

DOI: 10.2478/clb-2022-0003

***EU-TOPHILE. JOC, COLECȚIONARE ȘI
MULTIPLICITATE ÎN CONSTRUCȚIA
POSTURALĂ A SIMONEI POPESCU***

Ștefania Sârbu

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca
stefania.sarbu@stud.ubbcluj.ro

Abstract

The study aims to analyze the way in which the posture of the Romanian contemporary writer Simona Popescu is created, based on concepts in the field of postural analysis, as posture and ethos, theorized by Alain Viala and Jérôme Meizoz. With emblems as exuviae, Matryoshka doll, Rubik's cube, the image of the collage dilettante, or the one of postman Cheval, the self-image constructed, by discursive means, by Simona Popescu is one of the adult-child, who keeps childhood and youth as defining layers of the mature person's identity. The writer's fascination with Gellu Naum's figure, the subject of her doctoral research, is justified mainly by her interest in collage and by the possibility of using this technique as the instrument of construction of her figure as a writer (the account of her childhood is seen as an attempt to stage surrealism). The analyzed corpus highlights also as representative of Simona Popescu the collector's figure – even the toy collector's figure, for the analysis of which will be used Walter Benjamin's famous texts about childhood and dolls (Enfance. Eloge de la poupée et autres essais).

Keywords: posture, adult-child, game, multiplicity, collector.

Poetă, prozatoare, eseistă, profesoară universitară, Simona Popescu este o prezență constantă pe scena literară românească începând cu anii '90, când, la puțin timp după debut, intră în manualele școlare. Cea mai cunoscută operă a sa, romanul *Exuvii* (1997), este și cea care oferă cheia de lectură pentru întreaga creație și pentru modul în care autoarea își construiește poziția în câmpul literar. Exuviile, în original învelișurile pe care unele animale le lasă la ieșirea din pupe, capătă la Simona Popescu o altă conotație, ajungând să denumească trupurile, identitățile din trecut ale individului, pe care însă acesta nu le îndepărtează, ci le păstrează în sine. Acest simbol intră în relație cu alte imagini, contribuind la crearea unei posturi de adult-copil, dominată de multiplicitate. În acest context, opera literară, dar și discursul nonliterar al Simonei Popescu vor fi tratate cu ajutorul instrumentelor oferite de analiza posturală, care permit ilustrarea legăturii dintre propozițiile rostite în plan cultural și scriitoarea care se rostește sau, în termenii autoarei, ilustrarea „eului” care leagă opera iluzorie de viața nedefinibilă (266).

Principalul instrument teoretic utilizat va fi conceptul de postură, teoretizat de Alain Viala, care afirmă că postura reprezintă „expresia unui cod social”,^{xxvi} presupunând adaptarea la un context („Posture”). Totodată, reluând o idee exprimată anterior, el definește postura „ca «un mod de a ocupa o poziție» ... și de a-și ajusta atitudinea la această poziție” („Posture”).^{xxvii} Astfel, lucrarea de față se va concentra asupra modului în care Simona Popescu se raportează la poziția pe care o ocupă în câmpul literar. În același timp, un concept-cheie în analiza posturală este ethosul, despre care Alain Viala susține că „este imaginea de sine pe care oratorul (în original) și (prin extensie) orice vorbitor – și deci în particular orice scriitor – o dă despre el în enunțările sale” („Posture”).^{xxviii}

Materialul discutat în cazul Simonei Popescu corespunde atât discursului verbal, care presupune întotdeauna un ethos, cât

și semnelor non-verbale, deopotrivă importante în construcția posturii, în acord cu observațiile lui Alain Viala („Posture”). Pe de o parte, vor fi analizate texte nonficționale (prefețe, interviuri), de graniță (specia „critificțiunii”, prin care se definește) și ficționale. În privința celor din urmă trebuie specificat că, dacă poezia este considerată un discurs direct, care reflectă în mare măsură postura de scriitor, în cazul prozei există limitări în privința relaționării ei cu analiza posturală. Totuși, Jérôme Meizoz arată, în *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, că textele ficționale pot fi luate în considerare dacă „personajele delegate” (28)^{xxix} reflectă „valorile ilustrate de alegerile”^{xxx} autorului (29). Denis Saint-Amand și David Vrydaghs subliniază, de asemenea, importanța operelor ficționale în analiza posturală prin crearea personajelor-dublu ale autorului, „împărțind același prenume, unele fațete ale traiectoriei sale, o ideologie comparabilă”,^{xxxi} care fac ca autorul și personajul să nu mai fie două entități clar delimitate (12). Nu în ultimul rând, se vor aduce în discuție materiale audio-vizuale în care se pot observa aspecte ce țin de sfera construcției acționale a posturii.

Adultul-copil. Jocuri și jucării – simboluri ale multiplicității

Un moment reprezentativ în construcția imaginii de autor a Simonei Popescu îl constituie, deja, volumul de debut, *Xilofonul și alte poeme*, apărut la editura Litera în 1990. Titlul este sugestiv nu doar pentru acest volum, ci și pentru întreaga activitate de scriitoare a Simonei Popescu, xilofonul fiind un instrument-simbol al copilăriei, pe care scriitoarea va încerca în mai multe feluri să o păstreze. În cuvânt-înainte la antologia din 2004, *Juventus și alte poeme*, Simona Popescu mărturisește că la cinci ani primise un xilofon de lemn la care însă nu învățase niciodată să cânte, deoarece „e greu, deși, altfel, simplu”

(*Juventus* 8). Remarca sugerează dificultatea copilăriei idealizate de adulți, dar devine reprezentativă și pentru discursul ei, care se vrea familiar, dar se complică prin metafore. Poeziile din primul volum oferă imaginea unui copil fragil ascuns în corpul unui adult în devenire („eu sunt un animal în schimbare” [*Juventus* 28], *Xilofonul*), căruia i se cere maturizarea („«Dar dragă nu mai ești copil» mi-a spus/«Dar dragă nu mai e un copil» a spus mamei.” [*Juventus* 21], *Scene din orașul cu străzi înguste*; „pe ce lume trăiești/pe ce lume trăiesc/când o să-ți vină mîntea la cap/când o să-mi vină mîntea la cap/nici o supă nu știi să faci vai de bărbatul tău/vai de bărbatul meu” [*Juventus* 31], *Xilofonul*). Versurile vădesc discursul clișeist al adultului, dar și revolta copilului, care se opune maturizării, mimând-o. Ideea mimării va reapărea în romanul *Exuvii*, unde personajul-delegat, de 28 de ani, afirmă că nu înțelege maturitatea și este uimit că uneori reușește să o simuleze cu succes (12). Este vorba și aici tot de un joc, la fel cum se întâmplase în primul volum. Pe lângă împletirea ludicului cu seriozitatea, apare, în mottoul poemului *Xilofonul*, și ideea centrală a posturii, care implică straturile din care este format corpul copilului fragil: „Goluri și plinuri: casa trupul/ în mijlocul unui anotimp umed și cenușiu/ sunt un miez viu în nesfârșite învelișuri/ de carne grăsimă piele lână beton vopsea de aer/ de ceață/ și bat cu ciocănelele de lemn într-un xilofon” (*Juventus* 24).

Al doilea volum al Simonei Popescu este unul colectiv, în care poeziile ei apar alături de cele ale colegilor din Grupul de la Brașov, Andrei Bodiș, Caius Dobrescu și Marius Oprea. Poeziile pe care le semnează în *Pauză de respirație* reflectă experiențe ce definesc tinerețea, căutare și confuzie („eu am venit pe lume/ca să nu înțeleg nimic/și să încurc pe alții” [Bodiș et al. 23], *Elice*), orice eveniment, precum o serbare națională din vremea comunismului, fiind resimțit în mod extrem la nivel somatic („picioarele au să tremure/și sîngele se va urca la

cap/plămîinii n-au să țină/fața se va învineți” [26], *Cursa*). Continuă astfel ipostazierea în copilul-adolescent fragil, pierdut într-o lume dură. Volumul reflectă și o postură colectivă creată de cei patru tineri scriitori. Simona Popescu afirmă într-un interviu că întâlnirile ei edificatoare au fost la 16 ani cu cei trei colegi ai săi („Nici măcar...”) și prezintă grupul ca pe „trei băieți și-o fată [care] credeau în poezie atunci, ca și-acum” („Bande à part”). Primii lor ani de literatură sunt definiți drept o „bâjbăire luminoasă” prin „stepa literaturii”, o căutare în care plecaseră împreună („Nici măcar...”), care se reflectă și în volumul colectiv. De altfel, scriitoarea afirmă că grupul nu a avut inițial un program, ci „o ideologie difuză și un comportament public care venea din niște instincte bune – sinceritatea, autenticitatea, directetea, oroarea față de minciuna de orice fel (inclusiv față de minciuna literaturii, minciuna metaforei etc.), față de... fofilare, față de făcutul de plecăciuni la mai mari, nevoia de puritate, de demnitate” („Bande à part”). De aici se desprind două trăsături principale ale celor patru scriitori: pe de o parte, autenticitatea, iar pe de altă parte, revolta.

În ceea ce privește autenticismul, Simona Popescu îl asociază cu mașcrismul, postură creată de cei patru colegi în timpul anilor de liceu: „*Scriu ca și cum m-aș scrie!* Literalmente și în toate sensurile! Am rămas fideli autenticismului pînă azi” („Bande à part”). De asemenea, afirmă că poezia lor este „foarte autobiografică” și că realitatea nu trebuie transformată pentru a transmite emoție, pentru că „realitatea conține TOTUL, că e emoționantă, dacă o privești de-adevăratelea” („Bande à part”). În schimb, în legătură cu spiritul de revoltă poate fi pusă afirmația Simonei Popescu conform căreia cei patru scriitori sunt uniți de „un fel de adolescentism. E salvator!” („Bande à part”). El este vizibil și în fotografiile de pe coperta a patra a volumului (figura 1), în care cei patru prieteni apar acoperindu-și gura, ochii, urechile și nasul, într-o expresie a sațietății față de

regulile lumii adulte. Acest stil adolescentin se păstrează pe parcursul vieții și al creației ei, fiind identificabil în critica adusă unui sistem literar învechit, într-o anumită lejeritate a discursului, în curiozitate, în interesul față de diverse forme de artă, în valorificarea tinereții.

Aceasta din urmă este vizibilă în romanul colectiv *Rubik*, scris de studenți sub îndrumarea ei, în prefață ea descriind atmosfera dorită și obținută la întâlnirile „rubicilor”: „o atmosferă relaxată, cu adevărat studențească, în care să existe și prietenie și încredere, și un fel de bun-simț” (Boureau et al. 7), care se observă și în videoclipurile de pe DVD-ul care însoțește cartea. În acest context, ea își dorește anularea propriei autorități și integrarea printre tineri, păstrându-și totuși un rol de inițiator, care reiese și din faptul că ea are ideea titlului și scrie primele pagini ale romanului-experiment. Relevantă este ipostaza în care se plasează scriitoarea când mărturisește, în legătură cu un moment de neîncredere a studenților în rostul romanului: „M-am simțit atunci (și nu doar atunci!) ca un *coach* care trebuie să lucreze mai mult la psihologia echipei decât la tehnicile de joc” (Boureau et al. 21).

Rolul de antrenor, de îndrumător integrat printre tineri se leagă, de altfel, de organizarea cursurilor de scriere creativă la Universitatea din București, unde este profesoară, romanul *Rubik* fiind, de fapt, un rezultat al acestei activități. În acest context, se poate vorbi despre ethosul artizanal asociat posturii Simonei Popescu, ea acceptând, după solicitările mai multor studenți, să predea tehnici de scriere a literaturii. Refuzul inițial, repetat, este motivat de scriitoare prin ideea că un cenaclu „clasic” nu își mai avea locul după 1990, dar și prin dezamăgirea pe care i-o provocaseră cenaclurile din care făcuse parte înainte de 1989, ai căror foști membri ajunseseră la compromisuri după căderea fostului regim (Boureau et al. 5). Ipostaza în care se așază este, în schimb, cea de fostă studentă care a simțit nevoia

de libertate, devenită profesoară implicată, care încearcă să își ajute studenții, cu idei curajoase, precum inițierea unui masterat de scriere creativă, ce conturează imaginea unui adult-tânăr, răzvrătit („Scriere creativă...”). Dezacordul față de ordinea încetățenită și dorința de a inova sunt completate de entuziasmul pe care îl trăise în studenție, în campusul Grozăvești, dar pe care continuă să îl primească de la studenții ei ca dar „fără de care nu pot merge mai departe” și prin care își îndeplinește și rolul: „Cred că ăsta e rolul meu pe lume, și ca scriitoare, și ca profesoară, și ca mamă: să fiu veghetoarea care face în așa fel încât oamenii (de orice vârstă) să fie feriți de urâtul lumii, să nu cadă în prăpastia ei” („Cred că ăsta e rolul meu...”). Entuziasmul este, în același timp, și, cu termenii Ruxandrei Cesereanu, „ideea completă/supremă/maximă” în care crede (Cesereanu et al. 131), care domină dialogul ludic dintre cele două prietene, transcris în *Poveste despre prietenie*.

Imaginea adultului-copil este evidențiată în romanul *Exuvii*, al cărui titlu a ajuns să fie asociat în primul rând cu numele Simonei Popescu și, după cum mărturisește, să fie „cuvântul ei” (311). Ipostaza principală a personajului-dublu din roman este cea de adult-copil, care nu s-a despărțit de propriul trecut, acesta rămânând parte din prezent sub forma unor straturi definitorii pentru identitatea omului matur. Raportul adult-copil este definit altfel decât în mod obișnuit: „Tu ești mugurul tânăr, iar el, copilul – trunchiul bătrîn al coralului, statornic, solid”; „Supraeul tău e un copil. Puternic, impasibil, feroce. Un copil indiferent și rece” (9). Copilul este deci baza, rădăcina care susține ramificațiile individului și care nu îi permite desprinderea de copilărie. În acest sens, păstrarea copilăriei este un fapt logic, dar care li se întâmplă puținor oameni, astfel încât una dintre condițiile existenței personajului este izolarea, singurătatea, relaționată cu tăcerea, cu neparticiparea, din cauza căreia a fost catalogată drept copil încăpățânat: „Încăpățânat –

adică a sta cuibărit în căpățâna ta, a sta acolo baricadat, ascuns după carcasa de plumb a tăcerii” (135). Totodată, copilăria este văzută ca sumă de violențe și confuzii, pe care personajul le caută și chiar le provoacă prin jocurile cu copiii, prin colindarea locurilor misterioase, prin lectura unor cărți pe care nu le înțelege, autodefinindu-se ca „vânător de senzații” (130). Cunoașterea adevărată este cea din copilărie, în care toate simțurile erau implicate, și nu cea prin intermediul cărților, pe care o percepe ca pe o otrăvire. Astfel, romanul este dominat de o prezență fizică, definită prin acumularea straturilor unui organism viu: „mă simt un fel de matrioșcă, un fel de mamă uriașă, o mamă-copil, care ține în creierul ei masculin, ca matrioșka în burtă, o grămadă de homunculi, de păpuși, de creaturi care nu mai există, care nu există încă, din ce în ce mai bătrâne și într-un fel din ce în ce mai copilăroase, poate până la baba măruntă, scofâlcită care va fi și cea mai neajutorată, mai copil decât toate” (18). Matrioșka devine, de altfel, la Simona Popescu, un simbol al multiplicității, revenind în discursul prozatoarei. Tot în *Exuvii*, matrioșka este asociată și scriiturii proprii: „Principiul scriiturii mele. Unul dintre ele. Încerc să scot dintr-o simplă peliculă mai multe sfere-bebelușe. Știu că fiecare balon mai conține încă altele și fiecare dintre ele – altele. Concatenări. Puncte disponibile. Scriitura mea seamănă cu mine. Baloane-matrioșka” (308-9). Într-un interviu video din 2015, Simona Popescu revine asupra ideii și, scoțând dintr-o pungă o păpușă rusească, își avertizează cititorul că aceasta este o metaforă pentru cărțile ei, care sunt citite separat, dar care fac parte dintr-o singură carte („Ce mai faci, scriitorule? - partea întâi”). Întregul interviu, în trei părți, este o reprezentare de sine prin obiecte care definesc cărțile ei și pe cele pe care le iubește, toate fiind jucării sau fiind reconsiderate ca jucării. De altfel, autoarea preia de la Nabokov prezentarea capodoperelor ca „jucării cu mecanism ascuns”, înlocuind însă termenul

„capodoperă” cu cel de „carte”. Punerea în scenă se realizează printr-un limbaj simplu, care se dorește înțeles de copii, iar ipostaza de copil preocupat să își prezinte jucăriile este susținută de jocul actoricesc al Simonei Popescu, dominat de seriozitate. Se poate observa astfel și la nivelul construcției acțiionale seriozitatea copilului descris în *Exuvii*: „cu buzele strânse și puțin încruntată, ca întotdeauna, ca acum” (24). Păpușa matrioșka apare însă implicit și pe coperta volumului *Juventus și alte poeme* (figura 2), care alături de fotografiile ale scriitoarei de la diferite vârste, desfășurate asemenea figurinelor ascunse în jucărie. Alegerea scriitoarei de a face publice prin intermediul copertei antologiei sale fotografiile care prezintă evoluția ei din prima copilărie până la maturitate indică preocuparea pentru construirea unei posturi definite prin multiplicitate și prin relația strânsă dintre diferitele stadii ale vieții ei.

O altă jucărie care devine emblemă a discursului Simonei Popescu este cubul rubik, care creează un alt tip de imagine decât matrioșka. Cubul rubik este prezent explicit în special în romanul colectiv din 2008. La îndemnul ei, studenții de la universitate, cărora li se alătură și alți tineri, se implică într-un proiect comun prin care să se concretizeze cursurile de scriere creatoare, începând să scrie despre ceea ce știu și având o regulă de bază: „chiar dacă «o împăturire eșuează», să nu devină nerăbdător, ci să rescrie textul («revederea etapelor trecute», de-re-pliere, revenire, reconstrucție etc.) până convine majorității” (Boureaux et al. 12). Rescrierea și adaptarea textelor individuale la suprastructura comună este echivalentă rotirii fețelor cubului, constituite din pătrate în culori diferite, ce corespund stilurilor diferite ale autorilor. Structura de cub rubik este dată de multiplicitatea discursurilor și de dinamica acestora, de nevoia de mișcare continuă. Simona Popescu transferă din propria creație în romanul colectiv ideea de multiplicitate, sugerată în repetate rânduri prin diferite sintagme: „Nu Narațiunea, ci

micronarațiunile!”, „«rizomitarea» noastră (in)voluntară”, „(rubik)haosmos”, „spiritul rubikiot” (14), „romanul firelor, scamelor, înfiripărilor” (15), roman „multiclickabil” (26). Multiplicitatea desemnată prin cubul rubik este relaționată cu posibilitatea combinațiilor infinite ale elementelor constitutive ale operei sau ale individului.

Sub semnul lui Gellu Naum. Colajul ca modalitate (poetică) de structurare a vieții

Este posibil ca multiplicitatea care ajunge să caracterizeze postura scriitoarei să fi fost asumată ca o consecință a influenței pe care Gellu Naum a avut-o asupra ei. De asemenea, elogiul adus tinereții și suprapunerea dintre poezie și viață sunt principii pe care Simona Popescu le regăsește și în operele suprarealiștilor și, în special, în opera lui Naum, la care se raportează ca la un model.

Simona Popescu scrie două cărți despre suprarealism și despre cel care a influențat-o cel mai mult: *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum* (2000) și *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum* (2004). Ambele sunt nu texte de critică literară, ci de „critificțiune”. După cum mărturisește în cuvânt-înainte la *Clava*, termenul de critificțiune îi aparține prozatorului american Raymond Federman și reprezintă „unul dintre puținele feluri de a vorbi adecvat despre cineva care a declarat că poezia lui este *un mod de viață*. Un fel de a scrie evitând cele două capcane: biografismul plat și critica literară — amândouă, din punctul de vedere al unui suprarealist, antipoetice” (6).

Fragmentul relevă poziționarea fermă împotriva celor două forme de raportare la un autor, Simona Popescu propunându-și să facă un alt fel de critică, în care să intre ca scriitor de ficțiune, nu în calitate de critic literar. Alegerea i-a fost influențată de suprarealism așa cum a ajuns să îl perceapă

după discuțiile cu Gellu Naum. Întâlnirea cu el s-a produs în 1987, pe când avea 22 de ani, cu prilejul discutării lucrării ei de licență, în care scrisese despre poezia lui. Dialogurile însă au mers în altă direcție, Naum opunându-se discursului critic și modului în care tânăra absolventă învățase să vadă literatura. Astfel încât Simona Popescu afirmă, în prefața *Salvării speciei*, că: „Nu mai citeam pentru o lucrare, nu mai citeam ca să-l «înțeleg» mai bine pe Gellu Naum, nu mai citeam ca să cunosc, ci, cu o vorbă de-a lui, doar ca să «recunosc»” (9). Această recunoaștere se observă în paginile în care autoarea prezintă fragmente din copilărie ca pe o punere în act a unor procedee suprarrealiste sau în cele în care mărturisește că în adolescență se regăsea în revolta și în spiritul tineresc al suprarrealiștilor, în operele cărora se refugia de una singură pentru a evada din realitatea comunistă.

Un aspect relevant pentru construcția imaginii de sine a autoarei ține de modul în care scrie aceste cărți, care sunt relatări ale discuțiilor cu Naum, dar replicile lui sunt reinterpretate, la ele adăugându-se notițe ale ei, idei apărute în urma altor lecturi, fragmente din propria viață, puse laolaltă în dezordine în atelierul de creație. Simona Popescu ajunge să se întrebe cât din ceea ce a scris este despre Gellu Naum și cât despre ea însăși și afirmă: „Nu mai urmăream, așadar, temele reprezentative pentru suprarrealiști ..., ci mai ales teme precum *copilăria, plictisul, singurătatea, autenticitatea, «geniul tinereții», senzorialitatea, corporalitatea*. Adică... temele mele” (*Salvarea* 10). Ea alege să se definească drept „un fel de poștaş Cheval” (*Clava* 11), acesta fiind o persoană reală despre care aflase tot prin intermediul suprarrealismului, un poștaş francez care a adunat timp de zeci de ani pietre din care a construit un *Palat ideal*, fără să fie un cunoscător al regulilor arhitecturale. Imaginea în care se construiește ar fi, pornind de aici, una de *colajist diletant*.

Colajul, montajul suprarealist de fragmente aparent fără legătură este o tehnică a construirii imaginii de sine. *Clava* este o alăturare de replici și de idei ale lui Naum în același cadru cu interpretările lor și cu fragmente din opera lui relevante pentru autoare în momentul scrierii și al rescrierii. De altfel, Simona Popescu afirmă că lucrurile capătă alte sensuri prin „acumulări”, „reveniri”, „reinvestiri”, „redundanță” (34), astfel încât scrisul reprezintă o permanentă reconfigurare. În final, prozatoarea numește demersul „*ficțiunea mea*”, întrebându-se cât de fidelă este ea realității (148). Așadar, raportarea la Naum este una narcisică, de vreme ce spunerea despre el devine o spunere de sine.

Idea de joc apare și în raportarea la Gellu Naum. Limbajul lui se distinge printr-un joc de „învăluiri-dezvăluiri” (33), pe care Simona Popescu îl preia, adoptând o exprimare simplă, dar dominată de imagini și de asocieri neobișnuite, în stilul poetic pe care tot modelul ei i-l însuflă, tradus în ideea că realitatea este emoționantă, poetică în sine. Despre adevărații poeți, Naum afirma: „«Ăștia toată viața lor și-au văzut de treabă, neștiuți de nimeni și fericiți. Construiau animale de frunze, figurine de ceară sau de hârtie cărora le asamblau și câte un suflet, reverii săpate în piatră sau mai știi eu ce. Își împodobeau grădina și casa.» Acest gen de oameni îi inspirau cu adevărat respect. De la el am aflat prima dată de minunatul poștaș Cheval și de Palatul său Ideal” (33). Poetul este pus sub semnul jocului, însă i se asociază și rolul de „întrebător”: „Poetul nu e nici un explicator, nici un pedagog, nici un predicator, ci mai degrabă un «întrebător», un «*creator de disponibilități*» – pentru el și pentru ceilalți” (82). Rolul pe care autoarea însăși și-l atribuie în calitate de profesoară, dar și de îndrumătoare a tinerilor scriitori, acela de antrenor și de prieten al tinerilor, de adult răzvrătit derivă din statutul poetului așa cum este definit de Naum, poetul având menirea de a interoga ordinea încetățenită.

Colajul este însă preluat de Simona Popescu nu doar din opera lui Gellu Naum, ci și din viața lui, dusă după principii poetice. Relevantă este imaginea casei lui Naum de la Comana, asupra căreia autoarea insistă și care este construită prin alăturare de obiecte, având ca simbol un poem-tablou-colaj, *Avantajul vertebrelor*. Combinarea fragmentelor de spațiu este completată de combinarea momentelor diferite, acestea unindu-se prin aceeași tehnică a colajului, care corespunde păpușii matrioșka regăsită la Simona Popescu: „Ca în colajele suprarealiste, diacronia se transformă în sincronie, timpuri și spații diferite ocupă același plan”, datorită nostalgiei poetului „după cele invizibile, trecute, viitoare sau imaginare” (99).

Colajul se regăsește deci obsesiv în discursul Simonei Popescu. În *Exuvii*, copilăria este recreată prin colajul de amintiri, desprinse din caiete, desene, fotografii, povestiri ale altora. Motivarea scrierii este formulată în legătură cu o căutare, cu alăturarea fragmentelor, dar și cu încercarea de ordonare: „Privesc pe un ecran uriaș un conglomerat, un șist. Caut sedimentele vechi. Filoane. Vechi trăiri, ale trupului și minții. Un vast colaj. O junglă suprarealistă. Proiectez o hartă ca să mă descurc mai ușor” (19-20). *Lucrări în verde sau Pledoaria mea pentru poezie* este un volum care îmbină liricul, epicul și dramaticul, cu o vastă secțiune de subsol, pe modelul *Țiganiadei* lui Budai-Deleanu, și cu un DVD pe care sunt înregistrate secvențe ale cărții citite de autoare. În acest fel, ea se prezintă și prin voce și prin jucarea propriului text.

O altă lucrare reprezentativă pentru postura Simonei Popescu este și *Autorul, un personaj*, carte scrisă pe baza tezei de doctorat, dar depășind-o cu mult, integrând fragmente care nu își găsiseră locul în discursul academic, sistematizat. Scriitoarea afirmă: „dorința mea de a face o carte... de-a mea, în prelungirea căutării mele de scriitor ... Mi se părea că autorul *trebuie* salvat (nu doar opera!) și că asta o poate face, în felul lui, mai ales un

alt scriitor”, în cartea scriitorului devenit teoretician subsolul apărând ca „text secund, literar, opus formatului academic” (*Autorul* 276). Cartea reprezintă un răspuns personal la întrebarea „ce este un autor?”, demersul fiind, la rândul lui, marcat de subiectivitate și de căutarea omului din spatele operei literare. Privirea asupra ei înseși prin privirea asupra altor scriitori, accentuata personalizare a discursului teoretic indică un mod narcisic de raportare la sine prin ceilalți, prozatoarea neîncetând să amestece textele citite cu propriile idei și formând astfel un dialog cu alți autori, regăsit în formula scrierii „împreună cu autori dragi mie, afini” (283).

Colecționarea de jucării

În discursul Simonei Popescu sunt evidențiate imaginea copilăriei, dominată de simboluri ludice, dar și figura colecționarului, altă expresie a multiplicității, care se regăsește în opera teoreticianului Walter Benjamin, în textele despre copilărie și despre jucării.

Una dintre imaginile care leagă opera Simonei Popescu de textul lui Walter Benjamin, *One Way-Street*, este cea a copilului care se izolează de lume prin lectură: „În-căpățânat – adică a sta cuibărit în căpățâna ta, a sta acolo baricadat, ascuns după carcasa de plumb a tăcerii” (*Exuvii* 135). Benjamin observă comportamentul copilului care aspiră la o carte și care, odată ce a luat-o în mână, se confundă cu ea, trăind în același ritm cu eroii săi (*Selected Writings 1* 463). În *Children’s Literature*, teoreticianul prezintă problemele cu care se confruntă genul literaturii pentru copii și impactul pe care ea o poate avea asupra acestora: „Nu citim ca să ne sporim experiențele; citim ca să creștem. ... în timpul lecturii ei [copiii] absorb; ei nu empatizează. Lectura lor este mult mai mult legată de creșterea lor și de sentimentul lor de putere decât de educația lor și de cunoașterea lumii” (*Selected Writings 2* 255-56).^{xxxii} Această

idee este prezentă și în legătură cu nevoia naratoarei din *Exuvii* de a citi nu cărți pentru copii, ci cărți care îi dau sentimentul de nesiguranță, de amețală, care o intrigă, printre ele aflându-se cărțile științifice, unde găsește „marea confuzie, sclipitoare, năucitoare” căutată (62). Naratoarea afirmă că se recunoaște doar „în cărțile celor ce scriu despre ei, numai despre ei, o singură dată, într-o singură carte. Nu jurnale, nu memorii, ci țesătura de culori și de întuneric pe care întotdeauna o recunoști și în care pâlpâie uneori efemerele fulgurații ale vieții adevărate” (17).

Complementară figurii copilului izolat în cărți este astfel imaginea „vânătorului de senzații” (*Exuvii* 130), care căuta cruzimea din jocurile copiilor și amețala din văgăuni: „În văgăuni am învățat să trăiesc în capul și în corpul meu, să cunosc puterea nimicului dezordonat, frica nemotivată, frumusețea gratuității. Și-ar mai fi ceva: acolo am descoperit prima dată fascinația invizibilului, forța cu care el se întrupează, dansează și te ajută să vezi” (134). Un simbol care corespunde acestor senzații este caruselul, definit de Benjamin ca „teren nesigur” (*Selected Writings I* 465),^{xxxiii} dar pe care copilul simte că îl poate stăpâni. Caruselul repetă în același timp o istorie prin simbolurile animalelor care se rotesc, istorie pe care copilul are capacitatea de a o simți: „Eterna recurență a tuturor lucrurilor a devenit de mult înțelepciunea copilului” (*Selected Writings I* 464).^{xxxiv}

Vânător este considerat și copilul-colecționar: „El vânează spiritele a căror urmă o simte în lucruri; între spirite și lucruri, trec ani în care câmpul lui vizual rămâne neatins de oameni. Viața lui este ca un vis: el nu cunoaște nimic statornic; totul pare să fie întâmplător” (*Selected Writings I* 465).^{xxxv} Senzațiile pe care le trăiește și pe care le colecționează copilul din *Exuvii* se încadrează în aceeași serie a „spiritelor” și a „lucrurilor” trecătoare: „Trăiam în lumea asta orizontală și fojgăitoare,

fremătătoare, în care făceam mereu noi cuceriri, noi descoperiri” (38). Esența colecționarului este ilustrată de Benjamin astfel: „Adevărata, necunoscuta pasiune a colecționarului este mereu anarhică, distructivă. Dialectica ei este, de fapt, a combina fidelitatea față de obiect, față de ceea ce este unic, față de ceea ce este el în sine, cu protestul încăpățânat și subversiv împotriva a ceea ce este tipic, clasificabil. Raportul cu un obiect cu scopul de a-l poseda asumă conotații total iraționale” (*Opere complete* 10).^{xxxvi} Colecționarea, care apare în *Elogio della bambola* în legătură cu nostalgia față de păpușile create de țărani, simple, lipsite de atractivitatea celor care le-au înlocuit pe piață, presupune deci o tensiune derivată din atașamentul față de fiecare element colecționat. În cazul Simonei Popescu, ideea se reflectă în poetica detaliilor, a elementelor dispartate care sunt sintetizate pentru ca apoi să fie regretată absența din ansamblu a celorlalte. În acest fel, ansamblul se modifică mereu, iar stabilitatea lasă loc dinamicii.

Concluzii

În *Autorul, un personaj*, Simona Popescu oferă definiția cărții: „o carte, așa cum o gândesc eu, nu e o structură fixă, ci un ansamblu ... de (micro)structuri, de capturi, de noduri și semne, indicii, heterotopii, acreții, eu-topii, pulberi cronologice, o lume cu zeci de personaje (autori, concepte), de idei, senzații ale corpului și ale minții, emoții” (277). Ea mai susține: „Am strâns orbește, tot felul de lucruri, din plăcere (plăcerea de a găsi confirmări, extensii) ale propriilor mele intuiții sau certitudini” (277). Imaginea este reprezentativă pentru modul în care se definește Simona Popescu în calitate de scriitoare. Începând cu *Xilofonul* debutului, autoarea se plasează sub semnul copilăriei, pe care o menține ca ax direcțional pe tot parcursul creației și pe care o asociază atât fragilității, cât și puterii, atât la nivel spiritual, cât și la nivel fizic. Esențială în formarea scriitoarei

este postura colectivă de tineri autentici și rebeli, care luptă împotriva unui sistem rigid, continuată de ea prin ipostazierea ca îndrumătoare a tinerilor scriitori. Sub influența întâlnirii cu suprealismul și cu Gellu Naum, Simona Popescu adoptă colajul ca principală tehnică de autoconstrucție, asociindu-l și cu alte embleme, ca exuviile, păpușa matrioșka sau cubul rubik, în accentuarea portretului de etern copil. Toate aceste elemente contribuie la crearea imaginii unei scriitoare-copil și a unei colecționare de jucării, deci a unei identități formate prin multiplicitate.

Anexă



Figura 1: Coperta a patra a volumului *Pauză de respirație*, ediția a doua, Tracus Arte, București, 2011; fotografie personală.

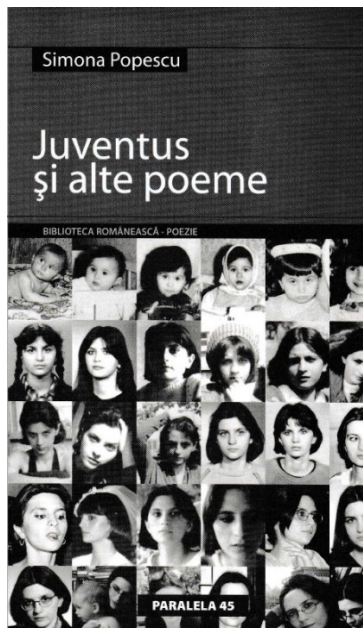


Figura 2: Coperta întâi a volumului *Juventus și alte poeme*, Paralela 45, Pitești, 2004; fotografie personală.

Bibliografie

- Benjamin, Walter. *Selected Writings. 1913 – 1926*. Ediția a cincea. Editat de Marcus Bullock și Michael W. Jennings. Vol. 1. Cambridge, Harvard University, 2002. Web. 24 oct. 2021.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings. 1927 – 1930*. Tradus de Rodney Livingstone et al. Editat de Michael W. Jennings et al. Vol. 2, partea 1. Cambridge, Harvard University, 2005. Web. 24 oct. 2021.
- Benjamin, Walter. *Opere complete. Scritti 1930 – 1931*. Editat de Enrico Ganni. Vol. 4. Torino, Giulio Einaudi, 2002. Web. 26 oct. 2021.
- Bodiu, Andrei, et al. *Pauză de respirație*. Ediția a doua. București, Tracus Arte, 2011
- Boureau, Bogdan et al. *Rubik. Roman colectiv*. Iași, Polirom, 2008.
- Cesereanu, Ruxandra, et al. *Poveste despre prietenie*. Cluj-Napoca, Școala Ardeleană, 2020.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Geneva, Slatkine Érudition, 2007. Web. 24 oct. 2021.
- Popescu, Simona. „Bande à part.” Interviu de Ioan Șerbu. *Vatra*, 10 aprilie 2017, <https://revistavatra.org/2019/11/12/scoala-de-la-brasov-ep-9/#more-6537>. Accesat la 26 oct. 2021.
- „Simona Popescu la Ce mai faci, scriitorule? - partea întâi.” *YouTube*, încărcat de CărtureștiTube, 20 mai 2015, <https://youtu.be/b7Y5cjOCBtA>.
- Popescu, Simona. „Cred că asta e rolul meu: să fiu veghetoarea care îi ferește pe oameni de urâtul lumii.” Interviu de Corina Pavel. *Formula AS*, nr. 1236, 2016, <http://arhiva.formula-as.ro/2016/1236/lumea-romaneasca-24/simona-popescu-cred-ca-asta-e-rolul->

- meu-sa-fiu-veghetoarea-care-ii-fereste-pe-oameni-de-uratul-lumii-21327. Accesat la 26 oct. 2021.
- Popescu, Simona. „Nici măcar nu mai vorbim despre influență, ci despre felul în care cultura devine natură...” Interviu de Emilian Galaicu-Păun. *Vatra*, 28 aprilie 2020, <https://revistavatra.org/2020/04/28/simona-popescu-nici-macar-nu-mai-vorbim-despre-influenta-ci-despre-felul-in-care-cultura-devine-natura/#more-6937>. Accesat la 26 oct. 2021.
- Popescu, Simona. „Scriere creativă cu Simona Popescu: Fais ce que tu voudras!” *Echinox*, 6 martie 2018, <https://revistaechinox.ro/2018/03/simona-popescu-scriere-creativa/>. Accesat la 26 oct. 2021.
- Popescu, Simona. *Autorul, un personaj*. Pitești, Paralela 45, 2015.
- Popescu, Simona. *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum*. Pitești, Paralela 45, 2004.
- Popescu, Simona. *Exuvii*. Ediția a patra. Iași, Polirom, 2016.
- Popescu, Simona. *Juventus și alte poeme*. Pitești, Paralela 45, 2004.
- Popescu, Simona. *Salvarea speciei (despre suprarealism și Gellu Naum)*. București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Saint-Amand, Denis, și David Vrydaghs. „Retours sur la posture.” *COntEXTES*, nr. 8, 17 ianuarie 2011, DOI: 10.4000/contextes.4712. Web. Accesat la 25 oct. 2021.
- Viala, Alain. „Posture.” *Le lexique socius*. Coordonat de Anthony Glinoyer și Denis Saint-Amand, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>. Web. Accesat la 25 oct. 2021.

NOTE

^{xxvi} „l’expression d’un code social”.

^{xxvii} „comme «une façon d’occuper une position» ... et d’ajuster son attitude à cette position”.

^{xxviii} „est l’image de soi que l’orateur (originellement) et (par extension) tout locuteur – et donc notamment tout écrivain – donne de lui dans ses énoncés”.

^{xxix} „des personnages délégués”.

^{xxx} Cu referire la personajele din textele lui Rousseau: „les valeurs illustrées par les choix de Rousseau: pauvreté, simplicité heureuse, rusticité”.

^{xxxi} „partageant le même prénom, certains pans de sa trajectoire, une idéologie comparable”.

^{xxxii} „We do not read to increase our experiences; we read to increase ourselves. ... in their reading they absorb; they do not empathize. Their reading is much more closely related to their growth and their sense of power than to their education and their knowledge of the world.”

^{xxxiii} „uncertain ground”.

^{xxxiv} „The eternal recurrence of all things has long become child’s wisdom”.

^{xxxv} „He hunts the spirits whose trace he scents in things; between spirits and things, years pass in which his field of vision remains free of people. His life is like a dream: he knows nothing lasting; everything seemingly happens to him by chance.”

^{xxxvi} „La vera, misconosciutissima passione del collezionista è sempre anarchica, distruttiva. La sua dialettica è infatti: combinare alla fedeltà all’oggetto, a ciò che è singolo, a ciò che in esso è salvo la protesta caparbia e sovversiva contro ciò che è tipico, classificabile. Il rapporto con un oggetto al fine di possederlo assume connotazioni totalmente irrazionali.”