

Ozana SECĂREANU
Universitatea din București

DINCOLO DE IPOSTAZA
DE ROMANCIER.
EUL CONFESIV ÎNTRE „NAIVITATE”
ȘI „SENTIMENTALISM”¹

**Beyond the state of a novelist. The confessing ego between
„naivety” and „sentimentalism”¹**

Abstract: Starting from the premise that nonfiction reflects the organic form by which the novelists relate to literature, diarism provides a version of the ‘autobiographical pact’ (Philippe Lejeune), oscillating between self-disclosure and self-camouflage (Mihăieș 2005b, p. 12). In Eugen Simion’s optics, the journal agrees with a fiction of the nonfiction *nonficțiunii* (Simion 2001, vol. I), thus it involves a certain functional mechanism in which the Romanian narrative techniques are inherent. This article aims to treat the intimate diary as a metaliterary mediator, a game of egos, and also an intermediary between the narrator and the narratee, thus elucidating the issue of the typology formulated by Orhan Pamuk in *Thenave and sentimental novelist* (if limits can be set when speaking about intimism), with a focus on the boundary between the writer and the living person, considering that the existence of this paradigmatic delimitation influences the diary writing. Without emphasizing the diachronic dimension of the approaches, the study will analyse three styles of confessions typical of the modern and postmodern periods that have succeeded in overcoming the convention of ‘drawer literature’ as follows: Virginia Woolf, *A writer’s diary*; Umberto Eco, *Confessions of a young Novelist*; Haruki Murakami, *What I talk about when I talk about running*.

Keywords: novelist, intimism, nonfiction, metaliterary, confessions, typology, diary writing.

Rezumat: Pornind de la premisa că nonficțiunea reflectă forma organică prin care romancierii se raportează la literatură, diarismul pune la dispoziție o versiune a „pactului autobiografic” (Philippe Lejeune), *pendulând între auto-dezvăluire și auto-camuflare* (Mihăieș 2005b, p. 12). În optica lui Eugen Simion, jurnalul e în acord cu *o ficțiune a nonficțiunii* (Simion 2001, vol. I), așadar implică un anumit mecanism funcțional în care

¹v. terminologia lui Friedrich Schiller (eseul „Despre poezia naivă și sentimentală”, 1795-1796), resemantizată de către Orhan Pamuk în *Romancierul naiv și sentimental*, trad. Rebeca Turcuș, Polirom, Iași, 2012, p. 16.

¹v. See Friedrich Schiller’s terminology (the essay ‘On Naive and Sentimental Poetry’, 1795-1796), rewritten by Orhan Pamuk in *Romancierul naiv și sentimental*, trans. Rebeca Turcuș, Polirom, Iași, 2012, p. 16.

tehnicile narațiunii românești sunt inerente. Lucrarea aceasta își propune să trateze jurnalul intim ca pe o instanță metaliterară, un joc al eurilor și, totodată, un intermediar între narator și naratar, elucidând problematica tipologiei postulate de Orhan Pamuk în *Romancierul naiv și sentimental* (dacă pot fi stabilite borne când vine vorba de intimism), cu centrare asupra limitei dintre cel care scrie și cel care trăiește, considerând că existența acestei delimitări paradigmatică influențează scriitura diaristică. Fără a accentua dimensiunea diacronică a abordărilor, studiul va supune analizei trei stiluri de confesiuni caracteristice perioadelor modernă și postmodernă care au reușit să devanseze convenția de „literatură de sertar”, după cum urmează: Virginia Woolf, *Jurnalul unei scriitoare*; Umberto Eco, *Confesiunile unui tânăr romancier*; Haruki Murakami, *Autoportretul scriitorului ca alergător de cursă lungă*.

Cuvinte-cheie: romancier, intimism, nonficțiune, metaliterar, confesiuni, tipologie diaristică.

1. Precizări preliminare

Considerând că discursul diaristic pune la dispoziție un siaj de instrumente ce pot deoala mecanismele inerente construcției unei lumi ficționale, „fiecare notație a jurnalului «trădează» romancierul și fiecare fapt trăit este asumat în orizontul fictivizării sale” (Holban, p. 171). În măsura în care realitatea se află la baza scriiturii confesive („organizând prin limbaj realul dispersat, distorsionat”) (Holban, p. VIII), medierea lingvistică devine o implicație a stilului diaristic și, totodată, lansează posibilitatea stabilirii unei tipologiei a romancierilor, care este revelată mai ales în mediul confesiv.

Înainte de a enunța metodologia după care a fost structurată această lucrare, menționez că voi trata jurnalul intim ca pe un text (meta)literar, sprijinindu-mă pe afirmațiile lui Roland Barthes, care converg spre ideea că sinceritatea – una dintre convențiile autobiografismului – este doar un „artificiu”, „un imaginar de rangul al doilea”, iar „justificarea” acestui tip de text „nu poate fi decât literară” (Simion 2001, vol. I, p. 127). Așadar, veridicitatea scriiturii diaristice funcționează în acord cu impresia pe care o are naratorul în momentul lecturii, implicând „un anumit grad de complicitate cu romancierul” (Pamuk, p. 25), susținut de „întimitatea și încrederea” care apar între autor și cititor în planul textual. Fără a submina valoarea sincerității raportată la discursul autobiografic, optez pentru integrarea acesteia în planul extratextual, alături de alte convenții ale intimismului, precum „calendaritatea”, „autenticitatea” și „confidențialitatea” (Simion, vol. I).

În eseuul său, *Romancierul naiv și sentimental*, Orhan Pamuk face o distincție între două prototipuri – sau „sensibilități” (Pamuk, p. 16) – ale romancierilor și cititorilor. Astfel, cuvântul „naiv” revine tipului de romancier și de cititor care „nu este deloc preocupat de aspectele artificiale ale scrierii și citirii unui roman” (Pamuk, p. 16), în timp ce cuvântul „reflexiv” este utilizat pentru a descrie scriitorul sau cititorul „fascinat de artificialitatea textului și de incapacitatea acestuia de a egala realitatea, cel care este foarte atent la metodele folosite în scrierea unui roman și la modul în care funcționează mintea noastră pe parcursul lecturii” (Pamuk, p. 16). Pamuk resemantizează distincția propusă de Friedrich Schiller pentru prima dată în faimosul eseu „Despre poezia naivă și sentimentală”, din 1795-1796, unde grupează poeții în două categorii – „naivi” și „sentimentali” –, făcând

legătură cu modul în care aceștia percep natura și propriile simțiri: „poeții naivi sunt una cu natura; de fapt sunt precum natura – liniștiți, neîndurători și înțelepți. Scriu poezie spontan, aproape fără să cugete” (Pamuk, p. 17); prin contrast, poeții „sentimentali” își construiesc opera „printr-o permanentă revizuire și autocritică” (Pamuk, p. 17).

Prin prisma tipologiei invocate, intenționez să extrapolez delimitarea paradigmatică a romancierilor spre zona intimismului, unde mărcile autoreflexive sunt și mai persistente. De vreme ce Pamuk mizează pe accepția că „romancierul întruchipează arta de a fi în același timp naiv și reflexiv” (Pamuk, p. 16), voi proba legătura dintre aceste limite în cazul scriiturii diaristice, utilizând drept surse primare trei stiluri de confesiuni: maniera introvertită a Virginiei Woolf de a-și „scrie timpul” (Cristea, p. 101) în acord cu eul marcat puternic afectiv și dominat de stări contradictorii; disecarea teoretizantă a chestiunilor de laborator după care Umberto Eco își structurează operele, expuse într-un volum de confesiuni oarecum programatice pentru siguranța de care dă dovadă Eco în calitate de romancier, dar și ca diarist, fără a neglija autoironia bine dozată, extrem de convenabilă în cazul unui discurs intim susceptibil publicării; autobiografismul lui Haruki Murakami, scriitorul pentru care nu există „extrasezon” (Murakami, p. 233), iar expunerea diaristică preia un ton relaxat și angajat în dubla activitate a lui Murakami, cea de „scriitor-alergător” (Murakami, p. 77). Și diarismul românesc flatează limitele naiv-sentimental, lucrări care ar merita o analiză separată fiind cele scrise de Mircea Cărtărescu – *Jurnal*, Radu Petrescu – *Jurnal. Ediție integrală* sau Gheorghe Crăciun – *Trupul știe mai mult (Fals jurnal la Pupa Russa)*.

2. Virginia Woolf: conservarea „naivității” și nevoia de „sentimentalism”

O diaristă care își folosește jurnalul drept demers complementar activității de scriitoare, demonstrând că, în ceea ce privește literatura subiectivă, „stările de alarmă a spiritului sunt mai numeroase decât stările de euforie” (Simion 2008, vol. I, p. 233), Virginia Woolf constată că „scrisul în jurnal nu contează ca scris” (Woolf, p. 16) (20 ianuarie 1919). Cum remarcă Eugen Simion, confesiunile romancierei reprezintă un „spațiu de antrenament stilistic” (Simion 2001, vol. II, p. 160) în care autoarea își denunță procedeele: „dacă nu aș scrie chiar mai repede decât cea mai rapidă mașină de scris, dacă aș sta să chibzuiesc, nu aș mai scrie deloc, iar avantajul acestei metode este acela că antrenează din întâmplare multe subiecte pe care le-aș elimina dacă aș sta pe gânduri dar care constituie diamantele risipite în grămada de gunoi” (Woolf, p. 16) (20 ianuarie 1919). Aș încadra acest ritm alert în dimensiunea „naivității”, unde spontanul devansează deliberatul. De menționat că prefața volumului, scrisă de Leonard Woolf – soțul scriitoarei –, aduce în lumină fragmentarismul selecției făcute în baza jurnalului ținut de romancieră între anii 1915 și 1941, păstrat în douăzeci și șase de volume legate de mâna ei.

Însemnările intime ale Virginiei Woolf pivotează în jurul statutului de scriitoare, implicând stările generate de munca sa, cât și atitudinile față de constructele creației: „Cred că niciodată scrisul nu mi-a produs atâta plăcere ca atunci când am scris ultima parte a romanului «Noapte și zi». [...] Mă întreb dacă voi mai putea să-l citesc o dată.

Oare se apropie timpul când voi putea să citesc propriile-mi scrieri tipărite fără să roșesc, să tremur și să încerc să mă ascund?” (Woolf, p. 20) (27 martie 1919). Secvența citată denotă tendința romancierei de a se cantona în zona „sentimentalismului”, cum, de altfel, o face și următoarea notație: „Este o greșală să crezi că literatura poate fi produsă direct din materia primă” (Woolf, p. 62) (22 august 1922). Aceași propensiune este expandată în ipostaza de diaristă: „Mi se prefigurează ideea formei ce ar putea-o îmbrăca jurnalul. Cu timpul s-ar putea să învăț ce să fac cu acest material de viață dezlânat, accidental, să-i găsesc o altă întrebuințare decât aceea pe care i-o dau, folosindu-l în mod intenționat și scrupulos în roman. Oare cum aș vrea să fie jurnalul meu? [...] Cred că ceea ce este necesar în primul rând, acum după ce mi-am recitit vechile volume, este nu să mă transform în cenzor, ci să scriu ceea ce îmi dictează starea sufletească, despre indiferent ce” (Woolf, pp. 23-24) (20 aprilie 1919). Putem observa înclinația de a conserva organicul – scriitura diaristică – prin mijloace care țin de „sentimentalism”, de construcția conștientă a unei lumi ficționale, în condițiile în care însuși discursul confesiv presupune o „ficțiune a nonficțiunii” (Simion, vol. I) sau o modulare imanentă a „formei”, al cărei „destin suplimentar, adesea divergent, întotdeauna stânjenitor, intervine în gândire” (Barthes, p. 65).

Intimismul admite actul scrierii ca fiind scopul în sine al demersului, însă există o „funcție compensatorie a jurnalului – jurnalul se dorește o formă de „extensiune a dialogului cu existentul, cu alteritatea, cu identitatea” (Mihăieș, p. 24), iar conștientizarea alterității e revelatoare în cazul Virginiei Woolf: „Oare scriu vreodată chiar și aici, în acest jurnal, numai pentru mine? Dacă nu, pentru cine atunci? Iată o întrebare destul de interesantă” (17 august 1937) (Woolf, p. 331); „De ce n-aș nota ceva ce-mi zic mie înșămi, întrebându-mă uneori cine va citi toate mângâlelile astea? Cred că într-o zi voi reuși să extrag din ele un mic lingou pentru memoriile mele” (19 februarie 1940) (Woolf, p. 381). În acest context, scriitoarea vede în propriul jurnal un punct de plecare pentru o eventuală deschidere către public, lucru în ușor dezacord cu tonul său confesiv în ansamblu.

Revenind la conservarea „naivității”, aceasta se manifestă vădit în contrapondere cu instalarea „sentimentalismului”, prin disecarea planurilor literare: „Aș vrea să fac două lucruri în serile lungi și întunecate ce vor veni: să scriu fără premeditare, ca acum, o serie de poeme scurte pentru a fi inserate în *Conacul Poyntz*” (14 octombrie 1938) (Woolf, p. 354). Or, tocmai „premeditarea” marchează trecerea dintr-o paradigmă în alta – de la organic la artificial. Un exercițiu premeditat apare și în manevrarea confesiunilor: „Acum vreau să fac o experiență imprudentă și temerară: să-mi întrerup lucrul [...] și, în loc de a revizui truda fiecărei dimineți, așa cum ar trebui, să vin aici și să scriu timp de zece minute” (7 august 1939) (Woolf, p. 366). Calificarea experienței de a înlocui munca de dimineață cu însemnările în jurnal drept „imprudentă” nu este tocmai gratuită dacă amintim finalitatea cu care a fost lansat actul diaristic – „M-am apucat să scriu acest jurnal cu o vagă idee că aș putea spune câte ceva despre scrisul meu” (Woolf, p. 72) (19 iunie 1923). Inevitabil, pentru a spune ceva despre scris, trebuie să-i dedici și acestuia o parte considerabilă a timpului.

„Transformat într-un fel de scriere care se alimentează din propriile obsesii” (Mihăieș, p. 21), jurnalul Virginiei Woolf centrează nervozitatea ca mediu favorabil scrisului – „Trebuie să-mi vărs necazul și starea de dezorientare și nefericire în scris” (Woolf, p. 222) (23 decembrie 1932) – sau scrisul ca pretext al nervozității: „Dar n-am chef de scris, în afară doar ca un mijloc de iritare” (Woolf, p. 239) (23 mai 1933).

Cu o doză mai mare de intimism decât discursurile care urmează să fie analizate, *Jurnalul unei scriitoare* probează imanența celor două trăsături care nu se exclud reciproc în economia diarismului, ci contribuie la o „dedublare” (Cristea, p. 109) a eului confesiv, efect nuanțator și, deopotrivă, sugestiv pentru ideea de oscilare între „naiv” și „sentimental”.

3. Despre artificialitatea inspirației sau negarea „naivității”.

Umberto Eco și scrierea „de la stânga la dreapta” [3]

Continui cu un diarism destul de neconvențional, care se mișcă sigur spre teoria literară a autorului, a cititorului și a interpretării, dar în care ponderea mărcilor auto-reflexive duce mai mult spre intimism („îmi dezvălui aici metodele de Autor Empiric”) (Eco, p. 54). În vreme ce jurnalul Virginiei Woolf, prezentat anterior, fixează funcția psihologică a scrisului, cu toate trepidațiile sale, Umberto Eco își scrie confesiunile sub semnul „experienței”, privind retrospectiv activitatea sa de romancier, eul teoretizant estompându-l pe cel confesiv.

Având în vedere versatilitatea cu care își dirijează discursul, precum și titlul mai degrabă autoironic (*Confesiunile unui tânăr romancier*) – căci volumul a fost scris când Eco avea șaptezeci și șapte de ani –, redutabilul romancier teoretizează mecanismele de elaborare a constructelor literare („sper că am acumulat suficientă experiență cât să pot spune câteva cuvinte despre modul în care scriu”) (Eco, p. 5), prezentând o „artă poetică explicită, în genul *Scrisorilor către un tânăr romancier* ale lui Mario Varlas Llosa sau al *Artei romanului* a lui Milan Kundera” [14]. În calitatea sa de diarist, Eco explică modul cum „aplică romanelor sale rețetele teoreticianului și semioticianului, travaliul tehnic, acribia documentară a istoricului artelor, dar și subtilitățile interpretative ale esteticianului” [14].

Deși recunoaște că stabilirea calității unui scriitor de a fi „creativ” este problematică, autorul încearcă să separe cele două prototipuri – „creativ” și „noncreativ” – recurgând la „modalitățile contrastante în care scriitorii pot răspunde interpretărilor textelor lor” (Eco, p. 9). Pentru a-și susține teza, Eco apelează la două ipostaze ale sale: în cea de semiotician, după ce publică un text, fie admite că a greșit, fie le demonstrează celor care nu l-au înțeles că nu l-au înțeles pentru că nu l-au citit cum trebuie; în schimb, ca romancier, simte că are „datoria morală” de a nu critica interpretările cititorilor, iar relația autor-cititor îi atrage atenția în mod deosebit, insistând asupra faptului că „un text este un dispozitiv conceput pentru a-și crea Cititorul Model” (Eco, p. 49), pentru ca ulterior să lanseze o discuție în care trasează limitele dintre „Cititorul Model” și „Cititorul Empiric”.

Alcătuind confesiunile în mod eminent „sentimentalist”, Eco dezvoltă și o urmă de „naivitate” atunci când recunoaște ce l-a determinat să scrie *Numele trandafirului*, și anume un „impuls nestăpânit” (Eco, p. 13) simțit la un moment dat în viața sa.

Raportându-se la propriile formule literare, autorul vorbește despre artificialitatea „inspirației”, pe care o descrie drept „un șiretlic folosit de unii scriitori pentru a dobândi mai mult respect ca artiști” (Eco, p. 14). Am putea interpreta această abordare ca fiind o formă de negare a „naivității”, iar următoarele expuneri ale „gestației literare” (Eco, p. 18) confirmă apetența pentru premeditare: „Adun documente; vizitez locuri și desenez hărți; iau notițe despre planul general al unor clădiri sau al unor corăbii, ca în *Insula din ziua de ieri*; și schițez chipurile personajelor. [...] Petrec anii premergători într-un soi de castel fermecat – sau, dacă preferați, într-o stare de izolare autistă” (Eco, p. 18). În acest fel, romancierul constată valoarea „spațială” a narațiunii („un întreg set de constrângeri tehnice, spațio-temporale, tematice, stilistice pe care Eco și le asumă”) [14] în care vrea să se deplaseze cu toată încrederea, pentru a se putea bucura de postura de „demiurg care creează o lume” (Eco, p. 20). Autorul își justifică dominantă realistă într-un mod cât se poate de firesc și de plauzibil: „îmi place să am scena deschisă în fața ochilor în timp ce povestesc” (Eco, p. 54).

Un scriitor care „a reușit să așeze pe sterilitatea teoretică o carnație care l-a făcut citit cu aviditate de zeci de milioane de receptori” [13], Eco răspunde prompt atunci când e întrebat cum își scrie romanele: „De la stânga la dreapta” (Eco, p. 14). Conștient că un astfel de răspuns nu are cum să îi satisfacă cititorii (căci, potrivit uneia dintre teoriile de bază ale lui Eco, „oamenii nu-și doresc lucruri simple” [13]), romancierul găsește *Confesiunile* ca fiind mediul prielnic pentru niște explicații mai riguroase.

Spre deosebire de Virginia Woolf, pentru care relația cu scrisul este una intimă și ancorată în afect, iar scrisul din plăcere o face să spună că ar putea trece în anonim, Eco notează hotărât că nu aparține „acelui grup de scriitori slabi care susțin că scriu doar pentru ei înșiși” (Eco, p. 37), așa cum „singurele lucruri pe care scriitorii le scriu pentru sine sunt listele de cumpărături, menite să îi ajute să își amintească ce anume au de cumpărat, după care pot fi aruncate” (Eco, p. 37). Prin urmare, am putea asocia „sentimentalismul” cu depășirea limitei interioare și afișarea vădită a deschiderii către receptori: „Menirea literaturii, cred, nu este doar aceea de a amuza și a consola oamenii. Ea are totodată rolul de a provoca și de a inspira cititorii să revină asupra aceluiași text a doua oară, ba chiar de mai multe ori, din dorința de a-i pătrunde mai adânc semnificațiile” (Eco, p. 40).

4. Diaristul ca „alergător de cursă lungă” [8] și bornele „sentimentalismului” său

Cu o doză mult mai echilibrată de „sentimentalism” decât la Umberto Eco, fără a lăsa versantul teoriei să-i acapareze stilul confesiv, Haruki Murakami folosește argumentul experienței într-un mod cât se poate de dezinvolt, considerând că activitatea de romancier nu presupune nimic „scipitor” – „stai singur, închis într-o cameră, și așterni pe hârtie lucruri fără cap și coadă” (Murakami 2016, p. 19) –, însă manifestând aceeași deschidere către receptor, de vreme ce, atunci când a început să fie numit „romancier”, a trebuit să conștientizeze, de voie, de nevoie, „existența cititorului” (Murakami 2016, p. 218).

Prezentându-se drept „un om angajat într-o luptă, în linia întâi a frontului literar” (Murakami 2016, p. 68), Murakami se concentrează întotdeauna pe regulile sale de funcționare, cu toate că nu respinge alte principii după care se scrie, acest lucru permițându-i să se descrie folosind termenul „individualist” (Murakami 2016, p. 67), ba chiar subliniind că are „o individualitate prea dezvoltată” (Murakami 2016, p. 67). Aș extinde această remarcă pentru stilul diaristic în general, individualismul fiind, probabil, premisa ascunsă a nevoii de cel mai intim tip de autobiografism, iar dacă glosăm și pe marginea ipostazei de romancier, am putea încadra individualismul în ansamblul trăsăturilor general valabile.

O remarcă în cheia celor făcute de Virginia Woolf este aceea că tot ce își dorește este să-și păstreze „bucuria de a scrie” (Murakami 2016, p. 50), atâta timp cât nu scrie „cu mintea, ci cu simțurile” (Murakami 2016, p. 45), marcă puternică a „naivității” și, totodată, semn că echilibrul este esențial în optica lui Murakami. Sceptic în ceea ce privește noțiunea de „talent”, romancierul contează pe „acea nevoie interioară” (Murakami 2016, p. 23) care nu-i lasă pe scriitori să se oprească din scris – „uriașa putere de a stăruii atât de îndelungat în munca lor solitară” (Murakami 2016, p. 23), căci e „greu [...] să tot continui să scrii romane” (Murakami 2016, p. 23). Această accepție e concludentă în relație cu dubla activitate a lui Murakami, cea de „scriitor-alergător” (Murakami 2009, p. 77), care îi influențează și stilul confesiv: „Eu unul nu reușesc niciodată să țin un jurnal, dar însemnările despre alergat le fac cu precizie. [...] Scriu ca să dau un fâgaș gândurilor mele. Ce rezultă aici s-ar putea să fie un volum de memorii centrate în jurul alergării” (Murakami 2009, p. 76). În același timp, centrarea exclusivistă a ipostazei de alergător ar însemna denaturarea echilibrului dintre cele două activități și, implicit, abordarea strict parțială a întrebării „ce-ar fi să scriu eu ce simt și ce gândesc, exact așa cum îmi vine în minte?” (Murakami 2009, p. 7).

Murakami dezvoltă subiectul „individualismului” său și în ceea ce privește competiția: „În meseria de scriitor – cel puțin din punctul meu de vedere – nu există victorie sau înfrângere. [...] Mai important decât orice este dacă ceea ce scrii se ridică sau nu la standardele pe care ți le-ai impus” (Murakami 2009, p. 19). În continuare, romancierul pledează pentru motivația intrinsecă când vine vorba de scris, asociind-o cu cea necesară unui alergător: „A scrie un roman se aseamănă cu a alerga un maraton. Motivația unui scriitor e ceva care stă cuminte înăuntru și care nu își caută un fundament sau o formă exterioară” (Murakami 2009, p. 19). „Individualismul” e și cel pe seama căruia își pune succesul în activitatea de romancier: „Eu unul așa reușesc să scriu ce scriu. Tocmai pentru că în același context eu percep alte lucruri decât alții, simt altceva decât simt alții și aleg alte cuvinte, pot să scriu povestiri care au individualitate” (Murakami 2009, p. 31). În volumul de interviuri *Cum să citești un romancier*, John Freeman se pronunță asupra modului în care Murakami vorbește despre scrierile lui: „Pare un amestec ciudat de existențialist, atlet profesionist și vorbitor motivational” (Freeman, p. 28). Efectul decupajului individualist e perceptibil în relația cu receptorii constructelor literare ale scriitorului, iar Murakami abordează această direcție într-un mod la fel de relaxat precum își alcătuieste restul confesiunilor: „Și așa am ajuns în strania situație ca un număr considerabil de oameni să citească ce scriu eu” (Murakami 2009, p. 32).

Diferența dintre cel ce scrie și cel ce trăiește e sesizată clar de diarist: „Mă întreb eu, în principiu, e oare posibil ca un scriitor profesionist să fie îndrăgit? [...] Eu unul sunt scriitor și scriu de ani de zile, dar mi se pare imposibil să mă placă cineva pe mine, ca persoană” (Murakami 2009, p. 33). În consonanță cu viziunea Virginiei Woolf, Murakami își accentuează reflecțiile asupra modului în care e perceput, doar că, spre deosebire de romancieră, acesta nu se lasă afectat de impresiile societății, ci tratează totul cu ironie și detașare. Mai mult, folosește, din nou, argumentul „individualității” pentru a-și justifica opțiunile profesionale: „Eu nu am ajuns alergător pentru că m-a pus cineva să alerg. Nu am ajuns scriitor pentru că m-a pus cineva să scriu romane. Într-o bună zi am avut chef să scriu și m-am apucat de scris. Iar într-o bună zi am avut chef să alerg și m-am apucat de alergat. Am făcut mereu ce mi-a plăcut, cum mi-a plăcut” (Murakami 2009, pp. 200-201).

Scriitor care își dorește să-și amâne cât mai mult retragerea, Haruki Murakami vede literatura ca pe ceva „spontan” și „închegat” care „trebuie neapărat să emane o energie naturală pozitivă” (Murakami 2009, p. 135). În contrast cu această urmă de „naivitate”, diaristul notează că pentru el „scrisul înseamnă să dai piept cu munți prăpăstioși, să escaladezi pereți de stâncă și, după o luptă lungă și grea, să cucerești vârful” (Murakami 2009, pp. 135-136). Romancierul armonizează conținutul și forma: „Pe terenul familiar al scrisului, prind în voie cuvintele și contextele și le dau formă” (Murakami 2009, pp. 137-138).

Rezervat în privința calităților sale, Murakami se autointitulează „un om imperfect, un scriitor limitat care duce o viață banală și plină de contradicții” (Murakami 2009, p. 112). În explicarea termenului „limitat”, mă raportez la accepțiunea romancierului referitoare la integrarea sa în categoria scriitorilor care se bucură de „talentul literar”: „Se înțelege de la sine, calitatea cea mai de preț pentru un scriitor este talentul. [...] Este mai degrabă o precondiție decât o calitate necesară” (Murakami 2009, p. 106). „Însă coloșii rămân coloși – creaturi de legendă, de excepție. Majoritatea scriitorilor, care nu se încadrează în această categorie (printre care și eu, evident), trebuie să compenseze insuficiența talentului prin muncă și efort” (Murakami 2009, p. III), Așadar, Murakami se vede nevoit să treacă în zona „sentimentalismului”, acolo unde „hotărârea de a scrie, perceptibilă ca niște unde sonore” (Freeman, p. 29) poate completa ceea ce lipsește organicului.

6. Concluzii

Cele trei stiluri confesive prezentate articulează poziția limitelor „naiv”-„reflexiv” în cadrul „poeticii” (Simion 2001, vol. I) jurnalului intim, așa cum, ca orice alt tip de scriitură, acesta presupune un „mecanism de funcționare” (Simion 2008, vol. I) care ne permite să pătrundem dincolo de ce e dispus să dezvăluie scriitorul. Astfel, sub imperiul tipologiei postulate de Orhan Pamuk, am arătat zonele unde se situează intimismul Virginiei Woolf, al lui Umberto Eco și al lui Haruki Murakami, diariști care se angajează în „pactul autobiografic” (Philippe Lejeune) având finalități și mijloace diferite.

Am traversat trecerea de la eul puternic impregnat afectiv la cel eminentamente teoretizant, pentru ca în ultimă instanță să ajung la ipostaza echilibrată și detașată a romancierului care scrie în acord cu modul în care aleargă, dubla activitate marcându-i rezistența la provocările maratonului literar. În acest fel, am urmărit punerea unei teorii mai vechi într-o lumină nouă, precum și lansarea unei abordări diferite în ceea ce privește diarismul.

Aparent aflat sub semnul gratuității, jurnalul intim se transformă în instrument al percepției literare, al manifestării celui mai înalt nivel de individualism și, negreșit, al nevoii de cele două „sensibilități” în actul scriiturii, căci diarismul e rezultatul dedublării spiritului literar, iar bornele sale nu se îndepărtează considerabil de cele ale romanescului.

Referințe bibliografice:

1. BARTHES, Roland. *Romanul scriiturii*, trad. Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilii. București: Univers, 1987.
2. CRISTEA, Dan. *Autorul și ficțiunile eului*. București: Cartea Românească, 2004.
3. ECO, Umberto. *Confesiunile unui tânăr romancier*, trad. Ioana Gagea. Iași: Polirom, 2015.
4. FREEMAN, John. *Cum să citești un romancier*, trad. Anca Bărbulescu. București: Vellant, 2015.
5. HOLBAN, Ioan. *Literatura subiectivă. Momente și sinteze*. București: Minerva, 1989.
6. MIHĂIEȘ, Mircea. *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, ed. a II-a. Iași: Polirom, 2005.
7. MIHĂIEȘ, Mircea. *Jurnale de dincolo de mormânt (I). Complexul lui Faust. În: Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, ed. a II-a. Iași: Polirom, 2005.
8. MURAKAMI, Haruki. *Autoportretul scriitorului ca alergător de cursă lungă*, trad. Iuliana Oprina. Iași: Polirom, 2009.
9. MURAKAMI, Haruki. *Meseria de romancier*, trad. Andreea Sion. Iași: Polirom, 2016.
10. PAMUK, Orhan. *Romancierul naiv și sentimental*, trad. Rebeca Turcuș. Iași: Polirom, 2012.
11. SIMION, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim*. București: Editura Univers Enciclopedic, 2001.
12. SIMION, Eugen. *Genurile biograficului*. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008.
13. STĂNESCU, Bogdan-Alexandru. *Firește, între Adso și Guglielmo. Un obituar pentru Umberto Eco*. În: *Observator Cultural*, nr. 811/februarie 2016.
<https://www.observatorcultural.ro/articol/fireste-intre-adso-si-guglielmo/> (17.04.2018)
14. VARGA, Dragoș. *Umberto Eco, tehnician al romanului*. În: *Revista Transilvania*, nr. 1/2016. https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2016/05/1Q_Dragos_Varga.pdf (17.04.2018)
15. WOOLF, Virginia. *Jurnalul unei scriitoare*, trad. Mihai Miroiu. București: Univers, 1980.