

Universitaria

Studii de gen la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai

Mihaela Mudure

Noțiunea de gen cultural/social este una dintre cele mai proteice unelte teoretice pentru înțelegerea omului, societății, culturii. În esență, studiile de gen constau în introducerea unei perspective noi în care umanul nu mai este subînțeles ca fiind o construcție identică doar cu varianta masculin heterosexuală a umanității. Tot ceea ce învățăm sau suntem învățați/învățate, printr-un mecanism complex, în care angrenajele țin de familie, școală, mass-media, societate în ansamblul ei, că ține de identitatea noastră ca bărbați, femei,¹ se numește *gender*, în limba engleză și nu numai, *gen* cultural/social în limba română.

Pentru cei/cele care se ocupă cu studiul limbii sau al literaturii, studiile de gen atrag atenția asupra modului în care se construiește auctorialitatea și autoritatea, gradul în care limba acceptă să redea la fel de "binevoitoare" și cu aceeași disponibilitate noțională realitățile vieții de femeie sau de bărbat, modul în care multe secole canonul, pretinsă construcție meritocratică, a fost, de fapt, o construcție cu rol preponderent ideologizant care a favorizat/preferat modul masculin de gândire și simțire. Sigur că pentru un bărbat, este, poate, mai greu de sesizat modul în care inegalitatea, discriminarea operează chiar și în contexte în care obișnuința ne face să credem că judecata dreaptă nu este defel întunecată de părtinire și comoditatea tradiției. Mai greu, dar nu imposibil! Dovadă strălucită este că primul op feminist scris de către un bărbat, eseul *Supunerea femeilor* (*The Subjection of Women*) publicat de către liberalul John Stuart Mill în 1869 nu a rămas și singurul.

Domeniile în care studiile de gen sunt benefice prin noutate și dezinhibare sunt numeroase. Economistii pot învăța să includă grijile gospodăriei, sarcinile casnice în calculul general al muncii sociale și al costului ei, istoricii pot să își aducă aminte că femeile, copiii sunt și ei parte din istorie, că războaiele nu au nevoie doar de generali, dar și de mame care să nască și să crească viitorii soldați, geografii pot privi spațiul și modul în care el este utilizat și din perspectiva femeii, teologii își vor putea aduce aminte și de importanța și locul femeii analizând valorile religioase, filozofii pot cugeta asupra unei stări precum graviditatea, atunci când unu este doi, iar doi e unul, epistemologii pot reflecta asupra cunoașterii ca proces specific pentru bărbați și femei, doctorii sau inginerii își vor putea aminti că beneficiarii muncii lor sunt femei și bărbați, fiecare cu particularitățile sale fizice sau de socializare, ș.a.m.d.

Există un interes pentru perspectiva de gen în studiile literare din România. Mă restrâng la o listă sumară și inevitabil incompletă: Pia Brînzeu, Odette Blumenfeld, Reghina Dascăl, Mădălina Nicolaescu, Alina Preda, Adriana Todea, Carmen Borbely, Mihaela Ursa. Este adevărat că multe dintre aceste perspective vin dinspre studiile anglo-americane și sunt exprimate



Cyborggirl

în lucrări scrise în englezește. Tot atât de adevărat este că o anume discreție le caracterizează pe specialistele române din această zonă. Se preferă scrisul unor polemici cu cei sau cele care nu au parcurs nici măcar o bibliografie minimală în domeniu, dar cred că statutul fizic de bărbat, respective femeie, le dă automat și competențele cărturărești pe care le presupun studiile de gen. Articolele reunite în acest supliment sunt ale unor condeie tinere care conturează o anume orientare, un anume interes pentru studiile de gen în școala clujeană.

Nu îmi doresc ca studiile de gen să devină doar ocazie de savante considerații asupra texturii textului și autorlâcul mai mult sau mai puțin eficient. Mai mult decât orice, sper că ele ne vor face să ne punem niște întrebări asupra unor realități.

Într-o dimineață, văd în curtea unei instituții un stol de femei de serviciu. Femeile, unele trupeșe, altele firave, cară suluri grele de covoare pe umeri. Duc grămezi uriașe de gunoi cu brațele. Administratorul, un bărbat mic și pirpiriu, dă ordine.

Ascult conferința unui mare lingvist român. Domnia-sa își amintește cu plăcere de zilele petrecute în liceul de băieți dintr-o anume localitate din Basarabia. Era, bineînțeles, un liceu mult mai bun decât cel de fete, spune conferențiarul, om cu judecată și măsurat simț al cuvintelor.

Sărbătoare mare! Mentorul unei celebre reviste studențești a împlinit o vârstă rotundă. Se scot poze cu redacția revistei în anii șaptezeci. Numai băieți! Și, totuși, majoritatea covârșitoare a studenților aceste facultăți au fost și sunt studente. Nimeni nu pare a sesiza discordanța. Valoarea pare a nu avea opreliști de gen.

Marele profesor venit tocmai de la București pentru această susținere de doctorat e foarte mulțumit de teză. "Dacă n-ar mai fi aici, la Cluj, încă vreo două-trei profesoare la fel înzestrate, aș zice că doctoranda are o inteligență de bărbat". Sala râde încântată, parcă gândită în amorul ei propriu. Chiar așa... dacă n-ar mai fi două-trei profesoare la fel de înzestrate...

Tinerele interesate de problematica *gender* și găzduite cu generozitate de suplimentul revistei *Tribuna* au început prin a întreba textul. Sper că ele vor întreba și vor găsi răspunsuri și în viață.

Note:

¹ A nu se uita și complicatele situații intermediare!

Auctorialitatea feminină în Anglia secolului al XVIII-lea. Cazul Eliza Haywood¹

Camelia Tegaș

Introducere

Scopul prezentului eseu este de a contribui la recuperarea operei unei scriitoare britanice, Eliza Haywood, aparținând secolului al XVIII-lea. Deși este vorba de o autoare prolifică, apreciată de publicul cititor contemporan ei, Eliza Haywood a fost, în contextul unei supremații masculine în canonul literar, dată uitării. Reabilitarea acestei scriitoare este posibilă datorită studiilor de gen, un domeniu de investigație științifică interdisciplinar, apărut ca o consecință a dezvoltării feminismului, a literaturii feminine la a cărei naștere Eliza Haywood și-a adus, cu siguranță, contribuția.

În lumea complexă a zilelor noastre, în care cercetarea se confruntă cu un număr tot mai mare de provocări, studiile de gen, un domeniu de investigație științifică interdisciplinar, ne oferă o altă perspectivă asupra unor arii dintre cele mai variate, precum teoria literară, antropologia, sociologia, psihologia sau psihanaliza. Stadiul actual de dezvoltare al acestei discipline nu ar fi fost însă posibil fără apariția feminismului care, la rândul său, își datorează emergența unor femei ce au avut nu doar curajul, ci mai cu seamă posibilitatea, să demonstreze că aceeași limbă e vorbită de două voci diferite, că limbajul femeii nu e același cu al bărbatului. Ne referim aici la scriitoarele care și-au adus, prin operele lor, contribuția la dezvoltarea unei auctorialități feminine.

Contextul social și cultural

Prima jumătate a secolului al XVIII-lea a fost puternic influențată de apariția scrierii lui John Locke *Eseu asupra intelectului omenesc* (1690). Respingerea concepției lui Descartes despre „ideile innăscute” a fost folosită ca punct de pornire în dezbaterile privind drepturile femeilor. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Mary Wollstonecraft elaborează una dintre primele lucrări filosofice feministe *A Vindication of the Rights of Woman (Revendicarea drepturilor femeii)*. Ea insistă asupra necesității educării femeilor subliniind că doar lipsa de educație face ca femeile să pară inferioare bărbaților, ele nefiind astfel din naștere.

În acea perioadă, statutul unei femei era conceptualizat numai raportat la un bărbat. O femeie putea să fie fiica unui anume bărbat, soția cuiva, mama copiilor acestuia și, respectiv văduva decedatului soț. Femeia căsătorită nu avea nici drepturi, nici proprietăți, deoarece, prin căsătorie, toate bunurile ei treceau în proprietatea soțului, ea însăși devenind un atribut al acestuia. Așadar, singura „profesie” pe care o femeie respectabilă o putea avea, era aceea de soție și mamă, nicidecum actriță sau scriitoare, meserii care erau adesea etichetate ca similare celei de prostituată deoarece femeia în cauză se „vindea”, chiar dacă o făcea doar în plan simbolic.

Conform documentelor păstrate, se pare că prima femeie de litere din Anglia a fost Julian de Norwich. Regăsim în *The Norton Anthology of Literature by Women (Antologia Norton de literatură feminină)* alcătuită de Sandra M. Gilbert și Susan Gubar, nume ale altor scriitoare din Evul Mediu sau Renaștere, precum Margery Kempe, Regina Elisabeta I, Mary Sidney Herbert contesă de Pembroke, sau Amelia Lanier, însă putem vorbi de o prezență feminină consistentă pe scena literară britanică doar de pe la sfârșitul secolului al șaptesprezecelea, respectiv începutul secolului al optsprezecelea. Acest lucru a

fost posibil datorită contextului cultural și politic. Este momentul în care producția literară a început să fie comercializată, momentul în care tot mai multe femei aparținând atât aristocrației cât și clasei mijlocii au început să-și publice scrierile, facilitându-și astfel pătrunderea, prin cuvântul scris, în cultura engleză.

Auctorialitate și autoritate

Prezența scriitoarelor pe scena culturală engleză a însemnat folosirea unei voci proprii, a unei voci capabile să le definească identitatea feminină. O voce nouă, diferită, o altă identitate decât cea masculină, într-o societate patriarhală, pe o scenă literară dominant masculină, echivala cu o amenințare. O amenințare a poziției de superioritate, o subminare a autorității. Auctorialitatea presupune un act de creație, de „facere”; înseamnă putere, autoritate, atribute care aparțineau numai bărbaților. Căpătând acces la *cuvântul scris*, femeile își dobândesc accesul la autoritate, la putere, ajung să însemne, să conțene, să se facă auzite, văzute, simțite. Ajung să existe.

Dar pentru a putea ajunge să scrii și să citești, trebuie să ai parte de educație, iar acesta era un privilegiu de care foarte puține femei se puteau bucura. Majoritatea femeilor nu primeau niciun fel de educație. Femeile sărace nu știau nici să scrie, nici să citească, iar o parte dintre cele din clasa de mijloc sau din aristocrație învățau engleza, franceza, dansul, cântul și arta lucrului manual. Procesul de educație se încheia în jurul vârstei de 15 - 16 ani, deoarece majoritatea fetelor se căsătoreau la vârsta de 17 ani.

Cazul Eliza Haywood

Una dintre femeile norocoase din secolul al XVIII-lea a fost Eliza Haywood. Eliza Haywood, născută Fowler, (1693 - 25 februarie 1756) a beneficiat de o educație „cu mult mai liberală decât e în mod obișnuit permis unei persoane de același sex cu mine”². după cum însăși ea mărturisește. A fost scriitoare, actriță, jurnalistă și a împărțit scena literară cu autori precum Daniel Defoe, Jonathan Swift sau Alexander Pope, fiind considerată cea mai prolifică scriitoare a timpului său. A scris și publicat de-a lungul vieții peste șaptezeci de lucrări, abordând diverse genuri literare: teatru, poezie, ficțiune, traduceri, cărți de conduită și, nu în ultimul rând, presa. Considerată o personalitate marcantă a secolului al XVIII-lea, dar și un personaj important în istoria literaturii feminine britanice, Eliza Haywood se numără printre părinții romanului în limba engleză.

Primul ei roman de succes *Love in Excess; or The Fatal Inquiry (Dragoste în exces; sau investigația fatală)* a apărut în 1719 și s-a numărat printre scrierile cunoscute și apreciate de publicul cititor vreme de mai bine de un deceniu, fiind reeditată de șase ori. A fost un *best-seller* al epocii. *Love in Excess* e un roman ce aduce în centrul atenției teme ca iubirea, educația și căsătoria. Conduita vremii interzicea femeilor să-și exprime dorințele, iar simplul fapt de a-și declara dragostea față de bărbatul iubit, aducea cu sine defăimarea publică. Poate că cel mai notabil aspect al acestui roman, care anunță perspectiva nouă, feminină și, în consecință, subminantă, este portretul feminin pozitiv al femeii adultere pe care Haywood îl realizează prin discursul personajului masculin al romanului, contele D'Elmont: „Se-ntâmplă doamnă, uneori, că nici cei mai înțelepți nu-și pot controla gesturile”.



Eliza Haywood a continuat să cultive același gen o vreme și, în 1724, apare una dintre cele mai incitante scrieri ale sale, *Fantomina*.

Fantomina: Or, Love in a Maze (Fantomina: sau complicațiile dragostei) e o năvălă ce urmărește istoria unei eroine, o tânără de viță nobilă, frumoasă și istețată, care alege, pentru a-l seduce, în repetate rânduri, pe Beauplaisir, bărbatul iubit, să se deghizeze în patru femei diferite, asumându-și patru identități diferite: *Fantomina*, prostituata, *Celia*, slujnica, *Văduva Bloomer* și *Lady Incognita*. Autoarea dă naștere aici unei eroine ce-și poate alege și fabrica identitatea, acționând, într-o lume a bărbaților, în care dubla măsură le e permisă, după regulile lor, însă nu la vedere, ci deghizată. Pentru a nu fi recunoscută și, ca atare judecată și blamată, femeia trebuie să poarte o mască. Doar deghizată, o femeie își poate dezvălui intențiile și-și poate câștiga un loc în sfera publică. Acest lucru a putut fi observat și în lumea literară unde, de teama de a nu fi criticate sau ridiculizate, autoarele vremii au ales să-și semneze lucrările folosind un pseudonim. Și ce e un pseudonim dacă nu o mască, o identitate falsă? De veninul contemporanilor săi nu a scăpat nici Eliza Haywood care a fost adesea atacată și criticată, Pope și Swift numărându-se printre ei. Probabil că acest lucru a determinat-o pe Eliza Haywood să se pună la adăpostul unui pseudonim și să-și semneze unele lucrări *Exploribus*, un nume ce vine să confirme, încă o dată, natura ei exploratoare și mințea pătrunzătoare.

Haywood a fost activă și în viața politică, iar romanul ei din 1736, *The Adventures of Eovaii: A Pre-Adamitical History (Aventurile lui Eovaii: o istorie pre-adamică)* e o satiră la adresa primului ministru Robert Walpole, sub masca unui basm oriental.

Fină observatoare a oamenilor și a relațiilor interumane, preocupată de modul în care oamenii experimentează viața, Eliza Haywood publică, în 1744, *The Fortunate Foundlings (Orfanii norocoși)*. Romanul e un soi de replică la un celebru copil găsit al secolului. Este vorba de Tom Jones, copilul găsit din romanul lui Henry Fielding *The History of Tom Jones, A Foundling (Tom Jones)*. Aici prezența autorului, abordarea estetică e exclusiv masculină, avem de-a face cu un autor care-și domină, patriarhal, personajele și, implicit, cititorii. Abordarea Elizei Haywood este dublă, eroii ei sunt doi orfani, un băiat și o fată. Perspectiva aceasta deschide drumuri narative și nu numai, dă libertate spre a gândi,

percepe și trăi la masculin și feminin, oferind încă o dovadă a necesității existenței unei identități și a unei auctorialități feminine.

The History of Miss Betsy Thoughtless (Istoria domnișoarei Betsy Thoughtless) (1751) e un roman sofisticat, cu planuri de acțiune multiple, care a adus o schimbare majoră în romanul secolului al XVIII-lea. Autoarea ne zugrăvește portretul unei femei inteligente și ambițioase care cedează presiunilor societății în privința căsătoriei. *The History of Miss Betsy Thoughtless* este un roman al căsătoriei, anticipând tipul de roman sentimental englez de la mijlocul secolului al nouăsprezecelea, cum ar fi *Jane Eyre* al scriitoarei Charlotte Brontë (Backscheider. 2004)

Eliza Haywood și-a dedicat timpul și scrierii de publicații periodice, eseuri sau cărți de conduită. Ca replică la adresa ziarului contemporan al lui Addison și Steele, *The Spectator (Spectatorul/ Observatorul)*, Haywood a contribuit, sub masca a patru femei diferite (Mira, Euphrosine, Widow of Quality și Female Spectator) la un periodic lunar, *The Female Spectator (Observatorul feminin)*, în care se discutau și analizau probleme de interes public, precum căsătoria, copiii, cititul, educația și conduita. Aceasta a fost una dintre primele publicații periodice scrise pentru femei de către o femeie și, poate, una dintre cele mai importante contribuții ale Elizei Haywood la istoria culturii britanice.

Concluzii

Am încercat să arătăm, pe scurt, modul în care, prin scrierile sale, autoarea dorește să construiască o perspectivă nouă în literatură. Prin personajele sale, prin romanele sale, creațiile sale, se exprimă o identitate nouă, o voce nouă, diferită de ceea ce literatura cunoscuse până atunci. E vocea feminină care, prin puterea cuvântului scris, se poate apropia de statutul de autor și, implicit de autoritate. E vocea care ne spune că limba e vorbită, scrisă, percepută, precum viața, și la masculin și la feminin. Ceea ce azi știm și învățăm despre opera Elizei Haywood și despre contribuția ei literară, despre tentativa ei de a-și câștiga un loc în spațiul odinioară destinat exclusiv bărbaților, o poziție de putere ca autoare, se datorează studiilor de gen care încearcă să redea literaturii și cititorilor câteva scriitoare ce-au fost prea multă vreme date uitării, ignorate sau suprimate.

Bibliografie:

Haywood, Eliza, *The Female Spectator, Chapter 1 The Editor introduces herself... and her "Associates"* <http://books.google.com/books>. 15 April 2011.

Haywood, Eliza. *Fantomina: Or Love in a Maze*. <http://manybooks.net/titles/haywoodeother09Fantomina.html>. 1 December 2010.

Backscheider, Paula R. "Eliza Haywood." În Matthew, H.C.G. and Brian Harrison, eds. *Oxford Dictionary of National Biography*. Vol. 26, 97-100. London: Oxford University Press. 2004.

Saxton, Kirsten T.; Bocchicchio, Rebecca P. (editor). *The Passionate Fictions of Eliza Haywood: Essays on Her Life and Work*. University Press of Kentucky. 2000.

Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan. *The Norton Anthology of Literature by Women. The Tradition in English*. W.W. Norton & Company. 1985

Note:

¹ Toate citatele sunt traduse de Camelia Teglaș.

² Haywood, Eliza *The Female Spectator, Chapter 1 The Editor introduces herself... and her "Associates"* p. 9

Dumnezeu ucis de o femeie: Domnul mare și tare de Woody Allen

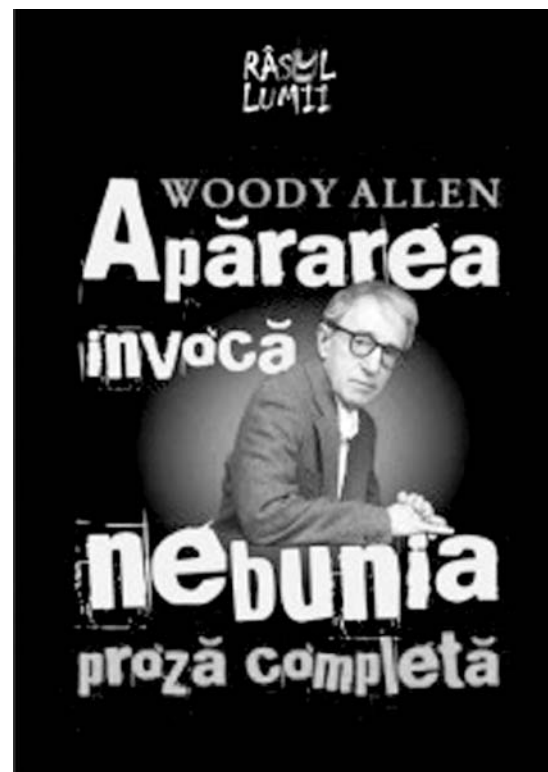
Amelia Nan

Schema narativă dezvoltată de Woody Allen în „Domnul mare și tare” permite interpretări multiple în contextul distrugerii fundamentale de ordin și structuri prestabilite, atât la nivel socio-politic, cât și în plan ideologic și filozofic. În acest eseu analizăm modul în care textul se pretează unei hermeneutici contextuale imediate (în raport cu mișcările sociale din America anilor șazeci), dar și unei interpretări prin perspectiva prăbușirii unor modele paradigmatic de filozofie și gândire occidentală. Studiul pornește de la un exercițiu de hermeneutică bazat pe citire textuală și citire contextuală cu un scop ilustrativ pentru limitele interpretării.

Proiectul de față își propune o analiză a povestirii lui Woody Allen, *Domnul mare și tare*, din perspectivă contextuală, raportând textul direct la schimbările sociale, culturale și ideologice ce au loc în anii '50 - '70 în Statele Unite. Această abordare se legitimează prin teoriile critice care susțin o reconsiderare a interpretării textelor din perspectivă contextuală, ca modele determinate și determinante cultural. Pornind de la „colapsul distincțiilor funcționale dintre estetic și real” (Greenblaut în Veese, 1989: 8, t.n.), citirea contextuală nu se vrea o interpretare mimetică, ci propune mai degrabă o grilă hermeneutică construită pe interdependența discursurilor istorice, culturale, sociale, ideologice și politice. Astfel, propunem o citire a povestirii lui Woody Allen prin prisma simptomatologiei perioadei în care aceasta a fost publicată. Textul lui Woody Allen ne permite atât contextualizare de formă cât și de fond: narațiunea este creată în jurul unei crime, respectiv uciderea lui Dumnezeu, și este construită pe rețeta literaturii de consum din acea perioadă.

Domnul mare și tare apare pentru prima dată în 1971 în *New York Times*, urmând ca în același an să fie introdusă în primul volum de proză umoristică al lui Woody Allen, *Getting Even*. Firul narativ este simplu, constituindu-se ca o reacție reduționistă la adresa formulelor *hardboiled fiction* specifice literaturii de consum a vremii. Kaiser Lupowitz, detectiv privat, este angajat de „o blondă cu părul lung” (Allen, 2007: 93) pe nume Heather Butkiss/ Claire Rosensweig/ Ellen Shepherd să îl găsească pe Dumnezeu. În căutările lui, Kaiser Lupowitz reiterează firul narativ al anecdotei populare bazat pe trei încercări: merge la rabin, la teu și la Papa. Căutarea sa e întreruptă de un telefon nocturn al sergentului Reed de la Omucideri care îl anunță că a apărut la morgă cineva care corespunde întru-totul semnalmentelor lui Dumnezeu. Pe baza informațiilor adunate în cele trei întâlniri, Kaiser Lupowitz reușește să afle adevărata identitate a femeii care l-a angajat: Ellen Shepherd, profesoară de fizică la Bryn Mawr, iar printr-o simplă deducție logică, reușește să descopere și ucigașul lui Dumnezeu: aceeași femeie care l-a angajat.

Woody Allen cochetează în acea perioadă cu postura de *consemnator* a realității. În plan cinematografic, filmează două *mockumentaries*: *Take the Money and Run* (1969) și *Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story* (1971). *Take the Money and Run* este unul dintre primele filme care subscriu genului de *pseudo-documentar* și reflectă interesul lui Woody Allen pentru pasta de gen pe care o face și în



Domnul mare și tare cu romanul detectiv. *Men of Crisis: The Harvey Wallinger Story* este un film scurt care satirizează administrația Nixon. Având în vedere tipul de preocupări artistice ale lui Woody Allen din acea perioadă, ne putem aventura în interpretarea povestirii *Domnul mare și tare* ca simptomatice pentru perioada în care a fost publicată: finalul anilor '60 și începutul anilor '70.

Domnul mare și tare are un fir narativ extrem de simplu livrat într-un ambalaj umoristic specific lui Woody Allen. Alegerea povestirii detectivice ca gen de pastașat este tributară amplorii pe care o ia consumul de *pulp fiction* și *hardboiled fiction* de către publicul american în perioada de după al Doilea Război Mondial. Povestirea detectivă este consumată pe scară tot mai largă începând cu anii '50 când cărțile devin tot mai accesibile publicului larg (cf. Abbott). Evident că stereotipiile construite în acest gen de ficțiune, în special „bărbatul alb, singuratic, cu simț practic de cartier, prins în zarva haotică a orașului modern” (Abbott, 2002: 12, t.n.) ajung să fie considerate potrivnice ‘bunului simț american’, subversive și nocive pentru gândirea de masă, fapt ce atrage cenzura impusă de senatorul McCarthy în 1953 (cf. Abbott). În ciuda acestor măsuri, apetitul publicului pentru acest gen de ficțiune este în creștere, iar eroul alb situat la marginea legalității devine paradigmatic pentru societatea americană. Femeia fatală, detectivul iscusit învăluit de un nor de fum de țigară, tensiunea sexuală dintre personajele principale sunt clișeistice pentru aceste formule narative, chiar dacă instituționalizarea lor are loc mai târziu, la începutul anilor '80, odată cu Dick Tracey. Woody Allen prelucrează ironic și reduționist aceste stereotipuri, cochetând vădit cu cititorul în pastașarea acestui gen. Personajele sunt creionate superficial, iar *cazul*, deși probabil cel mai dificil contractat vreodată de un detectiv particular, este rezolvat pe nerăsuflăte. Nu intenționăm sub nicio formă să îi dăm lui Woody Allen creditul lui Cervantes în raport cu romanul





cavaleresc, dar recunoaștem o oarecare similitudine în schema de bază a parodierii unui gen de consum.

Woody Allen își însușește tipul de discurs, *slang-ul* specific povestiri detectiv, rupându-l des cu referințe erudite. Textul creează, astfel, duble efecte comice rezultate pe de o parte din ironizarea tipului de discurs, iar pe de altă parte din trivializarea unor figuri canonice și a discursurilor filosofice clasice:

„Am băut o bere la O'Rourke și am încercat să pun totul cap la cap, dar nimic nu avea sens. Socrate se sinucisese – sau cel puțin așa se spunea. Isus fusese omorât. Nietzsche o luase razna. Dacă exista într-adevăr cineva acolo, e al naibii de clar că El nu voia să afle nimeni. Și de ce mințea Claire Rosenweig despre Vassar? Oare Descartes avusese dreptate? Oare universul era dual? Sau Kant dăduse lovitura de grație când postulase existența lui Dumnezeu pe bază morală?” (Allen, 2007: 97)

Glumele intelectuale și referințele erudite apar peste tot în proza umoristică a lui Woody Allen situând-o într-o zonă de *upper-middlebrow*¹. Adeseori anecdota erudită ia forma discursului prețios, de suprafață, eșuând prin recurență. Repetarea vizibilă a unei rețete umoristice prin referințe academice sofisticate îi aplatizează efectul transformând discursul într-unul de paradă mai degrabă decât în unul spiritual. Ca cititori, uneori ne întrebăm de ce grad de erudiție e nevoie ca să poți râde la glumele lui Woody Allen.

O interpretare de fond a textului lui Woody Allen deschide posibilități multiple în alegerea cheii de deciptare. Nietzsche anunță moartea lui Dumnezeu probabil fără să intuiască sau să intenționeze crearea unui precedent de structură ce va putea fi utilizată ulterior de urmași ori de câte ori aceștia au de anunțat dizolvarea unei paradigme sau a unei autorități. Schema uciderii lui Dumnezeu și asocieri simbolice ale personajelor permit utilizarea succesivă a mai multor grile de interpretare a textului lui Woody Allen, atât prin prisma mișcărilor sociale ce au loc în deceniul de dinaintea publicării, cât și la un nivel mai adânc ce vizează apusul modelului vestic de gândire filosofică.

Anii '60 au adus schimbări substanțiale în evoluția socio-politică, culturală și ideologică a Statelor Unite. Mișcările sociale din acea perioadă au avut ca țintă distrugerea unui sistem construit pe valori perimate în care generația tânără nu se mai regăsea. Politicile economice, politica externă, instituția tradițională a familiei, discriminările de gen perpetuau practici pe care generația tânără le reneagă fie politic (Noua Stângă), fie ideologic și cultural (contraculturalii).

În textul lui Woody Allen, pe care am ales să îl interpretăm simptomatic pentru dinamica socio-politică descrisă mai sus, Dumnezeu e ucis de o femeie. Această schemă face o trimitere primă înspre o citire feministă prin prisma luptei împotriva structurilor patriarhale pre-existente. Mișcarea de emancipare a femeii ia amploare în anii '60-'70. Distrugerea hegemoniei patriarhale, a dominației bărbatului alb de clasă medie, face loc nu doar emancipării femeii ci permite creșterea și exprimarea marginalului. Dumnezeu unic al omului alb este substituit cu un Panteon în care își găsesc legitimitate minoritățile sexuale, de gen și culturale. Schimbarea autorității culturale prin mișcările sociale de la finalul anilor șaizeci au remodelat și redefinit relațiile rasiale, modelele culturale ale generației tinere, statutul femeii, modelul de viață cotidiană, dar și rolul guvernului federal, al politicilor economice și al politicilor militare din Vietnam. Schemele dominante ale gândirii vestice se dezintegrează iar individul nu mai rezonază cu modelele occidentale de gândire. Deschiderea forțată spre marginal se continuă cu căutarea de repere în culturi adiacente. Astfel, contraculturalii împrumută și chiar își însușesc idei și însemne din cultura orientală, vizibile în toate modurile de manifestare, de la modă

la artă și la mod de a fi. Revoluția sexuală din această perioadă nu țintește exclusiv liberalizarea practicilor sexuale propriu-zise, ci e mai degrabă un mijloc de schimbare a pozițiilor de putere. În *Sexual Revolutions*, Beth Bailey susține că revoluția sexuală din America din anii '60 a fost mai degrabă despre legitimarea și înțelegerea rolurilor de gen și a rolului sexualității decât despre permisivitatea relațiilor sexuale în sine. Dumnezeu guvernator al Statelor Unite în perioada de după al Doilea Război Mondial este fragmentat și remodelat: „ce au reușit să obțină americanii în anii șaizeci a fost să pună capăt unei epoci îndelungate, o epocă întunecată pentru mulți cetățeni”. (Farber, 1994: 4 t.n.)

Schema căutării și constatării morții lui Dumnezeu utilizată de Woody Allen este, evident, tributată lui Nietzsche. În *Știința voioasă*, Friedrich Nietzsche postulează pentru prima dată moartea lui Dumnezeu: “God is dead! God remains dead! And we have killed him” (Nietzsche, 2001: 120). Uciderea lui Dumnezeu în *Știința voioasă* aruncă asupra umanității povara unei existențe în lipsa valorilor absolute: “Is the magnitude of this deed not too great for us?” (Nietzsche, 2001: 120). Moartea lui Dumnezeu înrădăcinată în nihilism, continuată cu lipsa sensului și a valorilor din filosofia existențialistă au influențat considerabil producțiile literare și cinematografice ale lui Woody Allen. Totuși, uciderea lui Dumnezeu în *Domnul mare și tare* nu trimite înspre o criză spirituală ce atrage după sine imperativul redefinirii sensului și al existenței umane, ci postulează distrugerea unor paradigme de gândire occidentală însoțite de încheierea discursului filosofic tradițional, clasic. Trivializarea filosofilor canonici în text susține tocmai pierderea relevanței discursului lor în contextul celei de-a doua jumătăți a secolului douăzeci. Filosofia a fost ucisă de știință: această ipoteză de interpretare își regăsește argumentări directe și pertinente în text. Prin prisma unei interpretări textuale, textul lui Woody Allen oferă posibilitatea investirii personajelor cu valențe de concepte: femeia devine *Știința*, Dumnezeu devine *Filosofia* cu sens de discurs filozofic clasic, tradițional, iar bărbatul pentru care s-a comis crima este *individul*, teritoriul de cucerit și de convertit. Conotarea femeii-asiin cu atribute ‘raționale’ și ‘științifice’ are incidență mare în text, iar Dumnezeu este mai tot timpul înconjurat de filozofi. Argumentele aduse de teologi referitor la existența lui Dumnezeu sunt neconvingătoare și total lipsite de credibilitate. Printr-o simplă deducție logică împrumutată din ‘sistemul de raționare’ al lui Kaiser Lupowitz, putem concludiona că, în căutarea divinității, religia eșuează în fața filosofiei.

Prin încărcarea personajului feminin cu valențe științifice și a iubitului ei cu ‘slăbiciunea’² dată de credința în Dumnezeu, Woody Allen prelucrează stereotipurile de gen în sensul răsturnării poziției de putere. Dezvoltarea intelectuală și rigurozitatea științifică ca atribute masculine în opoziție cu idealismul și subiectivismul feminin nu își mai găsește susținere în contextul răsturnării hegemoniei bărbatului alb.

Finalul textului insistă pe o încheiere a pledoariei filosofice tradiționale, chiar dacă obiectele și instrumentele sale continuă să existe și vor fi preluate și prelucrate de alte domenii. Diluarea și extinderea discursului filosofic sunt, evident, abordate și în text: „Ah, Kaiser, am putea să fugim împreună. Numai noi doi. Să uităm de filosofie. Să ne liniștim și poate să ne ocupăm de semantică.” (102). Aluzia din text e clară: discursul filosofic tradițional iese din modă și e înlocuit de tradiția saussuriană ce influențează o serie de filosofi și teoreticieni din secolul XX: Jacques Derrida, Roland Barthes sau Jean Baudrillard. Cunoașterea lumii devine sinonimică cu interpretarea lumii, iar instrumentele utilizate sunt făurite de semantică, sintaxă și pragmatică. Dacă reluăm inter-

pretarea textului pe baza cheilor interne de decodificare, găsim tot în text primul răspuns la întrebarea *dacă Dumnezeu a murit, ce punem în locul lui?: interpretări*.

Schema narativă dezvoltată de Woody Allen în *Domnul mare și tare* permite interpretări multiple în contextul distrugerii fundamentale de ordinii și structuri prestabilite, atât la nivel socio-politic, cât și în plan ideologic și filosofic. În acest studiu, am analizat modul în care textul se pretează unei hermeneuticii contextuale imediate (în raport cu mișcările sociale din America anilor șaizeci), dar și unei interpretări prin perspectiva prăbușirii unor modele paradigmatic de filosofie și gândire occidentală. Uciderea lui Dumnezeu nu e nici religioasă, nici exclusiv filosofică. Ea e simptomatică pentru reacția individului ce duce la răsturnarea de valori neadaptate schimbărilor de mentalitate ce au loc după al Doilea Război Mondial.

Nu ne hazardăm în a continua și în a extinde schemele interpretative posibile înspre criza Occidentului și a valorilor sale, înspre criza originalității sau spre *decadentismul postmodern*. Structura de ucidere a figurii autorității permite, după cum menționam mai sus, suprapunerea grilei de procesare a textului peste orice incident soldat în distrugerea unei paradigme. Din precauție hermeneutică alegem să ne limităm la interpretări legate de zona contextuală imediată a textului (Statele Unite, anii '60 - '70) și la interpretarea acestuia prin cheile proprii de decodificare, prin referințele directe referitoare la simbolistica personajelor. Altfel, am putea ajunge și la *moartea autorului* din aceeași perioadă, cu singura diferență că acesta a fost ucis de un bărbat.

Bibliografie:

ABBOTT, Megan E. - *The Street Was Mine. White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, 258p.

ALLEN, Woody - *Apărarea invocă nebunia. Proză completă*, Trad. Ruxandra Ana, București, Humanitas, 2007, 316 p.

BAILEY, Beth - *Sexual Revolutions* în Farber, David (ed) - *The Sixties. From Memory To History*, University Of North Carolina Press, 1994 (179 - 201)

FARBER, David (ed.) - *The Sixties. From Memory To History*, University Of North Carolina Press, 1994, 242.

GREENBLATT, Stephen - *Towards a Poetics of Culture* în Veiser H. Aram (ed.) - *The New Historicism*, New York: Routledge, 1989, 336 p (1-15).

NIETZSCHE, Friedrich - *The Gay Science*, trad. Josefine Nauckhoff, Col. Cambridge Texts in the History of Philosophy, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 307 p.

Note:

1 Upperbrow, middlebrow și lowbrow sunt categorii elastice ce se referă la ‘gustul cultural’. Middlebrow reprezintă acea zonă a producțiilor culturale accesibile unui public mai larg decât producțiile de elită, high-brow. (cf. Kammen, 1999)

2 Omul puternic, supraomul, se naște doar în absența lui Dumnezeu. (cf. Nietzsche)

Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/77946, cu titlul “Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare”.

Fun Home: Un roman grafic

Raluca Mărginaș

Două lucruri știam despre Alison Bechdel până să citesc *Fun Home*: că este autoarea seriei de benzi desenate *Dykes to Watch Out For* (DTWOF) publicată din 1983 până în 2008, apoi adunată în unsprezece volume cu titluri-avertisment, precum *Dykes and Sundry Other Carbon-Based Life Forms to Watch Out For* sau *Hot, Throbbing Dykes to Watch Out For*, *Spawn of Dykes to Watch Out For*¹ și alte denumiri care dau impresia că pot pune pe fugă orice umbră masculină; și că face cunoscut un principiu practic împrumutat din colecția originală DTWOF – “testul Bechdel” – se referă la un set de trei întrebări care certifică prezența feminină în filme: 1. Sunt mai mult de două personaje feminine în film care au nume?; 2. Vorbesc între ele?; 3. Subiectul discuției constă doar în a vorbi numai despre bărbați sau și despre alte lucruri? Întrebări punctuale care nu condiționează anumite particularități feministe, ci arată o problemă sistemică care începe să fie privită cu cinism, pe măsură ce realizezi că majoritatea filmelor populare urmărite nu trec testul. O densificare agresivă începe să se manifeste în jurul unui nucleu de frustrare. Deja orizontul meu de așteptare era invadat de simptomele produse de o scriitoare lesbiană înscrisă într-un soi de “fight club” militant. Nu puteam să mă înșel mai tare.

Romanul grafic *Fun Home* (2006) ilustrează memoriile unei fiice stăpânite de o criză identitară de gen destabilizantă în relație cu un tată al cărui rol abuziv ajunge să fie empatic prin homosexualitatea ascunsă și mai apoi, recunoscută. Pe fundalul unor cugetări demistificatoare ale vieții de familie, Alison își rememorează copilăria, încercând să dea un sens morții suspecte a tatălui său. La patru luni după confesiunea fiicei în legătură cu sexualitatea sa, Bruce Bechdel e lovit de un camion pe un drum pe care îl străbătuse cu prudență de multe ori. Alison crede că această mărturisire, încă o ipoteză netestată atunci, dar destul de fundamentată încât să fie împărtășită familiei, face din tragicul accident o sinucidere. Oferindu-și o șansă teoretică, ea se mobilizează spre a explora tot ce înseamnă “a fi lesbiană” în raport cu investiția afectivă pentru tatăl ei.

O sensibilitate specifică se regăsește în absența autoimpusă pentru orice fel de filtre în fluxul scrierii, chiar cu riscul compromiterii relației cu mama sa. Confluența mediilor prin care procesul de “coming out of the closet” se întregeste este compusă din diferite medii de transmitere (și expresie) a noii identități de gen înscrise pe traiectorii coordonate. Astfel că odată cu succesul romanului grafic *Fun Home*, vine adaptarea unui *musical* pe Broadway, pus în scenă de compozitoarea Jeanine Tesori (cunoscută pentru SHREK), scriitoarea Lisa Kron, regizat de Joe Mantello (BWW News Desk). Atenția criticilor se concentrează pe aprecierea seriei DTWOF, unde fire narrative parcă preluate din “soap operas”, intersectate de comentarii sociale despre situațiile dificile întâmpinate de o persoană cu o orientare sexuală “deviantă” îi conferă un statut puternic de icon cultural pentru comunitatea gay.

Subiect fecund pentru studiile de gen, Alison Bechdel susține în nenumărate rânduri că preferă să scrie nonfictiv:

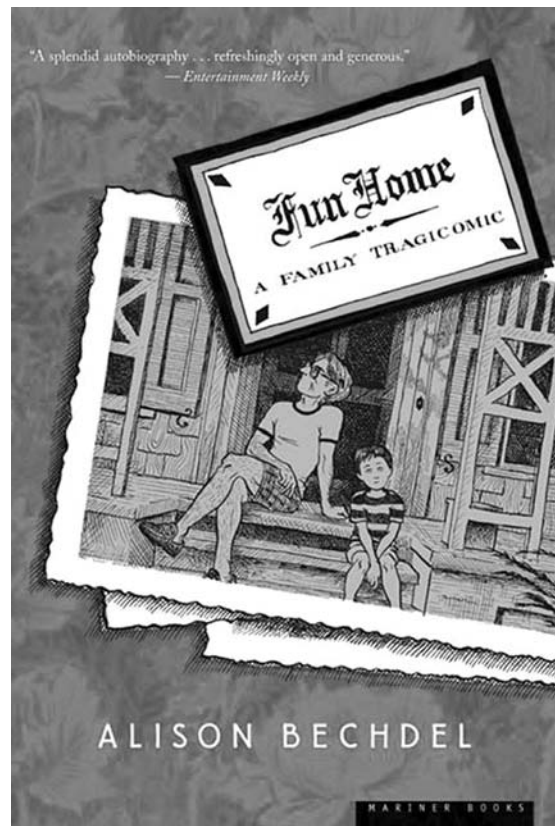
Prefer să scriu despre persoane reale. Îmi place provocarea pe care o ai atunci când încerci să dai un sens haosului din viața de zi cu zi; să trans-

formi asta într-o poveste, decât să inventezi una pornind de la nimic. Nu reușesc să înțeleg cum scriitorii de ficțiune au această capacitate. Presupun că benzile mele desenate sunt ficțiune, tehnic vorbind, dar, dintr-un motiv anume nu simt asta. Cred că personajele mele sunt persoane reale pentru mine” (MindTv, *A Conversation with Alison Bechdel*)

“I like writing about real people better. I like the challenge of trying to make sense out of the chaos of our random everyday existence, to make that into a story rather than inventing a story out of nothing. I don't really know how fiction writers do it. I suppose my comic strip is fiction technically but for some reason it doesn't really feel that way to me. I guess my characters feel sort of like real people.”

Fiecare element autobiografic consemnează o prezență afectivă angajată într-un travaliu cu semnificații care se deosebesc treptat – o ilustrare a copilăriei și adolescenței după standardele unui adult. Montajul jurnalului desenat nu tinde să exprime o serie de cadre nemișcate într-un flux continuu, ca într-un film, ci se realizează un fel de continuitate ideală cu ajutorul unei discontinuități faptice. Culorile neutre (negru, gri-verzui) și unghiurile de redare antrenează vizual cititorul, în timp ce percepția estetică se suprapune subiectului relatat, dinamicii momentului. O imagine fără cuvinte se substituie unei propoziții (prin pantomima personajelor, vezi pag. 189 sau *close-ups* pe anumite părți exagerate pentru a fi citite adecvat, vezi ridurile de expresie din jurul ochilor sau gurii, poziția brațelor etc.), iar cuvintele încapsulate reprezintă o extensie a imageriei (Eisner, 1985: 10). Fiind conștienți de faptul că citim o autobiografie, impactul asupra noastră este mai mare și, astfel, înțelegerea sau parcurgerea unei imagini pune în discuție un dialog bazat pe o experiență comună. Deplasările în timp sau spațiu sunt sugerate de gesturi suspendate, dar continuate imediat în caseta următoare. Dimensiunea celor șase casete este redusă sugerând constrângerea (vezi pag. 12, când Alison fuge din casă fiind martora unui abuz fizic al tatălui față de fratele său. Frazele așezate deasupra casetelor ne situează într-un timp simultan, discursul vizual traversează mai multe posturi alegorice care ne vorbesc despre evadarea minotaurului din labirint și despre relația dintre Daedalus și fiul său, Icarus: „Was Daedalus really stricken with grief when Icarus fell into the sea? Or just disappointed by the design failure?” (Bechdel, 2006: 12)).

Sunt două generații cu identitate de gen ascunsă în Pennsylvania, tatăl (profesor de literatură engleză și director de pompe funebre cu jumătate de normă, căsătorit, cu trei copii, care își poate manifesta sexualitatea doar având aventuri nepermise cu adolescenți) și fiica (care se sustrage strategiilor de culturalizare a trupului, prin construirea unor spații compensatorii la început, cum ar fi jurnalul. Plecarea de acasă, la colegiu, reprezintă evadarea din constrângerile și, implicit, salvarea procesului de personalizare). Experiențele sale sunt interpretate prin organizarea lor episodică în formatul romanului/jurnalului grafic. Reactualizarea lor pornește de la o perspectivă egocentrică, ca mai apoi perspectiva să se deplaseze. Primul capitol, „Old Father, Old Artificer”, pune în contrast



arhitectura robustă a casei în stil gotic, aglomerarea de mobilier antic, tapiseriile variate, sfeșnice și candelabre bogat ornamentate cu îmbrăcămintea sumară și postura autoritară a tatălui: blugi scurți, tăiați, aprofundarea în lectură (*The Stones of Venice* de Ruskin și *The Nude* de Kenneth Clark). De la început observăm copilul ca ucenic, privat de orice gest de apropiere (vezi pag. 3-4, scena de deschidere în care un joc „icarian”, liant afectiv, este întrerupt de atenția exagerată a tatălui pentru menținerea curățeniei).

Efectul compoziției constă în folosirea metaforelor generatoare de analogii, achiziții conjuncturale (cărți citite, scrisori trimise, pagini de ziar, poze, hărți – probe care alcătuiesc subiectivitatea sa, iar, uneori, caseta devine o extensie a obiectului încapsulat), care stimulează meditații sau interogații asupra existenței și a devenirii auto-referențiale. Complexitatea autobiografiei grafice comunică un adevăr incontestabil, acela al autenticității.

Stanley Fish observă că pretenția autobiografiei nu constă în falsitatea sau adevărul faptelor redate, ci în energia și modul în care sunt amintite (Fish, 2009: 1). Cititorul primește dovezi ale durerii, observă cadrul întâmplărilor și înțelege. Urmărim și trăim o traumă pe care Alison, naratorul, a ales s-o prezinte intersubiectiv, cu ajutorul unor elemente structurale: casetele. Aici, acțiunea e încapsulată diferit, depinzând de ritmul pe care autorul vrea să-l transmită. Casetele înguste sunt rare, ceea ce înseamnă că cititorului îi este acordat un timp lung de reflecție și un sentiment de confort (Eisner, 1985: 37). Autorul trebuie să aranjeze secvențialitatea evenimentelor ca să suplinească spațiul invizibil dintre casete. Competența sa este dată de modul în care se descurcă cu fluxul acțiunii, cu arhitectura cunoașterii subiective. Rama casetei reprezintă o formă de control a acestui flux, printr-o cooperare tacită cu cititorul. Ochiul are tendința/libertatea de a se plimba pe o pagină, iar casetele se vor privite pe rând. Cele două încadrări, rama paginii și rama casetei produc o ecuație care consolidează funcționalitatea mediului.

Procesele constitutive ale subiectivității autobiografice sunt: memoria, experiența, identitatea, înfrunghirea și puterea sau controlul (Smith & Watson, 2001: 15). Ceea ce ne amintim și ceea ce uităm se modifică sub influența timpului. Astfel că, Bechdel folosește sugestia sunetelor, a

mirosurilor și a gustului prin desen, care capătă funcția de cratimă cu trecutul. Suzette A. Henke vorbește despre rolul terapeutic al autobiografiei, numind-o "scriptoterapie"². Bechdel scrie și desenează despre ceva care nu era reprezentabil înainte și care, tocmai prin specificitatea mediului reușește să fie comunicat și asumat. Persoanele aflate în afara culturii dominante, lesbienele, în cazul nostru, negociază o poziție socială, culturală prin autoritatea experienței făcută publică. Prin acest proces dialogic, Bakhtin sugerează că identitatea este o categorie a conștiinței mereu implicată în interacțiunea socială. Prin experiența sexuală avută la colegiu, Alison se poate numi lesbiană. Prezentată explicit în ultimul capitol, scena de sex dintre Alison și iubita sa (senzorială, erotică) validează apartenența la un anumit grup, pe lângă experiența discursivă (Smith & Watson, 2001: 25), conferindu-i o identitate cel puțin nominală.

Imaginea corpului reflectă subiectivitatea, conturează un simț al identității. Subiectivitatea este imposibilă fără ca subiectul să-și recunoască locul în materialitatea corporală (idem., :39). Corpul devine vizibil prin mediul/medium-ul romanului grafic, noi fiind martorii unor transformări conștientizate de mica Alison. De pildă, într-o după-amiază, Alison este chemată de tatăl ei în camera de îmbălsămare. Fără nicio avertizare, vede un cadavru gol, disecat, întins pe masă. Tatăl îi cere instrumentele de care are nevoie, iar ea nu trădează nicio emoție, considerând că acesta poate fi un test la care bunicul ei l-a supus pe tată (un test prin care se verifică "vrednicia" fiicei de dragostea paternă. Vezi pag. 44). Imaginea corpului nu e izolată, ci implică relații cu alte corpuri, cu mediul înconjurător, cu trecerea timpului. Prin intermediul lui, subiectul are acces la spațialitate (Grosz, 1994: 84). Organele genitale expuse pe masa de disecție joacă un rol important în construirea unei forme stabile de sexualitate. Senzațiile stărnite de vederea cadavrului sunt o expresie a unei singure identități. Ea știe acum ce nu vrea să fie.

Bechdel interoghează, reproduce și amestecă discursuri culturale pentru a crea o diferență pentru sine între ceea ce este perceput ca normativ și anormal. În postura de copil, își concentrează capacitatea emotivă într-un simbol pe care îl notează în jurnal. Evenimentul declanșator îl reprezintă excursia în tabăra familiei, "The Bullpen". Aici, este confundată cu un băiat și se complăce. Chiar le cere fraților să fie numită Albert, dar atunci când eșuează să țină pistolul și să tragă în sticlă, își dă seama că nu poate transgresa doar simulând anumite caracteristici ale sexului opus.

"Our home was like an artists' colony. We ate together, but otherwise were absorbed in our separate pursuits. And in this isolation, our creativity took on an aspect of compulsion" (Bechdel, 2006: 134) - Alison începe să manipuleze spațiul în care se simte constrânsă printr-un comportament obsesiv-compulsiv. Își creează propriul mod de control.

Alison vrea să găsească o urmă de înțelegere pentru comportamentul familiei sale disfuncționale, mai cu seamă pentru neacceptarea din partea tatălui său. Ea caută o punte pe o lungime dictată de rezistența emoțională, făcând apel la ceea ce este accesibil scrutării sale: cărțile (mitul lui Daedalus și Icarus, În căutarea timpului pierdut, Portretul unei doamne, biografiile lui Zelda și Scott Fitzgerald etc.)

Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane



Alison Bechdel

2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POS-DRU/107/1.5/S/77946, cu titlul „Doctoratul: o carieră atractivă în cercetare”.

Bibliografie:

- Bechdel, Alison. (2006). *Fun Home: A Family Tragicomic*, Houghton Mifflin Company
 Grosz, Elizabeth. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press
 Eisner, Will. (1985). *Comics and Sequential Art*, PoorHouse Press
 Sidonie Smith & Julie Watson. (2001). *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press

Sitografie:

- Bechdel, Alison. Site personal:
<http://dykestowatchoutfor.com/news>
 BWW News Desk,
http://broadwayworld.com/article/Tesori_Set_for_FUN_HOME_Musical_Adaptation_Mantello_to_

Direct_20091025

Fish, Stanley. (2009). „Sarah Palin and the Truth of Autobiography”, pe: <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/12/14/sarah-palin-and-the-truth-of-autobiography/>
 MindTv, *A Conversation with Alison Bechdel*, pe: <http://www.youtube.com/watch?v=pvF46ehiHfc>

Note:

- ¹ Lesbieni sau alte forme de viață bazate pe carbon de care trebuie să te ferești, Lesbieni care îți dau fiori și de care ar trebui să te ferești, Progeniturile lesbienele de care ar trebui să te ferești [n.t.]
² "scriptotherapy" [eng.]

I'D BEEN WAITING FOR SOME TIME ALONE WITH DAD. I MADE A VALIANT EFFORT TO BROACH THE TOPIC.



I HAD VIEWED THE COMMENT MORE AS AN ENTRY POINT, AND WASN'T REALLY PREPARED TO FOLLOW IT UP.



Unde este cyber în cyberfeminism? Etici și estetici cyberfeministe la Donna Haraway

Ruxandra Bularca

“Cyberfeminism stands for political strategies, as well as for artistic methods – and does so very well. Create your own Cyberfeminism, and you find out the truth about it.”

Cornelia Sollfrank

Girl wide web sau la ce bun cyberfeminismul?

Unde este inovația într-o teorie care se hrănește masiv din tradiția filonului său dar care în varianta translatată în mediul digital, refuză a se mai lăsa definită? Ce conferă legitimitate unitară unei teorii a cărei singur numitor comun pare a fi particula «cyber» care pe lângă faptul că adăpostește o serie de concepte «barate», aglutinate aparent fără sens, se poate metamorfoza după bunul plac al (re) întemeietoarei?

Acestea sunt câteva din întrebările la care încearcă să răspundă acest studiu.

Este binecunoscut faptul că tradiția feministă, esențialistă, radicală sau relativistă se gândește pe sine în dihotomii. Acestea par a fi stâlpii de susținere ai eșafodajului unei culturi pozitive a reprezentării. Estetica și etica clasică a feminismului opune sau disociază binarul masculin/feminin propunând și promițând concepte și definiții întemeietoare ale unei grile de citire sau interpretare, interpretare posibilă prin acest instrumentar definit pozitiv.

Cyberfeminismul, în schimb, se definește, în mod manifest - negativ, prin ceea ce nu este. Drept urmare, ca orice nouă teorie care deschide o umbrelă ce acoperă o gamă largă și nelimitată, nu există un unic set de îndrumări, grile sau un manual de de practici *cyberfeministe*; singurele constante sunt identitatea de gen și conceptul central numit generic *avatar*.

Internetul sau visele implinite ale (cyber) feminismului

S-au stabilit deja (academic și nu numai) modul de funcționare și regulile de bază ale interpretării feministe și ariile pe care aceasta încearcă să le recureze. *Cyberfeminismul* și-a declamat of-ul asupra redundanței esențialismului și a radicalismului puritan prin portavocele internautic. *Cyberfeminismul* îmbrățișează implicit această premisă și încearcă să descifreze modul în care identitatea se construiește într-un mediu în care limbajul este singurul element de construcție a identității, mediul internautic.

După cum e de așteptat, acest mediu creează un cu totul alt set de probleme în ceea ce privește identitatea în general, și cea care ține de gen, în special.

Cum arată o ideologie feministă ce frizează granițele digitale într-un mediu în care limbajul este singura perdea străvezie care nu poate fi niciodată înlăturată dar lasă privitorul să bănuiască în spatele ei, trupul și intimitatea celui care se construiește pe sine prin limbaj?

În fața ecranului cuvintele (re) ordonează liniile, desenează curbele trupului, iar forma și conținutul trasează lasciv și lent identitatea și gândurile interlocutorului. Acesta îți permite să îi construiești povestea, să te joci cu soarta sa, se lasă exhibit pentru a fi localizat textual, moment în care se teleportează semantic pe făgașele unei noi traiectorii narrative.

Voi propune spre studiu un set de noțiuni ce va duce la conceptul contemporan de *cyberfeminism*, un set teoretic ce aparține Donnei Haraway și se situează la convergența dintre etic, politic și practica socială, conferind o grilă teoretică de ontologie a alteritarului în era digital-cibernetică.

Studiul de față va trasa deci parcursul practicii *cyberfeministe* de la etică la estetica sa.

Organismul cibernetic sau reconcilierea feminismelor

Setul de teorii încetățenite datorită Donnei Haraway păstrează în practică o formă încă incipientă, nedefinită și timidă la fel ca și mediul căruia a ajuns să îi aparțină.

Acest set pune bazele a ceea ce urmează să fie «cyberfeminismul» (concept intuit de Haraway, însă neîntrebuțat ca atare), un termen necunoscut la momentul apariției manifestului cu pricina, iar mediul este bineînțeles, cel digital.

În momentul apariției sale această nouă formă de feminism, care a scos din impas ideologia feministă tradițională, a fost aclamată și susținută de ambele tabere feministe, atât cea radicală cât și cea relativistă.

Depart de a demoniza elementul masculin, acest «nou umanism» (artificial) propus de Haraway nu mai lucrează cu vechile raporturi de putere masculin-feminin ca atare. Urmându-și propria rețetă, autoarea transformă aceste categorii în structuri de limbaj și constructe, un fel de «ca-și-cum»-uri care ar fi rostite și create prin acea rostire și rezolvate prin alta.

O discuție despre *cyberfeminism* ar trebui deci să înceapă implicit cu eseul Donnei Haraway «A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» apărut în 1985, în *Socialist Review*.

În această lucrare Haraway meditează pe marginea figurii *cyborg*-ului - o figură reprezentabilă mental ca incluzând mașina, omul și animalul și care încearcă să destabilizeze ierarhiile tradiționale ce opun acești termeni. Acestea sunt dependente de conceptualizarea lucrurilor ca întreg (în sine) sau unite în sisteme binare construite prin discurs și care își aduc binecunoscutul aport într-o creație mai bună (sau a categorisi cuminte și liniștitor) a unei ordini a lumii (natură vs. civilizație, de pildă).

Metafora *cyborg*-ului a lui Haraway își propune a provoca feminismul tradițional să depășească pozițiile sale clasice naturaliste sau esențialiste și pentru a propune un model strategic pentru aparent-disparatele interese ce priveau socialismul și feminismul. Metafora de rigoare se manifestă în discursul autoarei pe trei niveluri: ca organism cibernetic (făcând apel la moștenirea lui Wiener), ca hibrid (trup și mașină) și ca o creatură care aparține atât ficțiunii cât și experienței trăite în realitatea socială.

Argumentând împotriva esențialismului, în bună tradiție a feminismului postmodern, autoarea acuză această ideologie de exclusivism; o femeie care nu aderă la acesta este anatemitată, excomunicată sau considerată inferioară. La fel se întâmplă și cu po-



Donna Haraway

ziția complementar-feministă a radicalismului. Haraway acuză, de asemenea, radicalismul marxist de un efort de a transforma identitatea și experiența tuturor femeilor într-un singur rețetar care recapitulează în mod ironic tocmai acele ideologii occidentale care au dus în primă instanță la opresiunea femeii.

Un *cyborg*, în schimb, nu necesită o identitate stabilă și esențialistă. Ideea *cyborg*-ului deconstruiește dihotomiile controlului și a lipsei de control în ceea ce privește trupul, obiectul și subiectul, natura și cultura care întrupează pentru noi, de fapt, suma ideilor și a raportărilor la ele.

Acest fapt, binecunoscut deja, are însă o relevanță extraordinară pentru feminismul care privea până acum femeia ca un construct reducibil, tocmai prin revolta sa față de această reducibilitate.

Haraway propune în locul acesteia joncțiunea prin forme hibride. *Cyborgul* este fragmentar și contradictoriu. El distruge stabilitatea.

Cyborg-ul este o problemă de ficțiune și experiment social empiric care schimbă experiența feminină a secolului al XX-lea. Scopul *cyborg*-ului (în relație cu femeia, bineînțeles) este de a denatura categoria a căreia aceasta îi aparține și care în trecut era de un ordin ce ținea de natural, în sensul clasic, și conferea ocazia unei distincții clare și definitive între categoriile bărbat/femeie, rațional, cunoaștere, minte/irațional, trup, senzație, etc. În schimb, și componenta masculină, avantajată de această dihotomie, este dislocată.

Cyborg-ul care ridică indiferent din umeri cu privire la sexul său este angajat în parțial, ironie, intimitate și perversitate. El este construit din opoziții obraznice (cu sine însuși - și este împăcat cu acest fapt), din utopii și este lipsit de inocență. Cum anume este relevantă figura *cyborg*-ului în context feminist? Acest *mythos* a permis idealizarea unei «identități» care era contradictorie, parțial și strategică (sic). Deși s-a sugerat mai târziu că această noțiune corelată cu feminismul ar putea duce la un nou esențialism, factorul de toleranță pe care îl presupune și mai ales gradul de umanism cu care prezentul este celebrat au înlăturat această ipoteză, iar în timp această premisă a favorizat schimbarea de perspectivă dinspre femeia «naturală» de până atunci. Toate aceste fapte au dus mai târziu la apariția entităților internautice siderale, autonome și indefinibile (intenționat) care se numesc *cyberfeministe* sau artiste *cyber*, care se opun noilor categorii stabilite de cyberfeminism ca fiind falocentrice: narațiunea și citirea lineară, sta-

bilitatea sistemelor, conceptul puritan de autor singular, atotputernic asupra creației sale și textul static.

O altă preocupare a Donnei Haraway este problema construirii "coalitiei". Realizând că feminismul trecutului excludea adesea o tradiție mai puțin liberală, ea vede *cyberfeminismul* capabil de a construi un activism mai degrabă prin afinitate (scopuri comune) decât prin identitate pură, analog definiției derrideene de "ospitalitate". Dacă *cyberfeminismul* ar putea suporta o definiție, atunci "colaborarea în mediul de rețea la constituirea operei" ar face cu siguranță parte din corpul de text avizat. Din nou, lipsită de gen, bineînțeles.

Potrivit lui Haraway nu există nimic femeiesc care să unească femeile într-o singură categorie. Nu există nici măcar o "stare de a fi femeie", ci doar un grup deosebit de complex construit prin discursuri sexuale și științifice contestate și alte practici sociale.

Prin definiție, o politică de asemănare exclude deoarece se bazează pe înfățișare pentru a crea o comunitate și deci condamnată la static, în timp ce o politică de afinitate îmbrățișează diferența și alteritatea deoarece principiile ei sunt înrădăcinate și situate în imediatețe; recunoaște diferitele puncte de vedere și experiențele diverse ca fiind valide datorită faptului că identitatea, trupul și conștiința /conștiința pot fi complexe și contradictorii. Asimilând, aceasta este supusă evoluției.

Haraway explorează, de asemenea, modurile în care femeia "locuiește" o lume mediată tehnologic, o lume pe care autoarea o numește "informatica dominației". Asistăm la o mutare de accent, dinspre o societate organică, industrială spre un sistem informațional polimorf "from all work to all play, a deadly game".

Informatica dominației utilizează limbajul în mod diferit. De pildă, în loc de a folosi termenul de "reprezentare", aceasta îl înlocuiește cu noțiunea de "simulare" sau înlocuiește "minigrup" cu "subsystem". Aceste schimbări terminologice, unde lumea nu se mai arată a fi o lume naturală, ne face conștienți de "construcția" fiecărui lucru sfârșind

prin a transforma această lume însăși într-un construct la rândul său. Această paradigmă a constructului include sinele și identitatea, mai ales în ceea ce privește semnalmintele genului, ale rasei sau orientării sexuale.

"It's not just that God is dead, so is the "goddess". Autorul a murit, a murit și Creatoarea". Suntem pe cont (virtual) propriu. Ideologiile sexuale nu mai pot invoca în mod rezonabil noțiuni de sex sau rol sexual ca aspect organic în "obiecte" naturale precum organismele sau familia. Femeia este în acest sens o categorie construită prin discurs, mai degrabă decât un "fapt" natural. Pe de altă parte, dacă femeia (și bărbatul) nu sunt instanțe naturale ci "construite" (asemeni unui *cyborg*, sic) atunci, cu uneltele potrivite, ei pot fi amândoi reconstruiți (tehnologic, ontologic și lingvistic).

Femeia este integrată dar și exploatată în această nouă lume creată prin discurs liber. Tehnologiile comunicării și biotehnologiile sunt cruciale ca uneltele care re-formează trupurile. Aceste uneltele întrupează (sic) și impun noi tipuri de relații sociale pentru femeile din toată lumea. Astfel partea care se referă la exploatare este ușor de observat. A fi feminizat(ă) înseamnă a fi făcut(ă) extrem de vulnerabil(ă); aptă pentru a fi dezasamblată, reasamblată, exploatată până la punctul în care existența în sine frizează obscenitatea sau reductibilitatea la sex.

Totuși, femeia beneficiază de posibilitatea faptului de a experimenta plăcerea și de a injecta finalități grav-feministe în noua ordine mondială conferită de ierarhia informațională și de spațiul mediat tehnologic. *Cyberfeminismul* își permite contradicții ironice în manifestările sale, asocieri strategice și poziții lipsite de gen. "We don't like our identities to become cemented to our isms". Adeptele acestui curent au adoptat mai târziu o politică virală (în sensul informatic) subversivă în ceea ce privește mesajele lor, aplicând o alură aparent ludică și perversă operei lor dar cu o încărcătură de fond ce vorbește grav despre injustiții seculare cu țintă feminină.

Studiul lui Haraway influențează în mai multe

moduri *cyberfeminismul*, mai ales în favorizarea componentei trupesti ca loc al identităților multiple, precum și din prisma faptului că autoarea susține ne-exclusivitatea activismului politic în baza comunităților caracterizate de afinități. Acestea sunt două elemente care apar limpede în aproape toate tentativele de definire a *cyberfeminismului* care după cum îi șade bine unei facțiuni reactante beneficiază încă de o definire negativă sau în concepte barate.

Concluzii sau de ce «cyber»?

Setul de precepte inițiate de Donna Haraway a dus la un boom de practici *cyberfeministe* descentralizate teoretic, dar unite de entitatea socială-cyborg textualizată prin avatar.

Prefixul «cyber» servește astfel ca o tentativă lingvistică de a diferenția aceste teorii și practici *cyberfeministe* de cele anterioare, ale primului și celui de-al doilea val de «feminisme», însă într-un context diferit și divergent. Prin propria sa existență *cyberfeminismul* reușește să stabilească o nouă grilă (eterogenă, ce e drept) de referință în a înțelege problematica genului în mediul digital. «Cyber» este, astfel, mai mult decât un prefix atașat unui feminism, ci mai degrabă deschide o paletă largă de practici, într-un mediu unde constrângerile de gen promit a-și desface voluptuos granițele.

Cornelia Sollfrank, *The Truth about Cyberfeminism*, http://www.obn.org/reading_room/writings/html/truth.html (ultima accesare, 16.06.2011)

Donna Haraway, <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>

Donna Haraway, <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>

Idem.
Idem.

bolnave, fie că nu dispun de hrană din motive financiare. Ironia face ca după secole întregi de istorie, în care idealul de frumusețe a fost acela de a avea formele tipice feminine care simbolizau voluptate și fertilitate, să alergăm azi după forme masculine, anorexice care șterg orice urmă de feminitate.

Așa cum arată Naomi Wolf (1991:193), "la femei, grăsimea este sexuală... a le cere femeilor să devină nefiresc de slabe înseamnă a le cere să-și respingă sexualitatea". Prin urmare, anorexia reprezintă o modalitate de negare a sexualității și trupului feminin. Încercând să explice originea tulburărilor de alimentație, Wolf (t.n., 1991:187) afirmă că acest ideal cultural obsedat al supleții nu este o obsesie legată de frumusețea femeii, ci o obsesie legată de supunerea acesteia," căci faptul de a rămâne suplă e un indiciu de supunere patriarhală, de controlare a femeii. "A nu putea mânca aceeași mâncare ca și bărbații înseamnă a nu putea tinde spre un statut egal în comunitate" (*idem.*)

În lucrarea *Unbearable Weight [Greutate insuportabilă]*, Susan Bordo (1993:171) pornește de la ipoteza că frica bărbaților de grăsimea femeilor este de fapt frica lor de puterea femeilor, căci pe măsură ce femeile obțin putere în societate, trupurile acestora scad și suferă: "foamea femeii de putere publică, independență, satisfacere sexuală [trebuie] să fie controlată, iar spațiul public în care femeilor li se permite să acceadă trebuie circumscris, limitat... Pe trupul

Tulburările de alimentație și identitatea postfeministă

Teodora Popa

În societatea contemporană se promovează imaginea unui corp perfect, clădit cu ajutorul dietelor, alimentelor cu conținut caloric scăzut, numărării caloriilor, sportului și chirurgiei estetice, pentru a putea dobândi idealul de frumusețe întruchipat de mărimea zero². Obsesia pentru un corp perfect este alimentată din plin de trendurile modei, precum și de siluetele manechinelor de pe podium, influențând astfel încercarea femeii postmoderne de a-și găsi propria identitate. Din această perspectivă, tulburările de alimentație (cu preponderență, anorexia) par să reprezinte modalitatea de exprimare a crizei identității postfeministe. Pentru a pune în evidență această ipoteză, vom da exemple din opera scriitoarei belgiene Amélie Nothomb a căror tulburări de alimentație pot fi considerate ca fiind simptomatice pentru postfeminism.

Delimitarea conceptuală a "postfeminismului" se va axa pe definiția lui Rosalind Gill (2007:147) care consideră că acest concept ar trebui să fie înțeles ca "o sensibilitate" concepută ca o rețea interconectată de teme precum: feminitatea

înțeleasă ca proprietate a trupului, " trecerea de la obiectivizare la subiectivizare", "accentul pus supraveghere, monitorizare și autodisciplină", "atenția acordată individualismului, alegerii și conferirii de putere", "dominației unei paradigme a renovării" și "reaparitia unor idei despre diferența firească dintre genuri".

Exprimată prin tulburările de alimentație și marcată de potențialitatea multitudinii de alegeri și ipostaze la îndemână, identitatea postfeministă se încadrează perfect în cultura de consum care îndeamnă la exces de cumpărături, de mâncare, de sport, etc. Este vorba de un paroxism al alegerii care nu poate să ducă decât la asumarea unor poziții extreme. Totuși, abundența este în directă proporționalitate cu idealul de frumusețe: dacă în țările occidentale frumusețea înseamnă mărimea zero, în țările subdezvoltate din Africa, de exemplu, a fi frumos înseamnă a fi gras, deci înseamnă a fi prosper. Dacă în Occident femeile se simt flatate atunci când li se spune că au slăbit, în Africa, dimpotrivă, femeile se simt jignite, pentru că asta înseamnă fie că sunt

femeii anorexice sunt adânc și trist gravate aceste reguli.”

Deloc surprinzător, din punct de vedere statistic, femeile tind să fie mai predispuse la anorexie și bulimie nervoasă, dar și la obezitate decât bărbații. Statisticile arată că doar 10 – 15% din cei care suferă de anorexie sau bulimie sunt de gen masculin, iar până și la capitolul obezitate procentul femeilor este puțin mai mare decât cel al bărbaților³. Aspectul alarmant legat de tulburările de alimentație este că acestea au cel mai înalt grad al ratei mortalității dintre tulburările mentale. Din prisma statisticii, am putea deduce că tulburările de alimentație au o legătură directă cu genul, fiind menite să supună identitatea feminină unui proces de “radiere” (t. n. Malson, 1999: 137).

Cultura excesului exprimată prin opțiunile consumatorului, pluralitatea identităților feminine, diversitatea stilurilor de viață, l-a determinat pe Lipovetsky (2005: 32) să constate că fiecare sferă a vieții noastre colective a fost infiltrată de o escaladă frenetică a unui “mult, întotdeauna mai mult”. Potrivit lui Lipovetsky (2005: 7), acest comportament compulsiv poate duce la două atitudini opuse față de mâncare: de control aproape nevrotic sau de abandon total în plăcerea gastronomică. Profilul celui controlator arată că acesta manifestă o atitudine responsabilă față de mâncare, monitorizându-și greutatea, făcând sport, numărând calorii și fiind în permanență informat despre sănătate și produse bio. Pericolul asociat cu acest profil este că alunecă ușor pe panta patologicului prin controlul excesiv pe care-l aplică alimentării (anorexie). Cel de-al doilea profil definește persoana care afișează o atitudine iresponsabilă față de mâncare și își dă peste cap ritmul propriu de hrănire și regularitatea meselor, fiind astfel predispus la bulimie sau obezitate.

Primul profil se regăsește în romanul *Dicționar Robert de nume proprii*, în care protagonista Plectrude suferă de anorexie din cauza controlului și autodiscipliniei alimentare pe care și-o aplică din dorința de a fi selectată printre balerinele școlii de balet pe care o frecventează: “Les minces, c’est bien, continuez comme ça. Les normales, ça va, mais je vous ai à l’œil. Les grosses vaches, soit vous partez: il n’y a pas de place ici pour les truies” (Nothomb, 2002 : 118).⁴ Rezultatul este că pe măsură ce Plectrude pierde mai mult în greutate, i se anesteziază și sentimentele.

Cel de-al doilea profil apare în romanul *Igiena asasinului*, în care Amélie Nothomb face descrierea unui astfel de personaj care se abandonează cu totul mâncării din rațiuni de vinovăție:

Încă de pe 14 august, copilul subțire și sobru care eram s-a prefăcut într-un mîncău cumplit. Să fi fost de vină golul lăsat de moartea lui Leopoldine? Mi-era întruna poftă de alimente respingătoare - gustul ăsta nu m-a părăsit. În șase luni îmi triplasem greutatea, devenisem un puber oribil, imi pierdusem tot părul, pierdusem de fapt totul. Îți vorbeam de imageria convențională a familiei mele: imageria asta cerea ca, după moartea unei ființe îndrăgite, cei apropiați să ajuneze și să slăbească. Așa încît toți oamenii de la castel ajunau și slăbeau, pe cînd eu, singurul de o asemenea scandaloasă teapă, mă ghiftuiam și mă buhăiam văzînd cu ochii. Mi-aduc aminte, nu fără amuzament, de mesele acelea contrastante: buncii, unchiul și cu mătușă-mea abia dacă se atingeau de mîncare și, consternați, se uitau cum golesc farfuriile și bag în mine ca un nesimțit. Adăugîndu-se la dubioasele echimoze pe care le văzuseră jur-împrejurul gîtului lui Leopoldine,

bulimia asta le alimentă febra deducțiilor. Nu mai vorbeau cu mine, mă simțeam înconjurat de bănuiele pline de pofidă. (2009: 132)

Alinarea găsită în alimentarea compulsivă îl face pe protagonist să alunece pe panta bulimiei la început, iar apoi, spre obezitate morbidă. Ca urmare a crimei pe care o comite, tulburările de alimentație reprezintă doar un prim simptom al dezumanizării protagonistului. Aceeași plăcere a abandonării în alimentație apare la un alt personaj al lui Amélie Nothomb, Bernardette, din *Catilinarele* (2006: 152) care datorită obezității este asemănată unui “chist” ce se înobilează prin plăcerea pe care o simte: “Era ceva emoționant în delectarea acestui morman de carne. Mă surprinsei gândind că era cu mult deasupra soțului ei: viața sa nu era absurdă, din moment ce cunoștea plăcerea. Îi plăcea să doarmă, îi plăcea să mănânce.”

În altă ordine de idei, tulburările de alimentație s-ar putea traduce și ca un mod de respingere a feminității, ca “tiranie a supleții” (Bordo), sau ca indecizie în fața pluralității identităților pe care femeia și le-ar putea asuma. Bordo (t. n. 1997: 238) consideră că aceste tulburări de alimentație, evident legate de gen, au de a face cu “frica de rolurile tradiționale ale femeii și cu limitările sociale ale acesteia”, iar pe de altă parte cu “frica puternică de ‘Femeie’ cu toate asocierile arhetipale de coșmar care o întrușează cu foame vorace și insațietate sexuală.” În cadrul acestor roluri stereotipice acordate în funcție de gen, pubertatea apare ca un prag important de trecut în viața unei fete.

Această idee apare ca fir conductor în opera scriitoarei Amélie Nothomb care consideră vârsta de 13 ani un punct mort în viața unei fete din cauza transformărilor trușești la care este supusă. Singura modalitate de ștergere a ‘semnelor’ feminine este anorexia. Prezentă în multe dintre romanele sale, această convingere este redată într-un mod foarte șocant în replicile misogine ale lui Pretextat Tach în *Igiena asasinului*:

– Nimic nu-i mai lăudabil decît să vrei să trăiești. Dar tu nu trăiești, sărmană curcă prizărită! Și nici n-ai să trăiești vreodată! Nu știi că fetele mor în prima zi de pubertate ? Mai rău, mor fără să dispară. Părăsesc viața nu pentru a ajunge pe frumoasele limanuri ale morții, ci pentru a începe istovitoarea și ridicola conjugare a unui verb trivial și scîrnăv; îl vor conjuga neconținut la toate modurile și timpurile, îl vor descompune și supracompune, nu vor afla nicicînd scăpare.

- Și care este acel verb?

- Ceva de genul a reproduce, în sensul cu adevărat murdar al termenului, a ovula, dacă preferi. Nu înseamnă nici moarte, nici viață, și nici vreo stare intermediară. și nu poartă alt nume decît a fi femeie. Cred că vocabularul, cu reaua lui credință obișnuită, a vrut să evite să numească o asemenea abjecție.” (2009: 137)

Deși rostite de către un bărbat, aceste cuvinte redau până la urmă convingerile milioanelor de femei din întreaga lume care suferă din cauza tulburărilor de alimentație. Anorexia este un mod de “dez-identificare de trupul matern” și poate simboliza eliberarea de destinul reproducător și construirea unei identități considerate pline de constrângeri și sufocante (Bordo, 1993:209). Din păcate, Pretextat nu și-a dat seama că soluția pentru a o împiedica pe Leopoldine să devină femeie nu era uciderea acesteia, ci inducerea anorexiei.

În opera lui Amélie Nothomb, personajele pendulează mereu între două extreme: frumusețe

absolută-urățenie grotescă, anorexie-obezitate, libertate-captivitate, abstenență-desfrâu culinar, ură de sine-plăcere, fără a găsi vreodată o cale de mijloc. Considerăm că această tendință a căutărilor extremelor este o marcă proprie a scriitoarei. Protagonistele sale de o frumusețe ieșită din comun sunt prezentate de cele mai multe ori ca fiind asexuate și refuzând să treacă de pragul pubertății. Această respingere a feminității poate fi percepută ca o criză a identității postfeministe a femeii care suferă de o boală postmodernă – anorexia – și simte nevoia să se ‘șteargă’ pe sine sau semnele de pe trupul său care o fac, până la urmă, să fie femeie.

În concluzie, această ‘ștergere’ poate fi concepută și ca o ideologie a semi-înfometării care aduce prejudicii feminismului: “ceea ce li se întâmplă trupurilor femeilor li se întâmplă și minților lor.” Wolf (t. n. 1991: 197) adaugă: “Dacă trupurile femeilor sunt și au fost întotdeauna greșite în timp ce ale bărbaților au fost corespunzătoare, atunci femeile greșesc, iar bărbații au dreptate. Dacă feminismul le-a învățat pe femei să pună o valoare mai mare pe sinele lor, foamea ne învață cum să ne erodăm stima de sine. Dacă o femeie poate fi determinată să spună ‘Îmi urăsc șoldurile grase’ acesta este un mod prin care este făcută să urască faptul de a fi femeie.”

Bibliografie:

- Bordo, Susan. (1993). *Unbearable Weight*, University of California Press, Los Angeles.
- Bordo, S. (1997). “Anorexia nervosa: psychopathology as the crystallization of culture”, în Counihan Carole and Penny Van Esterik. *Food and Culture: A Reader*, Routledge, London.
- Gill, Rosalind. (2007). “Postfeminist media culture: elements of a sensibility”, *European journal of cultural studies*, no. 10, pp. 147-166.
- Lipovetsky, Gilles. (2005). *Hypermodern Times*, Polity Press, Cambridge.
- Malson, Helen. (1999). “Women under Erasure: Anorexic Bodies in Postmodern Context”, *Journal of Community & Applied Social Psychology J. Community Appl. Soc. Psychol.*, no. 9, pp. 137-153.
- Nothomb, Amélie. (2002). *Robert de noms propres*, Ed. Albin Michel.
- Nothomb, Amélie. (2006). *Catilinarele*, Polirom, București.
- Nothomb, Amélie. (2009). *Igiena asasinului*, Polirom, București.
- Wolf, Naomi. (1991). *The Beauty Myth*, Ed. Doubleday, New York.

Note:

¹ Traducerea citatelor aparține autoarei articolului, dacă volumul respectiv nu apare în bibliografie ca fiind deja tradus în românește.

² Mărimea zero face parte din catalogul de mărimi folosit în industria hainelor în Statele Unite ale Americii, fiind destinată femeilor foarte slabe.

³ South Carolina Department of Health, <http://www.state.sc.us/dmh/anorexia/statistics.htm>.

⁴ “Cele slăbuțe, e bine, continuați tot așa. Cele normale, e în regulă, însă suntem cu ochii pe voi. Iar voi, vacile grase, cărați-vă: nu avem loc aici pentru scoafe.” (t. n.)

Mama lui Ben Okri

Anca-Ioana Maier

Recunoscut ca unul dintre cei mai valoroși scriitori contemporani, Ben Okri a făcut carieră în Marea Britanie, unde a studiat literatura comparată la Universitatea Essex. Scriitorul de origine nigeriană a câștigat numeroase premii pentru cele nouă romane ale sale. Cel mai prestigios dintre acestea, Premiul Booker, i-a fost acordat în 1991 pentru romanul *The Famished Road* (*Drumul înfometat*). În afară de romane, binecunoscute publicului britanic și nu numai, Okri a mai publicat trei volume de nuvele, eseuri și poezie.

The Famished Road (*Drumul înfometat*) este primul roman din trilogia cu același nume. Este povestea lui Azaro, copilul *abiku*, venit dintr-o lume fermecată să descopere condiția umană și odată cu ea, necazurile, suferința, răutatea dar și frumusețea și bunătatea. Copilul trăiește împreună cu părinții într-un imobil modest dintr-un sat de la periferia unui oraș african. Evenimentele narate de el se desfășoară cu puțin timp înainte de dobândirea independenței de către statul respectiv. Povestea lui Azaro reunește personaje memorabile ce întruhidează binele și răul: Madame Koto, bătrânul orb, bătașii angajați de către Partidul celor bogați, vecinii săraci ai lui Azaro, fotografatul. Galeria personajelor este îmbogățită de spiritele trimise de către copiii *abiku* din regatul vrăjit să-l ducă înapoi pe Azaro, care refuză cu încăpățănare să se întoarcă. Arătări înspăimântătoare venite dintr-o altă lume, spiritele eșuează unul după altul în tentativa lor de a-l reda pe Azaro lumii din care a venit. Dragostea pe care Azaro o poartă părinților, în special mamei sale, dar și frământările sociale la care este martor îl fascinează pe copil și-l determină să rămână în lumea celor vii, o lume devorată de sărăcie, umilință și corupție, dar pe care o preferă, în cele din urmă, uneia lipsită de griji dar și de materialitate.

Okri continuă povestea lui Azaro în *Songs of Enchantment* (*Cântece de vrajă*) (1993) și apoi în cel mai apocaliptic dintre romanele tragediei, *Infinite Riches* (*Bogații infinite*) (1998). Personajele evoluează sau involuează odată cu întâmplările prin care trec. Sfârșitul trilogiei marchează sfârșitul unei epoci, aceea a colonialismului, și începutul unei noi perioade ce va sta sub semnul independenței. În ciuda pericolelor care îl așteaptă din partea spiritelor care vor veni în continuare după el, Azaro alege să rămână om și să înfrunte viitorul alături de cei dragi.

Deși trilogia *The Famished Road* (*Drumul înfometat*) reunește câteva personaje feminine remarcabile, în acest eseu mă voi ocupa doar de unul dintre ele și anume, Mama.

Ben Okri construiește personajul acesta cu ajutorul a patru imagini: de mamă, soție, protestatară și individ ajuns în sărăcie. Voi urmări, de asemenea, felul în care personajul evoluează de la o stare de autonegare înspre o conștiință feministă ce îi permite să dobândească o voce capabilă să-și exprime furia împotriva violenței domestice și împotriva unui regim corupt și opresiv.

Robert Fraser și Felicia Oka Moh și-au îndrepat atenția asupra Mamei în studiile lor dedicate operei lui Ben Okri. Fraser pune accent pe capacitatea de schimbare a personajelor feminine din trilogie. El observă această calitate în special la Mama și la Madame Koto, arătând că

din „supusă și maternă în volumul I” (Fraser 75), Mama se transformă în „stâlpul de sprijin al familiei” (Fraser 75). Criticul urmărește evoluția caracterului cameleon al Mamei de-a lungul câtorva episoade din *The Famished Road* (*Drumul înfometat*) și *Songs of Enchantment* (*Cântece de vrajă*). El identifică apogeul existenței personajului în scurta mișcare pro-Independență pe care Mama o inițiază după ce Tatăl este eliberat din închisoare. Felicia Moh o prezintă pe Mama ca opusul personajului Madame Koto. În timp ce aceasta din urmă „avansează material dar decade spiritual” (Moh 83), evoluția Mamei este inversă: ea „avansează moral deși decade economic” (Moh 83). Moh aduce în prim-plan tăria morală a Mamei ce crește direct proporțional cu degradarea ei fizică sub povara sărăciei.

Personajele feminine sunt mai puține în comparație cu cele masculine, dar sunt complexe. Autorul le acordă mai multă importanță decât personajelor masculine. Femeile din *The Famished Road* (*Drumul înfometat*) reprezintă două categorii antagonice: Mama și femeile din sat sunt sărace dar cinstitute; ele luptă împotriva corupției și nedreptății, în timp ce Madame Koto și elitele feminine sunt reprezentantele îmbogățitorilor care au făcut avere peste noapte prin mijloace îndoielnice. Cele două categorii se dușmănesc foarte tare și, exceptând câteva momente în care reușesc să comunice, nu există nicio șansă de reconciliere între ele.

Voi analiza personajul Mama dintr-o perspectivă feministă deoarece consider că problemele cu care ea se confruntă zilnic: sărăcie, violență domestică, lipsa unei voci cu ajutorul căreia să-și exprime suferința, sunt specifice femeilor de pretutindeni. În trilogie, suferința Mamei, care își are originea, în principal, în sărăcie, nu îi aparține exclusiv ei. Sărăcia este comună unei categorii întregi: tuturor oamenilor din sat, bărbați și femei. Se confirmă opinia Johannei Brenner conform căreia „în cazul claselor de jos, [...], sărăcia nu este doar o problemă a femeilor [...] - ea atinge fiii, soții, și foștii soți precum și tații acestora” (Brenner 207).

În trilogia *The Famished Road* (*Drumul înfometat*), Mama este doar Mama așa cum soțul ei este simplu, Tata. Niciunul dintre personajele trilogiei nu are nume cu excepția lui Azaro și a lui Madame Koto. Numindu-le cu termeni generali ca Mama, Tata, bătrânul orb sau bătrâna, autorul le dă o semnificație generică.

Mary Rogers consideră că identitatea își are rădăcinile în acțiunile și interacțiunile unui individ. Ea este un proces pentru că reprezintă „sedimentarea prezentă a acțiunilor trecute ale unui individ. Orizontul ei sunt acțiunile noastre viitoare” (Rogers 372). După părerea aceleiași autoare, identitatea este multiplă deoarece fiecare dintre noi posedă un set de identități care sunt rezultatul spațiului în care locuim și al situațiilor sociale diferite prin care trecem. Mama este un astfel de personaj complex cu o identitate multiplă.

Nașterea copilului schimbă radical viața Mamei. El aduce bucurie în viața ei împovărată de sărăcie. Dorința Mamei de a da naștere unui copil este recompensată de dorința lui Azaro de a rămâne în lumea celor vii de dragul ei: „dar câteodată cred că ceea ce m-a făcut să rămân a fost un chip. Am vrut să fac fericită fața



înnegurată a femeii care îmi va deveni mamă” (Okri, *The Famished Road* 6). Legătura dintre mamă și fiu este unică. El alege să rămână în lumea celor vii pentru a o face fericită pe Mama, deși în felul acesta încalcă regulile care guvernează lumea vrăjită a copiilor *abiku*. Lumea Mamei gravitează în jurul copilului ei. Comentând relația mamă-copil, Nancy Chodorow opinează că mama și copilul formează o structură duală izolată. Din punct de vedere psihologic, ei locuiesc în interiorul unei insule pustii/ unui cerc magic care îi izolează de restul lumii. În interiorul acestui cerc, legătura dintre cei doi devine tot mai puternică. Izolarea îi conferă mamei putere în relația cu copilul ei dar în același timp îi aruncă pe umeri responsabilitatea educației lui. Deși sunt înconjurați de adulți, mama este singurul responsabil în creșterea copilului (Chodorow 87-88).

Relația dintre Mama și Azaro este specială de la început. Mama este mult mai implicată în această relație și o simte mult mai intens decât Tata. Ea este gata oricând să sacrifice orice de dragul copilului fără să aștepte vreodată ceva în schimb. Sacrificiul ei este necondiționat. Mama este cea care îl îngrijește pe Azaro atunci când este bolnav. Când află că fiul ei este închis într-o casă cu fantome, Mama plătește cu mica ei avere strânsă cu greu un vraci vestit care trebuia să rupă vrăjile din jurul copilului și să-l aducă acasă în siguranță. Știind că fiul ei este un copil special, care nu aparține lumii ei, Mama ar face orice să-l țină lângă ea. Devotamentul total și sacrificiile pe care ea le face pentru Azaro sunt fundația insulei pustii/ a cercului magic pe care îl ocupă mama și copilul, în opinia lui N. Chodorow. Izolarea cuplului Mama-Azaro se datorează parțial și relației tulburi dintre părinți, precum și izbucnirilor violente ale Tatălui. Acestea fac ca relația să fie și mai strânsă. Cei doi încearcă, cu disperare, să se apere reciproc de reacțiile violente ale bărbatului.

Mama nu este numai umărul pe care plânge Azaro sau persoana pe al cărei sprijin el poate conta oricând necondiționat. Ea îi atrage atenția asupra unor probleme importante și îl învață lecții utile despre viață. Ea îi arată copilului rolul esențial al școlii în construirea unui viitor mai bun în lumea nouă care îi așteaptă: „[t]rebuie să-ți placă școala. Dacă tatăl tău ar fi mers la școală nu am suferi atât de mult. Învață tot ceea ce poți învăța. Aceasta este o eră nouă. Vine Independența. Doar cei care merg la școală vor putea să mănânce bine” (Okri, *The Famished Road* 109). Când îl îndeamnă pe Azaro să-i placă școala și să învețe tot ceea ce poate învăța, Mama are un motiv bine întemeiat. Ea se simte foarte

nemulțumită într-o căsnicie care nu i-a adus decât sărăcie și necazuri. Pentru că Tatăl nu s-a dus la școală, familia nu poate aspira la o viață mai bună. Ei sunt obligați să supraviețuiască de la o zi la alta, iar Mama se simte frustrată din această cauză.

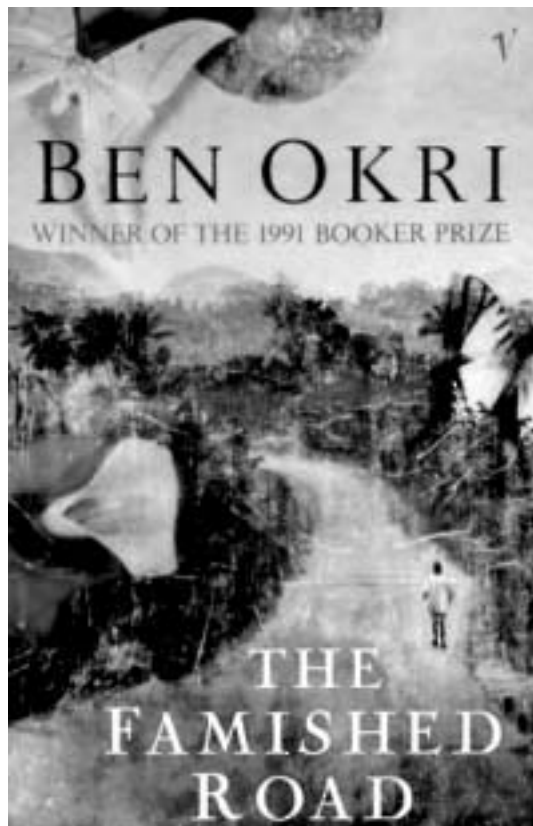
Feminista Simone de Beauvoir consideră că pericolul cel mai mare care amenință un copil este faptul că aproape întotdeauna, el/ea se află în grija unei mame nemulțumite: „[mama] va căuta să compenseze aceste frustrări prin copilul ei” (Beauvoir 529). Aceasta este ceea ce face mama lui Azaro. Pentru că nu vede nici un viitor pentru ea și soțul ei, Mama dorește ca fiul lor să realizeze tot ceea ce nu au putut ei. Ea investește în Azaro toate speranțele și visele ei pentru un viitor mai bun, când el va putea să mănânce bine dacă învață la momentul potrivit.

Căsnicia a transformat-o pe Mama într-o victimă. Frumusețea ei din tinerețe a devenit o umbră și datorită sărăciei, viața ei ca soție se reduce la câteva nimicuri. Când Tata o dă afară din camera în care locuiesc împreună, Mama „și-a adunat fustele decolorate, peruca roasă de molii, lenjeria, bluzele vechi, șlapii, bijuteriile ieftine, cutia de tinichea pentru bani, și le-a aruncat pe toate într-o cutie veche” (Okri, *Songs of Enchantment* 13). Hărțuită de creditori, forțată să îndure căldura nemiloasă a soarelui în fiecare zi pentru câțiva bănuți, să se descurce cu episoadele de violență fizică ale soțului și să-i înțeleagă visele irealizabile, căsnicia nu îi aduce Mamei prea multă fericire.

Când viața devine prea grea, Tata își descarcă frustrările asupra ei, lovind-o. În relația cu soțul ei, Mama trăiește cu o conștiință falsă. Este „vocea opresorului dinăuntru” (Rogers 31), adică un ecou al vocii opresorului din afară. Mama este victima care se complăce. Ea acceptă să fie dominată de către Tata fără să se întrebe de ce și dacă merită un tratament atât de neplăcut. Este pasivă și nu are încredere în ea însăși, încurajând astfel atât opresorul din afară, Tata, cât și pe cel dinăuntru ei. În felul acesta, ea devine propria ei victimă, transformându-se în „agentul propriei anihilări” (Yusuf 316), pentru că este incapabilă să verbalizeze durerea fizică și psihică pe care o îndură. Victimele opresiunii fizice și psihice nu exprimă niciodată în cuvinte chinurile prin care au trecut și nu se văd pe ele însele ca ființe umane. Ele trec neobservate pentru că păstrează tăcerea.

Totuși, Mama își schimbă atitudinea, cu timpul renunțând la autocomplăcere și alegând un mod mai activ și mai îndrăzneț de a reacționa la violența Tatălui. Ea începe prin a-și exprima frustrările și suferința prin replici usturătoare și printr-o atitudine sfidătoare.

În încercarea de a le câștiga voturile, Partidul celor Bogați distribuie sătenilor săraci lapte. Înfometați, oamenii se îngheșuie în jurul mașinii să ia cât mai mult. A doua zi, toată comunitatea se îmbolnăvește din cauză că laptele fusese stricat. Oamenii se revoltă, lovesc reprezentanții partidului și dau foc mașinii. După acest incident Mama devine o celebritate locală: fotografia ei apare în ziar, fapt ce atrage invidia Tatălui. El o acuză că nu-și face datoria de soție și se repede cu furie asupra ei. Mama nu-l poate înfrunța fizic dar, de data aceasta, îi sancționează comportamentul nepotrivit, verbal: „Bărbații sunt niște proști” (Okri, *The Famished Road* 202), comentează ea. Apoi, îl sfidează. La toate întrebările pe care i le adresează Tata, răspunsul Mamei este simplu, „nimic”. Bărbatul se simte frustrat și vizibil deranjat de atitudinea femeii: „[Tata] nu se simțea în largul lui și era aproape nenorocit. Mama s-a ridicat, a curățat masa și s-a



duș să se spele. Când s-a întors, s-a dus direct la culcare. Tata stătea pe scaun, râgâind și fumând, suferind de insomnia celui care nu poate descifra misterul tăcerii implacabile a soției” (Okri, *The Famished Road* 203-204). Atitudinea Mamei îl dezarmează pe bărbat. El, care era obișnuit cu o soție ce se mulțumea să plângă ori de câte ori era agresată fizic, nu-și poate explica noul comportament al femeii și suferă din cauza aceasta. Opresorul este învins cu propriile lui arme.

Când în *Songs of Enchantment* (*Cântece de vrajă*), Tata o dă afară din casă pe Mama pentru că a uitat să recupereze banii pe care el i-a câștigat din încăierarea cu luptătorul din Ținutul Fantomelor Războinice, Mama dispare timp de șapte zile. Ea hotărăște să plece fiind perfect conștientă că absența ei va transforma viața bărbatului în haos. Prin gestul ei, Mama intenționează să-i dea Tatălui timp să-și revizuiască atitudinea față de ea, să-și restabilească prioritățile și să-și dea seama că ea nu poate și nu vrea să-l ierte atât de ușor.

Treptat, Mama scapă de eul ei vechi care se mulțumea să se supună, înlocuindu-l cu unul mai agresiv. Noua identitate o ajută să-l înfrunte pe Tata acasă și să ia cuvântul dând expresie crezului femeilor și virtuților lor în timpul revoluției de trei zile pe care o va conduce. Din adâncul sufletului ei oprimat iese la lumină ceea ce teoreticienele feminismului numesc „voce” adică, „modul distinctiv al unei persoane de a se face ascultată de către cei din jur” (Rogers 368). Vocea pe care Mama o dobândește exprimă furie: furie față de mariajul ei nereușit și față de un regim opresiv care își mutilează supușii.

Mama aparține categoriei celor oprimați psihic nu numai datorită relației tensionate cu Tata dar și din cauza sărăciei. Opresiunea are, ca rezultat, o scindare între voce și trup. Cei oprimați tac, fiind reduși la statutul de corpuri deoarece societatea în care trăiesc le interzice să se exprime. Această interdicție duce la alienare care „produce o ruptură înăuntru ființei, o înstrăinare față de propriul eu” (Bartky 50). Alienarea prin muncă este similară cu cea psihică. Ea duce la fragmentarea eului pentru că în loc să fie un mijloc de înălțare spirituală, munca ce devine un scop în sine nu permite omului să se dezvolte spiritual. Omul nu mai poate să îndeplinească acele activități specifice existenței umane. Mama și vecinii ei săraci au fost



reduși la statutul de corpuri care muncesc. Lor li se refuză drepturile umane elementare: libertatea de a face ce vor cu viața lor și de a exprima liber ceea ce simt și gândesc. Nevoia de a munci i-a transformat în roboți pentru că ei muncesc pentru a supraviețui. Nu există nimic transcendental în ceea ce fac. Tragedia lor este că oricât de mult și de greu muncesc, nu pot să scape de sărăcie. Aceasta este realitatea vieții lor. „[Mama] începea ziua așa cum o sfârșea. Căutând lucruri reale. Strigând la oameni care nu o auzeau. Asudând în praful și murmurale străzii” (Okri, *Infinite Riches* 14). Alienarea ei devine atât de profundă încât își dorește moartea: „M-am săturat de viața asta, oricum, a spus ea, în cele din urmă. Vreau să mor” (Okri, *The Famished Road* 266).

Camera în care trăiește împreună cu familia arată o sărăcie extremă. Oamenii împart adăpostul lor cu șobolani, gândaci, muște și țânțari și, de câte ori plouă, familia adună apa care se scurge prin găurile din acoperiș în castroane.

Mama devine simbolul celor mulți și necunoscuți care își petrec viața în nefericire, nenorociri și neputințe, într-o luptă permanentă cu sărăcia. Mama nu are un nume pentru că nu are o identitate viabilă. Okri nu o numește în niciun fel pentru că un nume i-ar oferi o identitate, ar face-o să se distingă în mulțime. Fără un nume propriu, Mama este o altă persoană din masele de săraci, una dintre aceia care nu contează în nicio statistică și de care oricine se poate debarasa cu ușurință.

Momentele în care Mama iese în evidență sunt acelea în care ea își exprimă noul eu, cel care nu mai acceptă să se supună și să se autovictimizeze. Acțiunile ei o conduc spre ceea ce se numește capacitatea femeii de a acționa, de a-și croi propriul drum în viață și de a se exprima fără frică.

Unul din episoadele în care Mama demonstrează că este o persoană de caracter și un protestatar împotriva regimului care o/îi asuprește este incidentul de la piață, din *The Famished Road* (*Drumul infometat*). Mama se revoltă împotriva corupției. Întregul episod se derulează în fața ochilor uimiți ai copilului. În timp ce o caută în piață, Azaro observă o femeie hărțuită de trei bărbați cu ochelari întunecați care îi aruncă lucrurile pe jos și îi răstoarnă masa. Prima dată, femeia se rezumă la a cere ajutor și la a-și rearanja



lucrurile pe masă. Când bărbații îi răstoarnă masa a doua oară și o amenință: „[d]acă nu ești cu partidul nostru locul ăsta din piață nu-ți aparține” deoarece „toți cei din această parte a pieței sunt cu noi” (Okri, *The Famished Road* 198), replica Mamei este necruțătoare: „[d]acă vă purtați așa cu oamenii de ce aș fi una de-a voastră?” (Okri, *The Famished Road* 198) De data aceasta lucrurile au mers prea departe, iar conștiința nou dobândită a Mamei nu poate accepta o asemenea jignire. Ea își va verbaliza furia înfruntându-i deliberat pe cei trei indivizi și prin ei, regimul corupt care o supune oprămirii. Vocea ei exprimă demnitate. Ea își construiește vocea „îmbinând prioritățile și intențiile [de a protesta împotriva nedreptății și a corupției] cu cuvintele potrivite” (Rogers 36). Cuvintele ei sunt importante pentru că se referă la săteni și la săraci, în general. Spunând „[d]acă vă purtați așa cu oamenii”, Mama demonstrează că a dezvoltat, în germene, o conștiință feministă. Aceasta este conștiința că „propria subordonare, deși unică din punct de vedere biografic, emană din sisteme în care oameni ca tine sunt subordonați și suferă” (Rogers 37). Prin Mama, Okri denunță corupția și reiterează crezul său că aceasta poate fi învinsă prin onestitate și prin speranța că dreptatea va triumfa într-o zi.

Apogeul existenței personajului îl reprezintă revolta pe care o stărnește în timp ce îl caută cu disperare pe Tata, acuzat și întemnițat pe nedrept pentru uciderea tâmplarului din sat. Episodul o reduce pe Mama în paginile ziarelor și culminează cu discursul ei despre libertate, dreptate, independență, calitățile femeilor africane și despre „toate lucrurile pe care ea nu le spusese niciodată” (Okri, *Infinite Riches* 36). Mama începe căutarea singură, fără o destinație precisă. I se alătură femeile „[e]tern curioase, hărțuite fără încetare de istorie, femeile de pe marginea drumului [...]” (Okri, *Infinite Riches* 21- 22). Mama devine o legendă de trei zile și liderul acestor femei. Ea, care fusese mereu o anonimă și nu vorbise niciodată deschis, ia cuvântul în public pentru prima oară.

Mama nu vorbește numai în numele ei ci în numele tuturor oprămirii și în special în cel al femeilor. Ea se adresează femeilor care au urmat-o, dar și claselor conducătoare corupte. Strigătul ei este acela al sărăciei a cărei voce nu este niciodată suficient de puternică pentru a se face auzită. Ea vorbește „[...] despre libertate, și despre dreptate, care, a spus ea, era limbajul femeilor [...] despre Independență [...] despre unitatea tuturor femeilor care trebuie să dea naștere copiilor într-o lume dificilă din cauza bărbaților egoiști [...] despre capacitatea lor de a interveni, de a echilibra, de a

transforma ura în prietenie [...], despre memoria lor pentru istorii și secrete [...], talentul lor de a hrăni, de a vindeca, de a face lucrurile bune să crească, [...], despre marea lor iubire pentru omenire” (Okri, *The Famished Road* 36-37). Discursul Mamei este feminist și politic, în același timp. Ea e conștientă că femeile sunt asuprite din două direcții: de către bărbații lor și de către societatea coruptă. Discursul ei laudă calitățile care le-au ajutat pe femeile africane să treacă peste greutățile vieții. Ea știe că dreptatea este condiția necesară unei vieți decente. Când menționează faptul că dreptatea este limbajul femeilor, Mama le opune pe acestea „bărbaților egoiști” adică soților lor și conducătorilor politici. Ea dorește libertate pentru toate victimele sistemului politic care a întemnițat oameni nevinovați și independență pentru o țară care nu are șanse la un viitor mai bun dacă străinii vor fi lideri. Mama știe că dominația străină i-a transformat conaționalii în persoane fără nici un fel de putere, în obiecte care depind de un centru care le-a încălcat cele mai elementare drepturi. În consecință, acești oameni asupriți și-au pierdut puterea de a acționa. Mama este conștientă că „dominația economică și politică este cauza lipsei lor de putere” (Bartky 44). După ce majoritatea femeilor insurgente sunt reduse la tăcere de către femeile de elită trimise în acest scop, Mama continuă să-și caute soțul, însoțită de cele șapte femei care i se alăturaseră inițial. Tata este eliberat din închisoare și adus acasă ca un erou. În ciuda acestui succes, Mama descoperă că faima poate fi o povară greu de purtat și nu ține loc de hrană: „[s]untem în ziare și totuși ne e foame” (Okri, *Infinite Riches* 86), constată ea cu tristețe. Deziluzionată, Mama își varsă amărăciunea asupra familiei. Azaro învață că „adesea, faima devorează cele mai bune lucruri din noi” (Okri, *Infinite Riches* 88).

După acest episod, personajul Mama dispare treptat, împreună cu restul comunității, în vâltoarea evenimentelor marcate de mitingul politic și de moartea lui Madame Koto. E sfârșitul unei epoci.

În concluzie, personajul Mama prinde viață prin intermediul a patru imagini care îi conturează identitatea. Ea are o relație specială cu fiul ei. Ea vede în Azaro o șansă pentru un viitor prosper și singurul lucru bun într-o lume murdărită de corupție și lăcomie. Copilul este o oază de pace și de liniște pentru ea: „[c]rești [...] Nu crește orice aici. Dar, cel puțin tu, fiul meu, tu crești”, a spus ea” (Okri, *The Famished Road* 200). Mama este victima unei căsnicii nefericite. Totuși, ea învață că supunerea oarbă și acceptarea destinului dăunează spiritului și trupului. Treptat, ea descoperă puterea

dinăuntrul ei care o ajută să aducă la lumină o nouă conștiință, mai activă. Confruntările prin care ea sancționează comportamentul dominant al Tatălui sunt preludiul bătăliilor pe care le va da contra celor mai mari dușmani: nedreptatea și corupția claselor conducătoare. Întruchipare a sărăciei, Mama aparține și categoriei oprămirii psihic. Toată viața, ea a învățat că este inferioară, în primul rând, pentru că este femeie și în al doilea rând, pentru că este săracă. Ea îi reprezintă pe cei mulți și anonimi care sunt obligați să se supună și să tacă. Mama este subalternul african, categorie care așteaptă o altă Gayatri Spivak pentru analiză și comentariu. Ea și femeile care o însoțesc în căutarea disperată a soțului găsesc puterea de a arăta că dacă istoria a fost nedreaptă cu ele și ele pot să joace dur. Din poziția marginală pe care le-o atribuie cei înstăriți, Mama și femeile protestatice pornesc să schimbe lumea. În aceste momente, ele găsesc vocea de care au nevoie pentru a-și exprima furia. Timp de trei zile ele se comportă ca oameni liberi: exprimă ceea ce gândesc, cer drepturi, vorbesc despre independență și despre toate acele lucruri pe care nu îndrăzniseră să le spună vreodată. În aceste trei zile ele se reinventează ca indivizi autonomi capabili să ia propriile lor decizii și să se conducă în viață. Comportamentul lor curajos demonstrează că cei săraci nu sunt o cantitate neglijabilă tocmai pentru că sunt ființe umane. Mai mult, marginalitatea care trebuia să le anihileze voința și odată cu ea, calitatea umană, a păstrat neatins acele resurse interioare atât de necesare condiției de om liber.

Bibliografie:

- Okri, Ben. *The Famished Road*. London. 1991. Vintage, 2009.
- Songs of Enchantment*. London. 1993. Vintage, 2003.
- Infinite Riches*. London. 1998. Phoenix, 1999.
- * Adeniji, Abiodun. “The Interface of Myth and Realism in Okri’s Setting” *Lagos Papers in English Studies* Vol. 3 (2008) 204-218.
- * Bakare-Yusuf, Bibi. “The Economy of Violence: Black Bodies and the Unspeakable Terror”. *Feminist Theory and the Body. A Reader*. Eds. Janet Price and Margrit Shildrick, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. 311-323.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Penguin Books, 1972.
- Chodorow, Nancy J. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Cambridge: Polity Press, 1999.
- Fraser, Robert. *Ben Okri: Towards the Invisible City*. Devon: Northcote House Publishers, 2002.
- Rogers, Mary, eds. *Contemporary Feminist Theory. A Text/Reader*. New York: McGraw Hill, 1998.
- Bartky, Sandra Lee. “On Psychological Oppression”. Rogers, pp. 43-52.
- Brenner, Johanna. “Feminist Political Discourses: Radical versus Liberal Approaches to the Feminisation of Poverty and Comparable Worth”. Rogers, pp. 204-214.
- Rogers, Mary. “Hierarchy, Domination and Oppression”. Rogers, pp. 29-42.
- Rogers, Mary. “Identity and Selfhood”. Rogers, pp. 364-374.

¹ :Toate citatele sunt traduse de autoarea articolului.

Coordonator: Mihaela Mudure

