

EXPERIMENTE NARATIVE ÎN ROMANUL *FEMEIA ÎN ROȘU* DE MIRCEA NEDELCIU, ADRIANA BABEȚI ȘI MIRCEA MIHĂIEȘ

Sergiu COGUT, dr., lector

Summary

In the present paper are highlighted some of the essential features of the literary work „The Woman in Red” which is the only Romanian novel written by three authors. It is also an important multilayered narrative that is representative of the experimental Romanian novelistic literature. Being one of the outstanding postmodern novels of the last decades, it reconstructs and parodies several genres of fiction as the mystery novel and the documentary historical novel.

Romanul intitulat *Femeia în roșu* relatează traseul biografic, evenimentele care i-au marcat viața unui personaj real Ana Cumpănaș, cunoscută și ca Ana Sage, Tușa Ana sau „Femeia în roșu”. Astfel, Cornel Ungureanu într-un text despre activitatea coautoarei A. Babeți precizează: „Cu ajutorul lui William Totok, ea a descoperit-o pe Ana Cumpănaș, celebra Tușa Ana care a devenit eroina romanului *Femeia în roșu*, bestseller al anilor '90 și expresie a prieteniei americano-române după revoluție, atunci când aceasta începea să fie cu putință. Devenit, grație alianței cu Mircea Nedelciu și Mircea Mihăieș, manifest al prozatorilor optzeciști, operă exemplară a postmodernismului autohton, cartea Anei Cumpănaș ilustrează consecvența unui program cultural. Femeia din Comloș va rămâne o adevărată mătușă a postmodernismului autohton” [1, p. 240]. Așadar, fiind un remarcabil roman postmodernist, cartea aceasta nu putea să nu prezinte un interes considerabil pentru Mircea Cărtărescu, autorul volumului de referință despre *Postmodernismul românesc*, în care el menționează: „Ca orice *origami* prozastic postmodern, cartea își conține de la bun început propria embriologie, își explicitează autoreferențial fiecare aspect și își construiește receptarea critică prin falduri suprapuse de luciditate teoretică. Aspectul oarecum «tehnologic», de agregat cu sute de piese, al cărții se datorează și conlucrării unei «echipe» de autori, ceea ce schimbă radical ideea despre ce ar trebui să fie o carte «adevărată» pe care o au atât criticul, cât și publicul modern(ist)”, apreciind-o drept „o carte-puzzle, multietajată, minuțios imbricată, în care alternează registre și tonuri narative de o neobișnuită bogăție și în care «peticele» intertextuale realizează un colaj în care nuanțele diverselor epoci colizionează într-un haos ordonat” [2, p. 444-445]. De asemenea, el reliefează că acești trei autori, din start, nu vor scrie un roman senzațional, „ci, dedublare specifică postmodernului, un roman *despre* (romanul) senzațional, care să fie, în același timp, uzând de toate procedeele parodiei, pastișei, restaurației butaforice – un roman *chiar* senzațional” [2, p.445]. Din cele specificate mai sus rezultă caracterul experimental al romanului pe care l-au remarcat și Evelina Cîrciu și Katalin Băltin în volumul lor despre *60+1 romane* din literatura română: „Dimensiunea experimentală a prozei lui Mircea Nedelciu atinge punctul său maxim în romanul – scris împreună cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș – *Femeia în roșu* (1990)” [3, p. 144], precizând că cei trei „îmbină în această creație formule epice dintre cele mai diferite (jurnal, eseu, reportaj, biografie romanțată), teoretizează și relativizează problema relației ficțiunii cu realitatea, divizează deliberat construcția subiectului și perspectiva narativă și probează o mare varietate de tipuri de discurs și de scriitură (specifice atât literaturii înalte, cât și celei de consum). Atât aceste procedee, cât și parodia, pastișa sau implicarea cititorului în text nu constituie însă doar ingredientele de bază ale unui experiment literar, ci traduc și dorința autorilor de a oferi un tablou al realității în toată complexitatea ei” [3, p. 269]. Fiecare dintre cei trei autori, deveniți personaje ale propriei cărți cu numele alcătuite din inițialele prenumelor adevărate (Emunu - Mircea Nedelciu, Emdoi - Mircea Mihăieș și, respectiv, A. - Adriana Babeți), își are rolul bine definit în elaborarea acestui roman. Dar totul începe de la un articol, pe care l-a citit fiecare din cei trei, scris de Willy Totok, apărut în *Orizont-magazin* sub titlul *Un personaj enigmatic*, în care se menționa: „Acum 50 de ani, o tânără din Comloșul Mare l-a denunțat pe faimosul gangster american Dillinger”. Acest articol și e numit de Emunu, Emdoi și A. *Sursa 1*, după care apare și *Sursa 2* – un nepot căruia Ana Cumpănaș, acea tânără din Comloșul Mare, îi povestise viața sa aventuroasă, el hotărând că trebuie să facă o vizită în redacția unde lucrează A. și Emunu cu scopul

rectificării mai multor inexactități strecurate în articolul lui Totok și aduce drept dovadă foaia de deces a femeii în vârstă de 55 de ani, Ana Persida Cumpănaș, actele de la cimitir, dar și câteva fotografii. În total, surse sunt opt, ultima fiind tușa Lena care și ea a plecat din Comloș cu familia în America și a acolo a cunoscut-o pe Ana Cumpănaș-Sage.

Capitolul *Iter spectrorum* relatează despre plecarea celor trei coautori în căutarea acestor surse și experiențele prin care au trecut în timpul călătoriei lor. Povestea cu Tușa Ana, așa cum o numea nepotul, petrecută în urmă cu 50 de ani în America, mai exact la Chicago, o determină pe A. să apeleze la ceilalți doi (Emunu și Emdoi) pentru o colaborare „la cartea de față”. Rolurile lor sunt repartizate după cum urmează: „Deocamdată, lecturile. *Emunu* – poveștile cu America. *Emdoi* – poveștile cu ziariștii interbelici. A. - poveștile cu Timișoara și Comloș. Adună cărți vechi. Hărți vechi. Reviste. Almanahuri de film. Tratamente de istorie. Ilustrate. Jurnale de front din prima conflagrație. Caiete de suveniruri ale unor domnișoare de dinainte de prima conflagrație. Scrisori interbelice.” [4, p. 61]. Cei doi autori, Emunu și Emdoi, recurg de asemenea la registrul eseistic și astfel își etalează lecturile care i-au marcat, în roman menționându-se că „își trimit grabnic, tot prin poștă, eseuri. Nude cogitari. De data asta, strategice. Planuri de atacat cu succes un roman sau-sau/nici-nici. Aici se simt toți trei mai în largul lor. Scriu mult. De fapt, *mai* mult, *Emunu* și *Emdoi*. A. îi susține cu fișe bibliografice pe tema «cum se poate scrie un roman senzațional, în 1986»” [4, p. 59].

Cu referire la ipostazele textuale ale celor trei, Simona Popescu relevă diversitatea lor în studiul său *Autorul, un personaj*, astfel că ei sunt „personaje-autori, naratori, martori sau personaje în textele altora” [5, p. 140].

Toți trei își zic *corei*, termen care, în roman, este marcat cu asterisc și e explicat într-o notă de subsol: „Doi sau mai mulți participanți cu contribuții de autor la săvârșirea infracțiunii. /.../ Contribuția coreilor poate fi simultană sau succesivă, esențial fiind ca actele de executare săvârșite de ei să se înlănțuie în complexul activității... Când toți coreii au lucrat cu același fel de vinovăție, adică toți cu intenție sau toți în culpă, participatia va fi propriu-zisă” [4, p. 33]. Pentru a înțelege mai bine această analogie cu terminologia juridică, este necesar să cităm și următorul fragment: „Ideea de acasă, dinaintea plecării la Comloș, nu li se pare nici acum de lepădat. O structură de dicționar juridic-penal. Cu termeni bine aleși, ambivalenți. Cum ar veni, cu dublă bătaie. Drumul lor, de pildă, chiar drumul pe care-l fac, s-ar putea numi, stricto sensu, *iter criminis*. Dar e cam prea violent. Îl vor înlocui cu *iter spectrorum*. Oricum, părțile mari, narațiunea făcută «pe bune», serioasă, artileria grea, se va numi *animus narrandi*. Dacă vreun cititor va crede că e vorba de un suflet care povestește, cu-atât mai bine! Dar se va înșela. Căci *animus narrandi* înseamnă în latină «intenția de a reproduce ceea ce a aflat de la alții», iar pentru juriști, expresia denumește mobilul cu care a acționat făptuitorul. După cum, de pildă, celelalte trei «animusuri», pe care le aleg fără să clipească pentru ghidușiiile lui Dillinger și ale contempo- ranilor lui” au și ele înțelesurile lor. [4, p. 74-75]. Astfel că, după capitolul *Autopsie* care cuprinde începutul și finalul romanului urmează cele 12 capitole cu titluri în limba latină, dintre care *Iter spectrorum (stricto sensu)* se traduce *Drumul fantomelor*, iar începând cu capitolul *Animus corrigendi – Dorința de a îndrepta* ce-i succede celui intitulat *Animus narrandi*, prin recursul la relatările mai multor naratori: biograful, cel care scrisese o carte despre viața banditului, proiecționistul Vichente Căpeț și traducătorul unor documente, articole scrise în engleză, este reconstituit destinul gangsterului Dillinger care ajunge să fie considerat inamicul public numărul unu al Americii.

Așa cum precizează Evelina Cîrciu și Katalin Băltin, celebrul bandit american „citește încântat ziarele care-l transformă într-o legendă vie și din acest moment contribuie direct la acțiunea de mitizare a propriei persoane” [3, p. 269]. În acest fel ni se oferă un colaj de relatări alternative despre viața și peripețiile lui Dillinger, cele trei surse fiind însă necreditabile, căci informațiile prezentate se anulează reciproc. Merită să-l evidențiem pe proiecționistul Căpeț, atât de incult, așa cum rezultă din stilul foarte neîngrijit al relatărilor sale, dar obsedat de filme americane și mai cu seamă de filmul *Femeia în roșu*, în rolul protagonistului fiind Edward G. Robinson, iar în rolul femeii în roșu – marea actriță Greta Garbo, pe care, cum singur precizează,

l-a văzut de cel puțin cincizeci de ori, obsesia lui presupunând și următoarele: „Scriam vorbele care-mi plăcea mai mult. Hă, hă, că-mi și vine să mă rîd, cum vorbeam dup-aia cu un pretin. Io-i spuneam ce zîcea Dillingher și iel îmi da răspunsu înapoi” [4, p. 180]. Anume el este cel care povestește despre Dillingher, dar locuiește în satul de baștină al Anei Cumpănaș, pe care și-o amintește de pe când era copil: „Tușa Ana avea ochii negri ca tăciunile. Țîn minte cum să uita la noi cînd ne dădea bomboane: să uita lung și avea ochii mari, negri. Ochi dulci, că după ce înghițeam bomboanele dispăreau și iei” [4, p. 181]. Prin intermediul acestor intervenții ale lui Vichente Căpeț, este asigurată și valorificarea oralității povestirii. Totodată, în legătură cu o asemenea manieră de a se exprima a proiecționistului, e cazul să amintim că însuși unul dintre autori, Mircea Nedelciu, reliefa importanța asocierii „dintre maxima naturalețe și maxima artificialitate” care e una „vitală pentru acest tip de proză datorită faptului aparent paradoxal că doar printr-o perfectă coordonare tehnică a tuturor datelor textului se pot obține bune efecte de firesc” [6, p. 14].

E necesar să precizăm că și acest proiecționist, dar și traducătorul sunt personaje inventate, cu referire la cel din urmă, Simona Popescu remarcând că e „de fapt un informator” și „îi «toarnă» la Securitate” [5, p. 140] pe cei trei corei. În baza celor menționate până acum, e cazul să relevăm că în acest roman se mizează pe o pulverizare a perspectivelor narrative. Considerăm că e binevenit să remarcăm că în acest roman este povestit și traiectul biografic al lui Tit Liviu din aceeași localitate natală a Anei Cumpănaș, deci încă un destin este inserat în subiectul romanului. Acesta poate fi considerat un personaj incitant întrucât, după mai mulți ani și anume în momentele ei de cumpănă prin care trece acolo, la Chicago, el e cel de care își amintește Ana Cumpănaș. Atunci când era numai de 10 ani, iar Ana a fost silită de tatăl ei să se mărite cu cel pe care nu l-a putut iubi vreodată, Mihail Ciolac fiind un bărbat mult prea bătrân pentru ea, Tit Liviu era singurul său confident. Pe parcursul evoluției sale, el e înscris la Liceul Piariștilor din Timișoara cu ajutorul bătrânei ducese de San Marco, pe care o numea Șpăinița, mătușa unui prieten de-al său, contele Octavian Cristofor Nacu, apoi studiază medicina și devine un doctor ce îl admiră mult pe Freud. Când și-l amintește, ea simte că se îndrăgostește de el tot mai mult: „Ar putea să mai strângă ceva bani, vreo doi sau trei ani, și să cumpere chiar ea o afacere mai puțin mirositoare. Apoi să-l aducă pe Liviu, căruia să-i predea cheile casei și să se facă sclava și amanta lui pe veci. [...] Și-l închipui pe Liviu un bărbat tânăr și chipeș, o fi purtând și mustață acum. Poate are și vreo iubită de acolo din sat. Din Comloș sau Lunga. Inima i se strânse câteva secunde...” [4, p. 155].

Spre sfârșitul romanului, Ana, celebra Tușă Ana, se întâlnește cu Liviu care, doctor specializat în medicină legală, fiind la serviciu, este vizitat de aceasta, dar el, chipurile, nu o cunoaște și apelează la ajutorul autopsierului Matei după ce ea, părând înfuriată de ceva, iese grăbit, lăsînd ușa să se trîntească”: „ — Mama ta dă putoare! zice autopsierul Matei.

— Cine-i asta, nea Matei? întreabă doctorul.

— E, n-o cunoașteți dumneavoastră, dom doctor?

— Nu, face doctorul pe neștiutorul. Cine e?

— Păi, americanca aia cu banditu. Care l-a denunțat! spune Matei, lămurit acum că doctorul se preface și că vrea să-l audă pe el cum o prezintă” [4, p. 411]. Apoi, cu ocazia intrării comisarului Comșa ce avea de vorbit cu Liviu, aflăm că protagonistă Ana a început să plîngă, totodată avînd prilejul să citim și caracterizarea ce i-o face autopsierul, una memorabilă prin limbajul la care recurge acesta:

„Doctorul face o grimasă disprețuitoare, apoi se întoarce spre autopsierul Matei.

— Spune-i, bre, cine era!

— 'R-ar coasta iei a dracu, începe Matei, că să duseră toate madaranțele și fleorțotinele to' ma-n America. Mastroaca dracului! Asta-i aia, bre, care trăiește cu pilaru ăla dă cai, care umblă cu mașină, și-a luat Ford, procliteli și parșivu!

Comșa începe și el să rîdă, vizibil satisfăcut de repertoriul autopsierului” [4, p. 412].

Aceste calificative la adresa Anei Cumpănaș sunt explicate în *Glosarul* ce însoțește textul romanului și urmează după o listă de surse citate de către autori, numită *Bibliografie selectivă*. Nu putem să nu remarcăm și acele „scurte fragmente”, cum le califică înșiși autorii, care sunt inserate în roman sub titlul „conflict de competență” și, prin faptul că servesc drept comentarii metatextuale, pot fi relevate ca un argument convigător în favoarea tezei că această operă este una exponențială pentru postmodernismul românesc. Cu referire la textele respective ce sunt evidențiate în roman și din punct de vedere grafic, fiind toate scrise cursiv, Mircea Cărtărescu remarcă: „romanul nu-și conține numai istoria embrionară și principiile de construcție, ci și o tubulatură ramificată de comentarii și autocomentarii. Unele dintre ele sînt așezate sub sigla «conflict de competențe» și prezintă, nu de puține ori, opinii discordante ale unui autor față de ceilalți” [2, p.456].

Un autocomentariu foarte important îl aflăm în capitolul de la sfârșitul romanului, intitulat *Iter spectrorum (stricto sensu)*. În acesta, autorii insistă asupra neadecvării limbajelor, a subiectelor, a tehnicilor ce e specifică literaturii senzaționale și pe care, așa cum singuri recunosc, au urmărit-o permanent: „ Poate că astfel am propus soluții hazardate: tratând cu un ton ironic subiecte serioase și reconstituind, într-un limbaj voit solemn, scene de-un abia ascuns derizoriu. [...] Căutarea tonurilor, a nuanțelor, a cadrelor narative a fost mereu subminată de *ne-adecvarea* lor la tonul, la nuanța, la cadrul narativ al cărții, pe atunci în stare de proiect. Prezența autorilor ca personaje lipsite de orice date senzaționale ale acestei cărți a mărit și mai mult neadecvarea procedurilor” [4, p. 426]. Totodată, este relevată valorificarea fragmentarismului, dar și intenția punerii în dialog a unor limbaje incompatibile: „...suspensia fragmentului în globul interior, și încă gol, al construcției pe cale de a se constitui tocmai din asemenea fragmente și din asemenea suspensii ale fragmentelor este însăși neadecvarea fundamentală la regulile clasice de compoziție literară. Ea a făcut posibilă – punând-o, simultan, sub semnul întrebării – scrierea, ea însăși neadecvată, de trei ori neadecvată, a acestei cărți. Mișcarea *corsi e ricorsi* la trei niveluri diferite, fiecare dintre ele intersectîndu-le pe celelalte două, a creat un alt tip de neadecvare. Ne place însă să credem că pe aceasta din urmă am învins-o. Este însuși pariul cu cititorul.”, iar întrucât „proza înseamnă *dialog*, dialog între mentalități, concepții, ideologii, punere în dialog a unor limbaje diferite care coexistă în fiecare moment într-o societate (v. Bahtin), limbaje care, după cum spune George Steiner, pentru a putea fi comunicate trebuie traduse, experiența de față este o încercare *de a pune în dialog limbaje incompatibile*: de la cel specializat, al – să spunem – rafinatului critic de artă, la cel idiomatic și argotic al lumii interlope” [4, p. 427].

Romanul *Femeia în roșu* este de o indubitabilă complexitate, ceea ce se datorează, într-o anumită măsură, și faptului că în el coexistă, manifestându-se în grade diferite, toate tipurile de transtextualitate depistate și relevate de Gérard Genette: intertextualitatea, paratextualitatea, metatextualitatea, hipertextualitatea și arhitextualitatea.

Fiind, sub mai multe aspecte, unele dintre care elucidate în prezenta comunicare, o operă unică în felul ei în literatura română, cartea despre faimoasa Tușa Ana sau Ana Cumpănaș poate fi considerată o remarcabilă reușită a prozei optzeciste, o captivantă mostră de experiment literar încununat cu succes. Învrednicindu-se de asemenea aprecieri ca „romanele, de la *Zmeura de cîmpie* la *Femeia în roșu* ar putea figura în acea «bibliotecă ideală» imaginată cîndva de Italo Calvino” (Carmen Mușat), a fost recompensată și cu Premiul Uniunii Scriitorilor decernat în 1991 și i-a inspirat regizorului Mircea Veroiu o ecranizare meritorie în 1996-1997.

Bibliografie

1. Ungureanu, C., *Europa centrală. Geografia unei iluzii*, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2004.
2. Cărtărescu, M., *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 2010.
3. Cîrciu, E., Băltin, K., *60+1 romane românești*. Prefață de Al. Mușina, Brașov, Editura „Aula”, 2007.
4. Nedelciu, M., Babeți, A., Mihăieș, M. *Femeia în roșu*. Prefață de Mircea Cărtărescu. Postfață de Martin Adams Mooreville, Iași, Editura POLIROM, 2011.

5. Popescu, S. *Autorul, un personaj*, Pitești, Editura Paralela 45, 2015.