușe de maestru o analiză magistrală a experienței oricărui *eu* pus în fața spectacolului vieții și al morții. Eul din *Orașul visurilor moarte* este definit în funcție de spațiul și de timpul malefic pe care le parcurge, întrucât așa cum susține și Mikel Dufrenne „Sinele implică deopotrivă temporalitate și spațialitate”⁶⁵⁷. Sinele devine un produs al timpului pe care îl trăiește și al spațiului pe care îl locuiește, aceste coordonate ale existenței – cele temporale și cele spațiale – reușind să contureze, doar împreună, profilul identitar. Pentru eul din *Orașul visurilor moarte* profilul identitar este creionat între granițele unui spațiu damnat, în care timpul se suspendă, la marginea orașului fiind plasat avertismentul: „un azi ceva mai scurt decât am vrea noi timpul, un mâine nedesprins din fragila-i membrană. Și miezul fiecărei clipe încremenind pe noi ca lava peste înecatele orașe”⁶⁵⁸. Dacă timpul este prelungit într-un prezent continuu, plasarea temporală este construită tot afectiv, într-un spațiu al neclintirii, al tăcerii și al morții. Spațiul, la fel ca timpul, este perceput într-un mod exagerat de dilatat și diluat, devenind „o condiție a producerii fenomenelor”⁶⁵⁹, destinul personajului *eu* fiind dictat de coordonatele spațio-temporale. Spațiul și timpul morții sunt calea către moartea spiritului și către uniformizarea tuturor *celorlalți eu*, dar și către moartea fizică a *celuilalt eu*, a alterului, al celui străin care nu poate fi asimilat.

Plasarea spațio-temporală este construită la modul afectiv, spațiul este unul absolut personalizat, unul ce implică o înțelegere metafizică, potrivit triadei spațiului lui Vasile Băncilă⁶⁶⁰, jocul ariilor spațiale dezvăluind, de

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol II, București, Editura Meridiane, 1976, p. 152.

⁶⁵⁸ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 20.

⁶⁵⁹ Ernest Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Humanitas, 1997, p. 15.

⁶⁶⁰ Potrivit filosofului Vasile Băncilă „există trei tipuri de spațiu, unul matematic, pur fenomenal și mereu același, un spațiu filozofic, ce implică o înțelegere metafizică și unul psihologic, spațiul concret reprezentat de munte, deal, șes, pădure etc.” Vasile Băncilă, *Spațiul Bărăganului*, ediție îngrijită de Dora Mezdrea, București, Editura Muzeul literaturii române, 2000, pag. 49.

fapt, reconfigurarea spațiului mental și grănițuirea eului prin impunerea unor frontiere mentale. Spațiului i se pot imprima duble valențe, poate fi ostil, cu o emblemă negativă prin claustrarea eului, atât la nivel fizic, cât și mental, dar poate fi, în același timp, și un spațiu al întâlnirii cu sine, ca un revelator identitar. Spațiu ostil, complet diferit de spațiul-matrice „Veneam dintr-un oraș cu mult soare și nesfârșite întinderi de ape. În oraș, verdele ierbii și al copacilor era un vis interzis”⁶⁶¹, orașul în care și visurile mor reprezintă, de fapt, *spațiul de trecere* către sine, al cunoașterii și al autocunoașterii.

O oarecare distanțare de sine este prezentă în *Pachetul de țigări*, însă aceeași percepție a alterității, fie că este interioară sau exterioară, se regăsește și în această povestire, în care personajul, același *eu-confesor* estompează contururile dintre *eu* și *tu*: „Ar trebui să încerci să te aperi, până nu voi uita că tu nu ești eu, că tu nu ești în interiorul minat dinlăuntru meu, asupra căruia am nelimitate drepturi de feudal”⁶⁶². Celălalt este luat în stăpânire, până la știrbirea absolută a propriei identități și a unei identificări totale între *eu* și *tu*: „un timp mi-ai aparținut sau ți-am aparținut, chiar fără s-o știi [...] ne aparținem atât de total, că rușinea sau sila sunt două fețe ale aceleiași ascunse îngăduințe cu care ne-am obișnuit atât de mult, încât nici nu mai știm dacă există”⁶⁶³. Acest celălalt nu este, însă, *Alterul*, ci este chiar străinul care locuiește în interiorul propriei identități, este chipul ascuns al propriei identități, alteritatea intrinsecă, în care *Alterul* este co-existent sinelui, dezvoltându-se *eului* prin întoarcerea privirii înlăuntru. Devoalarea alterului din interiorul propriei identități cauzează nu doar scindarea unității sinelui, ci și o luptă între *eu* și *celălalt eu*: „Încetează să-ți mai întorci ochii înlăuntru, poți să-mi râzi cel puțin în față, cu privirea vicleană pe care zadarnic o ții ascunsă”⁶⁶⁴.

Arhetipul mitic al ochiului este cel de-al treilea ochi sau ochiul lui Shiva, cu funcție perceptivă unificatoare, reprezentând, de fapt, „un organ al viziunii interioare și prin urmare o exteriorizare a ochiului inimii”⁶⁶⁵. Cunoașterea prin ochiul lăuntric reprezintă o cunoaștere deplină, dar și o vulnerabilizare prin exteriorizarea interiorității. Ochii și privirea nu sunt doar mijlocul prin care se descoperă celălalt, străinul din afara eului, ci și alterul din interior, cel care se compune prin deșteptarea ochiului interior și

⁶⁶¹ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 20.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 34.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁶⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 2 E-O, ed.cit., pp. 362-366.

întoarcerea acestuia înlăuntru. Stranietatea din propria identitate poate fi terifiantă, iar *eul-care-se-teme-de-sine* găsește ca unică armă în lupta sa cu *celălalt eu* străpungerea ochilor până devin „două găuri goale, două mari peșteri de întuneric”⁶⁶⁶. Celălalt, potrivit lui Freud, este chiar inconștientul, ceea ce eul consideră în el ca periculos sau neplăcut, construind cu acestea un dublu străin. Julia Kristeva crede, cu convingere, că „Străinul este în noi. Iar atunci când fugim de străin sau ne luptăm cu el luptăm de fapt împotriva inconștientului nostru”⁶⁶⁷.

Tot o dedublare a eului și o întâlnire cu străinul din interiorul propriei identități apare și în schița numită *O ceașcă de cafea*, construită, însă, de această dată, sub forma unei confesiuni, spre deosebire de povestirea *Pachetul de țigări*, unde dedublarea era relevată printr-un dialog imaginar cu *celălalt eu*. Oglinda devine din nou instrumentul prin care se dezvăluie alteritatea intrinsecă: „Oglinda e încă în fața mea, imensă și adâncă. În apele ei [...] tot acel convoi de ființe în care am fost câte puțin când eu, când aceea care credeau alții că sunt, când aceea care aș fi vrut să fiu, dar, din diverse motive, n-am reușit să fiu decât aceea pe care o detestam cel mai mult”⁶⁶⁸. Eul din această schiță se conturează indirect doar cu ajutorul imaginii reflectate. Eul se identifică cu propria-i imagine reflectată în oglindă și astfel se produce înstrăinarea și îndepărtarea de sine, deoarece imaginea reprezintă alterul, eul nu se percepe în mod direct, ci prin intermediul alterului, cel care reflectă multiplele fațete din „acel convoi de ființe”. Acesta devine conștient că „Îi putem descoperi pe ceilalți în noi înșine, putem înțelege că nu formăm o substanță omogenă și radical străină de tot ceea ce nu este sinele: eu este un altul”⁶⁶⁹. Stranietatea din sine este acceptată cu oarecare resemnare sau chiar indiferență: „Se întâmplase să mă întâlnesc ca pe orice ființă străină, puțin indiferentă”⁶⁷⁰, până în momentul în care *alterul* este recunoscut de sine și acceptat ca parte integrantă a acestuia, până la contopirea într-o singură ființă și redescoperirea unității sinelui: „Până când a intervenit schimbarea. Eu stăteam în fața mea și m-am recunoscut după ticul pleoapei și-n clipa aceea eram gata să exult de bucurie”⁶⁷¹.

⁶⁶⁶ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 40.

⁶⁶⁷ Julia Kristeva, în *Dictionarul alterității și al relațiilor interculturale*, Gilles Ferreol, Guy Jucquois (coordonatori), Traducere de Nadia Farcaș, Polirom, 2005, p. 269.

⁶⁶⁸ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 50.

⁶⁶⁹ Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Institutul European, 1994, p. 7.

⁶⁷⁰ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 54.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 55.

Pe conceptul de poliidentitate, prin care individul este perceput ca sumă a unor identități, așa cum constată filozoful și sociologul Edgar Morin care afirmă cu toată convingerea: „Trăim cu impresia că identitatea este una singură și indivizibilă, atunci când este întotdeauna o unitas multiplex. Suntem cu toții niște ființe poliidentitare”⁶⁷², se construiește și povestirea *Omul arbore*. Devenirea în plan metaforic a „omului arbore”, uzitând într-un mod inedit de una din cele mai prolifiche teme simbolice, arborele, poate fi interpretată apelând, în continuare, la instrumentele specifice teoriei imaginarului, ale imaginarului identitar, dar și la instrumentele specifice ecocritism-ului. Acesta înseamnă, așa cum descrie unul dintre teoreticienii-pionieri ai curentului, Cheryll Glotfelty, „simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment”⁶⁷³. Prin identificarea cu natura, reprezentată metonimic prin arbore, interpretarea cere abordarea prin prisma celui de-al doilea val al ecocritism-ului⁶⁷⁴, când omul și mediul înconjurător nu mai sunt percepuți ca elemente contrarii, ci, dimpotrivă, factorul uman și cel natural se află într-o perfectă simbioză.

Simbol al regenerării și al vieții în veșnică evoluție, arborele face legătura între lumea uraniană și cea htoniană, înlesnind „comunicarea între cele trei niveluri ale cosmosului: cel subteran, prin rădăcinile ce răscolesc adâncurile în care se împlântă; suprafața pământului, prin trunchi și crengile de jos; înaltul, prin ramurile dinspre vârf, atrase de lumina cerului”⁶⁷⁵. Figură axială,

⁶⁷² Edgar Morin, *Gândind Europa*, Ediție revăzută și adăugită, Traducere de Margareta Batcu, București, Editura Trei, 2004, p. 160.

⁶⁷³ Cheryll Glotfelty, în *Ecocriticism and Narrative Theory: An Introduction*, Erin James, Eric Morel (ed.), [Traducere personală: în termeni simpli, ecocritica este studiul relației dintre literatură și mediul înconjurător], disponibil la <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0013838X.2018.1465255>, accesat la 10.04.2021.

⁶⁷⁴ *Ecocriticism-ul* a cunoscut mai multe etape de evoluție; în prima fază (1970-1990), a existat tendința de a vedea natura și ființele umane în direcții diferite, fiind foarte susținută ideea de a ajuta la protejarea mediului natural de influența factorului uman. În cea de-a doua etapă (1990-2000), omul se identifică cu natura, iar criticii literari, îndemnați de dialogul cu mișcarea pentru justiția ecologică, nu mai vedeau ființele umane și mediul înconjurător unul împotriva celuilalt, ci se concentrau pe modul în care aceștia erau interdependenți. Cel de-al treilea val, care continuă din anul 2000 până în prezent, se bazează pe dezvoltarea celei de-a doua etape, demontând opoziția moștenită a „naturii” și „umanului” în care omul este privilegiat. În această fază, criticii vor analiza, de asemenea, „ecologismul” ca o cheie de interpretare a tuturor textelor, mai mult decât modalitatea de a scrie despre natură.

⁶⁷⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 1 A-D, ed.cit., pp. 124-133.

rămasă undeva la margine de hotar între diferite succedanee identitare, omul care se preschimbă în arbore își acceptă metamorfoza din povestirea cu tentă fantastică, chiar suprarealistă, în direcția romanului lui Boris Vian, *Spuma zilelor*. Povestirea Rodicăi Braga descrie într-un univers fantast treptele devenirii oricărei ființe; o realitate fictivă care dezvăluie realitatea însăși. Povestirea se construiește în trepte care corespund cu devenirile omului arbore; există o tatonare la început, când crengile băteau „aproape de tâmpla și ceafa mea”⁶⁷⁶, când se produce o comunicare la nivel spiritual pentru ca, treptat această comunicare să se preschimbe, lin, într-o comunicare, până la o identificare totală a omului cu arborele: „[...]n ființa mea s-a și produs acea schimbare de care abia deveneam conștient, pentru ca, în clipa împlinirii ei totale și definitive, să-mi lunec mâinile pe trup și să descopăr coaja zgrunțuroasă de copac. Și am rămas una cu pământul, și om dar și arbore, la hotarul dintre cel ce am fost și cel care abia începeam să devin”⁶⁷⁷.

Filiația vegetală reprezintă, de fapt, o tentativă de dominare a timpului, depășind claustrarea ciclică sau sezonieră a vegetalului și aspirând spre o „transcendență încarnată în timp”⁶⁷⁸. Cu toate că arborele pare că se identifică cu toate celelalte simboluri vegetale prin treptele devenirii – înflorire, fructe și apoi pierderea frunzelor – el își depășește condiția vremelnică, devenind „simbolul totalității cosmosului în geneza și devenirea sa”⁶⁷⁹. Prin verticalitatea sa se apropie de speța umană, iar devenirea sa este umanizată, devenind „simbol al acelui microcosmos vertical care e omul”⁶⁸⁰. Arborele reprezintă totalitatea „psihofiziologică a individualității umane: trunchiul lui e inteligența, cavitățile sale interioare sunt nervii senzitivi, ramurile sale sunt impresiile, fructele și florile sale sunt faptele bune și cele rele”⁶⁸¹.

Umanizarea arborelui și metamorfozarea vegetalului devine în povestirea Rodicăi Braga un simbol al prelungirii vieții, dar și al unei cunoașteri senzoriale, care transcende limitele omenești: „schimbările la față ale anotimpurilor mi le vesteau doar adâncurile ființei mele”⁶⁸². Destinul temporal, dar și cel spiritual al omului este comparat cu cel al arborelui prin prefigurarea

⁶⁷⁶ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 57.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977, p. 335.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 58.

unei ambiții de a stăpâni timpul și devenirea printr-un simbolism static „mă doboră durerea nemișcării”⁶⁸³, dar și prin reiterarea clipelor temporale și prin înfrângerea lui Cronos, acționând chiar asupra substanței timpului „Acolo, în liniștea mea, totul se întâmplă într-un alt timp. Acea domoală înaintare spre un sfârșit ce era încă departe mă ajuta să văd limpede, mărit, într-un timp ce conținea în el posibilitatea de a relua experiențele până la deplină și înțeleaptă înțelegere”⁶⁸⁴ [s.n. S.V.]. Această înțelepciune, apropiată de starea de beatitudine, va fi curmată întrucât, în ciuda dorinței de dezbrărare de vremelnicie, arborele nu poate cunoaște veșnicia și nu poate fi desprins de existența-i efemeră. El devine simbol al jertfei, privirea fiind și în această povestire dătătoare de moarte. Privirea „omului de gheață”⁶⁸⁵ precedă moartea, omul arborele fiind redus la condiția de „veche buturugă pe o movilă de pământ și mă gândesc din ce în ce mai rar la ceea ce am fost cândva”⁶⁸⁶, *Omul arbore* fiind încă o tulburătoare parabolă a confruntării omului cu timpul și cu destinul și, în principal, cu sine.

Tema confruntării cu sine și disecarea și devoalarea propriei ființe și interiorități stau și la baza schiței *Dimineață cu vrăbii*. Construită sub forma unui monolog interior, momentul declanșator fiind, încă o dată, plasat sub semne thanatice, *Dimineață cu vrăbii* reprezintă tentativa de a răspunde la mari întrebări precum „Unde e ființa ta și cine ești tu?”⁶⁸⁷, autoarea mizând, la fel ca în povestirea *Omul arbore*, pe cunoașterea senzorială și pe stările senzitive ca formă deplină de (auto)cunoaștere: „Te trezești în tine însuși ca o vulpe prinsă în capcană”⁶⁸⁸. Clipa de reîntoarcere spre sine, a celui care privește la sufletul lui provoacă conștientizarea neputinței de dezmarginire a ființei și de neatingere a „eului adevărat”, așa cum e numit de către autoare. Risipirea de sine aduce senzația de goliciune și secătuire, fărâmele eului autentic devenind insuficiente pentru recompunerea de sine „Nici măcar tiparul meschin în care ți-ai înghesuit ființa, asigurând-o la margini și colțuri, nu-ți mai stă la îndemână”⁶⁸⁹. Momentul revelator e fulgurant, clipa de interogare a sinelui despre sine zburând odată cu vrabia, care își recapătă sprinteneala. Doar în fața morții, ființa își ia răgazul de a opri clipa (viața) și

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 60.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

de a se întoarce spre sine. Și chiar și această întâlnire cu sine creează mereu senzația de înstrăinare, de nedibuire a acelei ființe interioare, aparent intangibile, „[...] certitudinea că-n mine însămi a încolțit înstrăinarea. Eu îmi sunt mie însămi opacă, de nepătruns ca o sticlă mată în dosul căreia dansează mărită, desfigurată, proiecția nesigură a umbrelor pe pereții unei camere slab luminate”⁶⁹⁰ (*Ceasul cu cheie*).

Cu fiecare cuvânt scris și fiecare povestire în parte, identitatea, implicit și cea narativă, se suprapune cu alteritatea, manifestată, în principal, sub forma alterității intrinseci, eul confesor al povestirilor din acest prim volum al Rodicăi Braga fiind ținut sub carapacea unei identități străine.

Spațio-temporalitatea și *patternul* identitar

*Cine creează se creează pe sine în primul rând...*⁶⁹¹.

„Sinele implică deopotrivă temporalitate și spațialitate”⁶⁹². Spațiul și timpul imprimă un *pattern* identitar, sinele fiind produsul timpului și al spațiului din care se revendică. Profilul identitar se conturează cu ajutorul coordonatelor spațiale și temporale, spațio-temporalitatea devenind o entitate spirituală cu caracter personalizant. Funcționând ca un autentic semnificant identitar, spațio-temporalitatea generează un anumit tip de identitate, construită afectiv și care poate fi descifrată prin cartografierea universului psihologic și prin reprezentarea mentală a spațio-temporalității imaginare. Despre o configurare simbolică a spațiului și reprezentarea acestuia în mental vorbește și Jean-Jacques Wunenburger care afirmă: „construcțiile noastre imaginare găsesc în peisajele exterioare o materie primă pe care o preschimbă în spațiu simbolic”⁶⁹³.

Despre spațiul imaginar sau poetic care sfidează „exactitatea geometrică a măsurătorilor”⁶⁹⁴ discută Gaston Bachelard în *Poetica spațiului*, evidențiind,

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁹¹ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, ed. cit., p.33.

⁶⁹² Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol II, ed. cit., p. 152.

⁶⁹³ Jean-Jacques Wunenburger, *Reverii insulare în Viața imaginilor*, Trad. Ionel Bușe, Cluj-Napoca, Editura Cartimpex, 1998, p. 100.

⁶⁹⁴ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 7.

în funcție de natura sentimentelor inspirate, diverse tipuri de spațiu. Prin dialectica raporturilor dintre *mic-mare, aproape-departe, interior-exterior, topo-analiza* bachelardiană evidențiază valoarea umană a spațiului imaginar care „este trăit. Și este trăit, nu în pozitivitatea sa, ci cu toată părtinirea imaginației. Mai precis spus, acest spațiu atrage întotdeauna. El concentrează ființă înăuntrul unor limite care protejează”⁶⁹⁵. O continuare a poeziei spațiului lui Gaston Bachelard și înglobând conceptul de sferă/ „bulă” personală impus de Edward T. Hall⁶⁹⁶ reprezintă și studiul lui Abraham Moles în care observă modul în care omul își organizează viziunea asupra spațiului, pe baza unei structurări a spațiului în raport cu el însuși⁶⁹⁷. Considerându-se, în mod intuitiv, ca fiind Centrul Lumii, omul descompune spațiul într-o serie de cochilii concentrice, în care tipologia comportamentelor este diferită. Acesta se dezvăluie ca un tip de spațiu subiectiv, configurat prin prisma propriei percepții, după cum constată și Michel Foucault este „un spațiu încărcat în totalitate de calități, un spațiu, poate, bătut totodată, de fantasmă; *spațiul percepției noastre primare, acela al reveriilor noastre, acela al pasiunilor noastre ce dețin în ele însele calități care sunt intrinseci*; este un spațiu ușor, eterat, transparent, sau, dimpotrivă, un spațiu obscur, pietros, îngrămadit: un spațiu de sus, al culmilor, sau, din contră, un spațiu de jos, al noroiului, un spațiu care poate fi curgător ca apa vie, un spațiu care poate fi fixat, înghețat

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁹⁶ Antropologul Edward T. Hall a dezvoltat în lucrarea *The Hidden Dimension* (1966) teoria sa despre proxemică, susținând că percepțiile umane asupra spațiului sunt influențate de mediul cultural. Lucrarea lui Edward T. Hall, revoluționară în domeniul antropologiei, prima lucrare ce viza „antropologia spațiului”, analizează atât spațiile personale pe care oamenii le formează în jurul lor, cât și sensibilitățile la nivel macro care influențează așteptările privind modul în care străzile, cartierele și orașele ar trebui să fie corect organizate. Cea mai faimoasă inovație a lui Hall are de-a face cu delimitarea spațiilor personale care îi înconjoară pe indivizi, propunând „bule” determinate de distanțe interpersonale. Spațiul intim reprezintă cea mai apropiată „bulă” de spațiu care înconjoară o persoană. Pătrunderea în acest spațiu este acceptabilă doar pentru prieteni și apropiați. Spațiile sociale și consultative reprezintă acele distanțe în care oamenii se simt confortabil să desfășoare interacțiuni sociale de rutină cu oamenii cunoscuți, precum și cu străinii. Spațiul public reprezintă zona dincolo de care oamenii vor percepe interacțiunile ca fiind impersonale și relativ anonime. (Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Anchor Books Editions, 1966, pp. 113-131.)

⁶⁹⁷ Abraham Moles, Élisabeth A. Rohmer, *Autobiographie d'Abraham Moles. Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, Texte inédit écrit par A. Moles et E. Rohmer Publié dans le „Bulletin de Micropsychologie”, nrs 28 et 29 (mars et juillet 1996), disponibil la https://www.info-america.org/documentos_pdf/moles_autobiografia.pdf, accesat la 28.12.2022.

precum piatra sau precum cristalul”⁶⁹⁸ [s.n. S.V.]. Dincolo de limitele spațiale, geografice, de localizare sau cartografiere, orice loc este investit cu valențe personale și personalizate, imprimând un *pattern* asupra celui care îl creează, în mod subiectiv, și a cărui identitate se conturează ținând cont de acest factor. „Spațiul nu există în sine, ci în raport cu grupurile umane care-l populează și care, mai ales, și-l imaginează sub formă de compartimente succesive, debrușând pe o vastă întindere necunoscută”⁶⁹⁹, e ceea ce ne propunem în demersul analitic care urmează, observând corespondența dintre spațiu și personaj în cadrul textelor aparținând scriitoarei Rodica Braga.

Spațiul – revelator al profilului identitar

„Unde e ființa ta și cine ești tu?”⁷⁰⁰

În proza scurtă a Rodicăi Braga, spațiul este configurat ca un revelator identitar, devenind imaginea în oglindă a trăirilor interioare. Personajele fie explorează un spațiu cunoscut deja, fie pornesc într-o călătorie, care se dovedește a fi, în principal, o călătorie, cu valențe gnoseologice, în căutarea sinelui și a cercetării interioare. Prozatoarea alege ca scenă pentru evoluția personajului spații din cele mai comune, atât spațiul, cât și timpul devenind factori-suport pentru predispoziția protagonistului la introspecție și autoscopie, la contemplarea și cercetarea interiorității. Implicit, intervine și dialectica raporturilor dintre *mic-mare*, *aproape-departe*, *interior-exterior* din topo-analiza bachelardiană, spațiul (operând ca un semnificant identitar) fiind fie unul deschis – natura (parcul, plaja), orașul, străzile, fie unul închis, în aria spațiilor intimității – casa, camera, salonul de spital, mediul ambiant, toate acestea reflectând trăirile personajului.

Jocul ariilor spațiale îi generează locului un proces de investire cu duble valențe, chiar antinomice, spațiul, fie el unul deschis sau închis, fiind potențat cu caracteristici pozitive, dar și negative. Regăsim în paginile Rodicăi Braga spații benefice sau cum le numea Gaston Bachelard *spații*

⁶⁹⁸ Michel Foucault, *Altfel de spații* în vol. *Theatrum philosophicum*, Traducere de Bogdan Ghiu, partea I și de Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, partea a II-a, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2001, p. 252.

⁶⁹⁹ R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècles)*. *Essai*, apud. Simona Nicoară, *Istorie și imaginar. Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000, p. 208.

⁷⁰⁰ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, schițe, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 65.

lăudate, fericite – securizante și intime, care îndeamnă la reverii, dar și spații traumatizante, obscure sau malefice, cele două tipuri de coordonate fiind, de cele mai multe ori, complementare sau intercondiționate. Aceleași tipuri de spații primesc însușiri pozitive uneori, sau negative, alteori. Acestea creionează o geografie interioară, spațiul având forță de determinare ontologică, cartografierea ariilor spațiale găsind echivalentul în configurarea hărților mentale. Spațiul face, așadar, parte dintr-o cartografie identitară, devenind subiectivizat, personalizat.

Declanșarea experienței protagoniștilor din volumul de debut, *Sângele alb al pietrelor*, stă sub incidența evaziunii din lumea exterioară și a retragerii către un univers interior. Actanții au mereu tendința de a se despărți de un spațiu-timp exterior, care le este dat sau impus, fiind în permanență tentați să acceadă către un *alt-spațiu* și un *alt-timp*, proiectate conform propriilor viziuni și lumi interioare. Pentru a accede la spațiul său de manifestare, personajul Rodicăi Braga, aflat mereu în căutare de sens, trece prin locuri relativ comune, prozatoarea alegând ca scenă a evoluției personajelor sale locații din cele mai obișnuite, din imediatele vecinătăți. Însă distanța dintre universul proiectat și spațiul și timpul geometric determinat se măsoară prin semne: (a)casă și vecinătățile fiind decodate, în cele mai multe cazuri, în cheie inversă, diametral opuse percepției bachelardiene, nu ca spații intime și securizante, ci ca medii ostile și străine.

Resemantizarea spațiului adoptă, în volumul de debut, dimensiuni specifice: *golul*, *pustiul*, *vidul*: „mă trezeam în mijlocul camerei goale, friguroase, nevoită să îndur atingerea cleioasă a frigului [...] Pereții camerei, cu a căror goliciune mă împăcasem în sinea mea, începeau să-mi joace feste”⁷⁰¹, încărcate cu senzația de *frig* care îngheață orice formă de viață: „Dincolo de ziduri și porți, înghețate sloiuri umpleau și dilatau spațiile, albeau respirațiile în spume transparente ca dantela și nevăzutele ființe se răsuceau în frig și se întorceau în lucruri”⁷⁰², ducând la *abandon*, *letargie* și *moarte*: „Zadarnic strigau. Înainte de a ajunge la ele strigătul meu se mânjea cu igrasia neagră a beciurilor ce-și deșertau mirosurile grele pe trotuare și ele probabil credeau că-n pivnițele lor se umflă și se dezumflă apa și, izbiți de colțuri, șobolanii morți plesnesc în două”⁷⁰³. În fața morții este mereu prezent *sentimentul vulnerabilității, al neputinței și al abandonului*: „Cobori pe plajă.

⁷⁰¹ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 10.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 22.

⁷⁰³ *Ibidem*.

Începe să bată vânt, ușor ca un fâlfâit de aripi. Nisipul se umezește. Tălpile lasă urme în pasta lui rece [...] Când ultimul trup de pe plajă plutește departe, în larg, intri în mare, obosit, cutremurat de frig. Privești plaja goală, cu bârnele ei putrezite și, pentru că îți este cu adevărat frig, te cufunzi dintr-o dată, lăsând valurile să te cuprindă”⁷⁰⁴.

În permanență *predomină sentimentul singurătății, al absenței și al izolării*, chiar și în spațiile securizante, care ar trebui să asigure protecția și intimitatea și, cu toate că orice casă este, prin excelență, un loc de refugiu și spațiu al interiorității, de multe ori, în proza scurtă, Rodica Braga asociază casa cu un spațiu pustiu și dezolant, al abandonului: „Aflasem că în casa mea existau doar lucrurile mele, doar singurătatea mea, ceva rămășițe de veselie și pereții toți căptușiți cu o absență coșcovită de veche ce era”⁷⁰⁵. Aceste spații claustre justifică dorința permanentă de evadare către întinderi vaste, ilimitate, limita fiind întâlnită doar în accepțiunea unei structuri triadice: cer-mare-pământ: „În față, o vastă întindere, o țărână moale în care-ți imprimi trupul, așteptând ca vântul să-ți spele urmele.

Între mare și cer, lumina curge ca uleiul fierbinte”⁷⁰⁶, nemărginirea naturalului accentuând, încă o dată, *vulnerabilitatea umanului*: „Ca într-o prismă de sticlă în care oamenii țin captivă o floare, din beznă fășnește plaja cu mormanul de trupuri scăldate într-o lumină gălbuie. Aceeași liniște de moarte, absența oricărui zgomot...”⁷⁰⁷. Vulnerabilitatea umanului, prin această plafonare, indiferență și absență, determină și degradarea umanului. Tăcerea și absența devin maladive, iar singurătatea, abandonul de sine și vidul interior al ființei degradează actanții acestui traseu al vieții la statutul unor figurine absente, lipsite de contur, indiferente la sine și la toți cei din jur, doar „niște pete de întuneric”: „În jur, simți prezențe surdomute. Nu vezi oamenii și din pricina asta ți se pare că au încetat să aibă forma lor obișnuită. Sunt simple zone de întuneric. Înaintezi printre ei, o pată întunecată printre alte pete. Știi că vorbesc, așa cum în vis știi că se întâmplă unele lucruri, deși nu le vezi, dar nu-i auzi. Îți spui că lipsa de contur îi apără de ei înșiși. Cel puțin, tu așa simți. Nicio atingere nu tulbură ființa ta de abur întunecat”⁷⁰⁸. Umanul și-a pierdut forma, contururile și consistența.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

Senzația de singurătate și izolare, de absență și de lipsă de comunicare și empatie cu celălalt este somatizată, senzorialul ocupând, în permanență, în scrierile Rodicăi Braga, un rol primordial, depășind, ca forță în economia textului, evenimențialul: „Încremenești în senzația singurătății omului aflat într-un batiscaf coborât la mare adâncime. Întinzi mâna. Plutește în gol. În tine se desface un nod fierbinte de spaimă și mânie. Între tine și fapăturile acestea nu există nimic. Un spasm violent își contractă stomacul și imediat te eliberezi vomitând. E ca și cum revii dintr-o boală ce-ți dizolvase trupul în valuri de fum, incapabil de a reține vreo atingere. Mușchii zvâcnesc scurt sub pielea caldă și netedă”⁷⁰⁹. Celălalt se dezvăluie, astfel, ca o prezență ostilă, angoasantă care trebuie evitată pentru a evita răul pe care l-ar putea produce. Însă doar prezența umană cauzează „spaimă și mânie”, dorul de oameni fiind limitat doar la cuvântul lor, singura slăbiciune legată de oameni a personajului, din acest prim volum de proză, limitându-se la „vraja cuvântului rostit”.

Absența oamenilor este suplinită cu prezența tuturor celorlalte viețuitoare; „păsările aveau un fel atât de omenesc de a-și spune păsurile [...] sau chiar de a-mi asculta încăpățânata-mi tăcere”⁷¹⁰. Natura devine un topos privilegiat, completându-se cu toate celelalte simboluri și accepțiuni, toate convergente spre simbolistica vieții și a libertății, instituite prin: tărâmul visat și necunoscut, „verdeața cu seve fășnitoare”⁷¹¹, mare, cer, vânt, păsări. Prozatoarea are vocația naturalului, perceput ca spațiu sacru al întâlnirii cu ființa interioară venind în contradicție cu universul urban claustant, apăsător, aplatizat spiritual. Orașul-capcană pentru eul interior, cu simbolistica recluziunii și a claustrării, dezvăluie analogii cu relevanță psihanalitică, determinând instaurarea stării de criză: „Orașul îți invadează venele. Urlă în timpane melodia stridentă a amiezii. Iz de mușegai urcă lent dinspre maluri. Tiranice maluri, înconjurând din trei părți orașul. Fâșia îngustă de pământ pe care s-au zgribulit casele aleargă spre uscatul cel mare”⁷¹². Antinomia spațiului urban și a celui natural este evidentă, orașul este plasat sub semnul obscurității și al morbidității, al limitelor impuse, în opoziție cu vastul spațiu natural. Orașul poartă stigmatele declinului și ale degradărilor progresive, reflectate chiar și prin ambianța macerată de o umezeală grea, o atmosferă apăsătoare, ostilă, un spațiu al morții, în care

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 47.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 42.

⁷¹² *Ibidem*, p. 43.

chiar și oamenii au uitat să trăiască, devenind niște structuri (in)animate, inerte și golite de sens: „nu erau decât niște ființe stranii, cu trupuri de ceață și suflute de pâslă. Umbrele lor, una câte una, se duceau în indiferență și de acolo trimiteau până la mine zig-zagurile privirii lor stinse”⁷¹³.

Populat de oameni-umbră sau părăsit, orașul este perceput ca o temniță, limitând orizonturile și speranța, iar zidurile acestuia închid spațiul într-un labirint „Ziduri înalte și groase se devorau reciproc, își amestecau liniile, animate de-o înverșunare ce le rămânea totuși străină. La picioarele lor mirosea a fântâni părăsite. În fiecare zi, burțile tăbăcite ale străzilor se umflau ca de-un nămol rece și dens, pe care soarele nu reușeau să-l zvânte vreodată. Cu pielea solzoasă și umedă, răcoarea ciuruia pereții, se scurgea în ei ca râmele strârnite de ploaie”⁷¹⁴. Spațiu al neclintirii și al pironirii în loc, orașul-labirint își pierde valențele pozitive, de spațiu protector, cu rol de apărare împotriva oricărui tip de asalt, fiind doar un loc în care toate drumurile duc spre nicăieri și, în același timp, spre aceleași destinații.

Personajul, ca singurul *eu-conștient-de-sine*, nu poate decât să se supună acestui spațiu labirintic, angoasant, iar fără vreo cale de ieșire își pierde chiar și speranța evadării: „trebuia să suport teroarea de a mă vedea oricând și oriunde singur, ținut între ziduri și asfalt, târând după mine, ca pe o jucărie stricată, speranța că oamenii acestui oraș nu mă vor ignora la infinit, retrași în claustrare ca broaștele-țestoase în carapace”⁷¹⁵. Orașul-temniță este perceput ca un spațiu străin, total diferit de spațiul-matrice, configurat ca un spațiu vital, luminos, antinomia fiind construită prin intermediul palierelor dihotomice: libertate-captivitate, speranță-deznădejde, iubire-nepăsare, viață-moarte: „Veneam dintr-un loc cu mult soare și nesfârșite întinderi de ape. În oraș, verdele ierbii și al copacilor era un vis interzis”⁷¹⁶. Evadarea fizică dintr-un spațiu de acest fel pare imposibilă, însă cea mentală este lipsită de granițe în vis. Visul devine un portal către lumea ideală, către „țara făgăduinței”, prin vis restabilindu-se armonia: „uneori, visul meu îneca orașul în soare, culori și oameni”⁷¹⁷. Analizând simbolurile onirice, devine evidentă năzuința către lumină și viață, accentuând sumbra realitate, creionată în tonuri clareobscur: „O ceață densă pe care speram s-o părăsesc la fiecare colț, o regăseam pretutindeni, o surprindeam desfigurând lumina,

⁷¹³ *Ibidem*, p. 24.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 21.

pictându-i măști inerte de monștri. Erau clipele cele mai triste ale zilei. Lumina desfigurată a străzii își scuipa frica pe caldarâm, pe ziduri, în gurile de canal și frica se băltea la picioarele mele. Sfâșiata de înălțimile cenușii ale clădirilor, lumina uita cum arată o umbră de om”⁷¹⁸.

Spațiul tenebros, cenușiu, cu atmosfera încărcată și sumbră degradează și pângăresc orice urmă de viață și lumină, singurul *eu-conștient-de-sine* refugiindu-se în *locurile memoriei*⁷¹⁹, prin reîntoarcerea la puritatea amintirilor din iernile copilăriei: „Mi se întâmpla uneori să-mi fie dor de zăpadă. Doream căderile nesfârșite de alb. Doream zăpezile, dar dorința se frângea la mijloc. Aici zăpada bătea în cenușă, pentru că fiecare fulg îmbătrânea și murea în ritmul lent al căderii”⁷²⁰. Dialectica aici/ acolo este, încă o dată, suport pentru antinomia spațiu matrice/ spațiu străin. Tot ce se găsește *aici*, în spațiul străin este ostil, e un univers aflat sub stigmatul damnrării și al morții, iat tot ce se afla *acolo* era sub semnul vieții, al luminii și al purității. Spațiul desacralizat și al pângăririi induce chiar și lipsa de perspectivă care echivalează cu deznădejdea și abandonul de sine, oamenii ferecați în propria indiferență se complăceau în neclintirea și încătușarea plafonării și a inerției maladive.

Teama, care atinge cote paroxistice și tăcerea sunt singurele constante în acest spațiu damnat, al morții: „Aș fi putut crede că orașul era mort din timpuri imemorale. Tăcerea se prăvălea peste mine ca ploșnițele înfometate peste trupul înghițit de somn. [...] Tăcerea însăși era un băzăit metalic. Aici, în orașul acesta, în care nu bătea niciun clopot și nimeni, în afară de mine, nu avea curajul să înfrunte semnul mare al «liniștii» căzut peste case ca o înțepenită pleopă, aici, s-ar fi părut că existam singur și toate se temeau de mine”⁷²¹. *Aici*, totul poartă semnul alterității ostile, pentru *Aici* nu există *noi*, ci doar *eu* și *ceilalți*, singurul *eu-conștient-de-sine*, având identitatea sfâșiata între două conflicte: cu *ceilalți*, cu alteritatea extrinsecă: „distanța ce ne

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁷¹⁹ *Les lieux de mémoire*, conceptul popularizat de istoricul francez Pierre Nora în colecția sa în trei volume *Les Lieux de Mémoire*, reprezintă orice entitate semnificativă, indiferent dacă este de natură materială sau nematerială, care face referire la orice loc, obiect sau concept cu semnificație istorică în memoria colectivă populară. Exemple de locuri ale memoriei au fost considerate un monument, un muzeu, un eveniment, un simbol precum un steag, chiar și o culoare importantă în memoria istorică. *Lieu de mémoire* îmbină ideea de timp cu cea de spațiu. În acest caz, în povestirea Rodică Braga, loc al memoriei este un cronotop, un spațiu și timp al rememorării copilăriei, configurat prin simbolistica purității din albul zăpezii.

⁷²⁰ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 22.

⁷²¹ *Ibidem*, p. 22.

despărțea creștea și se adâncea doar în mine, pentru că eu singur plecam și reveneam în jurul lor, al celor care rămâneau neclintii, încătușați în funiile oarbe ale indifferenței”⁷²², dar și cu propriul eu, cu alteritatea intrinsecă: „Acolo și acela eram eu. [s.n. S.V.]”⁷²³.

Într-un spațiu străin, singurul *eu-conștient-de-sine* percepe straniețea din sine, conștientizează propria diferență și propriul statut de străin, statut configurat de Julia Kristeva în următorii termeni: „Străinul: furie oprită în gât, inger negru închizând străvezul, urmă tulbure, de nepătruns. Chip al urii și al celui alt, străinul nu este nici victima romantică a lăncezelii familiale, nici intrusul răspunzător de toate relele care se abat asupra cetății. Nici începutul revelației, nici adeversarul imediat ce trebuie eliminat pentru pacificare grupului. În mod straniu, *străinul locuiește în noi, el este chipul ascuns al propriei noastre identități, spațiul care ne zdruncină sălașul, timpul în care se surpă înțelegerea și afecțiunea*. Recunoscându-l în noi, evităm să-l detestăm ca atare. Simptom ce pune în discuție tocmai acel «noi», probabil imposibil, străinul își face apariția de îndată ce zvăcnește în mine conștiința propriei mele diferențe, pentru a dispărea atunci când ne recunoaștem cu toții străini, răzvrătindu-ne din strânsoarea legăturilor și a tovarășiilor de tot felul. [s.n. S.V.]”⁷²⁴.

Spațiul străin primește, însă, și conotații pozitive, devenind un spațiu al inițierii și al revelației. *Aici* devine spațiul întâlnirii cu celălalt și cu propriul eu; al percepției stranieții celui alt și a propriului eu și, astfel, spațiul damnat devine un spațiu sacralizat care conduce către centrul universului celui alt și al propriului eu. „La el acasă, în clanul său, omul trăiește în profan; trăiește în sacru imediat ce pleacă în călătorie și se află, în calitate de străin, în vecinătatea taberei unor necunoscuți”⁷²⁵. Eroii povestirilor Rodicăi Braga sunt niște călători porniți în căutarea Sinelui, traversând etape de viață, asumându-și condiția celui care își dorește cunoașterea de sine, aceasta însemnând și cunoașterea unui spațiu diferit și a unui timp nou. Semantica

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ *Ibidem*, p. 26.

⁷²⁴ Julia Kristeva, *Străini pentru noi înșine*, în „Secolul 21”. Publicație periodică de sinteză. Literatură universală – științele omului – dialogul culturilor, editată de Uniunea Scriitorilor din România și Fundația Culturală Secolul 21, nr. 1-7 (442-448)/ 2002, *Alteritate*, p. 269.

⁷²⁵ Arnold van Gennep, *Rituri de trecere. Studiul sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.* Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu. Studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, Postfață de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 23.

drumului și a călătoriei este plasată, așadar, sub semnul metaforei, al revelării și cunoașterii de sine și a celuilalt. Spațiul inițierii este găsit după numeroase căutări: „Am poposit la marginea unui oraș după lungi călătorii pe meleaguri străine”⁷²⁶. Primul impact pentru eroul care vine din alte locuri străine este întâlnirea cu limita, cu marginea unui oraș (oarecare, cu caracter generalizat), limita fiind determinantă pentru parcursul vieții.

A trece limite, margini, praguri înseamnă constituire și definire de sine, Martin Heidegger considerând că prezența limitei delimitează neființarea (absența) de ființare, concepută ca „prezență”. În aceiași termeni, Constantin Noica afirma că „orice faptură este în limită, dar spre a fi cu adevărat trebuie să treacă, dintr-o limită ce limitează, într-una ce nu limitează”⁷²⁷. Însă, cel care trece limita, pragul „plutește între două lumi”⁷²⁸, personajul Rodicăi Braga fiind prins între un *aici* și un *acolo*, așa cum am delimitat în analiza noastră. Limita este impusă de poartă, iar dincolo de aceasta este necunoscutul care atrage și înspăimântă, deopotrivă: „Dincolo de porți începea pentru mine o împărăție străină, o țară a făgăduinței”⁷²⁹. Simbol al trecerii, al transformării și al parcurgerii de etape, poarta separă și, totodată, leagă două lumi și chiar, două stări, însemnând un prag al autodepășirii, o arcadă inițiativă. Neofitul nu are drept de acces și nu poate trece dincolo de porți dacă nu respectă ritualul inițierii, întrucât și condiția sa ontologică se schimbă odată cu trecerea pragului. El este străinul, factorul perturbator, care poate crea dezechilibru în lumea în care pătrunde. Străinul este acea „ființă sacră, înzestrată cu potențialitate magico-religioasă, benefică sau malefică, în mod supranatural”⁷³⁰, iar pentru a putea trece limita și a pătrunde în noua lume trebuie să respecte riturile trecerii, necesare pentru a neutraliza noile influențe aduse cu sine, întrucât el este considerat *alterul* potențial periculos. Străinul trebuie să treacă de toate etapele acestui ritual de inițiere, care se referă la oprirea și așteptarea în fața limitei, trecerea acesteia și intrarea în noua lume. Străinul din povestirea Rodicăi Braga

⁷²⁶Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 20.

⁷²⁷ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 10.

⁷²⁸ Arnold van Gennep, *Rituri de trecere. Studiul sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, ed. cit., p. 27.

⁷²⁹ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 21.

⁷³⁰ Arnold van Gennep, *Rituri de trecere. Studiul sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, ed. cit., pp. 34–35.

respectă acest ritual, el trece printr-un stadiu preliminar, în care este nevoit să se oprească și să aștepte, „să poposească la marginea orașului”, apoi trece „dincolo de porți” și intră în „împărăția străină”.

Străinul, însă, este cu greu acceptat, între el și ceilalți punând singurătatea care acționează ca un perete vertical „de sticlă”, limitând, astfel, orizonturile cunoașterii și înconjurând personajele ca într-un labirint: „Când oamenii acestui oraș se vor arăta, voi fi încetat de mult să mai doresc asta și abia atunci voi pune între mine și ei singurătatea la care m-au condamnat, ca pereții de sticlă ai unui uriaș insectar gol”⁷³¹. Simbolistica spațiului labirintic conduce tot către ideea de inițiere și evoluție spirituală, după cum afirmă Mircea Eliade „[...] labirintul este imaginea prin excelență a inițierii... Pe de altă parte, consider că existența omenească este alcătuită dintr-o serie de încercări inițiatice; omul se face printr-un șir de inițieri inconștiente sau conștiente”⁷³².

Personajul Rodicăi Braga, odată pătruns în acest spațiu labirintic, trece prin diferite stări declanșate chiar de trăsăturile acestui loc aflat sub paradigma inițierii. Labirintul are la bază dihotomia interior-exterior, personajul Rodicăi Braga este un prizonier într-un spațiu străin, separat de toți cei apropiați care au rămas în exteriorul orașului, dar, în același timp, el este și un prizonier în interiorul orașului, fiind *Alterul*, cel venit din exterior care reprezintă un potențial pericol. Înaintând către centrul labirintului, către toți ceilalți, el reușește să înainteze către propriul centru, către sine, ajungând, așadar, la autocunoaștere: „Ultima cunoștință este aceea de sine, înțelegerea propriului eu, oglindit în propria conștiință. Iată motivația profundă a faptului că în fundul labirintului este așezată deseori o oglindă, pentru ca omul care s-a învârtit timp îndelungat prin cotiturile drumului, ajungând în sfârșit la ținta călătoriei sale, descoperă că ultimul mister al căutării sale, «Deus absconditus» sau monstrul este el însuși”⁷³³. Pătruns în labirint, până în momentul ajungerii la centru, personajul participă la o confruntare cu sine, călătoria labirintică, într-un spațiu străin și alambicat, cu toate răscrucile și bifurcațiile și parcurgerea acestui drum care implică atâtea meandre și complicații, se transformă într-o „reprezentare a multitudinii

⁷³¹ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 23.

⁷³² Mircea Eliade, *Încercarea labirintului: Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Prefață de Claude-Henri Rocquet, Traducere din franceză de Doinea Cornea, București, Editura Humanitas, 2007, p. 30.

⁷³³ Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*, Traducere din italiană de Crișan Toescu, Iași, Editura Meridiane, 1974, p. 46.

stărilor sau modalităților existenței manifestate, prin a căror serie indefinită a trebuit «să rătăcească» ființa înainte de a se putea stabili în centru”⁷³⁴.

În unele povestiri (*Timp amar*), labirintul interior are sensul unui exil autoimpus, având ca finalitate ascunderea de sine însuși: „complicatul labirint în care te-ai ascuns de tine însuși”⁷³⁵, parcurgerea acestuia ducând, finalmente, la identificarea și atingerea propriului centru. Fie că este vorba despre un labirint interior, spiritual, fie că este unul geografic, fizic, evadarea spațială și/ sau spirituală se convertește în dorința eroului de a ajunge în centrul ființei sale, iar spațiile, pe care le străbate pentru a atinge acest loc sacru, dobândesc valențe simbolice, dincolo de realitatea toponimică. Drumul către centrul labirintului echivalează, în plan psihologic, cu drumul către sine, către centrul ființei sale.

În cel de-al doilea volum de proză scurtă, *Eternități de o clipă*, eroii au ca spații de constituire și definire de sine dintre cele mai diverse. Fie că sunt spații închise, cum sunt casa care a rămas goală după plecarea copiilor: „Stau aici în casa ce-mi pare o scoică în care a murit ultimul vuiet, zadarnic o ridic la ureche în speranța că numai auzul meu e nevolnic și mă înșală”⁷³⁶ (*Scrisoarea prietenei*), camera peste care uitarea a așternut fire de praf: „Cloroticele șuvițe de soare se mutaseră pe covor, iar firele de praf dănțuiau în lumina lor stinsă”⁷³⁷ („*Manfred*”), fotoliul preferat care îndeamnă la reverie: „Ședea pe fotoliu și privea absentă anemicele raze de soare ce pătau covorul. Nu se gândea la nimic precis”⁷³⁸ („*Manfred*”), salonul de spital „foarte mare, cu o mulțime de paturi [...] adăpostind trupuri bolnave” și cu acea „atmosferă de spital, pregnantă, inconfundabilă”⁷³⁹ (*Scările*), autobuzul: „În autobuz, mirosea puternic a benzină și a trupuri de oameni îmbibate de mirosurile veșmintelor purtate. Geamurile erau aburite. Mașina înainta ca un animal rănit”⁷⁴⁰ (*Poveste demodată*), fie că sunt alese, ca scenă a evoluției personajului, spații deschise precum: parcul: „Maria merge prin parc și privește crengile goale ale copacilor proiectate pe cerul ce se încarcă treptat de întuneric”⁷⁴¹ (*Eternități de o clipă*), cabana izolată și „singuratică” de unde

⁷³⁴ René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, Traducere de Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, București, Editura Humanitas, 2008, p. 476.

⁷³⁵ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 138.

⁷³⁶ Rodica Braga, *Eternități de o clipă*, schițe, București, Editura Eminescu, 1982, p. 175.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 180.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 179.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 193.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 69.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 55.

„se privea în tăcere răsăritul lunii. Sta vreme îndelungată cu ochii ațintiți spre cer, urmărind cum se destrămau norii ajunși sub ea, poleiți de o lumină încenușată”⁷⁴² (*Sfârșit de vară*), casa „așezată în vârful unui deal, perfect izolată de sat”⁷⁴³ (*Timp amânat*), podul casei, balconul: „Unul din noi ieșise pentru puțin aer pe balcon și observase ninsoarea. O explozie de veselie, de fericire nefirească, de râsete și țipete ne azvârli pe toți afară. Albul zăpezii venise să dea ultimei nopți a vechiului an aerul acela ireal, atât de mult râvnit, ca un dar la copilăriei, când totul putea deveni posibil”⁷⁴⁴ (*Un dar de Anul nou*).

Indiferent de spații, fie că sunt închise sau deschise, elementul comun al acestora este faptul că personajele se închid în propria interioritate, trăiesc închise în propria singurătate ca într-o carapace, solitudinea, fie ea căutată („Tu-ți iubești singurătatea”⁷⁴⁵) sau doar acceptată („Mă împăcasem cu viața, cu singurătatea, cu bătrânețea”⁷⁴⁶), permițându-le să își analizeze propriile trăiri. Retragera în propria interioritate echivalează cu o trecere „dincolo”, care cultivată, poate fi atinsă oricând: „În orice clipă, femeia putea trece pe nesimțite «dincolo», în bezna treptat subțiată a concentrării lăuntrice”⁷⁴⁷. Până la a ajunge „dincolo”, trebuie respectate etapele trecerii către sine: așteptarea, suspendarea realității, trecerea și pătrunderea în spațiul privilegiat al reveriilor: „Încet, aluneca pe povârnișul așteptării atente. Apoi, când tot restul realității rămânea în urmă, suspendat la marginea memoriei, întoarsă o clipă doar cu amintirea înapoi, avea în față priveliștea unui pisc intangibil, cu ierburile pitice, abia vizibile pentru ochii ei. Lăsa liniștea adâncurilor să pătrundă în sine, cu zecile ei de ace care o amorțeau centimetru cu centimetru și, de aici, totul avea să reînceapă”⁷⁴⁸. Spațiul reveriilor, al întâlnirii cu sine ia forma unui pisc intangibil, într-o direcție ascensională, spre culmea evoluției sale, simbolismul muntelui cu piscul său fiind pus în relație cu evoluția umană și cu funcția psihică a supraconștientului.

Senzorialul ocupă, din nou, un loc important în descrierea tuturor stărilor pe care personajele le trăiesc, liniștea cufundării în sine venind cu senzația zecilor de ace, care amorțesc realitatea. Propice reveriilor și

⁷⁴² *Ibidem*, p. 105.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 144.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 191.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 178.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 160.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

întâlnirilor cu sine sunt spațiile mici, izolate, ca niște refugii, spațiile vaste fiind mereu asociate cu senzația de teamă și de străin. Potrivit lui Gaston Bachelard spațiile mici, precum cuibul, cochilia, carapacea îndeamnă la „reverii de refugiu”, unde visătorul se lasă condus pe tărâmul imaginației. În refugiul oniric, viața se contemplă, se concentrează, se analizează, se transformă. Refugiile onirice sunt unele solitare, singurătatea fiind necesară pentru a locui în spațiile mici. Totodată, aceste refugii mărturisesc claustrarea ființei retrase în propria interioritate, în propriul sine. Aceste spații cu „valoare de cochilie” definesc identitatea, după cum afirmă Gaston Bachelard: „Și toate spațiile singurătăților noastre trecute, spațiile în care am suferit de singurătate, ne-am bucurat de singurătate, am dorit singurătatea, am compromis singurătatea, rămân de neșters în noi. Și, mai precis, ființa nu vrea să le șteargă. Ea știe din instinct că *aceste spații ale singurătății sale sunt constitutive*”⁷⁴⁹ [s.n. S.V.]. Spațiile care ne cheamă în noi înșine sunt toposuri privilegiate în care sunt accesate structurile interioare, iar Gaston Bachelard consideră că „Ființa care se ascunde, ființa care «intră la loc în cochilie» pregătește o «ieșire». [...] se pare că, păstrându-se în imobilitatea cochiliei sale, ființa pregătește explozii temporale ale ființei, vârtejuri de ființă. Cele mai dinamice evadări se fac pornind de la ființa comprimată”⁷⁵⁰.

„Vârtejurile de ființă” și spațiile definesc identitatea întrucât „sufletul nostru este o locuință. Și, amintindu-ne de case, de camerele unde am stat, învățăm să locuim în noi înșine”⁷⁵¹. Personajele Rodicăi Braga se dezvăluie prin alegerea acestor spații care predispun la reverii. Spațiile cărora le sunt atribuite valențe revelatorii în imaginarul identitar sunt: pivnița, podul casei, scările, fântâna, locuri încărcate de semnificații, spații mici și foarte înguste sau spații mai vaste, aerisite sau claustrante, sufocante, luminoase ori întunecoase, răcoroase sau calde, locuri care acționează ca refugiu și care vorbesc despre tăcerile personajelor. Propunând o analiză fenomenologică actuală a mansardei, Bogdan Ghiu descrie acest spațiu drept un „labirint al iminenței și evitării întâlnirii hotărâtoare cu «dublul», cu «celălalt» (și chiar cu «altul» total, neraportat) și, deci, al inevitabilității *creației de sine*, [...] care vizează invenția *spațiului interior*”⁷⁵², varianta mai actuală a podului, mansarda, reprezentând un spațiu al interiorității și al raportării la sine.

⁷⁴⁹ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, ed.cit., p. 41.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 141.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 31.

⁷⁵² Bogdan Ghiu, *Spre o (nouă)mansardă*, disponibil la <https://atelier.liternet.ro/articol/9252/Bogdan-Ghiu/Spre-o-noua-mansarda.html>, accesat la 29.05.2022.

Autoarea recurge la o fenomenologie a spațiului interior și activează și valorifică un motiv fecund, cu semnificații complexe, acela al polarității pivniță–pod, care înțelegea ca un axis mundi, relevă polaritatea ființei. Iraționalității pivniței se opune raționalitatea podului, acestea fiind asociate cu o catabază sau „coborâre în infern” ori anabază sau „urcarea la cer”. Perspectiva psihologică consideră catabaza o inițiere în zonele contradictorii ale propriului sine, o cercetare a celor mai intime unghere ale sufletului și o luminare a propriului întuneric. Catabaza reprezintă o retragere din lumea exterioară pentru a putea fi explorată cea lăuntrică. În cartea *Omul descoperindu-și sufletul* (*L'homme à la découverte de son âme*) psihanalistul Carl Gustav Jung analizează spaimele care bântuie casa prin imaginea dublă a pivniței și podului, utilizând următoarea imagine: „Aici conștiința se comportă ca un om care, auzind un zgomot suspect în pivniță, aleargă în pod ca să constate că nu sunt hoți și că, prin urmare, zgomotul era pură închipuire. În realitate, acest om prudent nu a îndrăznit să se aventureze până în pivniță. [...] În loc să înfrunte pivnița (inconștientul), «omul prudent» al lui Jung face din pod un alibi pentru propriul curaj. În pod, șoarecii și șobolanii pot să facă gălăgie. Dacă vine stăpânul, ei vor intra în tăcerea găurii lor. În pivniță se mișcă niște ființe mai lente, care nu au pași atât de mici și grăbiți, niște ființe mai misterioase. În pod, spaimele se «raționalizează» cu ușurință. În pivniță, chiar pentru o ființă mai curajoasă decât omul evocat de Jung, «raționalizarea» este mai puțin rapidă și mai puțin clară, ea nu e niciodată definitivă. În pod, experiența zilei poate întotdeauna să șteargă spaimele nopții. În pivniță, tenebrele rămân zi și noapte. Chiar la lumina lumânării, omul din pivniță vede dansând umbre pe zidurile negre”⁷⁵³. În aceeași atmosferă a nesiguranței și a temerii pășește în spațiul tenebros al pivniței și personajul Rodicăi Braga: „Liniștea [...] bâjbâie în gârliciul pivniței”⁷⁵⁴, chiar și liniștea, dobândind valențe personificatoare, pătrunde temătoare și pe dibuite în locul considerat periculos și respingător, personajul coborând în propriul sine în pivniță, considerată ființa obscură a casei. În acest loc, personajul are parte de o înfruntare a propriului inconștient, o dibuire a obscurului din sine ce are loc în liniște și cu poticneli, tocmai la a treia treaptă, cea care face trecerea din lumea supratrană în cea subterană. Trecerea către cealaltă lume respectă un ritual al ei, pe care Sânziana, personajul Rodicăi Braga, îl (re)cunoaște de la bătrânii înțelepți, la

⁷⁵³ Carl Gustav Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, apud Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, ed. cit., p. 50.

⁷⁵⁴ Rodica Braga, *Eternități de o clipă*, ed. cit., p. 23.

„a treia treaptă, acolo unde moșu obișnuia să-și aplece capul pentru a trece în umeda întunecime”⁷⁵⁵, ca un gest de reverență, o plecăciune în semn de respect, dar și de umilință, un gest submisiv care precedă pătrunderea în acest spațiu și, totodată, accesarea către ungherele tenebroase ale sinelui. Dacă pivnița este descrisă ca un spațiu ostil, întunecos și umed, aceasta reprezintă, în același timp, și un loc al bogățiilor, „cu iz de butoaie, de curcubete burtoase, de vedre îmbibate de aroma vinurilor”⁷⁵⁶. Pivnița se dezvăluie ca un spațiu dual, fiind, în plan mistic, „vistieria în care sufletul trebuie să pătrundă ca să se reculeagă luând cunoștință de harurile primite. El se înfruptă din vinul păstrat acolo și gustă din hrana spirituală”⁷⁵⁷, pivnița devenind, așadar, un spațiu al interiorității, al cunoașterii de sine. Planul spiritual întregeste acest sens mistic, sufletul fiind dus în pivniță de către Duhul Sfânt, pentru a lua cunoștință despre toate bogățiile ascunse sau uitate aici și pe care, cu generozitate, le va împărți celor care au nevoie.

Un alt spațiu care corespunde conștiinței de sine este fântâna. Aici are loc o nouă catabază, fântâna fiind puntea de legătură între lumea terestră și cea subterană, având, la fel ca pivnița, duble valențe. Ea coboară către ungherele întunecate ale lumii subterane și, totodată, în luciul apei se reflectă cerul, fântâna devenind „ochiul” deschis spre înălțimile cerului. În povestirea Rodică Brega, fântâna corespunde unui loc al neliniștii și al așteptării, dar și al reflecției și al legăturii cu sine și cu strămoșii „Fântâna cu cei trei pești roșii o reține o clipă. Rezemată de ea, cu mâinile tremurând de încordare, rămâne nemișcată cu găleata oprită la mijlocul urcușului, cu ochii ridicați spre cer, așteptând parcă o lămurire ce-ar trebui să-i vină din înaltul atât de îndepărtat. Ceva nu e în ordine, nu se potrivește cu ceasul acesta, ceva întârzie să se întâmple, ca de atâtea alte ori”⁷⁵⁸. Legătura fântânii cu lumea de dincolo înfricoșează, iar apa adusă seara de la fântână trebuie binecuvântată pentru a deveni curată, apa și fântână devenind, în povestire, simboluri prevestitoare ale morții, la fel cum consideră Gaston Bachelard „Apa este astfel o invitație la moarte, la o moarte specială, care ne permite să ajungem la unul din refugiile materiale elementare”⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3 P-Z, ed.cit., pp. 102-103.

⁷⁵⁸ Rodică Brega, *Eternități de o clipă*, ed. cit., p. 22.

⁷⁵⁹ Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eșeu despre imaginația materiei*, București, Editura Univers, 1995, p. 65.

Episodul coborârii în fântână întâlnit în basmele românești este reinterpretat în povestirea Rodicăi Braga; personajul acesteia nu coboară în fântână, la fel ca voinicul din basme, ci (se) coboară la modul simbolic, mijlocul de trecere către cealaltă lume și către sine fiind găleata de la fântână. Episodul pune în evidență cotitura existențială a personajului: „Cu găleata suspendată în golul negru al fântânii, Sânziana simte cum liniștea nefirească o desparte de bucurie. Scapă găleata din mâini și ecoul căderii ei în adânc se suprapune țipătului mut din pieptul fetei care se repede pe cele șapte trepte ale casei mari”⁷⁶⁰. Simbolistica episodului marchează și importanța acestuia în economia povestirii; fântâna cu cei trei pești roșii, acest număr fundamental care „sintetizează tripla unitate a ființei vii”⁷⁶¹ fiind aici o cifră a destinului: „La români, soarta omului este reprezentată prin trei zâne – cea care toarce viața fiecărui individ, cea care o deapănă, îi dă ordine și sens, și cea care taie firul și hotărăște momentul morții. Toate au aceeași importanță și nu pot fi despărțite, căci toate trei constituie destinul”⁷⁶². Cele trei zâne sunt înlocuite de cei trei pești, peștele, lăsând la o parte simbolistica creștină, fiind asociat cu etapele devenirii și ale restaurării ciclice. Peștii au culoarea roșie, ambivalentă, simbol al vieții și al morții, în același timp, roșul întunecat, o culoare interzisă neinițiatilor având semnificație funerară. Roșul „sacru și secret este misterul vieții ascuns în străfundurile beznei și oceanelor primordiale [...] el nu devine vizibil decât în cursul morții inițiatice, când capătă o valoare sacramentală”⁷⁶³. Apa din fântână suportă la rândul-i o simbolistică ambivalentă, este substanța nașterii, dar și a morții: „...receptacul al tuturor germenilor, apele simbolizează substanța primordială, din care toate formele se nasc și în care toate se reîntorc, prin regresivitate sau prin cataclism. Ele au fost la început, ele revin la încheierea oricărui ciclu istoric sau cosmic; ele vor exista neîncetat – deși niciodată singure, pentru că apele sunt întodeauna generative, cuprinzând în unitatea lor non-fragmentară virtualitățile tuturor formelor”⁷⁶⁴.

⁷⁶⁰ Rodica Braga, *Eternități de o clipă*, schițe, ed. cit., p. 23.

⁷⁶¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3 P-Z, ed.cit., p. 367.

⁷⁶² Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade* (ediția a IV-a), București, Editura Coresi, 2018, pp. 122-123.

⁷⁶³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3 P-Z, ed.cit., p. 172.

⁷⁶⁴ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Humanitas, 1992, p. 183.

Traversarea celor două lumi prin intermediul găleții de la fântână are loc cu ezitări și poticneli, cu teama de a nu aduce din „golul negru al fântânii” „nelămuriri” așteptate, dar care par a nu mai veni din această îndepărtare, iar pentru a nu duce la îndeplinire (ne)așteptarea, Sânziana scapă găleata înapoi în adâncuri și urcă „cele șapte trepte ale casei mari”. Catabaza nu poate fi urmată decât de o anabază, cele două categorii ontologice fiind parte a naturii ființei umane și a ființării. Personajul accede către un sens anabasic, treptele fiind un „simbol ascensional clasic, desemnând nu doar urcarea într-o cunoaștere, ci și o elevație integrată a întregii ființe”⁷⁶⁵, treptele urcate fiind în număr de șapte, simbolizând împlinirea vremii, la egipteni scara cu șapte trepte reprezentând „ultima și definitivă ascensiune a sufletelor către stelele în care se vor topi, unindu-se cu lumina lui Ra; e vorba de Bărcile Scării Cerului, simboluri ale ascensiunii sufletului”⁷⁶⁶. Împlinirea vremii este pentru bunic, iar pentru Sânziana calea conversiunii lăuntrice este condiționată de trecerea celor șapte trepte ale autocunoașterii convergente nevoii de reînnoire a ființei, urcarea acestor trepte fiind echivalentul ascensiunii pe axa ființei.

În accederea către planul ascensional, Sânziana respectă un ritual al trecerii, „zăbovește o clipă nesfârșită în pragul ușii”⁷⁶⁷, „Pragul, ușa indică nemijlocit și concret soluția de continuitate a spațiului; de aici, marea lor importanță religioasă, deoarece sunt simboluri și totodată vehicule ale trecerii”⁷⁶⁸, în acest caz realizându-se o trecere de la o lume la cealaltă, dar și de la o stare ființială către o alta, pragul și poarta echivalând și „cu o trecere de la un mod de a fi la altul și realizează o adevărată mutație ontologică”⁷⁶⁹. Mutația ontologică, în acest caz, se concretizează în trecerea într-o altă etapă a vieții, a maturizării Sânziane, o dată cu moartea bunicului. Această trecere către moarte, dar și către o nouă etapă a vieții se petrece în timpul nopții, numele personajului principal, Sânziana, imprimând o simbolistică specială; „În multe credințe europene, solstițiul de vară este socotit o poartă, care deschide drum de coborâre în întuneric. [...] Conform credințelor românești, în noaptea de Sânziene se deschide cerul, iar omul are acces la cunoașterea

⁷⁶⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3 P-Z, ed.cit., p. 202.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷ Rodica Braga, *Eternități de o clipă*, ed. cit., p. 23.

⁷⁶⁸ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, București, Humanitas, 1992, p. 25.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

întregii Firi”⁷⁷⁰. Sânziana are acces în această noapte la (auto)cunoaștere, dar și la o cunoaștere a firii omenești și a finitudinii acesteia, la cunoașterea de sine și a celuilalt.

Prozatoarea rămâne angrenată pe calea reprezentării simbolice, în povestirea *Scările* alegând ca mijloc de trecere către lumea de dincolo același simbol, scările, prin care se accede la o direcție ascensională. Valorificând reminiscențe ale credințelor populare, potrivit cărora călătoria sufletului spre cer se face urcând treptele unei scări, în această povestire chemarea sfârșitului ia forma unui urcuș: „Pe urmă, simți timpul, precis, ca o împunsătură. Nu-și mai putea îngădui să întârzie. Trebuia să urce scările. Urma să fie izbăvit prin urcușul acela?”⁷⁷¹. Dacă în alte povestiri acest urcuș avea sensul unei accederi și a pășirii pe calea către sine, „*eso-thodos*” – calea spre interior⁷⁷², o cale a edificării interioare, scara fiind o punte de trecut pentru revelarea orizonturilor ființei, această secvență narativă din povestirea *Scările* esențializează, treptat, etapele peregrinării sufletului prin viață și prin propria-i interioritate, pentru a alege, în final, chemarea luminii „care îl înnebunea cu încifrata ei chemare, căreia, pe negândite, simțea nevoia să i se opună”⁷⁷³. Articulând semnificațiile simbolico-inițiatice ale căilor de acces la ceea ce se află dincolo de lumină, urcușul acesta marchează de(z)limitarea și dezmarginirea de contingent, nu fără poticneli, însă, și fără teama de a nu mai cunoaște încă și alte taine ale vieții „...începând să urce, își spuse: «Viața mai are încă multe, foarte multe taine», și-și opri mișcarea la jumătate”⁷⁷⁴. Urcușul se face în etape provizorii, care corespund diverselor stări de inițiere; dacă la început urcușul reprezintă expresia monotoniei și a neparticipării, condiția terestră fiind cea care predomină, iar greutatea materiei fiind profund resimțită „Egale, repetate la infinit, deșert de piatră suprapusă, scările erau expresia celei mai desăvârșite monotonii. Respirau indiferență ucigătoare, solemnitate a neparticipării”⁷⁷⁵, chemarea devine tot mai puternică prin promisiune „Îl chemau, iar el știa că fiecare părticică din betonul rece și zgrunțuros era mai mult decât o înșelătoare promisiune. Poate o deschidere nebănuită spre grotele propriei vieți, o minusculă trapă

⁷⁷⁰ Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, ed.cit., pp. 106-107.

⁷⁷¹ Rodica Braga, *Eternități de o clipă*, ed. cit., p. 195.

⁷⁷² Marcel Tolcea, *Ezoterism și comunicare simbolică*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004, p. 10.

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 196.

spre propriul destin”⁷⁷⁶. Această urcare înseamnă și coborâre, totodată, o descindere către „grotele vieții”, grotă, arhetip al matricei materne, fiind prezentă în miturile referitoare la origini, renaștere și inițiere. Peștera dezvăluie numeroase valențe simbolice, semnificând simbol al lumii, imagine a centrului și a inimii, loc al nașterii și al inițierii. Coborârea inițiată în grotă devine echivalentul numeroaselor ceremonii inițiatice al căror ritual de început presupune trecerea neofitului printr-un astfel de spațiu. Acest ritual, definit de Mircea Eliade drept *regressus ad uterum*, devine unul necesar, pe axa Ființei fiind coerente sensurile în ambele direcții, atât cea ascendentă, cât și cea descendentă.

Sensul pe care această coborâre în grotă îl dobândește în povestirea Rodicăi Braga îl reprezintă acea „întoarcere la origini și, de aici, înălțare la cer, ieșire din cosmos”⁷⁷⁷. Urcușul lăuntric este precedat de coborârea în „grotele propriei vieți”, de recluderea și periplul prin zonele lăsate neluminate ale sinelui. Grotă devine spațiul conversiei exteriorității în interioritate, simbolizând „locul identificării, adică procesul de interiorizare psihologică, în cursul căruia individul devine el însuși”⁷⁷⁸. Aceasta reprezintă traversarea simbolică a spațiilor interioare, a periplului către centrul ființei, devenind semn al transfigurării realizate la nivel ontologic și accederea către o altă paradigmă existențială, una marcată de îndoieli și întrebări, dar și de alegeri. Drumul care duce sus e unul singur? Drumul e același pe tot parcursul? Secunda de derută până la pecetluirea alegerii se dilată la infinit, în ciuda captivității persoanei fizice într-un singur timp și spațiu, dar și al libertății deduse din multitudinea de timpuri și spații parcurse mental. Refuzul alegerii pare imposibil, întrucât chemarea către lumină are o forță care anulează orice împotrivire „lumina îl înnebunea cu încifrata ei chemare”⁷⁷⁹, personajul Rodicăi Braga năzuind mereu spre condiția ascensională, grotă fiind un spațiu emblematic care instaurează un raport special cu verticalitatea, cu transcendența, la fel ca fântâna, prin „ochiul” deschis către infinit, către cer.

Personajul Rodicăi Braga tinde mereu către retragerea în propriul for interior, caută acele cotloane luminoase în care dăinuie, în tihnă, în sine. Aceste spații protectoare și revelatoare, totodată, sunt fie refugii, de obicei,

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3 P-Z, ed.cit., p. 74.

⁷⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁷⁹ Rodica Braga, *Eternități de o clipă*, ed. cit., p. 197.

izolate și plasate la înălțime „casa era așezată în vârful unui deal, perfect izolată de sat”⁷⁸⁰, sălașuri onirice care îndeamnă la reverie, cu podul care lasă „lumina să pătrundă nestingherită”⁷⁸¹, fie sunt întinderi vaste, luminoase dătătoare de viață „ochilor săi li se oferi priveliștea unor pajiști cu iarbă înaltă de un verde cast. Din loc în loc insule fremătătoare de flori explodând în culori aprinse, vibrau în aerul pur. [...] Invazia orbitoare a soarelui, lumina lui palpabilă de-un galben dens...”

Incursiunile în aceste spații definitorii și în adâncurile ființei înseamnă, de fapt, retragerea într-o spațialitate interioară, care implică sustragerea din contingent, din realitatea obiectivă și dănuirea într-un spațiu al ființei, al centrului și al întâlnirii cu sine, universul ficțional devenind o reflexie a eului.

Temporalitatea narativă și dimensiunea identitară

Între spațiu și timp există o legătură indisolubilă, întrucât „indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp”⁷⁸², timpul și spațiul devenind centre sau elemente motorii în jurul cărora se configurează esențialul sensului fiecărei povestiri din cele două volume de proză scurtă ale scriitoarei Rodica Braga. La fel ca în cazul spațialității, identificăm în proza Rodicăi Braga o temporalitate interioară, un timp al ființei, a cărei succesiune nu este liniară, ci, mai degrabă, înseamnă durată pură, un timp cunoscut prin intuiție și senzații „Importante erau nu clipele, cu întâmplările lor, ci acel noian de senzații ce se repezeau la mine cu tenacitatea unui roi de lăcuste”⁷⁸³. În ciuda avertismentului din povestirea *O ceașcă de cafea* a evenimentelor plasate într-un timp oarecare, un timp al aparentei neîntâmplări, acesta își dezvăluie importanța și semnificațiile prin însăși predestinarea fiecărui moment care trebuie să existe și să fie perceput ca pe un dat firesc „Acum spun o zi oarecare, deși foarte probabil că ziua aceea nu era deloc așa. Poate că, dintotdeauna, ea existase pentru mine în forma aceea, cu întreaga ei încărcătură de explozibil întârziat, având un loc al lui, dinainte stabilit, exact în partea a doua a acelei zile...”⁷⁸⁴.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 145.

⁷⁸² Mihail Bahtin, *Formele timpului și ale cronotopului în roman*, în *Eseuri de critică și poetică literară*, București, Editura Univers, 1972, p. 295.

⁷⁸³ Rodica Braga, *Eternități de o clipă*, ed. cit., p. 40.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 52.

Timpul se dezvăluie mereu ca serie de momente care declanșează resorturi intime, fiind analizat și trăit ca un prezent perpetuu, ca un „acum” care se desprinde de pe axa trecut-prezent-viitor. E un timp al adăstării și al așezării în firescul ființei. E timpul omogen al trăirii, unul non-cronologic care oferă deplinătatea momentului „în urmă cu multă vreme am învățat să respir în ritmul bățăilor ce fărâcă timpul ca pe un bulgăre de calcar. În felul acesta nu sufeream că timpul trece, deoarece nimeni nu-și bagă în seamă respirația. Nicio neliniște nu se stârnea în jurul meu atâta vreme cât lucrurile își păstrau un lustru de *prezență eternă* ce-mi stătea alături ca o câră a orbilor, gata oricând să mă ducă mai departe”⁷⁸⁵ [s.n. S.V.]. Regăsim în paginile prozatoarei Rodica Braga un orizont temporal al sensibilității inconștiente, înzestrat cu accente subiective care îi atribuie o configurare specială, așa cum apare descrisă de către Lucian Blaga: „Momentele timpului, ca orizont al inconștientului, nu se succedea egale, sau amorf, pe unul și același plan al unei curgeri fără tensiuni, ci se complică interior, dobândind un fel de fizionomie sau profil”⁷⁸⁶.

Această configurare a propriului concept de orizont temporal, filtrat prin matricea propriei sensibilități, unică și profund subiectivă, este evidentă în fragmente precum următorul: „Niciodată, până acum, n-am putut măsura exact întinderea *ceasornicului interior*, care-a făcut din mine această carcasă imperceptibil uzată, salvând aparența de bunăstare, dar conținând undeva, într-un loc ferit, o simplă și precisă dată ce nu mai lasă loc de niciun dubiu”⁷⁸⁷ [s.n. S.V.]. Forma pe care o ia timpul configurat ca „întindere a *ceasornicului interior*” depinde nu de bătaia impersonală, măsurată cronologic a duratei, ci de accentul pe care instanța subiectivă îl (de)plasează pe axa uneia dintre dimensiunile temporale. E ceea ce Lucian Blaga numește „timp-fluviu”, în care accentul zace pe un prezent permanent „Prezentul, de ieri, de astăzi, de mâine, e privit de fiecare dată ca existând pentru sine, sieși suficient [...] Timpul e, în oricare fază, concentrat în prezent. Astfel, în totalitatea sa, el reprezintă o curgere ecvațională de clipe egal de prețioase. Timpul acesta e adunat cu totul în momentul de față, dat tot așa în tot ce a fost sau poate deveni moment de față. Niciun moment nu există numai ca trecere spre celălalt moment, ci e scop în sine și pentru sine”⁷⁸⁸.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. 69.

⁷⁸⁶ Lucian Blaga, *Trilogia culturii. I. Orizonturi temporale*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 51.

⁷⁸⁷ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 117.

⁷⁸⁸ Lucian Blaga, *Trilogia culturii. I. Orizonturi temporale*, ed. cit., p. 53.

Orizontul temporal își revelează dimensiunea subiectivă în ambele volume de proză scurtă, fiind un prezent trăit într-un mod profund, ca durată care se vrea a fi stăpânită: „Ce înnebunitor se învârt acum acele ceasornicului! S-ar zice să li s-a prescris un timp limită de parcurgere a unei anumite distanțe. E ceea ce mă neliniștește. Care e distanța și care e timpul? [...] Dacă aș putea, cu-o singură mișcare, să-l înșfac și să mi-l apropiu”⁷⁸⁹. Acest timp personal și profund subiectiv dobândește, însă, duble valențe în volumul de debut, *Sângele alb al pietrelor*. Orizontul temporal este proiectat pe o axă a duratei, acest prezent trăit fiind o ipostază a timpului ca un interval situat între un orizont temporal ascendent – un timp al iubirii („ceasul de plumb masiv pe care arătătoarele vor indica *adevăratul tău timp, timpul iubirii*” [s.n. S.V.]) și un orizont temporal descendent, un timp al finitudinii, al morții („un azi ceva mai scurt decât am vrea noi timpul, un mâine nedesprins din fragila-i membrană. Și miezul fiecărei clipe încremenind pe noi ca lava peste înecatele orașe”⁷⁹⁰; acest prezent perpetuu fiind bifatet, devoalându-se, uneori, ca ipostază negativă a timpului, a duratei care înseamnă o încremenire a miezului oricărei clipe, ca o succesiune de momente lipsite de orice semnificație, „o curgere ecvatională de clipe”⁷⁹¹. Timpul, la fel ca spațiul, dezvăluie latura duală a ființei și a lumii.

Aceeași configurare a timpului este imprimată și în cel de-al doilea volum de proză scurtă, *Eternități de o clipă*, titlul însuși dezvăluind intenția autoarei de surprinde și „îngheța” esențialul fiecărei clipe, înscriind-o, astfel, în eternitate. „Personajele au revelația eternității în chiar efemerul clipelor trăite parcă sub o vrajă”⁷⁹², iar aceste „eternități de o clipă” reprezintă niște momente-sumă care concentrează întreaga existență într-o frântură de durată: „un bătrân descoperă universul mic al cronologiei obișnuințelor; discuția cu un medic definește pe un plan spiritual vârsta femeii mature; în noaptea Anului Nou, afecțiunea nerostită vine să omagieze calitatea prieteniei; imposibilitatea recuperării afective alimentează o «poveste demodată»; [...] revizuirea criteriilor fericirii imediate; descumpănirea insidioasă produsă de atingerea vârstelor de răscruce; dorința obosită a revederii răpește bucuria scontată – iată tot atâtea motive ale comprimării eternităților la o clipă sau – invers – ale dilatării clipei la dimensiunile eternității”⁷⁹³. Bătrânul

⁷⁸⁹ Rodica Braga, *Sângele alb al pietrelor*, ed. cit., p. 73.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁹¹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii. I. Orizonturi temporale*, ed. cit., p. 53.

⁷⁹² Sonia Elvireanu, *Rodica Braga: reprezentarea interiorității*, București, eLiteratura, 2014, p. 39.

⁷⁹³ Titu Popescu, *Analiză și adevăr psihologic*, art. cit.

din schița *Sfârșit de vară* surprinde esența acestor clipe efemere înscrise în eternitate: „Ciudat cum o singură întâmplare modifică impresii, sentimente, o lume întreagă în care până mai ieri ne mișcam în siguranță, și, o dată cu asta, întreg sistemul de relații ce l-am stabilit cu ceilalți”⁷⁹⁴.

Configurarea orizontului temporal din acest volum de povestiri vine în fireasca descendență a direcției impuse din primul volum de proză scurtă, emanând din aceeași dorință a prozatoarei de a pune accentul pe acea ipostază a timpului percepută ca un prezent perpetuu, în care fiecare clipă este valoroasă și sieși suficientă, în acest demers analitic, concentrându-ne pe cele două coordonate, spațiu și timp, ca instrumente pentru revelarea dimensiunii identitare.

⁷⁹⁴ Rodica Braga, *Eternități de o clipă*, schițe, ed. cit., p. 106.

Concluzii

Anul 2021 a însemnat și a însumat pentru scriitoarea Rodica Braga jumătate de veac de activitate și prezență constantă în literatura română, traversând zone și direcții importante ale literaturii și culturii autohtone. De-a lungul unui parcurs existențial dedicat scrisului, scriitoarea Rodica Braga și-a urmat crezul artistic, aflat sub semnul (auto)creației, după cum însăși scriitoarea mărturisea într-unul dintre interviurile amintite – „Cine creează se creează pe sine în primul rând, chiar, sau mai ales, cu ajutorul vieții de zi cu zi”⁷⁹⁵. O activitate atât de prolifică impunea o cercetare extinsă și mult mai atentă a operei scriitoarei, motiv pentru care, în prezenta lucrare cu tema **RODICA BRAGA – ÎNTRE CONFESIUNE ȘI AUTOFICȚIUNE**, ne-am propus un popas exegetic asupra creației poetei și prozatoarei Rodica Braga, asumându-ne o viziune din perspectiva unui instrumentar teoretic multiplu, pe care l-am considerat pertinent și relevant prin relaționare cu imaginarul scriitoarei.

Coordonatele pe care le-am identificat ca fiind definitorii pentru receptarea și interpretarea întregii creații a scriitoarei au fost trasate prin chiar convingerile sale, potrivit cărora „trăirile proprii sunt materia primă a unei cărți”⁷⁹⁶. Structura confesivă a personalității scriitoarei, onestitatea și sinceritatea față de sine însăși, considerate drept valori fundamentale și puncte cardinale, au amprentat și orientat, în mod firesc, scrierile sale spre o literatură a mărturisirilor. Frământările propriei existențe au fost decantate, extinzându-le semnificațiile, prin integrarea în opere de ficțiune, într-o scriitură conștientă de sine, în care autobiografia literară se întrețese cu autobiografia personală. Cele două ipostaze existențiale, cea artistică și cea

⁷⁹⁵ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în vol. Mihaela Ursa (coord.), *Divanul scriitoarei*, ed. cit., p. 33.

⁷⁹⁶ Rodica Braga, în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”* (Interviu cu romanciera Rodica Braga), în „Discobolul”, art. cit., p. 91.

empirică, nu sunt plasate sub semnul diferențierii și, astfel, converg spre două figuri recurente: „*cea-care-trăiește-scriind*” și „*cea-care-scrie-trăind*”⁷⁹⁷.

Am precizat, în debutul acestui studiu, că scriitoarea Rodica Braga nu își scrie opera, ci *se (de-/ re-) scrie pe sine*, abordarea creațiilor sale (fie în proză, fie în versuri) din perspectiva unei relații indisolubile între biografie și operă aflându-se la baza prezentei teze de doctorat. Intenția noastră a fost aceea de a stabili că diada viață/ creație, creator/ personaj, autobiografie/ (auto)ficțiune reprezintă nucleul discursului scriitoarei, în care aceste concepte sunt topite și coexistă în mod armonios, ipoteza de la care am pornit în demersul nostru doctoral nefiind un simplu pretext, întrucât am observat că scrisul său ființează după regulile involuntar impuse de crezul artistic – al scrierii de sine și cu sine. (*Tran*)scrierea universului interior și a biografiei în operă a impus, ca metodă plauzibilă de abordare a textelor, lectura în grilă identitară, intenția noastră fiind cea de a demonstra că textele scriitoarei germinează în jurul unor gesturi aproape rituale de asumare de sine, pendulând, așadar, între *confesiune și autoficțiune*.

O primă tentație a fost aceea de a găsi conexiuni între texte și informațiile biografice, însă, în acest caz, am fi căzut în capcana unei interpretări dintr-o perspectivă strict (sau prioritar) biografistă și, cu toate că nu putem izola opera de autor, trebuie să admitem că autenticitatea nu reprezintă principala caracteristică a autoficțiunii și chiar dacă informațiile extratextuale s-au dovedit utile în abordarea textelor, scrierile sale reprezintă doar niște ficțiuni ale unor aspecte ființiale ale autoarei. Realitatea extratextuală (a se citi datele biografice) dezvăluită de către eul textual (ficcional) ne permite identificarea acestuia cu eul real (empiric) și, prin urmare, lectorul este îndreptățit să perceapă textul ca o ficțiune care își însușește realitatea concretă, autobiografică. Raportarea (parțială) a operei la biografie s-a impus prin însăși metoda de abordare și interpretare aplicată în demersul analitic, pentru a legitima teza care a stat la baza acestei cercetări, dar și prin constantele declarații ale scriitoarei, care fac apel la nucleul identitar. Având, așadar, ca repere secundare, informațiile biografice și îndepărtându-ne de intențiile monografice, prin alegerea unui instrumentar variat și actual de receptare a textelor, care să activeze și să potențeze exercițiile hermeneutice în cascadă, am realizat, în prezenta lucrare, o analiză, conformă cu ipoteza

⁷⁹⁷ Ioan Holban, *Fragediile unui ficționar de pe blocul de gheață al lumii*, în „România literară” nr. 46/ 2020, disponibil la <https://romanaliterara.com/2020/11/fragediile-unui-fictionar-de-pe-blocul-de-gheata-al-lumii/>, accesat la 6.03.2021.

de lucru, a creațiilor în versuri și în proză ale scriitoarei Rodica Braga și am urmărit modul în care, la nivel configurativ, sunt accesate nucleele identitare pentru a crea și redimensiona universul ficțional.

Cele două genuri abordate de scriitoarea Rodica Braga, poezia și proza (aceste două genuri literare îngemănându-se în chiar intențiile de creație ale autoarei) se înscriu în coordonatele textualizării substratului autobiografic și ale (re)scrierii de sine. Indiferent de forma de exprimare, Rodica Braga se *în-scrie* mereu în creațiile sale, în care se afirmă atât diverse **strategii de (auto)ficționalizare**, cât și profunde irizații autobiografice. **Autoimplicația** reprezintă o constantă a creației sale, autoreferențialitatea fiind esențială în abordarea actului lecturii. Pentru a analiza această categorie insolită de texte care gravitează în jurul procedului de ficționalizare a autorului, a fost necesar să ne însușim și să apelăm la un instrumentar variat, care să decripteze mecanismul interior al acestei practici – a scrierii vieții îmbinate cu ficțiunea, evidențiind, totodată, caracterul autoreflexiv al acestui tip de scrieri.

Strategia de cercetare a avut la bază o hermeneutică cu sens dublu prin care am încercat să identificăm traiectoria de la biografie la operă și de la operă la biografie, stabilind, totodată și punctele de convergență ale acestora. Din punct de vedere structural, studiul este organizat pe două paliere – existând o componentă teoretică, ce operează cu o serie de considerații teoretice preliminare și o a doua componentă, în care am propus un cod de receptare și interpretare a creațiilor, în versuri și în proză, ale scriitoarei Rodica Braga.

Subliniind lipsa intențiilor monografice, pentru prezentul studiu am considerat necesare, în primul capitol (**PARTICULARITĂȚI FICTIONALE ȘI PERSPECTIVE TEORETICE ASUPRA OPEREI SRIITOAREI RODICA BRAGA**), schițarea unor scurte repere biografice și prezentarea contextelor culturale și, mai ales, a vecinătăților literare, care constituie ceea ce am denumit *un destin literar*, adică o viață consolidată pe coordonatele creației și dedicată scrisului, așa cum mărturisea scriitoarea: „dorința mea perpetuă de a scrie e singurul mod de a fi eu însămi”⁷⁹⁸. Întrucât scriitoarea Rodica Braga afirma că scrie o proză desprinsă de contingent, în conturarea acestui profil al scriitoarei, demersul nostru nu s-a axat pe contextul social sau politic, ci, mai degrabă, am făcut apel la recurențele (auto)biografice care au determinat acest tip de scriitură. De asemenea, s-a omis, în mod intenționat, discuția despre aderența scriitoarei la vreun grup literar sau plierea pe canoane ori

⁷⁹⁸ Rodica Braga, *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, p. 73.

curente ale vremii, întrucât, catalogată drept o prezență eminamente singulară, Rodica Braga însăși mărturisea că nu este adepta partizanatelor impuse de aceste segmentări care nu au nicio legătură cu vârsta sau starea de creație a autorului.

A doua secțiune a primului capitol se orientează spre cristalizările conceptuale și este alocată reperelor teoretice care constituie baza exercițiilor hermeneutice ulterioare, oferind grila pentru descifrarea mecanismelor interioare ale creației, în versuri și în proză, a scriitoarei Rodica Braga. A fost necesară identificarea și definirea bazei teoretice a paradigmei în care am încadrat opera scriitoarei. Am abordat, așadar, *problema sinelui în literatură* și, implicit, *procedeul ficționalizării de sine, efectele receptării* unui astfel de discurs care se bazează pe o ambiguitatea generată de *statutul incert al subiectului* care pendulează între limitele empirismului și ale ficționalității. Intenția noastră a fost să clarificăm noțiuni controversate precum *subiect poetic, autobiografie, autoficțiune* ș.a., repere fundamentale în direcția de cercetare propusă. Așadar, s-a cristalizat o sferă terminologică polimorfă, care a inclus apropierea unor concepte teoretice *up to date*, dar și recuperarea unor secvențe de discurs critic antedecembrist.

Odată fixat cadrul conceptual, s-a elaborat o grilă de lectură personalizată, dar și eterogenă, care extrage repere analitice din arii diverse. Problemele și reflecțiile teoretice și critice conturate în această secțiune a lucrării au fost aplicate și explorate, în profunzime, în următoarele două capitole, dedicate studiului concret al operei scriitoarei Rodica Braga.

Obiectul de cercetare al celui de-al doilea capitol (**POEZIA RODICĂI BRAGA – MARILE EVADĂRI DIN STRUCTURILE CONSACRATE ȘI FUGA SPRE EGO-GRAFII LIRICE**) a fost universul liric al poetei Rodica Braga. Am receptat poemele Rodicăi Braga din aceeași perspectivă – a scrierii de sine, având ca suport ideatic mărturisirile autoarei „în poem eu sunt personajul expus în toată interioritatea mea denudată”⁷⁹⁹. Am observat și am încercat să demonstrăm, prin intermediul unor exemple relevante din poemele Rodicăi Braga, că printre instrumentele integrate în imaginarul creației sale în versuri se află confesiunea eului intim, explorarea și dezvăluirea interiorității, dar și ființarea alternativă într-o realitate ficțională, girată ontic. În poemele Rodicăi Braga poate fi decantată, cu ușurință, *ființa*

⁷⁹⁹ Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, art. cit.

de carne și cuvinte, prezența autoarei fiind recognoscibilă în figura subiectului poetic. Astfel, am constatat că paradigma confesivo-autoficțională definește, pe deplin, universul liric al poetei. Sunt prezente, în poezia Rodicăi Braga, două voci complementare, cea confesivă și cea impersonală, poeta fiind, deopotrivă, prezentă în versuri, dar și absentă prin implicarea subiectului scriptural. Hermeneutica de identificare (bazată pe un instrumentar teoretic divers care a inclus opiniile unor teoreticieni precum: Dominique Combe, Käte Hamburger, Susan S. Lanser, Michael Riffaterre, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, James Olney, Leonor Arfuch, Walter Mignolo) a vizat înscrierea subiectului empiric în matrița goală a pronumelui „eu”, transgresând, astfel, provocator, protocoalele de lectură.

Al treilea capitol, **PROZA RODICĂI BRAGA – AUTOREFERENȚIALITATEA CA FICȚIUNE DE SINE**, surprinde și analizează specificul discursului narativ al scriitoarei, perceput tocmai din această perspectivă, a autoreferențialității. Demersul analitic de receptare a prozei a vizat o perspectivă diacronică, propunând o serie de posibili vectori interpretativi care, evident, pot incita la relectură și la noi analize. Am putut observa, pe parcursul incursiunii noastre, caracteristicile prozei scriitoarei Rodica Braga care se înscriu în liniile a două chei de lectură complementare: autoreferențială, confesivă și identitară, pe de o parte, sau autoficțională, care implică acel *alter ego* pe care autoarea îl numea „interioritatea mea scriindă”.

Printre elementele specifice prozei s-au evidențiat predilecția spre discursul narativ homodiegetic, propensiunea spre confesiune, introspecție și monolog interior, exprimarea interiorității prin narativizarea trăirilor lăuntrice, reducerea la minimum a epicului, în favoarea psihologicului care prevalează. Înscriindu-se în liniile prozei analitice, epicul se restrânge în favoarea analizei, întrucât accentul cade pe scrutarea interiorității și pe evenimentele care se desfășoară în „viața interioară”. Factologicul este plasat în plan secund, intriga construindu-se prin explorarea universului interior, analizat cu minuțiozitate. Evenimentialul constituie obiect de analiză și meditație, întâmplărilor topite în penumbră căutându-li-se semnificația prin generalizarea la nivelul experienței umane. Inserțiile autobiografice în ficțiune și plasarea straturilor ontologice în planul ficțional determină hibridizarea pactelor de lectură (pactul autobiografic se intersectează cu cel romanesc), iar prin propriile trăiri reflectate în substanța și materia primă a scrierilor se transgresează către fictivul identității.

Într-un scurt excurs interdisciplinar, am activat un instrumentar exegetic complementar, în cele două subcapitole 3.3. *Textul confesiv – crochiu de scriere autoficțională* și 3.4. *Ontologie lingvistică. Provocările unei viziuni interdisciplinare*, unde am identificat și analizat, din perspectivă lingvistică, formele de exprimare ale „eului autoficțional” din pseudo-jurnalul *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. În subcapitolul *Literatura – mărturisire a sinelui sau reconfigurare identitară? O cronologie a prozei* am parcurs și analizat, în diacronie, proza scriitoarei Rodica Braga urmărind modificări de stil și o evidentă evoluție din punct de vedere stilistic și de viziune creatoare.

În subcapitolul *Strategii de ficționalizare a sinelui în proza scurtă* am identificat și analizat strategiile de ficționalizare a sinelui în cele două volume de proză scurtă, *Sângele alb al pietrelor* și *Eternități de o clipă*, apelând, în demersul analitic, la spațiu și timp, evidențiate ca două categorii-suport esențiale pentru conturarea profilului identitar. Se impune să punctăm faptul că, în acest periplu, cele două coordonate – spațiul și timpul – au reprezentat piloni în creionarea personajelor, dezvăluite ca dublete ficționale ale autoarei înseși.

Prin identificarea caracteristicilor creațiilor, fie în proză, fie în versuri, ale scriitoarei Rodica Braga, am constatat că opera sa poate fi încadrată într-o categorie textuală care contopește elementele autobiografice, confesive, cu cele ficționale, prin *strategiile autoreflexivității*. Pătrunzând în interstițiile textelor, încărcate cu semnificații de natură ficțională, dar și ontologică, am observat bipolaritatea și complementaritatea acestor puncte nodale, *confesiune și autoficțiune*. La nivel discursiv, se poate distinge modul de *în-scriere* al *alter ego*-ului scriitoarei, prin topirea în materia primă a propriilor trăiri, autoarea fiind convinsă că „scriitorul se scrie pe sine”⁸⁰⁰. Eul extratextual se identifică, simbolic, cu cel textual, contopindu-se într-o entitate scripturală care explorează procesul de configurare a sinelui în manieră scriptică, scrutându-și identitatea pe coala de hârtie, dar și dincolo de aceasta. Supratema *căutării sinelui* poate fi asociată tuturor scrierilor Rodicăi Braga, proza sau poezia sa constituindu-se din frânturi ale sinelui, întreaga creație reprezentând un palimpsest identitar, recompus într-un tot unitar de către

⁸⁰⁰ Rodica Braga, în *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare”* (Interviu cu romanciera Rodica Braga), în „Discobolul”, art. cit., p. 91.

lectorul avizat. Toate scrierile sale explorează filonul autobiografic, substanța acestora stabilindu-se din identitatea simbolică a autoarei, prezentă în cărțile sale la nivel afectiv, ca structură mentală, prin idei și limbaj.

Creațiile scriitoarei Rodica Braga pendulează între doi poli – *confesiune* și *autoficțiune*. Este ceea ce ne-am propus să demonstrăm. Ideea titlului și ipoteza acestei lucrări au decurs, într-o primă fază a cercetării, din mărturisirile și opiniile scriitoarei. Sintagma *între confesiune și autoficțiune* își află explicația în nenumărate opinii exprimate în diverse întruchipări – interviuri, eseuri, poezii, romane –, dar nucleul îl regăsim în crezul artistic al scriitoarei: „Eu cred că, așa cum îți trăiești viața, așa și scrii. Totul transpare în scris. Viața ta interioară se revelează în el ca într-o soluție fotografică. Toate luminile și umbrele ei vor fi acolo, imposibil de negat, de mimat. Cine creează se creează pe sine în primul rând, chiar, sau mai ales, cu ajutorul vieții de zi cu zi”⁸⁰¹.

Apropierea de opera scriitoarei Rodica Braga a presupus evidențierea relației de nutrire mutuală între biografie și operă, însă, în această etapă a cercetării noastre, rămânem cu clara convingere (și total lipsiți de pretenții de exhaustivitate) că aceasta reprezintă doar una dintre posibilele chei de lectură capabile să decripteze mecanismele intime ale creației acestei scriitoare complexe, constituind un posibil reper pentru cercetări ulterioare și o provocare pentru alte relecturi pertinente.

⁸⁰¹ Rodica Braga, *A fi bărbat și a fi femeie, iată două moduri diferite de a ființa*, în Mihaela Ursa (coord.), ed. cit., p. 33.

Bibliografie

A. Opera

1. În volum

Volume de autor (în ordine cronologică)

1. Braga, Rodica, *Sângele alb al pietrelor*, schițe, Editura Cartea Românească, București, 1972.
2. Braga, Rodica, *Nisipul memoriei*, roman, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
3. Braga, Rodica, *Dincolo de dragoste*, roman, Editura Eminescu, București, 1979.
4. Braga, Rodica, *Eternități de o clipă*, schițe, Editura Eminescu, București, 1982.
5. Braga, Rodica, *Singurătatea pământului*, roman, Editura Eminescu, București, 1985.
6. Braga, Rodica, *Prietenii lui Arthur*, carte pentru copii, Editura Ion Creangă, București, 1986.
7. Braga, Rodica, *Commentarius perpetuus*, parabole, în colaborare cu Mircea Ivănescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
8. Braga, Rodica, *Maia*, roman, Editura Eminescu, București, 1988.
9. Braga, Rodica, *Împăratul vrăjitor*, carte pentru copii, Editura Transilvania, Sibiu, 1990.
10. Braga, Rodica, *Ce povestesc icoanele*, Editura Transilvania, Sibiu, 1991.
11. Braga, Rodica, *Fluturile negru*, roman, Editura Imago, Sibiu, 1994.
12. Braga, Rodica, *Neliniștea cuvintelor*, versuri, Editura Imago, Sibiu, 1995.
13. Braga, Rodica, *A doua neliniște*, versuri, Editura Imago, Sibiu, 1997.
14. Braga, Rodica, *Stacojiu*, versuri, Editura Imago, Sibiu, 2000.
15. Braga, Rodica, *Și va fi ziua a opta...*, roman, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
16. Braga, Rodica, *Visul bufniței*, versuri, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
17. Braga, Rodica, *Commentarius perpetuus 2*, în colaborare cu Mircea Ivănescu, Editura Imago, Sibiu, 2003.
18. Braga, Rodica, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005.
19. Braga, Rodica, *Făptura de raze*, versuri, Sibiu, Editura Imago, Sibiu, 2007.
20. Braga, Rodica, *Adagio*, roman, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.
21. Braga, Rodica, *Senin ca-n ou*, versuri, Editura Vinea, București, 2009.
22. Braga, Rodica, *Vară de sedef*, roman, Editura Imago, Sibiu, 2010.

23. Braga, Rodica, *Vânare de vânt*, versuri, Iași, Editura Tipo Moldova, 2012.
24. Braga, Rodica, *Visând viața*, proză scurtă, Iași, Editura Tipo Moldova, 2012.
25. Braga, Rodica, *Singurătatea pământului*, roman, ed. a II-a, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2013.
26. Braga, Rodica, *Umbra din cuvânt*, Iași, Editura Junimea, 2013.
27. Braga, Rodica, *Picătura de arsenic*, versuri, București, eLiteratura, 2015.
28. Braga, Rodica, *Timp în derivă*, București, Editura Contemporanul, 2016.
29. Braga, Rodica, *Ametist*, Sibiu, Editura Imago, 2017.
30. Braga, Rodica, *Trupul de fum al zilei*, București, Ideea Europeană, 2018.
31. Braga, Rodica, *O sută și una de poezii*, București, Ed. Academiei Române, 2019.
32. Braga, Rodica, *Zgomotul liniștii*, Sibiu, Imago, 2019.
33. Braga, Rodica, *Sabie de lumină*, București, Ideea Europeană, 2020.
34. Braga, Rodica, *Poeme în mi bemol*, Cluj-Napoca, Limes, 2021.
35. Braga, Rodica, *Șapte toamne*, Sibiu, Imago, 2021.
36. Braga, Rodica, *Azi-noapte, pământul a țipat la mine: ultimele poeme*, Cluj-Napoca, Limes, 2022.

În volume colective (în ordine cronologică)

1. *Poezia contemporană sibiană*, volum colectiv, cu ilustrații de Ștefan Orth, Editura Honterus, Sibiu, 2007.
2. *Voices of contemporary Romanian poetry*, Cluj-Napoca, Sedan, 2007.
3. *Visteriile cetății, 18 poeți sibieni*, volum colectiv bilingv, Institutul Cultural Român, București, 2008.
4. *Piața aurarilor*, volum colectiv, Editura George Coșbuc, Bistrița, 2009.
5. *Eternități de o clipă*, volum colectiv, Editura InfoArt Media, Sibiu, 2010.
6. *Puncte de reper*, volum colectiv, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2011.
7. *Antologie de poezie română contemporană*, vol. 1, Iași, Editura Tipo Moldova, 2013.
8. *Transilvania din cuvinte*. O antologie alcătuită de Irina Petraș, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017.

2. În periodice (în ordine cronologică)

1. Braga, Rodica, *Cu dinții în noapte*, în „Tribuna”, nr. 32/ 1971.
2. Braga, Rodica, *Fiii noștri merg singuri pe drumul lor*, fragment din romanul *Călătoria*, în „Transilvania”, anul 84, nr. 3/ 1978.
3. Braga, Rodica, *Der Sand der Erinnerung*, (Romanfragment), în „Neue Literatur”, Jahrgang 29, nr. 12/ 1978.
4. Braga, Rodica, *Călătoria sau Dincolo de dragoste*, (fragment de roman), în „Transilvania”, Anul 85, nr. 3/ 1979.
5. Braga, Rodica, *Bătrânul*, în „Transilvania”, Anul 86, nr. 10/ 1980.
6. Braga, Rodica, *Adevărul unei dimineți*, în „Transilvania”, anul 87, nr. 5/ 1981.
7. Braga, Rodica, *Așteptare*, în „România literară”, anul 14, nr. 47/ 1981.

8. Braga, Rodica, *Irezistibila chemare*, în „Transilvania”, anul 88, nr. 3/ 1982.
9. Braga, Rodica, *Sînt unele toamne*, în „Transilvania”, anul 88, nr. 10/ 1982.
10. Braga, Rodica, *Liniștea Lancrămului*, în „Transilvania”, anul 89, nr. 5/ 1983.
11. Braga, Rodica, *A întreba prin creație*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXV, nr. 8069, 1983.
12. Braga, Rodica, *Singurătatea pământului*, fragment de roman, în „Transilvania”, anul 90, nr. 3/ 1984.
13. Braga, Rodica, *Un sat între Olt și Carpați*, în „Transilvania”, anul 90, nr. 5/ 1984.
14. Braga, Rodica, *La joc*, fragment din romanul *Singurătatea pământului*, în „Transilvania”, anul 90, nr. 12/ 1984.
15. Braga, Rodica, *Senin de Lancrăm*, în „Transilvania”, anul 92, nr. 10/ 1986.
16. Braga, Rodica, *Pacea noastră cea de toate zilele*, în „Transilvania”, anul 92, nr. 11/ 1986.
17. Braga, Rodica, *Maia*, (fragment de roman), în „Transilvania”, anul 93, nr. 3/ 1987.
18. Braga, Rodica, *Grupaj de versuri*, în „Transilvania”, anul 94, nr. 3/ 1988.
19. Braga, Rodica, *Fluturile negru*, (fragment) în „Transilvania”, anul 95, nr. 3/ 1989.
20. Braga, Rodica, *Poetului*, în „Transilvania”, anul 95, nr. 6/ 1989.
21. Braga, Rodica, *Fără sfârșit șirul de uimiri*, în „Transilvania”, anul 95, nr. 8/ 1989.
22. Braga, Rodica, *Poezii*, în „Transilvania”, anul 96, nr. 3/ 1990.
23. Braga, Rodica, *Parlagiile*, în „Tribuna”, anul 106, nr. 86/ 1990.
24. Braga, Rodica, *Irizații*, (fragment), în „Rostirea românească”, anul II, nr. 5-6/ 1996.
25. Braga, Rodica, *Carnet liric. Poeți sibieni*, în „Tribuna Sibiului”, anul 117, nr. 3026/ 2001.
26. Braga, Rodica, *Profesiune de credință*, în „Tribuna culturală”, anul 117, nr. 3032/ 2001.
27. Braga, Rodica, *Și va fi ziua a opta*, în „Transilvania”, Anul 108, nr. 1/ 2001.
28. Braga, Rodica, *Poezie*, în „Transilvania”, Anul 108, nr. 6/ 2001.
29. Braga, Rodica, *Poeme*, în „Vatra”, Anul 31, nr. 12/ 2001.
30. Braga, Rodica, *Poezie*, în „Transilvania”, Anul 109, nr. 6/ 2002.
31. Braga, Rodica, *O unică și incredibilă experiență*, în „Tribuna”, an CXIX, serie nouă, nr. 3901, 2003.
32. Braga, Rodica, *Exerciții de sinceritate* (Jurnal, 2000), în „Vatra”, Anul 34, nr. 5-6/ 2004.
33. Braga, Rodica, *Proză*, în „Vatra”, Anul 34, nr. 5-6/ 2004.
34. Braga, Rodica, *Clopot fără limbă, singurătatea*, în „Transilvania”, anul 110, nr. 12/ 2004.
35. Braga, Rodica, *Anul 2000, simple exerciții de sinceritate*, fragment, în „Saeculum”, nr. 1 (19)/ 2005.
36. Braga, Rodica, *O unică și incredibilă experiență*, în „Transilvania”, anul 112, nr. 7/ 2006.
37. Braga, Rodica, *Poeme*, în „Contemporanul”, nr. 12/ 2016.
38. Braga, Rodica, *Poem*, în „Contemporanul”, nr. 4/ 2017.
39. Braga, Rodica, *Poem*, în „Contemporanul”, nr. 7/ 2017.
40. Braga, Rodica, *Poeme*, în „Alternanțe”, anul VI, nr. 2 (19)/ 2018.

41. Braga, Rodica, *Poeme*, în „Poesis”, anul XXIX, nr. 3 (316)/ 2018.
42. Braga, Rodica, *Poeme*, în „Euphorion”, nr. 4/ 2019.
43. Braga, Rodica, *Poeme*, în „Vatra”, anul 50, nr. 7/ 2020.
44. Braga, Rodica, *Poeme*, în „Euphorion”, nr. 1/ 2021.

3. Interviu

1. [Rodica Braga], *Premiile Asociației Scriitorilor din Sibiu pe anul 1978*, Convorbiri consemnate de N.I. Dobra, în „Tribuna Sibiului”, an XXXI, nr. 6835, 1979.
2. Rodica Braga, Cuvânt rostit cu ocazia lansării volumului *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*, (7 martie 2005), disponibil la <http://www.dspace.bjastra.sibiu.ro/bitstream/123456789/174/1/004.Braga.pdf>, accesat la 19.08.2019.
3. Rodica Braga, *Dialog pe tema „Între intenția autorului și interpretare” (Interviu cu romanciera Rodica Braga)*, în „Discobolul”, serie nouă, anul IX, nr. 97-98-99 (103-104-105), 2006.
4. Rodica Braga, *Negreșit, poezia are funcție de trezire*, Confesiune prilejuită de lansare volumului *Trupul de fum al zilei*, disponibilă la <https://www.tribuna.ro/stiri/actualitate/negresit-poezia-are-functie-de-trezire144223.html>, accesat la 23.05.2020.
5. Rodica Braga în *Doi oameni la lună – Rodica și Mircea Braga*, interviu moderat de Ligia și Atilla Csiky, disponibil la <https://www.youtube.com/watch?v=hoTeA5O0lak>, accesat la 16.05.2020.

B. Bibliografie critică

1. În volum (în ordine alfabetică):

1. Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, București, Editura Univers, 1995.
2. Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
3. Bahtin, Mihail, *Eseuri de critică și poetică literară*, București, Editura Univers, 1972.
4. Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Trans. Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
5. Balotă, Nicolae, *Literatura franceză. De la Villon la zilele noastre*, București, Editura Ideea Europeană, 2015.
6. Baudrillard, Jean; Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.
7. Benga, Grațiela, *Rețeaua: poezia românească a anilor 2000*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2016.
8. Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Humanitas, 1997.

9. Biriotti, Maurice & Miller, Nicola (eds.), *What Is an Author?*, Manchester, United Kingdom, Manchester University Press, 1993.
10. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii. I. Orizonturi temporale*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.
11. Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1980.
12. Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, în românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.
13. Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, ediția a II-a, revizuită, studiu introductiv de Călin Teuțișan, București, Tracus Arte, 2013.
14. Braga, Mircea, *Despre ordinul suveran al receptării*, Sibiu, Editura Imago, 2013.
15. Bruss, Elizabeth, *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1976.
16. Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, București, Edit. Univers, 1998.
17. Călinescu, Matei; Fokkema, Douwe (eds.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987.
18. Câmpian, Diana, *Gâtul de lebedă – utopiile răsturnate și confesiunile mascate ale lui A. E. Baconsky*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.
19. Chioaru, Dumitru, *Poetica temporalității. Eseu asupra poeziei românești*, Ediția a II-a revăzută, București, Editura Ideea Europeană, 2012.
20. Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan 1945-1985. I. Realismul*, București, Editura Eminescu, 1988.
21. Cozea, Liana, *Al doilea Eu*, București, Editura Cartea Românească, 2013.
22. de Certeau, Michel, *The practice of everyday life*, Trad. Steven Randall, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1984.
23. de Man, Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, ediția a doua, New York, Oxford University Press, 1971.
24. Deciu, Andreea, *Nostalgiile identității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
25. Delacroix, Henri, *Psihologia artei. Eseu asupra activității artistice*, traducere de Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, prefață de Octavian Barbossa, București, Editura Meridiane, 1983.
26. Dubar, Claude, *Criza identităților. Interpretarea unei mutații*, traducere Gheorghe Chiriță, București, Editura Știința, 2003.
27. Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol II, București, Editura Meridiane, 1976.
28. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977.
29. Eakin, Paul John, *Autobiographical Consciousness. Body, Brain, Self and Narrative, în Living Autobiographically. How we create Identity in Narrative*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2008.

30. Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
31. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului: Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Prefață de Claude-Henri Rocquet, traducere din franceză de Doinea Cornea, București, Editura Humanitas, 2007.
32. Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992.
33. Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Humanitas, 1992.
34. Elvireanu, Sonia, *Rodica Braga: Reprezentarea interiorității – critică literară*, București, eLiteratura, 2014.
35. Federman, Raymond, *Critifiction. Postmodern Essays*, Suny Series in Postmodern Culture Ser., STATE University of NY Press, 1993.
36. Federman, Raymond, *Îndoita vibrație. Zâmbete în Washington Square*, traducere și Cuvânt înainte de Antoaneta Ralian, București, Editura Univers, 1989.
37. Ferreol, Gilles, Jucquois, Guy (coordonatori), *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, traducere de Nadia Farcaș, Polirom, 2005.
38. Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum*, traducere de Bogdan Ghiu, partea I și de Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, partea a II-a, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2001.
39. Freeman, Mark, *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*, New York, Routledge, 1993.
40. Garrido Dominguez, A., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.
41. Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere de Ion Pop, Editura Univers, București, 1997.
42. Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
43. Glodeanu, Gheorghe, *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Iași, Tipo Moldova, 2012.
44. Gombrowicz, Witold, *Jurnal*, selecție, traducere și note de Olga Zaicz, prefață de Kazimierz Jurzack, Editura Univers, București, 1998.
45. Guénou, René, *Simboluri ale științei sacre*, traducere de Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, București, Editura Humanitas, 2008.
46. Gusdorf, George, *Lignes de vie, 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.
47. Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*, New York, Anchor Books Editions, 1966.
48. Hall, Stuart; du Gay Paul (ed.), *Questions of Identity*, London, SAGE Publications, 1996.
49. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, Traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.
50. Huang, Minyao; Jaszczolt, Kasia M., *Expressing the Self. Cultural Diversity & Cognitive Universals*, United Kingdom, Oxford University Press, 2018.
51. Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu, Pitești, Paralela 45, 2006.

52. Ivănescu, Mircea, *versuri, poeme, poezii, altele aceleași vechi nouă*, Iași, Polirom, 2003.
53. Jopling, D. A., *Self-Knowledge and the Self*, London, Routledge, 2000.
54. Levinson, Stephen C., *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
55. Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*. Avec 11 illustrations dans le texte et 13 illustrations hors texte, Paris, Plon, 1962.
56. Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, București, Editura Humanitas, 2005.
57. Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, traducere de Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1994.
58. MacIntyre, Alasdair, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, London, Duckworth, 1985.
59. Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Traducere de Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
60. Mignolo, Walter, *Elementos para una teoría del texto literario*, Editorial Critica, Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1978.
61. Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, ed. a II-a. Iași, Polirom, 2005.
62. Mora, Vicente Luis, *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas en la contemporaneidad entre el espejo y la notredad (1980-2015)*, Madrid, Iberoamericana, 2016.
63. Morin, Edgar, *Gândind Europa*, Ediție revăzută și adăugită, Traducere de Margareta Batcu, București, Editura Trei, 2004.
64. Morris, Charles W. (ed.), *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University of Chicago, 1934.
65. Mureșan, Vianu, *Altul decât Dumnezeu (schiță pentru o teologie a urmei)*, Ediția a II-a, revăzută, București, Editura Eikon, 2017.
66. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
67. Nicoară, Simona, *Istorie și imaginar. Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000, p. 208.
68. Nițu, George, *Elemente mitologice în creația populară românească*, București, Ed. Albatros, 1988.
69. Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Humanitas, 1996.
70. Olney, James, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, 2014.
71. Olney, James, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980.
72. Olney, James, *Metaphors of Self. The meaning of autobiography*, New Jersey, Princeton University Press, 1972.
73. Orian, Georgeta, *Vintilă Horia, un scriitor contra timpului său*, Cluj-Napoca, Limes, 2008.

74. Pantea, Aurel, *Metamorfozele lirismului. Lirism și simbol*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2011.
75. Paz Gago, Jose Maria, *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999.
76. Pârjol, Florina, *Carte de identități*, București, Editura Polirom, 2014.
77. Petraș, Irina, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003.
78. Petrescu, Ioana Em., *Mihai Eminescu – poet tragic*, Iași, Editura Junimea, 1994.
79. Phelan, James; Rabinowitz, Peter J. (coord.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell, 2005.
80. Popescu, Simona, *Salvarea speciei. Despre suprarrealism și Gellu Naum*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.
81. Ricoeur, Paul, *Sinele ca un altul*, Traducere din limba franceză Alina-Daniela Marinescu și Paul Marinescu, Cuvânt înainte de Paul Marinescu, București, Spandugino, 2020.
82. Ricoeur, Paul, *Temps et recit III: Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
83. Ricoeur, Paul, *The Rule of Metaphor The creation of meaning in language*, Translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello, SJ, London and New York, Routledge, 2004.
84. Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade* (ediția a IV-a), București, Editura Coresi, 2018.
85. Santarcangeli, Paolo, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*, Traducere din italiană de Crișan Toescu, Iași, Editura Meridiane, 1974.
86. Schmitt, Arnaud, *The Phenomenology of Autobiography. Making it real*, New York and London, Routledge, 2017.
87. Sebeok, Thomas A., *Semnele: o introducere în semiotică*, trad.: Sorin Mărculescu, București, Humanitas, 2002.
88. Searle, John, *Poetica americană. Orientări actuale*, Studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
89. Sfântul Augustin, *Confesiuni*, ediție bilingvă, Traducere din limba latină, introducere, note și comentarii, tabel cronologic și indice de Eugen Munteanu, București, Humanitas, 2018.
90. Shands, Kerstin W; Grillo, Mikrut Giulia; Pattanaik, Dipti R.; Ferreira-Meyers, Karen, (Eds.) *Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction*, English Studies 5, Sweden, Elanders, 2015.
91. Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseu despre relația creator-operă*, București, Editura Cartea Românească, 1981.
92. Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017.
93. Sipiora, Phillip; Baumlin, James S. (ed.), *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*, State University of New York Press, 2002.

94. Starobinski, Jean, *Literary Style: A Symposium*, Edited and (in part) translated by Seymour Chatman, London and New York, Oxford University Press, 1971.
95. Starobinski, Jean, *Relația critică*, traducere de Alexandru George, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1974.
96. Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1985.
97. Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Institutul European, 1994.
98. Tolcea, Marcel, *Ezoterism și comunicare simbolică*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004.
99. Ursa Mihaela, (coord.), *Divanul scriitoarei*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010.
100. Vaida, Mircea, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, 1975.
101. van Gennep, Arnold, *Rituri de trecere. Studiul sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.* Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu. Studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, Postfață de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996.
102. Vasile, Geo, *Prozatori și esești*, București, Editura EuroPress Group, 2012.
103. Wellek, R.; Warren, A., *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tinis; studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, EPLU, 1967.
104. Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, Trad. Ionel Bușe, Cluj-Napoca, Editura Cartimpex, 1998.
105. Zahavi, Dan, *Subjectivity and selfhood: investigating the first-person perspective*, A Bradford Book, London, England, The MIT Press Cambridge, 2005.
106. Zamudio, Herrera Luz Elena, *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

2. Referințe critice în periodice (în ordine alfabetică):

1. Anghelescu, Mircea, *Apele interiorității*, în „Vatra”, anul 50, nr. 3-4, 2020.
2. Antonescu, Nae, *Rodica Braga: Singurătatea pământului*, în „Tribuna”, nr. 34, 1986.
3. Antonescu, Nae, *Rodica Braga, Eternități de-o clipă*, în „Tribuna”, anul XXVI, nr. 45 (1351), 1982.
4. Avram, Vasile, *Între dorință și renunțare*, în „Cetatea literară”, nr. 1(10), 2002.
5. Bako, Alina, „Pansenzoralismul” și corporalitatea poeziei, în „Contemporanul”, Nr. 05/ Mai 2020.
6. Bako, Alina, *Literatura la dublu feminin*, în „Contemporanul”, Nr. 07/ Iulie 2017.
7. Boldea, Iulian, *Dincolo de unduirile liniștii*, în „Vatra” nr. 3-4/ 2021.
8. Burța, Bianca, *Și va fi ziua a opta*, în „Observator cultural”, nr. 144, 2002.

9. Câmpan, Diana, *Citirea de sine între două sărbători*, în „Steaua”, anul LVII, nr. 9, 2006.
10. Câmpan, Diana, *Despre abandon și ricoșeul său din ziua a opta*, în „Steaua”, anul LIII, nr. 5-6, 2002.
11. Câmpan, Diana, *Rodica Braga and the autofictional poetry*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, nr. 18/ 2019, Târgu-Mureș, Arhipelag XXI Press, 2020.
12. Chiciudean, Gabriela, *Rodica Braga: si va fi ziua a opta...*, în „Arhipelag”, anul V, nr. 14-15 (1-2), 2002.
13. Chifor, Vasile, *Singurătatea pământului*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXVIII, nr. 8846, 1986.
14. Chifor, Vasile, *Proză și confesiune*, în „Cronica”, anul XXIV, nr. 19 (1215), 1989.
15. Chifor, Vasile, *Roman și confesiune*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXII, nr. 6983, 1980.
16. Chifor, Vasile, *Tăceri confesive*, în „Contemporanul”, nr. 12 (1741), 1980.
17. Chioariu, Dumitru, *Rodica Braga, poetă*, în „Euphorion”, anul XXIX, nr. 2/ 2018.
18. Ciobanu, Radu, *Scrisul telepatic*, în „Reflex”, an VII, nr. 10-11 (73-75), 2006.
19. Cistelecan, Alexandru, *Penelopa și victimele ei*, în „Cultura”, anul I, nr. 10, 2004.
20. Clement, D.I., *Despre o neliniște*, în „Bucovina literară”, an VI, nr. 7-12 (65-73), 1996.
21. Colăcel, Onoriu, *Și va fi ziua a opta*, în „Familia”, nr.10/ 2002.
22. Constantinescu, Muguraș, *Rodica Braga: Maia*, în „Convorbiri literare”, anul XCVI, nr. 7 (1235), 1989.
23. Craia, Sultana, *Rodica Braga: „Dincolo de dragoste”*, în „Luceafărul”, anul XXIII, nr. 27 (949), 1980.
24. Cubleşan, Constantin, *„Mi-e dor să fiu cântec”*, în „Apostrof”, anul XXXIII, nr. 11(3490), 2022.
25. Cubleşan, Constantin, *Poemele crepusculului*, în „Apostrof”, anul XXIX, nr. 9(340), 2018.
26. Cubleşan, Constantin, *Rodica Braga: Dincolo de dragoste*, în „Transilvania”, anul IX (LXXXVI), nr.2, 1980.
27. Cubleşan, Constantin, *Rodica Braga: Eternități de o clipă*, în Caiet „Cibinium”, 1982.
28. Cubleşan, Constantin, *Rodica Braga, Fluturile negru*, în „Steaua”, anul XLVII, nr. 3, 1996.
29. Cubleşan, Constantin, *Rodica Braga, „Sângele alb al pietrelor”*, în „Tribuna”, an VII, nr. 3(839), 1973.
30. Cubleşan, Constantin, *Stacojiu*, în „Curierul”, anul VII, nr. 309, 2001.
31. Cubleşan, Victor, *De la povestire la discurs*, în „Piața literară”, nr. 9/ 2002.
32. Danciu, Liliana, *„Geografie” interioară*, în „Vatra”, anul 48, nr. 4-5, 2018.
33. Danciu, Liliana, *Despre „timpul îndrăcit” al creației*, în „Contemporanul”, anul XXIX, nr. 4, 2018.

34. Danciu, Liliana, *Despre trans(a)aparența*, în „Alternanțe”, anul VI, nr. 2 (19), 2018.
35. Danciu, Liliana, *Fluiditate și feminitate creatoare*, în „Contemporanul”, anul XXIX, nr. 2, 2018.
36. Danciu, Liliana, *Poezia, ca întâlnire a alterității asumate*, în „Euphorion”, anul XXIX, nr. 2/ 2018.
37. Danciu, Liliana, Rodica Braga. *Avatarurile feminității în anotimpurile iubirii*, în „Contemporanul”, anul XXIX, nr. 6(795), 2018.
38. Deleanu, Daniel, *Rodica Braga și farmecul discret al cuvântului poetic*, în „Tribuna”, anul 114, nr. 2221, 1998.
39. Deleanu, Daniel, *Tensiuni poetice tămăduitoare*, în „Opinia publică”, an IV, nr. 241, 1995.
40. Dobra, I. N., *Exerciții de sensibilitate și inteligență*, în „Tribuna culturală”, anul 120, nr. 3931, 2004.
41. Dobra, I. N., *Înțelepciunea are indiferența frunzei*, în „Tribuna culturală”, anul CXX, serie nouă, nr. 4085, 2004.
42. Dobra, I. N., *M-aș bucura dacă, citind cărțile mele, oamenii ar deveni mai buni*, în „Tribuna”, anul 122, nr. 4552, 2006.
43. Dobra, I. N., *„Trecează și plină de temeri”*, în „Tribuna social-culturală”, anul 117, nr. 3050, 2001.
44. Dornea, Val, *Rodica Braga – „Eternități de o clipă”*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXIV, nr. 7839, 1982.
45. Dur, Ion, *Când fericirea e însăși viața*, în „Transilvania”, anul XVIII, nr. 4, 1989.
46. Dur, Ion, *Cuplul ca o Golgotă*, în „Tribuna culturală”, anul CXVIII, serie nouă, nr. 3363, 2002.
47. Dur, Ion, *În căutarea cuplului pierdut*, în „Transilvania”, serie nouă, nr.2, 2002.
48. Dur, Ion, *Un roman al căutării de sine*, în „Tribuna”, anul CX, nr. 1185, 1994.
49. Elvireau, Sonia, *O lirică reflexivă*, în „Apostrof”, anul XXVIII, nr. 8 (327), 2017.
50. Elvireau, Sonia, *Rodica Braga, Maia, un roman al introspecției creatoare*, în „Vatra”, anul 43, nr. 3, 2013.
51. Elvireau, Sonia, *Șoaptele toamnei*, în „Apostrof”, anul XXXIII, nr. 6 (385), 2022.
52. Elvireau, Sonia, *Un exercițiu de virtuozitate poetică*, în „Apostrof”, anul XXIV, nr. 12, 2013.
53. Florea, Rodica, *Realism modern*, în „Viața românească”, anul LXXIV, nr. 7, 1989.
54. Gârbea, Horia, *Neliniștea propice*, în „Art Panoramic”, nr. 3, 1997.
55. Gârbea, Horia, *Pledoaria pentru litera E*, în „România literară”, nr. 46/ 2021.
56. Grigurcu, Gheorghe, *O mediere echitabilă*, în „România literară”, nr. 45/ 2021.
57. Guțan, Ilie, *Nisipul memoriei*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXX, nr. 6433, 1978.
58. Guțan, Ilie, *Rodica Braga, Sângele alb al pietrelor*, în „Transilvania”, an II (LXXIX), nr. 3, 1973.
59. Hedeș, Andreea, *Sfidarea zăpezii*, în „Luceafărul de dimineată”, nr. 3 (1129)/ 2021.
60. Ileni, Andrei, *Exerciții de sinceritate într-un fals jurnal*, în „Tribuna”, anul 122, nr. 4805, 2006.

61. Ivănescu, Mircea, *O carte de adevărată poezie*, în „Transilvania”, anul 94, nr. 3, 1988.
62. Lazăr, Nicolae, *Cartea din poem sau despre ivirea jocului în oglinzi felurite*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXIX, nr. 9240, 1987.
63. Lazăr, Nicolae, „Maia” și viața – un binom (artistic), în „Tribuna Sibiului”, anul 41, nr. 9809/ 1989.
64. Lorințiu, Cleopatra, *Două cărți pentru copii*, în „Luceafărul”, anul XXX, nr. 16 (1301), 1987.
65. Manu, Emil, *Jurnalul introspectiv*, în „România literară”, anul XXII, nr. 32, 1989.
66. Manu, Emil, *O viziune a lumii țărănești ardeleni*, în „Contemporanul”, nr. 35(2076), 1986.
67. Manu, Emil, *Rodica Braga: „Eternități de-o clipă”*, în „România literară”, anul XV, nr. 39, 1982.
68. Marin, Irina, *Romanul unei poete*, în „România literară”, anul XXXV, nr. 36, 2002.
69. Mariș, Ioan, *Neliniștea cuvintelor sau Expresionismul bine temperat*, în „Tribuna culturală”, anul CXI, nr. 1440, 1995.
70. Mariș, Ioan, *Rodica Braga, A doua neliniște*, în „Tribuna culturală”, anul CXIV, 1998.
71. Mărginean, Ion, *Iubirea ca personaj*, în „Tribuna”, anul XXX, nr. 12 (1538), 1986.
72. Mihăieș, Mircea, *Cui prodest*, în „Orizont”, nr. 9 (1045), 1987.
73. Mihăilescu, C. Dan, *Rodica Braga, Eternități de-o clipă*, în „Steaua”, nr. 8, 1983.
74. Mincu, Marin, „...vorbele astea-s viață...” , în „România literară”, anul XXI, nr. 7, 1988.
75. Mircea, Corneliu, *Singurătatea pământului*, în „Transilvania”, anul XXII, nr. 6, 1986.
76. Moraru, Cornel, *Povestiri de interior*, în „Vatra”, anul XIII, nr. 9 (150), 1983.
77. Muntean, Ionim, *Rodica Braga – Drumul către sine*, în „Gând românesc”, Revistă de cultură, știință și artă, anul VII, nr.7 (63) noiembrie 2013.
78. Munteanu, Romul, *Canapeaua freudiană în roman*, în „Flacăra pentru minte, inimă și literatură”, anul XXXVIII, nr. 9 (1758), 1989.
79. Munteanu, Romul, *Rodica Braga și romanul de familie*, în „Fețele culturii”, nr. 704 (1326), 1994.
80. Munteanu, Romul, *Un duet liric*, în „Flacăra pentru minte, inimă și literatură”, anul XXXVI, nr. 7 (1652), 1987.
81. Naghiu, Adela, *Hotare limpezi la sfârșitul geometriei*, în „Nord Literar”, anul 8, nr. 3 (82), 2010.
82. Nistor, G., *Vălul/ „complexul” Maiei față în față cu viața*, în „Vatra”, anul 19, nr. 9, 1989.
83. Nistor, George, *Sand der Erinnerungen*, în „Die Woche”, nr. 540/ 21 April 1978.
84. Perian, Gheorghe, *trei femei*, în „Vatra”, anul 11, nr. 5, 1981.
85. Petraș, Irina, *Genosanalize*, în „Contemporanul”, nr. 8 (539), 2001.

86. Petraș, Irina, *Ritmurile destrămării*, în „România literară”, nr. 40-41/ 2 octombrie 2015.
87. Petraș, Irina, *Rodica Braga: Maia*, în „Steaua”, anul XL, nr. 5, 1989.
88. Petraș, Irina, *Singurătatea pământului*, în „Steaua”, anul XXXVII, nr. 6, 1986.
89. Piru, Alexandru, *Din romanele vieții*, în „Scânteia tineretului – supliment literar-artistic”, anul IX, nr. 19 (398), 1989.
90. Piru, Alexandru, *Epicul și liricul*, în „Luceafărul”, anul XXI, nr. 16 (834), 1978.
91. Popescu, Simona, *Dialogismul poetic*, în „Viața românească”, anul 82, nr. 10, 1987.
92. Popescu, Titu, *Analiză și adevăr psihologic*, în „România literară”, anul XIV, nr. 27, 1982.
93. Popescu, Titu, *Fluență și introspecție*, în „Transilvania”, anul VII (LXXXIV), nr. 4, 1978.
94. Popescu, Titu, *Modernitatea tradiției*, în „Contemporanul”, nr. 27 (2088), 1986.
95. Popescu, Titu, *Rodica Braga: Dincolo de dragoste*, în „Tribuna”, anul XXIV, nr. 8 (1209), 1980.
96. Popescu, Titu, *Rodica Braga „Sângele alb al pietrelor”*, în „Tribuna Sibiului”, anul VI, nr. 1540, 1973.
97. Popescu, Titu, *Suite lirice paralele*, în „Transilvania”, anul XVI, nr. 2, 1987.
98. Posada, Mihai, Ghișoiu, Cristina, *Adagio, roman al feminității spiritualizate*, în „Tribuna” serie nouă, an CXXIV, nr. 51-56, 2008.
99. Posada, Mihai, *Rodica Braga sau omul și opera ca întreg*, în „Euphorion”, anul XXXI, nr. 3/ 2020.
100. Posada, Mihai, *Rodica Braga și soarele din rană*, în „Euphorion”, anul XXXIII, nr. 1/ 2022.
101. Pr. Necula, Constantin, *Poezia între sabia de lumină și sabia Duhului*, în „Tribuna”, martie 2021.
102. Roman, Vlad, *Commentarius innocentissimus*, în „Steaua”, 55, nr. 4-5, 2004.
103. Scurtu, Lucian, *Vivisecții amare*, în „Euphorion”, nr. 4/ 2021.
104. Simion, Eugen, *Câteva parabole cu limpezimea lor aparentă*, în „România literară”, anul XX, nr. 7, 1987.
105. Sîrbu, Aurelian, *Povara înțelepciunii visând*, în „Semne”, anul VII, nr. 1 (25), 2009.
106. Spătariu, Maria, *Rodica Braga-Exerciții de sinceritate*, în „Tribuna”, anul 122, nr. 4581, 2006.
107. Șerbănescu, Mircea, *Eternități de-o clipă*, în „Orizont”, nr. 9, 1983.
108. Ștefănescu, Alex, *Sinceritate decentă*, în „România literară”, 42, nr. 1, 2010.
109. Trandafir, Constantin, *Rodica Braga, Eternități de-o clipă*, în „Transilvania”, nr.12, 1982.
110. Trandafir, Constantin, *Rodica Braga. Proza vacarmului interior*, în „Acolada”, anul III, nr. 4, 2009.
111. Trandafir, Constantin, *Viața în povestire*, în „România literară”, anul XIX, nr. 36, 1986.

112. Tupan, Maria-Ana, *Femeia în oglinda poeziei*, în „Contemporanul”, (Con)texte, anul XXXII, Nr. 05 (830)/ Mai 2021.
113. Tupan, Maria-Ana, *Ultima verba*, în „Contemporanul”, (Con)texte, anul XXXIII, Nr. 11 (848)/ noiembrie 2022.
114. Ungureanu, Cornel, *Metamorfozele jurnalului, în anul 2000*, în „Orizont”, serie nouă, anul XXV, nr. 2 (1565), 2013.
115. Urian, Tudorel, *Anotimpurile delicateții*, în „Acolada”, anul XV, nr. 7-8 (164-165), iulie-august 2021.
116. Vaida, Mircea, *Nisipul memoriei*, în „Tribuna”, anul XXIII, nr. 15 (1164), 1979.
117. Vasile, Geo, *Un bărbat și o femeie*, în „România literară”, nr. 20/ 23 mai 2008.
118. Văcărescu, Ioan Radu, *Rodica Braga – 80*, în „Euphorion”, anul XXIX, nr. 2/ 2018.
119. Zăvoiu, Ștefan, *Semnal*, în „Tomis”, anul XXIV, 1989.

C. Referințe electronice

1. Alberca, Manuel, *Umbral o la ambigüedad autobiográfica*, în „Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación” nr. 50, 2012, pp. 3-24, disponibil la https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40, accesat la 24.08.2021.
2. Alexanchin, Lidia, *Problema cititorului: tipologie și conținut estetic-artistic*, în „Revistă de lingvistică și știință literară”, nr. 3–4, 2009, pp. 71-76, disponibil la https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Problema%20cititorului_tipologie%20si%20continut%20estetic_artistic.pdf, accesat la 10.10.2021.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0013838X.2018.1465255>, accesat la 10.04.2021.
3. Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 108, disponibil la <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2004.190.42443>, accesat la 01.09.2021.
4. Barthes, Roland, *L'Effet de réel*, în „Communications”, no 11, mars 1968, pp. 84-89, disponibil la https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, accesat la 02.10.2021.
5. Barthes, Roland, *The death of the author*, în „Aspen”, no. 5–6, 1967, disponibil la <https://sites.tufts.edu/english292b/files/2012/01/Barthes-The-Death-of-the-Author.pdf>, accesat la 19.09.2021.
6. Bourdieu, Pierre, *Intellectual field and creative project [Champ intellectuel et projet créateur]*, *Les Temps modernes*, nr. 246, nov. 1966, p. 865-906, tradus de Sian France, disponibil la <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/053901846900800205>, accesat la 24.09.2021.
7. Bourdieu, Pierre, *La ilusión biográfica*, în „Acta Sociológica”, núm. 56, septiembre – diciembre, 2011, pp. 121 – 128, disponibil la <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>, accesat la 23.08.2021.

8. Braga, Mircea, „Închiderea” într-o idee e la fel de nefericită ca și aceea într-o singură carte, (Interviu realizat de Iulian Boldea cu criticul Mircea Braga), în „Vatra”, din 20 decembrie 2018, disponibil on-line la <https://revistavatra.org/2018/12/20/vatra-dialog-cu-mircea-braga-inchiderea-intr-o-idee-e-la-fel-de-nefericita-ca-si-aceea-intr-o-singura-carte/>, accesat la 06.04.2020.
9. Casas, Arturo, *La función autopoética y el problema de la productividad histórica*, în *Poesía histórica y (auto)biográfica* (1975-1999): actas del IX Seminario Internacional del Centro del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, UNED 21-23 de junio, 1999, pp. 209-218, disponibil la https://www.academia.edu/20802913/La_funcion%C3%B3n_autopo%C3%A9tica_y_el_problema_de_la_productividad_hist%C3%B3rica, accesat la 02.10.2021.
10. Casas, Arturo, *Metapoesia y [pos] critica: punto de fuga* în *Anthropos*, no. 208, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 71-81, disponibil la <https://www.scribd.com/document/147575316/Casas-Metapoesia-y-pos-critica>, accesat la 11.07.2021.
11. Colonna, Vincent, *L'autofiction, essai sur le fictionalisation de soi en Littérature*, disponibil la <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, accesat la 17.02.2021.
12. Combe, Dominique, *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*, în *Teorías sobre la Lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Madrid, Arco, 1999, pp. 127-153, disponibil la <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2020/04/combe-dominique-la-referencia-desdoblada-el-sujeto-lc3adrico-entre-la-ficcic3b3n-y-la-autobiografc3ada-in-aseguinolaza-fernando-c.-org.-teorc3adas-sobre-la-lc3adrica-1.pdf>, accesat la 04.09.2021.
13. Combe, Dominique, *Poésie et récit: le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy*, în „L'information grammaticale”, Année 1984, 22, pp. 23-28, disponibil la https://www.persee.fr/doc/igram_02229838_1984_num_22_1_2242#igram_0222-9838_1984_num_22_1_T1_0024_0000, accesat la 25.08.2021.
14. de Man, Paul, *Autobiography as De-facement*, în MLN, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), pp. 919-930, disponibil la <http://links.jstor.org/sici?sici=00267910%28197912%2994%3A5%3C919%3AAAD%3E2.0.CO%3B2-K>, accesat la 23.08.2021.
15. Delaume, Chloe, *La regle du je*, disponibil online la http://www.chloedelaume.net/?page_id=247, accesat la 20.03.2020.
16. Ferreira-Meyers, Karen, *Autofiction: “imaginaire” and reality, an interesting mix leading to the illusion of a genre?*, disponibil online la <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=4365>, accesat la 10.03.2020.
17. Hamburger, Käte, *The logic of literature*, Translated by Marylinn J. Rose, 2nd edition, Indiana, Bloomington, Indiana University Press, 1993, disponibil la https://openlibrary.org/books/OL5299122M/The_logic_of_literature, accesat la 06.09.2021.
18. Holban, Ioan, *Fragediile unui ficționar de pe blocul de gheață al lumii*, în „România literară” nr. 46/2020, disponibil la <https://romanaliterara.com/2020/11/fragediile-unui-fictionar-de-pe-blocul-de-gheata-al-lumii/>, accesat la 6.03.2021.

19. Bogdan Ghiu, *Spre o (nouă) mansardă*, disponibil la <https://atelier.liternet.ro/articol/9252/Bogdan-Ghiu/Spre-o-noua-mansarda.html>, accesat la 29.05.2022.
20. Maulpoix, Jean-Michel, *LE LYRISME, histoire, formes et thématique...*, disponibil la <https://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>, accesat la 04.09.2021.
21. Moles, Abraham; Rohmer, Élisabeth A., *Autobiographie d'Abraham Moles. Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, Texte inédit écrit par A. Moles et E. Rohmer Publié dans le „Bulletin de Micropsychologie”, nrs 28 et 29 (mars et juillet 1996), disponibil la https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/moles_autobiografia.pdf, accesat la 28.12.2022.
22. Mounir Laouyen, *L'autofiction: une réception problématique*, disponibil la <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf>, accesat la 05.06.2020.
23. Porter Abbott, H., *Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories*, în „New Literary History”, Spring, 1988, Vol. 19, No. 3, History, Critics, and Criticism: Some Inquiries (Spring, 1988), pp. 597-615, disponibil la https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Abbott_Auto biography_Autography_Fiction.pdf, accesat la 16.08.2021.
24. Riffaterre, Michael, *The Interpretant in Literary Semiotics in Intertextuality* în „American Journal of Semiotics” Volume 3, Issue 4, 1985, pp. 41-55, disponibil la <https://www.proquest.com/docview/213746488>, accesat la 30.09.2021.
25. Stojanovic, Isidora, *Indexicality: I, Here, Now*, disponibil la <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02138331/document>, accesat la 06.12. 2019.
26. Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana, *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* în „Revista Iberoamericana”, Vol. LXVIII, nr. 240, iulie-septembrie 2012, pp. 719-722, disponibilă la <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6935/7098>, accesată la 30.08.2021.
27. Vadé, Yves, *L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*, în *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté (ed.), France, PUF, 2005, pp. 11-38, disponibil la https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4143362/mod_resource/content/1/VAD%C3%89.pdf, accesat la 04.09.2021.
28. Wiley, Norbert, *Bakhtin's Voices and Cooley's Looking Glass Self*, în „Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis” (IJGLSA), vol. 14, nr. 1, 2009, pp. 101-121, disponibil la http://cdclv.unlv.edu/pragmatism/wiley_bakhtin.pdf, accesat la 30.10.2021.
29. Wimsatt Jr., W. K.; Beardsley, M. C., *The Affective Fallacy*, în „The Sewanee Review”, Vol. 57, No. 1 (Winter, 1949), pp. 31-55, disponibil la https://hcommons.org/app/uploads/sites/1002005/2021/06/Wimsatt_Beardsley_1949_The-Affective-Fallacy.pdf, accesat la 19.09.2021.
30. Wimsatt Jr., W. K.; Beardsley, M. C., *The Intentional Fallacy*, în „The Sewanee Review”, Vol. 54, No. 3 (Jul. – Sep., 1946), pp. 468-488, disponibil la https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/ESB070/um/61694259/Wimsatt_Beardley_The_Intentional_Fallacy_1946.pdf, accesat la 19.09.2021.

31. Zalta, Edward N., (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2017 Edition), disponibil la <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/indexicals/>, accesat la 19.12.2019.

D. Alte lucrări consultate (alfabetic; dicționare; istorii literare; articole)

1. ***, *Scriitori ai Transilvaniei*, dicționar critic ilustrat alcătuit de Irina Petraș, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2014.
2. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Ediția a doua, revăzută și adăugită, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), București, Editura Artemis, f.a.
3. Doinaș, Ștefan Augustin, *Eu și celălalt* în „Secolul 21”, Publicație periodică de sinteză. Literatură universală – științele omului – dialogul culturilor, editată de Uniunea Scriitorilor din România și Fundația Culturală Secolul 21, nr. 1-7 (442-448)/ 2002, *Alteritate*.
4. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994.
5. Foucault, Michel, *Ce este un autor?*, traducere din limba engleză de Alexandru Mălăescu, în „Cafeneaua literară”, nr. 29, iulie 2016, pp. 1-8, text extras din vol. Michel Foucault, *Language, Counter – Memory, Practice*, Cornell University Press, 1977.
6. Kristeva, Julia, *Străini pentru noi înșine*, în „Secolul 21”. Publicație periodică de sinteză. Literatură universală – științele omului – dialogul culturilor, editată de Uniunea Scriitorilor din România și Fundația Culturală Secolul 21, nr. 1-7 (442-448)/ 2002, *Alteritate*.
7. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008.
8. Martin, Mircea, *Ce este un autor?*, în „Luceafărul”, nr. 24 (277), 19 iunie 1996.
9. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române (De la creația populară la postmodernism)*, București, Editura Saeculum I.O., 2000.
10. Milea, Doinița, *Coerența ficțiunii-între canonul mimetic și exercițiile metanarative*, în „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica”, nr. 7/ 2006, tom 1, Alba Iulia, 2006.
11. Orian, Georgeta, *Pantofi, umbrele și înmormântări – ritul funerar ca spectacol la Matei Vișniec*, în „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica”, nr. 23/ 2022, Alba Iulia, 2022.
12. Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2018.
13. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I-II, București, Fundația Luceafărul, 2001.

14. Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Dacoromână TDC, 2006.
15. Simion, Eugen (coordonator), *Dicționarul general al literaturii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, vol. I A-B, 2004, vol. II C-D, 2004, vol. III E-K, 2005, vol. IV L-O, 2005, vol. V P-R, 2006, vol. VI S-T, 2007, vol. VII Ț-Z, 2009.
16. Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005.

Anexe

Corespondența autoarei tezei de doctorat cu scriitoarea Rodica Braga (datată 4.02.2021). Selecție pasaje reprezentative pentru tema cercetării

S.V.: Mărturiseați, într-un interviu, că scrierile Dumneavoastră pornesc de la personaje și de la creionarea acestora în minte și, de multe ori, personajele plătuite au un „echivalent” real și mă refer aici, în special, la *Dincolo de dragoste*, *Singurătatea pământului* și *Prietenii lui Arthur*, unde fiii și bunicul Dumneavoastră au fost sursă de inspirație pentru definirea personajelor. În ce măsură există „dubluri” fictive și în celelalte scrieri în proză?

R.B.: Ca prozator, nu poți scrie decât despre ceea ce cunoști în profunzime și ceea ce dă autenticitate textului.

Da, pentru mine, în demararea unui proiect de proză, esențial este să am clar în minte un personaj, să știu cum arată, cum se comportă, ce reacții psihologice va avea în anumite situații. În momentul când am un personaj, știu instinctiv ce voi face cu el. Așa a fost cazul bunicului meu și al copiilor mei din prozele la care faci referire. Asta nu înseamnă că ei au fost în întregime fotografiați sau trași la indigo, fiindcă în alcătuirea lor există destule elemente de pură ficțiune pe care le-am considerat eu ca definitorii pentru profilul lor, așa cum l-am conceput eu ca să-mi servească intențiilor mele. Într-un portret făcut de un pictor unei persoane, ai să vezi nu doar asemănarea cu personajul pictat, ci și tușa perfect personală a artistului care a văzut anumite lumini și umbre ce nu țin atât de aparența acelei persoane, doar de ochiul pătrunzător al celui care pictează, de ceea ce intuiește el instinctiv că ar da viață și adevăr portretului.

S.V.: Poate fi considerată această împletire a realului cu ficționalul o constantă a scrierilor Dumneavoastră?

R.B.: Bineînțeles că această împletire este o constantă nu numai a scrierilor mele, ci, cred, a multor artiști. În fond orice operă de artă pornește de la descrierea unei realități care îmbracă multiple forme ale fanteziei

creatoare mai mult sau mai puțin credibile, depinde de sensibilitatea celui ce se aventurează în această întreprindere deloc ușoară. Descrierea unor trăiri trebuie să aibă acel dram de sinceritate care le face perfect și general valabile, ca aparținând nu numai unei anumite ființe, ci având acel grad de universalitate care le încarcă de veridicitate, de autenticitate. În acest sens înțeleg eu autoreferențialitatea. Să găsești acel mod de a dăruia oamenilor posibilitatea de a se regăsi în opera de artă prin însuși felul tău de a percepe realitatea, de a te referi la ea și la cum aceasta influențează, formează, modelează caractere și destine.

S.V.: Considerați că poate exista o suprapunere a autorului cu personajul, până la o identificare (cvasi)absolută a celor două entități? Autorul a devenit și personaj în scrierile Dumneavoastră sau autorul plonjează în ficțiune doar prin anumite ego-ipostaze?

R.B.: Nu există o suprapunere absolută a creatorului cu personajul, aici intervine capacitatea creatoare a artistului care îmbogățește, sublimează totul într-un într-un conglomerat viu, plin de culoare și trăire plină de onestitate. În cazul meu, autorul a devenit și personaj, doar prin modalitatea de a simți profund, uneori dureros de a simți lumea. Asta în cazul prozei. Cu poezia e altă poveste.

S.V.: Pornind de la două citate „scrisul nu este decât ceea ce ești tu însuși” și „las scrisul să mă recompună”, care substrat considerați că predomină în scrierile Dumneavoastră, cel autobiografic sau cel autoficțional? În ce măsură vă considerați opera o ficțiune a eului?

R.B.: Cât despre zicerile mele, cunoști zisa lui Flaubert? Madame Bovary sunt eu. Scrisul mă recompune așa cum orice artă o face mereu cu orice creator. Îl cizelează, îl rafinează, îl face mai intuitiv, mai clar văzător, mai plin de cunoaștere de sine și, poate, și de alții. Un scriitor, consider eu, e valabil atâta timp cât are o voce proprie în exprimarea unui mesaj propriu, plin de miez și lipsit de orice artificialitate. A fi el însuși în integralitatea lui umană, neperversită de mode și alte intenții absconse.

S.V.: Mi-a fost stârnită curiozitatea și nu pot să nu întreb în ce mod „Cu poezia e altă poveste”, în cazul autorului care devine și personaj. Aici îmi vine repede în minte citatul „în poem, eu sunt personajul expus în toată interioritatea mea denudată”, înțelegând că, prin poezie, se ajunge mai ușor la ființa interioară și, în același timp, interioritatea poate fi mai repede comunicată celorlalte? În poezie există aceea identificare și suprapunere a creatorului cu personajul?

R.B.: Poezia poate fi o cheie pentru interioritatea poetului, bineînțeles dacă acesta e sincer și cel care recepționează poezia este capabil să simtă asta.

Cândva, scriam că scrisul, în special, este o devoalare a sinelui, mai ales în poezie, o denudare, aproape o expunere a celui în cauză, dar, ce să-i faci, orice meserie cu riscurile ei. Atât timp cât tumultul interior își găsește o exprimare fericită în vers, înseamnă că nimic n-a fost în zadar, chiar dacă asta îți aduce și niscaiva reproșuri sau lipsă de aprecieri. În poezie există acea cufundare în abisul interior în care zac laolaltă și bune și rele și frumuseți și lucruri mai puțin frumoase, condiția esențială este să le poți spune cât mai simplu, degajat, în conformitate cu crezurile care te animă. Onestitatea demersului liric contează. Cât despre receptarea poeziei, asta depinde de gusturile fiecăruia. Cititorul e absolut liber să decidă dacă lasă o carte din mână sau nu.

Carnet de reporter

Zi de neuitat

E greu să cuprinzi în câteva rânduri semnificațiile unui fapt nu tocmai rarism, dar nici chiar de toată ziua. Nu-i ușor să scrii despre o întâlnire între scriitori și locuitorii unui sat, să treci puțin dincolo de fața lucrurilor, a întrebărilor și răspunsurilor ce se împletesc în inevitabilul dialog stîrnit cu astfel de prilejuri. Pentru că chiar acești maestri ai cuvintului, care sînt poeții, romancierii, criticii nu exprimă, în convorbiri, decît foarte puțin din universul trăirii și gîndirii lor — asemenea aisbergului care-și ascunde masivitatea în adîncul valurilor. Dar acei oameni simpli, răsleați iarnă prin gospodăriile lor, puși mai rar în situația de-a conversa cu oameni mari? Desigur, nu totdeauna au la îndemînă expresia cea mai aleasă, pe măsura sentimentelor ce le dau ghes. Nu cea mai aleasă, mai periată, dar — cu mîna pe inimă! — cea mai bine brodită.

E greu să cuprind aici întreaga semnificație, emoțiile și bucuria unei întâlniri — sărbătoare de suflet — între cetățenii satului Sebeșu de Jos și un grup de scriitori bucareșteni (George Bălăiță

— directorul Ed. Cartea Românească, vicepreședinte al Uniunii scriitorilor din R.S.R., Mircea Ciobanu, Cornel Popescu) și sibieni (Mircea Tomuş — redactor șef al revistei „Transilvania”, secretarul Asociației scriitorilor din Sibiu, Mircea Ivănescu, Ion Mircea, Rodica Braga, Mircea Braga, Doru Motoc). N-au lipsit nici cunoscuții și mult apreciații actori Ion Buleandru și Constantin Chiriac. Dialogul s-a legat, totuși, foarte firesc, presărat cu spirite, încărcat de învățăminte, cu valoroase informații circulînd în ambele sensuri. Cetățenii au aflat ce mai fac scriitorii, scriitorii au aflat ce mai fac țaranii...

Numeroși copii, pregătiți de inimoasa directoare a căminului cultural, Dina Stoica, au cîntat, au jucat, au spus versuri. Poeții au recitat din creația lor, cei doi actori au susținut un superb recital poetic și toată lumea s-a simțit ca acasă, toți s-au bucurat de a fi împreună, într-un sfîrșit de februarie, în această frumoasă și străveche vatră românească. A fost o zi ce nu se va uita eurînd.

Traian SUCIU

Traian Suci, *Carnet de reporter*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXVIII, nr. 8897, p. 2.

A întreba prin creație

Rodica Braga: Fie-mi îngăduiți ca, pornind de la o frază din cuvîntul președintelui Uniunii Scriitorilor din R.S.R., scriitorul D.R. Popescu, la Adunarea omagială consacrată sărbătoririi a 75 de ani de la crearea Societății Scriitorilor Români, să-mi silabisesc propriile gânduri stîrnite de această sărbătorire. Se vorbește în acea frază despre imaginea artistului-cetățean. Așadar, ce înseamnă pentru mine aceasta? În primul rînd ce înseamnă a scrie? Posibilitatea de a lua contact cu realitatea și acest lucru nu se întîmplă oricum. Scrisul își are rigorile lui cărora nu li te poți sustrage decît cu mari și lamentabile eșecuri. Scrisul te cere pe tine însuți întreg și fără rabaturi la bună-credință și adevăr. Am putea spune că fiecare scriitor își caută chipul lui de om (nu neapărat chipul lui unic, irepetabil) în propria scriere, dînd roată de aproape și de departe propriei personalități, căutîndu-și adevărurile cele mai ascunse și tulburătoare, căutarea lui tînînd de fapt mai departe decît măruntă lui alcătuire, tînzînd spre acel general uman ce-l validează ca ins și la care nu poate ajunge decît prin intermediul propriei structuri și experiențe. Drumul spre adevăr trece așadar

prin evidența propriului adevăr lăuntric, prin acea „durată interioară” cum spune R. Huyghe, creația rămînînd, în orice împrejurare, o cunoaștere a lumii prin cunoașterea de sine și prin sine. Este o cucerire și o înfrîngere: cucerire de cunoștințe și înfrîngere de sine. Dar mai presus de aceasta este înfrîngerea timpului.

Admițînd o carte înseamnă a admite odată cu ea, avatarurile, eșecurile și victoriile unei conștiințe supuse presiunii vieții, constrînse să se întrebă asupra tuturor celor ce se petrec în ea și în afara sa, chiar dacă răspunsurile nu și le va putea da imediat sau, poate, niciodată. Dar acolo unde trăiește întrebarea e și adevărata viață; și poate că nu răspunsuri căutăm neapărat noi, cu toții, ci simple modalități de a ne exprima energiile vitale, dintre care una, pentru mine, rămîne cea mai prețioasă: energia de a ne mira și de a ne chestiona asupra naturii umane, complexe, infinite. Așadar, creația întrebă. Ce înseamnă a întreba prin creație, iată o întrebare la care nu-mi permit să răspund. Poate aici întrezăresc eu calitatea de cetățean a artistului și aceasta mă duce cu gîndul la cuvintele lui N. Balotă: „Scriitorul este o ființă pentru altul.”

Rodica Braga, *A întreba prin creație*, în „Tribuna Sibiului”, anul XXXV, nr. 8069, 1983, p. 2.

PREMIILE ASOCIAȚIEI SCRITORILOR DIN SIBIU PE ANUL 1978

Născută la 28.VI.1938 în Alba Iulia. Absolventă (în 1960) a Facultății de Filologie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Un timp, profesoară, apoi bibliografa la Biblioteca Institutului pedagogic din Baia Mare. Debutază cu proze scurte în 1971, în revista „Tribuna”. A mai publicat, sporadic, în revista „Transilvania” din Sibiu. Volume apărute: „Singele alb al pietrelor” (Editura Cartea Românească, 1972); schițe, „Nisipul memoriei” (Editura Dacia, 1978), roman.

RODICA BRAGA



- Care sînt rădăcinile scrisului a.d.?
 - Hortensia Papadat Bengescu îmi este un soi de mentor. Apoi aş vrea să mă recunosc în ce au lăsat posterității Camil Petrescu, Anton Holban și Mihai Blecher. Mă interesează problemele de mișcare interioară, de conștiință. Poate de aceea sînt puțin rigidă în ce privește etica unei cărți.
 - Ce sentimente ați trăit la aflarea veștii că vi s-a acordat premiul Asociației scriitorilor din Sibiu pentru romanul „Nisipul memoriei”?
 - Bucurie și emoție, amestecate cu o ușoară teamă pentru că, oricum, un asemenea premiu te obligă. Te obligă față de tine înșiși și față de cititori.
 - Ce proiecte editoriale aveți? Ce se află pe masa dv. de lucru?
 - La Editura „Eminescu” am în curs de editare un nou roman intitulat „Dincolo de dragoste”. În prezent lucrez la un volum de proze scurte pe care intenționez să-l predau Editurii Albatros.
 - Publicați foarte puțin în revistele literare. De ce?
 - Întîlnirea cu publicul constituie pentru mine o mare încercare. Am nevoie de lungi perioade de limpezire. Lucrez pe text uneori pînă în ultima fază, cea tipografică. De aceea public cu zgîrcenie.
 - În încheiere, v-aș solicita cîteva cuvinte pentru cititori...
 - M-aș bucura dacă, citind cărțile mele, oamenii ar deveni mai buni cu ei și cu cei din jur. Aș fi mulțumită dacă aș putea să-i fac să vadă mai bine în ei înșiși, să se cunoască, să devină cu adevărat niște oameni ai timpului nostru.

Născut la 1 septembrie 1947, în Sărmaș - Mureș. Absolvent al Facultății de Filologie din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Face parte din gruparea care a dat ființă revistei studentesce de cultură „Echinax”. Actualmente e redactor la revista „Transilvania”. A publicat: Iam (Editura Dacia, 1971). Calendarul Poeziei Florilor (imagini: Ion Mircea, versuri: Ion Mircea), editat de revista „Transilvania” 1978, și Tabele fragede (Editura Dacia, 1978).

ION MIRCEA



- Ce înseamnă acest premiu pentru tine?
 - În anul 1969, la Colocviul național studentesc de literatură, București, am obținut premiul I pentru poezie. În consecință, acest premiu al Asociației scriitorilor din Sibiu reprezintă pentru mine, pur și simplu, o a doua distincție.
 - Într-un recent interviu, publicat în revista „Luceafărul”, spuneți că ai în fața ferestrei un tei, dar și că „omul își dorește ca în fața ferestrei lui să fie un brad”. Este această neconcordanță un semn al nemulțumirii de tine sau față de ceilalți?
 - Nu văd o neconcordanță aici. Poți să ai în fața ferestrei ceva (un mlei, să zicem, pe care un copil îl ține pe palme, sau) și să-ți dorești altceva (o girafă care să-ți pască genele cînd te apleci pe pervaz, în lumină). Eu am un tei în fața ferestrei, un tei de-a dreptul miraculos. Unul din brațele lui, curbat tandru spre sine, cînd atinge sticla, emite un fel de scîncet. Acest scîncet e și semnul nemulțumirii mele față de mine însumi. Pe de altă parte, nu pot alăpta o asemenea ființă vegetală decît prin credința mea nestrămutată în ceilalți, în valorile umane. Semnarea: un foșnet.
 - Cînd să căutăm în librării următorul volum?
 - Poți începe de astăzi căutarea. În principiu, nu-i strică nimănui o cercetare prin librării, chiar dacă nu-i va fi dat să găsească prea curînd, printre celelalte tomuri, o carte de-a mea. Vorbînd grav: acest gen de previziune nu-mi lasă un gust prea dulce. Eu nu-mi raționalizez agrar, pe hectare și lugăre de timp (măsurate cu capra), spiritul.
 - Ce ai dori să comunici, în încheiere, cititorilor noștri?
 - Ca le sărut pleoapele, că le sărut falanșele / Cu Nilul și Gangele.

Convorbiri consemnate de
N. I. DOBRA

[Rodica Braga], Premiile Asociației Scriitorilor din Sibiu pe anul 1978, Convorbiri consemnate de N.I. Dobra, în „Tribuna Sibiului”, an XXXI, nr. 6835, 1979, p. 2.

PARLAGIII

Nu de multă vreme, un ziar ne anunța că avem parlamentarii noștri. Eu țin să vă anunț că avem, de când ne știm, parlagiii noștri. Cei cărora nimic nu le este pe plac, cei care ies în piața mare și strigă până răgușesc ce nu le place, cei care aruncă cu gazele lacrimogene ale vorbelor de ocară, cu grenadele periculoase ale zvonurilor, cu aruncătoarele de fiicări ale suspiciunii și, nu în ultimul rând, se trag de minecă pentru a-și face loc unul alături ca să-și asere în poziție de tragere tunul din care va țîșni în triumf aria calomniei, care acum se poartă cu cinste și onor. A început campania electorală, nu? Să ne distrăm și noi puțin, ca tot poporul balcanic. Să ne păcălim, soro, că doar d-aia e întâi aprilie. V-a plăcut, desigur, inofensiva glumă a unei pancarte pe care ne-a televizat-o Televiziunea Română „neliberă” — duminică seara, nu? Stă, omul în foțolu, liniștit, împăcat că s-a votat legea electorală, că la Tirgu Mureș, unde alte vieți tinere au fost puse în primădie, ba chiar au fost secerate, e acum liniște, stă el, spun eu, îngrijorat că e cam

secetă, că unele partide nu au încă sedii și, hop, Televiziunea ne transmite la Actualități marea glumă. Să mori de spaimă nu alta. Demonstrații ne spuneau psin pancarte, nu altfel, altfel erau pașnici, că sistem a-țînși de ciună. Ați auzit și am auzit bine? Brrr! Te înflorit înseamnă că totți am fost ațînși de ciuna asta, până pe la sfîrșitul lui ianuarie, lună care de drept ar fi trebuit să se numească luna păcăleliilor, fiindcă atunci s-au produs cele mai vesele păcăleli. Păi, ce facem, oameni buni? Sîntem cumva în ev mediu? Cam de pe atunci nu prea s-a mai auzit de ciună? Să fie oare adevărat zvonul? Între altele altele, drăguțe, sforătoare (Organizația foștilor deținuți politici nu este organizație politică, ciudat, nu?), volănate (de la volănașe), gogonate (de la gogoase), alarmiste (ca orice zvon), acesta le-a întrecut pe toate. Păi dacă se adevărește, ne-am dus pe copcă. Ia să ne liniștim puțin, era doar întâi aprilie, păcăleliile nevinovate nu pot nici să te supere, nici să te înspăimînte. Se știe doar că românul e plin în spiritul lui de ghidușie. Dar dacă e ațînș, cum singur (singuricea cu pancartele) spune, de această cumpărită boală, cine îl mai salvează? Și cine ne mai scapă? Ajungem oare să decedăm ca bietele animale aduse pe valută, staționate pe valută într-o gară, pentru că acei care trebuiau să-i facă să ajungă în piețele capitalei nu-și terminaseră lucrările pentru însoțita plimbare inocentă de duminică? Aceea care sfîrșește tradițional de acum în Piața Victoriei, într-o veselie pașnică? E prea sumbră perspectiva. Hai să-l păcălim și noi, să ne prefacem, ca și el, că nu-l credem, nu de alta, dar afară e o primăvară pe care morții noștri ne-au dăruit-o cu toată puritatea de care erau în stare. Să ne păstrăm curățenia văzului și auzului, acum că se apropie Sfintele Paști.

Rodica BRAGA

Sărituri în apă

În organizarea Federației Române de Natație, timp de trei zile, la bazinul „Olimpia” din Sibiu se va desfășura Concursul național de sărituri în apă pentru juniori dotat cu „Cupa Primăverii”. Participă cei mai valoroși sportivi din centrele: București, Bacău, Oradea și Sibiu. Iată programul: vineri, 6 aprilie, ora 9,30 — trambulina 1 m fete, ora 16 — trambulina 3 m băieți; sîmbătă 7 aprilie, ora 9,30 — trambulina 1 m băieți; ora 16 — platformă fete; duminică 8 aprilie, ora 9,30 — trambulina 3 m fete, ora 16 — platformă băieți.

I. ILIE

„Rodica Braga nu își scrie opera. Rodica Braga se (de-/ re-)scrie pe sine.

Scriere de sine și cu sine însăși – aceasta este ipoteza de la care pornim și acesta ar trebui să rămână principiul prim de pătrundere în imaginarul său creator.

Dincolo de instrumentele critice care înlesnesc decodificarea semnelor interioare înscrise în substanța și carnea creațiilor sale, lectorul va citi, filă după filă, un om. În miezul creațiilor sale se află un sâmbure ontic care însumează stări, trăiri, momente, contexte și întâlniri destinale, care vor recrea un puzzle existențial.”

Sorina-Maria Victoria



ISBN: 978-606-37-2664-4