

Rodica Grigore

Călătorii în bibliotecă

– eseuri –

Rodica Grigore

Călătorii în bibliotecă

– eseuri –

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2016

Coperta: Ioana Haraga

Editură acreditată CNCSIS (24)

Editură acreditată CNCS (B)

© Rodica Grigore, 2016

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GRIGORE, RODICA

Călătorii în bibliotecă : eseuri / Rodica Grigore. - Cluj-Napoca :

Casa Cărții de Știință, 2016

ISBN 978-606-17-0908-3

821.135.1-4

Despre călătorii și biblioteci

Definită, conform dicționarelor, drept acțiunea de a străbate o distanță, drumul pe care îl face cineva spre un loc (mai) îndepărtat sau parcurgerea unei căi mai lungi, deplasare, plimbare ori voiaj, călătoria înseamnă, pentru cel care o întreprinde, o îmbogățire a experienței și, deopotrivă, o experiență inițiativă, câtă vreme călătorul nu este, la sfârșitul drumului, identic cu cel care era la începutul acestuia. În plus, nu putem uita că există numeroase diferențe între călătoriile reale și cele imaginare, granițele dintre ele rămânând, uneori, greu de stabilit... Căci, de la lungile călătorii ale lui Marco Polo la voiajele grăbite descrise adesea de reprezentanții literaturii epocii noastre, trecând, desigur, prin etapa călătoriilor spirituale și/sau amoroase ale Renașterii, ca și prin cea a pelerinajelor religioase, drumurile parcurse au semnat mai mult decât simpla deplasare în spațiu, marcând atât efortul omului de a cunoaște, cât și (mai cu seamă!) dorința de descoperire de sine.

Cartea de față reprezintă și ea o călătorie, făcută, însă, nu în jurul unei încăperi, precum cea a lui Xavier de Maistre, ci în bibliotecă. Mai precis, e vorba despre călătorii în și printre cărți; borgesiană trecere prin labirinturi pline de poteci ce se bifurcă la infinit. Prima secțiune, *Clasici și clasici ai modernității*, are în vedere câteva nume mari ale literaturii, de la Jonathan Swift sau Henry Fielding, la Gustave Flaubert, Virginia Woolf ori Fernando Pessoa, încercând să deschidă noi perspective de lectură asupra unor texte consacrate. Cea de-a doua, intitulată *Labirinturi postmoderne*, este centrată pe identificarea și evidențierea modalităților narative utilizate de autori ai zilelor noastre (de la Julio Cortázar la Donald Barthelme sau de la Christa Wolf la José Saramago ori J. M. Coetzee) a căror operă a fost adesea raportată la coordonatele postmodernismului.

„Omul e răspunzător nu numai pentru ceea ce face, ci și pentru ceea ce vede, citește sau ascultă”, spunea scriitorul spaniol Javier Cercas. A scrie devine, așadar, elementul de bază al unei veritabile aventuri morale, iar lectura, fie ea văzută și asemenea unei călătorii printr-o bibliotecă, e menită a ne aminti, de fiecare dată, că suntem, fiecare dintre noi, răspunzători pentru ceea ce facem; dar și pentru ceea ce vedem – ori scriem.

Rodica Grigore

ianuarie 2016

CLASICI ȘI CLASICI AI MODERNITĂȚII

Drumuri, călătorii, revelații

Privit, de unii cititori, drept un mizantrop prin excelență, iar de alții, drept un autor de cărți pentru copii, Jonathan Swift nu încetează să ne uimească, reușind să ne facă să înțelegem cât de multe se află dincolo de aceste formule simplificatoare. Asta, desigur, numai dacă avem răbdarea de a medita asupra textului – dar, în egală măsură, și asupra subtextului – cărților sale. Mai cu seamă dacă e vorba despre *Călătoriile lui Gulliver**, probabil scrierea lui Swift care a avut neșansa celor mai nedrepte sau inadecvate interpretări, fiind considerată schematică și simplistă până și de unii dintre contemporanii autorului (opacitatea lui Johnson însuși fiind exemplul edificator în acest sens).

Pentru a ajunge la mesajul de profunzime al acestei cărți, trebuie să ținem seama de faptul că ea este legată, oricât ar încerca detractorii lui Swift să ignore acest lucru, de epoca Restaurației, o perioadă care, cu toate lipsurile sale – care, desigur, nu pot fi negate – marchează și o evidentă ascensiune a spiritului raționalist și lucid, acum fiind momentul când, pentru prima dată în spațiul cultural britanic, oamenii de litere au găsit îndrăzneala de a aduce în discuție aspecte esențiale ce priveau natura umană, dar, deopotrivă, și natura guvernării. În plus, nu puțini dintre eseștii marcanți ai acelor ani au demonstrat, oricât de puțin măgulitor era acest lucru, atât capacitatea limitată a omului de a-și depăși condiția, cât și de a se raporta în mod cu adevărat satisfăcător la universul exterior. În acest context, opera lui Swift, de la *A Modest Proposal* și până la *Bătălia cărților* sau *Povestea unui poloboc*, se dovedește a fi un demers menit a deștepta conștiința semenilor săi și de a-i face măcar puțin mai conștienți de limitele – dar și de capacitățile – lor intelectuale. Autorul se înscrie într-o lungă și strălucită tradiție spirituală ce merge până la vechii greci și trece prin reprezentanții umanismului renascentist, susținând, chiar cu prețul (pe care, în paranteză fie spus, l-a plătit din plin!) al unei receptări inadecvate, nevoia de cunoaștere a omului, dar, în egală măsură, necesitatea unei reale cunoașteri de sine. Swift rămâne și unul dintre marii autori de limbă engleză care au mizat pe registrul ironiei, al sarcasmului și al satirei sociale, însă, așa cum

* Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*. Traducere de Gabriela Iftimie, București, Editura Art, 2009.

studiile critice recente au demonstrat, tot el este și scriitorul capabil de a adopta un ton narativ ale cărui inflexiuni ne trimit nu o dată cu gândul la meditațiile sau, după caz, lamentațiile profeților Vechiului Testament.

Pe de altă parte, autorul este, între contemporanii săi, și marele maestru al artei de a jongla cu imaginile și de a le pune alături pentru a construi alegorii ale căror semnificații trebuie încă descifrate cu grijă. Exercițiul intelectual preferat al lui Swift este configurarea – iar apoi sublinierea – unei legături evidente, însă, uneori, tocmai din acest motiv cu atât mai greu de perceput la prima vedere, între imagine și idee. El dă impresia că pornește de la cele mai concrete reprezentări sau realități, pentru a ajunge să sugereze cele mai abstracte concepte, iar ceea ce critica vremii sale s-a grăbit să numească „fabule” reprezintă unele dintre cele mai subtile și mai complexe metafore din întreaga istorie a literaturii universale.

Călătoriile lui Gulliver (text apărut în 1726, cu mari modificări impuse de editorul convins că anumite pasaje sunt inacceptabile și că vor aduce atingere moralei vremii, pentru ca abia în 1735 să fie publicată versiunea integrală) au ca temă centrală tot natura umană, preocuparea de căpetenie a lui Swift, chiar dacă, în alte texte ale sale, acesta o exprimase, uneori, prin intermediul unui discurs pseudopolitic, iar alteori, prin acela al unui pseudoeconomic. Aici, însă, scriitorul găsește terenul cel mai potrivit pentru a-și folosi toate armele retorice și pentru a-și duce până la capăt toate demonstrațiile logice pe care, până acum, doar le prefigurase ori pentru care se pregătise cu multă răbdare. Ca în alte scrieri, Swift se folosește, la nivel formal, de structura prozei de călătorie, pe care o parodiază și pe care o adaptează pentru a-i servi perfect scopurilor satirice. Naratorul cărții este el însuși obiectul satirei, Swift demonstrând, în acest fel, o extraordinară stăpânire a mijloacelor artistice, dar și forța de a duce până la ultimele consecințe un astfel de demers artistic. Iar dacă limitele naturii umane sunt exprimate, în primele trei părți ale *Călătoriilor*, mai cu seamă prin intermediul mărimii personajelor care populează paginile cărții, în ultima parte tonul devine mult mai grav, iar sensurile, mult mai profunde, câtă vreme, aici, Gulliver, reprezentantul umanității, se confruntă direct cu două specii diferite, în funcție de care însăși natura umană este definită și discutată în toate implicațiile sale.

Călătoriile lui Gulliver includ un extrem de complex aparat textual menit a convinge cititorul că este vorba despre producțiile mai mult sau mai puțin literare (și, în orice caz, având ca scop instruirea, iar nu simpla plăcere!) ale unui adevărat specialist al peregrinărilor pe mare, Lemuel Gulliver, medic devenit, ulterior, chiar căpitan de vas. Pentru a spori impresia de autenticitate, Swift nu ezită să includă în text o serie de hărți, precum și o cuprinzătoare notă a editorului, în care acesta explică pe larg cum a ajuns în posesia scrierilor lui Gulliver și cum a decis să le publice. Mai mult decât atât, în 1727, Swift a adăugat chiar o scrisoare a Căpitanului Gulliver adresată vărului său, Sympson, autorul sporind, de asemenea, detaliile legate de latitudinea și longitudinea la care s-ar fi găsit, în fiecare călătorie, fantasticele insule unde ajungea protagonistul, de fiecare dată, asemenea lui Sindbad Marinarul, la capătul unui spectaculos naufragiu care, însă, îl lăsa

întotdeauna în viață, ca unic supraviețuitor, merit a se adapta unui mediu necunoscut... Metoda aceasta va fi folosită, în unele dintre scrierile sale, de însuși Walter Scott, mai târziu, iar mai aproape de Swift, ea nu-i este necunoscută nici lui Daniel Defoe, dacă ne gândim la aventurile lui Robinson Crusoe.

Cea mai celebră călătorie – considerată de majoritatea cititorilor și cea mai plăcută! – rămâne prima, aceea făcută de Gulliver în Lilliput. De altfel, însuși personajul principal, cel a cărui mărime pare chiar ea variabilă, în funcție de mediul în care ajunge, este, aici, prezentat în ipostaza sa cea mai fermecătoare și mai lipsită de accente sumbre. Redusă la esență, călătoria lui Gulliver în Lilliput este istoria unui uriaș blând, sosit printre piticii care îi cuceresc corpul așa cum ar cuceri o redută, care se folosesc de el cu suficient cinism și care nu ezită să încerce să-l îndepărteze atunci când simt că interesele proprii le sunt amenințate de prezența acestuia. Locuitorii din Lilliput sunt, la rândul lor, fermecători, cel puțin în primele pagini care le sunt dedicate, unde le sunt subliniate calitățile, de la curajul mult apreciat, până la îndrăzneala sau curiozitatea și creativitatea care i-au făcut să creadă că ar fi capabili nici mai mult, nici mai puțin decât să stăpânească universul. Dar, la o privire atentă, în ciuda dimensiunilor lor infime, liliputanele fapte nu sunt altceva decât niște adevărați monștri în miniatură, gata oricând să se umilească pentru a obține privilegii, să trădeze pentru câțiva galbeni, să treacă literalmente peste cadavre pentru a-și atinge scopurile. Pare un tablou cunoscut?... Desigur, căci aceasta a fost și intenția lui Swift: de a-și face cititorii să înțeleagă că, practic, dimensiunile reduse ale oamenilor din Lilliput simbolizează tocmai micimea morală a ființei umane, aspect identificabil în Anglia epocii Restaurației, mai ales la nivel politic. Vanitatea piticilor care-l înconjoară pe Gulliver marchează lipsa de importanță a țărilor contemporanilor lui Swift, preocupați exclusiv de eforturile lor de a dobândi privilegii și de a-și asigura poziții politice de natură a-i pune la adăpost de orice. Ironia autorului merge, însă, chiar mai departe, câtă vreme micile fapte au un instinct politic pentru care mulți dintre liderii prezentului lui Swift i-ar fi invidiat, locuitorii din Lilliput neezitând să ignore orice aspect moral atunci când interesele politice sunt în joc...

Iar dacă lumea din Lilliput spune totul – și, poate, chiar ceva pe deasupra – despre dorința vană a oamenilor de a acumula bunuri și onoruri, de a-și spori averea sau influența politică, efectul artistic e deplin doar atunci când cititorul compară toate eforturile piticilor de a accede la poziții superioare cu omenia uriașilor din Brobdingnag, faptele care îl vor înconjura pe Gulliver în cea de-a doua călătorie a sa. Fără îndoială, procedeul implică o satiră necruțătoare și o ironie strălucită, Swift știind cum să accentueze efectele textelor sale raportându-se la realități identice, privite, însă, din puncte de vedere diferite, care diferențiază fundamental lumea plină de orgolii și de lupte pentru mărime deșartă a piticilor din Lilliput de universul calm al comunității uriașilor desprinși, parcă, din cele mai bune pagini ale lui François Rabelais. Totul se întâmplă ca și cum cititorul textului lui Swift ar avea în față pentru prima dată obiectele arhicunoscute ale traiului de zi cu zi sau atitudinile umane cele mai caracteristice. Dar, în egală măsură, totul e privit cu un ochi extrem de atent, prin

intermediul acestui procedeu pe care autorul îl mănuieste perfect: străinul ajuns într-un mediu nou și înconjurat de niște locuitori neașteptați, trebuind, în plus, să facă față unor norme de viață inedite. Gulliver însuși se percepe pe sine ca fiind de fiecare dată altul – și altfel! – în funcție de cei alături de care e silit de împrejurări să-și ducă viața. Căci, desigur, nu e deloc același lucru să fii un uriaș înconjurat de pitici sau un pitic într-o lume a uriașilor... În cazul celei de-a doua călătorii a lui Lemuel Gulliver, mărimea este semnul generozității și mărinimiei, al căldurii profund umane și al milei. Însă Swift nu idealizează această lume, populată și ea de paraziții ei și de cei mai puțin dispuși să respecte aceste norme: Gulliver simte pe pielea sa ce înseamnă exploatarea din partea unui stăpân hapsân și are de-a face la tot pasul cu pericole la care, inițial, nici nu s-ar fi gândit, dintre care cel de a fi înghițit în orice clipă este cel mai neînsemnat... Brobdingnag nu e o lume perfectă, căci Swift nu a intenționat să creeze un univers utopic, ci o replică a Angliei vremii sale, însă împărăția uriașilor e capabilă să aprecieze onoarea, dăruirea și prietenia mai mult decât erau aceste calități apreciate de Coroana Britanică. Spre deosebire de mărunții – din toate punctele de vedere – locuitori din Lilliput, uriașii întâlniți de Gulliver refuză să accepte ori să utilizeze secretul fabricării prafului de pușcă, înspăimântați de pericolele la care și-ar expune semenii și, practic, întregul univers.

Cea de-a treia călătorie a neobositului Gulliver prezintă mai multe teritorii pe care protagonistul le vizitează, astfel că efectul satiric este mai diluat, structura însăși a textului fiind destul de lipsită de coerență. Însă Insula Zburătoare Laputa și zona de dedesubt ei, numită Balnibarbi, sunt exemple strălucite ale artei lui Swift de a pune în discuție nu mărimea fizică, ci lipsa de sens a unor preocupări așa numit „intelectuale”, autorul nefăcând altceva decât să pună o uriașă oglindă în fața societății „erudite” a vremii sale, în care aceasta să se poată contempla exact așa cum era: fără valoare, plină de pretenții mărețe nejustificate de realitate și neavând puterea de a lega teoria de practică. Căci, deși locuitorii din Laputa au un ochi întors mereu către calculele și teoriile care-i preocupă la orice oră din zi și din noapte, iar altul îndreptat către cer, ceea ce le lipsește – și ceea ce, desigur, e mult mai important – este ochiul care să scruteze propriul lor suflet, pentru ca, apoi, știind cine sunt, să poată nu doar să privească lumea din jur, ci să o și înțeleagă... Tocmai de aceea, savanții de aici își petrec viața transformând, în mod absurd, obiectele folositoare în opusul lor, creând oi fără lână sau cai cu copite de piatră. Reprezentând o versiune îmbunătățită a alegoriei din alte scrieri ale sale, cum ar fi *Bătălia cărților* sau *Povestea unui poloboc*, relatarea aventurii din Laputa pune sub semnul întrebării nesfârșitele teorii rupte de practică și interminabilele rapoarte ale Academiei Regale din Londra, a cărei activitate e satirizată așa cum nu se mai întâmplase niciodată până atunci.

Însă adevărata piatră de încercare atât pentru autor, cât și pentru cititorul doritor a descifra sensurile profunde ale operei lui Swift este reprezentată de cea de-a patra călătorie a lui Gulliver. Cel care nu mai întâlnește, acum, pitici sau uriași, ci ajunge pe tărâmul stăpânit de caii înzestrați cu rațiune, care duc o viață aparent idilică, înconjurați de alte ființe pe care le domină, așa cum în lumea noastră, omul,

singura ființă înzestrată cu rațiune, domină animalele și stăpânește mediul. Problema intervine, însă, atunci când Gulliver descoperă, cu groază, că una dintre ființele stăpânite de caii inteligenți e o versiune mai dură, mai păroasă și mai crudă a rasei umane... Natura umană, marea temă a *Călătoriilor lui Gulliver* în ansamblu, este privită acum dintr-o perspectivă diferită, esența fiind de găsit, din punctul de vedere al lui Swift, în relațiile pe care fapăturile de pe pământ reușesc – sau, dimpotrivă, nu reușesc – să le stabilească între ele. Iar când totul devine un brutal raport de forță sau o relație dominată doar de funcționarea fără greș a unei rațiuni ce exclude complet orice sentiment sau scăpărare de pasiune, fără îndoială că, oricât de perfectă poate părea lumea cailor inteligenți, devine clar că, totuși, lumea oamenilor este preferabilă, în ciuda multelor și marilor sale defecte... Desigur, în termenii filosofiei epocii lui Swift, acei „yahoo” dominați de instincte reprezintă starea brută a naturii, așa cum a fost ea teoretizată de Hobbes, aceste fapături putând fi echivalate, deopotrivă, cu forma îmbrăcată de natura căzută – în termeni creștini – a ființei umane, pradă de-a pururi patimilor grosolane. Pe de altă parte, caii înzestrați cu rațiune nu au nicio rețineră în a se considera reprezentări ale perfecțiunii naturii, fiind, însă, cu toate acestea, incapabili să simtă ceva, mulțumindu-se să supună totul judecății infailibilei lor rațiuni.

Dacă apropiații lui Swift nu au ezitat să considere *Călătoriile lui Gulliver* un exemplu perfect de comedie și de satiră socială, iar detractorii săi s-au grăbit să-l acuze că a dorit să degradeze însăși natura umană, numeroase generații care au urmat s-au mulțumit să privească textul acesta ca pe cel mai potrivit exemplu al scrierilor pentru copii. Oricum ar fi și orice lectură am alege să facem acestei mari cărți a literaturii universale, trebuie să recunoaștem capacitatea lui Swift de a mânui ironia, de a conduce până la capăt un discurs alegoric și de a excela într-o retorică ce, pe drept cuvânt, poate fi numită desăvârșită, pentru a configura un tablou, plin de tonalități sarcastice, de accente (ori de accese) de mizantropie, dar și de o profundă înțelegere, o frescă a naturii umane în ansamblu.

Dincolo de satiră

Aproape necunoscut de noile generații de cititori, ignorat, cel mai adesea, de critica actuală, Henry Fielding rămâne, totuși, scriitorul britanic care, încă de la începutul secolului al XVIII-lea, a adus în discuție, pentru prima dată – atât prin intermediul eseurilor, cât și al romanelor sale ori al pieselor de teatru pe care le-a scris până în 1737 – problemele deloc simple ale relației dintre realitate și ficțiune, dovedindu-se continuatorul lui Cervantes în această direcție, ca, de altfel, și în aceea a prozei picarești, pe care, însă, a transformat-o în permanent efort de meditație asupra esenței literaturii. Aspectele acestea sunt evidente în toate marile sale creații romanești, de la *Joseph Andrews* la *Tom Jones* sau *Shamela*, dar ele își fac simțită prezența, deopotrivă, și în activitatea jurnalistică a lui Fielding, desfășurată la câteva publicații al căror editor a fost, mai cu seamă *The Champion*, unde nu a ezitat să-și exprime opoziția față de guvernarea lui Robert Walpole.

Cu toate acestea, nivelul cel mai evident la care opera lui Fielding a fost receptată – în epocă, dar și multă vreme după aceea – a fost acela al comicalului (de caracter, de situație sau de limbaj, după caz) care, într-adevăr, la prima lectură, atrage atenția și cucerește cititorul dispus (sau capabil) să-și depășească prejudecățile în fața unor romane considerate, adesea, în mod eronat, ca inactuale. Acest nivel comic este, probabil, mai evident decât oriunde în *Jonathan Wild (The Life of Mr. Jonathan Wild the Great)*^{*}, publicat în anul 1743, dar scris, după toate probabilitățile, înainte de *Joseph Andrews*, dacă avem în vedere atacurile extrem de dure îndreptate împotriva lui Walpole. În această carte, parodia acționează ca un soi de veritabil cadru general, servind, însă, unor țeluri deloc parodice, fapt mai puțin remarcat imediat după apariție. În acest fel, amintitul nivel comic este depășit, aproape fără ca cititorul să-și dea seama până la capăt de acest lucru, burlescul dramatic devenind doar aparența dedesubtul căreia apare esența demersului lui Fielding: profunda meditație asupra condiției umane, pe de o parte, iar pe de alta, asupra condiției literaturii. Căci, pornind de la pretextul narativ și picaresc oferit de povestea vieții lui Jonathan Wild, unul dintre cei mai celebri reprezentanți ai lumii interlope engleze a secolului al XVIII-lea, considerat, suficient de multă vreme, apărător al ordinii publice, dar deconspirat în mod spectaculos drept șef – adevărat

^{*} Henry Fielding, *Jonathan Wild*. Traducere de Corneliu Rudescu, București, Editura Nemira, 2007.

patron! – al unei vaste rețele de oameni certați cu legea și, finalmente, condamnat la moarte, Fielding ajunge, la tot pasul, să reflecteze asupra artei sale și asupra artei literare în general, fiind pe deplin conștient că, în fond, adevărata literatură depinde de permanentul efort autoreflexiv.

În *Jonathan Wild*, autorul construiește, pe lângă povestea vieții protagonistului, un limbaj romanesc eroi-comic prin excelență, deprins, cel puțin parțial, și ca urmare a activității sale de dramaturg, reprezentant de seamă al așa-numitei „satire augustine”, dar care se bazează și pe clișeele lingvistice ce apăreau la tot pasul în biografiile „marilor oameni”, atât de populare în epocă. Numai că, în romanul *Jonathan Wild*, clișeele acestea devin comice, la rândul lor, deoarece totul funcționează în sens invers, câtă vreme personajul central este, practic, un răufăcător – dar numit, mereu, „marele (mărețul) Wild”. Paralela cu marii oameni politici ai vremii, nimic altceva, la rândul lor, după părerea lui Fielding, decât niște răufăcători/ delapidatori/ ipocriți cu haine strălucitoare și maniere alese, devine, astfel, evidentă, iar satira, cu atât mai mușcătoare. Rezultatul este, desigur, o expresie a dezamăgirii amare și a dezgustului unei întregi societăți față de o administrație coruptă, pentru care „măreția” se reducea exclusiv la capacitatea de a delapida cât mai eficient și mai rapid. De aici și atmosfera care, dincolo de notele de satiră și depășindu-le pe cele comice, exprimă așa cum niciun alt autor al vremii nu a mai reușit, profunda criză morală a unei lumi în care singura preocupare era parvenirea. Și tot de aici, dezamăgirea profundă față de completa moarte spirituală de care, chiar și fără să-și dea seama, Londra din *Jonathan Wild* este afectată iremediabil. Mecanismele textuale care conduc la aceste efecte sunt extrem de bine dozate și perfect mânuite de autor, câtă vreme romanul acesta redefinește complet însăși noțiunea de „măreție”, punând-o în paralel cu cea de „bunătațe”, concluzia amară a lui Fielding fiind că niciodată aceste două calități nu pot fi găsite la una și aceeași persoană...

Cititorul va avea în față un întreg sistem de valori inversat, susținut, la nivel lingvistic, printr-o extraordinară inventivitate, de natură a defini printr-o singură sintagmă un personaj sau o situație. Căci nu trebuie să uităm, în sensul acesta, preocuparea lui Fielding pentru astfel de jocuri – extrem de serioase, însă, în esența lor: câțiva ani după apariția lui *Jonathan Wild*, tot el realizează, în *A Modern Glossary* (publicat în *Covent Garden Journal*, în 1752), o redefinire mușcătoare a tuturor termenilor de care clasa politică a vremii făcea uz și din care extragem două exemple, suficiente, de altfel: „Patriot: candidat pentru o poziție la Curte. Politică: arta de a obține o astfel de poziție.” Desigur, nu puțini au fost cei care au afirmat că o asemenea viziune este, în fond, limitată, și că efectul acestor procedee rămâne unul strict exterior, transformând romanul într-un soi de alegorie morală, lipsită de consistența unui demers narativ coerent sau cu adevărat consistent. Exemplele alese în acest sens au fost mai ales schematismul relațiilor stabilite de Wild cu cei din jur, de la frumoasa și, evident, infidela Laetitia și până la Doamna Heartfree, a cărei seducere este împiedicată de furtuna ce izbucnește pe neașteptate, amănunte care, desigur, par a coborî totul în planul derizoriului. Dar vom descoperi că, de

fapt, Fielding este pe deplin conștient de strategiile pe care el însuși le construiește în acest fel, în plus, în *Jonathan Wild*, autorul dorind ca cititorul să fie, la rândul său, conștient de toate aceste subtilități, niciuna nefiind vreun exemplu de superficialitate. De aceea, Fielding nu ezită să adopte, uneori, adresarea directă pentru a sublinia, fie în prefață, fie pe parcursul narațiunii, că aparentul schematism al acțiunilor trimite la limbajul „pomădat”, dar schematic al puternicilor politicieni ai vremii, pus, aici, în fața testului ironiei celei mai acide, pentru a i se demonstra, fără putință de tăgadă, vulnerabilitatea și inconsistența – de aici, inconsistența (doar aparentă!) a acțiunilor și căderea voită în derizoriu a faptelor „mărețelor” personaje.

Comicul ia naștere, astfel, la capătul unui set de procedee textuale ce pot fi apropiate, pe bună dreptate, de teoria bergsoniană a râsului, care, în paranteză fie spus, nu l-ar fi surprins pe Henry Fielding, dovadă extraordinara sa artă de a conduce un conflict cu adevărat dramatic, de a-l îmbiba cu elemente comice și cu jocuri de cuvinte, doar pentru a ajunge, în cele din urmă, la preocuparea sa esențială: literatura și problemele acesteia. Căci Fielding este mereu capabil să proiecteze, chiar dacă indirect, asupra întregului sistem narativ, o imagine a lui însuși ca narator, definindu-se cu răbdare și pricepere exact în acest fel și, practic, construindu-și o neașteptat de modernă dublă înfățișare: pe de o parte, în calitate de conștiință a istoriei relatate, iar pe de alta, așa cum se va mai întâmpla abia în cazul marilor romancieri ai secolului XX, în calitate de conștiință a conștiinței respective, iar dacă nu, cel puțin de voce a acesteia. În *Jonathan Wild*, de pildă, Fielding reușește atât să spună povestea protagonistului, cât și să dea impresia că, alături de cititor, ascultă el însuși această poveste, demonstrând că marea lecție din *Don Quijote* de Cervantes a fost pe deplin învățată. Dar și că această lecție poate fi dusă mai departe și transformată, la nivelul unei perfecte stăpâniri a procedeelelor satirei dramatice, într-o meditație profundă și gravă asupra formelor romanului (britanic) în ansamblu, iar pe de altă parte, asupra formelor fără fond ce caracterizau, atunci și acolo (sau poate că nu numai atunci și acolo!...) o întreagă clasă politică (și nu numai), de aici și mult prea rar observata notă de actualitate a prozei lui Fielding.

Speranțe și așteptări

Proza lui Charles Dickens ridică o serie de probleme în fața criticii, unele dintre ele neașteptate, poate, având în vedere imensa popularitate a scriitorului, și cu atât mai dificil de rezolvat, cu cât romanele sale, de la *David Copperfield* sau *Oliver Twist*, până la *Casa umbrelor* sau *Prietenul nostru comun* par a fi cunoscute în detaliu tuturor cititorilor. Cunoscute sunt, fără îndoială, însă nu atât de „în detaliu” cum am putea crede. Căci Dickens, devenind, încetul cu încetul, un adevărat etalon în domeniul prozei epocii victoriene, a depășit toate standardele vremii, impunându-le, treptat, pe ale sale, în felul acesta contribuind la stabilirea unei estetici a romanului sensibil diferite. Nu neapărat prin tematică, aceasta rămâne, în linii mari, a epocii, cât mai ales printr-un extraordinar simț al limbii și prin rara capacitate de a lega personajul de mediu în doar câteva fraze. Plus, desigur, intuiția implicațiilor atmosferei, evidentă nu doar în *Casa umbrelor*, ci și în *Vremuri de restriște* sau în *Micuța Dorrit*, dar și un soi de „oralitate livrescă” a operei sale, câtă vreme, adesea, din spatele personajelor sau al acțiunilor acestora, pare a se auzi chiar vocea autorului, așa cum, de altfel, aceasta se auzea în Londra victoriană, în timpul lecturilor publice pe care Dickens le susținea cu un enorm succes.

Trebuie să avem în vedere și structura aparte a romanelor lui Charles Dickens, doar aparent complicată. Complicată peste măsură aceasta nu este niciodată, rămânând, însă, de cele mai multe ori, impresionantă prin volumul de pagini – legat, adesea, de amănuntul că multe din operele sale erau publicate în foileton, dar și că, nu o dată, anumite elemente ale conflictului și, mai cu seamă, ale finalului, erau influențate de reacțiile și de gustul publicului cititor. În fond, detaliul cu adevărat esențial din romanele lui Dickens rămâne o extrem de subtilă artă a simplității, căci pretextul narativ este dat, de fiecare dată, fie de o călătorie, așa cum se întâmplă în *The Pickwick Papers*, fie de evoluția vieții unui tânăr, ca în *Oliver Twist* sau în *David Copperfield*, fie de scăparea de sub control a unor secrete bine păstrate mult timp, ca în *Casa umbrelor* sau *Micuța Dorrit*. Iar pornind de aici, perspectiva se va multiplica, însă întotdeauna treptat și gradat, iar tipologiile implicate în text vor prolifera, dar, din nou, de fiecare dată în strânsă legătură cu protagoniștii și cu tema centrală a cărții.

Ținând seama de aceste aspecte, putem afirma că *Marile speranțe** (1860-1861) reprezintă deopotrivă o excepție și un caz în contextul general al prozei lui Dickens.

* Charles Dickens, *Marile speranțe*. Traducere de Cristina Jinga, București, Editura Leda, 2007.

O excepție în sensul că, dincolo de amănuntul că este cea de-a doua operă accentuat autobiografică a autorului, după *David Copperfield*, spre deosebire de romanul apărut în 1850, e un exemplu de precizie stilistică și chiar de concizie, prin raportare la alte scrieri ale autorului. Și un caz, câtă vreme sentimentul unui spațiu – fie el protector, agresiv sau claustrant – apare, aici, cu o pregnanță care depășește chiar și sumbra lume a justiției londoneze din *Casa umbrelor*. Desigur, acest sentiment apare și în *Oliver Twist*, însă nici acolo, și nici măcar în popularul *David Copperfield*, devenirea psihologică a protagonistului nu este mai clar evidențiată ca aici. Astfel, Pip este mereu pus în directă legătură cu locurile unde trăiește, cele care, practic, îl definesc și îi punctează devenirea – aceasta, la rândul ei, fiind cea mai accentuat psihologică din întreaga operă a lui Dickens, nu doar pentru că autorul utilizează narațiunea la persoana întâi, ci mai cu seamă pentru că reușește, poate pentru prima dată până la capăt și cu siguranță pentru prima dată atât de convingător, să privească totul exclusiv din interior și să se raporteze numai la ceea ce Pip percepe sau cunoaște în mod direct. Primele pagini ale romanului evidențiază aceste aspecte, reprezentând nu doar o perfectă punere în scenă a viitoarelor evenimente, ci marcând și simbolică, și indestructibilă legătură a protagonistului cu ținuturile mlăștinoase ale copilăriei sale, locul unde va reveni iarăși și iarăși, în toate momentele de cumpănă ale existenței lui. E, aici, o precizie nemaîntâlnită în toată proza victoriană, și care se regăsește atât în fragmentele unde autorul descrie – privind, totul, prin ochii lui Pip – cuptorul de la fierăria lui Joe Gargery, cât și în acelea dedicate fastuoasei, dar sterilei și căzutei în ruină reședințe de la Satis House, acolo unde domnește presupusa binefăcătoare a lui Pip, Miss Havisham, în așteptarea răzbunării pe cel care, cu mulți ani în urmă, o părăsise în ziua nunții.

Tema centrală în *Marile speranțe* este reprezentată, desigur, de falsa mândrie, falsa strălucire – nimic altceva decât o nouă abordare a eternei teme a diferenței dintre aparență și esență, prezentă, de altfel, în opera lui Dickens și în alte cazuri, cel mai apropiat fiind, din acest punct de vedere, romanul *Dombey și fiul*. Cu deosebirea că, în *Marile speranțe*, perspectiva protagoniștilor asupra acestor aspecte este una accentuat materialistă, căci totul e legat de banii pe care atât Pip, cât și Estella îi așteaptă, îi visează, îi primesc sau îi pierd. Cu atât mai dură va fi trezirea la realitate a visătorului – și snobului în devenire – Pip, cel care se vedea protejatul lui Miss Havisham, dar care va descoperi că acela care îi finanțase excentricitățile e nimeni altul decât Magwitch, deținutul evadat pe care îl ajutase în copilărie. Cu toate acestea, romanul în ansamblu rămâne oarecum echivoc în ceea ce privește adeziunea completă a protagoniștilor la valorile materiale, iar adevărata forță a textului vine – și vom observa acest lucru dacă vom trece dincolo de linia generală și, ca întotdeauna la Dickens, spectaculoasă a acțiunii – și vom ajunge să percepem dimensiunea psihologică atinsă de scriitor la nivelul fiecărui personaj. Faptul este evident nu doar în celebra scenă a descoperirii de către Pip a adevărului cu privire la proveniența bunăstării sale, ci și în modalitățile subtile pe care le găsește Dickens pentru a surprinde fie personalitatea complexă și contradictorie a

lui Jagers, fie moartea spirituală la care se autocondamnă Miss Havisham, fie răceala aparentă a preafrumoasei Estella, cea care se va vedea, dintr-odată, legată, la rândul ei, prin nenumărate fire, de toți aceia pe care fusese, ani la rândul, învățată să-i disprețuiască și să-i respingă. Desigur, în toate aceste aspecte este identificabilă influența romanelor anterioare ale lui Dickens, fie că e vorba de *Nicholas Nickleby*, fie de *Martin Chuzzlewit*, al căror nivel schematic este depășit, aici, scriitorul atingând, nu o dată, nivelul capodoperei: Dickens reușește, în *Marile speranțe*, să construiască fiecare personaj treptat, fiind un autor cu vocația teatralității (cu toate că, paradoxal, adaptate pentru marele sau micul ecran, creațiile sale pierd enorm!), dar și cu intuiția iluziei dramatice, pe care o transferă în domeniul prozei, cu o artă ce nu poate fi pusă sub semnul întrebării.

În acest fel, el demonstrează că dimensiunea oarecum superficială a comicului de situație sau de caracter poate deveni un aspect extrem de serios, țintind spre țeluri, la rândul lor, extrem de serioase. În mod asemănător cu mării săi înaintași, Ben Jonson din *Volpone* sau Shakespeare din *Măsură pentru măsură*, Dickens știe, în *Marile speranțe*, cum să evite melodrama sentimentală, rămânând, cu toate acestea, mereu deschis exprimării sentimentelor, dar și cum să eludeze schematismul psihologic sau al acțiunilor, fără a complica excesiv textul, apropiindu-se chiar de o neașteptată profunzime a unui realism psihologic care, cel mai adesea, a scăpat analizelor critice care i-au fost dedicate. Și chiar dacă, așa cum s-a demonstrat, finalul romanului a fost modificat, pentru a corespunde gustului și așteptărilor publicului vremii, *Marile speranțe* rămâne strania, tulburătoarea și convingătoarea poveste nu doar a legăturii – care le va schimba amândurora viața – dintre un copil și un pușcăriaș, ci, mai ales, extraordinara punere în operă a drumului descoperirii de sine al lui Pip și al Estellei, cei care, dincolo de speranțele lor copilărești, oricât de mari și de frumoase, vor învăța, în cele din urmă, că oamenii nu sunt niciodată așa cum par și că nici lumea din jur nu se limitează la strălucirea exterioară. Doar în felul acesta noul început le poate fi dat – și noile (și marile!) speranțe pot fi îndreptățite

***Salammbô*. Bătălia interpretărilor**

Apariția romanului *Salammbô* (1862), al lui Gustave Flaubert, a determinat în scurt timp o adevărată bătălie intelectuală, celebra deja „querelle de *Salammbô*”, care a atins, nu o dată, o intensitate cel puțin egală cu aceea a luptelor descrise în chiar paginile cărții, romanul rămânând ani în șir sub „asediul” celor mai diferite interpretări cu putință. După cum s-a afirmat mai ales în ultimii ani, oarecum în mod asemănător cu mercenarii care escaladează zidurile Cartaginei pentru a privi, la început, cu uimire, iar mai apoi pentru a distruge strălucitorul oraș, lecturile actuale făcute acestui roman au tocmai rolul de a pune cumva în acord violenta ciocnire a interpretărilor critice de până acum.

Desigur, una dintre cele mai importante componente ale oricărei încercări de interpretare a mării cărți a lui Flaubert este încercarea cititorului de a înțelege enigmatică natură a zeilor care domină lumea Cartaginei și, deopotrivă, lumea scripturală a romanului. În acest sens, s-a vorbit chiar despre o dialectică a eternului cuplu, Tanit și Moloh, care s-ar afla, cel puțin dintr-un punct de vedere, dacă nu cumva din mai multe, exact în centrul de semnificații din *Salammbô**. Este clar că zeii sunt prezentați, aici, în principal ca termeni fundamentali ai unei opoziții determinante. Iar opozițiile acestea nu rămân la domeniul strict al mitologiei, ci se extind, cuprinzând, treptat, întreaga lume a Cartaginei și, din nou, a cărții însăși, polarizate, ambele, mereu între soare și lună, Mătho și Salammbô, mercenari și cartaginezi, principiul masculin și cel feminin, elementul extern și cel intern, ori cel străin și cel familiar. Fără îndoială, acest lanț al opozițiilor culminează cu figurile simbolice ale lui Moloh și Tanit.

Pe de altă parte, un rol esențial în decodificarea semnificațiilor din *Salammbô* joacă și conceptul atotprezent de sacrilegiu, care, în forma sa extremă, de jefuire a templului, reprezintă chiar episodul central al întregii narațiuni și organizează o altă opoziție, cea dintre adoratorii și hulitorii acelorași Moloh și Tanit. Astfel încât distrugerea de către mercenari – cei care, anterior, adoptaseră, chiar dacă doar formal, zeitățile Cartaginei – a reperelor sacre ale acestei cetăți semnifică, la un anumit nivel al interpretării, și o formă neașteptată de apostazie religioasă, mercenarii fiind, astfel, desemnați nu doar în opoziție marcată cu cartaginezii, ci de-a dreptul cu zeii protectori ai Cartaginei. Tocmai de aceea este prezentată pe

* Gustave Flaubert, *Salammbô*. Traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Leda, 2007.

larg ucidera, de către mercenari, a peștilor sacri ai zeiței Tanit, intrarea aceluiași mercenari dezlănțuiți în templu și, ulterior, furtul zaimfului, vâlul sfânt al zeiței. Devine, în acest fel, evident că asediul Cartaginei reprezintă un atac deschis la adresa zeităților esențiale ale cetății, de aici semnificațiile profunde ale conceptului de sacrilegiu, în sensul pe care l-am menționat deja.

Flaubert însuși, în corespondența sa, clarifică această problemă, vorbind despre dorința permanentă a omului de a-și apropia divinitatea prin tendința de a-i acorda acesteia – oricare i-ar fi numele – atribute cât mai umane cu putință. Prin urmare, simplul fapt de a vorbi despre zei în termenii în care unele personaje din *Salammbô* sunt tentate s-o facă (și chiar o fac) reprezintă, mai mult sau mai puțin, un sacrilegiu. Poate chiar felul de a vorbi despre zei al cartaginezilor, cei care nu numai că invocă la tot pasul figurile divine, dar le și interpretează mereu atitudinile. O altă opoziție se constituie astfel, dar una cu semnificații mult mai profunde decât am fi tentați, ca cititori, să credem: și anume aceea dintre adorație extatică și sacrilegiu, numai că, adesea, granița dintre cele două concepte devine fragilă și de ușor de trecut, după cum se vede clar din atitudinile religioase adoptate de către prințesa Salammbô și Șahabarim, marele preot al lui Tanit.

De altfel, bunăvoința lui Tanit pare a fi întruchipată mai cu seamă de o relație speculară de autoafirmare care evoluează mereu între două extreme, pământul și cerul, constituindu-se, astfel, în romanul lui Flaubert, o adevărată imagine vizionară a alterității radicale. Dar Salammbô are curajul de a sugera posibilitatea existenței unei înțelegeri și interpretări diferite a puterii zeiței Tanit, incluzându-se, practic, pe sine însăși, ca prințesă, deci, ca esență umană, și nu divină, în ecuația speculară menționată mai sus. Din punctul de vedere al lui Salammbô, pentru a înțelege esența forței zeiței, este necesar să se facă abstracție de pluralitatea de forme pe care o implică ea, ca esență divină, și să se aleagă o singură formă, determinantă, ceea ce Salammbô chiar face, afirmând: „Mais tu es terrible, maîtresse...” Astfel, viziunea alterității este redusă deodată la o figură oarecum fetișizată, reconfigurând complet vechea noțiune de pluralitate a formelor de manifestare. Doar astfel, sugerează Salammbô, ființa umană o poate percepe pe Tanit ca exclusiv benefică și fundamental binevoitoare pentru Cartagina. Nu se poate nega faptul că, în acest fel, Salammbô încearcă nici mai mult, nici mai puțin decât să domine ea însăși figura zeiței și, nu o dată, chiar să i se substituie, fapt evident, de altfel, încă de la prima ei apariție în fața mercenarilor. Nimic altceva, în esență, decât o formă extrem de elaborată și de subtilă de sacrilegiu...

La rândul său, Flaubert însuși, ca autor, structurează și „prinde” toate aceste opoziții prin intermediul limbajului extrem de elaborat pe care îl utilizează, dar, deopotrivă, prin intermediul replicilor pe care le pune în gura personajelor din acest roman. Doar astfel, sugerează el însuși, atât figurarea, cât și reprezentarea la nivel scriptural devin posibile. La nivelul simbolurilor folosite de scriitor în acest roman, rolul de a reprezenta toate acestea revine zaimfului sacru al lui Tanit, cel care, pe de o parte, ascunde esența divină, iar pe de alta, în calitate de cea de pe urmă dintre barierele seculare, promite și revelarea. Desigur, toate acestea nu puteau fi abordate

în absența unei extraordinare capacități a autorului de a reprezenta, la nivelul limbajului, formele simbolice ale delirului ce afectează, pe rând, toate personajele care au de-a face cu vâlul sacru, incluzându-i aici și pe Mâtho sau Spendius. Mesajul romancierului devine, astfel, la un anumit nivel al interpretării, acesta: câtă vreme limbajul este, la rândul său, o formă de ocultare a esenței divinității, tocmai impuritatea sa înnăscută are darul de a ascunde această esență, fiind nevoie, deci, de regăsirea fundamentelor pure ale limbajului pentru a atinge fundamentele divine. De aceea, divinitatea nu se revelează niciodată complet în romanul lui Flaubert, iar vâlul lui Tanit are rolul de a sugera și, ulterior, de a sublinia exact acest amănunt esențial. Căci vâlul include în sine deopotrivă imagini ale luminii și întunericului, aducând, practic, alături și reducând, finalmente, la același numitor comun semnificațiile soarelui și ale lunii, deci aducând din nou în prim-plan imaginile tutelare ale lui Moloh și Tanit, prezentând, în acest mod opozițiile figurale fundamentale ale lui Flaubert pentru a caracteriza chiar esența divinității, oricare i-ar fi numele, căci, după cum Șahabarim recunoaște, opoziția dintre Tanit și Moloh nu este una fundamentală și, de fapt, nici măcar una reală până la capăt.

Prin urmare, noțiunea de sacrilegiu care domină, în numeroase momente, textul romanului lui Flaubert pune în discuție încercarea ființei umane de a-și apropia tocmai fundamentele divinității. Iar dificultatea inerentă a interpretării rezultă, desigur, tocmai din opoziția ambiguă dintre sacrilegiu și adorație, ambele fiind modalități privilegiate ale personajelor – dar și ale autorului – de a configura la nivel narativ însuși fenomenul de producere a textului românesc. Adorația devine forma esențială a figurării, derivând exact din ceea ce este figurat, configurat și mereu reconfigurat în structura romanescă. Sacrilegiul, pe de altă parte, va deveni, în acest context, acea formă de configurare textuală ce derivă exclusiv doar din ceea ce este (sau urmează a fi) reconfigurat în roman. De aceea, numeroasele interpretări ale cărții lui Gustave Flaubert sunt – și vor rămâne – prinse pentru totdeauna în însăși structura și posibilele semnificații ale acestui paradox textual. Iar interpretările sunt, în acest fel, profunde meditații asupra permanentelor complexități figurale care devin polii semnificativi ai ecuației narrative implicate la tot pasul în *Salammbô*. Orice interpretare a textului de față se transformă, astfel, pe nesimțite, într-o mereu reluată luptă menită a rezolva – sau, cel puțin, a încerca să rezolve – delicata și extrem de complicata problemă a figurării și reconfigurării textuale implicate de însăși scriitura lui Flaubert.

Mă iubește, nu mă iubește...

O tânără are șansa de a alege între mai mulți posibili pretendenți la mâna sa, fiecare dintre ei având atuurile lui, cum ar fi o avere considerabilă, un temperament plăcut sau o fire deschisă și caldă. Cu toate acestea, fata, frumoasă, inteligentă, extrem de independentă și aflată, de curând, și în posesia unei averi considerabile, decide să ignore toate aceste posibilități și, în schimb, face cea mai proastă alegere matrimonială, fiind orbită de aparentul rafinament și de niște maniere alese, care, în cadrul oferit de peisajele italiene și de somptuoasele vile din Peninsula par a reprezenta totul. O simplă poveste a unei dezamăgiri amoroase sau o iubire eșuată, pe fondul eternei diferențe dintre aparență și esență? În fond, numeroase elemente ale conflictului propriu-zis ar fi putut duce exact (și cel mult) către aceste interpretări. Dar, când fata se numește Isabel Archer, iar autorul romanului construit în jurul ei este Henry James, lucrurile se schimbă. Căci, dincolo de subiect, *Portretul unei doamne*, cartea apărută în anul 1881, reprezintă, pentru James, nu doar o extraordinară realizare artistică, ci și nuanțarea temei de care a fost fascinat încă de la începuturile sale literare și căreia îi dă, aici, o nouă dimensiune. În fond, mult discutata „temă internațională” ce marchează opera lui Henry James încă din *Un episod internațional* (1879) sau *Piața Washington* (1880) ajunge, în *Portretul unei doamne*^{*}, să se transforme, pe neașteptate, într-unul din cele mai subtile studii asupra naturii umane și a capacității de alegere în condiții date din întreaga operă a scriitorului.

Fascinația exercitată de valorile europene, în comparație cu cele ale lumii americane l-a marcat profund pe Henry James, ca și pe Cooper, Hawthorne sau Melville, înaintea lui, dar într-un sens diferit, căci, în romanele sale avem de-a face cu o continuă tensiune între trecut și prezent, bine și rău, inocență și experiență. De aici, uimirea care îi caracterizează atâtea din personajele venite din Lumea Nouă în fața rigorii europene, fapt evident și în atitudinea lui Isabel, imediat ce ajunge în Europa. Viziunea lui Henry James este influențată și de proza lui Turgheniev, dar și de o profundă cunoaștere a întregii literaturi a Lumii Vechi, mai cu seamă a operei autorilor favoriți, de la *Evgheni Oneghin* al lui Pușkin, la *Middlemarch*, de George Eliot. În fond, Osmond, cel care reușește s-o cucerească pe atât de voluntara și de frumoasa Isabel, este un soi de domn Casaubon, desigur, mai stilat

^{*} Henry James, *Portretul unei doamne*. Traducere de Ileana Cazan, București, Editura Leda, 2008.

și mai manierat, însă nu fundamental diferit de personajul din *Middlemarch*. Cu toate acestea, țelurile – artistice – ale lui James sunt mult mai ambițioase, adesea, în *Portretul unei doamne*, strategiile sale narative îmbinându-se perfect cu metodele criticului, amănunt ce confirmă aserțiunea lui T.S. Eliot conform căreia Henry James se situează, din acest punct de vedere, mai aproape de Hawthorne în ceea ce privește concepția generală a operei decât oricare altul dintre autorii care au urmat. Însă ceea ce-l individualizează pe autorul *Ambasadorilor* este capacitatea de a aborda probleme relativ asemănătoare cu cele prezente în scrierile unui Hawthorne, dar cu o sensibilitate trecută prin Sainte-Beuve (la opera căruia trimit, fără îndoială, chiar câteva din titlurile scrierilor lui James, de la *Partial Portraits*, din 1888, la *Portretul unei doamne*) și Matthew Arnold, Henry James fiind, astfel, asemenea lui Ezra Pound sau T.S. Eliot, un scriitor pentru care drumul către adevărata existență trece, inevitabil, prin literatură.

Iar dacă, în *The Europeans* (1878), observația rămâne, oarecum, la un nivel exterior, cu note de satiră de(s)prinse, parcă, din cele mai bune pagini ale lui George Eliot, în *Portretul unei doamne*, problemele sunt discutate, de la bun început, în alți termeni și cu o profunzime extraordinară. Sigur, situația inițială a lui Isabel Archer este comparabilă cu cea lui Catherine Sloper, protagonista din *Piața Washington*, ambele fiind victimele unor tirani domestici care știu să facă uz de maniere alese și fiecare din ele este dezamăgită în dragoste. Dar Isabel devine, pe parcurs, cu adevărat conștientă de toate acestea, analiza autorului atingând, aici, o acuitate neașteptată, el impunând pe deplin realismul psihologic al cărui maestru indiscutabil rămâne. O întregă rețea de elemente simbolice sunt extrem de bine plasate în text, dar devin evidente abia la o a doua lectură a cărții, între acestea mai cu seamă fragmentele interpretate la pian, într-o după-amiază ploioasă, de odioasa Doamnă Merle, sau clipele de așteptare petrecute de Osmond în vila sa. Realizarea artistică este excelentă, căci, la fel cum cititorul trece peste toate aceste amănunte fără a le da, la început, prea mare importanță, la fel procedează și inocenta Isabel, cea venită de curând din Lumea Nouă și incapabilă, inițial, să înțeleagă subtilitățile de gândire sau de acțiune ale atât de subtililor europeni. Pe de altă parte, Henry James știe perfect cum să evite stridențele stilistice sau notele declamative care se mai regăseau, de exemplu, în proza unui Hawthorne, de exemplu. Căci Isabel, caracterizată ca „nefiind o descendentă a puritanilor”, este raportată, ca personaj, la Hilda, cea care, în *Faunul de marmură*, celebrul roman al lui Hawthorne, afirmă într-o scenă (considerată de James drept una dintre cele mai reușite din întreaga literatură americană) tocmai acest lucru: „Sunt o fiică a puritanilor.” Însă Isabel este mult mai nuanțat – dar și mai realist – construită, privită drept fata americană, unică în esența ei și moștenitoare a tuturor epocilor, tinzând spre libertatea cea mai profundă și asumată în toate sensurile, la fel cum se va întâmpla și cu Milly Theale, protagonista lui James din *Aripile porumbiței*, un roman ce revine, cumva, asupra marilor teme din *Portretul unei doamne*. Iar dacă, anterior, numeroși scriitori consideraseră motivul fetei americane ajunse în Europa unul cu implicații comice sau satirice, Henry James depășește acest prag, explorând, prin intermediul

frământărilor și eșecurilor repetate ale lui Isabel Archer, implicațiile libertății de opțiune, dar și capacitatea ființei umane de a face alegerile corecte într-o lume unde aproape nimic nu este ceea ce pare și, cu siguranță, toți sunt altceva decât dau impresia la prima vedere. De aici și pedeapsa de care are parte mult prea încrezătoarea Isabel, dar, deopotrivă, profunzimea mesajului acestui roman, ce atinge, nu o dată, dimensiunea tragicului.

Pe de altă parte, *Portretul unei doamne* rămâne și un excelent studiu al mediului social, beneficiind și la acest nivel de perfectă observație de care este mereu capabil Henry James, cel care știe să-și plaseze personajele, de la Doamna Merle la Osmond sau la contesa Gemini într-o complicată rețea de relații și sfere de influență, astfel încât dezamăgirea amară a lui Isabel, ca și incapacitatea bunului Ralph Touchett (exemplu tipic de american europeanizat în sens pozitiv, deci diametral opus lui Osmond!) de a o ajuta altfel decât observând tot ce se petrece sunt descrise, întotdeauna, convingător. În sensul acesta, trebuie să ținem seama, desigur, și de apropierea lui James de estetismul european, câtă vreme și în *Portretul unei doamne* este evident că, pentru scriitor, perfecțiunea artistică și semnificația morală nu se află nicidecum pe poziții opuse, ci complementare, de natură a defini realitatea, altfel imposibil de prins într-o caracterizare unitară. Doar prin înțelegerea acestui adevăr, ca și prin asumarea situației sale, Isabel Archer va reuși, în cele din urmă, nu doar să se cunoască pe sine și să perceapă, pentru prima dată, lumea din jur și dincolo de aparențe, ci și – mai ales – să găsească curajul de a acționa în funcție de realitățile printre care a fost silită să se miște, dar și în funcție de propriile sale dorințe. Mature, de astă dată, depășind stadiul inițial al unui joc – la care ea își redusese, fără a-și da seama de implicații, întreaga existență. Astfel că întrebările nepăsătoare de genul „mă iubește, nu mă iubește?”, care par a marca, subtextual, prima parte din *Portretul unei doamne*, se transformă în profunde și grave interogații având ca miză tocmai cunoașterea de sine, a celorlalți și a lumii din jur. Iar Isabel nu se va întreba, în final, „mă iubește?”, și nici măcar „mă cunoaște?”, ci, în primul rând, „Mă cunosc, oare, cu adevărat?”

Kim, Kipling și Cartea Indiei

Afirmat la sfârșitul anilor 1880 și legat prin numeroase fire de epoca victoriană, Rudyard Kipling atinge culmea succesului în deceniul care va urma, devenind, fără să fi acceptat vreodată în mod oficial titlul, Poetul Laureat al vremii. Și, cu toate că scriitorul a părăsit India în 1889, aceasta este nu doar cadrul predilect al majorității prozelor sale, ci și spațiul simbolic ce îl va însoți pentru totdeauna și care își va găsi expresia pleneră în creații precum *Kim* (1901) sau *Just So Stories* (1902). Scrierile de început ale lui Kipling fac parte dintr-un ansamblu literar complex ce definește, la nivel narativ și simbolic, India ultimelor două decenii ale lungii domnii a Reginei Victoria (1837-1901).

Însă lui Kipling îi revine cu adevărat meritul de a fi reușit să populeze acest extrem de vast spațiu cu personaje ce depășesc simplul nivel al exotismului ori al culorii locale, precum și să impună un model foarte dificil – dacă nu cumva chiar imposibil – de eludat de generațiile de scriitori postcoloniali care l-au urmat. De aici, parțial, și sinuozitatea receptării critice de care opera sa a avut parte. Căci, deși răsplătit cu Premiul Nobel pentru Literatură în anul 1907, Kipling, în ciuda imensei popularități pe care a dobândit-o rapid la începuturile sale literare, va fi din ce în ce mai contestat chiar de către unii dintre cei care se număraseră printre susținătorii săi cei mai fervenți, multe din creațiile sale fiind acuzate, de la un moment dat încolo, de insuficiență a viziunii, de idealizare a colonialismului, de simpatie pentru imperialism, de lipsă a înțelegerii condițiilor extrem de dure impuse de Imperiul Britanic popoarelor asupra cărora își exercita autoritatea.

Desigur, evoluția și maturizarea scriitorului însuși trebuie privite în contextul sfârșitului epocii victoriene și al relației speciale pe care acesta a avut-o și a păstrat-o mereu cu India, locul unde și-a petrecut cei mai frumoși ani ai copilăriei, cunoscând Anglia și sistemul educațional rigid al acesteia abia după ce se bucurase de „paradisul terestru” al lumii indiene. Numai că, spre deosebire de alți contemporani ai lui, Kipling va reveni la Lahore la vârsta de șaisprezece ani, tatăl său fiind angajat, cu puțin timp în urmă, la Muzeul Orășenesc de aici. Acesta e și momentul în care tânărul se va îndrepta spre activitatea publicistică, scriind pentru *Pioneer*, cel mai important cotidian de limbă engleză din India. În scurt timp, el va și definitiva o culegere de povestiri care vor fi publicate cu sprijinul financiar al Companiei Căilor Ferate Indiene, iar cartea va fi comercializată, apoi, la prețul de o rupie, în mai toate gările din această țară, confirmând, astfel, aserțiunea unor critici

care au considerat că Rudyard Kipling întruchipează, și nu doar într-un singur fel, modelul perfect de scriitor „made in India”.

Majoritatea textelor lui Kipling axate pe teme indiene au apărut cu puțin timp înainte ca întreaga Indie să înceapă să fie străbătută de atacuri concertate la adresa măreței idei și imagini a dimensiunii imperiale a Angliei. De acum înainte, chiar termenul de „imperialism” va dobândi conotațiile peiorative consacrate, marcând mersul istoriei într-o direcție cumva contrară evoluției estetice a scrisului lui Kipling. Aflat în contratimp cu vremurile care dădeau semne tot mai clare că încep să-și iasă din matcă, convins încă de importanța dominației britanice în India (pe care, în paranteză fie spus, o înțelegea ca pe un soi de nouă „Pax Romana”, de natură a aduce în Asia ordinea, pacea și stabilitatea atât de necesare pentru ulterioara luminare a poporului), scriitorul e martorul unei schimbări semnificative a receptării textelor sale, astfel încât chiar și Henry James, care anterior se declarase convins de talentul său, își nuanțează mult opiniile.

Cu toate acestea, „cazul Kipling” nu e deloc simplu, câtă vreme autorul se dovedește, în ciuda reproșurilor care i s-au adus, pe deplin capabil a construi tensiuni și dialoguri între lumea orientală și cea occidentală, de a surprinde atmosfera atât de aparte a universului indian, dar și de a se apropia, în unele pagini, de profunzimea mesajului lui Joseph Conrad, marele său contemporan – doi scriitori aparent atât de diferiți, dar pe care îi apropie mai multe aspecte decât cele care îi despart. Căci autorul *Cărții junglei* nu e decât aparent un prozator comod și facil, care s-ar limita să rămână doar la suprafața lucrurilor, depășind acest nivel al textului și deopotrivă al receptării prin accentele satirice, ca și prin capacitatea de a medita asupra condiției umane. În plus, arta construirii unor linii narrative complexe și bine susținute, tentația de a analiza relația mereu în schimbare dintre realitate și iluzie ori vis, ca și știința dozării în text a situațiilor tipice demonstrează și modul în care Kipling a asimilat și a transformat creator influența exercitată asupra sa de opera lui Stevenson, al cărui admirator s-a declarat.

Toate acestea ajung la un nivel estetic fără precedent în *Kim*^{*}, romanul având, pe alocuri, tonalități de cald omagiu, de imn nostalgic, dar și o extraordinară bogăție meditativă, calități pe care textele anterioare doar le presimțeau. Cartea reprezintă, fără îndoială, punctul culminant al „perioadei indiene”, dar și modul scriitorului de a-și individualiza vocea narativă și de a-și afirma independența estetică față de marile modele urmate până atunci. Început în perioada în care Kipling a fost corespondent de presă în timpul Războiului cu Burii din Africa de Sud și cu siguranță influențat de această experiență, romanul aduce în prim plan o imagine sensibil diferită a Imperiului Britanic. Astfel, prin intermediul lui *Kim* ca text și, în egală măsură ca personaj, Kipling găsește pentru prima dată cea mai potrivită modalitate (și tonalitate) pentru a-și contempla, indirect, experiența copilăriei indiene, dar știe și cum să asimileze și o serie de date ale vieții tatălui său, John Lockwood Kipling.

* Rudyard Kipling, *Kim*. Traducere și note de Ruxandra Câmpeanu, București, Editura Allfa, 2012.

Centrată pe existența și experiențele inițiatice pe care le trăiește protagonistul, Kim (Kimball O'Hara), cartea este și modul scriitorului de a-și exprima, poate, cea mai clară opinie cu privire la măreția modelului impus de Imperiul Britanic, dar și de a evidenția frumusețea și bogăția „Perlei Coroanei” cu o afecțiune și cu o căldură pe care nu încearcă vreodată să le ascundă. Născut din părinți britanici sărăciți și care vor muri în scurt timp, Kim ajunge veritabilul stăpân al străzilor din Lahore și prietenul tuturor celor de lângă el. Deși alb, e considerat de mulți drept indian get-beget, iar capacitatea și plăcerea sa de a se deghiza îl ajută să se integreze rapid în orice mediu și să cunoască oameni din toate castele, pentru ca, în cele din urmă, să devină discipolul învățatului lama tibetan pe care îl va însoți, exact în această calitate, de „chela”, într-o extraordinară călătorie (veritabilă *questa*) până în zona himalayană. Acțiunea are ca fundal tensiunile uneori mascate, altele mai puțin mascate ale jocului politic al marilor puteri, Rusia și Anglia, având ca miză stabilirea unor zone de influență în Asia Centrală și este plasată, din punct de vedere temporal, la puțină vreme după cel de-al doilea conflict afgan, încheiat în anul 1881. În contextul acesta, Kim va trebui să învețe să distingă între jocul politic și marea încheștare a existenței, între aparență și esență, între bine și rău.

Urmând modelul literaturii picarești, Kipling depășește, însă, schematismul acesteia la nivelul construcției personajului, făcând din Kim un protagonist care nu numai că e tentat foarte adesea să se întrebe „Cine sunt?”, ci e și decis să afle cu adevărat răspunsul la această întrebare, chiar dacă revelațiile sunt, uneori, dureroase; la fel ca și căile inițierii sale. Căci Kim nu e Mowgli, iar romanul acesta nu e *Cartea junglei*, ci un text profund, având marele curaj – dar și deplina știință – de a configura personaje situate la granița dintre lumi, disputate între contemplativitatea Orientului și proiectele îndrăznețe ale Occidentului. Astfel că micul Kim devine, treptat, sinteza figurilor esențiale create de Kipling până acum, de la Stalky la Wee Willie Winkie, dar și un personaj ce poate sta oricând alături de eroii lui Stevenson sau Conrad. În plus, scriitorul demonstrează că poate pune alături o imaginație prodigioasă, desprinsă, parcă, din cele mai bune pagini ale unor scriitori precum E.A. Poe sau chiar Alexandre Dumas, cu o viziune frustă, lipsită de idealizare ori de detalii de prisos sau menite a o sentimentaliza inutil, dar care oferă cititorului imaginea unei Indii extrem de reale în toate datele sale caracteristice și care a și fost privită, tocmai de aceea, cu destulă reticență de către aceia dispuși, imediat după apariția romanului, să observe doar latura decorativă și pur exterioară a lumii indiene. Nu lipsesc, astfel, descrierile unor scene de violență domestică, ori cele care, prin franchețea lor în ceea ce privește relațiile dintre sexe în societatea indiană, ori rutina existenței cotidiene, au părut „urâte” celor prea decizi să vadă doar frumosul artificial al Orientului.

În acest context, Kim e situat, din punct de vedere simbolic, aproape de Decoud, din *Nostromo* al lui Conrad. Ca și acela, e izolat de semenii săi albi, care îl privesc adesea ca pe un indian sadea la nivelul aparenței și devine, astfel, capabil să se maturizeze și să înțeleagă mai exact și mai rapid adevărurile lumii din jurul său. Numai că, spre deosebire de Decoud, Kim are marea șansă de a fi înzestrat cu o

capacitate imaginativă de excepție, cu o viziune globală asupra universului în care se găsește, dar și (mai ales!) cu prezența binefăcătoare alături de el a unui maestru spiritual de excepție, care știe și când să-i fie aproape, dar și când se cuvine să-l lase singur, pentru a-l ajuta să-și afirme propria identitate. În acest fel, Kim ca personaj demonstrează că autorul său a înțeles perfect recomandarea lui Stevenson, și anume ca literatura să pună mereu cititorul în fața unor noi și noi experiențe. Maturitatea și tinerețea se sprijină reciproc, retragerea buddhistă din lume e alăturată celor mai îndrăznețe proiecte și aventuri, iar călătoria celor două personaje își dezvăluie, în final, valențele multiple, de căutare religioasă și filosofică, a cărei valoare trebuie măsurată întotdeauna la nivelul experienței personale, cea care îl face pe „Kim Sahib” să simtă că a devenit el însuși, un excelent exemplu de unitate a contrariilor, dar și de înțelegere a sensului existenței și a valorii relațiilor dintre oameni.

Călătorie spre descoperirea de sine

Pentru majoritatea cititorilor prezentului, E.M. Forster întruchipează semnul unei forțe de creație și al unei capacități expresive care îl individualizează net în rândul contemporanilor săi John Galsworthy sau Arnold Bennett – care, în paranteză fie spus, fuseseră, la vremea lor, mult mai populari decât el –, apropiindu-l mai degrabă de reprezentanții de seamă ai modernismului, de la Ford Madox Ford la Joseph Conrad sau Virginia Woolf. Afirmat ca romancier odată cu deceniul al doilea al secolului XX, iar ulterior ca eseist și critic literar, Forster și-a consolidat prestigiul treptat, dar sigur, reușind să rămână în actualitate atât prin arta sa de a crea o gamă largă de personaje literare, cât și prin remarcabilul dar de a surprinde, accentuând întotdeauna nivelul estetic, până și cele mai (aparent!) neînsemnate manifestări sau ipostaze ale comportamentului uman, cu scopul de a reliefa un substrat mitic sau arhetipal care, în cazul majorității contemporanilor săi, era trecut cu vederea sau ignorat în mod deliberat.

Apropiat fie și temporar și parțial de Grupul Bloomsbury, Forster a manifestat de la începutul și până la sfârșitul creației sale o predilecție marcată pentru dialogurile intelectual-speculative, pentru stabilirea unui raport coerent (și adecvat) între tradiție și modernitate, căutând întotdeauna să exprime cât mai adecvat acel gen de „realism modern”, teoretizat de G.E. Moore, mentorul a numeroși dintre membrii amintitului grup. În egală măsură, însă, mișcarea de la Bloomsbury era, după cum Forster însuși va sublinia nu o dată, „mult prea intelectuală” pentru ca el să se simtă cu adevărat în largul său, câtă vreme una din dorințele sale, exprimate încă de timpuriu, era nu doar aceea de a experimenta la nivelul formelor romanești, ci, deopotrivă, de a spune, de fiecare dată (și cât mai convingător!) o poveste. Lucru pe care îl va și face, chiar din primele sale romane, care îl impun rapid, fiind foarte bine primite atât de critica literară, cât și de publicul cititor. Astfel, între 1903 și 1910, Forster publică primele patru romane: *Where Angels Fear to Tread* (1905), *The Longest Journey* (1907), *A Room with a View* (1908) și *Howards End* (1910) care reprezintă, privite în ansamblu, și un extraordinar portret de grup pe care tânărul scriitor îl face clasei de mijloc (bine situate) din Anglia epocii – pe care, de altfel, o cunoștea perfect, din interior. Și tot cu afecțiunea specifică unei astfel de cunoașteri, el va ști și cum să-i exprime – dar și să-i explice! – lipsurile sau neajunsurile, demonstrând, de fiecare dată, și capacitatea de a se detașa, prin ironia fină, de aspectele mai puțin acceptabile, fără însă a cădea în sarcasm inutil ori în caricatură grotescă.

Pe acest fond se remarcă și una dintre temele constante ale prozei lui E.M. Forster, și anume contrastul dintre lumea Italiei și cea a Angliei vremii sale. Iar dacă universul englezesc este marcat de artificialitatea venită pe filiera epocii victoriene, Italia reprezintă necesarul punct (și element) de contrast, simbolizând, prin extensie, viața omenească în ceea ce are ea mai bun și mai profund. De asemenea, romanele sale se remarcă printr-o excelentă capacitate a autorului de a aduce laolaltă elemente realiste cu altele, diferite, ce țin de lumea arhetipurilor și a miturilor. Prin urmare, dacă, în ceea ce privește capacitatea sa de a observa fără afectare – dar și fără menajamente – societatea vremii, Forster e un bun urmaș al lui Jane Austen, în privința abilității de a sugera existența miticului aflat dincolo de aspectele cele mai evidente ale lumii fenomenale, el continuă, fără doar și poate, arta lui Emily Brontë sau, dacă ne gândim la elementele de predestinare ce marchează unele din paginile sale cele mai reușite, pe aceea a lui Thomas Hardy. Căci, în încercarea de a rezolva complicatele intrigi – nu o dată erotice – pe care autorul le creează cu o plăcere evidentă, personajele forsteriene își depășesc dimensiunile realiste și ajung, prin semnificații și sugestiile configurate într-un excelent sistem aluziv, la un nivel profund, atingând o contopire nu o dată mistică cu natura, o perfectă integrare în peisaj, cel mai adesea totul fiind prezentat în cadrul mai larg al temei călătoriei – care devine, evident, veritabilă experiență inițiativă, cu rolul de a revela adevărul sau de a conduce spre descoperirea iubirii și, deopotrivă, spre descoperirea de sine.

Cameră cu vedere^{*}, publicată în anul 1908, este, după mărturisirile autorului, cartea pe care Forster a început-o prima, încă din anul 1902, ezitând, însă, să o definitiveze o bună bucată de vreme, până la cristalizarea și desăvârșirea formulei sale artistice adecvate. Fiind, poate, cel mai direct și explicit ca mesaj dintre toate romanele sale, textul acesta celebrează timpul de-a dreptul miraculos al tinereții, devenind, pe parcurs cea mai reușită satiră socială pe care Forster a scris-o vreodată. Este și cartea ce trimite cel mai evident la proza lui Jane Austen, mai cu seamă în ceea ce privește observațiile cu privire la comportamentul uman și funcționarea ironiei, precum și stilul aforistic pe care tânărul scriitor are ocazia, acum, să-l exerseze – dată fiind și tema, perfect adecvată unui astfel de demers. Deși pus cumva în umbră de răsunătorul succes al creației anterioare, *The Longest Journey*, *Cameră cu vedere* a atras imediat atenția criticii, chiar Virginia Woolf observând „capacitatea autorului de a privi dincolo de aparențele, fie ele și strălucitoare, ale lumii” și de a aduce și un procent de amuzament mai rar întâlnit în proza vremii.

Întrebarea ce străbate întregul roman este dacă protagonistă, Lucy Honeychurch, va ajunge cu adevărat la stadiul adevăratei cunoașteri de sine și la acela al împlinirii depline, sau se va resemna în fața convențiilor sociale victoriene, rămânând o simplă prezență decorativă a lumii în care trăiește, fără, însă, a o și înțelege vreodată. Situația aceasta este evidențiată încă din primele pagini ale cărții, în care Lucy este prezentată în timpul unei călătorii în Italia, în compania doamnei

^{*} E. M. Forster, *Cameră cu vedere*. Traducere de Cristian Baciu, București, Editura Leda, 2008.

Charlotte Bartlett, însoțitoarea care o domină și care ar dori să o transforme cât mai repede pe fermecătoarea Lucy într-o replică a ei însăși – doar că mai tânără cu câteva zeci de ani. Ghinionul face, însă, ca cele două să fie cazate într-o cameră care nu avea priveliște spre centrul Florenței – iar ghinionul doamnei Bartlett face ca lamentațiile sale să fie auzite de domnul Emerson, care se oferă să facă schimb de camere cu cele două. Numit astfel după gânditorul american Ralph Waldo Emerson, personajul menționat devine, previzibil, vocea rațiunii pe parcursul întregului roman, el fiind și cel care va contrabalansa influența nefastă a doamnei Bartlett asupra neexperimentatei Lucy, dar și cel care, indirect, o va ajuta să iasă și de sub tutela „medievalului” său logodnic, Cecil Vyse. În plus, domnul Emerson nu este singur, ci împreună cu fiul său, George, care, deși manifestând adesea tendințe depresive, va fi atras pe dată de Lucy – iar atracția, chiar dacă fata nu vrea s-o recunoască – este reciprocă. Cu toate acestea, sentimentele celor doi sporesc, iar cel de-al patrulea capitol al romanului le evidențiază pe deplin, reprezentând, din acest punct de vedere, un veritabil punct culminant al micii lor odisei erotice.

Căci, aflați în oraș, cei doi, George și Lucy, sunt martorii unei încăierări între italieni, sfârșită cu moartea unuia dintre participanți. Deodată, realitatea se dovedește a fi prea brutală pentru delicata Lucy, care leșină în brațele lui George. Și chiar dacă nici acum fata nu e pregătită să accepte că lucrurile s-au schimbat, Forster știe cum să sugereze acest lucru în mod absolut remarcabil, căci, pretextând că reproducerile de artă pe care Lucy le are cu ea fuseseră pătate de sânge și că trebuie curățate, George o conduce spre râul Arno, unde, odată cu petele, însuși sufletul lui Lucy este curățat de multe dintre urmele pe care convențiile sociale le lăsaseră, de-a lungul atâtor ani în care fusese învățată să fie o *lady* perfectă și să respecte ceea ce e unanim acceptat ca „potrivit” în societate. Deloc întâmplător, din nou, una dintre picturile pe care Lucy le are cu ea este *Nașterea lui Venus*, de Botticelli. La fel cum zeița se ridică din spuma valurilor mării, Lucy trebuie să descopere în sine însăși curajul de a începe o nouă viață, pe care, însă, să fie și capabilă s-o trăiască în adevăratul sens al cuvântului, dincolo de toate convențiile sociale. Ca într-o veritabilă poveste de (și despre) inițiere, domnul Emerson îi este alături și o ajută să scape de toți cei care încearcă să-i sugereze că, pentru a fi fericită, trebuie să accepte rețetele altora, determinând-o să înțeleagă că secretul fericirii îl găsește fiecare, și doar pe cont propriu. Fata va reuși, finalmente, să stabilească necesarul echilibru între Eros și Pallas Athena – finalitatea acestui demers fiind că, în cele din urmă, ea va conștientiza, chiar dacă ultima, că este îndrăgostită de George. Asta deși – și aici apare ironia subtilă a lui Forster – încă e supărată pe el pentru că o sărutase fără voia ei, la Florența. Tocmai de aceea ea găsește curajul de a-l respinge pe artificialul Cecil, depășind stadiul greșelilor frecvente de percepție și de adecvare la realitate pe care era tentată să le facă adesea (și chiar le și făcea!) înainte de experiența sa italiană; experiență ce o ajută și să înțeleagă măcar câte ceva din latura sacră a pasiunii erotice și, desigur, să atingă un nou prag al devenirii în viață.

Cu toate că unii critici au considerat că nu toate personajele din *Cameră cu vedere* sunt întru totul adecvate contextului social – sau mitic, ori estetic – în care sunt plasate, trebuie să recunoaștem că Forster reușește pe deplin în cazul celor doi tineri protagoniști, Lucy și George, care sunt nu doar credibili, ci și convingători în calitatea pe care o vor dobândi pe parcurs, de cuplu îndrăgostit, căci fervoarea pasiunii lor, chiar și atunci când pare ușor retorică, este reală. În comparație cu ei, Charlotte Bartlett și Cecil Vyse sunt artificiali și imperfect realizați, la fel ca și domnul Emerson, deloc convingător în perfecțiunea sa perpetuă... Totuși, aceiași Bartlett și Vyse devin, pe parcursul cărții, exemple satirice prin excelență, dar figuri în care, oricât le-ar ironiza ori satiriza, autorul știe să descopere și câteva puncte valabile. Din punctul de vedere al realizării artistice! Astfel, deși cei doi strălucesc prin ipocrizie, au o calitate ce ține de construcția romanescă însăși și care îi face remarcabili – chiar și ca personaje „negative”, ca să utilizăm vechea și atât de detestată de Forster formulă de clasificare. Nefiind niciodată conștienți de necazurile pe care le determină, ei nu devin nicio clipă cu adevărat demni de a fi detestați de cititor care, în acest fel, ajunge chiar să-i simpatizeze într-un anume sens, căci se va vădi că cei doi mai mult încurcă decât fac efectiv rău cuiva. Sigur, nu se poate afirma că aceștia – ca și alte personaje secundare – s-ar dezvolta complet în *Cameră cu vedere* și nici că ar dobândi o profunzime deosebită, fiind, din acest punct de vedere, comparabili cu unii dintre eroii lui Meredith, însă rămân figuri dinamice, fără de care cadrul general al romanului ar fi imposibil de conceput. Așadar, inteligența scilicitoare a autorului însușește chiar și personajele secundare, accentuându-le mai cu seamă laturile comice, tocmai pentru a evidenția, în acest mod, protagoniștii și transformarea lor de la stadiul de tineri lipsiți de experiență și neavând capacitatea de a-și înțelege propriile sentimente, la acela de îndrăgostiți dispuși să lupte pentru iubirea lor. Chiar și cu doamna Bartlett, după cum pare a adăuga ironic Forster în câteva pasaje cheie ale romanului – care a fost, de altfel, ecranizat, în anul 1985, în regia lui James Ivory, cu Helena Bonham-Carter, Denholm Elliott, Maggie Smith și Daniel Day-Lewis în rolurile principale.

Scriind despre încercările unor tineri de a-și găsi sufletul pereche și de a înțelege existența în adevăratul sens al cuvântului și plasând totul în cadrul luminos al Italiei, Forster a vorbit indirect, la fel ca și în atâtea alte situații, despre adevărul artei și despre dimensiunea umană a acesteia – privită, însă, întotdeauna, în perspectivă. Căci, dacă arta e o componentă fundamentală a existenței omenești, afirmă Forster subtextual de-a lungul întregului roman *Cameră cu vedere*, totuși, aceasta nu e unicul lucru care contează, câtă vreme esențială rămâne, din punctul său de vedere, reflectarea experienței artistice la nivelul conștiinței fiecăruia dintre personajele cărții, tocmai conștiința lor fiind aceea care, sub imperiul frumosului, se va rafina treptat și-i va ajuta pe protagoniști să-și descopere și să-și afirme adevărata individualitate. (Ideile acestea se regăsesc, de altfel, și în crezul artistic al lui Forster, intitulat, deloc întâmplător, *What I Believe*.)

Comparat, pentru acuitatea observației și forța ideilor pe care le profesază, cu George Orwell, deși fără să aibă incisivitatea expresivă a acestuia, Forster rămâne

una din vocile cu adevărat reprezentative ale prozei britanice din primele decenii ale secolului XX, reușind, însă, să-și extindă influența până în perioada contemporană și știind cum să depășească stricte condiționări ale epocii sale. Combinând notele de comedie socială cu cele lirice sau ironice, alternând stilurile și scriind, întotdeauna, într-un stil care pe bună dreptate a fost numit, de critica literară, „luminos”, E.M. Forster demonstrează, o dată în plus, prin *Cameră cu vedere*, că în cazul său este perfect îndreptățită aserțiunea conform căreia „stilul este omul însuși”, personalitatea sa fiind inseparabilă de maniera lui de a scrie. Căci, după cum F.R. Leavis afirma, la un moment dat, „stilul lui Forster este cel mai personal cu putință, în sensul că îl face pe cititor să simtă mereu prezența personalității autorului, dincolo de faptele relatate, astfel încât chiar și atunci când s-ar presupune că doar faptele personajelor trebuie să vorbească, vocea lui Forster se întrevede printre rânduri, ca și prezența sa reconfortantă, care, dacă în cazul unui autor mai puțin talentat ar fi un semn de slăbiciune și de inadecvare estetică, devine, aici, semnul distinctiv al farmecului său de romancier.”

Iubiri dificile

D.H. Lawrence s-a remarcat încă de la începuturile sale literare prin respingerea deschisă – pe care nu a ezitat s-o afirme, iar apoi s-o și practice în toate scrierile lui – a complicațiilor narrative ori compoziționale, pe care le considera niște podoabe gratuite și inutile pentru mesajul de fond al unui roman puternic, formula literară ideală, din punctul său de vedere, și către care a tins mereu. De altfel, scriitorul a subliniat, vorbind despre *Curcubeul* (însă aserțiunile sale sunt pe deplin aplicabile tuturor marilor sale romane), că nu l-a interesat absolut deloc analiza modulului „în care simte o femeie”, ci evidențierea, în primul rând, „a ceea ce este o femeie”.

Critica literară a extrapolat, pornind de aici, iar concluzia a fost că proza lui Lawrence nu e centrată deloc pe resorturile psihologice ale personajelor sale, ci, fapt uimitor într-o epocă a experimentelor narrative de tot felul și a înfloririi psihologismului, pe descoperirea mecanismelor exterioare – nu o dată chiar sociale – care le determină faptele și comportamentul. Se ridică, desigur, întrebarea legitimă: în ce măsură poți să descoperi ce este sau cine este o ființă umană – respectiv un personaj – în absența unei analize a modulului în care aceasta / acesta gândește?... Însă Lawrence a reușit să răspundă acestei dileme într-un mod cu adevărat unic, reprezentând un veritabil „caz” în literatura primelor decenii ale secolului XX, căci, spre deosebire de admiratorii și continuatorii marii școli a lui Flaubert, de stilisții, dintre care ajunge să amintim, aici, doar numele lui James Joyce sau Joseph Conrad, ca să nu mai vorbim de Virginia Woolf, autorul *Femeilor îndrăgostite* preferă să pară – chiar fără să fie! – tradițional printre moderniști, dar și profund modern, dacă ar fi să-l raportăm la romanul venit pe filiera postrealismului în categoria căruia a fost adesea încadrat.

Fiind, probabil, cel mai celebru roman al său, dar, în egală măsură, suferind de pe urma unei anumite reacții de respingere pe care a exprimat-o însuși autorul, *Fii și îndrăgostiți*^{*}, publicat în anul 1913, se individualizează nu numai prin modul de rezolvare a unor aparent consacrate conflicte de familie ori de analizare a resorturilor sociale ce determină o parte a acțiunilor în care sunt implicate personajele, ci și prin nivelul compozițional. Căci, dacă, așa cum s-a afirmat, singura regulă care este respectată în ceea ce privește structura compozițională a

* D. H. Lawrence, *Fii și îndrăgostiți*. Traducere de Lidia Grădinaru, București, Editura Leda, 2008.

romanelor lui D. H. Lawrence este aceea că ele nu respectă nicio regulă, trebuie să subliniem de la bun început că tocmai de la aceasta romanul *Sons and Lovers* face excepție, cel puțin dintr-un anumit punct de vedere. Cartea aceasta dă impresia unei acțiuni complete, integrate într-un context mai larg decât, poate, cititorul s-ar fi așteptat, tocmai pentru că, exact în perioada în care autorul lucra la finalul său, se petreceau evenimente însemnate în propria sa viață, care își vedea, practic, încheiată una dintre etapele semnificative.

Chiar povestea – și istoria! – elaborării și apariției romanului de față este complicată și, în unele dintre datele sale, cu adevărat extraordinară. Lawrence scria în timp ce mama sa (figură centrală a existenței lui) se afla pe patul de moarte, la fel cum se relatează și în trama *Fiiilor și îndrăgostiților*, cu privire la viața lui Paul Morel, protagonistul cărții. Apoi, trebuie să menționăm, chiar și în trecere, că cea mai mare parte a romanului a fost scrisă sub atenta observație a lui Jessie Chambers, iubita de atunci a scriitorului, a cărei replică în roman este personajul Miriam Leivers. Jessie chiar i-a furnizat lui Lawrence o serie de materiale scrise, cu scopul de contribui la conturarea propriului ei rol în acțiune, ținând seama de faptul că povestirea înfățișează imposibilitatea eroului, tânărul Paul Morel, de a răspunde cu aceleași sentimente iubirii lui Miriam, ca urmare a obsesiei neelucidate pe care acesta o manifestă față de mama sa. În plus, într-un punct al acțiunii, Paul evadează, ca soluție de moment, într-o relație pur fizică alături de o altă femeie, Clara Dawes, iar Jessie Chambers se pare că și-a păstrat rolul în construirea romanului până în momentul când Lawrence a plecat în Germania împreună cu viitoarea sa soție, Frieda von Richthofen Weekley, de origine germană. Apoi, versiunea finală a cărții a fost scrisă, se pare, în conformitate cu mărturisirile ulterioare ale lui Lawrence, alături de Frieda (care, într-adevăr, a detectat în aceasta elemente freudiene, astfel încât a putut, cam târziu, ce-i drept, să-i expună lui Lawrence misterele complexului oedipian și, deci, să-l facă să înțeleagă care era adevărata semnificație a piedicilor ce se tot ivesc în calea protagonistului său). Luând, așadar, în calcul toate aceste aspecte, putem afirma că există și alte metode de realizare a marilor romane decât cele prezentate de către Henry James în scrierile sale teoretice, a căror influență domina epoca în care Lawrence lucra la definitivarea textului acestui roman. Și trebuie să recunoaștem că, făcând referire la contextul biografic al cărții, efortul autorului este cu adevărat unul cathartic, dovedind o încredere uimitoare în propriile mijloace artistice. Experiența de viață dureroasă, dar nedeslușită până la capăt este nu numai transpusă cu intensitate în *Fii și îndrăgostiți*, ci și, către final, prezentată cu o extremă luciditate, la care nicio altă carte a autorului nu va mai ajunge.

Elementele legate de biografia lui Lawrence nu sunt puține în *Fii și îndrăgostiți*, iar ele merg de la situarea geografică, prezentată cu un excelent simț artistic ce surprinde perfect atmosfera, detaliul fizic, ritmul muncii și al vieții din casa modestă a unui miner, și până la relația dintre peisajul industrial și cel agricol, ce contribuie la evidențierea adevăratelor caracteristici și realități ale vieții din acel spațiu și timp. Astfel, sunt prezente în text numeroase comentarii, directe sau

subtextuale, cu privire la Anglia începutului de secol XX și la raportul dintre trecutul pastoral al țării și viitorul industrial ce se întrevăde. Cu toate acestea, romanul, în ansamblu, stă sub semnul mării și adevăratei ficțiuni, *Fii și îndrăgostiți* nefiind o scriere pur autobiografică, cu atât mai mult cu cât Jessie Chambers, modelul „real” pentru Miriam, a scris mai târziu o carte în care a punctat diferențele dintre relația ei cu Lawrence față de cea a lui Miriam cu Paul Morel. Însă, oricât de interesante ar putea să pară aceste amănunte ce leagă lumea cărții de biografia autorului, ele nu pot deveni într-un tot relevant pentru o interpretare coerentă a romanului de față, la fel cum și mult clamata relație dintre conflictele din *Fii și îndrăgostiți* și complexul lui Oedip, așa cum a fost el teoretizat de Freud, nu e de natură să explice totul, câtă vreme, urmând aceste piste, cititorul va avea tendința de a pune textul românesc într-un nemeritat pat al lui Procust, discursul lui Lawrence reprezentând mai mult decât ilustrarea vreunei teorii, fie ea și una strălucită, asemenea celei freudiene, ori pasionantă la nivelul unei simple cazuistici biografice.

Ca subiect strict, romanul lui Lawrence este axat pe iubirea pe care o nutrește Paul pentru Miriam, fiica unui fermier din vecinătate, și pe pasiunea pe care Miriam, la rândul ei, o are pentru tânăr. Dar dragostea mamei sale îl împiedică pe acesta să răspundă la fel de intens la sentimentele fetei, iar iubirea lor nu se poate împlini nici măcar din punct de vedere fizic. Paul este nevoit să-și găsească satisfacția trupească în alte direcții, fapt acceptat de mama sa, căci nu amenință să afecteze dragostea băiatului pentru ea. Relația mamă-fiu îl forțează astfel, așa cum el însuși va spune, să „caute pasiunea” în legăturile cu alte femei, dar și să aibă numai scurte aventuri pasionale. Sigur că aceasta este o situație nesatisfăcătoare pentru toți – Paul, Miriam, femeia cu care se implicase într-o relație trecătoare, mama sa, care, până la urmă, moare de cancer. Moartea ei pare, din punct de vedere simbolic, un act disperat pe care îl săvârșește din cauză nu mai poate să păstreze dragostea unică, pură, a fiului ei. Disperarea îl stăpânește și pe Paul, care nu mai poate suporta situația și este atât de marcat de agonia mamei sale și de suferința pe care boala i-o provoacă acesteia, încât îi grăbește el însuși moartea, administrându-i o supradoză de morfină.

Relația sentimentală dintre Paul și Miriam, sau mai degrabă eșecul relației lor, a fost interpretat de critici și din alt punct de vedere. Se pare că Paul nu respinge, în final, dragostea lui Miriam din cauza geloziei mamei sale, care dezaproabă relația lor, ci ca urmare a faptului că fata este întruparea desăvârșită a sensibilității anxioase a protestantismului. Ea este descrisă în mod repetat ca fiind opusul senzualității (spre exemplu, în sugestivele scene picturale cu puii ciugulindu-i din palmă), e prea capricioasă, prea ahtiată după „lucruri elevate”, prea împovărată de „orgolioasa umilință” puritană, având, în plus, și psihologia martirului creștin perfect. Îi lipsesc pasiunea erotică, umorul, ironia, deschiderea spre nouitate, și, așa cum repetă Paul, o mai mare vitalitate, care să se manifeste prin sentimente spontane. În cele din urmă, convinsă, la vârsta de douăzeci de ani, de insistențele lui Paul, ea îi dăruiește acestuia trupul său doar ca „sacrificiu”. Ruptura dureroasă a

lui Paul de Miriam, reprezentanta prin excelență a moralității și a asumării suferinței gratuite, care ilustrează imaginea nietscheană de „sclav al moralității”, nu poate fi, în consecință, explicată exclusiv prin intermediul complexului lui Oedip, ci mai cu seamă prin manifestarea unui anumit „etos protestant” provincial, dominant în Anglia epocii respective. Ambivalența sentimentelor pe care le are Paul atât față de Miriam, cât și față de mama sa pot fi, de altfel, interpretate în conformitate cu conceptul teoretizat de R.D. Laing (pe urmele lui Freud, dar adoptând o perspectivă sensibil diferită) drept „nesiguranță ontologică”: tânărul ajunge ca, în momentele esențiale, să-și pună sub semnul întrebării nu doar capacitatea de a răspunde adecvat, din punct de vedere emoțional și erotic, dorințelor celor două femei, ci și propria sa existență.

Pe de altă parte, relația lui Paul cu Clara reprezintă o contrapondere a iubirii sacrale pe care tânărul o nutrește pentru Miriam. Alături de Clara el trăiește o pasiune profană, complicată și ea de raporturile – din nou, extrem de complicate și de sinuoase – care se stabilesc între Paul și soțul acesteia, Baxter Dawes, un soi de replică la altă scară a tatălui lui Paul. Clara, caracterizată de autor drept o „sommambulă erotică” – nimic altceva decât o altă expresie a fascinației pe care Lawrence a resimțit-o mereu pentru motivul Frumoasei Adormite – îi trezește simțurile lui Paul, pentru care erotismul devine o adevărată experiență mistică, dar înțeleasă într-un sens fundamental diferit față de iubirea față de Miriam. Astfel că transformarea lui Paul sub impulsul erotismului este covârșitoare și o face pe Clara să simtă că îl pierde treptat, dar iremediabil. Chiar și în timpul celor mai pasionale clipe petrecute alături de ea, Paul simte că se cufundă în curgerea elementelor primordiale ale universului, că devine o parte a marelui tot care este natura, erotismul ducându-l la asumarea unei adevărate doctrine – care, desigur, este a lui Lawrence însuși – a dorinței de autoanihilare prin pasiune. De aici, desigur, și fascinația pe care o simte Paul față de tot ceea ce trimite la imaginarul thanatic, dar și reacția sa de după moartea mamei, când își dorește ca el însuși să se stingă și să se contopească cu întunericul, înțeles, desigur, în alt sens decât acela consacrat de romanul lui Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Existența lui Paul va fi nu doar sfâșiată între trup și suflet, ci de-a dreptul între Eros și Thanatos, mai exact între nevoia de a fi dependent de o femeie și spaima ca nu cumva aceasta să-l anihileze complet.

Pe de altă parte, același „etos protestant” al negării de sine care o caracteriza pe Miriam poate fi întâlnit și la cea mai mare „rivală” a acesteia, nimeni alta decât Gertrude, mama lui Paul, alături de reprimarea sexualității, detașarea prin muncă, disciplina aspirațiilor, asumarea vinei și aspirația către o mântuire prin convertire – aspecte care duc nu numai la înfrângerea soțului ei, Walter, deja abrutizat de industria minieră, ci chiar și a unora dintre fiii ei. Scenele în care apare tatăl, în ciuda feminizării antagoniste a celorlalte personaje masculine din carte, sugerează o lume a virilității aspre, dar pline de căldură, având drept unic „loc de închinare” cârciuma și drept unică șansă de salvare spirituală, camaraderia bărbaților. Minerul trăiește o viață opusă celei a soției sale, adeptă a moralității, nelipsită la slujbele

religioase. Căsătoria sa nepotrivită cu Gertrude eşuează, însă, rapid, devenind un soi de veritabil „blocaj pasional” și producând un conflict social și psihologic care îi afectează, în diferite grade, pe toți membrii familiei Morel. Fiica puritană a unui tată autoritar, Gertrude ajunge foarte de timpuriu să controleze totul în căsnicia ei – „căci, acum, simțea cum ea însăși luase locul tatălui său”, subjugându-și și îndepărtându-și soțul, pe temeiul poziției sociale inferioare a acestuia.

Însă romanul *Fii și îndrăgostiți* nu rezistă, spuneam deja, doar prin mult discutata – din perspectiva complexului lui Oedip sau din alte puncte de vedere – relație dintre mamă și fiu, cartea devenind și reprezentarea completă a unui mod specific de viață, a existenței unei familii de provincie – fapt des întâlnit în literatura secolului al XIX-lea – diferența esențială pe care o aduce Lawrence fiind accentul pe care el îl pune asupra sexualității și a condiției sociale a protagoniștilor săi, legați de universul citadin industrializat al Angliei vremii. După cum unii critici nu au ezitat să sublinieze, orașul reprezintă o imagine prin excelență negativă pentru Lawrence, inamicul cel atât de înverșunat al industrializării și depersonalizării pe care spiritul citadin o aduce inevitabil în lumea modernă. Cu toate acestea, finalul romanului, subliniind transformarea evidentă a lui Paul, la capătul tuturor experiențelor erotice și emoționale pe care le-a trăit, aduce o neașteptată notă de speranță, în ciuda accentelor thanatice pe care autorul le folosește în portretizarea lui Paul. Căci acesta găsește în sine însuși forța de a depăși atât blestemul oedipian de care fusese marcat atâta vreme, dar, în egală măsură, și pe acela al clasei muncitoare, de care era legat prin intermediul tatălui său, a cărui imagine încercase să o anuleze (să o ucidă!) ani în șir. Și chiar dacă Paul realizează că, la capătul acestor dureroase inițieri, a pierdut mai mult decât a câștigat, iar povestea lui este, în mod fundamental, una a eșecului și a pierderilor succesive, romanul în ansamblu păstrează, paradoxal, o notă de speranță pe care, desigur, numai un scriitor cu talentul lui Lawrence ar fi putut-o include într-un astfel de context, păstrând-o la o asemenea intensitate și investind-o cu o asemenea putere de convingere.

Forța expresivă a cărții provine și din capacitatea autorului de a surprinde esența existenței muncitorilor, dar deopotrivă și complexitatea psihologică a personajelor, chiar și a celor secundare – însă întotdeauna fără vreun exces de psihologism. Doar astfel Lawrence a reușit să-și consolideze poziția de romancier profund, demonstrând și capacitatea de a lucra la o scară cu adevărat impresionantă, dar de fiecare dată cu toate mijloacele și procedeele asimilate (până la detaliu!) ale marii arte romanești, fără să experimenteze doar de dragul experimentului literar, însă nerefuzând noile experiențe atunci când acestea se dovedeau absolut necesare, și să rămână legat de o tradiție literară adânc înrădăcinată în conștiința cititorilor, inițiind, în același timp, și știind și cum să o fundamenteze, o nouă orientare în contextul modernismului european.

Portret al artistului ca dramaturg

Aproape inevitabil, atunci când se vorbește despre James Joyce, titlurile cel mai adesea citate sunt cele ale romanelor *Ulise* sau *Portret al artistului în tinerețe*, mai rar, poate, fiind amintite volumul de nuvele *Oameni din Dublin*, poemele din *Muzică de cameră* și doar printre cunoscători discutându-se despre dificila construcție din *Finnegan's Wake*. Cu toate acestea, chiar dacă mai puțin citită și încă și mai puțin reprezentată, *Exilații*^{*}, unica piesă de teatru publicată de Joyce, reprezintă un punct important de reper, atât pentru opera, cât și pentru estetica sa. Piesa, publicată în 1918, a fost jucată pentru prima dată în limba germană, la München, în anul următor, la insistențele lui Stefan Zweig, dar, din cauza primirii nefavorabile de care a avut parte atât din partea publicului, cât și a criticii de specialitate, va fi retrasă imediat, pentru ca abia în 1925 să fie montată în limba engleză, la New York, fără însă ca receptarea să fie, aici, cu mult mai bună. Doar după ce textul e pus în scenă de către Harold Pinter, în 1970, la Mermaid Theatre, *Exilații* lui Joyce dobândesc succesul pe care îl meritau de la bun început.

Dintre dramaturgi, Shakespeare a reprezentat întotdeauna pentru Joyce o preocupare esențială, devenită, cu timpul, de-a dreptul obsesie. Nu numai că, aflat la Triest, irlandezul a ținut câteva conferințe despre Hamlet, ci, în plus, Stephen Dedalus, protagonistul din *Portret*, împărtășește cu meditativul prinț al Danemarcei același idealism plin de amărăciune pe care Joyce îl considera definitiv pentru o bună parte a operei shakespeareiene; iar Leopold Bloom, modernul rătăcitor citadin din *Ulise*, are, pe alocuri, în intervențiile sale, accente ale unei retorici hamletiano-shakespeareiene pentru a cărei elaborare romancierul a muncit foarte mult. Cu toate acestea, atunci când a fost tentat el însuși să se apropie de domeniul dramaturgiei, modelul înspre care s-a îndreptat a fost Henrik Ibsen, Joyce ignorând în mod deliberat experimentele lui Shaw, Yeats sau Synge – pe care îl considera, totuși, înzestrat cu „un uimitor spirit artistic”.

Pasiunea lui Joyce pentru opera ibseniană este, însă, mai veche decât primele sale încercări dramatice. Căci, în primăvara anului 1900, tânărul Joyce a publicat, în *Fortnightly Review*, un eseu în care analiza tehnicile și strategiile lui Ibsen, pornind de la piesa acestuia, *Când noi, morții, vom învia*. Vorbind despre acest text

^{*} James Joyce, *Exilații*. Traducere, cuvânt introductiv și note de Dan Ciobanu, București, Editura Univers, 2013.

dramatic, dar având în vedere întreaga creație ibseniană, Joyce accentua caracterul extrem de pregnant al dramelor autorului norvegian, cel care era mereu fascinat de modul în care marile adevăruri pot fi (trebuie să fie!) exprimate în teatru, mai cu seamă prin capacitatea personajelor aflate pe scenă de a rosti ele însele întrebări fundamentale și a răspunde problemelor de conștiință care le consumă. Urmarea acestui eseu entuziast a fost o scrisoare de mulțumire pe care Ibsen însuși a adresat-o editorului, William Archer, iar pentru Joyce acesta a fost, după cum mărturisea chiar el, momentul când a încetat să se simtă irlandez și clipa când a devenit „un spirit european”. Pentru a-l putea citi pe Ibsen în original, tânărul Joyce a început chiar să învețe singur limba norvegiană, iar ulterior, într-o scrisoare pe care a adresat-o maestrului din țara fiordurilor, el a elogiat capacitatea creatorului *Norei* de a transpune la nivelul textului dramatic tensiunile lăuntrice care sfâșie sufletele unor personaje puternice și de neuitat, în care el însuși își recunoștea înțeleștirile, îndoielile și obsesia pentru perfecțiunea formală, dar și pentru substanța conținutului.

Piesa *Exilați (Exiles)* a fost definitivată în anul 1915, lectura atentă a acesteia scoțând la iveală semnificații altfel nebănuite ale concepției artistice a lui Joyce, câtă vreme elaborarea ei datează din perioada definitorie pentru estetica ce domină *Portret al artistului în tinerețe*, dar și munca susținută la primele fragmente din *Ulise*. Iar dacă Stephen vorbea în *Portret* despre acea rețea complicată a universului în care ființa umană riscă la tot pasul să-și piardă sufletul, personajele din *Exilați* par a duce mai departe această convingere, cu accente ibseniene, cu tonalități îndrăznețe – considerate, tocmai de aceea, obscene și inacceptabile de către unii dintre contemporanii autorului –, dar și cu un lirism de substanță și cu o rară capacitate de a-și transforma protagoniștii din simple apariții scenice în metafore puse sub semnul tragicului. Cazul lui Richard Rowan este definitoriu în acest sens, cu atât mai mult cu cât „situația metafizică”, așa cum au numit-o exegeții, în care se găsește acesta complică și mai mult contextul.

În ciuda opiniei cvasiunanime a contemporanilor săi, James Joyce a insistat nu o dată că piesa aceasta nu este nicidecum o dramă centrată pe tema adulterului, ci o meditație care are în vedere implicațiile exilului, sentimentul izolării și incapacitatea oamenilor de a mai menține între ei relații adevărate. Cu toate acestea, cel puțin la primul contact cu textul, cititorul nu poate să nu simtă tensiunile inerente unui triunghi conjugal – mai precis ale unor triumphiuri conjugale care par a se structura ori destructura progresiv. Căci, în momentul în care cei doi bărbați, Richard și Robert, care fuseseră legați de puternice sentimente de prietenie în copilărie, se reîntâlnesc după nouă ani, ambii constată că încă își dispută afecțiunea femeii care devenise soția unuia dintre ei, și anume a lui Richard. Gelozia și trădarea posibilă pot izbucni în orice clipă, amenință chiar să nu mai poată fi controlate, iar Bertha, enigmatică soție a lui Richard și femeia pe care Robert, orice ar face, nu se poate împiedica să n-o dorească, considerând-o acum chiar de nouă ori mai atrăgătoare decât în urmă cu nouă ani, încearcă în zadar să se transforme în mediatorul perfect, în stare să pună lucrurile la punct și să mențină echilibrul în mijlocul unor asemenea frământări. Cu o excelentă

stăpânire a tehnicii contrapunctului la nivelul personajului, Joyce o introduce de la bun început în scenă și pe Beatrice, cea care, dacă în urmă cu ani părăsise a reprezenta inspirația artistică pentru scriitorul care Richard dorea să ajungă, acum e profesoara de muzică a fiului acestuia. Marea provocare la care James Joyce încearcă să răspundă în această piesă este modul în care pot fi teatralizate convingător din punct de vedere artistic problemele libertății de alegere a fiecărui individ, dar și cele legate de demnitatea umană – pe care autorul le pune în legătură cu tensiunile inerente din cadrul relațiilor afective și sexuale ale oamenilor.

Aparent inexplicabil, Richard aproape că vrea să fie trădat de Bertha, chiar încurajându-și soția să se apropie de Robert, ca și cum ar dori ca prin intermediul acestei experiențe să simtă toate adâncimile – pe care, deși le bănuiește abisale, nu crede că i-ar putea fi fatale – îndoielii și nesiguranței în plan matrimonial. Pe de altă parte, Robert nu încetează să o asigure pe Bertha că soțul ei e cel care o împinge spre infidelitate, visând să fie cumva eliberat de sub dominația oricăror legi, reguli sau „lanțuri” ale convențiilor sociale.

„Trei personaje jucându-se de-a șoarecele și pisica”, spunea Joyce pentru a defini această piesă. Numai că, dincolo de exprimarea dramaturgului, se vede clar, aici, modul în care, deși urmează modelul ibsenian, Joyce se și detașează, cu o neașteptată maturitate, de acesta. Una din temele esențiale ale dramaturgiei ibseniene, considerată de Joyce ca fiind extrem de profitabilă din punctul de vedere al semnificațiilor, este cea a raporturilor dintre sentimentul de vinovăție și conștiința personajelor puse să se înfrunte pe scenă. Dorința de eliberare pe care o nutresc majoritatea eroilor lui Ibsen provine din nevoia lor de a anula orice posibilă vinovăție, dar și de a se îndepărta de povara nu o dată fantomatică a propriei conștiințe. Modul în care norvegianul a explorat și a rezolvat toate aceste conflicte în *Când noi, morții, vom învia*, este utilizat de Joyce în *Exilați* – unde acest fundal conceptual e depășit, pentru ca Joyce să poată exprima semnificații adecvate propriei sale sensibilități.

De reținut, apoi, e faptul că Bertha, în ciuda oricăror posibile apropieri sau asemănări, nu e nicidecum o a doua Hedda Gabler, ea nu încearcă să-l stârneasce pe Robert împotriva lui Richard, ci dă senzația că plutește, cumva imaterial, asemenea cețurilor ce se ridică din spuma mării, pe deasupra realității de care într-adevăr încearcă să se detașeze. În schițele pe care le făcea pregătind versiunea definitivă a piesei, Joyce vorbea despre nevoia de independență a Berthei, independență pe care femeia și-o dorea pentru ca, în cele din urmă, să poată evalua corect solitudinea din propriul suflet. Numai că, treptat, cei doi bărbați încep să o domine pe Bertha prin lupta lor pentru redobândirea afecțiunii sale, sfârșind prin a fi ei înșiși dominați de sensurile nebănuite pe care această încheștare le primește pe parcursul desfășurării acțiunii. În plus, în sufletul lui Richard sunt mereu comparate imaginile soției și ale mamei – despre care, de altfel, îi și vorbește frecvent Berthei. Treptat, mama începe să-l obsedeze oarecum asemănător cu strigoii care bântuie personajele ibseniene. Iar dacă în *Când noi, morții, vom învia*, Ibsen aducea în prim

plan preocuparea personajului artist de a transforma viața și dragostea în artă, Rowan nu încetează să-și dorească ca Bertha să devină oarecum personajul-soție, iar nu soția propriu zisă, ca și cum ea ar fi, într-un anumit sens, tot o creație artistică – și, desigur, tot a sa.

Nu puțini au fost criticii care au raportat acest text la o serie de date care au marcat biografia lui Joyce, de la plecarea / exilul din Dublinul paralizat al adolescenței sale, la relația tumultuoasă cu Nora Barnacle, numai că, dincolo de orice posibile identificări (mai degrabă formale), sensul *Exilaților* este mai cu seamă acela de a lega, simbolic, atmosfera din extraordinara povestire *The Dead* (*Cei morți*), din finalul volumului *Oameni din Dublin*, de cea a marilor creații din anii următori. Dovadă că, după cum Joyce însuși spunea, „elaborarea oricărei opere de artă are trei faze: clarificarea concepției artistice, creația propriu-zisă și reprezentarea, accidentele biografice nefiind relevante pentru oamenii de geniu.”

Șeherezada Nordului

Christenze Dinesen a studiat artele frumoase la Copenhaga, Paris și Roma, iar în anul 1914 s-a căsătorit cu baronul Bror von Blixen-Finecke, pe care l-a urmat în Africa, stabilindu-se în Kenya, unde a rămas aproape două decenii. Însă abia după divorțul de infidelul său soț și după reîntoarcerea în Danemarca natală și-a început cu adevărat cariera literară, fiind cunoscută astăzi drept Karen Blixen (deși a utilizat mai multe pseudonime, printre care Isak Dinesen sau Pierre Andrezel), autoare a celebrului volum autobiografic *Din inima Africii* (1937), a romanului *Răzbunătorii angelici* (1944) și a câtorva excelente volume de proză scurtă: *Șapte povestiri gotice* (1934), *Povestiri de iarnă* (1942) sau *Ultimele povestiri* (1957).

Afirmată în literatură în anii '30 ai secolului trecut, Karen Blixen reprezintă o adevărată provocare pentru critica literară, câtă vreme, cu toate că aparține, din punct de vedere cronologic, modernismului european, temele pe care le tratează par înrudite cu (desprinse din?) proza epocilor anterioare. Apoi, cadrul în care sunt plasate povestirile sale este aproape întotdeauna cel al veacurilor trecute, iar Blixen accentuează de fiecare dată elementele atemporale, fără să dea o prea mare importanță contextului specific al unei anumite perioade. După inițiala respingere venită din partea exegeților danezi, care au vorbit despre „stranietatea excesivă” a celor șapte povestiri gotice, dar și despre „lipsa unui substrat moral clar definit” din aceste texte, chiar și criticii cei mai acizi au fost siliți să remarce – și să aprecieze – construcția (mereu impecabilă la nivelul strategiilor narrative), ca atmosfera (uluitor creată, uneori doar din câteva tușe și doar în câteva rânduri) sau capacitatea autoarei de a evidenția importanța emoției și a sentimentelor chiar și în cele mai banale momente ale existenței cotidiene. Căci pentru Karen Blixen, povestirea reprezintă modalitatea privilegiată de a exprima esența existenței umane și, deopotrivă, o „formă primordială a literaturii”, aflată, după cum scriitoarea a afirmat ea însăși, „în directă relație cu magicul și miraculosul”, pierdute treptat – dar iremediabil – de oameni, odată cu ancorarea tot mai hotărâtă în tehnicismul contemporan. Spre deosebire de roman, merit să descrie și să explice prin intermediul dialogurilor și prin utilizarea elementelor de analiză psihologică, povestirea se

concentreză, în opinia lui Blixen, asupra lucrurilor cu adevărat importante: ce s-a petrecut și mai ales cum s-a petrecut.

*Povestirile de iarnă** au fost elaborate în primii ani ai celui de-al Doilea Război Mondial, în Danemarca aflată pe atunci sub ocupație germană. Karen Blixen revenise acasă și se reinstalase în locurile unde își petrecuse copilăria, astfel încât nu e de mirare că numeroase ecouri ale trecutului se regăsesc în aceste unsprezece texte. Iar alături de detalii nu o dată minuțioase ale amintirilor personale, volumul acesta evidențiază, în fiecare text în parte, o plecare, o desprindere de țărmuri, un zbor, un vis sau chiar o cufundare benevolă în moarte, toate fiind modalități de evaziune din sumbra realitate a prezentului și chiar dintre cadrele rigide ale unui ipotetic viitor. Pe de altă parte, cartea e un adevărat imn închinat Danemarcei și oamenilor săi, imaginați în timpul ocupațiilor obișnuite, în regiunile muntoase sau în largul mării. Și de fiecare dată se remarcă un visător sau un întreprinzător, o femeie frumoasă, dar prea puțin fericită ori un copil singur, alungat, orfan ori incapabil să se potrivească ritmurilor lumii în mijlocul căreia trăiește, dar întotdeauna doritor să găsească acel unic loc unic pe care să-l poată numi acasă. (Toate acestea se regăsesc poate mai cu seamă în *Copilul visător*, în *Invincibilii stăpâni de sclavi* și în *Lanul de secară*.) Plus numeroși naufragați de cele mai diverse tipuri și o serie completă de proscrisi, însă de fiecare dată investiți cu conotații pozitive. Cu toții își imaginează, ca unică strategie de a eluda toate condiționările durei realități, o îndrăzneată evadare, iar aceasta e de cele mai multe ori visul; iar alteori, moartea. Dar modul în care protagoniștii își închipuie acest univers compensatoriu (un veritabil spațiu securizant) e atât de viu și de coerent, încât tărâmul imaginației capătă, deodată, toate datele celei mai reale realități – ridicându-se, desigur, deasupra tuturor dificultăților sau nedreptăților unei lumi prea puțin dispuse să-i înțeleagă ori măcar să-i asculte pe cei (doar aparent!) neajutorați, slabi și singuri. *Povestea micului mus* relatează o salvare magică, dar perfect explicabilă, câtă vreme șoimul sub forma căruia apăruse cu ani în urmă femeia demonstrează că are o memorie care o depășește pe cea umană. *Héloïse* evidențiază curajul unei femei care, aflată într-o situație dificilă, salvează viața tuturor tovarășilor de călătorie, *Poveste despre o perlă* spune în puține pagini multe lucruri semnificative despre încredere și fidelitate, *Peter și Rosa* prezintă tragica dragoste a doi tineri, iar *O poveste cu tâlc*, din final, readuce în prim-plan tema artei, dar și pe aceea a dublului atât de frecventă în *O mie și una de nopți*, unul dintre modelele estetice pe care Blixen le-a avut mereu în vedere. Un altul e reprezentat, desigur, de basmele lui Hans Christian Andersen, iar alte posibile surse de inspirație au fost descoperite de criticii

* Karen Blixen, *Povestiri de iarnă*. Traducere de Ioana A. Manolescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2014.

literari în opera shakespeariană sau în cea a lui Dante, în proza lui Mark Twain, în mitologia greacă sau scandinavă (ele fiind evidente mai cu seamă în *Alcmene* sau *Din Danemarca de altădată*) și în filosofia lui Kierkegaard.

Dincolo de toate acestea, trebuie să ținem seama și de permanenta pendulare a lui Karen Blixen între două lumi, între două universuri culturale, între două concepții diferite cu privire la esența timpului, la semnificațiile spațiului și la implicațiile acestora asupra ființei umane. Căci ea a fost mereu împărțită între limba și cultura daneză și cea engleză (multe dintre povestirile sale au fost scrise în engleză, într-o manieră cu adevărat uimitoare, astfel încât s-a vorbit adesea despre calitatea de-a dreptul „barocă” a stilului său), dar și între Europa și Africa, între un aici și un acolo, între prezentul specific gândirii occidentale și trecutul spre care civilizațiile tradiționale se îndreaptă mereu.

De aici decurge, măcar în parte, și nevoia, dorința (care e deopotrivă a lui Blixen și a personajelor sale!) de retragere în trecut – fie în cel propriu, fie în cel colectiv. Numai că arhaismul atât de analizat în opera scriitoarei daneze e doar o mască, extrem de elaborată, menită a evidenția structura de profunzime a operei, dar și a gândirii sale. Căci măștile și deghizările sunt strategii atât personale, cât și literare, necesare pentru a-i furniza scriitoarei distanța de care are nevoie pentru a-și definitiva ficțiunile. În fond, utilizând forme sau procedee aparent arhaice de literatură (povestirea în ramă și imaginile restructurate ale altor și altor Șeherezade, imagine prezentă, de altfel, și în romanul *Din inima Africii*, întâlnirile repetate, dar sub alte înfățișări, ale personajelor, recursul la vise și evaziunea din realitate), Blixen ridică în fața cititorului probleme extrem de importante și formulează, aproape pe nesimțite, o serie de întrebări fundamentale pentru omul de pretutindeni și de oricând, fără să uite să sublinieze și numeroasele tensiuni ideologice și estetice – căroră, întotdeauna, le găsește o rezolvare neașteptată, poate paradoxală, însă întru totul convingătoare. Nu întâmplător, majoritatea protagoniștilor ei încearcă să înțeleagă cine sunt, iar tema identității, atât de abordată de toți marii reprezentanți ai modernismului literar european și nu numai, capătă, în acest context și beneficiind de aceste elemente, o nouă consistență. În plus, relația lui Karen Blixen cu trecutul și, implicit, cu întreaga tradiție literară pe care o are în vedere, evidențiază faptul că ea știe perfect cum să se îndepărteze, atunci când e nevoie, de orice modele, oricât de prestigioase. Prin urmare, textele ei nu vor fi nici utopice, nici excesiv nostalgice, câtă vreme trimiterile la trecut implică, de fiecare dată, o distanță artistică evidentă, ce combină elemente și atitudini extrem de diferite, dar pe care scriitoarea le integrează într-un întreg uluitor: umorul apare alături de accente melancolice, dar și de notele de ironie mușcătoare, sentimentalismul lacrimogen fiind exclus cu desăvârșire.

Preocupată de relațiile dintre povestire, identitate, dragoste și artă, Karen Blixen are tendința ca în povestirile sale nu doar să surprindă, ci de-a dreptul să

re-formuleze trecutul, iar actul însuși al povestirii are, cel mai adesea, din punctul său de vedere, dar și al eroilor ei, rolul de a suplini absența unei ființe umane și, cumva, de a aboli risipirea în curgerea temporală. Nu va fi, deci, o surpriză, folosirea oximoronului ca procedeu de bază, căci scriitoarea mizează mult pe coincidență contrariilor și pe funcționarea paradoxului. Iar faptul că personajele din *Povestiri de iarnă* se întreabă mereu, chiar și fără să rostească aceste cuvinte, „Cine sunt?” determină cititorul să mediteze profund la sensurile propriei existențe și la relațiile pe care poate / trebuie să le stabilească cu lumea înconjurătoare. De aici și importanța secretelor niciodată explicate, dar și a răsturnărilor de situație, înțelese corect de protagoniștii unor întâmplări abia după ani de zile; de aceea, Blixen folosește frecvent strategia dramatică a celei de-a doua întâlniri. Așa se întâmplă în *Héloïse*, unde doar finalul textului luminează, retrospectiv, tot ce se petrecuse cu mult timp în urmă, în vremea războiului franco-german din 1870. Iar dacă numele protagonistei e inspirat de medievala tragică poveste de dragoste dintre Héloïse și Abelard, situația în care eroina lui Blixen este pusă pare desprinsă direct din *Boule de suif*, de Guy de Maupassant. Numai că finalul e, acum, fundamental diferit, a sa Héloïse e apreciată de tovarășii de călătorie pentru că le salvase viața, dar resorturile întâmplării din anii războiului sunt dezvăluite, ca nouă expresie a tensiunii dintre trecut și prezent, dintre mască și chipul real și dintre moduri diferite de a înțelege existența, doar în ultimele rânduri ale textului. Dovadă, dacă mai era nevoie, că important, în orice călătorie, nu e atât capătul ei ori destinația, ci în primul rând drumul pe care călătorul îl străbate. Dar și că marile adevăruri se ascund, nu o dată, în faptele aparent neînsemnate. O lecție pe care Karen Blixen a învățat-o ea însăși, meditând la tărâmurile fabuloase și la epoci îndepărtate de prezent – și pe care cititorii *Povestirilor de iarnă* o înțeleg la fiecare nouă lectură a acestor bijuterii narrative.

Literatură și existență

„*Madame Bovary? C'est moi!*”
(Clarice Lispector)

Afirmată pe neașteptate în spațiul cultural brazilian și transformată peste noapte, imediat după publicarea primului său roman, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* (1943)*, într-o adevărată figură-cult, supranumită „marea vrăjitoare a literaturii braziliene”, dar rămânând, din cauza caracterului adesea experimental al prozei sale și a permanentului ei efort de a da un nou sens limbajului românesc al vremii (care îi părea prea înțepenit în clișee), mai degrabă citată decât citită, Clarice Lispector (1920-1977) este una dintre marile voci ale literaturii continentului sud-american. Iar opera sa nu încetează să suscite comentarii dintre cele mai diverse – și nici să fascineze cititorul dispus să treacă dincolo de granițele consacrate ale narațiunii tradiționale.

Considerată de numeroși exegeți cea mai valoroasă scriitoare de origine evreiască după Franz Kafka, Lispector s-a născut în Ucraina, dar a crescut în Recife, Brazilia, unde familia sa (care îndurase teribile suferințe de pe urma pogromurilor din timpul Războiului Civil din Rusia) emigrase la începutul lui 1922, după o scurtă trecere prin România. Rămasă de timpuriu orfană de mamă, Clarice trebuie să se adapteze atmosferei tumultuoase din Rio de Janeiro, unde se mută tatăl său, în speranța unei vieți mai bune, aici ea începând și studii universitare de drept, dar afirmându-se și ca jurnalistă și autoare de proză scurtă. Romanul ei de debut, *Perto do coração selvagem*, o impune cu repeziciune și definitiv drept reprezentantă de seamă a modernismului în Brazilia, formula narativă practică de autoare în această carte – și excelent stăpânită, în ciuda tinereții sale – fiind pe bună dreptate comparată cu tehnicile monologului interior și ale fluxului conștiinței, așa cum sunt ele cunoscute mai ales în proza de limbă engleză, în creația lui James Joyce sau a Virginiei Woolf. În paranteză fie spus, chiar titlul romanului lui Lispector, ca și epigraful, sunt preluate din *Portret al artistului în tinerețe*, cu toate că autoarea mărturisește că l-a citit pe Joyce abia după acest debut fulminant, sintagma care dă titlul cărții sale fiind sugerată de scriitorul Lúcio Cardoso, unul dintre prietenii apropiați ai lui Clarice Lispector și unul dintre principalii săi susținători.

* Clarice Lispector, *Aproape de inima vijelioasă a lumii*. Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Editura Univers, 2014.

Imediat după apariție, cartea aceasta e catalogată ca eveniment lingvistic, capodoperă juvenilă și chiar, de către Lêdo Ivo, drept „cel mai reușit roman scris vreodată în limba portugheză de o femeie”, fiind recompensat cu prestigiosul premiu Graça Aranha pentru roman, în anul 1944. Alegând să prezinte, utilizând procedee ale modernismului, trăirile și frământările unei protagoniste, Joana, aflate pe dificilul drum al descoperirii de sine și al trecerii de la copilărie la adolescență, iar apoi la maturitate, Clarice Lispector pornește, din capul locului, pe un drum neumblat până atunci în literatura braziliană, mai preocupată, în anii și deceniile anterioare, de „marile” subiecte (tematica socială ori istorică) ori de conflictele bine construite. Cu o artă uluitoare, tânăra scriitoare dezvăluie, adesea într-un singur paragraf, combinația de frumusețe și grotesc ori primejdie existentă până și în cele mai (aparent) neînsemnate ființe ori întâmplări. Poate și de aceea (tocmai de aceea!), ceea ce o parte a criticii a considerat a fi simplu eșec ori neîmplinire stilistică datorate lipsei de maturitate reprezintă în egală măsură specificul creației unei autoare de un talent rar – dar și marea sa reușită. Căci, chiar și în secvențele narative în care totul pare excesiv studiat, până la gradul de a se transforma în manieră, Lispector demonstrează excelente intuiții, surprinzând revelațiile personajelor sale ori sfâșierea lor lăuntrică într-un mod absolut nou și întru totul convingător în literatura braziliană a epocii – și nu numai. Și deși evenimentele care marchează la nivel exterior existența Joanei, protagonista din *Aproape de inima vijelioasă a lumii*, nu lipsesc (ea crește alături de un tată iubitor după moartea prematură a mamei, își pierde apoi și tatăl, ajunge în casa unei mătuși care, incapabilă s-o înțeleagă, o va trimite la internat, se căsătorește cu ezitantul Otávio, doar pentru a-l părăsi ulterior), ceea ce contează în romanul acesta sunt sentimentele Joanei, gândurile ei și, mai presus de toate, dorința sa de a-și afirma individualitatea și vocația artistică.

Spre deosebire de Borges, cu care a fost uneori comparată în ceea ce privește capacitatea de a spune mult în puține cuvinte, Clarice Lispector evită modelele tradiționale ale narațiunii și preferă să nu ofere cititorului satisfacția anecdotei bine scrise. Țelul ei suprem, din punct de vedere estetic, va fi de a surprinde momentul trăit în intensitatea sa unică, de a sugera (de a exprima!) sentimentul ambiguității și de a se situa în mod deliberat printre ideile abstracte – nu o dată preluate din gândirea și scrierile lui Spinoza, de care era foarte influențată în epoca elaborării textului de față. Prin urmare, personajele din carte, fie că e vorba despre Joana, fie despre mătușa sa, de Otávio ori de bărbatul de care Joana se îndrăgostește la un moment dat, par lipsite de acele elemente de natură să le creioneze exact biografiile ficționale, nu o dată aceste personaje fiind privite ca versiuni transformate artistic ale propriei sensibilități, oglinzi simbolice în care autoarea însăși să se poată privi – pentru a se putea, finalmente, înțelege și exprima pe sine. „Tot ce se petrece în jurul meu mă atinge și mă influențează”, spunea, în acest sens, Clarice Lispector; „văd prea mult, aud prea mult.” Iar expresia în plan narativ e singurătatea de care sunt afectate mai toate personajele pe care le-a creat, ca și convingerea acestora că izolarea poate fi depășită doar parțial și doar prin arta de care, într-un fel sau altul,

se simt atrase. Meditațiile adesea amare asupra condiției umane pe care le regăsim în cărțile ei, de la cea de debut și până la *Legături de familie* (*Laços de família*, 1960) sau *Apa vie* (*Água viva*, 1973) sunt determinate și de această convingere, dar și de permanentul efort al autoarei de a spune esențialul cu privire la natura individualității, la cea a solidarității sau la aceea a mereu complicatelor relații dintre oameni.

De aceea, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* este o carte centrată în jurul unei metafore pe care protagonistul o exprimă extrem de pregnant, vorbind despre propria sa nevoie de a se simți ocrotită, dar, deopotrivă, despre latura opresivă a oricărei relații umane, fie că e vorba despre cea de iubire paternă sau de aceea a iubirii matrimoniale. Prin urmare, toate personajele din jurul Joanei devin replici pe care ele le dau acesteia, oglindind, practic, procesul de ei de maturizare, textul funcționând într-un mod oarecum asemănător cu cel din *Valurile*, de Virginia Woolf. Pline de introspecții, paginile cărții, chiar și atunci când prezintă formal evenimentele existenței exterioare, rămân preocupate de latura interioară și de ceea ce se petrece în sufletul Joanei. Căci tocmai multitudinea de senzații, percepții și elanuri pe care le resimte aceasta o izolează de ceilalți, fie prieteni, fie membri ai familiei, determinând opiniile în general negative pe care cei din jur le au despre ea: mătușa o consideră „o viperă” (fără prieteni și incapabilă să-l găsească pe Dumnezeu), iar Otávio e deopotrivă atras și înspăimântat de soția lui.

Ignorând cu bună știință categoriile – întotdeauna impuse de ceilalți – de bine și rău, Joana dă senzația, în multe momente, că e o ființă amorală, convinsă că tocmai situarea sa dincolo de orice convenție (socială) îi permite să descopere ceea ce contează cu adevărat în lumea din jur și în sine. Cu toate acestea și în ciuda dificultăților pe care un astfel de text le poate ridica în fața cititorului, personajele din *Aproape de inima vijelioasă a lumii* doresc cu disperare să înțeleagă și să fie înțelese, obsedate de distanța uneori imposibil de suprimat care există între emoțiile profunde și cuvintele care ar trebui să le exprime, însă de cele mai multe ori nu reușesc să o facă. E ca și cum Clarice Lispector ar încerca să pună în paginile acestei cărți simbolurile lucrurilor din universul exterior prin descrierea atentă a lucrurilor în sine, dorind, chiar dacă e conștientă de posibilul eșec al unui asemenea demers, să descopere modalitatea de a face ca emoția să comunice în mod real cu sensul care-i este dat, dar și cu cuvântul care o exprimă. Iar această adevărată luptă a autoarei, care se vedește mai cu seamă la nivelul stilistic al textului, e în permanență dublată de o alta, cea a Joanei de a se face corect înțeleasă în relațiile pe care le are cu cei din jurul său, dar și de a reuși să păstreze nealterate valorile în care crede și aspirațiile pe care le nutrește. Interesant este, de asemenea, că statutul de eroină la care visează foarte de timpuriu Joana, dovadă dialogurile pe care le poartă cu tatăl său încă pe când e doar o fetiță, este atins, cu toate că ea însăși, ca personaj, pare a nu se ridica întotdeauna la nivelul speranțelor pe care cititorul le are în privința ei. Însă Joana devine o veritabilă eroină, mai cu seamă deoarece, în ciuda tuturor problemelor pe care le are sau a atitudinii negative a celor din jur, își păstrează puterea de a crede în adevărurile sale și de a le rosti – întotdeauna cu curaj. Și, deși adevărul poate fi, cel

puțin uneori, foarte puțin plăcut, cei care au puterea de a-l spune în fața celorlalți (care preferă să se ascundă în spatele confortabilelor convenții sociale) rămân, orice am putea fi tentați să spunem, adevărați eroi.

Fiind primul roman al lui Clarice Lispector, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* nu s-a aflat, după entuziasmul care a urmat publicării sale, prea adesea în centrul studiilor critice care au fost dedicate autoarei braziliene. Cu toate acestea, e unul dintre cele mai reușite și mai profunde texte pe care aceasta le-a scris vreodată, reușind să pună în discuție, cu curaj și cu delicatețe deopotrivă, toate rolurile feminine prestabilite și să găsească și modalitățile de a respinge toate acele forțe exterioare ce împiedică talentul artistic feminin să se afirme în mod plener.

Cartea devine, privită astfel, și un extraordinar roman de formare: drumul urmat de Joana, de la copilărie la descoperirea vocației literare, este o veritabilă inițiere, în cadrul căreia, nu o dată, Joana își e sieși maestru ori ghid, în mijlocul unei lumi prea puțin dispuse să o asculte. Iar de-a lungul acestui sinuos traseu, deloc lipsit de mari dificultăți, protagonista lui Lispector va avea posibilitatea de a-și exersa cele trei calități pe care știe bine că le posedă: puterea (arta?) de a simți, de a gândi și de a rosti. Ceea ce atrage de la bun început în această carte e faptul că Joana însăși descoperă doar pe parcurs, nicidecum dintr-o dată, ce înseamnă pentru ea literatura și care sunt, în acest nou context, rolul și sensul artei. Iar sacrificiul pe care trebuie să-l facă pentru a avea acces la lumea pe care și-o dorește vizează în primul rând renunțarea la tot ceea ce, în epoca respectivă, era considerat a însemna vocație feminină: conformarea la imaginile consacrate de fiică ascultătoare, iar apoi de soție și mamă supusă. Numai că ea le subminează de la bun început pe toate, mărturisindu-i tatălui ei că își dorește nici mai mult, nici mai puțin decât „să fie erou” și provocându-și, după ani de zile, soțul cu aptitudinile ei intelectuale care devin, din punctul limitat de vedere al lui Otávio, o amenințare la adresa stabilității matrimoniale și mai ales la aceea a poziției sale de superioritate (masculină), ca intelectual, profesor de drept și autor de articole științifice. Joana, cu aerul ei (comparat de unii critici cu cel al romanticilor „poeți blestemați”), devine o neașteptată ipostază a „artistului la tinerețe”, dar și protagonistă a unei aventuri în egală măsură textuale și interpretative. Căci ea e aceea care îl citește pe Spinoza și-l înțelege mai bine decât „savantul” (mai precis, doar prețiosul!) său soț – relația cu acesta devenind, pe alocuri, mai puțin o căsnicie și mai mult o acerbă și abia disimulată competiție intelectuală.

Pentru Lispector, scrisul însuși e semnul – și replica în cheie modernă – la semnificațiile biblicei Căderi. De aici, și sensurile imaginilor influențate de imaginarul religios, de la șarpele cu care o asemuiește pe Joana mătușa sa, la viețuitoarele pe care tânăra le observă și de care uneori reușește să se apropie cu mai mare ușurință decât de oameni. Scrisul, așadar, oferă omului accesul la un nou tip de cunoaștere, depășind orice interdicție prestabilă, impusă de orice autoritate, fie ea divină sau umană, cu scopul de a menține o ordine veche, pe care cei asemenea Joanei vor, desigur, s-o răstoarne. Cititorul, alături de această unică protagonistă, e martorul unei inițieri complicate și beneficiarul unui fruct al

cunoașterii care e, de multe ori, amar, însă întotdeauna dezirabil. Joana, pe de altă parte, își asumă rolul șarpelui în Paradis în primul rând cu scopul de a se pune pe sine la adăpost de toate măștile sociale pe care familia și cunoscuții se așteptau (ori chiar doreau!) ca ea să le adopte. Dar ea refuză totul și respinge orice ar fi putut fi dinainte decis, alegând să-și construiască destinul pe măsură ce își trăiește viața, asumându-și toate greșelile pentru a se bucura, apoi, de toate beneficiile pe care o asemenea temeritate i le putea aduce.

Fără să beneficieze de un narator omniscient, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* pune în scenă toate modalitățile – și subtilitățile – ce caracterizează funcționarea conștiinței câtorva personaje care ocupă, pe rând, prim planul textului. Cu toate astea, subiectivitatea Joanei și treptele devenirii sale reprezintă punctul nodal al cărții, romanul încadrându-se, din acest motiv, în ceea ce critica a definit drept „construcție monocentrică”. Căci, în ciuda aparentei fragmentări, toate celelalte personaje depind de Joana – pe care trebuie s-o susțină, s-o contrazică ori pur și simplu s-o oglindească, accentuând, în acest fel, viabilitatea alegerilor protagonistei și caracterul său puternic. În lipsa ei, acestea își pierd consistența, devenind apariții de-a dreptul fantomatice și adesea decorative ori strict exterioare, chiar dacă, formal, ele rostesc uneori lungi monologuri.

Aproape de inima vijelioasă a lumii capătă, și în acest fel, ca text românesc, o straniețate ce deconcertează și, deopotrivă, un aer oniric, câtă vreme numeroase momente din evoluția Joanei se petrec parcă într-un vis ce nu poate fi întrerupt – numai că, să nu uităm, toate secvențele acestuia sunt integrate într-o rețea (socială și culturală) foarte bine definită, pe care, cel mai adesea, Joana o subminează. În acest fel, scriitura lui Clarice Lispector capătă noi valențe, criticii descoperind posibile apropieri între fragmente din romanul de față și unele dintre cele mai reușite pagini din opera lui Katherine Mansfield, André Gide sau chiar Marcel Proust, cu literatura căruia romanciera braziliană avea declarate afinități, romanul acesta mizând uneori pe elemente stilistice ce duc cu gândul la memoria involuntară din *În căutarea timpului pierdut*. Iar dacă, așa cum am spus, esențial este întotdeauna, în această carte, nivelul interior, iar nu planul evenimentelor ce marchează existența publică a personajelor, prin analiza psihologică întreprinsă cu o extraordinară acuitate, Lispector demonstrează o calitate de observație și de pătrundere care pe drept cuvânt poate fi numită – a și fost, de altfel – dostoevskiană.

Prin urmare, scriitoarea evită cu grijă să o sortească pe Joana aceluia *happy-end* specific prozei care cucerea, în anii '40 ai secolului trecut, spațiul cultural brazilian, și care ar fi confirmat integrarea protagonistei la o lume în ale cărei valori pur formale ea nu poate crede nicio clipă. Iar Joana, printr-o duplicitate care nu e nicidecum superficialitate, dar și prin capacitatea de a se situa mereu între granițele ambiguității pe care ea însăși le trasează, exprimă pe de o parte complexitatea dorințelor și aspirațiilor feminine, dar reușește să depășească pasivitatea pe care se presupunea că femeile dintr-o anumită epocă ar trebui să o manifeste. Concret, Joana se desprinde foarte de timpuriu de toate personajele masculine cu care stabilește legături sau de care se simte

temporar atrasă. Moartea prematură a tatălui ei o face ca, ulterior, să nu considere o catastrofă despărțirea de Otávio sau de iubitul pe care îl are, după ce îl lasă pe fostul ei soț să rămână alături de Lidia, amanta lui deja însărcinată. Clarice Lispector știe cum să prezinte aceste iubiri incomplete, tragice sau apărute în momentele nepotrivite, exegeții afirmând că în acest fel scriitoarea (care numea acest fenomen „amor ruim”) a dat o formă specifică vechii iubiri tragice din teatrul clasic – iar acest lucru se vede încă din epoca adolescenței Joanei, când ea este atrasă de profesorul care îi încurajează aspirațiile artistice, între cei doi desfășurându-se un complicat joc al seducției și al iubirii interzise.

Interesant este, apoi, că Joana simte că, de fiecare dată când se implică într-o relație amoroasă, capacitatea sa artistică se diminuează, decizia de a-l părăsi pe Otávio fiind determinată mai ales de convingerea pe care ea ajunge s-o aibă, și anume că mariajul acesta o nimicește, anulându-i progresiv puterea (dorința?) de a simți – și de a afirma adevărurile profunde ale ființei sale. Semnificativă, de asemenea, rămâne comparația permanentă pe care cititorul o descoperă între Otávio și tatăl Joanei – cel care reușea mereu să o ocrotească și să o asculte, în vreme ce căsnicia cu specialistul în drept devine treptat (dar în foarte scurt timp!) asemenea unei închisori care-i răpește individualitatea și îi seacă talentul, o temniță, deci, din care Joana e convinsă că nu poate ieși decât părăsindu-și căminul conjugal. Însă nici după aceea experiența strict erotică nu e altceva pentru protagonista acestei cărți decât o altă formă a puterii sale de a exprima (de a prinde ori de a „pune”) lumea exterioară în propriile cuvinte – pe care își regăsește dorința de a le spune; și mai ales de a le scrie.

Finalul textului, în ciuda dorinței cititorilor epocii în care apare *Aproape de inima vijelioasă a lumii* de a primi sfârșitul fericit, consacră singurătatea Joanei însă, în egală măsură, evidențiază încrederea crescândă pe care ea o are în are în propriul talent și în vocația sa artistică. Contrazicând și chiar disprețuind toate rolurile sociale consacrate ale lumii braziliene, Joana alege să trăiască în conformitate cu normele și regulile pe care ea însăși le stabilește, doar în acelea putând să creadă. Căci ea e în primul rând o ființă a cuvântului, trăind, pe măsură ce le elaborează, propriile ficțiuni care devin, astfel, mai reale decât realitatea universului exterior al lumii în care se desfășoară existența sa cotidiană. Din acest punct de vedere, călătoria simbolică a Joanei, în drumul ei spre descoperirea de sine, o va aduce, în cele din urmă, aproape de propria sa inimă vijelioasă, nu doar de aceea a lumii – cu care, în paranteză fie spus, în anumite momente, în descendența marilor romantici, pare a se identifica, gășind în propria sa vocație de creator obiectul suprem al veritabilei *questa* pe care o întreprinde și căreia cititorul îi este martor.

Modernismul creației și deopotrivă al viziunii lui Clarice Lispector se vedește exact în acest punct, căci devine clar, în finalul cărții, că Joana a fost învestită cu o funcție dublă, fiind atât personajul supus inițierii, cât și obiectivul mult dorit, câtă

vreme ceea ce ea dorește cu disperare să afirme se află – la început ascuns, iar apoi tot mai vizibil – în ea însăși. Iar pentru a atinge acest suprem țel artistic, decide să aleagă arta în pofida simplei și calmei existențe casnice care, în viziunea sa, echivala cu o moarte spirituală, după cum ea însăși afirmă. Pentru Joana, la fel ca și pentru Lispector, a trăi și a scrie înseamnă, în mod semnificativ, același lucru, literatura tinzând, în acest fel, să devină o veritabilă arenă a confruntării dintre forțele adverse prezente în sufletul omenesc.

*

„Viitorul, vai mie, este mai aproape de mine
decât clipa prezentă...”

(Clarice Lispector, *Patimile după G. H.*)

Apărut în anul 1964, romanul lui Clarice Lispector *Patimile după G.H. (A Paixão segundo G. H.)**, un text uluitor, combinând accentele confesive cu note de meditație filosofică cu o viziune care a fost numită, de unii exegeți, mistică, reprezintă, după cum autoarea braziliană a subliniat ea însăși, „creația care corespunde cel mai bine cerințelor estetice ale unui scriitor adevărat.” Privit de o parte a criticii drept o creație prin excelență ermetică și accesibilă doar inițiaților, iar de alta, drept un text ezoteric menit mai degrabă a adânci decât a explica misterele existenței umane, *Patimile după G.H.*, beneficiind de narațiunea la persoana întâi și de tehnica fluxului conștiinței, pe care Lispector o practicasă excelent încă din romanul de debut, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* (1943), aduce în prim-plan temele predilecte ale scriitoarei: natura timpului, esența limbajului, imposibilitatea comunicării, relația ființei umane cu Divinitatea. Numai că, spre deosebire de toate creațiile sale anterioare, pretextul narativ de la care pornește aici Lispector este cât se poate de banal, la fel și linia întâmplărilor – dacă se mai poate vorbi cu adevărat despre așa ceva în cartea de față.

Astfel, într-o bună zi, G.H., protagonistă și vocea narativă a romanului, sculptoriță diletantă făcând parte din lumea bună a Braziliei și ducând o existență fără griji, rămâne fără fata în casă, care decide pe neașteptate să plece: „M-am născut fără să am o misiune, natura mea nu îmi impunea niciuna. Și întotdeauna am fost destul de abilă ca să nu-mi impun un rol.” Plictisindu-se singură acasă (numai că plictisul premerge întotdeauna, pentru personajele lui Clarice Lispector, revelația!), dar și curioasă să vadă cum arată camera părăsită de Janair, G.H. intră în micul sanctuar al acesteia, convinsă că va găsi acolo o dezordine de nedescris.

* Clarice Lispector, *Patimile după G. H.* Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Editura Univers, 2015.

Însă e șocată din prima clipă de curățenia de-a dreptul orbitoare și de tăcerea năucitoare ce domnesc într-un colț până atunci ignorat din propria sa casă: „Atunci am intrat. Cum să-ți explic că mi se întâmpla ceva ce nu înțeleg?” Doar pe unul din pereți e un desen în cărbune, o caricatură care, în mod evident, o înfățișează pe ea, stăpâna – într-o manieră vădit disprețuitoare. Iar singura vietate din camera tăcută și misterioasă este un gândac dezgustător pe care G.H. îl lovește, pentru a-l ucide, iar apoi îl contemplă: „Era un gândac la fel de bătrân ca salamandrele, himerele, grifonii și leviatanul. [...] ce am văzut era chiar viața uitându-se la mine.” Ea ajunge să mediteze, așa cum nu o făcuse niciodată, la sensul propriei existențe pe lume, la vocația sa, la rolul artei, la relațiile întotdeauna complicate dintre oameni.

Clarice Lispector (Chaya Lispector, la naștere) s-a impus de timpuriu drept una dintre vocile cele mai importante ale literaturii braziliene, fiind comparată pe drept cuvânt cu marii reprezentanți ai modernismului european în privința strategiilor narative utilizate, a viziunii și tematicii. Romanul *Patimile după G.H.* duce pe dată cititorul cu gândul la situația din *Metamorfoza* lui Kafka, numai că gândacul din romanul lui Lispector trimite și la „Aleph-ul” lui Borges, reprezentând punctul unic care, contemplat cu atenție, dezvăluie esența universului și, deopotrivă, amintirile cele mai ascunse ale protagonistei – care nu va fi individualizată niciodată decât prin inițialele sale, înscrise, de altfel, și pe valize: G.H. Numai că, deloc întâmplător, după cum va spune chiar Lispector, „inițialele acestea semnifică prescurtarea de la «gênero humano»...” Cartea devine, citită din această perspectivă, o meditație asupra naturii umane și o dureroasă revelație cu privire la toate realitățile acesteia: „Cea mai groaznică descoperire a fost că lumea nu este umană și că nu suntem umani. Nu înțeleg și mi-e teamă să înțeleg.”

Abordând subtextual și tensionatele relații dintre rase, culturi și clasele sociale din Brazilia, cartea aceasta trasează, pe nesimțite, o extraordinară linie de demarcație între satira mușcătoare și realismul psihologic extraordinar mânăuit, în cadrul unui text plin la tot pasul cu întrebări existențiale, determinate de faptul aparent atât de banal enunțat în chiar primele pagini ale romanului. Iar scriitura lui Lispector nu aduce niciodată certitudinea și nici vreo afirmare a vreunei autorități („Mă aventurasem în lume în căutarea întrebării care este posteroară răspunsului”), ci impune ca adevărat principiu ordonator îndoiala – în primul rând a protagonistei față de lume, iar apoi față de sine. Cu toate acestea, cumva paradoxal, însuși actul de creație este unul de credință profundă, nu de îndoială, iar astfel Lispector propovăduiește, indirect, supremația cuvântului scris și a limbajului, deși știe foarte bine că tocmai limbajul, incapabil să fie vreodată identic cu natura profundă a vieții, morții ori timpului, este cel care trădează comunicarea interumană și complică relațiile dintre indivizi... Clarice Lispector exprimă, în acest fel, marea temă a scriiturii și a artei – în cazul acesta a artei literare – câtă vreme, după cum afirmă ea, „misiunea unui scriitor nu e atât descoperirea propriei sale voci, ci modul în care, de-a lungul întregii vieți, se străduiește s-o descopere și apoi s-o afirme, în calitate de unic mod viabil de existență.”

Romanul acesta pare a aduce alături viziunea lui Camus și Sartre: „Trebuie doar să aleg să trăiesc. Suntem liberi și acesta este infernul”, spune la un moment

dat G.H. Dar, după cum a sugerat critica literară, cartea reprezintă și o posibilă deschidere spre structuralism, căci Lispector concepe limbajul deopotrivă ca eliberare și încătușare, *Patimile după G.H.* devenind un manual al căutării spirituale ce (poate) duce la stabilirea unei mai adecvate relații cu universul și cu semenii. Cadrul este voit domestic, iar aventura spirituală devine, de aceea, cu atât mai complexă. G.H. ajunge să se vadă pe sine prin ochii (și din perspectiva) fostei sale cameriste și doar astfel, confruntându-se cu resentimentele pe care le ignorase până atunci reușește să se elibereze – și să întrevadă șansa salvării. Temele existențialiste se combină cu o serie de simboluri ce pot fi (au și fost, de altfel!), interpretate în cheie biblică, pentru a transmite un mesaj deloc lipsit de note sociale, și pentru a repeta, cu variațiuni, că într-o relație de tipul stăpân-servitor, în ciuda aparențelor, nimeni nu este cu adevărat liber...

Clarice Lispector scrie un text de o claritate uimitoare, dar care are profunzimi nebănuite, oferind cititorului un regal stilistic pus sub semnul unei fluide ambiguități: „Mă aflu în însuși sânul unei indiferențe imobile și în alertă. Și în sânul unei iubiri indiferente, al unei dureri indiferente. Al unui Dumnezeu pe care, deși îl iubeam, nu înțelegeam ce voia de la mine. Știu că El voia să fiu egalul Lui și să devin ca El printr-o iubire de care eu nu eram capabilă. Căzusem în ispita de a vedea, în ispita de a ști și de a simți.” Cititorul este mereu implicat în text („Ah, nu știu cum să-ți spun, fiindcă sunt elocventă numai când greșesc!”), câtă vreme romanul lui Lispector pare a afirma că orice experiență umană este cu adevărat trăită numai atunci când este și relatată – și exact în măsura în care este relatată. Așa încât, deși, poate, ar fi uneori preferabil să nu spună nimic, G.H. însăși alege să vorbească, să se adreseze în permanență unui interlocutor căruia nu-i este permis să rămână pasiv. Iar cititorul va deveni, deci, echivalentul simbolic al lumii, al întregului univers și al existenței primate în ansamblu.

Acțiunea e redusă la maximum, iar protagonista este de la bun început „localizată” și de-a dreptul încătușată în camera din care, în câteva rânduri, simte se teme că nu va mai putea ieși. Însă, lovind gândacul, G.H. comite un act de violență extremă, prin intermediul căruia se eliberează de ostilitatea față de ceilalți pe care o simțea inițial; se transformă, temporar, contemplând vietea în agonie și identificându-se cu ea și cu suferința tuturor celor care suferă în vreun fel, în subiect, iar nu în obiect al acțiunii. Experimentează, în acest fel, pentru prima dată, sentimentul acut al durerii de a exista, depășește simplul stadiu al urii și disprețului gratuite, pentru a atinge pragul inițierii în suferința lumii pe care o împărtășește acum cu toate creaturile – și, poate, chiar cu Dumnezeu. „A fi este dincolo de uman. A renunța este cea mai sacră alegere a unei vieți. Renunțarea este revelație”, spune G.H. Dovadă că pentru ea, la fel ca și pentru Clarice Lispector, realitatea nu e o colecție de obiecte ce trebuie puse în ordine și posedate cu scopul afirmării propriei puteri, ci un teritoriu ce trebuie (re)descoperit la tot pasul și ale cărui elemente trebuie puse cu atenție laolaltă și în legătură, pentru că doar astfel adevărul poate ieși la iveală. Adevărul artei și, deopotrivă, al vieții.

Peisaj și predestinare

Contemporan cu James Joyce și D.H. Lawrence, John Cowper Powys (1872-1963) este autorul mai multor romane intrate, de decenii în șir, într-un nemeritat con de umbră. Căci, dacă, în epoca în care acestea au apărut, fie că e vorba despre cele dintâi, *Wood and Stone* (1915), *Rodmoor* (1916) sau *Ducdame* (1925), fie de cele ale deplinei maturități, *A Glastonbury Romance* (1933), *Weymouth Sands* (1934) sau *Porius* (1951), ele au fost primite cu interes atât de critica literară, cât și de publicul cititor, mai târziu, în ciuda aprecierii exprimate de nume importante ale lumii culturale, precum Iris Murdoch, Henry Miller sau George Steiner, cărțile respective n-au mai reușit să recâștige locul pe care l-ar fi meritat în contextul spațiului cultural britanic.

Paradoxul este cu atât mai accentuat cu cât Powys se dovedește a fi, la o lectură atentă, un scriitor profund – și cu o profundă intuiție a semnificațiilor spațiului și ale peisajului, influențat de concepția lui Thomas Hardy sau de viziunea lui Emily Brontë, dar fără a avea și slăbiciunile acestora și știind cum să evite căderea în melodramatic ori în sentimentalismul exagerat. Personajele sale sunt, de asemenea, neașteptat de moderne, consumate de pasiuni determinate de tensiunea mereu crescândă între lumea exterioară și aceea a imaginației lor. Universul său ficțional, înrudit, pe de o parte, cu lumea din Wessex-ul lui Hardy sau cu aceea din romanele unui Tolkien abundă, pe de altă parte, în situații ce ne duc cu gândul spre tonalitatea specifică lui Jane Austen, fără a fi lipsite de subtile momente de analiză psihologică și de notele și expresiile de-a dreptul magice ale unei lumi mai legate de mituri decât s-ar putea bănuși la prima vedere. Cunoscut, decenii de-a rândul, mai degrabă în calitatea sa de conferențiar pe diverse teme, străbătând neobosit orașele nord-americane, departe de Anglia natală, John Cowper Powys a știut cum să-și întemeieze discursurile – și, în egală măsură, numeroase dintre paginile cele mai bune ale prozei – pe atmosfera unică de care copilăria i-a fost influențată și pe o intuiție extraordinară a peisajului din Somerset și Dorset, aspecte care l-au făcut să aibă, foarte de timpuriu, o înțelegere absolut unică a naturii și a importanței acesteia pentru literatură.

Powys, asemenea lui D.H. Lawrence, însă într-un sens fundamental diferit, se dovedește a fi un nou tip de moralist în mijlocul unei lumi excesiv modernizate și, adesea, incapabile să mai înțeleagă în ce constau adevăratele valori morale. În plus, capacitatea sa de a exprima frumosul natural se înrudește cu aceea a celor mai buni

romancierii britanici ai epocii victoriene, fără, însă, a exprima excesiv sentimentul descurajării sau acea melancolie care sufoca unele dintre romanele lui Hardy. Știind cum să fie încrezător, dar fără a cădea în derizoriu și în simplă convenție, posedând capacitatea de-a dreptul dickensiană de a elabora un conflict complicat și de a-i conduce numeroasele fire până la final, scrierile lui John Cowper Powys lasă impresia generală a unui uriaș talent, îndreptat, uneori, în direcția greșită sau, alteori, a unui suflu narativ ce se stinge înainte de vreme, sufocat, poate, de prea complicatele personaje pe care autorul le construiește, totuși, cu un patos care depășește ambiția și capacitatea de realizare artistică a multor contemporani ai săi.

Toate acestea sunt evidente încă din cărțile sale de început – cele despre care o anumită parte a criticii literare contemporane afirmă că ar trebui ignorate în favoarea capodoperelor de mai târziu, între acestea distingându-se, desigur, *A Glastonbury Romance* sau *Maiden Castle*. Însă, dacă suntem atenți la nuanțe, nici *Ducdame* și nici chiar *Wood and Stone* nu trebuie uitate. Mai cu seamă *Ducdame*, mica și aproape necunoscută, azi, bijuterie narativă datând din anul 1925. Titlul romanului, inspirat de un schimb de replici din *Cum vă place* (actul II, scena V), de Shakespeare (Amiens: „Ce înseamnă «ducdame»? / Jaques: „E o invocare greacă, prin care nebunii de curte sunt chemați în cerc”), a fost tradus în românește ca *Cercul nebunilor*^{*}, definind, pe de o parte, ilustra descendență literară în care se plasează autorul însuși, iar pe de alta, latura de predestinare care va domina existența tuturor personajelor sale din această carte. Ca și în alte creații ale sale, complicațiile narrative nu lipsesc, iar intrigile în care sunt implicate personajele sunt numeroase și, nu o dată, uimitoare. Astfel, vom avea în față existența lui Rook Ashover, adevărat maestru al maniilor și inhibițiilor, cel care trăiește sub tutela mai mult sau mai puțin evidentă a mamei sale, pe de o parte, și a iubitei lui, Netta, pe de alta. Având acțiunea plasată în cea mai mare parte la conacul din Dorset al familiei Ashover, *Cercul nebunilor* evidențiază atât încercările mamei lui Rook de a-și scoate fiul de sub influența unei iubite considerate nepotrivite și de a-l determina să-și construiască o existență social acceptabilă alături de Lady Ann, cât și dorința lui Lexie, fratele lui Rook, de a trăi în ciuda tuberculozei care-l consumă. Iar dacă, spre final, Rook acceptă să se căsătorească cu Anne, ba chiar se va naște fiul lui, tot la conacul din Dorset, acesta nu e nicidecum un *happy-end*, căci romanul se va încheia, aparent neașteptat, tocmai cu moartea lui Rook.

Și aici, ca și în creațiile anterioare, Powys a filtrat o serie de influențe venite pe filiera propriei sale biografii, tratând, apoi, din nou, marile teme pe care creația sa ulterioară le va transforma în obsesii narrative: conflictul metafizic între forțele creatoare și distrugătoare ce guvernează existența umană, de astă dată exprimate în cadrul tensiunii dintre psihologia masculină și cea feminină. Căci Rook Ashover se luptă, practic, mai cu seamă cu dorințele mamei sale, cea decisă să contribuie la asigurarea continuității numelui familiei – de aici modul în care tânărul o percepe

^{*} John Cowper Powys, *Cercul nebunilor*. Traducere de Antoaneta Ralian, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

pe Anne, dar și maniera în care, cel puțin temporar, se retrage sau, mai bine zis, încearcă să se retragă alături de Netta. Imagistica naturală reflectă perfect nu doar cadrul de desfășurare a acțiunilor, ci mai cu seamă motivațiile profunde și modul de funcționare a voinței personajelor. Și tot de aici, o evidentă tendință a autorului de a ignora ceea ce, în mod obișnuit, poartă numele de „artă literară”, în sensul că Powys încearcă să descopere singur nu numai soluții estetice proprii, ci și să le facă pe deplin credibile din punct de vedere narativ. Fapt ce determină, uneori, eșecul acestor soluții (în care, în paranteză fie spus, scriitorul manifestă tendința de a crede cu prea multă tărie...). În a doua jumătate a romanului devine din ce în ce mai clară dorința autorului de a exprima tensiunile universului interior al personajelor exclusiv ca expresie a unei lumi exterioare dominate de jocul hazardului ori, dimpotrivă, de acela al unei necesități mecaniciste.

Ia naștere, astfel, ceea ce critica literară a numit „ambiguitatea structurală” ce caracterizează romanele lui Powys, teoretizată de autorul însuși în câteva texte publicate în chip de prefețe ale unor ediții ulterioare ale romanelor sale. Privit din acest punct de vedere, chiar *Cercul nebunilor* reprezintă un excelent exemplu de literatură de atmosferă – de cea mai bună calitate – merit, pe de altă parte, a reconcilia, cu mijloacele proprii literaturii, dimensiunea individuală a căutării de sine cu mult discutata dualitate a lucrurilor lumii fenomenale. Astfel, dorința de putere se îmbină la tot pasul cu nevoia sacrificiului de sine, libertatea personală cu determinismul cel mai accentuat, pura imaginație cu sexul, iluziile ce mențin coerența existenței individuale cu mitologia publică și manifestările sociale ale acesteia. În acest fel poate fi explicată cu adevărat coerent și vulnerabilitatea lui Rook, dar și tensiunile crescânde manifestate între el și Lady Ashover. Căci în acest roman, la fel ca și în *Wolf Solent*, protagonistului nu-i rămâne altceva de făcut decât să repete modelele comportamentale anterioare, dar care – aceasta e drama pe care o trăiește de la început și până la sfârșit – nu i se potrivesc decât parțial și, desigur, incomplet. De aici, în fond, și dificultatea lui Rook de a face vreodată propriile alegeri, el resemnându-se, de cele mai multe ori, la a se mulțumi cu ceea ce i se sugerează (i se oferă?) de către cei din jur.

Chiar și atunci când tensiunile par anulate și conflictele atenuate, ele reapar la cel mai mic impuls exterior, căci ambiguitatea structurală a personajelor se manifestă și la acest nivel, marcând drumul spre descoperirea de sine cu dureroase revelații, cărora protagoniștii nu le vor putea face întotdeauna față. Tocmai de aceea, într-o carte atât de complexă cum e *Cercul nebunilor* e greu să vorbim despre resemnare sau disperare, despre acceptarea stoică e vreunei ordini prestabilite, fiind vorba, atât în ceea ce-l privește pe Rook, cât și în cazul majorității celorlalte personaje, mai degrabă despre un lent proces de maturizare, în cursul căruia diferitele componente ale experienței colective a familiei sau grupului social se combină pentru a determina, în cele din urmă, adevărata rațiune de a fi a unui protagonist de o factură suficient de rar întâlnită în literatură. Dar, deopotrivă, de a sublinia un tip de scriitură aparte, profundă și subtilă, greu de prins în cadrele stricte ale vreunui canon și care evidențiază reala vocație a unui autor prea puțin citit sau comentat în ultimele decenii.

Țara Făgăduinței și Tărâmul Pustietății

Privit, adesea, exclusiv din perspectiva Premiului Nobel care i-a fost acordat în anul 1962, apreciat de unii, contestat de alții (parțial pentru opera literară, însă în primul rând din cauza opiniilor sale politice de stânga!), considerat uneori un scriitor definitiv clasat și care, în afară de latura socială a marilor sale romane (*Fruitele mâniei, Soareci și oameni, La răsărit de Eden* sau *Iarna vrăjbei noastre*), nu ar mai avea prea multe de oferit interpretării și cu atât mai puțin cititorilor zilelor noastre, John Steinbeck rămâne nu doar un mare autor (cvasi)necunoscut de texte simbolice, ci și unul dintre acei oameni de litere pe nedrept trecuți cu vederea în prea experimentalele construcții ale criticii academice a prezentului.

Citit fără prejudecăți și fără concluzii apriorice, cel de-al doilea roman al lui Steinbeck, *Către un zeu necunoscut (To a God Unknown, 1933)** reprezintă, din acest punct de vedere, o adevărată revelație. Dincolo de linia întâmplărilor, scriitorul construiește cu mare grijă – demonstrând stăpânirea artei sugestiei și aluziei – un plan al semnificațiilor profunde, ale căror nuanțe trebuie descifrate pe îndelete. Chiar și subiectul în sine cucerește și se individualizează în contextul scrierilor lui Steinbeck, pe de o parte prin nota mistică, evidentă încă din primele pagini, iar pe de alta, prin umbrele și luminile din care autorul își configurează personajele. Astfel, tânărul Joseph Wayne vrea să primească binecuvântarea tatălui său pentru a putea pleca spre California, tărâmul unde auzise nu neapărat că ar curge lapte și miere, însă unde era convins că, datorită pământului bun și a abundenței vegetației, și-ar putea face un rost în viață. Bătrânul încuviințează, în ciuda reținerilor pe care le are, promițându-i fiului său preferat că, într-un fel sau altul, îi va fi mereu alături: „O să te însoțesc, o să merg pe sus, pe deasupra capului tău. Am să văd terenul pe care-l alegi și ce fel de casă ai să-ți clădești. O să existe o cale să-ți fiu și de folos din când în când.” Stabilizat în California, Joseph îi convinge și pe ceilalți trei frați ai săi să-l urmeze, lucrurile merg bine o vreme, numai că amenințarea secetei, prezentată voalat încă de la început, lovește pe neașteptate, la scurt timp după ce frații lui (mai ales preacredinciosul Burton) distrug uriașul stejar sub ramurile căruia Joseph își construise casa, pentru a sancționa astfel practicile păgâne și vrăjitoarești pe care ei le suspectau a se desfășura acolo. Căci Joseph simte, într-un mod inexplicabil, că acel

* John Steinbeck, *Către un zeu necunoscut*. Traducere și note de Ioana Oprica, Iași, Editura Polirom, 2011.

arbore este însuși tatăl său, aducându-i simbolice ofrande și ducându-l chiar pe primul său născut între ramurile impunătoare, ca într-un ritualic botez.

Critica literară l-a interpretat pe Joseph Wayne ca fiind un primitivist care redescoperă modul autentic de viață, departe de formele consacrate ale civilizației occidentale, a cărei artificialitate este, în fond, elementul care a determinat inevitabila decădere a acesteia. Nota subtextuală socială apare și aici, în sensul că Steinbeck prezintă diverse aspecte ale deteriorării relațiilor sociale sub forma unei pustietăți neiertătoare, care ajunge să domine totul – și să anuleze orice încercare umană de rezistență. Numai că, dincolo de această aparență socială, metafora pustietății îl plasează pe scriitorul american alături de marii reprezentanți ai modernismului, exemplul cel mai evident fiind T. S. Eliot, cel care, asemenea lui Steinbeck, utilizează imagini ori semnificații mitice pentru a sugera ori descrie declinul culturii occidentale.

În *Notes on „The Waste Land”*, Eliot menționa printre sursele sale principale de inspirație – și deopotrivă de documentare – *Creanga de aur* a lui James Frazer, mai cu seamă în ceea ce privește descrierile ceremoniilor ce implică elementul vegetal. Corespondența lui Steinbeck depune mărturie în același sens, nu puține fragmente din *Tărâmul pustiit* al lui Eliot putând fi citite și interpretate din perspectiva influenței studiilor lui Frazer, dar, în egală măsură, putând fi și puse alături de momentele cele mai impresionante din acest roman al lui Steinbeck. Ajunge să ne reamintim doar câteva versuri din secțiunea *Îngroparea morților*, cu trimitere directă la *Cartea lui Ezechiel*, din Vechiul Testament, prezentând înspăimântătorul ținut pustiu al osemintelor: „Ce sunt rădăcinile acestea care se încheștează, ce crengi mai cresc/ Din molozu-acesta? Tu, fiul omului,/ N-ai să poți spune, și nici n-ai să ghicești, căci tu știi doar/ De-o grămăjoară de chipuri sparte unde bate soarele,/ Iară copacul mort nu dă adăpost, și greierele nu-ți dă pace,/ Și piatra uscată nu răsună de ape.”

Interesant e faptul că imaginile cele mai pregnante utilizate aici de Eliot sunt și simbolurile cele mai importante din romanul lui Steinbeck, prin intermediul cărora autorul va reevalua raportul stabilit între umanitate și universul natural: soarele neiertător, arborele uscat, piatra acoperită cu mușchi și seceta. Iar dacă, în *The Waste Land*, imaginile morții reprezentau corelativul obiectiv al unei structuri sociale în declin, Steinbeck abordează același aspect mai cu seamă prin intermediul relației mereu în schimbare stabilite între comunitățile umane și natura primordială. Concluzia amară a romancierului e că unica șansă de salvare a omului ar fi încercarea de reintegrare în ritmurile naturii, numai că, dată fiind incapacitatea omenească de a interpreta corect semnele prevestitoare ale catastrofei, această reintegrare nu se va produce niciodată. Joseph Wayne, însă, protagonistul din *Către un zeu necunoscut*, tocmai asta încearcă să facă: să respingă – să anuleze, de-a dreptul! – acel creștinism fățarnic și artificial profesat de fratele său Burton, și să stabilească o relație totemică cu stejarul cel bătrân în care e convins că-și recunoaște tatăl decedat.

Așa cum, în vechime, oamenii identificau elementul divin în universul natural înconjurător, Joseph încearcă să se întoarcă, simbolic, la originile civilizației – pentru aceasta el stabilind mai întâi totemul, cel fără de care înrădăcinarea sa în noul Pământ al Făgăduinței nu s-ar fi putut produce. Ezitarea lui se va dovedi, însă, păguboasă: căci, după stejarul în care își recunoaște tatăl, protagonistul se va orienta, în momente de cumpănă ale existenței sale, către stânca acoperită cu mușchi unde soția sa, Elizabeth, își pierde viața, ori asupra soarelui a cărui atotputernicie e propovăduită de bătrânul pe care-l întâlnește către finalul cărții. Convingerea lui Joseph e că, la nevoie, stejarul va reuși să-i apere pe toți ai lui de ravagiile secetei, aducând, într-un fel sau altul, ploaia binefăcătoare. Numai că Burton, în fundamentalismul său religios, distruge copacul și anulează în acest fel șansele de supraviețuire ale familiei sale în California – cea care, uneori, poate fi neiertătoare, așa cum indienii de prin partea locului știu prea bine, dar la ale căror atenționări Joseph nu ia seama.

Romanul reflectă perfect intuirea de către Steinbeck a importanței arborilor sacri (totemici) în practicile și credințele religioase primordiale. În fond, stejarul care-i adăpostește lui Joseph casa reprezintă, în termenii lui Mircea Eliade, acel „axis mundi” care dă coerență întregului univers. Deloc întâmplător, protagonistul îi va mărturisi lui Juanito, noul său prieten indian: „Taica e copacul acela!” Același lucru îi va spune și soției sale, Elizabeth, atunci când ea îl întreabă de ce iubește atât de mult copacul: „Vezi, e un fel de joc. Îmi dă sentimentul că taica e încă lângă mine.”

Că avem de-a face cu reluarea, la nivel simbolic, a complexului proces prin intermediul căruia religia s-a dezvoltat în societatea primitivă este evident. Dar la fel de evident e și că Steinbeck își construiește personajul central în așa fel încât acest proces să fie ilustrat în tot ce-a însemnat el și, deopotrivă, să sugereze modul în care ființa umană ajunge, în anumite circumstanțe, să se îndepărteze de propriile credințe. Într-adevăr, în cazul lui Joseph, stejarul secular e poarta magică prin care el simte că poate trece „dincolo”, că poate intra în legătură cu spiritul tatălui său – și, fapt extrem de important, că poate comunica cu sine însuși, fiind capabil să-și afirme plener identitatea spirituală. Paradoxal e că, deși Burton e cel care distruge copacul, și el crede că în acel stejar e întrupat tatăl său, însă dă acestei convingeri un sens negativ, fapt sugerat încă de la începutul romanului, în scrisoarea pe care i-o trimite lui Joseph la puțină vreme după moartea bătrânului: „Mă neliniștește faptul că ultimele lui cuvinte n-au fost deloc creștinești. Și nu vorbea atât de mult despre tine, cât vorbea cu tine.” Burton își va păstra convingerea aceasta nealterată până în momentul în care decide să părăsească temporara abundență și tihnă din California, rupând astfel legăturile nu numai cu frații săi, ci și cu propriul trecut. Din punct de vedere simbolic, avem de-a face, desigur, cu un paricid, căci Burton distruge copacul, comițând practic crima asupra tatălui – fără a ține, însă, seama că în acest fel se anulează și pe el însuși, câtă vreme pseudo-convingerile sale religioase nu sunt de natură a-i oferi un sprijin real.

Ironia cea mai amară e chiar aici: încercând să impună un creștinism străin comunității din zonă, Burton anulează șansa oamenilor de a renaște din punct de

vedere spiritual, grăbind risipirea familiei și consacrand domnia pustietății. Căci viața și belșugul erau condiționate, în noul sălaș al familiei Wayne, de existența totemului. În lipsa elementului protector, totul e pus sub amenințarea directă a morții, presimțirea răului fiind clară pentru Joseph imediat ce copacul nu mai este. De aici și semnificația profundă a întâlnirii cu bătrânul adorator al soarelui, cel care sacrifica micile animale pe care le prindea pentru a menține astrul zilei aprins, considerând că, asemenea unui zeu cu chip uman, are dreptul să ia viața pentru a menține prelung existența divină: „Eu sunt ultimul om din lumea apuseană care vede soarele. După ce dispare pentru toți ceilalți, eu îl mai văd încă puțin. [...] Sunt blând cu micile creaturi. Nu le las să se sperie. Și atunci când le omor, ele nu știu niciodată.” Bătrânul este, fără îndoială, o nouă ipostază a lui Merlin – știut fiind faptul că numeroase texte ale lui Steinbeck (*Cannery Row* sau *Cup of Gold*, ca să ne oprim doar la ele), au menținut aceste paralele și mai cu seamă că Geoffrey of Manmouth e unul dintre autorii admirați de el. Numai că Joseph înțelege în scurt timp că soarele nu e șansa lui, câtă vreme, din nou ironic (și din nou amar!), în întregul ținut pustiit de seceta prelungită, doar stejarii mai pot supraviețui, nicidecum oamenii. Unii stejari, mai precis, aceia care nu au fost atacați de oameni.

Orlando: masculin, feminin, androgin

„Este fatal să fii pur și simplu bărbat sau femeie;
trebuie să fii masculin de feminină sau feminin
de masculină.” (Virginia Woolf)

Admirat de unii cititori și critici, respins de alții, pe temeiul că nu s-ar încadra în niciuna dintre formulele narrative ale modernismului european și ale speciilor literare consacrate, dar plasat de o parte a exegeților în centrul canonului woolfian exact pentru capacitatea autoarei de a da glas, în această carte, preocupărilor esențiale ale marelui modernism, *Orlando* este, în ciuda celor aproape nouă decenii scurse de la apariție, un text care încă pune mari probleme tuturor celor care se apropie de el, în încercarea de a oferi o interpretare definitivă unei creații care, din toate punctele de vedere, respinge orice interpretare care ar putea să pară/ să fie definitivă.

Publicat în 1928, subintitulat „O biografie”, dedicat Vitei Sackville-West și calificat chiar de către Virginia Woolf drept „o escapadă, un moft scris de dragul divertismentului”, exclus, pe baza acestei opinii înregistrate în jurnalul autoarei, de unii critici sau editori din edițiile mai mult sau mai puțin complete ale scriitoarei britanice, dar bucurându-se, paradoxal (sau poate deloc paradoxal!), de un mare succes în rândul publicului cititor, *Orlando** rămâne, în ambiguitatea sa structurală, unul dintre textele fundamentale pentru înțelegerea atitudinii Virginiei Woolf față de o serie de aspecte care au preocupat-o în cel mai mare grad de-a lungul întregii sale activități literare: identitatea, imaginea androginului, relația dintre masculin și feminin, așa cum este aceasta reflectată de cultura occidentală (britanică, mai ales!) începând din perioada renesanțistă și până în epoca modernă.

Prin urmare, cartea va fi, citită la un anumit nivel, un excelent roman experimental care explorează și parodiază, prin intermediul unei remarcabile orchestrări a strategiilor narrative și a tuturor mijloacelor tehnice perfect deprinse de autoare de la marii săi predecesori, majoritatea convențiilor literare. Esențială pentru proiectul demarat de Virginia Woolf încă din operele sale de început (*Călătorie în larg* – 1915, *Noapte și zi* – 1919, *Camera lui Jacob* – 1922) și până la capodoperele maturității (*Doamna Dalloway* – 1925 sau *Spre far* – 1927) este preocuparea acesteia de a reda într-un mod cât mai adecvat natura însăși a

* Virginia Woolf, *Orlando*. Traducere de Antoaneta Ralian, prefață de Dana Crăciun, București, Editura Humanitas Fiction, 2013.

modernității, precum și rolul istoriei și al literaturii de-a lungul unor epoci îndepărtate de prezent. Prin urmare, deși adoptând în mod voit un ton aparent lejer, semnificațiile prezente în *Orlando* sunt cât se poate de profunde, demonstrând capacitatea scriitoarei de a se apropia de subiecte cel mai adesea ignorate de către contemporanii săi, dar care, în ciuda acestei ignorări deliberate, sunt extrem de importante.

Titlul cărții sugerează de la bun început o raportare la literatura anterioară, câtă vreme există mai multe poeme medievale în care protagonistul poartă acest nume, dar, deopotrivă, Orlando se numește și iubitul Rosalindei din piesa lui Shakespeare, *Cum vă place* (fiind vorba despre un personaj ambiguu în ceea ce privește asumarea sexualității). Punct esențial de pornire pentru Virginia Woolf și mai cu seamă pentru structurarea într-un mod aparte a ironiei care marchează chiar primele rânduri ale textului: „Băiatul – întrucât asupra sexului nu încăpea nicio îndoială, deși moda vremurilor de atunci reușea să-l camufleze...” Pe de altă parte, o anumită parte a criticii, a manifestat de la bun început tendința de a identifica acest neobișnuit protagonist cu Vita Sackville-West, prietenă apropiată a Virginiei Woolf, și să discute cartea, citind-o din perspectiva biografiei, exclusiv din punctul de vedere al relației dintre acestea, relație explicată, însă, ulterior, atât de fiul Vitei, Nigel Nicolson, cât și de Quentin Bell, nepotul lui Woolf, nu atât ca o iubire clandestină, ci mai degrabă ca o capacitate a amândurora de a-și manifesta „minte androgină” (despre care Virginia Woolf însăși a vorbit în eseurile sale) sau de a da glas unui erotism „mai mult teatral decât real”. De aici și dificultatea încadrării acestui text între limitele inevitabil rigide ale unui gen sau specii literare. Cartea pare a fi o biografie ficționalizată, desigur, a Vitei, dar depășește nivelul unui simplu roman cu cheie, devenind o adevărată meditație asupra aspectelor delicate ale individualității și, deopotrivă, ale relației cu Celălalt într-o societate incapabilă încă să se desprindă de modelele patriarhale: Orlando, prezentat la început ca băiat, în contextul epocii elisabetane, va suferi pe parcurs (dar numai după ce se va îndrăgosti de frumoasa prințesă moscovită Sașa și va fi abandonat de aceasta!) o neașteptată transformare, devenind, la capătul unor nemaipomenite aventuri demne cu adevărat de un roman picaresc *sui-generis*, femeie – dar purtând același nume, Orlando.

Narațiunea acoperă, din punct de vedere temporal, aproape patru sute de ani, începând în epoca elisabetană și încheindu-se în anul 1928, exact momentul în care Virginia Woolf va definitiva și va publica această carte. Folosindu-se de figura simbolică a acestui Orlando echivalat mereu, subtextual, cu Vita Sackville, autoarea împletește prezentul cu trecutul, abordând, fie și tangențial, probleme ale raportului dintre clasele sociale, dar și istoria dreptului de proprietate în Anglia. În mai toate paginile, însă, se întrevede nemulțumirea profundă pe care o nutrea Woolf față de mijloacele artistice extrem de limitate ale literaturii epocii victoriene, ale așa numitului „realism edwardian” și mai ales față de ineficiența acestora în ceea ce privește exprimarea convingătoare și lipsită de artificialitate a naturii realității. Nici predilecția pentru specia biografiei, atât de prețuită de marii

victorienii, nu o mulțumește, descoperind, chiar și fără să vrea, toate inabilitățile și defectele tipului de literatură produs de autori precum Arnold Bennet. Celebru său eseu, *Mr Bennet and Mrs Brown* (1924), e privit în general drept decizia autoarei de a se desprinde definitiv de convențiile și clișeele (învechite mai ales la nivelul analizei psihologice, pe care autorii vremii o înlocuiau cu o abundență inutilă a detaliilor ne semnificative) unei perioade revoluate și de a afirma propria sa literatură, de natură a evidenția mereu marele modernism, așa cum îl înțelegea și-l practica Woolf.

Prin urmare, *Orlando* se va situa la polul diametral opus unei literaturi tradiționale, scriitoarea nemaifiind deloc interesată de factologie, ci aspirând să-și poată face protagonistul/ protagonistă să exprime cât mai adecvat spiritul epocii. Iar pentru ca acest fapt să fie evident, Woolf îl/o plasează pe Orlando în mai multe epoci, portretul personajului fiind derivat, din punct de vedere simbolic, tocmai din literatura acelor perioade. Astfel, istoria devine ea însăși biografie metaforică, într-un adevărat carusel al modelor (și modelelor!) care s-au succedat în evoluția marii literaturi engleze. De pildă, perioada elisabetană are drept exponent un Orlando băiat, dar înzestrat cu toate datele androginității, specifice teatrului respectivilor ani, mai cu seamă dramaturgiei shakespeariene. Ulterior, plasat în contextul epocii iacobite, Orlando suferă și el, ca mai toți marii reprezentanți ai acelei vremi, de melancolia marilor texte, pentru ca, în plină Restaurație, același Orlando să ajungă ambasador al lui Carol al II-lea și să-și reprezinte cu cinste patria la Constantinopol. Dar, aici, la capătul puterilor, după un somn de șapte zile, se va trezi femeie, putând să înțeleagă abia acum superficialitatea relațiilor dintre sexe, dar și să se integreze unui nou univers (cel feminin) pe care va avea ocazia să-l cunoască și să-i aprecieze profunzimea; dar și statutul nesigur, în mijlocul unor reguli arbitrate din lumea bărbaților.

Woolf este preocupată de modul în care istoria a fost și este reflectată în literatură, dar și de acela în care literatura se raportează la domeniul istoric. Fapt care determină fascinația pentru marea temă a temporalității, deși acum tratată și rezolvată altfel decât în creațiile anterioare ale autoarei; dar și interesul asumat pentru tehnicile folosite de scriitorii epocilor anterioare pentru a reliefa relația dintre trecut și prezent. Iar dacă, din punct de vedere formal, *Orlando* adoptă structura (aparența?) biografiei și pare a urma modelul cronologic al unei istorisiri, acest lucru nu se întâmplă decât pentru ca Virginia Woolf să poată experimenta pe o scară mult mai largă decât ne-am fi așteptat, poate, inițial, dar și să aibă ocazia de a evalua ea însăși importanța temporalității și a acelei „fluidități” a narațiunii pe care a încercat s-o exprime în mai toate creațiile sale. O concluzie parțială e și aceea că, deloc întâmplător – dar și deloc surprinzător, scriitoarea însăși pare a se simți mai apropiată, ca formulă narativă și posibilități ale rezolvărilor estetice, de proza elisabetană sau de cea din perioada Restaurației decât de solidele modele ale epocii victoriene.

În egală măsură, trebuie să remarcăm faptul că relatarea atât de neobișnuitei existențe a lui Orlando depășește concepția dominantă asupra genului din lumea

occidentală, care, se știe, presupune o relație de cauzalitate între sex, gen și dorință. Orlando are aceleași sentimente față de universul înconjurător și ca bărbat, și ca femeie, doar perspectiva pe care o adoptă e diferită. Pornind de aici, unii critici n-au ezitat să interpreteze acest text drept un moment de o importanță covârșitoare, care prefigurează atitudinile de mai târziu ale postmodernismului. Esențial rămâne, însă, faptul că experimentalismul Virginiei Woolf înseamnă nu atât o evaziune voluntară, menită a eluda natura problematică a identității, cât mai degrabă o permanentă interogație a și asupra acesteia. De aceea, autoarea nu dezbate posibilele dorințe ale lui Orlando-bărbat de a deveni Orlando-femeie, prezintă totul în mod cât se poate de natural, important pentru ea fiind să mediteze asupra consecințelor acestei transformări, care implică deopotrivă natura profundă a subiectivității, precum și mecanismele dorinței. Treptat, însă, și aproape pe nesimțite, cartea aceasta devine, dincolo de posibilele interpretări în cheie biografică, o excepțională aducere în discuție a mecanismelor literaturii, dar și modalitatea inedită pe care autoarea o găsește pentru a se raporta ea însăși la marii scriitori dinaintea sa, de la Swift sau Laurence Sterne și până la Shakespeare, Pope ori Milton.

„Este fatal pentru o femeie să dea cea mai mică importanță unui necaz; în orice caz, să se exprime conștient ca femeie. Și «fatal» nu este o figură de stil; căci tot ce se scrie cu această înclinație spre conștient este sortit pieirii. Trebuie ca în minte să existe un fel de colaborare între femeie și bărbat înainte ca actul de creație să poată fi îndeplinit. Trebuie să aibă loc anumite alianțe ale extremelor”, scria Virginia Woolf, în *O cameră separată*. Fără să o spună exact cu aceste cuvinte, *Orlando* depune mărturie despre aceeași necesitate estetică. Și reușește pe deplin să-i dea glas.

Despre aventurile memoriei

Doris Lessing, născută în 1919, în Kermanshah, Persia (Iranul de azi), a debutat în anul 1950 cu romanul de mare succes *Cântă iarba*, având ca punct de plecare realitățile dure ale vieții din Africa, pe care le cunoștea din proprie experiență, familia sa mutându-se, din 1925, în Rhodesia (actualul Zimbabwe). Cartea a fost urmată de numeroase volume de proză – romane și povestiri – multe dintre ele încununată cu prestigioase premii literare. Între acestea, merită amintite mai cu seamă *Carnetul auriu* (1962), *O coborâre în Infern* (1971), inedit exemplu de tratare a celebrei teme a călătoriei lui Ulise, *Povestiri africane* (1973), precum și vasta construcție romanească intitulată *Canopos din Argos. Arhive* (1979-1882).

Apropiindu-se, cel puțin în anumite laturi ale creației sale, de proza lui Nadine Gordimer, alături de care a și fost discutată în diverse studii critice, Doris Lessing, laureată a Premiului Nobel pentru Literatură în anul 2007, demonstrează, însă, fapt observat ceva mai rar, o afinitate spirituală profundă cu Virginia Woolf, mai ales în ceea ce privește neîncrederea, dublată, totuși, de o incredibilă fascinație în fața mecanismelor atât de subtile ale memoriei. De aici, permanenta încercare a amândurora de a construi, prin opera lor, un nou sens al eului, ce se dezvoltă din fuziunea ficțiunii cu faptul real brut, determinând, în egală măsură, și deschiderea către o nouă dimensiune a adevărului. Tocmai de aceea, mai cu seamă în cazul lui Doris Lessing, textele considerate de regulă autobiografice pot – și trebuie – recitite cu atenție, tocmai cu scopul înțelegerii adecvate a sensului adevărului personal ce tinde mereu să lege inseparabil trecutul de adevărul mai mult sau mai puțin palpabil al prezentului.

Vom constata, astfel, modul în care preia Lessing o serie de preocupări ale Virginiei Woolf, între acestea mai ales nevoia irepresibilă de a scrie texte autobiografice, precum și obsesia pentru actul scrisului și implicațiile sale. Nu o dată s-a spus că, în fond, chiar numele protagonistei din romanul *Carnetul auriu*^{*}, Anna Wulf, ar reprezenta o legătură semantică și psihologică cu creatoarea *Doamnei Dalloway*. După cum se poate lesne remarca, Doris Lessing alege să parafrazeze unele dintre aserțiunile celebre ale Virginiei Woolf sau, dacă nu, măcar să îmbrățișeze modul aparte în care marea sa precursoră vedea lucrurile. Astfel, în

^{*} Doris Lessing, *Carnetul auriu*. Traducere și note de Cristiana Vișan și Ciprian Șitulea, Iași, Editura Polirom, 2011.

atât de autobiografica sa scriere, *A Sketch of the Past*, Woolf își descrie memoriile ideale afirmând: „Ceea ce scriu azi, nu voi mai putea scrie și după un an.” Asemănător, Lessing afirmă, în *Under My Skin*: „Încerc să scriu aici cât mai onest posibil. Dar dac-aș încerca să fac același lucru, la optzeci de ani, să spunem, este evident că totul ar fi diferit.”

Pentru Doris Lessing, ca și pentru Virginia Woolf, memoria este „a careless and lazy organ”. Rezultatul acestei atitudini va fi, în primul rând, dobândirea unei conștiințe extrem de acute a selectivității memoriei, dar deopotrivă a necesității re-construirii eului exact din ceea ce rămâne valabil în urma acestui proces de selecție. Dificultatea principală este, fără îndoială, aceea de a alege esențialul – viabil estetic, deopotrivă – dintre nenumărate și doar aparent la fel de veridice adevăruri care compun memoria. De aceea, dacă sunt scoase din context, o serie de sentimente, așa cum sunt ele exprimate de personajele din opera lui Doris Lessing pot fi atribuite celor ale Virginiei Woolf, la fel cum, tot atât de bine, atitudini publice ale celor două scriitoare pot fi confundate de un cititor insuficient de atent la nuanțe. Cu toate acestea, mai mult chiar decât Virginia Woolf, Lessing spune răspicat că memoria e înșelătoare, fluidă și capabilă să devină o componentă oarecum indezirabilă a conștiinței umane, un element nu îndeajuns de simplu de manevrat și ale cărui manifestări depind de relația dintre orice moment din prezent și un trecut care nu poate fi niciodată pe deplin depășit și nici lăsat în urmă complet.

La fel ca în cazul protagonistei din *The Diaries of Jane Sommers*, cea care nici nu mai încearcă să despartă faptul brut de ficțiune în poveștile pe care le aude de la Maudie, atât Virginia Woolf, cât și Doris Lessing ajung să se bazeze pe amintirile personale și să dea crezare mai degrabă istorisirilor și poveștilor de tot felul decât să le respingă pe temeiul că nu ar fi adevărate sau cel puțin veridice. Poziția aceasta este evidentă mai ales atunci când Lessing își va caracteriza, după ani de zile de la apariție, romanul *Martha Quest* (1952), spunând: „Am făcut, acolo, o operă de romancier, iar nu de cronicar. Cartea s-a dorit a fi adevărată în atmosferă, nu în detaliile istorice.” De altfel, autoarea va avea aceeași poziție și față de scrierile sale autobiografice, mai ales față de *Under My Skin*, legându-le, definitiv, de spațiul ficțiunii. Adică, nimic altceva – deși spus, poate, cu alte cuvinte și nuanțat – decât cunoscuta teorie a Lindei Hutcheon cu privire la metaficțiunea istoriografică, definită ca „o narațiune prezentată drept un alt discurs prin care putem construi propriile noastre versiuni ale realității exterioare”.

În ceea ce privește construcția personajelor, Doris Lessing este expertă în prezentarea unor probleme care marchează existența protagonistelor sale, cel mai adesea fiind vorba despre probleme considerate „neconforme” cu scriitura feminină, fie că e vorba despre implicații sexuale sau politice. Scriitoarea le înregistrează pe toate fără cruțare, exemplul cel mai clar fiind cel al Marthei din *Martha Quest*, fără a încerca, însă, să le găsească vreo rezolvare facilă sau de natură a aduce o soluție de fericire temporară. De aici, permanenta neîmplinire de care par atinse personajele sale, parcă dependente de problemele care le macină existența și care, astfel, reușesc să le și caracterizeze. În plus, Lessing dă adesea impresia că nici

măcar ea nu poate să-și înțeleagă pe deplin eroinele, singurul lucru care-i rămâne de făcut fiind simpla – sau, mai bine zis, complexa – înregistrare a faptelor acestora și a întâmplărilor care le marchează viața. De pildă, nemulțumirile Marthei sunt rareori prezentate ca raționale sau explicabile din perspectiva logicii și a relației cauză – efect. Doris Lessing insistă că, în definitiv, acestea nu reprezintă altceva decât sentimente autonome, în absența cărora niciun personaj al prozei sale nu poate exista. Tocmai de aceea, întreaga construcție narativă se va desfășura, în cazul romanului din 1952, în jurul Marthei și al evoluției sale de-a lungul câtorva decenii. Iar Africa, spațiul unde acțiunea este plasată, este o expresie clară a eroinei însăși, fiind un ținut al permanentei neîmpliniri și neînțelegeri din partea celorlalți, cu nimic din pitorescul ce domina proza de gen a unui Hemingway.

Dar caracteristica ce-o individualizează foarte profund pe Doris Lessing în peisajul literaturii universale este permanenta nostalgie care-i străbate textele, într-un mod chiar mai evident decât în cazul Virginiei Woolf, căci autoarea *Carnetului auriu* dă impresia că s-ar afla mereu în căutarea acelor aspecte care niciodată nu vor mai putea fi recâștigate pe deplin. Ceea ce determină imensa tristețe la vederea ravagiilor timpului, care primește o expresie de o neașteptată acuitate mai ales în *African Laughter: Four Visits to Zimbabwe* (1993). Descoperind cât de mult s-au schimbat locurile atât de iubite ale copilăriei sale, Lessing afirmă în fiecare pagină convingerea nestrămutată că, de fapt, adevărul însuși se schimbă mereu, iar scriitorul încearcă – trebuie să încerce – să prindă doar momentele relevante ale adevărilor legate de un anumit spațiu sau de un timp bine definit. În *Valurile* (1931), Virginia Woolf nu făcea, în ultimă analiză, un lucru prea diferit, prefigurând, prin comportamentul personajelor sale, atât de dedicate scrisului, acțiunea preferată a Annei Wulf din *Carnetul auriu*, și anume, aceea „de a inventa povești, cât mai multe povești”.

Miza și scopul final al unei astfel de dorințe este, oricât de surprinzător ar putea să pară acest lucru, tocmai dobândirea unui sentiment al împlinirii – o împlinire valabilă și de durată chiar și în plan psihologic, nu doar estetic. Iar personajele devin, astfel, adevărate euri ficționale, populând texte structurate în așa fel încât fiecare strat al trecutului la care se raportează să conțină un adevăr personal și valid, aplicabil perfect atât unui moment definitoriu pentru timpul povestirii, cât și pentru timpul trăit de personaje. Doris Lessing aduce aici în prim-plan și un alt mod de existență, căci eroinele sale încearcă să ducă ceea ce, în mod comun, a primit numele de „viață liberă”, o viață pe care se presupune că ar trebui s-o ducă numai bărbații.

Dincolo de frecvențele asocieri ale prozei lui Lessing cu mișcarea feministă, autoarea însăși a insistat în repetate rânduri că opera sa nu-și propune să aibă vreun rol partizan și cu atât mai puțin să facă activitate de propagandă. Astfel că romanul *Carnetul auriu* poate fi privit drept încercarea de a realiza o cât mai exactă relatare a vieții unor femei dorindu-și să trăiască până la capăt experiențele presupuse, anterior, a aparține exclusiv bărbaților, dar sfârșind prin a nu fi prea încântate la capătul acestui traseu, care se dovedește, în fond, suficient de plin de neîmpliniri.

Asta determină și obsesia morții, precum și frecvența prăbușire – psihică și emoțională – de care vor fi afectate majoritatea eroinelor din proza sa. Apoi, Doris Lessing pare a teoretiza frecvent dificultatea înțelegerii și a comunicării între oameni, evident, una dintre temele majore ale prozei contemporane. Scriitoarea însăși se implică în acest joc, sugerând că nici ea nu știe mai mult decât cititorul, demonstrând, parcă, la tot pasul, eșecul de a înțelege până la capăt ceea ce se petrece în lumea exterioară, dar, deopotrivă, ceea ce se petrece în sufletul personajelor.

Cititorul va avea, astfel, de-a face și cu o nouă întruchipare, actualizată, a experienței Doamnei Dalloway, acest fapt demonstrând, la nivelul construcției personajului, că, asemenea Virginei Woolf, Doris Lessing a reușit marea performanță de a dezvolta fiecare episod al cărții într-un mod care pe drept cuvânt poate fi numit „multi-personal”, bazat pe descoperirea de noi și noi straturi ale timpului, precum și pe punctul de vedere mereu diferit sau pe aparenta continuitate a evenimentelor lumii exterioare. Cele două autoare, întruchipând epoci literare diferite, au reușit, fiecare în felul său, să creeze texte (auto)reprezentative și aflate, cumva, în permanent dialog, evitând cu curaj raportarea la un singur adevăr considerat drept etalon al lumii operei. Căci singurul etalon al operelor literare de acest gen este mișcarea subtilă a mecanismelor memoriei, sub imperiul nostalgiei și, fără îndoială, al subiectivității în cel mai deplin înțeles al termenului. În plus, așa cum a scris Woolf, iar Doris Lessing nu a încetat niciodată să creadă, trecutul e mereu îmbogățit prin acest tip de pluralitate discursivă. Aserțiunea e valabilă mai ales în cazul personajelor feminine care populează opera celor două scriitoare, deoarece, pentru ele, de la Doamna Dalloway la Anna Wulf sau Martha, trecutul devine, până la urmă, singurul adevăr – unul profund personal – pe care își pot întemeia povestea dătătoare de sens, povestea esențială, din punctul lor de vedere, pentru ca lumea însăși să continue să existe.

Paradoxurile (auto)biografiei

„In its essence literature is
concerned with the self.”
(Lionel Trilling)

Într-un studiu publicat în 1990, *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur încerca să definească identitatea narativă și identitatea personală, pornind de la constatarea că cea dintâi nu este altceva decât „locul căutat al chiasmului dintre istorie și ficțiune”. Această structură pune în lumină renunțarea la ordinea paralelă a istoriei și a ficțiunii și permite abordarea identității narative ca element structural al organizării sintactice a narațiunii, cu un rol major în dialectica constituirii acțiunii și a sinelui. Disociind între identitatea ca *idem* și identitatea ca *ipse*, Ricoeur insistă asupra echivocității termenului generic care desemnează, fără nicio diferențiere, o multitudine de nuanțe. Astfel, în vreme ce „ipseitatea” nu implică aserțiuni privitoare la un pretins nucleu neschimbător al personalității, „idemitatea” („mêmeté”) reprezintă o ierarhie de semnificații: identitatea absolută, simultaneitate și permanență în timp, reducere a diferenței, a variabilității, a discontinuității și a instabilității, similitudine și egalitate cu sine a personalității. Ca trăsătură constitutivă a ipseității, alteritatea desemnează variațiile identității narative, esențialmente dinamică. Comparația între acțiune și personaj, faptul că identitatea personajului se construiește în raport cu configurația intrigii, dând naștere unei concordanțe discordante, caracteristică, de altfel, oricărei narațiuni, face ca între istorie și personaj să se dezvolte o relație simpatetică. În felul acesta, pe măsură ce narațiunea înregistrează eclipsa identității personajului, ea își va pierde, desigur, și atributele strict narative.

Marcând o evidentă schimbare de paradigmă, încă din perioada scrierilor sale din deceniile trei și patru ale secolului trecut, Marguerite Yourcenar a făcut din această adevărată tragedie a conștiinței mereu duble, mascate sau dedublate a eului unul dintre subiectele sale principale. După cum spunea Emmanuel Lévinas, „identitatea individului nu constă în a fi asemenea lui însuși și a se lăsa identificat *din afară* prin indexul care îl desemnează, ci în a fi *același* – a fi el însuși, a se identifica din interior.” Opera lui Marguerite Yourcenar a părut, tocmai din această cauză, ocazia cea mai potrivită oferită criticii de a vorbi despre instaurarea regimului unei ficțiuni „de consacrare a pierderii identității”, în condițiile în care ipseitatea a început, ea însăși, să-și piardă consistența. Interpretată drept o deschizătoare de drumuri în numeroase domenii ale prozei, precum și – poate mai ales – în ceea ce privește modul

de tratare a unor teme tabuizate sau evitate anterior, Marguerite Yourcenar, prima femeie primită în Academia Franceză, tinde, de multe ori, încă din anumite pagini din *Alexis sau lupta zadarnică*, *Amintiri pioase* sau *Arhivele nordului* și până la fragmentele din *Tou*

r de la prison, să descompună formula narativă, în paralel cu o tendință accentuată de ștergere a identității personajului-narator, cu scopul declarat de a transforma textul, în punctele sale nodale, într-o variantă elaborată de eseu, părănd a duce, uneori, până la o reală deconstrucție a narațiunii și la etapa următoare, numită de Ricœur „criza închiderii” ei. Scriitoarea aplică, la nivelul literaturii, motto-ul pe care l-a repetat de foarte multe ori și despre care a afirmat că i-a ghidat existența: „Nu cred așa cum cred ei. Nu trăiesc așa cum trăiesc ei. Nu iubesc așa cum iubesc ei.”

Volumul *Poveste albastră** reunește trei texte ale autoarei: *Poveste albastră*, *Întâia seară* și *Farmece*, scrise, după mărturisirea lui Yourcenar, la începuturile sale literare, în jurul anului 1930. Iar dacă, în *Poveste albastră*, avem de-a face cu strategia consacrată a poveștii ce pare a relua vechi legende (un loc unde totul stă sub semnul unui straniu blestem al safirului și unde majoritatea personajelor, plecate în căutarea înavușirii rapide, vor sfârși în moarte sau în automutilare), în *Farmece*, în ciuda cadrului exterior italian, cititorul va întâlni atmosfera ce domină majoritatea povestirilor orientale ale scriitoarei: oamenii cred cu toată tăria în vrăji, un exorcist care vine să alunge răul și să descopere vrăjitoarea printre femeile adunate la căpătâiul unei tinere bolnave de tuberculoză. Cât despre *Întâia seară*, ei bine, aici povestea scrierii povestirii este puțin mai complicată, Yourcenar aducând ea însăși, în legătură cu acest text, o mulțime de detalii ce dezvăluie un complicat joc literar inițiat de tatăl său, Michel de Crayencour, care ar fi furnizat fiicei o primă variantă a scrierii, pornind, dacă e să-l credem, de la o serie de date și detalii personale.

În acest text, un cuplu de curând căsătorit, aflat în călătorie de nuntă în Elveția, e confruntat cu noile și oarecum neașteptatele probleme cărora mariajul lor trebuie să le facă față. Dincolo de detaliile subiectului, de la mărturisirile autoarei referitoare la geneza acestui text au pornit și numeroasele interpretări în cheie biografică ale operei lui Marguerite Yourcenar (cumva printr-un soi de filieră mediată de pasiunea literară a tatălui), ținându-se cont și de faptul că adevărul ființei nu mai este doar imagine a ființei ori idee a naturii sale, ci ființa situată într-un câmp subiectiv care deformează vederea, dar tocmai astfel permite exteriorității să se supună, în întregime. Sinele este proiectat în afară, se vede dintr-o dată expulzat într-o lume exterioară și se descoperă, cu oroare sau bucurie – ambivalența tipică a unei conștiințe expulzate – jucându-și sieși un spectacol, așa cum se întâmplă, de exemplu, și în *Memoriile lui Hadrian*. Alături de persoana reală, apare, în acest fel, în proza lui Marguerite Yourcenar și din ce în ce mai clar

* Marguerite Yourcenar, *Poveste albastră*. Traducere de Corina Neacșu, prefață de Josyane Savigneau, București, Editura Humanitas, 2007.

conturat, personajul. Și tocmai de aceea, în planul artei, scrisul este imaginat de autoare ca fiind o veritabilă cură, o terapie și o salvare – unica posibilă – din și de răul existenței. De altfel, și Sartre alegea, pentru personajul lui, o soluție similară pentru a scăpa de „greață”: „Cel mai bun lucru ar fi să scriu întâmplările zi de zi. Să țin un jurnal ca să văd limpede.” Pe de altă parte, demonstrația textuală și spectaculară pe care o face Yourcenar în întreaga sa operă se bazează pe un model al lumii construit exclusiv în conformitate cu necesitățile re-prezentării, iar acest fapt este evident și în *Poveste albastră*.

Răspunsul la lunga dispută în legătură cu posibilitatea sau, dimpotrivă, imposibilitatea de a include textele lui Marguerite Yourcenar în categoria autobiografiilor, a jurnalelor sau a altor texte de frontieră aici se găsește: autobiografia nu este viață, ci invenție a vieții prin scris. Autobiografia nu este pur și simplu un efect mimetic al vieții, un rezultat doar al lui „bio”. Ea apare numai în condițiile în care viața personală, acea variație existențială din jurul temei fundamentale a eului întâlnește activitatea scrisului, „graphia”. Așadar, am avea de-a face cu un răspuns dat vieții, cu o analiză a acesteia, dar, așa cum se întâmplă în proza lui Yourcenar, fapt perfect identificabil în *Întâia seară*, și cu o punere în scenă a reprezentațiilor eului, cu spectacolul său, cu o reinventare și recucerire de sine. Toate făcându-se prin intermediul și cu mijloacele artei, ale imaginarului și spectacolului. Doar în felul acesta, existența – și niciodată cea strict și exclusiv personală – poate fi transformată în scriitură. E aici o adevărată supradimensionare a subiectivității, care va sfârși, desigur, prin a modifica raporturile dintre eul creator și obiect, în primul rând prin intermediul unui foarte interesant proces de introversiune, de interiorizare acută a unei relatări epice care are ca prim efect punerea sub semnul întrebării a realității înseși, vinovată de a se fi devitalizat sau banalizat.

Dacă recitim, însă, fie și numai textul povestirii *Întâia seară*, raportându-l la modelul reprezentat de *Memoriile lui Hadrian*, înțelegem că, de fapt, Marguerite Yourcenar a nutrit proiectul extrem de îndrăzneț de a scrie, în mod experimental, un anumit fel de istorie fals autobiografică nefocalizată pe un singur protagonist. Richard Butler a inventat termenul de „allobiografie” (din grecescul „allos” care înseamnă „altul”), menit să desemneze un asemenea tip de relatare personală interesată mai mult de lumea exterioară și de avatarurile eului în cadrul acesteia. Pentru Yourcenar, nu doar lumea interioară a eului este capabilă să-și impună punctul de vedere asupra a ceea ce se află în lumea exterioară, ci, dimpotrivă (și nu numai o dată), lumea își impune reprezentările ei spectaculare asupra tuturor celorlalte aspecte ale operei. Se știe că raportul dintre viață și operă este cel care, de la Taine cel puțin, pare a aduna cel mai bine numeroasele interogații suscitade de literatură, înainte ca formularea sa să nu înțepenească în automatisme. Din acest punct de vedere, Marguerite Yourcenar se încadrează și printre autorii care au ilustrat, mai ales în literatura franceză afirmată după cel de-al Doilea Război Mondial, tema interogației implicite asupra eului, dar într-un alt sens decât se întâmpla acest lucru în opera lui Michel Butor sau Maurice Blanchot.

Iar cunoscuta afirmație a scriitoarei (raportată, evident, la cea a lui Flaubert) referitoare la relația dintre ea și personajul său favorit, „Hadrien c'est pas moi, mais je suis devenue Hadrien”, nu face decât s-o individualizeze în cadrul literelor franceze. În fond, vorbind mereu despre alții, Marguerite Yourcenar n-a făcut altceva decât să se caute pe sine, și unde altundeva s-ar fi putut regăsi mai bine decât în cărți marea prietenă și interpretă a lui Borges... Astfel încât trebuie să admitem că mărturisirea lui Yourcenar – aproape identică cu cea a împăratului Hadrian din propria sa carte („mes premières patries ont été les livres”) – este perfect justificată. Iar scriitoarea adăuga: „Mi-am început viața așa cum, fără îndoială, mi-o voi și sfârși: în mijlocul cărților.”

A reuși sau a câștiga

„Ceea ce veți citi nu sunt nici isprăvi, nici hazlii, iar protagonistul nu este nepotul lui Juan Moreira. Veți remarca și unele anacronisme și dracu' știe ce-a rezultat din toate astea. Copistul se spală pe mâini și își declină orice responsabilitate, mărginindu-se să-și dovedească excelenta caligrafie.” Aceasta este nota de subsol semnată „R. J. Payró”, care apare chiar pe a doua pagină a romanului lui Roberto J. Payró, intitulat... *Hazliile isprăvi ale nepotului lui Juan Moreira* *.

Ce să înțeleagă de aici cititorul inocent? Că se află în fața unei farse literare de proporții? Că autorul (Roberto Payró) își subminează el însuși demersul literar sau că, dimpotrivă, își invită lectorul să intre într-un elaborat joc – care, însă, având în vedere că romanul de față, datând din 1910, ia forma narațiunii picarești și pare a se înscrie măcar din punct de vedere tematic în cadrul general al realismului e cu atât mai complicat? Sunt întrebări îndreptățite, la care cititorul va ajunge să(-și) răspundă doar la sfârșitul lecturii unui text pe nedrept adesea trecut cu vederea atunci când se discută despre literatura argentiniană a începutului de secol XX.

În orice caz, una dintre problemele cu care se confruntă exegeza în cazul lui Roberto J. Payró și al creației sale este aceea a încadrării autorului în tendințele artistice ale momentului. Afirmat încă din primii ani ai tinereții în calitate de ziarist dedicat și corespondent de război, Payró (1867-1928) este și un prozator de valoare, dar și înzestrat dramaturg, în ciuda faptului că nu a ajuns niciodată la o faimă cel puțin parțial comparabilă cu cea a contemporanilor săi Ricardo Güiraldes sau Leopoldo Lugones. În primul deceniu al veacului trecut, în spațiul cultural argentinian se manifestau – iar relația lor nu a fost deloc lipsită de contradicții – pe de o parte, modernismul, iar pe de alta, realismul cu note naturaliste, acesta din urmă preferând așa-numita „literatura *gauchesca*”, foarte populară, la un moment dat, în această țară. De altfel, însuși pretextul de la care pornește romanul de față se situează sub acest semn: Juan Moreira este un personaj literar de succes în Argentina, creat de scriitorul Eduardo Gutiérrez, în anul 1880; Moreira este un *gaucho* care ajunge asasin și tâlhar temut de toată lumea.

* Roberto J. Payró, *Hazliile isprăvi ale nepotului lui Juan Moreira*. Traducere, prefață, tabel cronologic și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Univers, 2013.

Ținând seama de aceste date caracteristice, Roberto Payró își asumă tradiția literară și, deși personajul central al romanului său este Mauricio Gómez Herrera, autorul îl definește drept „nepotul lui Juan Moreira”. Desigur, nu în sens biologic, ci caracterologic. Cu precizarea extrem de importantă că Mauricio este un soi de *gaucho* citadin, primul de acest fel din literatura argentiniană. Căci Payró combină elementele prozei picarești europene cu cele venite pe filiera literaturii argentinieni cu *gauchos*, pentru a defini un tip social destul de frecvent în înalta societate a perioadei pe care o are în vedere, începutul veacului trecut. Și, la fel ca oricare pícáro hispan, urmând, deci, modelul lui Lazarillo de Tormes sau al lui Guzmán de Alfarache, din romanul lui Mateo Alemán (personaje de secol XVI!) Gómez Herrera vrea să ducă o viață mai bună. Iar în acest scop face orice, calcă în picioare totul și nu ține cont de nimic, cu excepția propriului interes, astfel încât, știind exact când să adauge particula nobiliară „don” înaintea numelui său, ajunge, dintr-un umil funcționar la primăria satului natal, om politic însemnat și, finalmente, ambasador al Argentinei într-o importantă țară europeană.

Textul este împărțit în trei secțiuni, vizând, pe rând, copilăria modestă a lui Mauricio, urmată de adolescența și de primii ani ai tinereții sale, plini de elanuri, de ambiții nemăsurate și marcați de acțiuni complet lipsite de moralitate, pentru ca apoi să fie descrise legătura sa cu Teresa, nașterea fiului său și dorința nestăvilită a lui Gómez Herrera de a urca pe scara socială. Prin urmare, mimând false sentimente religioase, o va cuceri pe Maria, ulterior, prin intermediul unor și mai abile manevre, pe Eulalia, iar, la scurtă vreme, dobândește ceea ce-și dorea mai mult și mai mult: ascensiunea în plan politic.

În ciuda unor insistențe oarecum agasante și al caracterului adesea (cam prea) plat al personajelor – dar acest aspect ține și de modelul picaresc al narațiunii, de la care Payró nu se abate – cartea se dovedește o lectură palpitantă și plăcută. Chiar dacă „isprăvile” lui Gómez Herrera nu sunt decât subterfugii sau stratageme menite a-l împinge mereu înainte și tot mai sus în orice ierarhie. Și chiar dacă ele nu sunt deloc hazlii, ci extrem de serioase (cu condiția să fie citite cu atenție!), căci vizează psihologia și strategiile de atac (ori, la nevoie, de apărare) ale arivistului. Poate tocmai din aceste motive, romanul de față e și extrem de actual, timpul scurs de la apariția sa nefăcând decât să șlefuiască metodele celor care, în Argentina sau aiurea, asemenea lui Mauricio, doreau/doresc să-și facă uitate originile și orice posibil atașament sentimental, pentru a putea, apoi, să se înfrupte pe săturate din dulceața puterii politice.

Roberto Payró atinge, însă, dintr-o dată, și câteva date esențiale ale modernității literare, căci, dincolo de maniera vădit picarescă de abordare (subiectivitate accentuată, lipsa punctelor de vedere diferite, avalanșa de întâmplări prezentate în detaliu, în detrimentul analizei psihologice), cititorul întâlnește elemente care vor domina și proza generațiilor următoare, prevestind chiar o serie de tendințe postmoderne. Astfel, autorul nu ezită să dea cuvântul protagonistului său și să-i cedeze acestuia prim-planul textului, însă, spre deosebire de nivelul la

care rămânea în creațiile anterioare, precum *Căsătoria lui Laucha*, *Pago Chico* și *Noi povestiri din Pago Chico*, de astă dată este implicat și copistul – deci, mediatorul textual. Căci, în paranteză fie spus, Laucha, personajul din romanul anterior al lui Payró, avea nevoie doar de un narator care să-i spună/scrie povestea, el neștiind carte. Acum, însă, totul e mult mai subtil; și mai elaborat. E adevărat că narațiunea se face la persoana întâi, dar ea este denunțată chiar de nota de subsol de la începutul cărții, iar protagonistul țese istoria – propria sa istorie și deopotrivă pe cea a Argentinei de început de veac – cu ajutorul copistului, mâna prin intermediul căreia textul scris va ajunge la cititor. Autoritatea textuală devine, deci, dublu articulată, iar textul final, ca și contextul, trebuie permanent reevaluat cu grijă.

Comparat cu Honoré de Balzac pentru notele de veritabilă comedie umană pe care le conține opera sa romanescă, dar și cu argentinianul Domingo Faustino Sarmiento, nu atât pentru accepțiunile pe care le primește în opera sa dihotomia barbarie – civilizație, cât mai ales pentru apropierea de tradiția „gauchescă” ori pentru militantismul acțiunii civilizatoare a cuvântului scris, Roberto Payró își afirmă, permanent, propria individualitate literară. În primul rând, pentru că are o înțelegere profundă a fenomenului complex de impunere a identității argentinieni în contextul tumultuos al drumului urmat de statele latino-americe atunci când veacul se schimba. Apoi, pentru că înțelege modalitățile artistice prin intermediul cărora poate stabili un foarte bine pus la punct sistem de corespondențe între devenirea Argentinei și cea a protagonistului său. Veritabil personaj picaresc, Mauricio Gómez Herrera exprimă mai mult decât propriul destin și spune multe despre eșecurile pe care Argentina ar fi putut să le evite dacă ar fi știut cum (ar fi avut cum?...) să împiedice proliferarea acestui tip social. Sigur, Sarmiento a privit, oarecum îndreptățit, dacă avem în vedere contextul specific, relația dintre aspectele citadine și cele tradiționale, rurale, ale Argentinei ca pe una fundamental antagonică. Însă Roberto Payró apropie aceste două universuri și evidențiază dialogul și permanentul schimb de valori dintre ele, observând viabilitatea unora dintre comportamentele citadine și depășind cu brio orice idilism exagerat al epocii anterioare.

Iar dacă Payró a fost considerat adesea unul dintre reprezentanții așa-numitului „costumbrism argentinian”, acest lucru este adevărat doar în măsura în care scriitorul realizează o complexă frescă socială, înregistrând date exacte ale realității în care trăia, dar investindu-le întotdeauna cu un accentuat sens estetic. În plus, Roberto J. Payró propune, subtextual, și soluții pentru depășirea crizei morale și de valori în care s-a găsit lumea argentiniană, iar ele rămân convingătoare la nivel estetic, deși, desigur, nu și etic, în ciuda notelor uneori prea accentuate de alb sau negru în care sunt zugrăvite personajele – iar momentul final al întâlnirii lui Mauricio Gómez Herrera cu fiul său care, necunoscându-l, îndrăznise să-l critice într-un bine scris articol de ziar este absolut relevant în acest sens. „Viața îți aparține”, îi va scrie chiar la final Teresa, fosta sa iubită. Dovadă că, într-o lume cum era cea argentiniană, de la începutul secolului XX, doar cei cinici și lipsiți de scrupule reușesc. Dar, chiar dacă reușesc temporar, e foarte posibil să nu câștige, în cele din urmă.

Literatură vs. nebulie

Nonconformist, gata mereu să-și asume riscuri și să contrazică orice clișeu de comportament sau de gândire, ori să ofenseze morala epocii, partizan al tuturor cauzelor pierdute, privit cu suficientă circumspecție de către contemporanii săi, însă onorat și admirat de cei care i-au urmat (dacă ne gândim doar la faptul că unii dintre scriitorii pe care i-a influențat sunt Roberto Bolaño și Ricardo Piglia, în vreme ce Julio Cortázar nu ezita să-l numească marele său maestru), argentinianul Roberto Arlt (1900-1942), privit de mulți exegeți drept primul scriitor cu adevărat modern al Argentinei și unul dintre precursorii existențialismului și ai teatrului social, nu încetează să surprindă ori, după caz, să șocheze.

Deopotrivă prozator, dramaturg și jurnalist implicat în problemele actualității, Roberto Arlt a oferit, prin întreaga sa operă, o imagine a societății haotice și cel mai adesea lipsite de umanitate, textele sale configurând, fie că e vorba despre *Jucăria furioasă*, *Trei sute de milioane* sau *Saverio cel crud*, un univers marcat de imposibilitatea comunicării și de efectele pe care o lume indiferentă și înțepenită în comportamente și atitudini artificiale (și pur mecanice ori convenționale!) le are asupra existenței individuale. „Cred că generației noastre îi revine teribila misiune de a asista la dispariția treptată a compasiunii și a pietății și că nu ne rămâne altceva de făcut decât să încercăm să exprimăm imensa suferință pe care o putem vedea la tot pasul și pretutindeni în jurul nostru”, scria Arlt. Creația sa devine, astfel, programatic, expresie a unor realități opuse celor pe care unii dintre contemporanii săi alegeau să le prezinte, iar autorul însuși manifestă o atitudine diferită față de, să spunem, recursul constant la acea estetică a inteligenței pe care o prefera un Jorge Luis Borges, de exemplu. Considerat de unii un soi de excentric, dar privit de alții ca veritabil purtător de cuvânt al unei generații confruntate cu provocări dintre cele mai dure, Roberto Arlt publică, în anul 1929, cel mai important roman al său, *Los siete locos*^{*}, urmat, doi ani mai târziu, de continuarea întâmplărilor de aici, intitulată *Los lanzallamas*.

În mare, subiectul pe care îl are în vedere și pe care îl dezvoltă scriitorul e destul de simplu, cel puțin în datele sale aparente. Astfel, Remo Erdosain, angajat ca încasator la o companie de prelucrare a zahărului, este acuzat de delapidare. În încercarea de a găsi o soluție pentru a restitui banii sau, în orice caz, pentru a salva

^{*} Roberto Arlt, *Cei șapte nebuni*. Traducere de Lavinia Similariu, București, Editura Univers, 2014.

situația, acesta apelează la câteva stranii personaje (farmacistul Ergueta și Haffner, „Peștele Melancolic”) și se alătură cercului secret condus de Astrologul Alberto Lezin, care plănuiește nici mai mult, nici mai puțin decât întemeierea unei noi societăți umane; însă, mai întâi, acesta are în vedere distrugerea celei existente. Prin urmare, Erdosain primește însărcinarea de a contribui la cauză prin intermediul câtorva atacuri cu gaze letale, în vreme ce Haffner pune la cale finanțarea acțiunilor cu banii obținuți de pe urma unor bordeluri pe care le coordonează. Părăsit și de soția sa, Elsa, Erdosain găsește adăpost la o pensiune, începe o relație cu fiica proprietăresei, numai că finalul romanului precipită evenimentele (unele dintre acestea fiind relatate mai pe larg în *Los lanzallamas*): casa unde se punea la cale răsturnarea ordinii sociale existente e distrusă de un incendiu, Astrologul fuge cu soția lui Ergueta, Erdosain își asasinează tânăra parteneră, după care se sinucide.

După cum s-a evidențiat în diversele studii critice care au fost dedicate acestei stranii cărți, scriitura lui Arlt se întemeiază pe o serie de realități ale societății argentinienne din primele decenii ale secolului XX, dar nu pierde din vedere nici modul în care acestea au fost reflectate în literatura epocii respective. Căci, de la aspirațiile revoluționare ale diferitelor grupări anarhiste sau ezoterice și până la spectrul fascismului, ori de la presiunile tot mai amenințătoare și mai evidente ale reprezentanților puterii capitaliste la adresa simplilor angajați și până la evaluarea mecanismelor prin intermediul cărora s-a produs ascensiunea și întărirea în diverse regiuni ale Americii Latine a dictaturilor militare romanul lui Roberto Arlt conține – ori sugerează – totul. În plus, autorul este interesat, cel puțin în egală măsură, de surprinderea și analiza universului interior al personajelor pe care le creează: oameni singuri, părăsiți și, implicit, întotdeauna gata, la rândul lor, să părăsească ori să rănească pentru că și ei fuseseră răniți în trecut de semeni sau de societate... Lectura acestei cărți care, e adevărat, nu o dată șochează prin detalii și prin întâmplările cu totul ieșite din tiparele așa-zis literare, va dezvălui, așadar, o tematică de-a dreptul existențialistă. Căci protagoniștii se întreabă, parcă, la tot pasul, chiar și atunci când nu formulează explicit aceste interogații: care mai este – ori care mai poate fi – în acest context sensul existenței? Se mai poate vorbi, într-o astfel de lume, despre o comunicare reală între oameni? Dar despre dragoste? Să fie, oare, ființa umană condamnată pentru totdeauna la eșec? Sigur, societatea e în mod fundamental bolnavă și plină de tare, dar să lipsească oare complet șansa unei (fie și parțiale) salvări spirituale?

Însă marea artă a lui Roberto Arlt și, deopotrivă, șocul estetic reprezentat de inedita formulă literară pe care o utilizează constă în permanentul amestec dintre datele realității și funcționarea imaginației. Întâmplări aparent banale sunt investite cu semnificațiile revelației, faptele cele mai simple devin elemente premonitorii pentru evoluția personajelor, viziunile cu accente politice par determinate de o perfectă aplicare a principiilor discursului suprarealist, iar nebunia se transformă, în acest context, în cea mai normală (unica adecvată?) formă a existenței. Metafora unei lumi răsturnate, folosită, de altfel, și de José Donoso, ca să rămânem la

teritoriul literaturii latino-americane, apare, astfel, ca veritabilă și singură – și cea mai adecvată! – expresie a unor realități care, altfel, nu ar fi putut fi cuprinse în cuvinte; și care nici nu și-ar fi putut găsi locul în cadrul mării literaturi.

Desigur, nu lipsesc nici accentele biblice. „Cei șapte nebuni” sunt o altă expresie a celor șapte păcate, dar și a celor șapte plăgi ori a imaginilor apocaliptic-milenariste. În acest fel, trecând peste șocul primelor pagini, cititorul va fi silit să accepte el însuși, atâta timp cât durează lectura, regulile (sau, mai precis, lipsa de reguli!) unei lumi ficționale neobișnuite și ieșite din orice canoane, dar și să se delecteze, acceptând pactul implicit propus de Arlt, cu dialoguri spumoase și extravagante dar care, recitite, se dovedesc a fi, întotdeauna, și extrem de profunde. Căci în mijlocul haosului aparent al textului – acesta nu e, în realitate, deloc haotic, ci doar construit în mod deliberat și doar în mod aparent astfel, pentru a semnifica un univers uman al haosului și o societate în care regulile nu mai sunt respectate – există un echilibru uluitor, determinat tocmai de accentele existențialiste ale cărții, de capacitatea scriitorului de a deforma realitatea doar pentru ca, în acest fel, esențele din spatele aparențelor sociale să fie mai vizibile, dar și de tehnicile surprinzătoare ale analizei psihologice, excelent mânuite de către Roberto Arlt.

Ceea ce se observă mai întâi în urma lecturii acestei cărți este îndrăznețul demers al autorului de a evalua semnificațiile răului și, mai mult decât atât, de a analiza în amănunt resorturile unei societăți umane aflate, inevitabil, sub acest semn. Neașteptată coborâre în străfundurile unui Infern – la fel de grăitor ca acela dantesc, chiar și fără să fie tot atât de elaborat descris –, romanul lui Roberto Arlt depune mărturie, prin fiecare pagină, despre degradarea ființei umane și despre pervertirea valorilor într-o lume în care regulile sunt altele decât cele cunoscute/consacrate. Iar într-o lume lipsită de valori omul nu mai știe – nu mai are cum – să descopere acel centru de natură să dea sens existenței cotidiene. Deci răul ce afectează societatea se insinuează treptat în toate fibrele ființei umane. În consecință, personajele lui Roberto Arlt sunt afectate de o singurătate din care le este imposibil să scape și care se reflectă în toate atitudinile lor publice, dar și în relațiile cu apropiații ori chiar cu divinitatea. Roberto Arlt știe, desigur, că Nietzsche proclamase solemn moartea lui Dumnezeu, iar protagoniștii din *Cei șapte nebuni* atestă cu prisosință acest lucru...

Apoi, singurătatea imposibil de eludat este evidențiată încă din primele rânduri ale romanului: „Deschizând ușa de la direcțiune, Erdosain a vrut să se tragă îndărăt. A înțeles că e pierdut, dar era târziu.” Iar această situație se va dovedi emblematică pentru numeroase personaje ale cărții, pentru care e întotdeauna „prea târziu” și căroră le este imposibil să nu se simtă amenințate ori chiar hăituite. Dar, mai presus de toate, singure. Și, în plus, aflate adesea în situații limită. De aici, eșecul și deciziile altfel inexplicabile, cum e crima lui Erdosain. Dar nu și decizia sa finală de a se sinucide, care devine, pentru el, unica posibilitate de a nu da greș încă o dată. Unii critici au afirmat că, în acest text, am avea de-a face cu relația mereu instabilă între individ și societate, dar și cu trecerea permanentă de la umilință la

retragerea în tăcere, aceasta din urmă văzută ca soluție finală și supremul mecanism de apărare al ființei umane. În acest fel, trecând de la umilință la tăcere și de la tăcere la umilință, omul ar stabili un nou raport între sine și lume. În termeni sartrieni, ființa umană se creează pe sine, iar omul trăiește pentru a muri – întotdeauna singur. Pentru Heidegger, moartea este ultima soluție a ființei umane, iar pentru Sartre, sfârșitul tuturor posibilităților. Pornind de aici, Roberto Arlt construiește, în *Cei șapte nebuni*, un univers în care, la fel ca în literatura existențialistă, moartea devine suprema realitate – însă o realitate transcendentă. Și, chiar dacă ființa umană poate alege să moară, speranța nu e niciodată complet anulată, căci lumea, fie ea și răsturnată, va continua să existe.

Fascinația psihologiei

S-a discutat, nu o dată și nu numai în ultimele decenii, despre problema necesității diferențierii „romanului de analiză”, (termen care desemna analiza tradițională cu pretenții de obiectivitate, derivată din principiile raționaliste și pozitivistice ale realismului) de acel gen de roman, caracteristic secolului XX, inclus în categoria numită, cu un termen preluat de la Henry James, „realism psihologic”. Având ca surse realismul obiectiv și proza psihologică, acesta din urmă se caracterizează prin obiectivitatea reflectării artistice a unei realități profunde, excluderea imixtiunii subiectivității analitice și restrângerea complexității existenței la nivelul trăirii psihice, romancierul cedând adesea locul personajului, devenit „ambasadorul” său: pe măsură ce interioritatea umană se deschide mai mult, eliberându-se de rigorile analizei, ea se va structura pe alte dimensiuni. Experiența totală a conștiinței va fi, deci, formată dintr-un ansamblu vertiginos de impresii conexe, legate în trama evenimentelor, iar noul tip de roman va dori observarea detaliată a existenței eroului între evenimentele biografiei sale, în clipele lui de intimitate, când are revelația lumii interioare și stă față în față cu sine, dar ca și cum s-ar afla în fața unei ființe încă necunoscute pe care încearcă s-o descifreze. Altfel spus, evenimentul epic nu mai este cel care solicită personajului să-și facă vizibilă structura interioară, ci, dimpotrivă, acela care îl lansează spre realitatea profundă a acestei interiorități și, mai ales, îl pune în legătură directă cu universul încă neexplorat al propriei psihologii.

În acest context trebuie discutată și opera scriitorului austriac Joseph Roth, mai cu seamă romanele *Iov* (1930), *Marșul lui Radetzky* (1932), *Spovedania unui ucigaș* (1936) sau *Cripta Habsburgilor* (1938). Considerat unul dintre principalii reprezentanți ai literaturii Europei Centrale și, deopotrivă, alăturat lui Kafka din punctul de vedere al capacității de a aborda teme legate de destinul tragic al evreilor sau privit, de alți critici, drept exponentul *par excellence* al temelor și subiectelor legate de experiența dramatică a exilului și implicațiile acesteia, însă și creatorul unei atmosfere inconfundabile, exprimând într-un mod remarcabil întreaga melancolie a unei lumi ce se stinge și a lucrurilor ce pier, Roth este și un scriitor cu un rar talent în rezolvarea unor intrigi în aparență polițiste, dar care merg spre profunzimi psihologice analizate cu o finețe extraordinară. Toate aceste aspecte sunt evidente în *Spovedania unui ucigaș, povestită într-o noapte*^{*}, roman

^{*} Joseph Roth, *Spovedania unui ucigaș, povestită într-o noapte. Legenda sfântului bețiv*. Traducere de Alexandru Al. Șahighian, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

care, pornind de la câteva elemente introductive ce dau senzația că ar fi cât se poate de comune, se transformă, pe nesimțite, în document psihologic de mare intensitate. Pretextul este întâlnirea naratorului, scriitor stabilit în Parisul anilor '20, cu un misterios personaj care frecventează același local, cafeneaua Tari-Bari, și care, într-o noapte, relatează în fața celor prezenți întâmplările neobișnuite care i-au marcat existența, făcându-l să ucidă doi oameni. Sau, cel puțin, să fie convins că i-a ucis. Totul este prezentat cu o tehnică a suspansului și cu o știință a dozării episoadelor care ține cititorul captiv în lumea textului. Fiu nelegitim al prințului Krapotkin, protagonistul, Golubcik (numele lui însemnând, în limba rusă, „porumbiță”, amănunt care-l deranjează și-l face să sufere) ajunge, în urma întâlnirii cu Jenó Lakatos, să-l hărțuiască pe presupusul său tată nobil, cerându-și drepturile. Respins de prinț și abandonat de maleficul Lakatos, noul diavol șchiop (maghiarul se remarcă, încă de la prima sa apariție, tocmai printr-un defect de mers), Golubcik se angajează în serviciile secrete rusești și, la capătul unor aventuri demne de cele mai bune pagini ale cărților polițiste, încearcă s-o ucidă pe iubita sa, frumoasa Luteția, manechin de succes și maestră în cheltuirea banilor care nu-i aparțin (a se citi, desigur, ai celor care o întrețin!). Dar nu numai pe ea, ci și pe bărbatul în compania căruia o surprinde, nimeni altul decât fratele său (după tată), tânărul prinț Krapotkin.

În proza tradițională, se știe, personajele erau simpli pioni, angrenați în acțiuni ca într-un joc de șah; exista, desigur, interes pentru „psihologia” Elléonorei sau a lui Adolphe, a lui Julien Sorel din *Roșu și Negru*, numai că, la Benjamin Constant, Elléonore era deja „situată” ca demimondenă, iar Julien, ca un plebeu ambițios la Stendhal. Așa încât, oricât de pasionante ar fi fost pentru cititor personajele din romanul secolului al XIX-lea („roman-récit”, cum îl numește R.M. Albérès), ele erau definite și plasate pe „tabla de șah” de la bun început; puteau să fie mai interesante decât lumea care le înconjură, însă nu și să existe fără aceasta. Pe când, în noul tip de roman, cultivând analiza în linia realismului psihologic, reprezentat și de Joseph Roth, lucrurile stau altfel: Golubcik nu este situat, la început, nicăieri în mod definitiv și irevocabil (tocmai de aceea e și caracterizat ca fiind străin, exilat la Paris, așa cum străin se simțise și în Rusia, privit cu reticență de cei din jur, ca un copil din flori), nu e un simplu pion. Iar „spovedania” sa exclude orice încercare de încadrare a sa în simple și generalizante tipare, până și acțiunile lui scăpând unei logici obișnuite și fiind dificil de analizat, chiar de către protagonistul care încearcă să se înțeleagă, în primul rând, (pe) el însuși. Așadar, aici, nu Golubcik este „situat” în lumea în care trăiește, ci imaginea lumii „reale” i se subordonează. Acel fundal al tabloului din romanul tradițional nu mai e, acum, „realitatea” (o realitate obiectivă pe fondul căreia sa se profileze silueta personajului), ci conștiința personajului domină textul, iar „lumea reală” (atmosfera Moscovei sau chiar a Parisului, mereu prezente, ca veritabile determinante psihologice în *Spovedania unui ucigaș*) nu există decât în măsura în care este reflectată de conștiința lui Golubcik. Care are, de asemenea, adevărate crize de identitate, deoarece, călătorind și locuind în Franța tocmai sub numele de Krapotkin, numele pe care-l iubește dar

Îl și urăște atât de mult, el ajunge, la un moment dat, să nu mai știe cine este: „Cine eram eu însumi? Deodată mi-a devenit limpede că nu sunt în stare să fiu nici Golubcik, nici Krapotkin. [...] Sau eram, oare, Golubcik? Oare eram Krapotkin? Ce și cine eram, la drept vorbind?” „Lovitura” norocoasă a lui Roth în *Spovedania unui ucigaș* este dată exact prin „dezagregarea” personajului tradițional, categoria în care Golubcik lăsa, în primele pagini, impresia că s-ar putea integra, deci, altfel spus, a unui personaj a cărui evoluție de-a lungul romanului ar fi fost previzibilă prin datele pe care autorul le oferea încă de la început. Desigur, această dislocare e legată de însăși criza noțiunii de persoană, André Gide considerând, în acest sens, că, departe de a fi un motiv de admirație, consistența personajelor dintr-un roman ar fi tocmai o dovadă a artificialității construcției lor. Este, așadar, evidentă încercarea lui Joseph Roth de a-l așeza pe Golubcik, ca personaj, sub semnul (dar și sub „fatalitatea”!) psihologicului, adică a individualității sufletești irepetabile, elementul de generalitate limitându-se la natura relațiilor lui cu lumea și mai ales cu sine.

Identificând sursa originalității românești în polimorfismul caracterologic, Mihail Bahtin a demonstrat că personajul dostoievskian nu este o „figură” compusă din trăsături obiective și univoce, acest tip de protagonist susținând un punct de vedere distinct asupra lumii, o poziție a omului față de sine însuși și față de realitatea înconjurătoare, câtă vreme, pentru Dostoievski nu e atât de important cum apare eroul său în ochii lumii, ci ce reprezintă lumea pentru el și, mai cu seamă, ce reprezintă el în propriii săi ochi. Centrul de greutate se deplasează din exterior în interior, în profunzimile conștiinței. Nu întâmplător am amintit aceste aspecte: Joseph Roth a fost considerat unul dintre continuatorii lui Dostoievski pe linia prozei de analiză psihologică, pe care o îmbogățește cu atmosfera inconfundabilă a sfârșitului unei mari epoci, precum și un acut sentiment al ratării care îi consumă pe mai toți protagoniștii, fie că e vorba de Golubcik, din *Spovedania unui ucigaș*, fie de bețivul Andreas, eroul uneia dintre cele mai bune nuvele ale sale, *Legenda sfântului bețiv*, text publicat în anul 1939. Aici, cititorul află istoria micilor „miracole” ce marchează existența mizeră a unui alcoolic decis să redevină om cinstit și să dea seamă de toate relele sale în fața Sfintei Tereza, dar nereușind să ducă la îndeplinire acest plan decât, poate, prin neașteptata sa moarte. Iar dacă, în evidenta descendență a prozei dostoievskiene, Golubcik se consideră un om obișnuit și onest, care ajunge să ucidă doar din cauza circumstanțelor, Andreas luptă cu nenumărate coincidențe care, urmând micilor miracole, îi complică existența atât de tare, încât nici el însuși nu se mai poate înțelege și nici nu mai poate avea controlul asupra faptelor lui. Golubcik desfășoară în fața ascultătorilor săi raționamente menite să-i convingă pe aceștia că are capacitatea de a redeveni om bun, chiar dacă prin crimă: „Căci suprimându-l pe el [pe tânărul Krapotkin] nimiceam și cauza pervertirii mele, având apoi libertatea să redevin un om bun, să ispășesc, să mă căiesc, să ajung – din partea mea, fie! – un Golubcik de treabă.”

În acest context, nu putem să nu ne amintim de afirmația lui Romain Rolland: „A explora inconștientul, a munci în subsolul spiritului cu metode special însușite,

aceasta va fi sarcina psihologiei în secolul care se deschide”; scriitorul francez considera, de asemenea, că niciodată până în secolul XX „pasiunile spirituale” n-au fost mai puternice, iar „temeliile existenței în sine” n-au fost puse în discuție într-o măsură mai mare. Proza lui Joseph Roth stă mărturie în acest sens, poate mai ales texte precum *Spovedania unui ucigaș* sau *Legenda sfântului bețiv*. Căci personalitatea umană, în profunzimea sa până atunci nebănuită, ajunge să desemneze, la el, un teritoriu mobil și elastic, pe care scriitorul îl abordează cu conștiința deplinei libertăți de aprofundare, plasându-l în noul cadru al unei realități exterioare (a Moscovei sau a Parisului) care este alta, ea însăși mai fluidă și mai instabilă decât păruse a fi în literatura deceniilor anterioare.

Din nou despre o crimă și o pedeapsă

Trofim Ivanovici și Sofia, soția sa, își doresc atât de mult să aibă un copil, încât, cu timpul, pentru că acesta se încăpățânează să nu apară, cei doi ajung să se înstrăineze aproape complet. Coincidența face ca, tocmai în perioada crizei celei mai acute din căsnicia lor, o adolescentă din vecini să rămână orfană, iar Sofia, gândindu-se că fata ar putea fi, după vârstă, fiica ei, decide să-l convingă pe Trofim Ivanovici s-o aducă pe Ganka să trăiască în casa lor, copil de suflet în locul celui mult visat. De aici începe, practic, năvala: a dorinței, a suspiciunii, a geloziei. Dar și a apelor, căci acțiunea se petrece parcă pe un alt tărâm: „în jurul insulei Vasilievski, departe, peste apa mării.” Iar „dincolo de ape se întinde lumea.”

Așa stau lucrurile în cartea lui Evgheni Zamiatin, *Năvala apelor**. O carte care, în ciuda numărului redus de pagini, reprezintă una dintre marile reușite ale prozatorului rus, dar care, poate tocmai din cauza acestui volum redus, a fost adesea trecută cu vederea – nu doar de publicul cititor, ci și de critică. Explicațiile acestei stări de lucruri sunt numeroase. Iar o parte din ele țin, fără îndoială, de fama dobândită de Zamiatin în calitate de autor al celebrului roman distopic *Noi*, definitivat încă din anul 1920, apărut mai întâi în limba engleză, la New York, în 1924, apoi la Praga (1927) și la Paris (1929), dar care nu va fi publicat în Rusia sovietică, fapt de natură a confirma – chiar dacă doar temporar (din fericire!) – una din frazele celebre ale autorului: „Mi-e teamă ca literatura rusă să nu aibă decât un viitor: trecutul ei!”

Pornind de la felul în care Jean Baudrillard se folosea de modelul impus de Moebius pentru a explica alăturarea specifică a elementelor ce determină depărtarea și apropierea, ce caracterizează exteriorul și interiorul, subiectul și obiectul în cadrul aceluiși tot unitar, putem interpreta și conceptele preferate ale lui Zamiatin, „erezia perpetuă” și „neorealismul”, drept forme ale unui joc superior, pus la cale de autor cu scopul – enunțat, de altfel, nu o dată, de scriitor în diferite eseuri – de a-și atrage cititorul într-o lume aparte, în care toate legile și regulile lumii reale încetează să mai funcționeze în conformitate cu modelele consacrate. Astfel, dacă avem în vedere definiția dată de Zamiatin, erezia perpetuă are darul de a ajuta artistul să transforme lumea înconjurătoare într-un loc mai bun, dar pe de altă parte îl face conștient și de

* Evgheni Zamiatin, *Năvala apelor*. Traducere de Gabriela Russo, București, Editura Humanitas, 2006.

faptul că această tentativă este, în cele din urmă, sortită eșecului, făcând loc, tocmai de aceea, acțiunii înnoitoare a revoluției necesare. Iar neorealismul, așa cum apare el teoretizat în eseurile autorului rus, de la *Prezențistii* la *Despre literatură, revoluție și altele*, e singura mișcare capabilă să combine eficient ideile realismului (considerat de Zamiatin deja consumat în mare parte) cu cele ale simbolismului, cu scopul final de a descrie sentimentele complexe ale omului, dar și de a înfățișa adevărata esență a spiritului.

Plasându-și întotdeauna scrisul sub semnul tutelar al lui Dostoievski, „maestrul intimidant”, după cum îl numește, Zamiatin se înscrie, în numeroase din textele sale și cumva în ciuda teoretizărilor proprii, în linia realismului psihologic, în sensul în care autorul *Demonilor* îl înțelesese și practicase la rândul său. Faptul este evident, de exemplu, în *Năvala apelor*, unde se vede clar modul în care autorul a preluat de la Dostoievski tendința de a prezenta conflictul în plan psihologic, individualizându-se, însă, prin problematizarea conflictului moral, situat preponderent la nivelul raportului dintre erou și societate sau natură. Cu toate acestea, nu se poate nega nici conflictul interior, cel din planul intim al trăirilor, cazul Sofiei și al crimei sale asupra Gankăi marcând, deopotrivă, la nivelul strategiei narative a scriitorului, o evidentă psihologizare a conflictului moral. În plus, Evgheni Zamiatin reprezintă un caz aparte și în ceea ce privește structura polifonică a romanului, textul de față fiind construit pe baza principiului dialogic, atât de bine analizat de Mihail Bahtin pornind de la opera aceluiași Dostoievski.

Dezvăluirea caracterului unui personaj – în speță, Ganka – se face tocmai prin intermediul gândurilor și vorbelor altor personaje – Sofia și Trofim Ivanovici. Dar mai ales Sofia, căci iată cum se structurează de la bun început strania relație dintre cele două: „Câteodată numai, ochii verzi îi alunecau încet și, dând de Sofia, o privea țintă; era limpede că-i trece prin gând ceva în legătură cu ea, dar ce anume? Așa privesc numai pisicile, te țintuiesc cu ochii, gândindu-se la ceva numai de ele știut – și ți se face deodată groaznic de frică de ochii lor verzi, de gândul lor parșiv.” Astfel, structura narativă din *Năvala apelor* nu se reduce doar la vocea (sau, eventual, vocile) unui povestitor în sensul consacrat al termenului, ci îmbină, fără a le contopi, „o pluralitate de conștiințe, egale în drepturi, cu universurile lor”, ca să repetăm cuvintele lui Bahtin. De aici, și una dintre reușitele acestei cărți: extraordinara capacitate de a cuprinde totul într-un soi de interacțiune reciprocă, scriitorul reușind astfel să surprindă dintr-o dată „aspecte numeroase și variate, țelul către care trebuie să tindă orice artist”, după cum se va exprima la un moment dat el însuși.

Universul ficțional al lui Zamiatin este realizat, prin urmare, din elemente complexe și totodată contradictorii, care se situează în același plan, dar care, cu toate astea, nu se contopesc și nici nu-și pierd contururile și individualitatea. Pentru că scriitorul este, asemenea lui Dostoievski, dar într-un sens sensibil diferit, adeptul principiului simultaneității. Pentru el, a înțelege lumea și personajele înseamnă a considera toate conținuturile ca simultane și a le distinge mereu corelațiile în secțiunea precisă unui moment bine definit în cadrul general al textului. Doar în felul

acesta, povestea straniului triunghi conjugal care se va forma pe nesimțite, poate evita convențiile, dar și stereotipiile, altfel, inerente, care ar fi transformat *Năvala apelor* într-o banală povestire polițistă. În plus, la Zamiatin, nu doar devenirea este importantă, așa cum se întâmplă, de exemplu, în opera atâtor mari autori anteriori, ci deopotrivă, toate etapele, privite mereu în simultaneitate. De aceea, totul se și întâmplă doar în prezent. Se pare că pentru Trofim și Sofia, la fel ca pentru Ganka, nu există, în sens strict, nici trecut și nici viitor. Senzația cititorului este, tocmai de aceea, că ei nici nu au amintiri proprii, după cum autorul nu le construiește nici biografii în sensul unei existențe trăite și asumate. Cu toții rețin din trecut doar ceea ce n-a încetat nicio clipă să fie prezent (mai exact, lipsa copilului din cuplul Trofim-Sofia) sau ceea ce poate fi considerat, după un anumit punct al economiei narative, ca prezent: păcatul necunoscut – și, pentru început, nerecunoscut. Adică incredibila crimă (aproape) perfectă comisă de blânda Sofia asupra Gankăi, la puțin timp după ce speranța ei ca fata rivală să moară într-o neverosimilă revărsare a apelor se prăbușește.

Evident, spre deosebire de *Crimă și pedeapsă*, Sofia nu-și propune – și, în fond, nici nu vrea – să schimbe lumea în numele vreunui ideal al libertății totale sau al unei puteri absolute prin care să-și aroge dreptul de viață și de moarte asupra celorlalți, ea neconsiderându-se, precum Raskolnikov, cel aplecat spre permanenta teoretizare, mai presus de ceilalți. Intenția ei e, în termenii proprii, „să facă dreptate” în cadrul familiei sale și, în acest fel, să-și recâștige bărbatul, atras de nurea mai tinerei Ganka. Cu toate acestea, scopul propus se transformă, treptat, într-o adevărată idee-pasiune ce va provoca, chiar fără ca personajul să urmărească acest lucru, răsturnarea completă a normei, dar și a modului de viață preexistent. Dar tocmai în acest fel, Sofia va pierde, după comiterea crimei sale perfecte – de care, în paranteză fie spus, nu este suspectată nicio clipă – legătura cu realitatea și va începe să trăiască exclusiv în lumea propriilor sale fantasme și temeri: fără îndoială, cea mai grea pedeapsă. Semnificativ, acest lucru se întâmplă exact după ce descoperă că, la nivel exterior, totul merge bine: Trofim Ivanovici se întoarce, de voie, de nevoie, la ea, în scurt timp rămâne însărcinată, iar soțul o copleșește cu atenții și îngrijiri vinovat-tandre.

Devine evident, din acest punct, faptul că unele idei din *Cugetările* lui Pascal pot fi regăsite, parcă în filigran, în cartea lui Zamiatin. Astfel, Pascal spunea că uneori se naște, în ființa umană, un anumit principiu ce refuză să mai țină seama de ceilalți și de existența lor, acesta fiind cel care ar determina voința irepresibilă de supremație. Omul va încerca, deci, să se postuleze pe sine drept centru nu doar pentru el, ci și pentru cei din jur – exact ceea ce încearcă să întreprindă nefericita Sofia. Numai că, treptat, după ușurarea inițială, în sufletul Sofiei va începe să se ducă lupta cea mai grea, nu cu gelozia, nici cu vreo înspăimântătoare năvală a apelor, ci cu dușmanul cel mai de temut: propria conștiință. Și tot de aici doza necesară de tragism pe care îl include Zamiatin în text.

Întrucâtva asemenea lui Raskolnikov, Sofia înțelege, după ce aduce pe lume mult visatul copil, că odioasa crimă asupra rivalei nu numai că nu i-a adus fericirea

și împlinirea, ci dimpotrivă, a cufundat-o în abisul propriei conștiințe, drum marcat de starea de frământare chinuitoare, punctată de stări de delir și de obsesii sumbre. Tragic este, mai cu seamă, momentul când ea ajunge să se cunoască pe sine și să conștientizeze că, în fond, n-a ucis-o doar pe Ganka, ci, deși nu și la nivel fizic, s-a distrus în primul rând pe ea însăși. „Pedeapsa primită din partea instanței judiciare”, spunea Dostoievski, „îl sperie mult mai puțin pe criminal decât o cred legiuitorii, parțial și din cauza faptului că el însuși simte, moral, nevoia ei.” Afirmția este confirmată și de atitudinea Sofiei, cea care mărturisește singură tot adevărul despre întâmplările petrecute în casa ei și despre fapta sa. Ca pentru a da consistență, o dată în plus, convingerii enunțate de Lev Șestov în *Revelațiile morții*: „Acolo unde este crimă este și pedeapsă. Ea înseamnă restabilirea justiției străvechi, a echilibrului, a principiului, a vechiului principiu de stabilitate conform căruia $2 + 2 = 4$.”

Pe drumurile Istoriei

„În toate, Doamne-aș vrea s-ajung la ultimul-nțeles/
Esența drumului cel lung și-a sufletului, mai ales.”

(Boris Pasternak)

Mai cunoscut, în unele cercuri occidentale, pentru controversa stârnită de refuzul (impus autorului de autoritățile sovietice) de a accepta Premiul Nobel pentru Literatură care i s-a acordat în anul 1958 și ajuns la o oarecare celebritate în alte medii datorită versiunii cinematografice din 1965, regizate de David Lean, avându-i pe Omar Sharif și Julie Christie în rolurile principale, romanul *Doctor Jivago** rămâne una dintre marile cărți ale secolului XX. Publicat în 1957 la editura italiană Feltrinelli și tradus rapid în optsprezece limbi, romanul acesta îi aduce autorului său, Boris Pasternak, cunoscut până atunci ca poet, nu doar faima peste hotare, ci și condamnarea publică (rapidă!) din partea factorilor de decizie din Rusia. Astfel, în urma unui uriaș scandal de presă, acesta va fi exclus din Uniunea Scriitorilor, cartea vinovată de toate acestea putând fi publicată în Uniunea Sovietică abia în anul 1987, pentru ca, în 1989, fiului lui Pasternak să i se înmâneze, la Stockholm, medalia decernată de Academia Suedeză. Tardivă recompensă publică și, desigur, încă unul din cazurile ce demonstrează brutală intruziune a politicului pe teritoriul esteticului, însă nu singurul de acest fel din literatura rusă a veacului trecut, dacă e să-l mai amintim, aici, doar pe acela al romanului lui Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, carte tipărită integral, în Rusia, abia după decenii întregi de la scrierea sa.

Având o acțiune complexă și aducând pe rând în prim plan personaje diverse și excelent construite, *Doctor Jivago* a fost comparat adesea cu marea reușită epică a lui Tolstoi, *Război și pace*. Căci, cel puțin la un prim nivel al semnificațiilor, Pasternak realizează o cuprinzătoare frescă a societății rusești începând din primul deceniu al secolului XX și până după cel de-al Doilea Război Mondial, frescă din care se individualizează câteva destine remarcabile, istorii de iubire evidențiate o dată în plus de războaiele, revoluțiile, conflictele armate și frământările care marchează istoria recentă a Rusiei. De altfel, planul istoriei este extrem de pregnant în *Doctor Jivago*, acțiunile din primele pagini ale cărții (înmormântarea mamei lui

* Boris Pasternak, *Doctor Jivago*. Traducere, prefață și note de Emil Iordache, Iași, Editura Polirom, 2008.

Iuri Jivago, protagonistul romanului, plus suferința și însingurarea băiatului) fiind prezentate pe fundalul evenimentelor care creionau epoca: și anume, diminuarea progresivă a puterii țariste în urma înfrângerii suferite în Războiul Ruso-Japonez (1904 – 1905), fapt ce va grăbi frământările sociale din perioada 1905 – 1907. Izbucnirea Primului Război Mondial și ulterioara răsturnare a țarismului după Revoluția din Octombrie (1917), precum și războiul civil desfășurat între „albi” și „roșii” (între 1918 și 1920) întregesc contextul istoric de care nu se poate face abstracție la lectura cărții lui Pasternak, deoarece toate acestea determină, în mare parte, acțiunile personajelor, le configurează existența, dar le și pun în fața unor alegeri ce le vor marca destinele. Alegeri care, fără îndoială, nu vor fi perfecte, la fel cum nici protagoniștii nu sunt construiți de Pasternak pentru a da impresia vreunei forțate perfecțiuni, însuși Iuri Jivago fiind prezentat cu toate slăbiciunile și ezitățile sale, dar și cu o hotărâre și cu o credință în rostul său pe lume care impresionează chiar și pe acei cititori mai puțin pregătiți să recepteze, în toate nuanțele sale, planul global al evenimentelor istorice din această carte.

Fiind, în linii mari, povestea vieții lui Iuri Jivago, rămas orfan din copilărie și crescut de familia Gromeko, astfel încât nu va fi o surpriză că tocmai alături de Tonia Gromeko își va întemeia el o familie, romanul urmărește urcușurile și coborâșurile existenței protagonistului și, deopotrivă, pe cele ale Rusiei, de-a lungul uneia dintre cele mai zburcănate epoci din istoria sa. De aceea, cartea a fost apropiată, de numeroși critici, de marile construcții romanești din literatura rusă a secolului al XIX-lea, cu atât mai mult cu cât, ca pentru a se situa deliberat în descendența înaintașilor săi – mai cu seamă a lui Tolstoi – Pasternak pune accentul pe dialogurile personajelor, pentru a evidenția problemele filosofice, teologice sau artistice care frământă conștiințele epocii în toate momentele importante ale cărții. Într-un mod întrucâtva asemănător cu Tolstoi, autorul lui *Doctor Jivago* pare a afirma, subtextual, că marile schimbări din plan istoric reprezintă suma acțiunilor maselor acționând, însă, independent, o respingere, deși în alți termeni față de ideologia tolstoiană, a mult discutatei importanțe a personalităților care configurează, singure, devenirea istorică. Dar, fiind și un excelent creator de imagini lirice, Pasternak descrie chiar evoluția personajelor în cadrul unei viziuni esențial poetice – în cel mai bun sens al termenului, desigur – autorul analizând schimbările sociale ale perioadei pe care o are în vedere prin intermediul unei adevărat efect caleidoscopic și să abordeze totul din punctul de vedere al ființelor umane ale căror existențe vor fi spulberate de brutalitatea istoriei.

Deși plin de elan și având o uriașă încredere în șansele Rusiei de a evolua, odată cu întoarcerea din război, Iuri Jivago își vede speranțele dispărând treptat: din Moscova lipsesc până și cele mai elementare articole de hrană sau de îmbrăcăminte, rața primită cadou pe drum de medicul militar fericit că revine acasă se transformă în cea mai tristă cină cu puțință, câtă vreme familia sa nu are de unde să cumpere pâine sau lemne pentru încălzirea locuinței în timpul cruntei ierni rusești. Deziluzia e cu atât mai amară, cu cât mulți dintre prietenii săi se înregimentează, din oportunism, în uriașul aparat de propagandă sovietică, Iuri rămânând tot

mai singur în mijlocul unei societăți care și-a pierdut orice ierarhie de valori. În acest context, lupta sa împotriva afecțiunii pe care o simte pentru Lara Antipova, frumoasa soră medicală pe care o întâlnește pe front – dar pe care și-o amintește, chiar dacă vag, dinainte de război, de când ea încercase să-l ucidă pe cinicul avocat Komarovski – e inutilă. Cu atât mai mult cu cât, printr-un uluitor joc al întâmplării și al coincidențelor, cei doi se vor întâlni în momente cruciale ale vieții lor, dar, de fiecare dată, fericirea împreună le va fi scurtă, căci chiar și ceea ce începe asemenea unei povești nu se poate termina, în Rusia Sovietică, decât asemenea unui coșmar. Lara devine, astfel, imaginea metaforică a poeziei pe care Jivago o scrie și a esteticii în care se încorporează să creadă, chiar și în vremuri de restriște și care îl salvează, măcar spiritual, în mijlocul unei lumi decise, parcă, a nu mai crede în nimic. Cu toate acestea, Pasternak creează o imagine extraordinară a Rusiei, cu toată frumusețea și cruzimea acestei imense țări, cu toate contradicțiile care o sfâșie, cu imensitatea întinderii sale, fără a idealiza ceva, dar știind, de asemenea, cum să păstreze echilibrul, astfel încât să nu echivaleze niciodată Marea Rusie cu crimele comise de cei care au ajuns, la un moment dat, să o conducă.

Cartea abundă în coincidențe, scriitorul exprimându-și, astfel, convingerea că toate întâmplările care marchează existența umană sunt conectate și că sensul vieții se vedește în jocul întâmplărilor – care nu mai stau într-un tot sub semnul hazardului. Pe fondul acesta, Pasternak accentuează, subtextual, una din întrebările esențiale ale romanului: are sens să sacrifici libertatea și viața personală în favoarea unei ideologii (fie aceasta și una menită cel puțin la nivelul retoricii a salva națiunea)? Scriitorul aduce în discuție și problema relațiilor de putere care ignoră esența ființei umane, mai cu seamă în timpul regimurilor totalitare, numai că pentru Iuri Jivago idealul de a crea un „om nou” cu prețul atâtor suferințe este inacceptabil, câtă vreme, din punctul său de vedere, oamenii nu pot fi încadrați (ori încadrabili) în categoriile rigide ale vreunui sistem politic, ci trebuie să rămână stăpânii propriilor destine și ai alegerilor pe care le fac.

Evident, sistemul va sfârși prin a-l anihila pe Jivago, dar asta nu-i face atitudinea mai puțin impresionantă. Căci, plecat împreună cu familia sa de la Moscova până în Urali (ca spre noua Țară a Făgăduinței) și reîntorcându-se, apoi de acolo – cu popasuri forțate prin taberele forțelor combatante în războiul civil – Jivago reușește ca, în ciuda greutăților, să rămână el însuși și să-și păstreze încrederea în artă și în propria sa poezie. Care, chiar dacă nu va salva lumea și nici măcar nu o va schimba, așa cum spera el în tinerețe, îl va salva chiar pe el de risipirea în tumultul lozincilor și al retoricii sovietice găunoase. Sigur, cititorul occidental, mai doritor să găsească în literatură istorii centrate exclusiv pe evoluția unui personaj, poate avea tendința să considere dificil de receptat o asemenea construcție epică. În plus, viața lui Jivago, echivalentă cu călătoriile pe care le face de-a lungul imensei Rusii, nu e, așa cum se întâmplă în numeroase romane vestice, încercarea acestuia de a se reinventa odată cu fiecare nouă etapă a drumurilor sale, ci mai degrabă aceea de a afirma, iar și iarăși, valorile în care crede. Dar, deopotrivă, de a-și trăi dragostea, în ambele sale forme, atât aceea de familie,

alături de Tonia (care îl potențează ca medic), cât și pasiunea nepotolită pentru Lara (care îl determină ca poet).

Ca într-o veritabilă construcție muzical-contrapunctică (să nu uităm pasiunea lui Pasternak pentru muzică, o vreme el urmând cursurile Conservatorului din Moscova), romanul este structurat pe mai multe planuri care se întretaie ori se întâlnesc și care configurează, astfel, o dureroasă poveste de viață, dar și de dragoste: descoperim, ca în filigran, dincolo de peregrinările, întâlnirile și despărțirile îndrăgostiților, substratul poveștii lui Tristan și Isolda. Asemenea lor, Iuri și Lara își trăiesc dragostea suferind, deopotrivă, pentru cei de lângă ei, fie că e vorba de Tonia, fie de Pașa Antipov, alias Strelnikov. Aceasta este, în fond, modalitatea aleasă de Pasternak pentru a include drama personală a lui Jivago în contextul mai larg al dramei colective pe care o trăiește Rusia, în marșul forțat către o utopie comunistă ce nu va fi descoperită niciodată. Iar dacă bolșevicii tindeau să transforme totul în luptă de clasă menită a duce la instaurarea comunismului, romanul lui Boris Pasternak, abordând tocmai epoca respectivă, vorbește convingător – dar fără să cadă în retorică lozincardă sau în patimă răzbunătoare – despre războaie și suferințele pe care acestea le provoacă, despre dragoste și singurătate, despre credința în rostul poeziei și poate mai ales despre ceea ce îi ajută pe oameni să rămână oameni, chiar și atunci când o lume întreagă se prăbușește în jurul lor.

Șah la cititor

Mult timp, unii critici au ezitat să-l considere scriitor american, încadrându-l în categoria ambiguă a „reprezentanților exilului literar” – iar alții doar în aceea a reprezentanților exilului, câtă vreme activitatea sa nu s-a limitat la domeniul literelor, ci a inclus, ca preocupare constantă și pasiune de-o viață, entomologia. Alții l-au declarat cu entuziasm „unul dintre cei mai mari maeștri ai stilului pe care engleza i-a avut vreodată”, printre pușinii scriitori contemporani a căror creație, privită ca întreg, dă cititorului impresia unei opere în adevăratul înțeles al cuvântului, în sensul unei înțelegeri aparte a artei cuvântului, dar și al unei conștiințe estetice impresionante. Disputat în felul acesta, Vladimir Nabokov va reprezenta decenii în șir o problemă a exegezei, cu atât mai mult cu cât, în cazul său, rămân de discutat și complicatele aspecte ale bilingvismului, primele sale scrieri fiind elaborate în limba rusă, doar apoi autorul alegând definitiv limba engleză.

Apărarea Lujin (1929)* e al treilea roman al lui Nabokov scris în limba rusă, semnat cu pseudonimul V. Sirin; în ciuda complexității sale și a subtilității mesajului, a trebuit să aștepte mai bine de trei decenii pentru a fi tradus în engleză, fapt ce l-a determinat pe autor să afirme, ironic, în prefața primei ediții engleze (apărută în 1964), că „astfel, protagonistul cărții, Lujin, și-a dublat în mod simbolic vârsta până să ajungă să fie cunoscut cititorilor nevorbitori de rusă...”

Romanul, cu totul aparte pentru majoritatea cititorilor, atât prin tematică, cât și prin modalitatea de structurare a personajului central, Alexandr Ivanovici Lujin, mare maestru de șah, nu este, însă, neașteptat, dacă ținem seama de constanta preocupare a lui Nabokov pentru șah și pentru problemele acestui joc al minții (el publicând chiar, în revistele emigrației ruse, după plecarea din țara natală, mai ales în cele două decenii de exil european, 1919 – 1940, petrecut în Anglia, Germania și Franța, mai multe eseuri și probleme de șah, ba chiar un concentrat, dar foarte valoros volum intitulat *Poeme și probleme*, ce include nu mai puțin de optsprezece compoziții șahistice). De asemenea, autobiografia sa, *Speak, Memory*, definește arta șahului drept „o expresie pleneră a originalității, invenției, conștiinței, armoniei, complexității și splendidei nesincerități care ar trebui să caracterizeze orice opera de artă și orice demers estetic.”

Conflictul cărții e determinat de un moment de criză din existența personajului central: Lujin ajunge la treizeci de ani și începe să nu mai știe (să nu mai poată?) să

* Vladimir Nabokov, *Apărarea Lujin*. Traducere și note de Adriana Liciu, Iași, Editura Polirom, 2011.

se descurce în lumea reală, pe care o confundă mereu cu cea dominată de regulile atât de stricte de pe tabla de joc. În acest context, în timpul unui mare turneu, în cadrul căruia urma să aibă loc confruntarea lui Lujin cu Turati, adversarul său italian, lucrurile se precipită, protagonistul decide intempestiv să se căsătorească, iar logodnica (ce devine apoi soția sa) face tot posibilul să-l scoată din tenebrele din care, însă, el pare incapabil să se smulgă, sinuciderea sa finală reprezentând unica soluție pe care o mai poate găsi la permanenta situație de șah-mat în care simțea că propria existență îl pune.

Numeroși interpreți, fascinați de modul extraordinar în care Nabokov orchestrează evoluția lui Lujin pe fondul pasiunii sale fatale pentru șah, au comparat acest roman cu *Moby Dick*, pornind de la premisa că, exact în măsura în care capodopera lui Melville este o adevărată epopee a urmării monstrului marin, *Apărarea Lujin* reprezintă un impresionant tur de forță în ceea ce privește dimensiunile simbolice ale șahului. De altfel, fidel concepției sale artistice, Nabokov transformă șahul din simplă temă în principiu ordonator al textului, câtă vreme limbajul specific acestui joc, precum și tensiunea latentă marchează romanul de la un capăt la altul. Pentru Lujin, totul devine strategie, mutare, intenție de a ghici viitoarea mișcare a adversarului, numai că toată această atitudine îl va distruge, în cele din urmă – e adevărat, și cu concursul fatalului Valentinov, ipocritul și interesatul său protector, cel care, în copilărie, se ocupase de el, la cererea bătrânului Lujin, ducându-l în străinătate și prezentându-l în toată Europa ca pe un copil minune. Numai că atunci când minunea începe să pălească, iar copilul devine un tânăr debusolat, căutând căldura umană și sprijinul celor de lângă el, managerul cel abil și lipsit de sentimente și scrupule refuză să-l ajute: Valentinov dispare, abandonându-l, doar pentru a-și face apariția către final, gata să profite din nou de pe urma fostului său elev. Sinuciderea acestuia, în datele condiții, nu mai reprezintă o surpriză, ci ieșirea dintr-un complex de situații care îl depășeau pe Lujin și îl făceau să se simtă, chiar și pe tabla de șah, un străin (un simplu pion!) derutat și incapabil să comunice cu cei de lângă el.

Finalul, comparat uneori cu cele din *Anna Karenina* sau *Doamna Bovary*, capătă astfel nu doar deplina tensiune tragică, ci oferă romanului o dimensiune metatextuală care individualizează cartea aceasta în peisajul prozei secolului XX: „Lujin văzu cât de servil și de neînduplecat se întindea în fața lui veșnicia. [...] Ușa se lăsa în fine spartă. - Alexandr Ivanovici, Alexandr Ivanovici! Începură să urle câteva voci. Dar nu era niciun Alexandr Ivanovici.”

Din punctul de vedere al unei lecturi strict literale, ultimele cuvinte ale romanului neagă însăși existența protagonistului care a evoluat până acum în universul ficțional creat de Nabokov. Însă, dacă cititorul cărții face parte dintre aceia pasionați de jocurile metatextuale (implicit, acel cititor dorit de scriitor pentru decodarea sensurilor unei astfel de creații!), va înțelege rapid că, date fiind contextul și structura personajului, finalul cărții nu e altceva decât mutarea finală – care revine, cartea fiind a lui Nabokov, atât de amator de asemenea complicații, tocmai autorului. Mai mult chiar decât o schemă de genul șah-mat, acest final

consacră sensul *Apărării Lujin* ca joc intelectual superior, desfășurat între autor și cititor – în care personajele, toate, nu au fost altceva decât pionii necesari pentru a atinge acest prag al ludicului intelectual suprem.

Cartea devine, citită astfel, exemplu extraordinar de joc și de artă, în sensul pe care îl dădea Johan Huizinga, în *Homo ludens*, ambelor activități. În plus, jocul, în *Apărarea Lujin*, este decontextualizat și se transformă, în anumite momente, în adevărat ritual inițiativ, de natură a marca evoluția protagonistului și, deopotrivă, de a-i sublinia conștiința metafizică. Jocul de șah însuși apare, așadar, ca un sistem complex de simboluri ce subliniază retragerea progresivă a lui Lujin dintre granițele și normele lumii material-umane și stabilirea sa exclusiv pe tărâmul unei realități diferite, la care se poate ajunge doar în (și prin) strategiile complexe ale mutărilor, atacurilor și apărărilor desăvârșite. De aici, și limbajul specific al protagonistului, dar și incompatibilitatea sa structurală cu toți cei cu care, întâmplător sau nu, intră în legătură. Deopotrivă, însă, acest limbaj specific este elementul ce inițiază cititorul în noua realitate pe care Nabokov o construiește.

„Efectul de șah”, care funcționează în această carte în mod oarecum asemănător „efectului de real” din unele romane contemporane, creează tensiunea dintre structura textului și subiectul abordat de autor. Ia naștere, astfel, relația mediată de fragmentele privilegiate ale *Apărării Lujin*, între autor și cititor, ambele părți fiind implicate, în conformitate cu concepția lui Nabokov, în activitatea creatoare, ca și cum ar fi ei înșiși puși în fața unei probleme/situații șahistice pe care ar trebui să o rezolve. Rezultă, astfel, că lectura e un act artistic, la fel ca o partidă de șah, iar implicarea totală a jucătorului în lumea reprezentată de pe tabla șah are un sens asemănător cu abandonarea de către cititor a realității exterioare și cufundarea (identificarea) temporară cu (în) lumea ficțională a unei cărți.

Numai că diferențele trebuie, totuși, avute în vedere: chiar dacă, asemenea jocului (de șah sau nu), lectura implică o combinație perfectă între încredere și suspiciune din partea cititorului, acesta, spre deosebire de cel implicat în orice activitate ludică, trebuie să respecte, oricum am lua-o, regulile impuse de autor. Relația devine, așadar, una de inegalitate, tocmai de aici provenind procentul de creativitate evident în actul lecturii – și mai puțin în alte activități. În *Apărarea Lujin*, Nabokov intenționează să descrie, prin tehnica *flash-back*-ului și a rememorării ori valorizării retrospective, existența lui Lujin, în vreme ce cititorul vrea să descifreze, odată cu existența romanescă a personajului, și mișcările autorului însuși, și să le proiecteze, ca semnificație artistică vădit metatextuală, pe fundalul dezvoltării structurii narative a cărții.

Așadar, la un anumit nivel, „manipularea maniacă a figurilor cioplite de pe tabla de șah”, după cum autorul însuși se exprimă la un moment dat, este proiectată, simbolic, asupra tuturor personajelor cărții, iar manevrarea aceasta, extrem de subtilă, nu echivalează cu o simplă manevrare a unor marionete, ci are rolul de a sublinia tocmai transformarea protagoniștilor în simboluri ale inițierii, împlinirii și/sau căderii. Romanul jonglează, pentru ca autorul să-și atingă și acest țel, cu numeroase efecte artistice, de la deja consacratele sinestezii ale prozei lui Nabokov

(de pildă, tatăl lui Lujin, scriitor de mâna a doua, nu poate așterne nimic pe hârtie până când nu „vizualizează” și nu „colorează” toate imaginile care-i vor structura ulterior textul), la jocurile de cuvinte, aluzii ori sugestii (numele protagonistului are, și deloc întâmplător, cel puțin în engleză, o sonoritate apropiată de cuvintele „iluzie”/ „illusion” și „a pierde”/ „to lose”). Iar Lujin pierde tocmai pentru că ajunge să comită o fatală eroare, de neiertat pentru orice jucător: și anume, el confundă domeniile, lumile, teritoriile, încercând să aplice la nivelul existenței regulile șahului și să trăiască jocul de șah ca existență reală. Dovadă, în acest sens, modul în care se raportează el la cele mai banale întâmplări, mai cu seamă scena de la cinematograful, unde urmărește un film în care, fatalmente, actorii joacă șah, făcând câteva comentarii care îi uimesc pe cei din jur, dar care lui i se par cu totul întemeiate: „Filmul fugea cu o strălucire albă. [...] În întuneric răsună râsul sacadat al lui Lujin. - Absolut imposibilă poziția pieselor, spuse el, dar în acest moment, spre marea ușurare a soției, se schimbă totul. În ziua următoare, după cafeaua de dimineață, își rezemă deodată coatele pe masă și spuse dus pe gânduri: - Foarte, foarte bun. Se mai gândi puțin și adăugă: - Dar să joace nu se pricep.”

Fereastra pe care, în final, protagonistul se va arunca devine, astfel, pentru el, pătratul (magic) al unei table de șah mai cuprinzătoare, singura care ar putea să-l elibereze de condiționările unei existențe reale pe care el o resimțea ca fiindu-i fundamental străină, și unica de natură a-l ajuta să facă ceea ce încercase, fără a reuși, de ani de zile: să iasă din joc.

Somerset Maugham, povestitorul

„N-am pretins niciodată că aş fi altceva decât ceea ce sunt, adică povestitor. Mi-a făcut plăcere întotdeauna să spun povestiri şi chiar am şi scris destul de multe,” afirma W. Somerset Maugham, în 1947, în *Creatures of Circumstances*. Scriind numeroase povestiri – dar şi romane şi piese de teatru sau eseuri – Somerset Maugham a reuşit ca, în primele decenii ale secolului trecut, să trăiască din scris, multe din creaţiile sale devenind *best-seller* imediat după apariţie şi continuând să fie citite de publicul larg suficientă vreme după aceea.

Cu toate acestea, critica literară s-a dovedit întotdeauna a fi destul de reticentă faţă de scriitorul britanic. Faptul acesta, explicat, mai ales în ultimii ani, în diferite feluri, se datorează, cel puţin parţial, şi momentului în care Somerset Maugham s-a afirmat în lumea literară, mai exact la începutul secolului XX, când, în spaţiul cultural englez registrul critic era dominat de prestigiul în continuă creştere al modernismului, în cadrul căruia noua concepţie, oarecum austeră, cu privire la artă – literară şi nu numai – tindea să favorizeze experimentele de cele mai diverse facturi (evidente, desigur, mai cu seamă la nivelul limbajului şi al strategiilor narrative) şi să excludă aproape cu desăvârşire modul aparent „tradiţional şi comun”, ca să repetăm termenul consacrat al exegeţilor britanici, în care Somerset Maugham îşi structura povestirile şi prin intermediul căruia, se spune, îşi cucerea, în epoca respectivă, cititorii.

Treptat, însă, modul în care proza autorului de faţă a fost receptată s-a modificat, în sensul că, în ciuda faptului că în Marea Britanie nu a ajuns niciodată să fie considerat un scriitor de prim rang, în Statele Unite ale Americii, povestirile sale au fost considerate, de la bun început, exemple de reală măiestrie artistică, iar Somerset Maugham a fost privit drept un „excelent cronicar al ultimelor decenii ale Imperiului”, capabil să surprindă numeroasele tensiuni existente la nivel social, politic şi, nu în ultimul rând, cultural, în perioada respectivă. Fără îndoială, această receptare diferită se datorează şi unei anumite reacţii la estetica marelui modernism britanic, identificabilă în Statele Unite. Căci aici, textele acestui autor au fost, încă de la apariţie, apreciate pentru stilul precis, concis, lipsit de sentimentalism, deprins perfect de la Guy de Maupassant, iar alteori literatura sa atât de accesibilă publicului cititor a fost comparată cu romanele lui Charles Dickens, considerat, cel puţin pe continentul nord-american, exemplul prin excelenţă al unei indiscutabile valori estetice combinate perfect cu succesul la cititori.

Desigur, însă, chiar și numai cu titlu introductiv, mai sunt câteva lucruri care trebuie menționate cu privire la identitatea literară și individualitatea atât de aparte a lui W. Somerset Maugham. Deoarece, dincolo de popularitatea dobândită rapid în epoca în care a trăit și a scris, el rămâne unul dintre cei mai importanți autori (de proză scurtă, dar nu numai) dacă avem în vedere contextul mai larg al literaturii secolului XX. Astfel, influența sa este indiscutabilă și e, de altfel, ușor de identificat, în romanul modern de spionaj, strategiile impuse de prozatorul britanic în *Ashenden or The British Agent*, 1928, (carte cuprinzând șase povestiri plasate în Elveția, Franța, Rusia și Italia și având ca numitor comun complicate cazuri de investigație, lupta pentru obținerea de informații secrete, de aceea volumul a și fost recunoscut unanim drept prima concretizare cu adevărat valoroasă a literaturii de spionaj), fiind mai mult decât evidente în opera lui Graham Greene, John le Carré sau Ian Fleming. Pe de altă parte, admirat necondiționat de George Orwell pentru arta sa narativă, luat drept model de V. S. Naipaul, cel care visa, în tinerețe, să-i poată egala modul sofisticat de viață, și de Anthony Burgess, cel care include, în romanul *Earthly Powers*, un personaj inspirat de biografia sa (și nu doar din cea literară!), Somerset Maugham rămâne, așadar, un obligatoriu punct de reper în cadrul literaturii secolului XX și, desigur, un veritabil caz în ceea ce privește receptarea critică.

Romanul *Vila de pe colină*^{*}, publicat în anul 1941, utilizează, așa cum, de altfel, era de așteptat, modelele narrative și stilistice deja consacrate și bine exersate, în scrieri anterioare, de autor. În mare, cartea e povestea frumoasei Mary Panton, rămasă de curând văduvă, și care este cerută în căsătorie de Edgar Swift, diplomat de carieră și bun prieten al său încă de pe vremea când era abia o fetiță. Cântărind cu atenție avantajele care ar decurge în urma unui asemenea mariaj, dar luând în considerare, deopotrivă, dezavantajele – în primul rând faptul că nu e îndrăgostită de Edgar, care, în plus, e și mult mai în vârstă decât ea – Mary decide, finalmente, să accepte, totuși, propunerea acestuia. Numai că într-o povestire a lui Somerset Maugham lucrurile nu puteau fi rezolvate atât de ușor și, mai ales, nu puteau rămâne atât de simple până la sfârșit. Dincolo de latura sa accentuat practică, Mary ascunde o personalitate tumultuoasă, plină de elanuri romantice, așa explicându-se comportamentul ei din seara când întâlnește, în mod cu totul întâmplător, un tânăr emigrant care se întreține cu greu în Italia, cântând la vioară. Aventura ei de o noapte cu tânărul, consecințele tragice ce decurg de aici și, mai cu seamă, ajutorul pe care aventurierul dar nu lipsitul de mari calități umane Rowley i-l oferă necondiționat sunt de natură să schimbe datele problemei și să dea peste cap planurile matrimoniale inițiale ale lui Mary. Dar, deopotrivă, să deschidă calea spre o altă viață și, de ce nu, spre o altă posibilă căsătorie, după cum finalul romanului lasă să se înțeleagă.

^{*} W. Somerset Maugham, *Vila de pe colină*. Traducere de Ioana Văcărescu, Iași, Editura Polirom, 2008.

Desigur, după cum se observă chiar și de la prima lectură a cărții, Somerset Maugham își demonstrează și în acest text nu doar excelentele capacități de povestitor, ci și abilitatea de a-și susține, chiar dacă, așa cum se întâmplă în acest caz, doar subtextual, convingerea că adevărata armonie e de găsit în numeroasele contradicții ce marchează natura umană și umanitatea, în ansamblu, dar și că ceea ce este considerat, aproape în mod unanim, normal se poate dovedi a fi, în anumite condiții, tocmai anormalitatea întruchipată. De aici și predilecția scriitorului pentru inedite triumphiuri nu neapărat conjugale, ci, cumva, relaționale. Complicata relație dintre Mary Panton și Edgar, pe de o parte, și Mary și Rowley, pe de alta (ca să nu mai pomenim tragica situație a tânărului care se sinucide în fața frumoasei protagoniste) e construită după modelul pe care îl întâlnim și în cazul tensiunilor din extrem de bine construita sa povestire *Judgement Seat*. La fel, și în *Vila de pe colină*, personajele au momente când datoria nu mai înseamnă nimic pentru ele, singura lor responsabilitate fiind aceea de a-și găsi fericirea cu orice preț – și, uneori, chiar cu prețul imensei suferințe a celor din jur.

În egală măsură, Somerset Maugham este, și în acest text, un maestru al descrierilor ținuturilor exotice (aici Italia), situându-se, din acest punct de vedere, în descendența tablourilor lui Joseph Conrad și, desigur, alături de imaginile lui Malcolm Lowry, cu mențiunea extrem de importantă că autorul *Vilei de pe colină* alege ca, prin descrierile pe care le face peisajelor italiene, să ofere cititorului nu răspunsuri la întrebările legate de semnificația personajelor sau a faptelor acestora, ci, din contră, să deschidă calea spre alte și la fel de posibile sau îndreptățite întrebări. Considerat de Elizabeth Bowen drept „un scriitor mult prea rece pentru a fi capabil să prezinte convingător profunzimea sentimentelor umane sau implicațiile faptelor omenești”, dar apreciat, de aceeași autoare, pentru „inconfundabilul său talent”, Somerset Maugham rămâne, alături de Cehov, de exemplu, un scriitor care, dincolo de orice, se va impune întotdeauna prin proza sa scurtă, ale cărei mecanisme și strategii pot fi identificate și în romane sau piesele de teatru. Iar dacă, în secolul XX, orientarea epifanică a povestirii, evidentă în proza lui Joyce sau Carver, de exemplu, a fost mai apreciată de critici, nici cealaltă linie, cea care accentuează importanța subiectului, reprezentată strălucit de Maupassant și, desigur, de W. Somerset Maugham, nu poate fi ignorată; cu atât mai mult dacă avem în vedere influența crescândă pe care o are asupra literaturii contemporane.

Oameni și animale

Celebritatea internațională a lui George Orwell se datorează, în primul rând, celor două romane ale sale, *Ferma animalelor* (1945) și *O mie nouă sute optzeci și patru* (1949), textele prin intermediul cărora autorul s-a adresat în cel mai direct mod cu puțință conștiinței celor care au trăit primii ani ai Războiului Rece, dar și prin care a reușit să rămână, pentru publicul cititor, un soi de „scriitor vizionar al secolului XX”, nu puțini fiind cei care, sub imperiul lecturii acestor cărți, al imaginii terifiante a „Fratelui cel Mare” și al ideologiei „dublu-gânditului” au așteptat anul 1984 ca pe o veritabilă apocalipsă a epocii moderne. Și, deși Orwell a fost considerat cel mai important autor britanic de scrieri politice al anilor '40 ai secolului trecut, cu timpul, el a ajuns să fie prețuit și pentru latura teoretică a cărților sale, precum și pentru o calitate cu adevărat remarcabilă, numită, pe bună dreptate, de critica literară, „integritate intelectuală” – destul de rar întâlnită, mai cu seamă la o asemenea intensitate, în zbuciumata „republică a literelor” contemporane... Privită din acest punct de vedere, întreaga sa operă este cea a unui „moralist” al secolului vitezei – și al războaielor mondiale! –, dispus să creadă în ființa umană și în valorile individuale, dovedindu-se a fi, astfel, așa cum s-a și spus, „adevărata conștiință a generației sale”

Cu toate că s-a afirmat deschis ca un susținător al ideilor socialiste încă din anul 1936, Orwell a rămas mereu un adversar neînduplecat al comunismului, confirmând, și prin această atitudine, eticheta pe care și-a pus-o el însuși, la un moment dat, definindu-se drept „un conservator anarhist”. Adevărat „revoluționar-patriot”, așa cum era numit în cercurile intelectuale ale vremii sale, Orwell a fost întotdeauna convins de capacitatea scriitorului de a influența drumul pe care îl urmează omenirea, dar și de uriașul impact al propagandei asupra conștiinței umane, mai cu seamă în situații de criză, când conflictul dintre individ și structura socială se acutizează în mod inevitabil.

Aceste idei apar pentru prima dată expuse cu claritate în *The Road to Wigan Pier* (1937), iar al doilea moment semnificativ în acest sens este reprezentat de *Omagiu Cataloniei*, text rezultat în urma participării lui George Orwell la Războiul Civil din Spania. Sosit în Peninsula în iarna lui 1936, ca ziarist, scriitorul s-a înrolat în rândul trupelor combatante, pentru a-și aduce contribuția în mod direct la lupta împotriva fascismului. Cu toate astea, respingerea ideilor comuniste rămâne, în cazul său, la fel de vehementă ca și înainte, astfel încât *Homage to Catalonia*, carte

prezentată în 1938 editorului Victor Gollancz – care, de fapt, i-o solicitase el însuși lui Orwell! – este respinsă, pe motiv că textul ar fi „plin de erezii politice” și ar reprezenta expresia clară a unui socialism ieșit din toate tiparele (acceptabile) ale vremii. Rememorând experiența aceasta, autorul va mărturisi, în anul 1947: „Tot ce-am scris vreodată a fost îndreptat, direct sau indirect, împotriva totalitarismului, iar scrierile mele au încercat să servească cauzei socialismului democratic, așa cum l-am înțeles eu însumi.” Prin urmare, modul în care Orwell înțelegea să se manifeste ca autor de scrieri politice reprezintă nu doar atașamentul față de o anumită orientare – oricare ar fi aceasta –, ci mai cu seamă convingerea sa fermă în ceea ce privește necesitatea apărării cu orice preț, chiar și într-o epocă tulburată (poate mai ales în contextul unei asemenea epoci), a valorilor adevărate și a ceea ce reușește să rămână, în ciuda tuturor vicisitudinilor, normal, chiar și în mijlocul unui război mondial.

Romanul *Ferma Animalelor* a fost definitivat la începutul lui 1944, însă nu a fost publicat decât un an și jumătate mai târziu, în primul rând din cauza reproșurilor pe care editorii le-au adus cărții – și care vizau nivelul politic al textului interpretat ca un atac direct la adresa lui Stalin și a Uniunii Sovietice, aliatul Occidentului în lupta împotriva nazismului. Însă imediat după apariție, cartea a devenit un succes uriaș, primul tiraj epuizându-se în doar câteva luni, iar textul fiind tradus, în mai puțin de un an, în nouă limbi străine. Sigur că, cel puțin dintr-un punct de vedere, *Ferma Animalelor** poate fi privită – a și fost, de altfel – drept încercarea scriitorului de a demitiza imaginea Rusiei văzute, de multe ori în epoca respectivă, ca modelul prin excelență al socialismului. Numai că Orwell vizează mai cu seamă punerea în discuție, prin intermediul acestei fabule distopice în care personajele sunt animalele, a pericolelor totalitarismului. În plus, autorul nu pierde din vedere nici efectele devastatoare ale deformării sistematice a adevărului de către diferitele grupuri de interese și rescrierea permanentă a istoriei, din perspective partizane, demersuri menite a servi interesele unui aparat de propagandă care devine tot mai amenințător. Animalele își alungă opresorii umani, doar pentru ca, în foarte scurt timp, locul acestora să fie luat de alții, cu atât mai cruzi cu cât fac parte din rândul celor care participaseră la revoluția profetizată – și, implicit, inițiată – de Bătrânul Senior, purcelul patriarh de la fermă.

Interesant rămâne, însă, indiferent de lectura pe care cititorul alege să o facă acestui text, faptul că, deși Orwell accentuează frecvent trădarea idealurilor revoluției de către cei care devin mari specialiști în a profita de răsturnarea de situație, revoluția în sine nu e nicio clipă satirizată. Începutul romanului, cu descrierea detaliată pe care o face Bătrânul Senior situației dramatice în care se găsesc animalele reprezintă, de fapt, o alegorie a relației tensionate dintre clasa muncitoare și cea privilegiată din Europa anilor extrem de dificili ai celui de-al Doilea Război Mondial, situație care poate fi extinsă și asupra altor epoci sau care poate fi deopotrivă emblema societății din alte spații culturale. Numai că revoluția

* George Orwell, *Ferma Animalelor*. Traducere de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2013.

care, de altfel, se produce spontan (semnificativ rămânând amănuntul că ea nu este inițiată de vreun grup conspirativ), chiar dacă reușește impunerea, în primă fază, a unui univers oarecum idilic (în felul său...), nu durează; mai mult, își vede toate idealurile transformate, treptat, dar atât de radical, încât, în cele din urmă, nimic nu va mai semăna cu aspirațiile inițiale, ajungându-se la celebra adăugire făcută „Preceptelor Animalelor”: „Toate animalele sunt egale, dar unele animale sunt mai egale decât altele.”

De ce eșuează revoluția și de ce idealurile inițiale sunt atât de repede trădate? Orwell încearcă să ofere mai multe sugestii, câtă vreme e convins că răspunsurile unice sunt excluse, realitățile date fiind mult mai profunde, iar fenomenul abordat mult mai complex decât ar putea să pară. Una dintre cauze e legată, evident, de dorința imensă de putere a câtorva animale (mai ales porcii) care de la bun început vor să fie „mai egale” decât toți semenii lor. Apoi, lipsa memoriei ce caracterizează o mare parte a locatarilor fermei, plus analfabetismul altora sunt factori ce contribuie la întărirea poziției porcilor în fața celorlalți. Însă morala este, în acest context, aceea că ideea de a modifica doar forma unei societăți corupte (deci, fără a reforma în mod real nimic!) nu face altceva decât să determine eșecul oricărei inițiative revoluționare. Astfel, porcii devin noua clasă dominantă, duc o viață de huzur, apărați de haita de câini antrenată în acest scop și situându-se mereu departe de celelalte multe animale, obligate să muncească din greu pentru a asigura confortul celor puțini.

Situația animalelor oropsite de semenii lor e înrăutățită și de incapacitatea majorității de a-și aminti. Dovadă că, așa cum Orwell era convins, lipsa unui fundament cultural, istoric și, în definitiv, identitar, face ca orice ființă să fie vulnerabilă în fața primejdiilor opresiunii. Animalele nu au nici conștiință istorică, așadar pot fi ușor manipulate prin intermediul găunosului limbaj de propagandă și al permanentelor modificări ale „Preceptelor” care, din etalon al egalității, devin consacrare a totalitarismului și a unui regim autoritar-discreționar. Cu atât mai grav e că animalele subjugate ajung să fie convinse că vina pentru viața de mizerie și de chin pe care o duc le aparține exclusiv și, chiar mai periculos, că lucrurile bune pe care și le (mai) amintesc despre începutul revoluției sunt simple amăgiri, realitatea fiind doar aceea a sloganurilor propagandistice pe care sunt obligate să le asculte sau să le declame. Consecința tuturor acestor fapte e că, treptat, se va reveni la forma pe care o avea ferma animalelor înaintea momentului de elan revoluționar, chiar dacă e vorba, acum, despre o conducere asigurată de animale, iar nu de oameni.

Mesajul textului a fost rapid receptat în epocă, dar chiar și după trecerea a șase decenii de la apariție, *Ferma Animalelor* rămâne o carte extrem (dureros chiar...) de actuală. Pe de o parte pentru că semnificațiile profunde, fie ele chiar accente militante ori amar-meditative, sunt prinse în forma unui discurs romanesc, ceea ce reprezenta o inovație remarcabilă față de strategiile narative practicate în perioada care a urmat celui de-al Doilea Război Mondial. Apoi, aparența fabulei (chiar dacă e adevărat că aceasta limitează analiza psihologică și complexitatea trăirilor personajelor), stilul voit simplu și capacitatea vocii narative de a nu ieși niciodată

în evidență, pentru a lăsa locul întâmplărilor și evoluției protagoniștilor, au dat romanului lui Orwell o aură de-a dreptul mitică, de natură a se adresa mult mai direct conștiinței umane decât ar fi putut-o face simplul eseu sau manifest politic: „Dacă și-ar fi făcut o imagine despre cum avea să arate viitorul, aceasta ar fi fost cea a unei societăți a animalelor eliberate de foamete și de bici, toate egale, toate muncind atât cât puteau, cei mai tari apărându-i pe cei mai slabi. În schimb, ajunseseră să trăiască vremuri în care nimeni nu îndrăznește să spună ce gândea, în care niște câini fioroși se plimbau peste tot mârâind.”

Lucrând la textul ce avea să devină, ulterior, *Omagiu Cataloniei*^{*}, Orwell nu și-a propus nicio clipă să scrie istoria Războiului Civil din Spania, și cu atât mai puțin să realizeze un documentar politic, ci a construit un inedit jurnal personal de front, în care a înregistrat experiențele sale, desigur, subiective în cel mai înalt grad, cu privire la punerea în aplicare a unei revoluții sociale, la atrocitățile și paradoxurile războiului – ale oricărui război – și la conflictele acute dintre partidele politice într-un astfel de context. Așa că ceea ce putea deveni ușor un documentar tern și strict teoretic s-a transformat, autorul fiind Orwell, într-o adevărată și novatoare form(ul)ă literară, descriptivă și expresivă în egală măsură, *Omagiu Cataloniei* devenind, cu timpul (deși imediat după publicare și în anii care au urmat până la moartea autorului abia de s-au vândut nouă sute de exemplare!), una dintre cele mai populare cărți ale scriitorului de față. Cu toate că șederea lui Orwell în Spania a fost relativ scurtă (din decembrie 1936 până în iunie 1937), experiența aceasta i-a influențat profund ideile și atitudinea, dând, de asemenea, o formă specifică prodigioasei imaginații literare a scriitorului. Astfel, dezamăgirea pe care a simțit-o Orwell acolo, luând contact nemijlocit cu neregulile transformate de Partidul Comunist în unica regulă posibilă, precum și dezgustul față de acțiunile concertate ale propagandei care uneori părea a fi singurul lucru care mai funcționa perfect în Spania – de ambele părți ale baricadei! – au reprezentat punctul de plecare și sursa de inspirație pe care, ulterior, autorul le va folosi pentru definitivarea romanelor sale celebre, *Ferma Animalelor* și *O mie nouă sute optzeci și patru*. Dar experiența spaniolă a avut darul de a-i întări lui Orwell credința în puterea oamenilor de a-și afirma, chiar și în cele mai neprielnice condiții, talentul constructiv și latura benefică, de natură a schimba, cel puțin parțial, până și soarta unui război.

În primele capitole ale cărții, suntem, ca cititori, martori ai modului remarcabil în care autorul prezintă destrămarea aurei romantice și strălucitoare pe care o îmbrăca, pentru mulți contemporani ai săi, războiul din Spania. În loc de efecte patetice, Orwell aduce în prim plan accente realiste, fragmente ale unei veritabile structuri literare, menite a sublinia, din punctul de vedere al autorului, pozițiile ireconciliabile pe care se găseau reprezentanții comuniștilor spanioli, pe de o parte, și cei ai socialiștilor anarhiști, pe de alta. Cu toate astea, scriitorul nu pierde niciodată din vedere nici atmosfera specifică a acelei perioade, când, cel puțin la Barcelona, orașul pe care Orwell l-a cunoscut cel mai bine, se renunțase la orice

^{*} George Orwell, *Omagiu Cataloniei*. Traducere de Radu Lupan, Iași, Editura Polirom, 2009.

formule de politețe sau oficiale, toți cetățenii deveniseră „tovarăși”, iar bisericile erau închise una după alta. Vor lua naștere, pe acest fond, cele mai diverse și chiar incredibile forme de camaraderie, care, chiar dacă, în esența lor, par primitive, sunt întotdeauna înregistrate de Orwell în întreaga lor spontaneitate, demonstrând capacitatea oamenilor de a se dedica total unei cauze. Acesta a fost și principalul motiv care l-a determinat pe Eric Blair (astfel figurând scriitorul pe listele combatanților) să se înroleze, la rândul său, și să participe nemijlocit la luptele sângeroase care se dădeau în și pentru Catalonia.

Ajungând ca, la un moment dat, să fie de-a dreptul copleșit de nevoia de a stabili echilibrul între planul istoric și cel politic, Orwell va întrerupe unitatea acestei cărți – demonstrând la tot pasul accentele experienței directe a autorului – și va dedica două capitole prezentării pe larg a conflictelor tot mai accentuate care împiedicau realizarea unei adevărate revoluții sociale în Catalonia și mai cu seamă modului în care uriașul aparat de propagandă menit să ascundă adevărurile cele mai dureroase despre mersul evenimentelor ajunsese să funcționeze în Spania. Și, deși era conștient că aceste fragmente ar putea să distrugă unitatea textului și chiar se decisese, la un moment dat, să renunțe la ele, Orwell va concluziona că, oricum ar fi și orice s-ar întâmpla, trebuie să le păstreze, altfel va ajunge el însuși să simtă că a preluat ceva din strategiile dublei (sau multiplei) intenții, atât de utilizate în timpul războiului fratricid spaniol.

Astfel că, deși plecase în Spania cu scopul declarat de a lupta hotărât împotriva fascismului, Orwell – dată fiind și rana extrem de gravă pe care o suferă aici – va reveni în Anglia cu o înțelegere superioară asupra funcționării mecanismelor politice de natură a declanșa un astfel de război, dar și cu convingerea că totalitarismul reprezenta „cea mai gravă amenințare la adresa libertății Europei” în acel moment. Tocmai această convingere l-a făcut pe Orwell să se situeze, de atunci încolo, alături de acei scriitori profund dezamăgiți de ideologia comunistă și de distorsionarea adevărului prin intermediul unor (oricăr!) metode de propagandă, între care îi amintim pe Koestler, Ignazio Silone sau Franz Borkenau. Astfel că, deși experiențele personale și spiritul epocii de care este legat cronologic l-au făcut pe George Orwell să devină „scriitor politic”, el nu a încetat niciodată să susțină necesitatea afirmării unei tradiții nonideologice a romanului european. Dominanta estetică este, pentru el, de cea mai mare importanță, indiferent de vicisitudinile întotdeauna posibile ale unei perioade istorice date, doar astfel literatura putând să transmită valorile morale supreme ale umanității. Cu siguranță, datorită acestor convingeri și a modului în care a reușit să și le susțină, și nu numai datorită celor două celebre romane ale sale, Orwell continuă să ni se adreseze și astăzi cu atâta claritate și putere de convingere.

Credință, conștiință, putere și glorie

Vorbind despre Graham Greene și imprevizibilele reacții ale acestuia, Anthony Burgess a povestit cum, atunci când l-a întrebat direct pe Greene când crede că va primi Premiul Nobel, acesta i-a replicat că, la aceeași întrebare care i-a fost adresată de un jurnalist suedez, singurul răspuns pe care l-a putut găsi (și care, desigur, l-a pus în încurcătură pe ziarist) a fost că el așteaptă, în realitate, un alt premiu, mai important decât Nobelul. Burgess, însă, a insistat să afle despre ce premiu putea fi vorba, dar a rămas și el fără replică, răspunsul lui Greene fiind: „Moartea”.

Burgess nu povestea întâmplarea aceasta fără rost: momentul caracteriza, după părerea lui, mai bine decât numeroase aserțiuni savante ale criticii, nu doar atitudinile personale ale lui Graham Greene, ci și, în mare parte, stilul acestuia, atingând, tangențial, chiar și marile teme ale creației sale. Căci în proza lui, lumea, întreaga lume, pare a se afla, nu în puține situații, de-a dreptul sub asediu – la fel cum el însuși se vedea pe sine, asediat de întrebările jurnaliștilor dornici să afle orice putea fi transformat într-un fapt divers senzațional. Iar situația aceasta ce caracterizează multe din creațiile lui Greene reprezintă și o perfectă fuziune a elementului senzațional ori morbid cu cel sentimental, trimițând cititorul la imaginea cu profunde semnificații a unui război perpetuu, de natură a determina scriitorul să transforme chiar și elementele cele mai (aparent!) stabile și sigure ale unei narațiuni, în fragmente ce pot face ca lumea ficțională să sară pe neașteptate în aer. Iar această caracteristică, dincolo de mult discutatul catolicism al lui Graham Greene, influențat mai mult sau mai puțin de apropierea scriitorului de Evelyn Waugh sau de tendințele oarecum „eretice”, cele acuzate că l-ar fi determinat să instituie, în unele dintre romanele sale, o adevărată „mistică a păcatului”, reprezintă situația esențială ce poate fi regăsită chiar și în textele considerate marginale sau secundare ale autorului.

Greene pornește mereu de la premisa răului ce există în ființa umană și care determină și convingerea sa – reflectată la nivelul multor personaje – că viața nu are un sens bine definit, ci că tocmai ea este aceea care poate induce în eroare protagonistul sau, dacă nu, îl poate pune în fața unor dificile probleme de conștiință, imposibil de rezolvat în termenii simpli ai unui adevăr religios consacrat. De aici, permanenta luptă dintre credință și conștiință, dar și tentația ce l-a animat mereu pe autor de a-și pune personajele să dea piept cu o serie de probleme păstrate, în

general, în zonele cele mai ascunse ale sufletului, într-un dificil proces de autocunoaștere și de testare a adevăratelor lor abilități ori capacități de supraviețuire. Iar acest fapt este evident nu doar în creațiile consacrate ale lui Graham Greene, cum ar fi *Puterea și gloria* sau *Brighton Rock*, ci și în mult mai puțin cunoscutul text intitulat *Al zecelea om* – preferat, însă, de autor chiar și unei creații oarecum similare, precum *Al treilea om*.

Preferința aceasta este determinată, cel puțin parțial, și de adevărata „istorie” care se află în spatele cărții înseși – istorie extrem de palpantă și de neașteptată, încât pare și ea, scrisă tot de Graham Greene. Astfel, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, temându-se de că va avea de înfruntat o situație financiară precară, câtă vreme, deși *Brighton Rock*, carte apărută în 1938, fusese un relativ succes, *Puterea și gloria* (1940) s-a vândut abia în trei mii cinci sute de exemplare, autorul se îndreaptă spre lumea filmului și scrie, pentru studiourile Metro-Goldwyn-Mayer, un scenariu pe care îl va regăsi, la capătul unor străni întâmplări, după patruzeci de ani, în 1985, și îl va transforma într-un concentrat roman, *Al zecelea om*^{*}, care s-a bucurat de mare succes mai ales în Marea Britanie, echilibrând, astfel, balanța, față de situația în care s-a aflat celebrul său roman din 1940.

Acțiunea cărții, plasată în timpul războiului, începe brusc, cu siguranța și acuratețea unui haiku, toate detaliile de prisos fiind excluse: în Franța aflată sub ocupație nazistă, treizeci de prizonieri trebuie să ispășească un atac al rezistenței franceze asupra trupelor germane. Astfel, trei dintre ei urmează să fie executați, dar nemții le dau posibilitatea celor încarcerați să-i aleagă singuri pe aceștia. Sortii decid ca una dintre victime să fie Louis Chavel, un avocat bogat care nu poate suporta gândul că își va pierde viața în acest fel, preferând să-și piardă averea, pe care o cedează celui dispus să-i ia locul în fața plutonului de execuție, un tânăr de condiție modestă, Janvier, decis ca, în acest fel, să le ajute pe mama și pe sora sa să ducă, după moartea lui, o viață îndestulată. Paginile acestea sunt absolut remarcabile, fiind evidentă, aici, nu doar o subtilă artă a ambiguității – și a ambiguității – în care Greene a excelat încă de la debut, ci și o bine marcată capacitate de a sublinia, doar prin aluzii, mediul social, în contextul unei proze alerte, păstrând, însă, și note metaforice bine dozate și adecvate la structura de profunzime a personajelor. Dar „povestea” începe, practic, abia de aici, căci, după război, Chavel, călătorind sub numele de Charlot, nu poate rezista tentației de a-și revedea casa, așa încât merge la Brinac și se angajează ca servitor bun la toate în fosta sa reședință, în slujba lui Thérèse, cea care afirmă la tot pasul că-l urăște pe lașul din cauza căruia fratele ei a murit, dar în casa căruia, totuși, trăiește...

Notele de melodramă hollywoodiană sunt evidente, desigur, căci după prima parte a cărții, romanul abundă în clișee tipice lumii filmului – de altfel, versiunea cinematografică (de succes!) a creației lui Greene i-a avut în rolurile principale pe Kristin Scott-Thomas și Anthony Hopkins. Problema este însă că, sub influența scrierilor sale anterioare, marcate de profunde probleme de conștiință ce afectau

^{*} Graham Greene, *Al zecelea om*. Traducere de Anca-Gabriela Sîrbu, Iași, Editura Polirom, 2008.

protagoniștii, Greene încearcă să aducă accente filosofice și în *Al zecelea om*, numai că, din păcate, acest lucru se întâmplă, uneori, nu tocmai în cele mai potrivite momente – a se vedea, aici, apariția preotului și sfaturile moralizatoare ale acestuia, inadecvate perfecteii strategii narative utilizate în prima parte a cărții, remarcabilă, în concizia și precizia sa. Apoi, mai cu seamă după apariția lui Carosse, actorul urmărit de autorități, cel care își asumă identitatea lui Chavel pentru a-și îmbunătăți situația, textul lui Greene coboară prea adesea la nivelul spectaculosului celui mai comun – și, fără îndoială, lipsit de plauzibilitate, fie ea și hollywoodiană.

Cea mai reușită secvență din *Al zecelea om* rămâne cea de la început, dialogul dintre Chavel și Janvier, imediat după semnarea înțelegerii care urma să le schimbe amândurora existența. În comparație cu acesta, discuțiile ulterioare dintre personaje par lipsite de consistență și, nu o dată, artificiale, fapt care se poate observa și la nivelul reacțiilor protagoniștilor, inclusiv la acela al subitei pasiuni pe care Thérèse o deșteaptă în Chavel-Charlot, indecis între impulsul de a lupta pentru a cuceri mai întâi inima fetei sau vechea sa casă și poziție socială. Tocmai de aceea, finalul, neașteptat și el –, dar perfect pentru o creație a lui Greene, salvează textul de căderea completă într-un și mai melodramatic *happy-end* și ne trimite cu gândul, oarecum, la deznodământul dintr-un roman de început al lui Graham Greene, *A Gun for Sale* (1936), sau chiar la unele dintre paginile reușite ale lui Hemingway.

Desigur, la un anumit nivel al interpretării, și *Al zecelea om* este o carte de și despre inițierea în tainele profunde ale existenței, reprezentând transformarea ființei umane la capătul unor experiențe care, nu o dată, pot aduce cu ele, în afară de o înțelegere superioară a lumii și lucrurilor din jur, deopotrivă, dezamăgirea cea mai adâncă, dovadă a întunecatei convingeri, exprimate nu o dată de scriitor, că, de la un anumit punct încolo, binele și răul nu mai pot fi deosebite – cel puțin în anumite condiții. Dar și dovada că, dincolo de nivelul declarat ca atare de Greene însuși, de „entertainment” al textului de față, se găsesc și alte accente (nu putem pierde din vedere suspansul excelent realizat sau notațiile ce caracterizează extrem de succint o situație sau un personaj) pe care un cititor obișnuit cu modul său de a scrie, le poate identifica cu ușurință și aprecia ca atare.

Despre întuneric și lumină

Cele dintâi romane ale lui William Golding au fost primite cu entuziasm atât în Anglia, cât și în toate țările unde au fost traduse, scriitorul devenind, mai ales datorită succesului și numeroaselor interpretări pe care le-au suscitată *Împăratul muștelor* (1954) și *Moștenitorii* (1955), obiectul unui adevărat cult. Însă această situație se va schimba fundamental, astfel că la începutul anilor '70 cititorii din tânăra generație proclamă supremația unor noi idoli, preferințele mergând, în spațiul anglofon, de la proza lui Kurt Vonnegut la cea a lui Tolkien, iar reprezentantele feminismului (mai mult sau mai puțin militant) se îndreaptă către creația unor scriitoare precum Doris Lessing sau, ulterior, Margaret Drabble. În plus, contextul general al epocii devine parcă de nerecunoscut, mult discutată criză a comunicării în societate și prăpastia dintre generații reclamând alte necesități la nivel estetic, iar complexele creații pline de note alegorice și mitice ale lui Golding intră într-un nemeritat con de umbră, el însuși fiind adesea perceput ca un soi de anacronic erudit de ale cărui complicate învățături mult prea grăbită și zgomotoasă epocă a extremei viteze pare a nu mai avea nevoie.

Numai că William Golding, asemenea multor alți mari creatori dinaintea lui, înțelege la timp că, deși vechea lume, cu valorile căreia era obișnuit, nu mai există (alegând, în consecință, tăcerea pentru mai bine de cincisprezece ani), mesajul pe care încă îl mai are de transmis rămâne actual. Prin urmare, își va reconsidera unele poziții estetice, va aborda teme noi – chiar dacă nu va renunța la unele din vechile sale strategii narative și simbolice – și va reveni în prim-planul vieții literare, reușind să se adreseze într-un tot convingător nu doar publicului său consacrat, ci și generațiilor noi de cititori, mai cu seamă după publicarea romanului *Beznă clară* (*Darkness Visible*, 1979)*. Simptomatic este că, imediat după apariție, textul e privit cu suficientă reticență și pus în legătură cu creațiile anterioare, considerate a marca declinul unei strălucite reputații, întrebarea retorică a unui exeget al momentului fiind „oare ce se întâmplă în realitate cu Golding? Dispare progresiv, pierzând tot mai accentuat legătura cu vechii săi cititori sau e afectat de mult discutatul «șoc al viitorului»?”

* William Golding, *Beznă clară*. Traducere de Iulia Gorzo, București, Editura Humanitas Fiction, 2014.

Ulterior, însă, întreaga sa operă va fi, pornind de la acest text, reconsiderată, reevaluată și recitită din alte perspective, criticii deceniilor care urmează fiind de-a dreptul uimiți de forța imaginativă a lui Golding, de capacitatea sa de intuiție mai cu seamă în ceea ce privește redarea uimitoare a unei imagini a umanității pe care majoritatea contemporanilor săi, fie ei oameni de litere sau artiști, se temeau s-o examineze în înspăimântătoarea ei profunzime și complexitate. Nu va fi, deci, o surpriză prea mare faptul că, în 1983, lui William Golding i se decernează Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru romanele sale care, cu perspectiva clară a artei narative realiste și cu diversitatea și universalitatea mitului, iluminează condiția umană în lumea de astăzi.”

Personajele din *Beznă clară* păstrează din proza anterioară a scriitorului potențialul alegoric, însă Golding demonstrează, în această carte, extraordinara artă de a da o formă de-a dreptul tangibilă unor viziuni care, altfel, ar fi părut menite a împodobi o proză prin excelență poetică sau, poate, o culegere doctă de texte cu accente profetico-mistice. Centrat pe adesea nebănuita forță de autodistrugere pe care ființa umană nu știe (nu poate) s-o mai controleze, romanul poartă un titlu întru totul semnificativ – și care spune multe, deopotrivă, despre latura livrescă a vocației autorului. Căci „darkness visible” e o sintagmă preluată din secvența de început a *Paradisului pierdut* al lui Milton, cartea apărută în 1667, reprezentând chiar momentul în care Satan privește configurația noului său domeniu, lumea care îi este destinată după Cădere („no light, but rather darkness visible”). Pe de altă parte, din punct de vedere tematic, scenariul narativ este inspirat de viziunea lui William Butler Yeats, din *The Second Coming* (1921), dar și de revelațiile apocaliptice ale Sfântului Ioan și, parțial, de cele ale lui Ezekiel. Urmând, ca punct de plecare, modelul acestor predecesori, Golding pare a spune iar și iar cititorilor că suntem cu toții meniți a trăi într-un univers în care centrul e tot mai greu de descoperit și care va fi, prin urmare, dominat de haos – și marcat de semnul focului.

Focul, incendiile și flăcările apar frecvent de-a lungul acestei cărți, romanul deschizându-se chiar cu descrierea unui bombardament care afectează Londra în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, în urma căruia un băiețel scapă ca prin minune cu viață, însă e îngrozitor mutilat. Peste ani, Matty va deveni, la capătul unor uluitoare experiențe greu de prins ori de exprimat în simplele cuvinte, un profet al epocii postapocaliptice, dar căruia îi este sortit să fie mereu respins de oamenii în general incapabili să perceapă esența spirituală dincolo de aparența mutilată a trupului. Considerat de unii simplu alienat mintal, chinuit, umilit, abuzat, dar văzut de alții ca atotștiutor ori chiar sfânt, Matty Septimus Windrove (sau Windrow, ori Windrap!) este, oricât de șocantă poate părea această alegere din punct de vedere estetic, protagonistul cărții și figura sa tutelară. O figură simbolică, desigur. Care, finalmente, va reuși să-și exercite întreaga putere de fascinație asupra semenilor dispuși să-l urmeze, convinși, la fel ca Matty, că e vorba despre o ființă umană înzestrată cu o misiune cu adevărat specială. De altfel, prima parte a romanului lui Golding este dedicată aproape în exclusivitate căutării identității de sine a lui Matty, dar și a substanței/substratului datoriei pe care o are de îndeplinit.

„Cine sunt? Ce sunt?” se întreabă de-a dreptul obsesiv personajul în timpul lungilor sale meditații. Jurnalul pe care îl ține reprezintă și oferă un răspuns, fie el și parțial, ce derivă mai cu seamă de pe urma conversațiilor pe care Matty le are cu spiritele care-l călăuzesc. Este edificatoare – și de neuitat – în acest sens scena în care chipul grotesc al noului profet e prezentat asemenea unei veritabile jertfe pe altarul lipsei de înțelepciune și de măsură a oamenilor din perioada postbelică, gata să recurgă la acte de terorism pentru a-și domina semenii, demonstrând, astfel, dacă mai era nevoie de o asemenea demonstrație, că au învățat mult prea puțin de pe urma conflagrației mondiale.

Iar mijloacele și metodele prin care teroarea se insinuează în aparent liniștitul orașel Greenfield, locul unde Matty începe să meargă la școală, iar apoi să lucreze, sunt foarte convingător prezentate în cea de-a doua parte a romanului. Cititorul are în față evoluția frumoasei (dar maleficei) Sophy Stanhope, care, alături de sora sa geamănă, Toni, antrenată atent în tehnicile terorismului de către grupuri de fundamentalisti arabi, pune la cale răpiri și atacuri armate. Matty le urmărește evoluția, cunoscându-le din copilărie, de pe vremea când el frecventa anticariatul lui Sim Goodchild, iar pornirile spre rău și spre violență ale celor două fete care preferau să chinuiască animale în loc să se joace cu păpușile nu încetează să-l uimească și să-l înspăimânte. Ajutate de doi foști membri ai forțelor armate britanice, tinerele formează un veritabil cerc al răului în cadrul căruia membrii acceptați sunt inițiați în plăcerile combinate ale sexului, violenței și substanțelor interzise.

Ultima parte din *Beznă clară* are în vedere câteva figuri ale oamenilor din Greenfield, între care se remarcă anticarul Sim Goodchild, Edwin Bell și Sebastian Pedigree, care, în ciuda bunelor lor intenții, nu reușesc să stăvilească violența și cu atât mai puțin să readucă ordinea în această lume a valorilor inversate, care, mult prea adesea, amenință să se prăbușească în nebunie. Cei trei acționează (funcționează?) într-un mod asemănător corului din tragedia greacă antică, comentând evenimentele în desfășurare – pe care, chiar dacă nu le pot prevedea, le înțeleg mai bine discutându-le împreună. Fiecare dintre ei, pe de altă parte, se raportează la anumite elemente ale mesajelor profetice ale lui Matty; cel care, deși dăduse tuturor senzația că a pierdut totul, e capabil să identifice calea spre lumina spirituală, căutând drumul cel mai sigur măcar spre salvarea individuală, dacă cea colectivă devine, în acest univers, problematică.

Și chiar dacă unii cititori n-au fost într-un tot de acord cu unele dintre sensurile simbolice ori cu o parte a mesajelor implicate în romanul acesta, probabil că marea majoritate nu ar ezita nicio clipă să afirme că *Beznă clară* este unul dintre textele cu adevărat canonice – în cel mai deplin sens al termenului – ale lui William Golding, chiar fără să fie atât de cunoscut ca *Împăratul muștelor* sau atât de iubit de autorul însuși precum *Moștenitorii*. Însă cartea rezistă – și e o lectură extrem de actuală – și astăzi, poate mai ales astăzi, în contextul amenințărilor teroriste cu care se confruntă deopotrivă Orientul și Occidentul. În plus, modul în care Golding știe cum să combine stilul fragmentelor accentuat profetice, scrise (puse) sub semnul

marilor texte biblice cu secvențele desprinse parcă din paginile ziarelor de mare tiraj conferă romanului o atmosferă specifică, stranie și imposibil de prins în formule simplificatoare. În permanență, scriitorul își ajustează perspectiva și își nuanțează viziunea, structurându-și discursul narativ din umbre și lumini, din flăcări și cenușă, pentru a permite cititorului să privească dincolo de oglinda mereu înșelătoare a prezentului – oricare ar fi acesta – și să dobândească, cumva pe deasupra oricărei bezne, o imagine globală și clară, evident, asupra condiției umane contemporane, confruntată cu toate provocările ultimelor decenii.

Noile aventuri ale personajului picaresc

Deși G. Călinescu considera că „principalele romane picaresci sunt simple satire sociale”, odată cu acest gen de roman, personajul primește noi semnificații: prin Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, eroul lui Mateo Alemán, sau Marcos de Obregón al lui Vicente Espinel se produce un fenomen esențial pentru evoluția ulterioară a literaturii, pe care Salvatore Battaglia îl numea „proliferarea personajului”. Intelligent, ușor adaptabil, plin de vervă, personajul picaresc exprimă condiționările sociale apăsătoare (cu notele satirice de rigoare), dar și încercările protagoniștilor de a le depăși prin diferite mijloace. Iar în raportul context–personaj, cel care se schimbă va fi cu deosebire contextul, construcția personajului fiind bazată pe o viziune dinamică asupra realității. Acțiunile esențiale presupun deplasarea în spațiu, continuând, indirect, căutarea, motivul fundamental al vechilor romane cavalierești. Se poate spune, însă, că în aceste forme premoderne ale romanului care sunt narațiunile picaresci avem de-a face cu un „grad zero” al căutării: eroul nu caută, ci alege dintre evenimentele de care este purtat soluțiile care-i asigură minima supraviețuire, devenind un „antierou”, și nu un „pervertit de o societate incapabilă să înțeleagă virtutea”, așa cum au susținut unii critici. Pícaro-ul reprezintă, așadar, prin toate acțiunile sale, o adevărată demonstrație *a contrario* și corespunde unei anumite imagini despre om și lume, fiind un „personaj-figură”, ușor de recunoscut. Astfel, trecând prin tot felul de peripeții, Lazarillo ajunge la următoarea concluzie: „Trebuie să faci altfel decât gândești ca să reușești în lumea asta”, subliniind, în ultimă instanță, necesitatea socială (și nu numai) de a purta o mască, de a disimula.

Romanul picaresc re apare, oarecum paradoxal, în secolul XX, sub forme neașteptate. Întemeiată pe verva autorului și pe disprețul față de oameni, inspirația picarescă fusese anunțată de scrierile virulente ale lui Céline, de crudele romane de război ale lui Malaparte (*Pielea*) și de o întreagă generație de romancieri americani, stilul picaresc modern ajungând chiar să domine anumite decade din epoca postbelică și să reflecte dezamăgirea ființei umane în fața unei lumi mincinoase, al cărei singur etalon a devenit mediocritatea. În sensul acesta, noua orientare picarescă reprezintă un fenomen suficient de răspândit, căci, mai întâi tragic și exacerbant, odată cu *Chestionarul* lui Ernst von Salomon, apoi de tip documentar, prin *Stalingrad* de Theodor Plievier, romanul de război german evocă dezordinea, existența zbuțuită, elementele unui nou tip de proză, din care bucuria a dispărut,

acum dominând resentimentul ce favorizează afirmarea caricaturii, așa cum se întâmplă, de pildă, în *Țărmurile verzi ale Sprei* de Hanz Scholz. În acest context, *Toba de tinichea** (1959), cartea lui Günter Grass, depășește vechile limite ale genului, dovedindu-se, după cum considera Ion Vlad, „una dintre cele mai profunde reacții consacrate memoriei tragico-grotești a unui martor insolit”: un pitic intrat în rol de comentator, semnificând, prin amintirile sale și mai ales prin bătăile tobei, destinul unei epoci marcate de schimbări politice și nu numai, trimitându-ne, ca cititori, spre tragismul cel mai acut al condiției umane contemporane. Trăind fiecare zi a vieții sale în ritmul tobei de tinichea, maturizându-se cu greutate și fiind interesat de orice relatare a marilor evenimente, Oskar Matzerath este simbolul unui timp bolnav (el însuși e diform), dar, deopotrivă, al timpului predilect al acelei literaturi definite prin recursul la grotesc.

Romanul este o pretinsă autobiografie a lui Oskar Matzerath, născut la Danzig, un spațiu ambiguu, oscilând între Germania și Polonia, trăgându-se, după mamă, dintr-un neam vechi din inima Hașubiei, cei doi tați prezumtivi ai săi fiind unul german, iar celălalt polonez. Din dorința de a-și surprinde personajul în toată complexitatea sa, autorul folosește prezentarea directă a faptelor, la persoana întâi, schimbând, însă, adesea, în cadrul aceleiași fraze, registrul, trecând la relatarea la persoana a treia, conferind, astfel, discursului epic iluzia obiectivității. Dar *Toba de tinichea* nu este o simplă narațiune de război, romanul fiind povestea Istoriei însăși, interpretate nu de un învingător, ci de un învins, care preferă să poarte și el o mască în mijlocul acestui imens carnaval belicos. Naratorul sceptic al lui Günter Grass îmbracă, deci, pe nesimțite, hainele specifice ale istoricului nemulțumit de semnele timpului, iar prozatorul demonstrează că, cel puțin în paginile acestei cărți, istoria nu mai poate face altceva, în secolul XX, decât să se prezinte pe sine drept cel mai trist spectacol al lumii.

Pe de altă parte, distingem, în *Toba de tinichea*, un timp referențial, încărcat de numeroase evenimente, apoi un timp istoric, al inserțiilor comentate de narator, cărora le-am putea adăuga și un al treilea plan temporal, în care evenimentele au rolul secvențelor dintr-un scenariu regizoral; Ion Vlad a analizat în detaliu acest tip specific de discurs narativ pe care l-a numit „intrareferențial”. Protagonistul face, de-a lungul romanului, și o călătorie în istorie, interpretată mereu parodic, aici ludicul implicând un registru cu mult mai grav decât am fi putut crede, dacă ne-am raporta, ca cititori, la creațiile romanești anterioare *Tobei de tinichea*; iar în acest carnaval neobișnuit, ineditul măscărici nu uită să strecoare mereu câte o informație menită să lumineze retrospectiv sau prospectiv sensurile aventurilor pe care le trăiește. Comentariul pare să parafrazeze, în registru parodic, evenimente cu semnificații tragice, putându-se afirma chiar că, nu doar aluziv, naratorul continuă drumul deschis de o serie de înaintași literari celebri, comentând și animând relatarea epică, dându-i și sensuri noi, pe care el însuși îl ajută pe cititor să le

* Günter Grass, *Toba de tinichea*. Traducere și cuvânt înainte de Nora Iuga, Iași, Editura Polirom, 2007.

sesizeze. Avem de-a face cu un text încadrându-se în tradiția „cronicilor parodice”, deschisă de experiența războaielor evocate de Grimmshausen, de exemplu, în acest sens, fiecare eveniment al călătoriei lui Oskar fiind comentat implicit printr-un sistem de trimiteri metatextuale la bătăliile din anii celui de-al Doilea Război Mondial. Desigur, formula epică utilizată aici de Günter Grass e înrudită vizibil cu aceea a celorlalți scriitori din „Grupul 47”, împletind mereu destinul individual al personajelor cu cel al unei țări confruntate cu mari dificultăți.

Mai trebuie să remarcăm un aspect, și anume înrudirea romanului lui Günter Grass cu vechea formulă a romanului picaresc: recursul la măști și travestiuri care îl fascinează mai ales pe protagonist. Numai că, în cazul piticului toboșar, masca este mai puțin obișnuită, nu atât pentru că dedesubtul ei nu s-ar afla nimic, ci pentru că nu va mai putea fi luată de pe chip. Oskar Matzerath este un personaj complex, însă el întruchipează figura unui veritabil antierou, destinul său fiind expresia unor modalități proprii, grotești și infantile, de a aborda existența. Viața lui reprezintă una dintre structurile arhetipale ale omului în luptă cu timpul, însă totul cade, în final, în caricatură. Oskar cel matur știe că, prin scris, se declanșează mecanismele memoriei, armă și triumf în fața uitării, numai că trecutul pe care el îl readuce în actualitate este absurd și lipsit de sens, iar repetarea unor imagini care evocă oameni pe care i-a cunoscut duce la perpetuarea unor form(ul)e hilare, dacă nu cumva chiar monstruoase. În acest context, devine evident că decorurile, frecvent descrise în *Toba de tinichea*, nu creează doar impresia de spectacol sau de spectacular, ci și pe aceea de artificialitate, elogiu implicit adus modernității, puse, în acest fel, în relație cu spontaneitatea vieții. Iar piticul Oskar se retrage definitiv sub masca sa, ajungând chiar să se identifice complet cu aceasta, pentru că el adoptă strategia unei existențe mediate, nimic altceva decât singura lui șansă de supraviețuire în lumea grotescă în care i-a fost dat să trăiască.

Amurgul lumii Principelui

Respins, pe rând, de mai multe edituri italiene, romanul *Ghepardul** a fost publicat abia în 1958, la un an după moartea cvasi-necunoscutului sicilian Giuseppe Tomasi, duce de Palma și principe de Lampedusa, autorul său, datorită intuiției excelente a lui Giorgio Bassani, la Fetrinelli, aceeași casă editorială care oferise cititorilor, în 1957, prima ediție oficială a cărții lui Boris Pasternak, *Doctor Jivago*.

În ciuda rezervelor pe care o parte a contemporanilor n-au ezitat să le exprime (unii dintre ei descoperind în textul acesta ba accente de dreapta, ba, dimpotrivă, obsesia stângii – adevărul rămânând, însă, acela că Lampedusa ajunsese să fie mult prea sceptic și deziluzionat de climatul cultural – și nu numai – al Italiei postbelice pentru a mai manifesta astfel de simpatii), *Ghepardul* va ajunge, aproape peste noapte, în atenția cercurilor literare europene, fiind considerat de numeroși critici drept cel mai bun roman italian de după cel de-al Doilea Război Mondial, încununat cu Premiul Strega – caz unic în istoria literaturii italiene de acordare postumă a acestei prestigioase distincții – și ecranizat în mod absolut remarcabil de Luchino Visconti, în 1963. „Recitind această carte”, va spune E. M. Forster, unul dintre cei dintâi și cei mai înflăcărați admiratori ai lui Lampedusa, „ajungi să-ți dai seama în câte feluri poți să te simți viu și să rămâi astfel pentru totdeauna și câte porți care par a fi închise în fața cuiva așteaptă doar atingerea unei alte mâini pentru a se deschide.”

Romanul prezintă istoria declinului casei Salina, o familie din înalta aristocrație siciliană, și adoptă uneori un ton care-l apropie mai degrabă de marile construcții narative ale secolului al XIX-lea în ceea ce privește uluitoarea știință a detaliului care-i îngăduie autorului să recreeze și să exprime ca nimeni altul atmosfera unei lumi ce-și trăiește cele din urmă clipe. În egală măsură, însă, prin capacitatea analitică a scriiturii, prin ironia fină și prin aerul melancolic pe care textul îl degajă, *Ghepardul* este unul din marile romane ale secolului XX, unic și singular atât prin destin, cât și prin receptarea de care a avut parte. Subiectul cărții este centrat în jurul lui Don Fabrizio, Principele de Salina, capul unei familii ce pare organizată încă după principii feudale. El este „ghepardul” (ultimul ghepard!) care, chiar și fără să vrea, îndoiaie tacâmurile de la masă și își sperie copiii ori subordonații cu forța sa

* Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*. Traducere de Gabriela Lungu, cuvânt înainte de Giacchino Lanza Tomasi, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

fizică sau cu accesele de furie, dar care, pe de altă parte, e pasionat de astronomie, fără a înțelege, însă, întotdeauna exact mersul istoriei ce pare a-l lua prin surprindere. Lampedusa știe perfect cum să exprime pe de o parte realitatea unui moment istoric bine determinat, iar pe de alta încercările permanente, chiar dacă nereușite ale protagonistului de a eluda tocmai devenirea căreia intuiește că nu i se poate opune.

Marile evenimente istorice dau senzația, cel puțin la *Donnafugata*, domeniul de vară preferat al prințului, că sunt cumva iluzorii, superficiale și că doar în spatele lor pot fi identificate adevăratele și tensionatele raporturi de forțe ce se stabilesc între vechea aristocrație și noii îmbogățiți, exemplul prin excelență al acestei noi clase sociale fiind, desigur, don Calogero Sedàra, cel care achiziționează bunuri și terenuri cu aceeași repeziciune cu care prințul Salina le pierde pe ale sale. Deloc întâmplător, momentul declanșării acțiunii este anul 1860, exact perioada în care liniștita Sicilie a intrat în contact cu marile evenimente istorice care au marcat evoluția spre modernizare și unificare a Italiei. Căci, se știe, pe 11 mai 1860, Garibaldi și trupele sale au debarcat la Marsala, pe coasta vestică a insulei, cu scopul de a declanșa o mișcare revoluționară în sudul Italiei (Regatul celor Două Sicilii includea, pe atunci, Napoli și Sicilia) și de a contribui, în acest fel, la centralizarea statului național italian.

Cu tot acest fundal revoluționar, Garibaldi și oamenii săi, marșurile triumfale ori confruntările armate rămân destul de departe de prim-planul romanului de față, al cărui protagonist se străduiește să facă cele mai bune alegeri în situațiile date – care nu o dată i se par a fi fără ieșire – nu se opune revoluționarilor, ba chiar acceptă și contribuie decisiv la realizarea căsătoriei dintre iubitul său nepot, Tancredi, și frumoasa Angelica, tocmai fiica lui Calogero, amărând-o definitiv pe fiica sa, timida Concetta, îndrăgostită fără speranță de tumultuosul ei văr. „Dacă vrem ca totul să rămână așa cum este, trebuie ca totul să se schimbe”, afirmă Tancredi, enunțând una dintre frazele cheie ale întregului roman, tânărul hotărându-se să susțină mișcarea garibaldină mai mult din oportunism decât din convingere, alegând, ulterior, cariera de diplomat, mult mai convenabilă și mai strălucitoare decât aceea de revoluționar... Prin urmare, pentru ca totul să rămână (mai mult sau mai puțin) așa cum e – iluzia cu care trăiește până la sfârșit Principele Salina – nepotul său se va căsători cu Angelica, iar el însuși va avea relații cordiale cu don Calogero, câtă vreme familia Salina mai are, în noul context al evenimentelor care se succed cu atâta repeziciune, doar numele și faima, în privința banilor depinzând adesea de generozitatea fostului (și extrem de întreprinzătorului!) angajat de la *Donnafugata*.

În cazul acestui roman, însă, cititorul trebuie să fie mereu atent să nu privească subiectul drept esență a cărții, câtă vreme interesul major al autorului și, deopotrivă, al unei astfel de scriituri este altul. Căci *Ghepardul*, avându-l ca protagonist pe acest principe în egală măsură senzual, dar și cu vădite preocupări intelectuale, mereu fidel propriilor convingeri și principii și făcând tot ce ține de el pentru a salva modul de viață în care crede chiar și în mijlocul unei lumi în care, după cum el intuiește perfect, toate valorile pe care le cunoaște se pervertesc, iar dacă nu, oricum se transformă, rămâne și o extraordinară evocare a unei Sicilii tradiționale, dar mai ales excepționalul roman al unui univers crepuscular, al unei lumi vechi ce se stinge

pentru a face loc alteia, mânate de alte idealuri sau, din păcate, adesea lipsite de idealuri... Unul dintre momentele esențiale ale cărții – și care spune totul în ceea ce privește caracterul Principelui Salina – este marcat de refuzul lui Don Fabrizio de a accepta să candideze la un loc în Senat în noua Republică Italiană. El simte că aparține unei generații nefericite, disputate de lumea cea veche și de cea nouă, dar incapabilă să-și găsească adevăratul loc în vreuna din ele, nefiind deloc adeptul crezului cinic al predecesorului său princiar din cartea lui Machiavelli.

În schimb, Calogero Sedàra are toate calitățile pentru a ocupa o asemenea demnitate, excelând nu atât prin prestigiul căutat la un om politic de modă veche, ci prin puterea pe care, în noile condiții, știe cum s-o afirme. De altfel, și frumoasa Angelica, fiica acestuia, se folosește în felul ei de o anumită putere – care e atributul familiei sale și, probabil, al noilor îmbogățiți – pentru a-l cuceri pe Tancredi. În acest caz, e vorba, desigur, de o putere de seducție complet străină inocentei Concetta, care va pierde confruntarea surdă pentru afecțiunea vărului ei în favoarea nestăpânitei Angelica. Paginile în care Lampedusa descrie pasiunea celor doi, în cadrul de-a dreptul baroc al castelului Principelui Salina, sunt unele dintre cele mai reușite din întregul roman, autorul știind exact cum să descopere proporțiile cele mai potrivite pentru amestecul de inocență simulată, calculul rece și atracție genuină din jocul în care Tancredi și Angelica se angajează și pe care ajung nu doar să-l joace, ci și să-l trăiască (având, însă, chiar și în cele mai înflăcărâte momente, presimțirea acută a morții, a descompunerii și a finalei stingeri); oarecum asemănător, William Faulkner descria, în contextul literaturii din spațiul cultural nord-american, lupta surdă și pasiunile erotice care se iscau, uneori, între membri ai familiilor Sartoris și Snopes.

Vorbind despre evoluția prozei secolului trecut, Edward Said afirma că *Ghepardul* este versiunea în cheie siciliană a unui text precum *Moartea lui Ivan Ilici* și că, în plus, întreaga construcție narativă nu ar face altceva decât să mascheze un impuls autobiografic, câtă vreme în unele dintre reacțiile lui Don Fabrizio s-ar putea recunoaște atitudini manifestate de Lampedusa în anumite momente ale vieții sale și ale marilor transformări politice cărora scriitorul le-a fost martor, prin intermediul acestei cărți autorul reconstituind sau regăsind, fie și parțial sau indirect, o parte dintre valorile în care a crezut și unele dintre lucrurile la care a ținut. În egală măsură, însă, permanenta melancolie și nostalgia profundă ce plutește peste romanul de față îl apropie pe Lampedusa de Thomas Mann, în vreme ce precizia stilistică și concizia exprimării ne fac să ne gândim la Flaubert sau la Stendhal, *Ghepardul* depășind, citit astfel, tematica socială sau condiționările strict istorice despre care o parte a criticii italiene a vorbit cu obstinație. Romanul devine, deci, veritabilă elegie pentru o lume dispărută, dar ale cărei valori continuă să-și păstreze viabilitatea, mai ales dacă le raportăm la demnitatea de-o viață și, nu în ultimul rând, la demnitatea manifestată în fața morții de un Principe convins că, fiind condiționați de marea istorie, oamenii nu le rămâne altă șansă decât să încerce să trăiască în ritmurile mereu în schimbare ale acesteia, dar fără să-și abandoneze principiile.

Kazantzakis și „Privirea Cretană”

„Toată viața, amândoi am urmărit un singur lucru, o imagine nemiloasă, devoratoare și indestructibilă: esența”, scrie Nikos Kazantzakis la finalul unei cărți unice în întregul secol XX, adresându-se, în mod semnificativ, marelui său strămoș spiritual, El Greco. Apărut abia în 1961, la câțiva ani după moartea autorului, *Raport către El Greco** reprezintă încă una dintre provocările pe care opera lui Kazantzakis (1883-1957) le-a aruncat criticii. Căci, deși intitulat „raport”, textul poartă, cel puțin în primele ediții grecești, subtitlul „roman”, fiind, însă, o confesiune de largă respirație, cu numeroase secvențe ce țin de domeniul ficțiunii – punctate pe alocuri cu accente ce duc cu gândul la revelațiile marilor mistici.

Autorul a intenționat, inițial, să-și numească această ultimă creație *Scrisori către El Greco*, fapt atestat atât de mărturisirile lui Eleni N. Kazantzaki, soția sa, cât și de corespondența purtată de scriitor cu prietenul său Pandelis Prevelakis în cursul anului 1956, de când datează acest proiect. Ulterior, pe măsură ce va constata el însuși că adresarea directă pe care o presupunea o suită de scrisori adresate lui Domenikos Theotokopoulos, marele pictor de origine cretană cunoscut ca El Greco, ridică o serie de probleme, Kazantzakis va decide că un titlu mai adecvat pentru acest text este *Raport către El Greco*, explicând termenul și nuanțele demersului său: „...Se va numi *Raport către El Greco*, raport în accepțiune militară, al unui ofițer față de general. Este un fel de autobiografie. [...] Dar nu a întregii mele vieți, ci numai a unei părți: cele patru trepte importante pe care le-am urcat ca să ajung la echilibrul zguduitor de astăzi.” Interesant este, de asemenea, că autorul intenționa să rescrie de cel puțin trei ori textul, pentru a-l desăvârși și a-i da forma definitivă, însă nu va mai apuca să facă acest lucru, astfel încât *Raportul* rămâne, dintr-un anumit punct de vedere, „neterminat” în accepțiunea autorului său, însă din toate celelalte posibile accepțiuni, perfect exact așa cum este. Căci o mai lungă decantare a materialului ori o elaborare tematică sau stilistică mai de durată ar fi riscat să diminueze flacăra ce străbate de la început și până la sfârșit acest extraordinar text.

Privit și citit în acest context, *Raportul* devine nu doar o cheie pentru descifrarea semnificațiilor întregii opere a lui Kazantzakis, ci și veritabil exemplu (unul dintre cele mai copleșitoare din literatura universală!), de „apologia vitae”. Pentru că, deși

* Nikos Kazantzakis, *Raport către El Greco*. Traducere de Alexandra Medrea-Danciu, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

la început autorul afirmă că „Raportul meu către El Greco nu este o autobiografie”, sensul pe care cititorul îl descoperă la sfârșitul lecturii este acela de autobiografie; dar una spirituală. Nu atât a omului Kazantzakis, cu bucuriile, speranțele sau tristețile sale, ci a operei pe care a lăsat-o în urma sa. Altfel spus, amănuntele ce țin de devenirea la nivel strict personal sunt adesea ignorate, transformate ori uitate cu desăvârșire, pentru că intenția lui Kazantzakis a fost aceea de a privilegia devenirea spirituală și de a oferi – în primul rând lui însuși – o cheie pentru ordonarea imensului material literar pe care l-a lăsat în urma sa: „Viața mea personală ar putea avea o oarecare valoare, extrem de relativă, dar numai pentru mine. [...] Singura valoare pe care o recunosc este efortul de a urca, pas cu pas, spre punctul cel mai înalt spre care puterea și încăpățânarea m-au condus: piscul pe care, în mod arbitrar, l-am numit Privirea Cretană.” De aici, adevărata obsesie pentru descoperirea esenței și pentru surprinderea clipei inefabile de la sfârșitul luptei dintre materie și spirit, marea temă a întregii sale creații, pe care o regăsim, în înfățișări dinte cele mai diferite în toate marile sale romane, de la *Zorba Grecul* la *Hristos răstignit din nou* sau la *Ultima ispită a lui Hristos*, dar care apare și în uluitorul său poem, *Odiseea* (având 33.333 de versuri!).

De altfel, legăturile dintre aceste texte sunt evidente încă de la începutul *Raportului*. Căci, dacă, la un moment dat, în *Odiseea* sa, Ulise are marea surpriză – deopotrivă revelație existențială – a întâlnirii cu Charon, care îi seamănă leit, iar Ulise intuiește, în chiar această asemănare, sfârșitul care i se apropie, luându-și rămas bun de la cele cinci simțuri și mulțumindu-le pentru modul în care l-au slujit atâția ani, iată primul paragraf din *Prologul Raportului*: „Îmi strâng uneltele: văzul, auzul, mirosul, pipăitul, gustul, rațiunea. Se lasă seara, ziua de muncă s-a sfârșit, mă întorc aidoma cârțiței în casa mea, pământul. Nu pentru că sunt ostenit și nu mai pot lucra, nu sunt ostenit, dar soarele apune. Soarele apune, dealurile de-abia se mai deslușesc, în lanțul de munți din mintea mea mai pâlpâie o lumină sus pe vârf, dar noaptea cea sfântă se întinde; se înalță din pământ, coboară din ceruri.” Se întrevede, deopotrivă, încă de aici, excelenta intuiție a peisajului cretan pe care Kazantzakis o are și care se transformă într-o adevărată emblemă a întregii sale creații, sub semnul acesteia fiind pus cel din urmă demers creator. Plus, desigur, fascinația sa pentru arderea și flacăra din care, pe lângă trecătorul trup, este alcătuită ființa umană. La fel ca în pictura lui El Greco, pe care Kazantzakis o vedea „plină de ființe care ard în flăcări, cu puțin înainte de a se preface în cenușă”, opera scriitorului grec, mai cu seamă *Raportul*, reprezintă încercarea de a surprinde acest foc interior ce însuflețește existența cea adevărată. Dar, pentru că Nikos Kazantzakis a refuzat ca în această ultimă carte să rămână la nivelul unor simple abstracțiuni ori teoretizări aride, *Raportul* constă într-o narațiune amplă, punctată cu anecdote, parabole, caracterizări metaforice care au, luate împreună, darul de a anula granița dintre realitatea ca atare și ficțiune, pentru ca astfel să ia naștere noua lume a unei viabilități estetice superioare. Iar dacă, de-a lungul întregii sale vieți, Kazantzakis a întâlnit puțini oameni pe care să-i poată admira cu adevărat, confesiunea din *Raport* este marcată, după cum el însuși afirmă, de cele „patru trepte ale urcușului: Hristos, Buddha, Lenin, Odiseu”, uniți de un

„drum însângerat” ce duce de la unul la celălalt. Aparentul jurnal de călătorie cu care acest text ar putea fi confundat de către un cititor neinițiat în proza lui Kazantzakis se transformă, așadar, în veritabil itinerar spiritual, în experiență inițiativă marcată, pe lângă cei patru idoli amintiți, de alte figuri esențiale. Desigur, între acestea, la loc de cinste stau Bergson și Nietzsche, împreună cu Schopenhauer, toată această aventură spirituală având loc, indiferent de spațiul geografic unde amintirile ori acțiunile sunt plasate, pe fondul atotstăpânitor al culturii grecești, al lumii miturilor și legendelor de care Kazantzakis a fost întotdeauna fascinat (dacă ar fi să amintim aici doar pasiunea pentru semnificațiile figurii Elenei din Troia ori permanenta aplecare spre descifrarea enigmelor vechilor palate, mai cu seamă ale celui din Knossos).

Iar Creta, de care, oricât de departe se va afla pe parcursul existenței, Nikos Kazantzakis nu se va despărți niciodată, străbate ca o adevărată forță magnetică *Raportul*, împreună cu figura părintelui și generalului El Greco. Aflată la punctul de întâlnire a câtorva civilizații, suferind influența culturii europene, a celei africane și a celei asiatice, Creta a sintetizat, de-a lungul istoriei sale, dualități esențiale pentru lumea contemporană și, deopotrivă, pentru opera lui Kazantzakis. La fel ca opera lui El Greco, de altfel – și la fel precum creația lui Kazantzakis, cel care a încercat mereu să descopere modalitatea de a transforma trupul în spirit, iar flacăra în lumină interioară. Citind încă de timpuriu *Viețile sfinților*, creatorul lui Zorba a tânjit după acea sfințenie nelipsită de suferință și, asemenea lui Yeats, a privit existența umană în epoca modernă ca pe o tragedie mereu renăscută, ca pe o luptă îndârjită între forțele spirituale și cele materiale. Numai că la sfârșitul drumului nu a avut parte să întrevadă paradisul și lumina calmă a salvării și mântuirii în tihnă, ci a intuit, o dată în plus, apropierea de eterna zbatere și de perpetua încleștare: „Există trei feluri de suflete, trei feluri de rugi. Prima: «Doamne, sunt un arc în mâinile tale, întinde-mă, căci altfel voi putrezi.» A doua: «Nu mă întinde prea tare, căci mă voi rupe.» A treia: «Întinde-mă cât poți de tare, și dacă mă voi rupe, cu-atât mai rău.» Alege, deci!”

Bergson, la ale cărui cursuri Kazantzakis a asistat la Paris, i-a oferit scriitorului grec cheia metafizică pentru exprimarea propriilor preocupări artistice, însă Nietzsche a fost cel care l-a influențat în ceea ce privește configurarea unui nou tip de personaj, care îi străbate opera, eroul-sfânt, care se regăsește, ca esență spirituală, nu doar în Odiseu ori în simbolicul El Greco, ci și în el însuși. „Rănile săpate în mine de Nietzsche erau adânci și sfinte, iar pomezile mistice ale lui Bergson nu mă puteau vindeca: mă alinau o vreme, dar rănile se deschideau și sângerau. Atât cât am fost tânăr, tot ce-am dorit mai profund a fost nu să mă vindec, ci să-mi provoc alte suferințe”, va scrie Kazantzakis. Iar dacă, așa cum va ajunge scriitorul să fie convins, Dumnezeu nu e nicidecum strămoșul omului, ci un urmaș al acestuia, ființei umane nu-i rămâne altceva de făcut decât să lupte, să lupte și să reziste până la sfârșit. În ciuda oricărei suferințe și cu prețul acesteia. Pentru ca, la sfârșit, să poată repeta cuvintele înscrise pe piatra funerară a lui Kazantzakis: „Nu sper nimic, nu mi-e frică de nimic. Sunt liber.”

Brazilia și Gabriela. Schițe și portrete

Mai cunoscut, poate, cel puțin în anumite cercuri latino-americane (și nu numai) pentru serialul de televiziune inspirat de romanul său, *Gabriela*, iar în altele pentru versiunea cinematografică a aceluiași, datând din anul 1983, cu Sonia Braga și Marcello Mastroianni în rolurile principale, Jorge Amado (1912-2001), cel care se autodefinia la un moment dat cu umor drept „un García Márquez al săracilor”, aduce în centrul tuturor romanelor sale imaginea Braziliei, în multiplele ei ipostaze.

Văzându-și de timpuriu opera tradusă în numeroase limbi străine, aflat cu aproape fiecare nouă carte pe care a publicat-o în topurile de vânzări din țara sa (dar și din altele), Amado pare a fi găsit rapid acea formulă magică a combinației de succes între tema politicii, a iubirii și accentele (foarte bine plasate) de culoare locală, prezentate întotdeauna cu o excelentă dozare a sentimentului, dar și cu o perfectă înțelegere a realităților nu o dată dure care au marcat epoca începutului de secol XX, perioadă în care Brazilia începea să se modernizeze. Iar dacă unii critici l-au acuzat uneori de situație deliberată la nivelul impus de gustul publicului, cititorii de pretutindeni au descoperit în proza sa ceea ce puțini scriitori contemporani au (mai) reușit să le ofere: anume, istorisiri bine scrise, întâmplări palpitate plasate mereu într-un cadru convingător descris și, desigur, povești de dragoste.

Iar aceste elemente se găsesc, mai mult decât oriunde altundeva – și la o cotă estetică remarcabilă (care rămâne viabilă chiar și la mai bine de jumătate de veac de la apariție!) – în *Gabriela (Gabriela, cravo e canela)*^{*}, roman publicat în anul 1958. Subintitulată *Cronica unui oraș de provincie*, cartea are în vedere, pe lângă dragostea pe care o trăiește frumoasa și impetuoasa mulatră Gabriela alături de Nacib, patronul de origine siriană al unui local la modă, și istoria – înțelegând prin istorie evoluția spre modernizare a respectivei așezări braziliene: Ilhéus, din provincia Bahía.

Considerat o construcție narativă prin intermediul căreia autorul ar fi aderat deschis la estetica „literaturii regionaliste” afirmate mai ales în nordul (nord-estul) Braziliei, romanul acesta oferă, însă, posibilități numeroase de lectură și de

^{*} Jorge Amado, *Gabriela*. Traducere și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Univers, 2013.

interpretare, câtă vreme, pe lângă temele oarecum tradițional-costumbriste, ce țin de domeniul social și economic al lumii descrise, Amado a configurat și un text simbolic, Gabriela însăși putând fi privită ca expresie a acelei Brazilii vii, nonconformiste, libere și adevărate. În plus, nu trebuie să pierdem din vedere subtila ironie cu care scriitorul își condimentează textul, și nici notele de sarcasm care nu lipsesc nici ele din prezentarea unor realități care au marcat această țară în primele decenii ale secolului XX. Iar polifonia excelent orchestrată ce domină romanul, ca și alăturarea unor strategii extrem de moderne (experimentale chiar) cu aspecte pitoresc-descriptive sunt argumente care fac din *Gabriela* un adevărat tur de forță și un document relevant chiar și dincolo de nivelul strict literar în ceea ce privește identitatea braziliană.

Ilhéus, localitatea pusă de peste patru sute de ani sub semnul și, desigur, sub ocrotirea Sfântului Gheorghe (São Jorge dos Ilhéus), este un creuzet în care se contopesc rase, credințe și etnii diverse, pentru ca prin intermediul amestecului unic dintre ele să rezulte setul de valori – etice și estetice – al regiunii nord-estice a Braziliei (zonă care a și determinat, de altfel, apariția unei literaturi specifice, privilegiind mai ales o anumită tematică, în descendența mării mișcări estetice regionaliste braziliene care marcase secolul al XIX-lea).

Acțiunea romanului începe în primăvara anului 1925, la vremea când sunt în floare arborii de cacao (sursa prosperității orașului!), iar primele pagini pun în fața cititorului o serie de date esențiale care vor determina întâmplările viitoare. Așadar, într-o bună dimineață, liniștitul Ilhéus este zguduit de vestea că moșierul Jesuíno Mendonça i-a ucis cu câteva focuri de armă pe soția sa, dona Sinhazinha, și pe dentistul Osmundo Pimentel – chestiune de onoare la care consimt majoritatea locuitorilor orașului, care considerau (ori măcar afirmau...) că adulterul nu putea fi pedepsit altfel. Tot atunci, Nacib, proprietarul localului *Vesúvio* primește vestea – pentru el, în clipa aceea, la fel de zguduitoare ca și cea dintâi – că Filomena, bătrâna sa bucătăreasă, a decis să plece la oraș, lăsându-l în mare încurcătură, cu afacerea descoperită și devenită, deodată, extrem de vulnerabilă. Textul cărții va evidenția, după cum se întrevește, două planuri principale: pe de o parte, situația unei așezări braziliene care finalmente va urma calea progresului, iar pe de alta, aventurile – și aventura! – lui Nacib în căutarea unei bucătărese pricepute care s-o înlocuiască pe Filomena.

Previzibil, această nouă bucătăreasă, cu greu găsită – dar găsită, spre marea ei bucurie, căci fata plecase la oraș ca să scape de sărăcie și de mizerie și ca să lase definitiv în urmă traiul greu de acasă – este Gabriela, „cravo e canela”; înmiresmată, veselă, mereu încântătoare: „Părea făcută din cântec și dans, din soare și lună, era din garoafe și scorțișoară. Pielea ei de scorțișoară...” Din nou previzibil, între Gabriela și Nacib se înfiripă rapid o poveste de dragoste – la început e în primul rând o atracție fizică teribilă, căreia niciunul dintre cei doi nu-i rezistă. Numai că Jorge Amado nu scrie un scenariu de telenovelă, în ciuda accentelor sentimentale a căror prezență nu poate fi negată. Și, ca să nu facă textul să cadă în clișeu și în complicație gratuită și lacrimogenă, scriitorul relatează această poveste

de dragoste cu toate suișurile și coborâșurile ei. Devenită soția lui Nacib, Gabriela nu acceptă să fie la fel cu toate femeile din lumea bună din Ilhéus, având oroare de a fi asemenea consoartelor „coloneilor”. Căci „coloneii” nu sunt colonei, ci li se spune așa doar datorită foarte profitabilului comerț cu cacao (acela care obține un anumit profit primea, implicit, și titlul de „colonel” – nu în mod oficial, ci, cumva, în ochii locuitorilor din oraș!...) Iar consoartele coloneilor nu sunt decât femei nefericite, care acceptă niște căsnicii formale din lipsa curajului de a-și lua viața în propriile mâini, de teamă ca nu cumva să piardă luxul pe care li-l conferă supunerea în fața convențiilor sociale. Gabriela, însă, liberă precum lumea din care venise și neacceptând să-și piardă această libertate după sosirea la Ilhéus, nu poate fi o parteneră decorativă, care să fie scoasă în lume sau expusă, la plimbare, privirilor curioșilor. Și nu vrea – nici nu poate – să accepte dublele standarde ale unei societăți care a ajuns să le accepte nu din convingere, ci din comoditate.

Prin urmare, va decide să trăiască, cu orice riscuri, la fel ca înainte, fapt ce determină eșecul căsniciei celor doi, precum și destrămarea acesteia în urma infidelității Gabrielei. Numai că, alegând calea progresului, Nacib nu urmează legea tradițională a vendetei, ci încheie pe cale legală mariajul (mai precis, face astfel încât acesta să fie considerat nul de la bun început) – fără a se putea, însă, despărți vreodată de amintirea Gabrielei. Care va reveni în casa lui ca angajată. Iar legătura lor se va relua, la un moment dat, dar de pe alte poziții, niciunul nemaîncercând să impună celuilalt propria voință – și cu atât mai puțin, să-l schimbe. Dovadă că experiența de care au avut parte i-a transformat cu adevărat. La fel cum și universul uman din Ilhéus fusese transformat odată cu tensiunile din ce în ce mai evidente între „partida coloneilor” și cea a noilor întreprinzători (reprezenți de ambițiosul Mundinho Falcão), doritori să se afirme și încercând prin orice mijloace să submineze puterea și autoritatea celor dintâi. Finalmente, dovadă a schimbării la nivel social, portul din Ilhéus va fi dragat pentru ca, în acest fel, să se permită accesul vaselor care vor mijloci exportul direct de cacao și vor aduce o și mai mare prosperitate localității, iar moșierul Jesuíno Mendonça va fi condamnat la închisoare pentru că îi ucisese pe soția sa adulteră și pe amantul acesteia: „Pentru prima dată în istoria orașului se întâmpla asta, dovadă că Ilhéus-ul nu mai era raiul asasinatelor și raiul bandiților, ci alesese calea progresului și civilizației...” („Ordine și progres” sunt, în paranteză fie spus, cuvintele înscrise pe drapelul Braziliei.)

Temele pe care le tratează Amado în acest roman nu sunt noi, căci ele îi marcaseră proza încă din scrierile de început. Nici în privința modalităților de construcție a personajului literar scriitorul nu inovează spectaculos în *Gabriela*; pe alocuri acestea tind să fie grupate, la fel ca în scrierile anterioare, precum *O país do Carnaval* (1932) sau *São Jorge dos Ilhéus* (1944), în perechi antagonice sau complementare, puse sub semnul unei simplificări a psihologiei până la datele esențiale, numai că această simplificare nu este, în cazul lui Jorge Amado, simplu clișeu, devenind mecanism ce animează planurile narrative ale cărții. Ceea ce dă substanță cu adevărat *Gabrielei* este modalitatea pe care o folosește autorul pentru

a prezenta și a evalua deopotrivă modul în care a luat ființă însăși identitatea braziliană, câtă vreme veritabila conștiință (de sine) a personajelor se formează în directă legătură cu ceea ce reprezintă pentru fiecare din ele Ilhéus – și, implicit, Brazilia. Cazul lui Nacib e, desigur, cel mai relevant: „Pentru Nacib era ca și cum s-ar fi născut chiar în momentul sosirii navei la Bahia, când taică-său îl sărutase printre lacrimi. Nu-și aducea aminte de Siria, n-avea nicio amintire despre locurile natale, într-atâta se contopiseră cu noua sa patrie, și el devenise brazilian și localnic din Ilhéus.” Formată din imigranți de origini diferite (arabi, europeni sau chiar asiatici), dar ținând seama și integrând perfect vechile influențe ale culturii africane, națiunea braziliană se afirmă odată cu deschiderea spre modernitate / modernizare și progres, dar și cu reevaluarea relației pe care fiecare individ o are cu cei din jurul său, înțelegând că, doar cunoscându-l pe Celălalt, se va putea, finalmente, cunoaște cu adevărat și pe sine.

Despre samurai și fantome

În anul 1841, Edgar Allan Poe publică, în „Graham’s Magazine”, *Crimele din Rue Morgue (The Murders in the Rue Morgue)*, prima povestire polițistă din literatura universală, oferind cititorilor modelul unui detectiv impecabil, C. Auguste Dupin, care pune rațiunea mai presus de orice, ajungând ca, în acest fel, să dezlege toate enigmaticele cazurilor (mereu complicate!) pe care le are de rezolvat. Ulterior, proza polițistă și narațiunile cu detectivi vor dobândi tot mai mulți adepți, atât în rândul scriitorilor, cât și în acela al publicului cititor. Iar dacă Sir Arthur Conan Doyle și Gaston Leroux sunt, în Anglia și în Franța, continuatorii cei mai cunoscuți ai lui Poe, nu trebuie să uităm că acest gen de literatură e foarte gustat și în Japonia, unde Kidō Okamoto, prin povestirile din ciclul intitulat *Cazurile misterioase ale lui Hanshichi* (publicate între anii 1917 și 1937), inaugurează o specie literară care, prin enigmaticele ce par de nedeslușit, prin suspansul permanent sau răsturnările spectaculoase de situație, surprinde deopotrivă esența perioadei Edo (1603-1868).

Kidō Okamoto (1872-1939) s-a afirmat în Japonia mai întâi în calitatea sa de autor de piese de teatru Kabuki, noutatea pe care a adus-o în acest domeniu, constând în primul rând în încercarea de a pune alături sensibilitatea niponă și temele consacrate ale acestui tip de teatru cu inovațiile tehnice ori formale pe care le deprinsese în urma apropierii sale de cultura occidentală. În acest fel scriitorul întrușchipează însăși epoca în care își desfășoară activitatea, câtă vreme se știe că, în Japonia, după încheierea perioadei Edo, în 1868, urmează Restaurația Meiji, iar porțile anterior închise oricărei influențe străine se deschid, momentul amintit reprezentând începuturile modernizării rapide a acestui spațiu cultural. Chiar capitala țării se mută de la Kyōto la Tōkyō (oraș cunoscut sub numele de Edo în timpul shogunatului Tokugawa). Pasionat de scrierile lui Conan Doyle și fascinat mai ales de Sherlock Holmes, Okamoto creează o elegantă și convingătoare replică japoneză a acestui personaj, și anume inspectorul Hanshichi, care apare în numeroase povestiri ale sale și care își desfășoară activitatea în orașul Edo, în perioada cuprinsă, în linii mari, între anii 1840 și 1860.

Pretextul narativ de care se folosește autorul e reprezentat de dorința unui băiat în vârstă de doisprezece ani, de a afla amănunte din trecutul lui Hanshichi, drept pentru care solicită informații „unchiului K.” (mai precis, unul din apropiații familiei sale), urmând ca, ulterior, după mai bine de zece ani, să-l cunoască personal pe celebrul detectiv, iar acesta să-i relateze mai multe dintre

nemaipomenitele sale aventuri, pe care pasionatul ascultător le va strânge în câteva caiete... Desigur, convenția manuscrisului, plus „ramele” pe care le creează scriitorul duc cu gândul la strategiile narrative occidentale. Dar cadrul de desfășurare pentru toate misterioasele cazuri e întotdeauna nipon. Poate și de aici efectul pe care aceste povestiri polițiste l-au avut asupra cititorilor și, mai cu seamă, uriașul succes de care s-au bucurat. Interesant este, în orice caz, că Hanshichi e definit de la bun început de Okamoto drept un continuator al lui Sherlock Holmes, o extrem de bine adaptată (și adecvată!) versiune asiatică a sa, autorul neezitând, astfel, să stabilească filiația literară cât se poate de clară a protagonistului său, care, așadar, oricât e de japonez prin reacții și mod de manifestare, (pro)vine și din literatură (nu întâmplător, raportarea nu se face la posibile modele mai vechi din lumea asiatică – se știe, de pildă, că în China povestirea de aventuri s-a bucurat de o largă audiență și circulație –, ci la cele ale Vestului): „Asemenea descoperiri detectiviste se dovedeau un fleac pentru Hanshichi. Există o mulțime de alte aventuri care ar uimi lumea. Hanshichi a fost doar un Sherlock Holmes al perioadei Edo, care lucra din umbră, cu mult tact.”

Volumul *Fiica negustorului de sake** al lui Kidō Okamoto, cuprinzând paisprezece povestiri centrate în jurul lui Hanshichi, oferă cititorului un adevărat regal literar, pe de o parte, prin ritmul alert, iar pe de alta, prin numeroasele detalii care, dincolo de acțiunea propriu-zisă, reconstruiesc extrem de convingător, uneori prin doar câteva tușe de culoare, perioada Edo în ceea ce are mai caracteristic, în primul rând prin intermediul descrierii sărbătorilor tradiționale nipone ori al spectacolelor de cele mai diverse tipuri.

Iar dacă totul începe, în cartea lui Okamoto, printr-o poveste cu o fantomă care bânuie casa și familia unui samurai (dar, finalmente, numita fantomă se dovedește doar a deschide calea spre altceva!...), textele următoare evidențiază, iar și iarăși, că un samurai, pentru a putea fi cu adevărat numit astfel, nu are voie să creadă în fantome; dar și că, privită cu atenție, realitatea înseamnă mult mai mult decât oamenii sunt obișnuiți să vadă în viața de fiecare zi. Iar misterele care apar la tot pasul în cartierele vechiului Edo sunt scrutate cu luare aminte de Hanshichi, niciodată prea obosit pentru a rezolva enigmele sau a-și ajuta semenii. Prin urmare, el se va mișca deopotrivă pe străzile orașului, dar și printre crime nebuloase, dispariții greu de înțeles, cazuri de posedare demonică, animale (vulpi ori pisici) înzestrate cu puteri miraculoase și malefice. Însă autorul nu-și idealizează protagonistul, lăsându-l – ba chiar împingându-l! – să mai comită și erori, doar pentru a și le putea apoi recunoaște și, desigur, pentru a învăța (întotdeauna mult și multe) din propriile greșeli.

În afara conflictului narativ principal, în fiecare povestire intervine unul secundar, o complicație ce pare doar un detaliu de fundal, pentru ca în cele din urmă să se vădească a conține tocmai elementele necesare elucidării complete a situațiilor

* Kidō Okamoto, *Fiica negustorului de sake*. Traducere și note de Angela Hondru, București, Editura Humanitas Fiction, 2014.

neobișnuite care se ivesc în calea lui Hanshichi. În acest fel, interesul cititorului nu scade nicio clipă, lectura cărții făcându-se realmente cu sufletul la gură. Iar dacă intelectualul prin excelență pe nume Don Isidro Parodi, personajul creat de Borges și Bioy Casares, ducea la extrem capacitatea deductivă a lui Sherlock Holmes, rezolvând totul doar prin punerea alături a amănuntelor fiecărui caz în parte, ca într-un extrem de elaborat joc de șah al rațiunii pure, Hanshichi iese din casă, merge prin frig și vânt, intră în localuri dubioase, caută martorii oculari pentru a-i interoga personal, rostește cu convingere propriile concluzii și uneori își formulează îndoielile, asemenea lui Zadig al lui Voltaire, nu o dată lăsându-se chiar în voia hazardului, convins fiind că până și acesta va servi scopurilor sale. Nu crede în fantome, deși cei care-i cer ajutorul sunt convinși de existența acestora, însă nu exclude cu totul posibilitatea unor intervenții supranaturale în viața oamenilor, așa cum se vedește în povestirea *Întâlniri secrete de iubire*, unde un orb specializat în arta masajului simte ceva straniu într-o casă unde, tocmai de aceea, nu mai vrea să intre, în cele din urmă dovedindu-se că o tânără ucisă fusese îngropată în subsolul respectivei clădiri.

Personajele sunt întotdeauna surprinse în mediul lor de viață, ducând la îndeplinire sarcini sau activități ce le sunt caracteristice și ale căror semnificații spun sau, dacă nu, cel puțin sugerează multe cu privire la modul în care oamenii respectivi ar putea acționa. Schimbarea anotimpurilor, trecerea timpului, veșmintele specifice, spectacolele predilecte, jocurile copiilor sau felurile de mâncare la modă, toate acestea sunt amănunte care reconstruiesc perioada Edo, cu credințele ei și cu atmosfera specifică, o lume tradițională niponă, în care samurailor sunt extrem de respectați, vechiul cod al onoarei este mai viu decât oricând, iar universul întreg pare a se conforma regulilor japoneze. Tradiția și superstiția merg încă mână în mână, iar raționalului Hanshichi nu-i rămâne decât să găsească cele mai potrivite modalități pentru a înțelege ce se întâmplă cu adevărat în spatele aparențelor sau al măștilor sociale. Așa că el nu va ezita să se prefacă a întâlni din întâmplare martorii cheie, sau, la nevoie, chiar să se amestece acolo unde toată lumea crede – ba îi și spune – că nu-i fierbe oala! În acest fel, cititorul e introdus, practic, pe nesimțite într-o lume condusă de alte principii decât cele moderne (fie ele și ale Japoniei): aici și acum, o sinucidere poate fi unica soluție – și unica adecvată – pentru a salva onoarea cuiva și a nu aduce rușinea asupra unei familii întregi; aici și acum, negocierile pentru „răpirea” unei fete se pot purta chiar în prezența mamei; aici și acum, casele de gheișe sau ceainăriile umile pot fi, pentru o tânără întreprinzătoare (și neapărat frumoasă!), doar punctul de plecare pentru viitoare reședințe luxoase pe care aceasta să le stăpânească.

Oarecum surprinzător, însă, cartea de față, cu toate întâmplările relatate și cu toate aventurile uluitoare ale lui Hanshichi, este și o lectură extrem de actuală. Căci lipsa de principii a oamenilor din prezent în comparație cu cei din trecut, ca și tendința de a ignora uneori, din grabă sau din lipsa de interes, vechile reguli ale comportamentului și ale onoarei îl vor determina pe Hanshichi să spună, la un moment dat: „Răufăcătorii din trecut erau poate mai cinstiți în adâncul sufletului lor decât oamenii cumsecade din zilele noastre.” O afirmație menită, fără îndoială, să pună cititorul pe gânduri. Nu numai în Japonia.

Orbire, iubire, singurătate

„Pe malurile râului Ikuta cresc multe pădăii. Abundența lor reflectă atmosfera orașului cu același nume: este un loc ca o primăvară în care au înflorit pădăiile.” Pus în fața acestor cuvinte, cititorul ar putea avea impresia că ceea ce urmează va fi o narațiune senină, calmă și luminoasă, ce va descrie universul naturii și minunile primăverii. Numai că, autorul fiind Yasunari Kawabata, lucrurile se schimbă, iar amănuntele de acest fel trebuie privite dintr-o altă perspectivă. Căci, deși aceste prime rânduri din romanul *Pădăiile** ar putea da senzația că deschid calea către prezentarea laturii exterioare a existenței, textul în ansamblu demonstrează, la fel ca majoritatea scrierilor primului laureat japonez al Premiului Nobel pentru Literatură (în anul 1968), apropierea de marile teme care l-au preocupat pe acesta: singurătatea, nevoia de comunicare, dar și dificultatea acesteia, presimțirea morții.

Dar *Pădăiile* este o carte care, dincolo de reluarea preocupărilor majore ale lui Kawabata, evidențiază și semnificațiile pe care, în anumite condiții, le poate avea / primi nebunia. În plus, aceasta este o scriere delicată, profundă și gravă, care are, ea însăși, o adevărată istorie. În primul rând, *Pădăiile* e un roman neterminat, dar foarte elaborat construit, dovadă a importanței pe care o avea pentru autor. Numai că, deși textul a fost publicat în foileton, între anii 1964 și 1968, Kawabata nu l-a mai definitivat, marcat fiind, în ultimii ani ai vieții, de sinuciderea prietenului său Yukio Mishima și de propriul drum spre moartea pe care o va alege el însuși, în 1972. Prin urmare, varianta publicată în anul 1972 se bazează pe notele din manuscrisul autorului, editat, ulterior, de ginerele său.

Iar dacă debutul textului dă senzația serenității, ceea ce urmează modifică fundamental această primă impresie. Cititorul va intui rapid că e vorba despre o problemă extrem complicată, pe care trebuie să o rezolve apropiată frumusei și tinerei Ineko, mai precis mama și iubitul său, după ce se vedește ca fata suferă de o boală foarte rară și, deopotrivă, gravă: orbirea temporară, manifestată mai cu seamă față de corpul omenesc. Neștiind ce să facă și cum altfel s-o ajute, cei doi o conduc pe Ineko la Ikuta, un orașel liniștit care, pe lângă luminoasele pădăii, adăpostește și un sanatoriu de boli mintale. Fata va rămâne acolo pentru a urma tratamentul menit s-o ajute să se vindece, iar Hisano, iubitul său, împreună cu doamna Kizaki,

* Yasunari Kawabata, *Pădăiile*. Traducere și note de Andreea Sion, București, Editura Humanitas Fiction, 2015.

mama ei, își petrec noaptea următoare la un han din localitate, discutând despre o serie de lucruri care ar trebui să-i ajute și pe ei să înțeleagă mai bine întreaga situație și, poate, să se împace cu decizia luată.

Din punctul de vedere strict al evenimentelor, nu se întâmplă altceva în *Păpădiile*, dar asta nu înseamnă că textul ar fi lipsit de consistență. Dimpotrivă. Căci, deși constând, practic, doar din lungi dialoguri purtate de mama fetei și de Hisano, întrerupte din loc în loc de rememorări ale unor întâmplări din trecut, chiar dacă e neterminat și nu știm cum ar fi intenționat autorul să încheie această tulburătoare istorie, romanul impresionează de la prima lectură și, apoi, bântuie de-a dreptul cititorul ce se lasă de bună voie prins în și printre sugestiile și aluziile ce compun cartea, ca într-un labirint al diferitelor (infinitele...) posibilități de interpretare – și al potențialelor variantelor de final. Ar putea, oare, dragostea, să vindece totul, chiar și nebunia? Se poate trece definitiv peste rănilor trecutului pentru a trăi viitorul fără teamă și fără regrete? Și cine are dreptate în disputa ce marchează conversația celor două personaje: mama care, îngrijorată pentru sănătatea fetei, decide s-o interneze la sanatoriu, sau Hisano, cel convins că un mariaj fericit al lui Ineko alături de el ar izbăvi-o de toate suferințele? Sunt doar câteva dintre întrebările asupra cărora cititorul ajunge să mediteze, iar Kawabata procedează și aici la fel ca în alte mari romane ale sale, de la *Țara zăpezilor* la *Vuietul muntelui* sau *O mie de cocori*: nu încearcă nicio clipă să ofere, asumându-și o omnisciență în care, de fapt, nu crede, vreo explicație exhaustivă sau vreun răspuns unic. El lasă deschis drumul multiplelor posibilități și construiește o carte extrem de sugestivă și de convingătoare pe baza sugestiei, a exprimării eliptice și ambiguității.

În permanență, discutând despre problemele care le preocupă în cel mai înalt grad, mai cu seamă sănătatea lui Ineko, șansele ei de vindecare și cauzele care au determinat apariția acestei neobișnuite boli, personajele par a vorbi și despre altceva. Iar acest „altceva” dă textului o limpezime aparte și profunzimi de haiku, deschizând deopotrivă calea spre interpretări în cheie filosofică. Astfel, mama lui Ineko are impresia că unul dintre stejarii din apropierea spitalului plângea în momentul în care au trecut pe lângă el: „Era destul de mare. N-ai remarcat că plângea? - Ce spuneiți? Plângea? - Mie, cel puțin, așa mi s-a părut. [...] - V-ați imaginat că acel copac varsă lacrimi pentru bolnavii spitalului? - Nu, a spus mama clătînând din cap. Plânge pentru că a fost rănit de bolnavi. Picături de lichid ies prin tăieturi, se întăresc și rămân ca niște bobițe de ceară. Eu le-am asemuit cu lacrimile. Copacul nu plânge *pentru* nebuni, ci *din cauza* lor.” Apoi, bolnavilor li se permite să sune clopotele templului aflat în apropierea spitalului și, ascultând sunetul pline de melancolie, cei doi au impresia că o aud și o văd încă pe Ineko, amintirea ei fiind singurul lucru care le poate alina golul pe care-l simt în suflet.

Iar această proză de atmosferă, marcată de sentimentul risipirii și al pierderii celor dragi – semn distinctiv al operei kawabatiene –, plus sugestiile poetice și

lirismul de substanță care infuzează textul, fac din *Păpădiile* un veritabil testament literar al scriitorului nipon. În plus, sentimentul permanentei legături cu trecutul nu e vizibil doar în lungul dialog al personajelor, acesta vizând, desigur, trecutul personal, ci și în ceea ce privește atitudinea autorului însuși, care include, în textul de față, mai multe trimiteri la o serie de aspecte culturale nipone extrem de importante pentru descifrarea semnificațiilor ansamblului. Mama și iubitul fetei discută parcă la nesfârșit, revenind iar și iarăși asupra aceluiași amănunte. În primul rând, asupra importanței unei tragice întâmplări petrecute în urmă cu ani de zile, pe când Ineko era doar o fetiță. Pe atunci, ea fusese de față, singura persoană de față, la moartea tatălui ei, în urma unei căzături de pe cal (bărbatul s-a prăbușit în mare, de pe o faleză înaltă) și, ulterior, s-a simțit vinovată că nu a putut face nimic pentru a-l salva sau măcar pentru a-l ajuta.

La nivel simbolic, cei doi repetă, în alt sens, ceea ce face unul dintre pacienții spitalului, prezentat chiar la început: bătrânul Nishiyama, un fel de patriarh al sanatoriului, caligrafiază la nesfârșit câteva cuvinte: „Se pătrunde lesne în lumea lui Buddha, se pătrunde anevoie în lumea demonilor.” Aparent, un simplu element exterior, menit a sublinia sentimentul de alienare trăit de bolnavi. Numai că trebuie să ne amintim că, în discursul de acceptare a Premiului Nobel, Yasunari Kawabata însuși a rostit aceste cuvinte, citându-l pe Ikkyū, poet și filosof zen al începutului de secol XV, pentru a sublinia relația extrem de complexă între frumos, moarte și gândirea niponă. Prin urmare, în *Păpădiile*, autorul are în vedere aceleași aspecte, iar citarea repetată a acestor vorbe e de natură a evidenția granița fragilă dintre normal și patologic („Sănătatea mintală și nebunia sunt separate de un fir de păr”, se spune la un moment dat în text), dintre un univers închis și unul al libertății; dar și a pune în discuție însăși esența acestei libertăți și semnificația noțiunilor de închis sau deschis. Totul pare, deci, a avea un simbolic dublu, iar romanul e o veritabilă carte a reduplicărilor, dar într-un sens fundamental diferit față de, să spunem, *Țara zăpezilor*. În *Păpădiile*, morții tatălui lui Ineko îi răspunde suferința din prezent a fetei, durerea bolnavilor e exteriorizată doar de lacrimile copacilor sau de sunetele clopotelor de la vechiul templu („Sunetul clopotului este ecoul vremelniciei tuturor lucrurilor”), singurătatea lui Ineko e reflectată de nevoia mamei ei și a lui Hisano de a vorbi tocmai pentru a umple cu ceva golul dintre ei și din sufletele lor, chiar dacă e vorba doar de cuvinte, iar dragostea și moartea devin, din nou, fața și reversul aceleiași medalii... Dialogul celor două personaje se transformă, în acest fel, într-o digresiune – uneori, într-un fascinant studiu! – asupra existenței umane și a nevoii de apartenență, de căldură și de tandrețe a omului.

Drumul de întoarcere al celor doi reprezintă, privit astfel, și o recuperare, fie ea și dureroasă, a trecutului lui Ineko, prin intermediul căreia Hisano și doamna Kizaki vor ei înșiși să se vindece de mari suferințe, cărora, altfel, le-ar fi fost greu, dacă nu cumva chiar imposibil, să le dea glas. De aici și melancolia ce domină textul acesta, dar și înfruntarea care devine, pe alocuri, evidentă, între două poziții

divergente, expresie deopotrivă a unei surde confruntări între generații (temă prezentă la Kawabata și în romanul *Maestrul de go*). Pe de o parte, e viziunea sceptică și conservatoare a mamei lui Ineko, iar pe de alta, cea încrezătoare în puterea vindecătoare a dragostei, susținută de Hisano. Și, cumva plutind pe deasupra tuturor, e Ineko însăși, acest extraordinar personaj absent, construit doar din tușele de culoare reprezentate de amintirile pe care le au despre ea cei care o iubesc. Și, mai presus de toate, sunetul clopotului tras de frumoasa, nefericita și atât de însingurată tânără, ca o voce a ei care se aude din depărtare, „care încearcă să ne spună ceva, ca un fel de ecou ce răzbește din adâncul sufletului.”

Secretul Maestrului de ceai

La începutul veacului al XVII-lea, preaputernicul Toyotomi Hideyoshi, cel care, pe urmele predecesorului său Oda Nobunaga, unificase provinciile japoneze, îi cere maestrului de ceai Sen no Rikyū să-și ia viața prin sinucidere rituală. Fără să solicite iertarea, fără să încerce să obțină amânarea pedepsei și fără ca vreunul dintre apropiații săi să reușească să înțeleagă ce se întâmplase de fapt și ce anume determinase furia conducătorului, Maestrul Rikyū se sinucide. Pornind de la acest fapt istoric real, scriitorul nipon Yasushi Inoue (1907-1991) imaginează, în cartea sa intitulată *Maestrul de ceai*^{*}, peregrinările, întâlnirile și visele revelatorii pe care le are, vreme de treizeci de ani după moartea învățătorului său, unul dintre discipolii acestuia, Honkakubō de la templul Mitsui-dera. Iar cititorul va avea în față un text neobișnuit, aparent extrem de simplu, dar foarte dens și plin de învățăminte, în care, spre surprinderea (ori dezamăgirea) celor avizi de acțiune, au loc puține întâmplări; și în care adevăratul protagonist este arta ceaiului.

Ceaiul a ajuns în Japonia odată cu buddhismul, adică încă din secolul al VIII-lea, când îi însoțea / ajuta pe călugări în timpul lungilor ceasuri de meditație. Însă abia din secolul al XII-lea, când Eisai impune buddhismul zen, niponii încep să folosească pudra de ceai verde, iar reuniunile de ceai devin tot mai practicate în rândul samurailor, cărora le oferă (și) prilejul negocierilor secrete ori al sporirii influenței personale. Treptat, însă, prepararea și degustarea ceaiului iau forma unui adevărat ritual, iar ceremonia ceaiului („chanoyu”) este desăvârșită de câțiva mari maeștri, între care Sen no Rikyū are cel mai important rol, câtă vreme el o simplifică drastic, excluzând toate obiectele și gesturile de prisos, pentru a atinge idealul unei estetici sobre și simple, pe care o numește „wabi” și care are un larg ecou printre contemporanii săi. Totul e codificat până în cel mai mic detaliu și, în plus, prin intermediul ceremoniei în care e maestru recunoscut, Rikyū elaborează, chiar fără a-și fi propus acest lucru, o veritabilă filosofie a vieții centrată în jurul ceaiului și întemeiată pe preceptele filosofiei zen. De aici și ceea ce va primi numele de „Cale a ceaiului” („chadō”), pentru care întregul ceremonial reprezintă doar punctul de plecare, marcând încercarea de a surprinde frumusețea pură a clipei. Rolul lui Rikyū nu a fost, însă, doar estetic, și cu atât mai puțin decorativ, influența

^{*} Yasushi Inoue, *Maestrul de ceai*. Traducere, note și glosar de Anca Focșeneanu, București, Editura Humanitas Fiction, 2014.

sa crescândă determinând, fie și parțial, neașteptata decizie a lui Hideyoshi de a-l condamna la moarte pe maestrul pe care el însuși îl frecventase ani de zile și pe al cărui sprijin se bazase în repetate rânduri.

Folosind în *Maestrul de ceai*, cartea publicată în anul 1981, procedeul pe care îl utilizase și în alte creații ale sale, dacă e să ne gândim doar la extraordinara nuvelă *Pușca de vânătoare*, și anume recursul la semnificațiile manuscrisului găsit, Yasushi Inoue îmbină în mod strălucit ficțiunea cu realitatea istorică, revenind asupra existenței lui Sen no Rikyū, de soarta căruia a fost preocupat îndeaproape – să nu uităm că scriitorul a publicat și alte câteva texte în care abordează epoca respectivă și diferite aspecte ale acesteia. Așadar, un narator al cărui nume nu este precizat relatează cum a păstrat vreme suficient de îndelungată un manuscris – nici acesta semnat – aparținând, se pare, unui cunoscător al artei ceaiului, relatând evenimente care au marcat perioada tumultuoasă a unificării Japoniei. După o profundă gândire, el a actualizat textul pentru ca acesta să fie accesibil din punct de vedere lingvistic cititorului contemporan; apoi l-a publicat, intitulându-l *Testamentul lui Honkakubō*, pe temeiul că autorul ar fi fost chiar discipolul marelui Sen no Rikyū.

Acesta, marcat de moartea tragică și în circumstanțe care nu au fost, atunci, elucidate, a maestrului său, decide să părăsească lumea reuniunilor de ceai și să se retragă într-o viață de meditație, la templul Mitsui-dara. Cu toate acestea, nu poate uita învățăturile lui Rikyū; și nici nu se poate împăca cu dispariția lui. Așa încât, profitând de câteva întâlniri pe care le are cu apropiați ai maestrului, încearcă să înțeleagă ce se întâmplase cu acesta și mai ales de ce se întâmplase totul. Numai că romanul nu devine nicidecum o anchetă, în ciuda veritabilului caracter de *puzzle* pe care îl are pe alocuri. Și nici nu se transformă în carte de aventuri ori de dezlegare a misterelor în maniera cu care cititorii occidentali sunt obișnuiți – fapt ce poate determina uimirea acestora în fața unui astfel de text. E adevărat că Honkakubō caută adevărul și că demersul său e menit în primul rând a-l împăca pe el însuși cu sine și cu lumea (deopotrivă cu universul plin de reguli al inițiaților în ceremonia ceaiului), dar romanul lui Inoue evaluează nu atât efectele acestei revelări a adevărului asupra celor din jur, ci în primul rând raportul stabilit între „Calea ceaiului” și lumea de dincolo (fără a o uita pe cea de aici), precum și semnificațiile pe care curgerea timpului le primește în acest context.

De altfel, în toate scrierile sale, Inoue a meditat asupra temporalității și a numeroaselor sale forme de manifestare, reușind să exprime esența unui timp ce scapă condiționărilor imediate, ceea ce are drept consecință capacitatea personajelor ce-i populează textele de a se detașa de mediul în care trăiesc la nivel fizic și a dobândi accesul deplin la un univers interior, pe care autorul îl pune mereu sub semnul introspecției și al literaturii. Ceremonia ceaiului, așa cum a fost ea practică de Maestrul Rikyū și așa cum e descrisă de Inoue, devine și o adevărată ceremonie a lecturii, în care cititorul însuși este inițiat la capătul acestui tulburător text. Totul capătă sens abia privit în perspectivă, fără grabă, în tăcere și singurătate, pentru că asupra marilor adevăruri fiecare individ în parte trebuie să mediteze pe cont propriu – după ce le va fi intuit tot singur.

Pe când îl are alături pe Honkakubō, Maestrul Rikyū îi spune acestuia, la un moment dat, că „drumul ceaiului este înghețat și pustiu”, făcând aluzie la idealul artei ceaiului de a căuta frumusețea în ceea ce este aparent rece ori veștejit. Iar discipolul are, la douăzeci de zile de la moartea Maestrului, un vis în care îl vede pe acesta mergând singur pe un drum înghețat – pe care Honkakubō îl interpretează ca fiind calea către lumea de dincolo. Pornind de aici, el va încerca să-și explice atitudinea lui Rikyū și să analizeze cu atenție, din perspectiva timpului, cuvinte și reacții ale acestuia în fața puternicilor zilei sau a apropiaților. Astfel, va rememora ceremonia pe care Maestrul Rikyū o organizase doar pentru el, Honkakubō, cu șase luni înaintea tragicului sfârșit; pe care, consideră discipolul, trebuie, deci, să și-l fi presimțit. Și își va aminti și alte reuniuni ale ceaiului prezidate de incomparabilul maestru, reuniuni care, din perspectiva timpului, devin elemente definitorii pentru atitudinea demnă (și uneori chiar subversivă) pe care Rikyū a avut-o față de Taikō Hideyoshi și față de fastul excesiv afișat de acesta ori dorințele sale de expansiune în afara granițelor Japoniei.

Urmează întâlniri cu alți maeștri ai ceaiului (între care Tōyōbō, Kōsetsusai, Oribe-sama, Uraku-sama, sau Sotan, nepotul Maestrului, unii dintre ei având aceeași soartă ca și Rikyū, ajungând să comită sinuciderea rituală), care expun, fiecare în parte, propria teorie cu privire la sfârșitul lui Sen no Rikyū, căci fiecare spune doar ceea ce știe el însuși, iar astfel se configurează și caracterul prismatic al acestui minunat roman. Honkakubō înțelege că nu era deloc întâmplător că în timpul confruntărilor armate, numeroși samurai treceau, înainte de a merge pe câmpul de luptă, prin camerele de ceai unde oficia Rikyū elaborata ceremonie, expresie a unui mod de viață și a unei înțelegeri aparte a existenței, având darul de a-i pregăti pentru luptă, a le aduce împăcarea cu moartea ori cu victoria, dar și a-i ajuta să se cunoască pe ei înșiși. Întotdeauna, chiar marele Hideyoshi fusese literalmente dezarmat în fața lui Rikyū (cu atât mai mult cu cât în camera de ceai se intră în mod obligatoriu fără vreo armă!), iar această situație de inferioritate se întorsese, în anumite circumstanțe, împotriva maestrului pe care îl condamnă la moarte, pierzând din vedere amănuntul extrem de important că acesta, fidel principiilor sale, nu va veni să ceară îndurare, renunțând la viață, nu, însă, și la credințele lui. Fapt previzibil, de altfel, căci, după cum citim în textul lui Inoue, „Maestrul Rikyū a fost martorul morții multor samurai. Oare câți au plecat spre câmpul de luptă după ce au băut ceaiul preparat de el? Și apoi au și murit acolo. După ce ai fost martorul atâtor morți nefirești și violente, nu ai cum să te bucuri de o moarte liniștită.”

Maestrul de ceai nu e doar un specialist în ritualuri, ci deopotrivă o persoană care a deprins, în timp îndelungat, cunoașterea tuturor ustensilelor specifice și a importanței acestora – importanță ce le e conferită de armonia în care trebuie să se găsească toate, alături de și împreună cu ființa umană, cu întregul univers. Iar Sen no Rikyū demonstrează, de la un capăt la altul al existenței sale, că e învingător, deși își pierde viața; ne convinge că el e, de fapt, stăpânul suprem – ce nu ține seama de nicio altă autoritate, fie ea și a puternicului Taikō Hideyoshi – în privința

obiectelor ceremoniei ceaiului, a artei ikebana și a caligrafiei. Dar și că, privită din perspectiva de-a dreptul atemporală a artei, istoria însăși trebuie, cel puțin uneori, reevaluată. Yasushi Inoue scrie cu o forță aparent greu de identificat la nivel strict textual, dar care sfârșește prin a subjuga cititorul (și care pare desprinsă din exercițiile de kendo) și, în egală măsură, excelează în surprinderea celor mai subtile transformări la nivelul conștiinței personajelor, așa cum ar face un maestru caligraf în fața lucrării sale de căpetenie. Concentrarea cărții de față în câteva nuclee generative și simbolica acțiune – impropriu numită astfel, căci ea constă, practic, într-un șir de memorări și de revelații – reprezintă expresia unei arte scriitoricești ce tinde spre esențe și de care trebuie să te apropii cu grijă, la fel ca într-o veritabilă ceremonie. A ceaiului și a sensurilor.

Ophelia, Hamlet & Fernando Pessoa

„O dear Ophelia, I am ill at these numbers/ I have not art to reckon my groans: but that/ I love thee best./ O most best, believe it.” Fragmentul acesta (inclus în actul II, scena 2) din tragedia lui Shakespeare, *Hamlet*, este subliniat cu grijă în ediția în limba engleză pe care o deținea Fernando Pessoa. Iar amănuntul nu este deloc întâmplător. Căci, în seara zilei de 22 ianuarie 1920, scriitorul portughez făcea o neașteptată declarație de dragoste Ophéliei Queiroz, o tânără angajată la firma unde el însuși lucra în calitate de traducător (Felix, Valadas & Freitas Ltda, din Lisabona), adresându-i-se astfel: „O, dragă Ophélie! Nu am darul de a face versuri. Dar aș vrea să mă folosesc de arta lor ca să-ți prezint suspinul meu; căci te iubesc cum nici nu se poate iubi. Ah, până la disperare, crede-mă.”

În acest fel începe o poveste de dragoste care reprezintă nu doar un element mai puțin cunoscut din existența lui Fernando Pessoa, ci și un demers care combină, de la bun început, literatura cu viața, pentru a spune ceva esențial despre formele de manifestare ale iubirii – fie ele și acelea aparținând preponderent unui discurs îndrăgostit –, și deopotrivă despre experiența prin excelență heteronimică a poetului portughez.

Între martie și noiembrie 1920, Pessoa expediază Ophéliei treizeci și șase de scrisori, pentru ca, din septembrie 1929 și până în ianuarie 1930, să-i mai adreseze încă douăsprezece, într-o a doua etapă a relației lor care fusese întreruptă cu aproape zece ani în urmă. Despre existența acestor epistole s-a aflat doar după moartea scriitorului, când Carlos Queiroz, nepotul Ophéliei, le-a menționat în revista „Presença” (într-un articol din 1936), pentru ca, ulterior, să se facă trimiteri la ele în studiul biografic dedicat lui Pessoa de către João Gaspar Simões. Cu toate acestea, abia în anul 1978 scrisorile în cauză au fost adunate și publicate de strănepoata Ophéliei, Maria da Graça Queiroz, beneficiind de documentata prefață a criticului David Murão Ferreira. Ulterior, în 1996, au fost publicate și o serie de scrisori ale Ophéliei către Fernando Pessoa, în felul acesta cititorul ori cercetătorul având în față o imagine mai completă a acestei relații deopotrivă epistolare și umane.

Evident, aceste apariții editoriale au dat naștere la numeroase dezbateri critice și aprinse controverse, vizând mai cu seamă raportul dintre textul scris și experiența nemijlocită, unii exegeți considerând, pe baza cronologiei retrospective, alcătuite după apariția ambelor serii de scrisori, că am avea de-a face cu încă o

expresie a jocului extrem de elaborat dintre ficțiune și realitate practicat de Pessoa în întreaga sa operă („drama em gente”, după expresia autorului însuși), iar alții, dimpotrivă, încercând să identifice în epistolarul amoroș trăsături altfel imposibil de ghicit ale autorului care, în creația sa poetică, preferase măștile complexe ale sistemului heteronimic pe care îl crease.

Volumul lui Pessoa intitulat *Cronica vieții care trece** cuprinde o serie de texte teoretice semnate de scriitorul portughez, câteva eseuri foarte importante pentru clarificarea contextului operei sale și corespondența dintre Fernando și Ophélia (inclusiv câteva epistole expediate de tânăra care demonstrează nu doar un real talent și un stil la care, poate, nici nu ne-am aștepta, ci și capacitatea de a da o replică pe măsură jocurilor livrești inițiate de Pessoa). Dată fiind situația – deopotrivă a epocii și a celor doi – relația lor rămâne, în primul rând, una epistolară, întâlnirile fiind rare și scurte și limitându-se, în general, la treceri grăbite ale lui Fernando pe sub geamul iubitei sale, la scurte drumuri făcute împreună cu tramvaiul, pe rutele comune, ori la întâlniri aparent întâmplătoare pentru ca, apoi, Pessoa s-o poată conduce câteva minute pe Ophélia, pe străzile Lisabonei, către casa surorii ei, de pildă. În plus, poetul îi va și mărturisi, la un moment dat, că nu a vorbit nimănui despre iubirea lor: „Nu știe nimeni dacă țin la tine sau nu, pentru că nu am făcut pe nimeni confidentul meu în această chestiune.” Prin urmare, cei doi vor adopta un veritabil cod secret al gesturilor, cuvintelor și privirilor, iar în epistole vor folosi limbajul corespondenței amoroase a vremii, pe care, însă, îl vor nuanța mereu, îmbogățindu-l cu propriile invenții lingvistice, care evidențiază la tot pasul – și chiar de la începutul relației lor – conflictul mocnit (ori mai evident, pe alocuri) dintre a trăi nemijlocit și a imagina, a visa la un ideal absolut.

Indirect, cititorul intuiește și o altă fațetă a complexe personalități pessoane, una ludică și dispusă să glumească, dar fără să se poată vreodată rupe complet de imperativele existenței sale strict literare. Se întrevede, în acest fel, și situația lui Pessoa în perioada respectivă, lupta sa cu obstacolele vieții de zi cu zi și, deopotrivă, există aluzii la speranțele ori visele pe care le nutrește. Însă ar fi periculos ca, pornind de la aceste câteva aluzii, cititorul să considere că reușește să-l „cunoască” pe Fernando Pessoa așa cum nu reușise să-l „cunoască” din lectura operei. Căci, deși aparent confesiv, Pessoa spune cu adevărat foarte puține despre el însuși (ca persoană), preferând mereu să adopte strategia distanțării cu ajutorul mijloacelor ludicului, de pildă, sau pe aceea a unei progresive depersonalizări, prin intermediul unui limbaj în mod voit plin de diminutive, pentru ca, în acest fel, Ophélia să devină „bebelușul adorat” și „fetița răutăcioasă și dulce”, textul ducând totul în universul doar aparent (și doar aparent complet inocent!) al copilăriei. Abia în cea de-a treizeci și șasea scrisoare va explica Pessoa – și aici, numai până la un punct – motivele care au determinat ruptura dintre el și Ophélia. Iar cererea lui de a-i fi permis să păstreze scrisorile pe care ea i le expediase demonstrează, fie și

* Fernando Pessoa, *Cronica vieții care trece*. Traducere și note de Dinu Flămând și Micaela Ghițescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2014.

tangential, un interes care, dincolo de cel personal, viza actul însuși al scrisului și universul atât de complex (complicat?) al cuvintelor: „Aș prefera să nu-ți restituim nimic, și să păstrez scrisorile drept memoria vie a unui trecut mort, la fel ca toate trecuturile. Drept ceva emoționant într-o viață, ca a mea, în care înaintarea în ani merge deopotrivă cu înaintarea în nefericire și dezamăgire.”

Modelul întregului epistolar este reprezentat de dialogul celor două voci, numai că trebuie să precizăm că existența acestei muze este legată în primul rând de prezența sa în imaginația destinatarului epistolelor ei, devenind, în acest fel, fie temporar, prizonieră a propriilor roluri textuale, tărâm unde litera scrisă este un substitut perfect – preferat de ambii – al prezenței și al declarațiilor făcute prin viu grai. Ca să-l parafrazăm pe Antonio Tabucchi, poetul și muza sa există, însă sunt lipsiți de un spațiu fizic în care să-și desfășoare dialogul și să-și împlinească aspirațiile amoroase. Ophélie și Fernando se transformă, astfel, aproape pe nesimțite, în esențe scripturale care dialoghează prin intermediul epistolelor care le conferă, deci, o existență în primul rând textuală, aproape împiedicându-i să se manifeste la nivelul strict al trăirii exterioare. Apropiat de unii exegeți de demersul inițiat de André Breton, în *Nadja*, epistolarul persoan este, însă, diferit de strategiile suprarealiste ale avangardei europene, câtă vreme scriitorul portughez subminează și în mod deliberat toate convențiile genului, impunându-se și în acest domeniu ca o figură singulară.

David Murão Ferreira a sugerat, într-un studiu dedicat operei lui Fernando Pessoa, că, în cazul corespondenței amoroase, autorul a ascuns în spatele exercițiului pur lingvistic ceea ce doar pretindea că ar vrea să exprime deschis și până la capăt. De pildă, atunci când merge împreună cu Ophélie cu tramvaiul prin Lisabona, el numește această experiență „un voiaj transatlantic” pe care ar vrea să-l transforme în călătorie care să dureze o viață. Trebuie reținut că întotdeauna, în fața experiențelor pasagere ce țin de domeniul cotidianului, Pessoa invocă planul eternității sau, dacă nu, cel puțin pe acela al unui interval de timp generos, opus cu obstinație clipei trecătoare, duratei limitate. Însă jocul aceasta al perspectivelor ce implică opoziția dintre clipă și eternitate, dincolo de nota goethiană, este și o caracteristică a liricii lui Alberto Caeiro, unul dintre heteronimii pessoani, autorul extraordinarului poem *Păzitorul turmelor*. Pe de altă parte, în epistolele expediate de Pessoa Ophéliei în prima etapă a relației lor, se întrevede și influența – cel puțin la nivel strict stilistic – a lui E. A. Poe: se știe că scriitorul portughez era fascinat de proza acestuia (din care chiar tradusese) și aprecia îndeosebi strategiile discursiv-narative din *Ligeia*. Tocmai pornind de aici, unii cercetători au identificat o subliminală dorință de apropiere de moarte ori, dacă nu, o presimțire a morții, în scrisorile datând din cea de-a doua etapă a legăturii lui Pessoa cu Ophélie Queiroz, din motivul subînțeles că dragostea eternă este o dorință etern irealizabilă.

Dincolo, însă, de orice ecouri livrești, nu putem trece cu vederea reticența lui Pessoa însuși de a scrie scrisori, căci iată ce-i mărturisește el Ophéliei încă din primăvara anului 1920: „Nu mă împac cu ideea să scriu. Aș vrea să-ți vorbesc, să te am mereu lângă mine, să nu fie nevoie să-ți trimit scrisori. Scrisorile sunt semne de

despărțire – semne, cel puțin, ale nevoii de a le scrie, ale faptului că ne aflăm departe unul de altul. Să nu te mire un anume laconism în scrisorile mele. Scrisorile sunt pentru persoanele cu care nu mai avem niciun interes să vorbim. Acelora le scriu cu dragă inimă.” Corespondența amoroasă a celor doi devine, citită din această perspectivă, o extraordinară expresie a unei extrem de elaborate arte a sintezei și, deopotrivă, a sugestiei. De aceea, aparența uneori anodină a textelor lui Fernando trebuie privită ca o mască, o aparență a unui conținut mult mai profund, care exprimă, în diferite note și la diferite intensități, tensiunea crescândă între afecțiunea pentru Ophélie și posibilitatea unei existențe normale (prea normale pentru a fi acceptate cu ușurință de vocația sa literară) și, pe de altă parte, de necesitatea stringentă pe care Pessoa o resimțea de a-și definitiva și organiza opera.

Poate că noutatea absolută a epistolarului constă mai cu seamă în evidențierea acestei permanente tensiuni interioare, care a determinat, la nivel textual, un soi de discurs amoros care își creează propriile obstacole. De altfel, încă din primele scrisori pe care le trimite Ophéliei, Pessoa amintește inconstanța feminină („Micuța Ophélie poate prefera pe cine vrea. Nu ai obligația, cred eu, să mă iubești, și nici nu ai nevoie în mod real, dacă nu cumva vrei să te distrezi, să te prefaci că mă iubești”), în vreme ce Ophélie însăși, susținându-și profunzimea sentimentelor, presimte, în predispoziția livrescă a iubitului său, o amenințare, fie ea și voalată, în ceea ce privește finalul fericit al poveștii lor – pe care ea, desigur, o vedea încheiată, în conformitate cu mentalitatea epocii, cu o căsătorie: „Ce bine ar fi să pot trăi cu tine! Să fiu a ta! Când se va întâmpla asta, iubirea mea?”

Însă Fernando trece mereu de la individual la generic, iar epistolele sale se transformă în expresia unui neașteptat, poate, mecanism de depersonalizare și de distanțare. Asumându-și mereu alte și alte roluri, Fernando îi sugerează, iar la un moment dat chiar îi spune Ophéliei că ar fi suficient să pretindă, să se prefacă, fără a mai fi neapărată nevoie să simtă: „Dar eu îți ceream doar să simulezi această tandrețe, să te prefaci că îmi porți afecțiune. Asta, cel puțin, nu m-ar durea atât de mult ca amestecul dintre interesul tău față de mine și indiferența ta în privința indispoziției mele.” Cuplul devine, în acest fel, expresie a unui joc dramatizat, în care două personaje își interpretează cât pot mai bine rolurile care li se atribuie sau pe care și le aleg. De aceea, cei doi își dau nume de alint: Fernando este „Ibis” (pasărea asociată, în mitologia egipteană, cu zeul Toth, dar și numele pe care l-a utilizat Pessoa pentru mica editură pe care a înființat-o la scurtă vreme după întoarcerea sa la Lisabona din Africa de Sud). Ophélie îi mai spune și „Nininho” (o construcție diminutivală formată asemănător cu „Pequenino” – „Micuțul”) sau „Băiețel”. El o numește „Bebeluș” („Bebé”), „Fetiță”, iar uneori feminizează propriul său nume de alint, pentru a-i spune iubitei „Nininha”, amănunt ce trimite, desigur, tot la universul cultural european prin asemănarea cu perechea Papageno – Papagena din *Flautul fermecat* al lui Mozart. Diminutivele și limbajul copiilor pe care cei doi îl folosesc determină o creștere progresivă a intimității – textuale! – dintre ei, implicând inocența erotică, dar deopotrivă semnalând accentuata

depersonalizare a unor îndrăgostiți care se transformă, în epistole, în copii ce-și asumă pe de-a-ntregul numele de scenă dintr-un teatru cu marionete unde joacă roluri de îndrăgostiți.

Imaginea teatrală și semnificațiile livrești spun mult – și multe – despre esența spiritului persoan, iar modul în care povestea celor doi începe, cu acel citat adaptat din *Hamlet*, de Shakespeare, implică chiar din prima fază a iubirii, accentele literare. Interpretând un rol, altfel spus, adoptând cuvintele unui personaj celebru, pare a spune Pessoa, individul nu va mai fi obligat să trăiască viața, fiind suficient s-o contemple și s-o interpreteze în felul său; iar aceasta, după cum cititorii știu bine, este una dintre ideile ce străbat lirica ortonimului Fernando Pessoa. În plus, apar nu o dată în epistolar imaginile luptei de sorginte barocă a îndrăgostitului cu obstacolele pe care trebuie să le învingă pentru a o cuceri pe iubita sa, numai că Pessoa pune mereu alături aceste semnificații cu paradoxurile moderniste ce accentuează lipsa de coerență a universului exterior. A înnebuni, în acest context, nu poate fi o surpriză, iar tema nebuniei la care autorul face adesea aluzie în scrisorile către Ophélie primește, astfel, o altă consistență. De altfel, aceasta e prezentă mai cu seamă în scrisorile datând din cea de-a doua etapă a relației celor doi, inițiată după ce Pessoa îi expediază Ophéliei o fotografie a sa, făcută la barul Abel Pereira da Fonseca, în toamna lui 1929, purtând pe verso mențiunea: „Fernando Pessoa – în flagrant delitru.” Sigur că trimiterea la teatrul lui Shakespeare i-a putut fi sugerată lui Pessoa de chiar numele Ophéliei, precum și de pasiunea sa constantă pentru opera dramatică shakespeariană, însă chiar și la nivel ludic, Fernando oferă, fie și inconștient, o cheie de lectură – inclusiv Ophéliei – cu privire la imposibilitatea păstrării acestei iubiri, oricât de puternice. Povestea lor va fi, deci, de la bun început, atât spontană, cât și livrescă, atât trăită, cât și capabilă (doritoare?) a repeta roluri consacrate, având un final previzibil din punctul de vedere al literaturii anterioare, dar continuând să ascundă cu grație în spatele unui discurs amoros ceea ce ar fi putut deveni (sau chiar ceea ce era) transparent și previzibil din prima clipă.

Reprezentațiile acestei iubiri și manifestările exterioare ale pasiunii celor doi se produc, desigur, mai cu seamă în scrisori, dar uneori depășesc universul strict epistolar și au loc în scurte întâlniri, pasagere dialoguri purtate față în față sau telefonic, ori chiar în drumurile lui Fernando pe strada iubitei sale, la cererea ei, dar care vor fi suprimate în scurtă vreme – la dorința lui. Micile lor coduri lingvistice secrete, dezmierdările prin cuvinte, aluziile la sânii Ophéliei prin menționarea de către Fernando a porumbeilor care par a lumina cerul Lisabonei oferă o satisfacție scripturală și înlocuiesc prezența cu virtualitatea, așa cum se întâmplă într-o scenă relatată de Ophélie: Fernando îi spusese „Dragostea ta pentru mine e la fel de mare precum copacul de acolo.” Iar la replica ei, uimită, cum că nu se vede niciun copac în jur, el va răspunde: „Exact, tocmai de aceea...”

Numai că, la un moment dat, în dialogul celor doi se insinuează, la început discret, dar treptat devenind din ce în ce mai arogant și mai insistent, Álvaro de Campos, inamic nedisimulat al Ophéliei și mare adversar al iubirii dintre ea și

Fernando. Imaginația intră pe tărâmul realității și o ia în stăpânire încetul cu încetul, în unele momente fiind greu, dacă nu cumva chiar imposibil de stabilit care e granița exactă între cele două lumi. De altfel, Ophélie însăși intră în acest joc, solicitându-i, într-una dintre scrisori, lui Fernando să păstreze secretul relației lor față de inginerul de Campos sau afirmând că se teme ca nu cumva acesta să-i telefoneze. Fernando, la rândul său, îi scrie Ophéliei că a fost înlocuit cu Álvaro de Campos („Nu-ți face griji. La urma urmei, ce s-a întâmplat? M-au înlocuit cu Álvaro de Campos!”); sau că, într-o anumită situație, inginerul se arată prietenos față de ea: „Șterge-ți lacrimile, Bebelușule rău. Îl ai astăzi alături pe bătrânul meu amic Álvaro de Campos, care în general era mereu împotriva ta. Veseleşte-te! Nu e valoros decât ceea ce se obține cu efort.” Finalmente chiar acest heteronim își ia libertatea de a o contacta epistolar pe Ophélie, în calitate de secretar personal al lui Fernando Pessoa, sfătuind-o să nu se mai gândească la Fernando, iar pe el acuzându-l de nenumărate rele. Dialogul îndrăgostiților se complică în acest fel, întâlnirile lor nemijlocite devin tot mai dificile și mai rare, vădindu-se acum cu claritate ceea ce Fernando sugerase încă de la început. Și anume că în primul rând scrisorile Ophéliei, cuvintele ei scrise reprezintă o alinare pentru el, nu atât prezența fizică a fetei: „Pare să fi fost un leac sfânt faptul că ți-am scris cele de mai înainte. După aceea m-am dus la culcare, fără nicio speranță să pot adormi, și adevărul e că am dormit vreo 3, 4 ore în șir.” Scrisul devine un substitut al prezenței, iar discursul amoros un înlocuitor perfect al dialogului real, locul unicei forme de împlinire al iubirii lor dovedindu-se a fi imaginația.

Treptat, și scrisorile pe care și le trimit cei doi primesc note noi și accente nebănuite, ele înregistrând nu atât amintirea unor întâlniri reale, ci mai degrabă fiind cronica unor întâlniri etern ratate sau amânate. Însă, în acest fel, Pessoa realizează și o hartă personală a Lisabonei, mai precis a drumurilor sale prin oraș, în căutarea Ophéliei și mai cu seamă în căutarea lui însuși. Din Conde Barao și până în Baixa sau de pe Corpo Santo până pe Largo do Camões ori de la Café Martinho da Arcada până la Café Martinho de pe Largo do Camões și de aici până în Belém cititorul epistolarului pessoan are în față o Lisabonă străbătută cu pasul și deopotrivă cu gândul, peisajele urbane descrise fiind dublate în permanență de un profund sentiment al timpului, scrisorile devenind, chiar dacă în alt sens, o expresie, o „cronică a vieții care trece” – acesta fiind titlul sub care au apărut mai multe articole ale lui Pessoa publicate în „O Jornal”, în anul 1915.

Orașul apare, deci, ca un veritabil labirint, la fel cum tot mai complicată este și relația celor doi. În cele din urmă, ea va fi întreruptă, după mai multe scrisori ale lui Fernando care se declară „fostul Ibis” și își asumă rolul nebuniei hamletiene finale. Ophélie va continua să-i trimită câte o telegramă la fiecare aniversare a zilei sale de naștere, nefiind întâmplător nici că Álvaro de Campos scrie, în anul 1935, cu o lună înainte de moartea lui Pessoa, cunoscutul poem care, raportat la epistolarul amoros, poate fi citit și într-o nouă lumină: „Toate scrisorile de amor sunt / Ridicole. / Nici n-ar fi scrisori de amor dacă n-ar fi / Ridicole. / [...] Însă, la urma urmelor, doar acele / Creaturi care n-au scris niciodată / Scrisori de amor / Sunt / Ridicole.”

Victorie a literaturii asupra inimii? Înfrângere la nivel personal a unui scriitor aflat sub fascinația / stăpânirea creațiilor proprii sale imaginații? Și una, și alta? Nici una, nici alta? Întrebări la care critica nu a reușit încă să formuleze răspunsurile definitive, dar care deschid calea raportării permanente a existenței lui Pessoa la propria sa literatură. Căci ce altceva reprezintă epistolarul amoros împreună cu finalul relației lui Fernando cu Ophélia decât o altă expresie a unui alt poem semnat de Álvaro de Campos și datând din anul 1923, *Lisbon Revisited*: „Vreți să mă vedeți însurat, cotidian și imposibil? / Sau vreți să mă vedeți contrariul acestora, contrariul a ceva? / Dacă eu aș fi altcineva, v-aș face, tuturor, pe plac.” Dovadă că, într-un fel sau altul, după cum se exprimă chiar el în ultima scrisoare adresată Ophéliei, existența lui Pessoa era guvernată de legi mai presus de cele umane: „Destinul meu ține de altă Lege, de a cărei existență micuța Ophélia nici nu știe, iar el este subordonat mai curând unor Maeștri care nu sunt nici îngăduitori, nici iertători.” Apropierea de Ophélia depinde de relația lui Fernando cu literatura, unicul adevăr al existenței sale rămânând, fără îndoială, acela al artei. Iar aceasta nu e neapărat dovada că literatura ar deveni, pentru Pessoa, „un etern alibi în fața vieții”, așa cum au afirmat unii critici, ci mărturisirea scriitorului că, așa cum a afirmat chiar el adesea, „literatura e dovada că viața nu-i suficientă”.

LABIRINTURI POSTMODERNE

Jocuri și ferestre deschise

Imediat după apariție, în 1963, romanul *Șotron** al lui Julio Cortázar a suscitat interpretări dintre cele mai diverse, a stârnit admirația a numeroși cititori, devenind în scurtă vreme una dintre creațiile reprezentative nu numai pentru noul val al prozei latino-americane, ci și pentru literatura întregului secol XX. Privit de unii exegeți ca exemplul perfect de clasicizare rapidă, iar de alții, drept un caz aparte de adecvare a unei teorii proprii asupra romanului la o practică specifică a acestuia, *Rayuela* rămâne, alături de *Un veac de singurătate* de Gabriel García Márquez, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo sau *Paradiso* de José Lezama Lima, unul dintre textele fundamentale ale literaturii continentului sud-american din perioada contemporană.

Afirmat relativ târziu ca prozator, faima sa impunându-se abia în anii '50, după apariția volumelor de povestiri *Bestiar* (1951), *Sfârșitul jocului* (1956) și *Armele secrete* (1959), argentinianul Julio Cortázar (1914-1984), include în marele său roman din 1963 toate tehnicile narative și strategiile pe care le exersase în scrierile anterioare, demonstrând asimilarea completă a inovațiilor formale și de conținut din peisajul prozei epocii și, în egală măsură, raportarea permanentă la strălucita tradiție literară hispano-americană. Pe de altă parte, în *Șotron*, fantezia creatoare nu se opune realismului, ci dimpotrivă, îl potențează, autorul încercând, în plus, după cum a demonstrat Carlos Fuentes, să pună alături domeniul estetic cu cel politic – caracteristică ce se va regăsi în opera cortázariană și ulterior, dacă ne gândim doar la excelenta *Carte a lui Manuel* (1973). Pe de altă parte, nu vom avea de-a face, în cazul lui Cortázar, cu acele „narațiuni ale pampei”, consacrate de opera câtorva conaționali ai săi, ci cu o carte plină de substanță a marelui oraș, fie acesta Paris sau Buenos Aires, tratat întotdeauna cu o extraordinară adecvare a mijloacelor artistice la atmosfera citadină descrisă și cu convingerea că fantasticul e chiar universul în care trăim cu toții – cu condiția să știm / să reușim / să dorim să-l observăm.

Șotron este, indiscutabil, marea sinteză a întregii creații cortázariene, însă o sinteză întemeiată pe intuiții prezente în câteva povestiri publicate anterior, mai

* Julio Cortázar, *Șotron*. Traducere de Tudora Șandru Mehedinți, Iași, Editura Polirom, 2011.

ales *Funigei* și *Urmăritorul*. Vorbind despre acestea, scriitorul afirma, într-un dialog cu Luis Harss, că „în *Urmăritorul*, text inclus în *Armele secrete*, am încercat să renunț la orice invenție gratuită și să mă privesc cu atenție pe mine însumi. Numai că treptat mi-am dat seama că a mă contempla pe mine înseamnă a-i privi pe toți semenii mei, ceea ce am și făcut, evaluând, în acest fel, condiția umană contemporană.” Și este adevărat că, după modelul impus de Johnny Carter, protagonistul din *El perseguidor*, majoritatea personajelor cortázariene vor fi „urmăritori”, în sensul că fiecare caută esența ce poate da consistență existenței umane în lume. *Șotron* e suma artistică a tuturor realizărilor anterioare și, în plus, un uriaș pas înainte făcut de Julio Cortázar, romanul devenind pe parcurs și încercare de a înțelege universul înconjurător, dar și permanentă interogație, o veritabilă – și metaforică – fereastră deschisă către sensurile profunde ale vieții.

Ceea ce șochează încă din primele pagini este *Îndrumarul de lectură*, pe care autorul îl plasează înaintea textului propriu-zis: „În felul ei, această carte înseamnă multe cărți, dar mai ales două cărți. Cititorul este invitat să aleagă una din următoarele două posibilități. Prima carte se citește în mod obișnuit și se termină cu capitolul 56, după care apar trei steluțe frumoase ce echivalează cu cuvântul Sfârșit. Așadar, cititorul va renunța fără păreri de rău la ceea ce urmează. Cartea a doua se citește, începând cu capitolul 73, continuând apoi în ordinea indicată la sfârșitul fiecărui capitol. În caz de confuzie sau de uitare, e de ajuns să se consulte următoarea listă: [...]” Prin urmare, după cum demonstrează Ana María Barrenechea într-un aplicat studiu dedicat structurii romanului lui Cortázar, autorul însuși sugerează două tipuri de lectură: cea dintâi e destinată cititorului obișnuit, cel interesat mai cu seamă „cum se termină acțiunea” și care s-ar finaliza după capitolul 56, până în acest punct romanul incluzând două secțiuni, și anume „De partea cealaltă” (capitolele 1 – 36) și „De partea aceasta” (capitolele 37 – 56). Ceea ce urmează, pus de Cortázar sub titlul „Din alte părți” („Capitole la care se poate renunța”), reprezintă secțiunea dedicată „cititorului complice” (deci, ideal!) pe care și-l dorea scriitorul. Întrebarea la care au încercat să răspundă numeroși exegeți a fost oare de ce, dacă a considerat că aceasta e lectura care merită cu adevărat atenția (cea indicată în îndreptarul pe care-l alcătuiește), Cortázar nu a structurat romanul în consecință, preferând soluția celor două lecturi adresate celor două categorii principale de cititori. Iar autorul a procedat astfel pentru că, dincolo de orice posibilă ierarhizare a lecturilor și a lectorilor, el a avut în vedere evidențierea existenței unei structuri profunde a acestei cărți, dar o structură în așa fel configurată, încât să implice prezența mai multor niveluri – un soi de straturi suprapuse – narrative pentru ca scopurile estetice să poată fi validate nu doar de o teorie aridă, ci și de practica scriiturii. În fond, chiar lumea din jur poate fi percepută întotdeauna dintr-o (cel puțin) dublă perspectivă, astfel încât Cortázar vizează și sublinierea construcției romanești capabile să reflecte complexitatea unui univers ale cărui subtilități ar scăpa, altfel, evaluărilor simpliste (mimetico-realiste).

Dar care e subiectul – oricât de nepotrivit este acest termen pentru un demers cum e cel cortázarian – din *Șotron*? În prima parte, este prezentată povestea de dragoste pe care o trăiesc, la Paris, Horacio Oliveira și Maga („la Maga”, nume semnificativ pentru definirea personajului, cuvântul însemnând „vrăjitoare”, „magiciană” și evidențiind caracteristicile care o fac unică pe iubita lui Horacio) și, de asemenea, întâlnirile Clubului înființat de mai mulți tineri intelectuali aflați în capitala Franței. Însă, nu după mult timp, relația dintre Maga și Horacio se deteriorează, moare Rocamadour, fiul ei, iar cei doi se despart, pentru ca, în cea de-a doua parte, Horacio să se întoarcă acasă, la Buenos Aires, unde o regăsește pe Gekrepten, fosta sa prietenă, care îl așteptase. Aici, Horacio își va petrece timpul mai cu seamă în compania lui Traveler și a Talitei, prietenii săi, va lucra la un circ, iar apoi va ajunge la o clinică de psihiatrie, crezând la un moment dat că în Talita o vede pe Maga, cea pe care, oricât ar încerca, nu reușește s-o uite. Iar în cea de-a treia parte a cărții (respectiv în acele capitole la care Cortázar sugera că un anumit tip de cititor poate chiar renunța!), avem de-a face cu un colaj, un amalgam de notații, idei filosofice, citate din autori celebri care reprezintă elementele pe care se întemeiază teoria romanului pe care a elaborat-o Morelli, un bătrân scriitor care apăruse anterior, ca personaj episodic, victimă a unui accident de circulație.

Sigur că, redusă la aceste linii, cartea riscă să nu spună mai nimic, câtă vreme esența ei constă în aventura spirituală, în drumul inițiat pe care îl străbat personajele, dar și în permanentul experiment pe care îl face Cortázar la nivelul limbajului, din acest punct de vedere *Șotron* fiind pe deplin comparabil cu *Ulise* de James Joyce sau cu *Trei tigri triști* de Guillermo Cabrera Infante, fiind imposibil ca, după apariția acestei uluitoare cărți, să se mai scrie așa cum se scria înainte – în America Latină și nu numai. În plus, avem de-a face și cu un extraordinar roman de și despre dragoste, dar și cu un extraordinar exemplu de text comic, în buna descendență a lui François Rabelais din *Gargantua și Pantagruel*. Însă *Șotron* este și creația care îl salvează, în toate sensurile, (și) pe autorul ei, care a mărturisit adesea: „Dacă nu aș fi scris *Rayuela*, cred că aș fi sfârșit prin a mă arunca în Sena.” Cortázar combină, în paginile acestei cărți la care lucrează în anii petrecuți la Paris (unde ajunge încă în 1951, după ce părăsește Argentina din cauza dictaturii lui Perón), ironia cu seriozitatea, experimentul lingvistic cu strategiile aceluși „fantastic cotidian” de care a fost întotdeauna atras, fără a pierde din vedere aluziile sau trimiterile explicite la realitățile politice – și estetice – contemporane lui. Mai mult decât atât, dacă un André Gide sau un Thomas Mann, de pildă, aveau nevoie de două texte diferite (unul fiind romanul, iar celălalt, jurnalul de creație – fie că e vorba despre *Falsificatorii de bani* sau despre *Doctor Faustus*), scriitorul argentinian combină ambele structuri narrative într-una singură. De aici și complexitatea *Șotronului* și, desigur, și surpriza pe care o suscită (cel puțin la prima vedere!) acest text unic în literatura universală. În fond, de aici rezultă și pluralitatea lecturilor.

Căci, de la *Don Quijote* încoace, fiecare carte înseamnă, în felul ei, mai multe cărți, Cortázar deschizând, în acest fel, calea spre ceea ce Carlos Fuentes numea

„infinitatea mereu posibilă a lecturilor” pe care orice cititor le poate face *Șotronului*, roman văzut „ca o adevărată cutie a Pandorei”. Nu e întâmplător, în acest context, ceea ce îi spune Morelli lui Horacio, care se oferă să-i organizeze hârtiile, dar se teme să nu greșească: „Nu are nicio importanță ordinea lor. Cartea mea se poate citi oricum îi vine la îndemână cititorului.” Veritabilă – și borgesiană! – „carte de nisip”, *Șotron* devine, astfel, nu un manual (ori un îndreptar) pentru cum trebuie citit un roman, ci un roman care își poartă în sine toate cheile de lectură – și numeroase dintre interpretările posibile. Căci pe Cortázar, la fel ca pe Morelli, singurul personaj care îl interesează cu adevărat este cititorul, dovadă că José Maria Castellet avea dreptate să vorbească despre „ora cititorului” și importanța ei în perioada contemporană.

Romanul mizează mult pe numeroasele dihotomii care îi marchează structura de profunzime (dar și forma), cele despre care vorbește, nu o dată, chiar Horacio Oliveira: „Dihotomii occidentale!... Mereu viață și moarte, mereu un aici și un acolo.” Dar aceste dihotomii determină chiar atracția pe care o exercită asupra sa Maga, cea unică și inexplicabilă; cea care îl întâlnea fără să fie nevoie să-și fixeze o oră sau un loc pentru asta, cea care trăia, realmente, tot ceea ce Horacio, ca intelectual autoexilat, încerca în van să-și explice – fără să reușească vreodată până la capăt: „Fiind de acord că în domeniul acesta n-aveau să se înțeleagă niciodată, își dădeau întâlnire aiurea și mai întotdeauna se găseau. Întâlnirile erau uneori atât de incredibile, încât Oliveira își puna încă o dată problema probabilităților și o întorcea pe toate fețele, neîncrezător.” Apoi, avem Parisul și Buenos Airesul, luciditatea și nebunia, inteligența și experiența. Cortázar vrea să ajungă, mai cu seamă în ultima secvență a cărții, „Din alte părți”, la acea unitate a contrariilor imposibil de atins altfel decât prin cedarea în fața complexității existenței și prin încercarea de a o exprima în consecință. *Șotron* propune, de fapt, acceptarea unei vieți care, orice s-ar întâmpla, rămâne prin excelență duală, dar și descoperirea, după necesara asumare a dualității, a unei lumi – narative – noi, unice, singurul spațiu (fictional, desigur!) în care echilibrul atât de mult dorit poate fi atins. Deci, marele mister al existenței cotidiene nu poate fi redat prin intermediul cuvintelor pompoase ori al marilor declarații, ci, dimpotrivă, prin surprinderea importanței elementului obișnuit, cotidian. Iar în acest sens, Cortázar recurge la ritmurile muzicii de jazz, care se aude, parcă, în subtextul celor mai bune pagini din roman.

S-a discutat mult despre semnificația episodului final, care îl prezintă pe Oliveira în fața unei ferestre deschise, la clinica de psihiatrie, contemplând contururile jocului de șotron trasate în curte. Nu puțini au fost criticii care au interpretat fragmentul în cheie nihilistă, considerând ca Horacio ar decide să-și pună capăt zilelor. Cortázar, însă, nefiind de acord cu această interpretare, a contrazis-o explicând că, dimpotrivă, gesturile finale ale personajului reprezintă o alegere a vieții, nu a morții, tocmai datorită faptului că, în cele din urmă, el reușise să intuiască imensa afecțiune pe care i-o purtau Traveler și Talita, prietenii lui. În această tensionată căutare a sinelui, Horacio înțelege că nu e singur și că, în fond, nimic nu e cu desăvârșire pierdut. Căci orice căutare e determinată nu de conștiința

plenitudinii, ci de o carență existențială, aceeași pe care a exprimat-o, în felul său, Rimbaud, spunând „Je est un autre.” Dintr-o anumită perspectivă, Cortázar însuși subscrie la această afirmație, pe care o nuanțează, în conformitate cu propria estetică și cu necesitățile artistice ale epocii sale.

Iar permanenta meditație cu privire la sensul propriei existențe și la destinul personal se împletește cu cea care vizează esența limbajului – și, desigur, sensurile literaturii. Nu e vorba, în *Șotron*, de vreo revoltă declarată împotriva formulelor lingvistice consacrate, ci de o permanentă punere sub semnul întrebării a capacității unui instrument imperfect și înșelător cum e cuvântul de a exprima în mod adecvat adevărul. Dar, fatalmente, scriitorul nu beneficiază de vreun alt mijloc în afara cuvântului, prin urmare trebuie să-l restructureze, să-l înnoiască, să-l recontextualizeze, astfel încât acesta să redevină în stare să spună ceea ce altfel nu ar putea fi exprimat. Horacio își acuză prietenul, la un moment dat: „Astea toate sunt cuvinte. Nu faci altceva decât să te folosești de cuvinte!” Adică, toate sunt simple vorbe, iar nu realități. Cuvintele par etichete imperfecte, incomplete, care nu se mai pot adapta în mod adecvat noilor realități ale omului secolului XX. Prin urmare, e foarte posibil ca ele să înșele, făcând ființa umană să se încreadă în mod excesiv tocmai în acel element de care ar trebui să se teamă cel mai tare. De aceea, intelectualii din Clubul parizian numesc Dicționarul cimitir și se joacă în permanență cu cuvintele, explorându-le vechile sensuri și dându-le altele, noi, inteligibile doar pentru inițiați. Ironia este, însă, că cimitirul-dicționar a devenit, prin prestigiul cultural exercitat de elaborările academice, etalon lingvistic universal, nouă ipostază, sugerează Cortázar, a unei peșteri platoniciene sau, dimpotrivă, a unui bazar oriental unde poți găsi de toate – dar nu și totul. Morelli luptă împotriva clișeeilor de limbaj – și deopotrivă împotriva celor de gândire și comportament, în vreme ce Oliveira este exemplul prin excelență al unui intelectual care, oricât ar încerca, nu reușește să se elibereze de sub povara culturii livrești. De aici și inadecvarea sa la comportamentul liber al iubitei lui, Maga, precum și inadecvarea acesteia la snobismul manifestat de unii dintre membrii Clubului.

„Tot ce înseamnă *Șotron* a fost făcut prin intermediul mecanismelor limbajului”, va spune Cortázar după apariția cărții, adăugând că „există în numeroase pagini un atac direct la adresa structurii lingvistice, deoarece ea e cea care ne induce în eroare, prin intermediul fiecărui cuvânt pe care îl rostim și tot ea ne înstrăinează de noi înșine.” De aceea, personajele din carte sunt convinse că limbajul e principalul obstacol între ființa umană și eul profund, câtă vreme cuvintele rămân întotdeauna exterioare realităților cu care omul se confruntă ori pe care vrea să le exprime. Jucându-se în acest fel (foarte serios!) cu limbajul, Cortázar se situează în tradiția anglo-saxonă, reprezentată de Lewis Carroll sau de James Joyce, dar și alături de Cabrera Infante sau Severo Sarduy.

În acest context, ceea ce gustul comun consideră „literatură bună” nu e decât simplu clișeu care determină mecanizarea gândirii și despărțirea ei definitivă de esența ființei umane. Morelli și demersurile sale intelectuale se doresc un antidot,

numai că rămâne de văzut în ce măsură acesta (mai) poate funcționa cu adevărat eficient. Sigur că drumurile estetice urmate de Cortázar în acest roman trimit, pe de o parte, la programul suprarealismului, iar pe de alta, la cel al literaturii fantastice. Însă argentiniianul reușește să se distanțeze de ambele și să-și descopere adevărata individualitate în plan artistic (chiar dacă umbra lui Borges poate fi presimțită, pe alocuri, în *Șotron*). Dar chiar iubirea dintre Horacio și Maga trimite, uneori, la accentele de „amour fou” prezente în textele suprarealiștilor francezi. Numai că orice posibilă influență e parțială, iar estetica fragmentului este ceea ce dă romanului de față caracterul unic și irepetabil. Fragmentul și importanța sa sunt teoretizate de Morelli, câtă vreme, după cum chiar el sugerează, „viața fiecăruia dintre noi apare, uneori, nu asemenea unui film văzut confortabil din fotoliul de la cinema, ci asemenea unei colecții de fotografii”; ceea ce determină efectul caleidoscopic al oricărei încercări de evaluare a sensului existenței. Să nu uităm, apoi, că Horacio este sculptor și că e pasionat de bucățile (fragmentele, resturile) de diverse materiale pe care le adună și cu care literalmente își umple camera – și viața.

Considerat de unii critici „antiroman”, *Șotronul* cortázarian a părut altora un veritabil „roman total”, „text sumă”, unde autorul a încercat să unească procedeele specific romanești cu cele venite pe filiera mării poezii. E adevărat că Julio Cortázar a considerat mereu că e imposibil să ignori principalul mecanism al prozei moderne – și anume relația acesteia cu lirica (exemplul pe care scriitorul îl avea în vedere fiind textul *Moartea lui Virgiliu*, de Hermann Broch). Fără să fie ceea ce ne-am obișnuit să numim „proză poetică”, *Șotron* reprezintă, în permanență, o iluminare, revelația pe care o are cititorul, întotdeauna alături de creatorul textului. Iar pentru a atinge acest deziderat, scriitorul recurge la tehnicile colajului, subliniindu-se plăcerea – și importanța – asociațiilor insolite. Numai că simplul montaj devine viziune, iar romanul în ansamblu, efort de exprimare a unui univers exterior care se refuză unei cunoașteri parțiale. Iubirea dintre Maga și Horacio devine, așadar, nu doar detaliu tematic, nu doar experiență limită pentru protagoniști, ci și modalitate de reinventare a lumii – care doar apoi poate fi cunoscută.

„Dar iubirea, acest cuvânt...” Așa se termină capitolul 6 și așa începe capitolul 93: „Astfel se regăseau, Punch și Judy, atrăgându-se și respingându-se cum se cuvine dacă nu vrei ca iubirea să se sfârșească în chip de poză sau în baladă fără cuvinte. Dar iubirea, acest cuvânt...” Apoi: „Dar iubirea, acest cuvânt... Horacio moralistul, temându-se de pasiuni fără o rațiune prea adâncă, descumpănit și posac în orașul unde iubirea se cheamă cu toate numele tuturor străzilor, tuturor caselor, tuturor camerelor, tuturor paturilor, tuturor viselor, tuturor uitărilor sau amintirilor. Dragostea mea, nu te iubesc pentru tine nici pentru mine nici pentru amândoi împreună, nu te iubesc fiindcă sângele m-ar îndemna să te iubesc, te iubesc fiindcă nu ești a mea, fiindcă te afli de partea cealaltă, acolo unde mă inviți să sar și eu nu pot face saltul [...]; mă chinuie iubirea ta care nu-mi servește drept pod, căci un pod nu se susține dintr-o singură parte.” *Șotron* este, citită din perspectiva aceasta, o

carte a marilor elanuri erotice, situată în apropierea imaginarului lui Pablo Neruda, din *Douăzeci de poeme de iubire și un cântec de disperare*. Dar nu numai atât. Ci și o carte în care iubirea primește – demonstrează că nu a pierdut niciodată – numeroase sensuri. De la cea fizică la cea fraternă sau la cea pentru ființele mici, copii mai cu seamă, de neuitat rămânând scrisoarea adresată de Maga copilașului său mort, Rocamadour: „Bebeluș Rocamadour, bebeluș. Rocamadour. Rocamadour, știu că parcă-i o oglindă. Ești gata să adormi sau stai și-ți privești piciorușele. Eu țin acum o oglindă și cred că ești tu. Dar nu cred, fiindcă nu știi să citești. Dacă ai ști nu ți-aș scrie sau ți-aș scrie lucruri importante. Odată va trebui să-ți scriu să fii cuminte sau să te îmbraci bine. Acum îți scriu doar în oglindă, din când în când trebuie să-mi șterg degetul, căci mi se udă de lacrimi. De ce, Rocamadour?”

Iubirea devine repertoriu al micilor gesturi repetate, reinventate și reînvățate la infinit, dar și dramă a imposibilității comunicării adevărate. Un sărut poate fi descris așa cum numai marii poeți o pot face (capitolul 7: „Îți ating gura, cu un deget ating colțul gurii tale, îi urmăresc conturul ca și cum aș desena-o cu mâna mea, ca și cum pentru prima oară gura ți s-ar întredeschide, și mi-e de-ajuns să închid ochii pentru a șterge totul și a o lua de la capăt, fac să prindă viață de fiecare dată gura pe care o doresc, gura pe care mâna mea o alege și ți-o desenează pe față. [...] Atunci mâinile mele încearcă să ți se adâncească în plete, să-ți mângâie încetișor necuprinsul părului, în timp ce ne sărutăm de parc-am avea gura plină de flori sau de pești, de mișcări vii, de aromă nedeslușită.”) Dar apropierea reală între îndrăgostiți poate rămâne, chiar și în aceste condiții, problematică. Cu toate acestea, numai iubirea poate menține universul stabil, numai iubirea poate reinventa lumea. Nu neapărat pentru că Julio Cortázar ar (mai) vrea să demonstreze din nou ceea ce demonstrase divinul Dante, că „iubirea mișcă sori și stele”, ci pentru că, după cum el însuși scria într-un poem intitulat *Dubla invenție*: „Cred că sunt eu/ doar pentru că te inventez,/ iar tu adăpostești în mine/ murmurul cu care și tu mă inventezi.”

Temele se împletesc, așadar, muzical și vizual, visul îl apropie pe Horacio de Maga, dar, ironic și contrapunctic, și de Talita, pentru ca în cele din urmă să devină clară semnificația șotronului – ca joc și ca figură, dar și a mandalei, de care Cortázar era, după cum chiar el afirmă, obsedat în momentul în care a început să lucreze la această carte. Tehnicile livresc aluzive nu lipsesc nici ele, scriitorul procedând astfel și în alte creații ale sale, mai cu seamă în *Cartea lui Manuel*. Metafora centrală și figura dominantă din cartea de față este, fără îndoială, șotronul, joc de care Cortázar a fost mereu fascinat, mai ales, după cum mărturisește, „de acea variantă unde se aruncă cu pietricica din pătratul numit Pământ spre cel care reprezintă Cerul.” Avem de-a face, sigur, cu un joc extrem de serios, cu un traseu inițiativ, cu descoperirea progresivă de sine, cu ceremonii din care elementul sacru, străvechi, s-a pierdut, dar care, totuși, nu au fost complet integrate în universul profan. Jocul de șotron e contemplat de Maga și de Horacio, în plimbările lor prin Paris, iar iubirea lor se identifică, treptat, cu șotronul. Căci ea

este și o căutare a centrului, a unei modalități de a depăși toate condiționările existenței cotidiene. Nu întâmplător, finalul cărții are în centru imaginea lui Horacio contemplând de la fereastra deschisă a clinicii de psihiatrie jocul de șotron din curte, al cărui traseu de la Pământ la Cer nu-i mai este accesibil, dar pe care, cu toate astea, nu încetează să-l caute cu înfrigurare: „Așa era, armonia dăinuie incredibil, nu existau cuvinte ca să răspunzi bunătății celor doi care stăteau acolo jos, privindu-l și vorbindu-i din șotron, fiindcă Talita se oprise fără să-și dea seama în pătratul numărul trei, și Traveler avea un picior la numărul șase, astfel că tot ce putea el să facă era să-și fluture ușor mâna dreaptă în chip de salut sfios și să rămână cu ochii țintă la Maga, la Manú, spunându-și că la urma urmelor tot exista vreo întâlnire, chiar dacă nu putea dura mai mult decât secunda aceea cumplit de dulce în care negreșit cel mai bine ar fi fost să se aplece doar puțin în afară și să-și dea drumul, gata, s-a sfârșit.”

De ce nu se prăbușește acolo, de ce scriitorul nu descrie ceea ce dă într-adevăr senzația că ar putea / ar urma să se întâmple? „Simplu”, va spune Cortázar, „pentru că acest lucru nu se întâmplă, nu se poate întâmpla, câtă vreme Horacio a reușit să înțeleagă cât de mult îl iubesc Traveler și Talita; și nu se poate sinucide după ce a înțeles asta.” Sigur, sinuciderea ar fi putut eterniza această clipă de armonie supremă, unica de acest fel pe care personajul o trăiește, iar din acest punct de vedere ar fi reprezentat, poate, alegerea perfectă pentru Cortázar. Numai că scriitorul nu vrea să aleagă soluții estetice perfecte, ci credibile; mai cu seamă, spre sfârșitul cărții, credibile din punctul de vedere al umanității pe care Horacio o redobândește. Și nu fără eforturi. Jocul se identifică, treptat, cu viața, iar *Rayuela* devine joc ce trebuie jucat până la capăt – cititorul trebuind să se implice activ în decodificarea sensurilor multiple ale textului. „Pentru mine, a scrie înseamnă a te integra într-o lume prin excelență ludică”, spunea Cortázar – și avea dreptate, cititorii săi trebuie să învețe să joace șotronul cărții, dacă vor să reușească să o citească în adevăratul sens al cuvântului. Din aceste puncte de vedere trebuie analizat excepționalul capitol 34, unde, aparent, este încălcată orice logică și care începe astfel: „În septembrie, la doar câteva luni de la moartea tatălui meu, m-am hotărât. Și ce chestii citește și ea, un roman, prost scris, și culmea, într-o ediție infectă, stai și s-o termin cu afacerile, cedându-le altei firme producătoare de Jérez la fel de te întrebă cum poate s-o intereseze așa ceva. Când te gândești că și-a petrecut ceasuri întregi renumită ca a mea. Am rezolvat creditele cum am putut, am dat în arendă pământurile, înghițind de zor supă asta rece și fără niciun gust, atâtea alte lecturi de necrezut, *Elle* și...” Numai că, aici, Cortázar rezolvă în felul său o problemă care a preocupat generații întregi de scriitori înaintea sa, și anume cum să exprimi sentimentele și gândurile unui personaj al unei cărți față de ceea ce respectivul personaj citește el însuși. Înrudită cu gidiana punere în abis, tehnica este excelent orchestrată, Cortázar dedicând un rând de pe pagină textului citit de personaj (Horacio) și următorul rând textului propriu-zis, în fața căruia este pus acesta, un fragment dintr-o carte aflată pe noptiera iubitei sale Maga, aparținând lui Pérez Galdos.

Dincolo de artificul grafic, consecințele în plan estetic sunt numeroase, căci, în acest fel, perspectivele se multiplică, iar personajul devine realmente ceea ce citește, în ciuda eforturilor sale de a se distanța de text. Distanța estetică se impune, totuși, căci Horacio detestă literatura lui Pérez Galdos care, însă, nu e preferată nici de Cortázar – care, de asemenea, nu se identifică, nici măcar ca viziune ori voce narativă, cu personajul. Nu va fi, deci, o surpriză, monumentală invenție lingvistică („el giglico”) pe care Cortázar o pune în scenă, cu o uluitoare artă, în capitolul 68, plin cu aluzii erotice, dar, deopotrivă livresci, *Şotron* reprezentând în acest sens, la nivelul impunerii unui limbaj amoros propriu, replica dată peste decenii proiectului lui Marcel Proust din *În căutarea timpului pierdut*, mai precis celebrului „faire catleyas” din *O dragoste a lui Swann*. Numai că fragmentul în cauză nu rămâne pur exercițiu retoric, ci devine (și) modalitatea lui Cortázar de a se raporta la câțiva mari poeți latino-americani, de la Rubén Darío la Nicolás Guillén, așa cum, anterior, procedase cu Ungaretti, ale cărui versuri, ca și cele ale lui Antonio Machado sau Octavio Paz sunt repetate de mai multe ori pe parcursul romanului. Cartea se transformă, astfel, în veritabil desen, în figuri – retorice, poetice, discursive – care se întretaie și își răspund, ca într-un cor pe mai multe voci, *Şotron* fiind și o narațiune corală, dar în alt sens decât, de pildă, *Casa Verde*, a lui Mario Vargas Llosa. Personajele (mai cu seamă Horacio), ca în marele romantism, dar și ca în extraordinarul roman al lui Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, aud glasuri sau văd desene imaginare acolo unde ceilalți nu percep nimic. Iar Morelli subliniază, în notițele sale, un pasaj din Robert Musil care rezumă situația: „Pentru mine, lumea e plină de glasuri neuzite.” Nimic altceva decât „singurătatea sonoră” și „muzica tăcută” din creația lui Góngora sau a lui San Juan de la Cruz.

Chiar personajele își răspund, peste timp, unele altora, Talita devine o nouă ipostază pentru Maga, iar Traveler însuși e un alt Horacio, căci tema dublului l-a preocupat îndeaproape pe Cortázar. De aici, prezența câtorva simboluri esențiale, adevărate obsesii pentru textul de față: oglinzile (nu neapărat borgesiene, căci Maga e cea mai potrivită oglindă, cea care îi arată lui Horacio toate eșecurile și îi evidențiază incapacitatea de a trăi, în încercarea disperată de a înțelege lumea, fără a o vedea vreodată cu adevărat), ferestrele (locul de unde spațiul infinit se deschide în fața oricui, mai ales în fața lui Horacio), cheile – inclusiv cele de lectură. Totul trimite, desigur – și o face în mod clar –, la literatură, de aceea punțile se multiplică spre final, căci literatura devine, ea însăși, puntea prin intermediul căreia omul se poate apropia de semenii săi. Poate că singura care îl ajută cu adevărat să facă acest lucru, după cum scrie și Octavio Paz în câteva versuri, citate în *Şotron*: „Pașii mei de pe această stradă / răsună pe o alta.”

Albă-ca-Zăpada Reloaded

Considerat unul dintre reprezentanții cei mai de seamă ai postmodernismului sau unul dintre continuatorii metodelor de creație suprarealiste, iar alteori, „cel mai influent autor din istoria literaturii americane, dar a cărui operă nu a fost, decenii în șir, citită cu adevărat”, Donald Barthelme, mare maestru în a reconstrui (deconstrui!) texte celebre ale culturii occidentale, dar și specialist în „flash fiction” (sau „sudden fiction”: povestirea compactă, focalizată pe câteva amănunte semnificative și care nu mizează prea mult pe acțiunea propriu-zisă, ci pe concretețea detaliului, pornind de la o estetică *sui-generis* a fragmentului), este și autorul câtorva romane (cărora, însă, unii critici nord-americani au ales să le spună întotdeauna „romane” sau „așa-zise romane”) unde se regăsesc, dezvoltate și nuanțate, toate aceste procedee. Iar dacă în *Dead Father* (1975) sau *The King* (1990), scriitorul a tratat în cheie parodică și într-un stil accentuat ludic și ironic istoria cu accente mitice a Regelui Arthur și a Cavalerului Lancelot, în *Snow White* el își îndreaptă atenția asupra Albei-ca-Zăpada – și nu atât asupra imaginii acesteia, așa cum apare ea în basmul celebru inclus în culegerea Fraților Grimm, ci a aceleia impuse, mai ales în rândul publicului american, de ecranizarea realizată de Walt Disney, datând din anul 1937.

Romanul *Albă-ca-Zăpada** (1965), având acțiunea plasată în perioada contemporană, reprezintă – iar acest fapt este evident încă de la titlu – un exemplu al tendinței din ce în ce mai evidente în contracultura americană de la mijlocul anilor '60 de a lua în răspăr texte consacrate și istorii considerate ca fiind (arhi)cunoscute de toți cititorii. Desigur, dacă fundamentul cărții este cunoscut, detaliile, esențiale în acest caz, sunt cu totul altele decât cele din basm. Astfel, Albă-ca-Zăpada nu mai e o prințesă neprihănită și delicată, ci o femeie atrăgătoare (seducătoare de-a dreptul!), care, deși seamănă, la nivel fizic, cu fata din poveste, având, ca și aceea, „părul negru ca abanosul și pielea albă ca zăpada”, nu ezită să aibă, la duș, întâlniri erotice cu cei șapte pitici – care, fără îndoială, au și ei alte ocupații decât modelele lor din basm, fiind angajați ca specialiști în spălarea clădirilor înalte. În timpul absenței acestora, Albă-ca-Zăpada e foarte ocupată așteptându-l pe alesul ei, Paul, care, însă, e prea puțin doritor a fi identificat cu

* Donald Barthelme, *Albă-ca-Zăpada*. Traducere de Ana Chirițoiu, prefață de Mircea Cărtărescu, București, Editura Leda, 2009.

figura prințului din poveste și visează, în schimb, să fie descoperit de producători celebri și să devină star de televiziune. Pe de altă parte, apriga Jane reprezintă figura mamei vitrege gata să facă orice pentru a o distruge pe Albă-ca-Zăpada, chiar îi oferă rivalei deja tradiționala otravă, însă aceasta e consumată de Paul, care moare în acest fel, după ce, în prealabil, din cauza geloziei și a suspiciunilor pe care le avea cu privire la cei șapte pitici, pusese el însuși la cale un plan (aproape perfect!), instalând un sistem de supraveghere a locuinței iubitei sale și aducând până și câini antrenați pentru descoperirea infidelităților.

Povestit – și redus – în felul acesta, romanul lui Barthelme pare comic și parodic, însă vom descoperi, dincolo de zâmbetele pe care primul contact cu un asemenea text îl stârnesc, o adevărată structură narativă „subversivă”, în sensul pe care Mihail Bahtin îl dădea termenului, în analiza pe care a făcut-o operei lui Rabelais. În fond, cartea lui Barthelme reprezintă, la un anumit nivel al interpretării, și un excelent exemplu al dialogismului interior, ca să ne raportăm din nou la un termen impus de Bahtin, câtă vreme scriitorul american inițiază, în *Albă-ca-Zăpada*, mai mult decât un simplu act de deconstrucție de natură să afecteze doar nivelul expresivității limbajului și, desigur, depășește stadiul de joc gratuit cu cuvintele (sau conceptele), discursul său transformându-se, treptat, într-o adevărată poetică ce nu poate fi identificată complet cu aceea a postmodernismului în general; căci demersul lui Barthelme se individualizează mai ales prin curajul de a repovesti o istorie atât de cunoscută, dar, în același timp, de a provoca la tot pasul clișeele de exprimare ori de gândire, precum și ierarhiile convenționale ale sistemelor filosofice contemporane, ale analizei freudiene, și chiar termeni deja „canonici”, cum ar fi „obiectivitate” sau „subiectivitate”.

Privind romanul (și) din această perspectivă, înțelegem că textualismul inovator nu se limitează la complicatele jocuri de cuvinte, ci devine adevărată orchestrare a mai multor voci narative care se suprapun, sugerând natura disfuncțională a limbii, căci, din punctul de vedere al lui Barthelme, toate procedeele lingvistice și stilistice sunt mijloace îndreptate împotriva limbajului / limbajelor învechit(e), iar nu scopuri în sine. Autorul respinge cu toată hotărârea convenționalismul de orice fel, protagonistă cărții exprimându-și nemulțumirea față de acest fenomen și, mai cu seamă, față de rudimentara comunicare interumană: „Of, aș vrea să existe pe lume cuvinte care să nu fie cuvintele pe care le aud mereu!” Desigur, frustrarea Albei-ca-Zăpada vizează, dincolo de nivelul lingvistic, revolta față de gândirea încorsetată de orice modele prestabilite, oricât de prestigioase ar fi acestea; iar îndemnul unuia dintre pitici (care dorește să-i demonstreze frumoasei stăpâne că oricând pot exista idei, cuvinte și concepte noi): „Ucide ca să crezi!” aruncă o metaforică mânușă esteticii moderniste ce se întrevede în *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, celebrul poem al lui T. S. Eliot. La rândul său, Barthelme, în calitate de autor, tinde, în multe pagini ale acestui roman, să construiască dialoguri de substanță din ceea ce tot el sugerează ca ar fi doar un balast verbal. Nu întâmplător, în câteva momente cheie ale textului, cuvintele tind să-și depășească sensul bine determinat, combinând, uneori

imperceptibil – și, din nou subversiv! – înțelesul literal cu cel figurat. Prin urmare, privit global, discursul românesc din *Albă-ca-Zăpada* se dovedește a fi compus din numeroase narațiuni (sau linii narative) care nu au întotdeauna un „deznodământ” clar, în sensul tradițional al termenului, cititorul însuși fiind, în acest fel, implicat în text, chiar dacă Barthelme a fost adeptul declarat al sentimentului de așteptare frustrată de care orice cititor ar trebui să fie cuprins pentru a putea intra cu adevărat în lumea unui astfel de text.

Într-un subtil comentariu dedicat aspectelor stilistice din proza contemporană, intitulat, semnificativ, *Not Knowing*, Donald Barthelme și-a exprimat convingerea că, pentru a fi valide din punct de vedere estetic, cuvintele trebuie să fie „ocupate să sugereze, în orice moment, nenumăratele ecouri care se găsesc, la o privire atentă, dedesubtul oricărei fraze.” Doar în acest fel, considera scriitorul, textul literar poate dobândi un nou statut ontologic, iar arta devine, numai și numai în acest fel, posibilă (și autentică). Strategia aceasta va fi aplicată, de altfel, în multiplele sale variante, pe tot parcursul romanului *Albă-ca-Zăpada*, interesantă fiind și atitudinea pe care Barthelme o are – iar acest lucru se vede prin intermediul atitudinii protagonistei – față de suficiența marilor autori / texte. Astfel, când trebuie să acționeze conform schemei epice prestabilite din povestea lui Rapunzel, noua *Albă-ca-Zăpada* demonstrează că este conștientă de semnificația deopotrivă literară și culturală a acțiunilor și cuvintelor sale, abandonând, temporar, căutarea prințului mult visat, tocmai din cauza convingerii lipsei de sens și de împlinire de care era afectată întreaga sa existență și exprimându-și iritarea față de cei care se adună la fereastra ei doar pentru a privi, evitând, însă, să-i ofere și câteva sugestii pentru finalul acestei linii narative și a rolului *ad-hoc* pe care ea însăși acceptase să-l interpreteze.

Ia naștere, în acest fel, ceea ce critica literară a numit „o perspectivă disidentă”, ce iluminează într-un mod neașteptat contextul social în care apare problema decodării sensului / sensurilor cuvintelor sau acțiunilor umane. Numai că Barthelme nu se mulțumește să critice de pe o poziție imobilă atitudinile învechite sau sensurile anacronice, ci creează, în chiar textul romanului său, un spațiu discursiv ce permite apariția unei varietăți de linii narative aparent independente – și, implicit, de sensuri. Este adevărat că acestea parodiază, pe rând, limbajul psihanalizei sau al filosofiei – antologic rămânând discursul Albei-ca-Zăpada cu privire la conceptul de ființă, aici întreaga teorie a lui Heidegger fiind invocată la modul comic. Cartea devine, așadar, un adevărat mozaic în care se întrepătrund cele mai diferite atitudini, idei sau voci narative, permanentele trimiteri intertextuale contribuind și ele la impresia de colaj înrudit îndeaproape cu cel practicat în artele plastice pe care romanul *Alba-ca-Zăpada*, privit în ansamblu, o dă cititorului.

Se știe că, mai ales în Statele Unite, romanul postmodern a depășit adesea granițele convenționale ale genului, impresia de palimpsest și viziunea fragmentară fiind definitorii în acest sens. Nu puțini scriitori americani au creat pornind de la tehnicile bine asimilate ale montajului cinematografic, impunând o serie de inovații

textuale aflate în legătură cu parodia, satira sau pastișa, însă niciunul dintre aceștia nu a demonstrat o mai bună abilitate decât Barthelme să le combine pe toate în cadrul unui discurs greu de încadrat în vreun tipar estetic prestabilit, înrudit, însă, mai îndeaproape decât s-ar putea crede, cu viziunea carnavalescă ce găsește cea mai mare plăcere în atitudinea ireverențioasă față de modelele (literare) anterioare, oricare ar fi acestea. Faptul este mai evident decât oriunde în *Albă-ca-Zăpada*, unde cuvintele par a-și pierde chiar sensul de bază, Barthelme ilustrând, astfel, perfect, viabilitatea estetică a combinării a heterotopiei lui Foucault cu viziunea bahtiană asupra limbajului, rezultatul fiind, aici, prin intermediul căutărilor neobosite ale Albei-ca-Zăpada (dornică a găsi împlinirea), exprimarea (desigur, într-un alt mod decât cele convenționale!) dorinței umane de a descoperi sensul profund al existenței.

Despre oameni și păsări

“It’s a sin to kill a mockingbird...”

Puțini credeau, la începutul lui 1960, că romanul lui Harper Lee, ... *Să ucizi o pasăre cântătoare*^{*}, publicat în primăvara aceluiași an, va ajunge în scurtă vreme o carte clasică a literaturii americane. Autoarea însăși va mărturisi: „Tot ce-mi doream era să existe cineva căruia cartea mea să-i placă îndeajuns încât să mă încurajeze să merg mai departe. Nu aveam mari speranțe, dar m-am pomenit copleșită de onoruri, iar acesta a fost, într-un fel, un lucru tot atât de înspăimântător ca execuția rapidă la care mă așteptam.” Onorurile au fost, într-adevăr, numeroase, *To Kill a Mockingbird* fiind încununat cu Premiul Pulitzer și ecranizat în doar câțiva ani, cu Gregory Peck în rolul principal, pelicula regizată de Robert Mulligan câștigând, la rândul ei, trei Premii Oscar și două Globuri de Aur.

Succesul imens al romanului a fost determinat și de faptul că, deși plasând întâmplările în anii '30 ai secolului trecut, Harper Lee vorbea, cu curaj și cu luciditate, despre multe dintre problemele Americii începutului anilor '60, rostind, în acest fel, numeroase adevăruri cu privire la situația populației de culoare din Statele Unite, dar și la endemica boală a rasismului din Sudul american. Paradoxal, însă, cartea a fost etichetată mult timp drept „literatură pentru adolescenți”, fapt ce a îndepărtat, vreme de ani de zile, comunitatea academică de un text remarcabil, ce va fi redescoperit, în ceea ce privește exegezele serioase, abia mult mai târziu. Premisa de la care pornea încadrarea inițială era, desigur, vârsta celor doi copii ai avocatului Atticus Finch, din Maycomb. Căci, dacă Jem merge deja la școală, Jean Louise, zisă Scout, abia urmează să înceapă clasa întâi. Numai că, dincolo de aceste date pur exterioare, trebuie să remarcăm, pe de o parte, modernitatea lui Atticus, ca personaj romanesc, iar pe de alta, perspectiva narativă a cărții: vocea dominantă a acestui roman nu e aceea a unui copil (a lui Scout la șapte ani), ci a unei femei mature, care, după ani de zile, rememorează și reevaluează întâmplările care i-au marcat copilăria (în linii mari, perioada cuprinsă între 1933 și 1936), au făcut-o să se maturizeze, să înțeleagă că lucrurile și mai ales oamenii nu sunt, adesea, ceea ce par a fi și să se cunoască pe sine, raportându-se mereu la comunitatea din care face parte.

^{*} Harper Lee, ... *Să ucizi o pasăre cântătoare*. Traducere, prefață și note de Tatiana Malița, Iași, Editura Polirom, 2013.

Totul se petrece în Alabama, la Maycomb, „un orașel vechi, dar care arăta ca un târg îmbătrânit, obosit. Pe atunci era parcă mai cald decât acum, iar pe vremea aceea oamenii se mișcau agale.” Numai că, dincolo de acest aer de tihnă patriarhală și de pace specifică (oare?) Sudului american, se întâmplă lucruri grave, care eliberează toți demonii din oamenii aparent atât de pașnici ai orașului. Mai precis, ca urmare a unor acuzații de viol (ce se vor dovedi ulterior total nefondate!) lansate de familia Ewell la adresa lui Tom Robinson, va avea loc un proces ce pune în mișcare toate energiile latente din orașelul toropit de canicula verii. Și, mai mult decât atât, polarizează micuța comunitate din Maycomb. Aparent (din nou doar aparent!) nimic neobișnuit într-un astfel de proces. Numai că esențial aici și acum e că Ewellii sunt albi, iar Tom Robinson, cel acuzat de viol, e negru...

Iar asta face ca lucrurile să se complice și chiar ca acuzațiile false ale unei fete fără prea multă judecată și ale unui tată înzestrat cu aceeași „calitate”, deși demontate la tribunal, să nu conducă la achitarea celui încarcerat pe nedrept – Tom pierzându-și, în scurt timp, viața, în urma unei încercări eșuate de evadare din închisoare, incapabil să mai creadă în justiția americană a oamenilor albi. „Acum era rândul lui Jem să plângă. Lacrimi mari de mânie îi brăzdau fața în timp ce ne croiam drum prin mulțimea zgomotoasă. - Nu e drept... nu e drept, bolborosi el tot drumul, până la colțul din piață unde-l întâlnirăm pe Atticus, care ne aștepta. - Atticus, nu e drept! exclamă Jem. - Nu, fiule, nu e drept. Și o pornirăm spre casă.” Numai că, din păcate, în ciuda convingerii tuturor locuitorilor din Maycomb că Tom nu e vinovat, lucrurile nu se opresc aici: Bob Ewell încearcă să se răzbune pe Atticus Finch atacându-i copiii, însă aceștia sunt salvați de către Bau Radley, vecinul pe care Jem și Scout voiau neapărat să-l determine să-și abandoneze claustrarea în care se retrăsese de ani de zile și să iasă din casă. Finalul cărții îi aduce alături unii de ceilalți, iar misteriosul Bau, cel care, până atunci, se mulțumise să le lase în ascunzătoarea cunoscută doar de ei mici cadouri care să-i bucure pe cei doi copii, le dăruiește viața.

Cartea rămâne, în felul ei, și un excelent studiu al diferenței dintre aparență și esență, câtă vreme Atticus Finch, protagonistul romanului, este, deși nu pare, un adevărat erou: „Atticus nu era prea puternic și avea de fapt aproape cincizeci de ani. Era mult mai în vârstă decât părinții colegilor noștri de clasă și nu ne puteam lăuda cu el ca alți copii. Tata nu știa să facă nimic de seamă. Lucra la un birou, nu în vreă cârciumă. Nu conducea niciunul dintre camioanele de gunoi ale ținutului, nu era șerif, nu avea fermă.” Niciuna dintre trăsăturile unui erou romantic – ori măcar tipic. Un om obișnuit care duce o viață obișnuită, crescându-și singur copii, după moartea soției. Și, cu toate acestea, tocmai el este conștiința morală a acestei comunități, omul care, întrebând, simplu „Chiar crezi asta?” îi pune pe gânduri pe concetățenii săi și are darul de a le șubrezi multe din convingerile rasiste și prejudecățile care, practic, îi împiedicau să vadă adevărul.

Harper Lee prezintă totul prin intermediul tehnicii retrospective și folosindu-se de un întreg arsenal de simboluri care devin evidente abia treptat. Astfel, cartea e structurată în funcție de câteva momente-cheie, scene cu profunde implicații

simbolice. Cea dintâi este, desigur, aceea a uciderii câinelui turbat de către Atticus. Surpriza copiilor săi e cu atât mai mare, cu cât ei nici măcar nu știau că tatăl lor fusese cel mai bun țințaș din oraș, așadar nu doar omul mai degrabă bătrân și obosit pe care-l vedeau ei citindu-și ziarul acasă... Scena are un corespondent direct în confruntarea lui Atticus cu gloata dezlănțuită care vine să-l atace în două rânduri: prima oară, acasă, iar apoi, în fața închisorii, unde avocatul alb își păzește clientul negru, pe care, în paranteză fie spus, gloata formată (dar acum deloc paradoxal!) tocmai din vecini, cunoscuți și chiar prieteni ai lui Atticus, vrea să-l linșeze. Oamenii aceștia dezlănțuiți sunt o altă imagine, multiplicată și, sigur, mai periculoasă, a câinelui turbat care apăruse pe străzile orașului.

Devine evident, însă, că e mult mai simplu de rezolvat problema unui câine agresiv decât a unor oameni care parcă nu mai au niciuna dintre calitățile unei ființe umane – iar ajutorul cel mai mare îi vine lui Atticus, neașteptat, tocmai de la copiii săi sosiți să-l apere, de neuitat fiind Scout, cea care singularizează un individ din grup (tatăl unui coleg al ei de clasă) și, în felul acesta, îmblânzește mulțimea, reumanizând-o: „Salutare, domnule Cunningham, cum mai merge cu moștenirea? Nu mă mai țineți minte, domnule Cunningham? Sunt Jean Louise Finch. Odată ne-ați adus niște nuci, știți? Merg la școală cu Walter. E băiatul dumneavoastră, nu-i așa? E în clasa mea și învață bine. E un băiat bun. Salutați-l din partea mea, vreți?” Dificultatea pentru Atticus e cu atât mai mare cu cât el își tratează și adversarii cu respect, încercând mereu să se pună în locul lor. Problema este, însă, că prea puțini concetățeni ai săi vor sau pot să se pună în locul celor de culoare, al celor săraci, al celor excluși în mod arbitrar din societate, așa cum se întâmplase cu Bau Radley. Avocatul Finch apare, astfel, ca un adevărat erou emersonian, o inteligență „atică”, după cum numele lui chiar sugerează, înzestrat cu o înțelegere rară pentru cei din jurul său.

În fond, la procesul lui Tom Robinson, Atticus își face concetățenii să mediteze asupra tuturor acelor lucruri asupra cărora aceștia refuzau să se oprească și le amintește, dar fără a rosti vreodată aceste cuvinte, că toți oamenii sunt egali – în fața lui Dumnezeu și, de dorit, și a legii... Căci, la drept vorbind, crima lui Tom nu e tentativa de viol asupra unei tinere albe (chiar el fiind, de fapt, hărțuit de fatale Mayella!), ci capacitatea sa de a se ridica, prin comportament și atitudine, mai presus de albi din Maycomb: lui, doar lui, „îi păruse rău” de Mayella și o ajutase uneori la treburile mai grele din gospodărie. Însă, fără îndoială, în anii ‘30 și în Sudul american toropit de căldură și de prejudecăți, asta e deja prea mult: unui negru „să-i pară rău” de o albă ignorată de familia ei și de întreaga comunitate... Procesul e pierdut încă înainte de a începe, dar asta nu-l împiedică pe Atticus să facă tot ce este omenește posibil nu doar pentru a apăra și salva un client, ci pentru a-și determina concetățenii să gândească, iar nu să se conducă la infinit după clișee și prejudecăți.

De reținut sunt și stăpânirea de sine a lui Finch, precum și încercarea sa de a-și crește copiii în cinste și demnitate („Cum altfel m-aș mai putea uita în ochii lor?”, se întreabă el retoric), chiar și în mijlocul unei lumi care pare a o fi luat razna.

Atticus e mereu critic la adresa oamenilor din Maycomb, însă critica sa nu e lipsită de rațiune și, încă mai important, nici de compasiune. Căci distanța critică lipsită de înțelegerea pentru ceilalți riscă să se transforme în forță brută, iar compasiunea exagerată, în sentimentalism inutil. Atticus evită toate aceste primejdii, știind să rămână, însă, întotdeauna el însuși, capabil să-și întrebe copiii – și în primul rând pe sine „Chiar crezi asta?” – dar fără să-și piardă capacitatea de a se pune, cu generozitate, în locul celorlalți pentru a le înțelege punctele de vedere.

Veritabil Bildungsroman în cheie americană, o carte emoționantă și profundă, ... *Să ucizi o pasăre cântătoare* este, deopotrivă, un nou portret al artistului, dacă ținem seama de finalul romanului, când, după atacul la care îi sunt supuși copiii, Atticus îi citește lui Scout, pentru a o liniști: la nivel simbolic, pentru Scout, protagonistă întâmplărilor și artista vocea narativă de mai târziu, ca și pentru cititor, tocmai datorită acestei arte a cuvântului și a perspectivei narative impuse în cartea de față, Atticus rămâne metaforic punct de reper, „părintele” mereu prezent, în calitate de critic și confesor, izvor al curajului și încrederii: „Stinse lumina și se întoarse în camera lui Jem. Are să stea acolo toată noaptea, și tot acolo va fi și mâine dimineață, când se va trezi Jem.” Ca pentru a spune din nou acestuia și cititorului cuvintele esențiale; și pentru a reaminti tuturor lecția fundamentală a acestui roman: „Vezi, împușcă și tu câte gaițe albastre vrei, desigur, dacă le poți nimeri, dar ia seama: e păcat să ucizi o pasăre cântătoare.”

Unde duce teama de zbor

Isadora Zelda White Stollerman Wing se teme de călătoriile cu avionul. Și totuși, călătorește ori de câte ori are ocazia, mai cu seamă dacă e vorba să-și promoveze, prin lecturi publice, volumul de poezie pe care l-a publicat, încercând să se afirme în lumea literară americană – și, chiar mai mult decât atât, să devină (firește, în măsura posibilităților – sau, mai exact spus, în măsura posibilităților organizatorilor unor astfel de evenimente culturale!) o voce influentă în peisajul liric al continentului nord-american. Fapt care se dovedește extrem de dificil, mai cu seamă pentru că acest peisaj liric este dominat de bărbați. A se citi, firește, de poeți. Dar, în orice caz, nu de poete... În plus, Isadora Zelda White Stollerman Wing trăiește – sau, cel puțin, ea așa crede – momentul de cotitură al vieții sale: se apropie vertiginos de treizeci de ani, a avut parte de un mariaj nefericit, care a aruncat-o în ghearele deznădejdii (și ale unei depresii care s-a dovedit extrem de greu de tratat – sau poate că doar medicii pe care i-a găsit ea au fost, în ciuda faimei lor, extrem de puțin pregătiți pentru a trata depresia unei asemenea paciente!...), urmat de un al doilea (actualul soț fiind tocmai psihiatru!), care, în ciuda standardului de viață pe care i-l oferă, nu o face fericită. Ce-ar putea urma? Publicarea unui alt volum de versuri – poate chiar mai erotice decât cele din primul? Sau încercarea de a găsi un tratament psihiatric adecvat pentru astfel de probleme? Sau o călătorie menită a însenina gândurile și a schimba peisajul de fiecare zi? Cum prima variantă e repede abandonată, urmarea va fi o combinație inedită a celorlalte două.

Astfel începe romanul *Teama de zbor** (*Fear of Flying*), publicat de Erica Jong în 1973, în Statele Unite ale Americii. Pus la zid fără milă, odată cu autoarea lui, de către unii cititori – și critici – pentru limbajul libertin, asemenea scenelor descrise, ca și pentru încercarea de a aborda chiar și (mai exact spus, mai ales!) subiecte considerate, până atunci, tabu (sexualitatea feminină, fanteziile erotice ale unei extrem de dezinhibate protagoniste), romanul acesta a fost, pe de altă parte, transformat rapid într-un adevărat obiect de cult de militanții (militantele...) pentru drepturile femeilor, nu puține voci considerând *Teama de zbor* drept un veritabil manifest al celei de-a doua epoci de glorie a feminismului. În plus, primirea

* Erica Jong, *Teama de zbor*. Traducere și note de Monica Vlad, postfață de Erica Jong, București, Editura Trei, 2009.

entuziastă de care a avut parte cartea de față din partea lui Henry Miller, cel care a numit-o, fără ezitare, „replica în cheie feminină a *Tropicului Cancerului*”, dar și cronică elogioasă pe care John Updike i-a făcut-o în *New Yorker*, au creat în jurul tinerei autoare o aură a gloriei literare la care puțini dintre contemporanii săi ajunseseră – ca să nu mai vorbim de contemporane, adesea trecute cu vederea de cronicarii literari, sau, în cel mai bun caz, incluse în categoria autoarelor de literatură populară și / sau de consum.

Revenind la subiectul cărții, romanul începe cu prezentarea călătoriei către Viena (desigur, leagănul psihanalizei freudiene...) pe care o fac nu mai puțin de o sută șaptesprezece psihanalști – dintre care șase o trataseră deja pe Isadora, iar cel de-al șaptelea, Bennett, îi era chiar soț – pentru a participa la un congres internațional. Evident, călătoria are loc cu avionul, iar zborul transatlantic îi provoacă o stare de accentuată anxietate protagonistei – care are și rolul de narator în *Teama de zbor*. Prin urmare, pentru a reuși să treacă peste acest moment, Isadora privește în jurul ei – cu atenție, fără îndoială. Și-l descoperă pe Adrian Goodlove, predestinat nume, trebuie să recunoaștem, de care se simte atrasă. Inutil să mai precizăm, și el este tot psihiatru, dar, spre deosebire de Bennet (specializat în analiza freudiană), el se numără printre psihanalștii ce continuă linia deschisă de Laing. Pentru început, din neatenție – sau doar pentru că era prea preocupat pentru a o privi la rândul lui cu atenție pe Isadora –, Adrian îi varsă în poală o ceașcă de cafea fierbinte, femeii nu-i displace, în ciuda protestelor ei – oricum, mai mult formale... – amănunt menit, evident, să încălzească și mai mult atmosfera... Iar atmosfera se va înfierbânta de-a dreptul, cei doi plănuiind nici mai mult, nici mai puțin decât să fugă împreună. Nu pentru că ar fi descoperit, brusc, că se iubesc (căci amândoi declară sus și tare neapărat că nu mai cred în dragoste, ci că aceasta nu-i mai interesează pentru moment). Ci pentru că se simt atrași unul de celălalt, iar Isadora nu ezită chiar să-și explice atracția mai mult fizică decât afectivă sau intelectuală; plus nevoia ei nestăvilită de a experimenta, de a-și trăi cele mai ascunse fantezii erotice. Altfel spus, o relație fizică, dar care să-i facă să se simtă împliniți și capabili să depășească toate convenționalismele unui mariaj devenit monoton (în cazul ei) sau al unei legături de lungă durată (în cazul lui). Zis și făcut. Romanul se transformă, astfel, din descrierea oarecum așteptată a unor ședințe succesive de terapie individuală sau de grup în prezentare a unei călătorii (desigur, inițiatice!), pe parcursul căreia Isadora încearcă nu doar să-și trăiască visul (o aventură erotică fără complicații și fără consecințe), ci și, oricât de pre(ten)țios ar putea să pară acest lucru, să se descopere pe sine și să afle, chiar și în pragul celor treizeci de ani, ce-și dorește cu adevărat de la viață.

Cu un dram de ironie mai mult decât ar fi fost neapărat necesar, unii critici au văzut acest roman ca pe un fel de expresie (experimentală, evident!) a unui soi de inedită Kama Sutra deopotrivă fizică și spirituală, câtă vreme Isadora, oricât se simte de încorsetată de relația calmă și stabilă cu soțul său (are senzația că acesta nu face altceva decât „s-o învețe cum să moară”), nu-l poate percepe pe Adrian decât prin raportare la Bennett, priceputul Goodlove fiind expert în arta „de a o

învăța să trăiască”... Nu însă și cum să supraviețuiască eficient în lumea reală. Căci ceea ce urmează este o adevărată goană – cu mașina – de-a lungul și de-a latul Europei (pretextul perfect pentru Isadora ca să-și rememoreze trecutul, șederea la Heidelberg, descoperirea vocației artistice, încercările eșuate dar mereu reluate de a se desprinde de sub tutela părinților săi). Plus propunerea lui Adrian de a scrie cărți împreună; dar, adeptă înflăcărată a unui nou tip de existențialism, protagonista preferă să povestească, nu să scrie. Cel puțin, în acest moment al vieții sale. Astfel că, pe lângă numele răsunător pe care-l poartă, trimițând deopotrivă la Isadora Duncan (cu toate că ea nu se prea pricepe la dans!) și la Zelda, strălucitoarea soție a lui F. Scott Fitzgerald (cu toate că strălucirea îi e permanent minată de încurcăturile pe care și le provoacă sau pe care le provoacă celorlalți, iar spaima și anxietățile pe care le trăiește, deși se vor a fi de mai mare anvergură decât, de pildă, cele ale tuturor personajelor feminine din *Blândețea nopții* la un loc, evident, fără a și reuși acest lucru, ca să nu mai punem la socoteală că nici bietul Bennett nu e un Dick Diver decât, poate, la nivel parodic...), tânăra înspăimântată de zbor se crede o nouă Șeherezadă (povestind obsedant, ca pentru a actualiza imaginea consacrată, nu întâmplări fabuloase, ci detalii despre eșecul primului său mariaj) – să recunoaștem, o trimitere ușor exagerată, mai cu seamă în contextul unui astfel de roman.

Trecând peste acest amănunt, trebuie să reținem că nici la capătul călătoriei de (re)descoperire a Europei și a sinelui, Isadora nu reușește să scape de teama de zbor – care rămâne cea mai mare spaimă a sa... Prin urmare, fără să îndrăznească să ia avionul și să-și caute soțul (Adrian o regăsise deja pe iubita lui oficială, cu care se reconciliase după lunga sa absență!), va ajunge, totuși, la el cu trenul, cartea încheindu-se, în ciuda nenumăratelor întâmplări și complicații (narrative și nu numai!), cam la fel cum a și început: Isadora este, la final, la fel de pasivă și indecisă cum se dovedise a fi și în primele pagini ale romanului. În plus, cu toate că *Teama de zbor* se vrea o carte feministă, în suficiente situații nu face altceva decât să pună mai toate personajele feminine într-un adevărat pat al lui Procust, silindu-le să se poarte și să vorbească... așa cum personajele masculine din roman își închipuie că trebuie să vorbească și să acționeze o femeie, sinonimul acestui cuvânt fiind, după părerea lor, o ființă care nu știe ce vrea.

Prin ce rezistă, atunci, romanul Ericăi Jong? În primul rând, prin capacitatea autoarei de a scrie cu o vervă uluitoare și de a face, astfel, ca *Teama de zbor* să fie o lectură antrenantă – chiar dacă, pe alocuri, de-a dreptul obositoare – de-a lungul celor peste patru sute de pagini ale sale. Apoi, prin dominantă autobiografică recunoscută și subliniată adesea ca atare de scriitoarea însăși, care face, astfel, din acest roman scris la persoana întâi și „spus” prin vocea Isadorei, și o mărturie la prima mână despre sfârșitul anilor ‘60 de pe continentul nord-american. Prin urmare, chiar dacă atacabil – și realmente vulnerabil, în ciuda succesului de librărie pe care l-a înregistrat nu numai în Statele Unite, ci și în Europa sau Asia – în multe din premisele de la care pornește, ca și în unele din *parti-pris*-urile sale, *Teama de zbor* rămâne o carte care merită citită și dincolo de scenele fierbinți sau de latura

programatic-militantă. Căci, încercând să descrie o lume fără prea mari probleme – dar pe care, neavându-le, și le inventează fiecare cum poate (Isadora căutând să-și pună în practică fanteziile, iar Adrian tinzând s-o lecuiască, însă nu la modul medical-psihiatric), preluând, parțial modelul impus în literatură de Iris Murdoch – Erica Jong a spus multe despre lumea americană pe care o cunoștea perfect, în care a trăit ea însăși și care, la o privire atentă, pare a nu se fi modificat prea mult sau, în orice caz, a nu se fi modificat cu adevărat fundamental în ultimii treizeci și ceva de ani.

Singurătate în doi

„Soțul meu și cu mine suntem ca doi oameni străini care s-au întâlnit cu totul întâmplător la ieșirea dintr-o clinică unde au primit fiecare tratament pentru câte o afecțiune minoră: amândoi stânjeniți, privesc unul în inima celuilalt, simt o apropiere rușinoasă și plină de disconfort, încercând epuizați să găsească tonul potrivit pe care să se adreseze unul altuia.”

Cea care face aceste amare observații este Hanna Gonen, protagonista romanului *Soțul meu, Michael*^{*}, al scriitorului israelian Amos Oz. Ea are abia treizeci de ani, dar, cu toate astea, mariajul ei cu Michael pare a-i fi adus pe amândoi în pragul epuizării și a-i fi îmbătrânit înainte de vreme. Și totuși, cei doi s-au căsătorit nesiliți de nimeni, foarte tineri, în 1949, pe când ea abia își începuse studiile universitare, iar premisele care se deschideau în fața lui Michael, geolog pasionat de meseria sa, păreau a le promite celor doi, chiar dacă nu neapărat întregul Pământ al Făgăduinței, cel puțin o căsnicie liniștită și lipsită de griji prea mari. Numai că, imediat după nuntă, lucrurile încep să nu mai meargă, și nici după nașterea primului lor copil, Yair, nici după participarea lui Michael la războiul din 1956, situația nu se va schimba. Însă cei doi nu se vor despărți, neștiind să trăiască unul fără celălalt, dar nereușind nici să trăiască cu bucurie unul alături de celălalt.

Evenimentele relatate nu sunt spectaculoase, iar aceasta va deveni una dintre caracteristicile scrisului lui Amos Oz, fascinat mai mult de ceea ce se petrece în sufletele personajelor sale decât de ceea ce le-ar putea, eventual, afecta existența exterioară. Cu toate acestea, *Soțul meu, Michael* prinde cititorul pe dată, prin atmosfera de neuitat, prin lirismul profund, prin excelența tehnică utilizată de romancier pentru a surprinde trăirile intime ale protagoniștilor și a le urmări lenta dezintegrare și progresiva înstrăinare. Cititorul urmărește istoria unei iubiri, de la primele întâlniri ale celor doi tineri și până la perioada în care vor ajunge să-și mai spună doar strictul necesar, nemaștiind (nemaiputând?), după mai bine de zece ani, să comunice – sau, uneori, nemaigăsind subiecte comune de discuție. Hanna se cufundă în deprimări din care simte că nu mai poate ieși, în vreme ce Michael se izolează în studiile sale geologice, neuitând, însă, să schimbe și scutecele copilului... Nici chiar Yair nu reușește să o însenineze pe Hanna, căci în el femeia

^{*} Amos Oz, *Soțul meu, Michael*. Traducere și note de Ioana Petridean, București, Editura Humanitas Fiction, 2013.

descoperă parcă, la scară mai mică, toate trăsăturile soțului, dar chiar mai accentuate, după cum consideră ea, dezamăgită să-l vadă pe fiul ei mai preocupat de obiectele banale decât de oameni sau de cuvinte. În aceste condiții, Hanna simte că doar boala poate să-i mai ofere o (iluzorie) libertate, așa că se cufundă în stările sale maladive cu o plăcere de nedescris, dorind, fie și inconștient, să rupă legăturile pe care le mai are cu lumea exterioară ori, dacă nu, măcar să le slăbească cât mai mult. Sau, alteori, se refugiază în lumea viselor și a unor stranii fantezii, nutrite din toate neîmplinirile sale și puse în relație cu epoca fericită a copilăriei ei, marcată de prietenia sa cu doi copii arabi.

„O nouă ipostază a Doamnei Bovary?” s-au întrebat unii critici, pentru ca alții să-l apropie pe Amos Oz, imediat după publicarea acestei cărți, în 1968, de unele accente ale existențialismului francez sau de anumite orientări experimentale ori psihologice din spațiul cultural nord-american. Fără să se suprapună peste bovarismul Emmei lui Flaubert, cu toate că acesta este un model de lectură pe care orice cititor îl are în minte, cel puțin în anumite pagini, Hanna Gonen rămâne un personaj greu de uitat; tocmai prin ezitățile ei, prin aparenta neajutorare care, însă, amenință să-i distrugă mai întâi pe cei care-i sunt aproape, prin uluitoarea ei capacitate de a se abandona rememorărilor sau de a-și trăi realmente imaginația, chiar și atunci când prezența sa e reclamată cu necesitate de un soț sau de un fiu aflați, la rândul lor, în căutarea cuiva care să-i asculte ori poate chiar să-i înțeleagă.

Evident, cei doi soți trăiesc cu totul diferit înaintarea în vârstă și inevitabilele crize ale oricărei căsnicii. Dar, în vreme ce Hanna rămâne posesivă (chiar titlul cărții sugerează acest lucru!) și incapabilă să trăiască realitatea, alegând refugiul într-o lume a viselor, Michael, pragmaticul și lucidul geolog, are uneori – deloc arareori! – tendința de a rezolva problemele mariajului său ca și cum și acestea ar fi niște ipoteze referitoare la straturile scoarței terestre care ar trebui demonstrate sau contrazise... Astfel, în vreme ce Hanna meditează la posibile (ori mai degrabă imposibile...) – călătorii în ținuturi îndepărtate, la o altă existență, în care ea însăși să fie altcineva (și anume frumoasa și impetuoasa Yvonne Azulai, cea adorată de toți), ori la aventurile personajelor din *Moby Dick* sau la experiențele de pe Nautilus, soțul ei își clădește o bună parte a tezei de doctorat pe o ipoteză nesigură și a cărei rezolvare diferită, de către un cercetător străin, îi va demonta argumentația. Iluziile, așadar, le sunt distruse amândurora, iar speranțele în viitorul luminos pe care credeau că-l vor avea împreună se spulberă pe rând, iar în mare parte acest lucru se petrece și pentru că cei doi nu reușesc să aibă răbdarea și tactul de a-și spune ceea ce simt ori își doresc cu adevărat. În mariajul lor pare a nu se întâmpla nimic, cu excepția trecerii timpului, care îi consumă nemilos, ei constatând, ulterior, doar efectele, și fiindu-le, uneori, greu să se mai recunoască atunci când se privesc în oglindă.

Scrisă la persoana întâi, ca o lungă relatare confesivă a Hannei însăși cu privire la căsnicia sa, romanul a suscitat de la un început un uriaș interes și, desigur, a provocat controverse aprinse în rândul criticilor. Astfel că *Soțul meu, Michael* a fost interpretat, dincolo de linia subiectului, și din perspectiva relațiilor dintre

israelieni și arabi, dar și din aceea a încercărilor statului Israel, de curând constituit, de a se impune pe scena internațională (lupta Hannei pentru afirmarea de sine părănd / devenind, din acest punct de vedere, expresia eforturilor unei noi țări de a spune tuturor, în cel mai scurt timp, ceva esențial despre sine). Amos Oz vorbea chiar el, după ani de zile, despre destinul aparte al acestei cărți și despre contextul în care a scris-o, dar și despre lupta surdă pe care a dus-o cu Hanna, nu întotdeauna scriind ceea ce voia el, ci, de cele mai multe ori, alegând s-o asculte pe ea, chiar și fără să-i dea dreptate: „Am spus că scriam ceea ce-mi dicta Hanna. Adevărul este că lucrurile nu se petreceau chiar așa. Adevărul este că m-am luptat cu ea din toate puterile. Nu doar o dată m-am auzit spunându-i: «Nu merge. Nu ți se potrivește. Eu nu scriu așa ceva.» La rândul ei, Hanna mă muștra: «Nu-mi spui tu mie ce mi se potrivește și ce nu. Tu taci și scrii.»” (*Cuvânt înainte al autorului. După patruzeci de ani*, 2008)

În ciuda sărăciei evenimentelor narative, romanul se citește cu un extraordinar interes și din acest motiv: autorul nu-și idealizează protagoniștii, nu alege o perspectivă pe care să o favorizeze, așa că, dacă e greu să accepți bovarismul Hannei (fatalmente, acesta e cuvântul potrivit în multe situații!...), nici detașarea lui Michael și pragmatismul său ce depășesc etalonul obișnuit nu sunt cu mult mai acceptabile / dezirabile. Romanul rămâne o excelentă carte psihologică, iar arta lui Amos Oz se afirmă încă de pe acum și ea va fi demonstrată, ulterior, de alte creații, precum *Cutia neagră*, *Să nu pronunți: noapte* sau *Odihnă desăvârșită* drept un extraordinar maestru al dozării episoadelor, al rememorării melancolice și al stabilirii unei relații nu lipsite de tensiuni (dar mereu bine fundamentate) între realitatea prezentului și importanța trecutului pentru personajele sale. Iar dacă pentru Hanna soluția e repetarea la infinit a cuvintelor, frazelor sau acțiunilor din trecut în fața provocărilor prezentului, cea a lui Michael constă în retragerea într-o rutină zilnică ce-i dă sentimentul stabilității și al apartenenței, chiar dacă, adesea, aceasta nu face decât să-l transforme într-un mecanism menit să funcționeze precis și să nu trebuiască să simtă prea mult(e).

Aparent, un simplu roman cu temă / tentă locală, *Soțul meu, Michael* e orice altceva, dar nu un roman provincial preocupat exclusiv de existența în cine știe ce kibbutz ori de confruntările armate din Orientul Mijlociu, așa cum se întâmplă uneori în paginile laureatului Nobel israelian S.Y. Agnon. Căci, dacă la suprafață avem de-a face cu perspectiva feminină și cu conflictele domestice ale unui cuplu tânăr, în profunzime, cu ajutorul extraordinarelor detalii de atmosferă, cartea aceasta își cucerește dimensiunea universală. În plus, tonul elegiac, dar niciodată lacrimogen, notele de mare poezie, comparabile cu accentele cele mai subtile din creația lui Cesare Pavese ori a Sylviei Plath, precum și capacitatea autorului de a înregistra cu naturalețe fluxul gândurilor personajelor (mai cu seamă ale Hannei) fac din cartea aceasta una dintre creațiile reprezentative ale lui Amos Oz și-i deschid calea spre marile reușite românești care vor urma.

În acest context, Hanna rămâne, în ciuda încăpățânatelor sale evaziuni în universul oniric – sau tocmai din cauza lor – o femeie imatură și care are mari

dificultăți în a se maturiza, dar care, neștiind / neputând să-și dea seama cine este ea însăși, se azvârle într-o căsnicie în care, apoi, se simte nefericită. Cum oare s-o poată înțelege Michael, atât de lipsitul de imaginație și de romantism Michael, când nici chiar ea nu se înțelege de atâtea și atâtea ori pe sine... *Soțul meu, Michael* trăiește, însă, nu doar prin personaje, ci deopotrivă prin modul în care Amos Oz descrie universul Ierusalimului și pune în acord, cu o rară subtilitate, stările sufletești ale protagoniștilor (mai cu seamă ale Hannei) cu anotimpurile care trec peste oraș, dându-i, de fiecare dată, altă înfățișare. Toamna și primăvara, mai ales, sunt definatorii pentru nostalgiile Hannei și, în egală măsură, pentru dezintegrarea lentă a unei căsnicii, în care fiecare dintre soți ajunge să se simtă străin și neînchipt de singur, nemaigăsind alinare în nimic: „În jurul orei cinci, și-a făcut apariția și soarele. S-a înălțat pe cer învăluit într-o mantie de ceață deasă. Pământul era acoperit de ierburi pitice. Era ca și cum celălalt Ierusalim s-ar fi trezit la viață și mi s-ar fi dezvăluit într-un vis nostalgic. Ierusalimul mă ajungea din urmă. Farurile unei mașini străluceau pe o șosea pe care n-o puteam vedea. Copaci singuratici, mari și foarte bătrâni își înfigeau rădăcinile adânc în pământ. Pâlcuri de ceață pluteau pe deasupra văilor pustii. Peisajul era înghețat și nesfârșit. O țară străină era scaldată într-o lumină rece.”

Din punctul de vedere al presei...

Toată lumea e de acord că acela care reușește să ajungă la un statut social și material decent merită toată aprecierea, ba chiar admirația semenilor săi. Mai ales când face acest lucru prin propriile forțe. Și mai ales când e vorba de o femeie tânără care, prin economii și printr-o muncă asiduă de ani de zile își cumpără un apartament și o mașină. Numai că, uneori, se poate întâmpla ca semenii să nu fie dispuși să privească cu prea multă bunăvoință succesul cuiva care, cel puțin teoretic, ar fi fost sortit să rămână pentru totdeauna undeva la marginea societății. Mai ales când e vorba de o tânără provenită dintr-o familie modestă și care, pe deasupra, e foarte atrăgătoare, însă deloc interesată de micile bârfe de pe scara blocului și cu atât mai puțin dispusă să facă prea multe confesiuni vecinilor curioși. Pare un scenariu cunoscut ori, dacă nu, măcar actual – și / sau previzibil? Dacă e așa, atunci de vină sunt tocmai acele adevăruri care confirmă comportamentul semenilor. Iar dacă ar fi să rămânem la acest nivel de generalitate, în asta constă, fără a particulariza, subiectul romanului lui Heinrich Böll, *Onoarea pierdută a Katharinei Blum**. Iar dacă e să ne apropiem mai mult de acest text apărut în 1974, vom constata nu doar cât de actual este mesajul cărții, ci și cât de multe – și mari – adevăruri rostește scriitorul german cu o impresionantă economie a mijloacelor artistice. Povestea celor patru zile care vor schimba viața Katharinei, dar și întreaga istorie a existenței sale deloc simple, impresionează nu atât prin latura de senzațional pe care o implică fapta neașteptată a tinerei care va ucide un ziarist, cât mai ales prin acele aspecte la care, dincolo de subiect, Böll ne face să medităm.

Citit la un nivel superficial, romanul pare a fi un soi de scriere polițistă redactată cu vervă și nerv, vorbind despre crime, pasiuni – erotice și nu numai –, despre datorie și onoare și, fără îndoială, despre pierderea acesteia. Dincolo, însă, de aceste aspecte exterioare, *Onoarea pierdută a Katharinei Blum* aduce în prim-plan modul în care ești privit de cei din jur (dincolo de lozincile propovăduind egalitatea...) și despre cum ești tratat de ei, despre invadarea intimității într-un mod nepermis, despre puterea presei și, mai ales, despre modul în care înțeleg unii să se folosească de această putere. Nu pentru a afla vreun adevăr și a-l spune cu glas tare, ci pentru a hărțui, a răni, a distorsiona. Totul, în numele

* Heinrich Böll, *Onoarea pierdută a Katharinei Blum sau Cum se iscă și unde poate duce violența*. Traducere de Mariana Șora, Iași, Editura Polirom, 2009.

libertății presei și, desigur, al nevoii cititorilor avizi de senzațional nu de a ști, ci de a distruge (cu nedisimulată plăcere!) imaginea oricui nu le este identic sau care, și mai grav, refuză să se identifice cu mediocritatea comună.

Frumoasa Katharina Blum muncește încă din adolescență, iar după eșecul mariajului său, având șansa de a fi angajată ca menajeră în familia avocatului Blorna, economisește în câțiva ani suficienți bani pentru a-și achiziționa casa mult dorită și a trăi cu demnitate, bucurându-se de roadele sacrificiilor pe care le-a făcut. Fatalitatea face însă ca, într-o zi, în perioada Carnavalului, să participe la o serată dansantă unde întâlnește un bărbat de care se îndrăgostește la prima vedere, fără să-i pese că acesta era căutat de autorități. Considerată, ulterior, complicea lui, Katharina va fi anchetată și va trebui să suporte toate insinuările pline de malițiozitate (în cel mai bun caz) și de vulgaritate ale funcționarilor din aparatul de justiție, convinsă, însă, că e o persoană cinstită, a cărei onoare nu va avea nimic de suferit dacă va spune tot adevărul. Numai că, deși spune adevărul, onoarea îi este distrusă pentru totdeauna – începând cu imaginea sa publică: chiar de a doua zi, influentul cotidian *Jurnalul* (citit, după cum afirmă protagonistul, „de toată lumea pe care o cunosc”) va iniția un serial dedicat nici mai mult, nici mai puțin, decât elucidării „cazului Katharina Blum”. Astfel că, până și anchetatorii vor ajunge să o interogheze pe tânără nu referitor la relația ei cu Ludwig Gotten, cel căutat de poliție, ci cu privire la existența sa anterioară, la sursele veniturilor sale, la motivele pentru care se despărțise de fostul ei soț, și chiar la convingerile politice ori religioase ale părinților săi. Pe acest fond de permanentă hărțuire și mai ales din cauza modului aberant în care *Jurnalul* prezintă faptele și o vânează neîncetat (ziarul modificând chiar declarațiile cunoscuților ei, căci, de la „deșteaptă și rezervată”, cum o caracterizează fostul său angajator, Katharina e prezentată, pe prima pagină a respectivului cotidian, drept „glacială și calculată”), ea ajunge să-lucidă pe Werner Totges, redactorul venit să-i ia un interviu, de fapt, doar un pretext pentru a-i face avansuri.

Modalitatea pe care o alege Heinrich Böll pentru a relata toate acestea este o uimitoare simbioză între stilul ziarelor de scandal, adesea parodiat, și acela al procedurilor judecătorești, rezultatul fiind structurarea, aproape pe nesimțite, în paginile acestui roman, a unei atmosfere de-a dreptul kafkiene. Pe de altă parte, cartea dă și o stranie impresie de atemporalitate (cu toate că autorul plasează evenimentele cât se poate de exact, totul începând pe data de 20 februarie 1974), fapt datorat și aspectului de colaj pe care îl primesc numeroase fragmente din istoria întâmplărilor ce marchează viața Katharinei. Dar, dacă în cazul lui Josef K. din *Procesul* lui Kafka era vorba mai cu seamă despre o dimensiune metafizică și despre o vină niciodată elucidată de scriitor, precum și despre incapacitatea protagonistului de a depăși condiționările unei societăți care îl transforma, treptat, într-o simplă rotiță ce funcționa odată cu întregul sistem, dezumanizându-l, Katharina Blum rămâne, în ciuda eforturilor sale de a dobândi demnitatea de care familia sa nu se bucurase, profund umană: ține necondiționat la soții Blorna, e veselă, pasionată de muzică și dans, se îndrăgostește de Ludwig fără să-i analizeze

trecutul ori cazierul. Iar dacă Josef K. accepta, finalmente, în ciuda unora dintre declarațiile sale, să se raporteze exclusiv la valorile (fie ele și așa-zise!) ale societății reificate în care trăia, Katharina își afirmă mereu convingerile diferite de ale celor din jur – acesta fiind și unul din motivele linșajului mediatic pe care îl trăiește. Presa o distruge, târându-i în noroi numele și onoarea, nu pentru că a ucis (justificat, după părerea ei) un jurnalist lipsit de profesionalism și de decență, ci, în primul rând, pentru că nu aderă la comportamentul comun și la atitudinile superficiale cultivate de majoritatea covârșitoare a celor care o înconjoară.

Comparată de unii critici cu aceea din *Străinul* lui Albert Camus, situația din *Onoarea pierdută a Katharinei Blum* este interpretată, de autorul însuși, și prin raportare la o tradiție literară strălucită, axată pe evidențierea mecanismelor aparatului judiciar și a influenței acestuia asupra societății. În fond, satira lui Gogol vizând birocrăția atotstăpânitoare din birourile din Sankt Petersburg, sau viziunea lui Balzac din *Scene de viață pariziană*, ori accentele amare din *Viața lui Ivan Ilici* de Tolstoi aduceau în prim-plan – desigur, cu mijloace specifice, același realități. Dar romanul lui Heinrich Böll se individualizează prin atitudinea autorului care își propune nu doar să spună o poveste senzațională, ci și să-și facă cititorii să se gândească la consecințele grave ale nenumăratelor acte de manipulare mediatică ce marcau societatea contemporană lui – și, fără îndoială, nu numai pe aceea. Dovadă și nota pe care o plasează autorul la începutul cărții: „Personajele și acțiunea acestei povestiri sunt inventate. Dacă din zugrăvirea unor practici ziaristice au reieșit cumva asemănări cu cele ale ziarului *Bild*, aceste asemănări nu sunt nici intenționate, nici întâmplătoare, ci inevitabile.” Aserțiunea se dovedește cât se poate de adevărată la nivelul faptelor relatate: în fond, Katharina e condamnată aprioric de extrem de numeroșii cititori ai *Jurnalului*, fără să mai aibă vreo importanță comportamentul său, cu atât mai puțin posibilele ei justificări. Și, încă mai important, este declarată vinovată, în nenumăratele articole ce-i sunt dedicate de zeloșii redactori ai sus-numitei publicații, încă dinainte ca ea să aibă ideea de a-l ucide pe Totges.

Desigur, această condamnare este întemeiată mai cu seamă pe teama niciodată recunoscută (dar cu atât mai puternică!) pe care publicul cititor o manifesta față de o tânără care a reușit să se realizeze fără compromisurile obișnuite, fără a recurge la fapte murdare sau dezonorante. Căci onoarea e resimțită, de o lume ce apreciază doar aparențele și care trăiește în permanentă impostură, drept cea mai mare amenințare posibilă. Care, în consecință, trebuie anulată – iar dacă nu, măcar terfelită. Nu pentru că o atare atitudine i-ar face pe cei care o cultivă să fie (ori măcar să pară) mai buni, ci din simplul motiv că, astfel, victima – inocentă, până la un punct – le dă senzația că seamănă cu ei, deși fără a avea, în realitate, nimic în comun cu hărțuitorii. Soarta Katharinei Blum este, deci, a fi cu adevărat tragică, iar cartea lui Heinrich Böll – mult mai actuală decât unii cititori s-ar fi așteptat.

Prietenul iepurelui

Ce perspective se deschid în fața unui bărbat ajuns în preajma vârstei de patruzeci de ani, redactor la o revistă care-i oferă un salariu mai mult decât satisfăcător, deținător al unei bărci de agrement și soț al unei femei ambițioase, gata mereu să organizeze totul în jurul ei? Desigur, acestea ar putea să fie multiple, posibilitățile de care ar putea profita dând senzația că sunt, practic, nenumărate. Cel puțin, așa par lucrurile, privite din exterior. Dar, dacă vom analiza totul din punctul de vedere al celui implicat, situația se schimbă: aparenta fericire și tihnă a unei existențe prospere din Helsinki devine, privită îndeaproape, un adevărat coșmar din care parcă nu mai există cale de scăpare. De aici pornește scriitorul finlandez Arto Paasilinna în romanul său, *Anul iepurelui*, centrat în jurul lui Kaarlo Vatanen. Cel care, analizându-și viața, va constata că lucrează pentru o revistă pe care, de fapt, el însuși nu dă doi bani, dar nu renunță la această slujbă deoarece îi asigură venituri care-l pun la adăpost de grijile financiare. Însă privind el însuși lucrurile mai în profunzime, Vatanen va realiza că ambarcațiunea pentru care e atât de invidiat de cunoscuți nu-i e de folos, fiindcă, prins în vârtejul treburilor zilnice (a se citi al rutinei care amenință a-l distruge și a-l dezumaniza cu totul), nici nu mai are vreme să se bucure de ea. În plus, căsnicia sa nu e, pentru el, decât un la(n)ț în care se simte captiv, câtă vreme nici măcar nu-și mai amintește de ce a luat-o de soție pe femeia alături de care își petrece orele în care nu e la serviciu și cu care, efectiv, nu are despre ce vorbi.

Prin urmare, ceea ce părea a fi o viață liniștită sau, în orice caz, ar fi avut toate premisele să fie astfel, este un adevărat dezastru. Kaarlo Vatanen simte că, de ani de zile, nu e decât un individ indiferent și cinic, silit să-și ignore sentimentele adevărate și să trăiască în conformitate cu niște norme sociale în care nu crede. Dar, oare, este el silit să accepte așa ceva? Sau doar se complăce în acest mod de viață, numai pentru că ar fi prea incomod să facă ceva concret pentru a-l schimba? Fără să încerce să ofere cititorilor explicații unice, Arto Paasilinna reușește, în *Anul iepurelui*, să-i pună pe gânduri chiar și pe cei mai sceptici și să demonstreze că, cel puțin în anumite condiții, cinismul și indiferența pot fi depășite. Și că din lumea aparențelor și convențiilor sociale există o scăpare. Chiar dacă doar la nivelul ficțiunii romanești, care tinde, astfel, să se transforme nu numai într-o veritabilă meditație asupra condiției umane, ci și într-o profundă alegorie cu accente metafizice. Căci, în viața lui Vatanen va începe, pe neașteptate, anul iepurelui. Nu

cel din zodiacul chinezesc, ci unul care, pentru el, va fi cu mult mai important și îl va determina să-și reevalueze întreaga existență de până atunci.

Apărut în 1975, romanul *Anul iepurelui** a fost extrem de bine primit de critică și, devenind parte a Colecției UNESCO de opere reprezentative ale umanității, a beneficiat de două ecranizări, cea mai recentă datând din anul 2006, în regia lui Marc Rivière, cu Christopher Lambert în rolul principal. Arto Paasilinna și-a văzut, astfel, stabilită în scurt timp o solidă reputație literară și a fost propulsat în prim planul vieții artistice internaționale, în ciuda obstacolului lingvistic și a spațiului cultural relativ necunoscut din care provine. Cartea de față, pornind de la o situație aparent banală și de la descrierea unei existențe la fel de obișnuite, are, însă marele dar de a cuceri imediat cititorul. Poate tocmai pentru că autorul știe cum să prezinte lucrurile care, zi de zi, se întâmplă multora dintre noi.

Astfel, Kaarlo Vatanen, aflat într-o deplasare de serviciu împreună cu un coleg, are parte de un eveniment rutier aparent neînsemnat: colegul său, aflat la volan, lovește ușor un iepure care, imprudent, se așezase în mijlocul șoselei. Iar dacă, în mod obișnuit, niciunul dintre ei n-ar fi dat importanță unui asemenea moment, în acea seara, înclinat fiind să-și analizeze existența și deja tentat să constate pentru a mia oară lipsa de idealuri la care ajunsese, Vatanen decide să salveze iepurele, spre indignarea colegului său, care, văzându-l cum intră în crângul de lângă șosea pentru a căuta micuța victimă, îl lasă acolo, demarând în trombă. Spre stupoarea lui și spre surprinderea generală a tuturor – și mai ales a arțăgoasei sale soții – Vatanen nu numai că îngrijește iepurele (un pușor de doar câteva luni) până când i se vindecă lăbuța rănită, ci ia și câteva decizii uluitoare. În primul rând, aceea de a renunța la postul călduț de redactor al revistei unde lucrase ani de zile, apoi de a vinde scumpa ambarcațiune pe care o deținea, și mai apoi – dar acesta fiind aspectul care provoacă cea mai mare stupoare – de a o părăsi pe soția sa și domiciliul conjugal. Suspectat de o criză de nebunie, de apropierea de comă alcoolică și de câte și mai câte, Vatanen nu renunță la planurile sale radicale, și, în ciuda opoziției generale și a vâlvei pe care o iscă în presa de scandal hotărârile lui, pleacă împreună cu iepurele pe care îl salvase. Unde? Aici intervine prima problemă, câtă vreme Vatanen nu are nicio idee precisă despre ceea ce urmează să facă în continuare și nu e prea decis cum își va trăi viața de acum încolo. Singurul lucru care îi este clar e că va duce o existență diferită de cea anterioară, că nu va mai depinde de șefi cu minte obtuză, de ipocrizia societății și nici măcar de crizele de furie ale soției sale.

Prin urmare, eroul nostru se lasă în voia sorții și o pornește, literalmente, la drum, transformându-se, prin talentul remarcabil al lui Arto Paasilinna de a face dintr-o poveste aparent banală sau care ar fi părut a ține de domeniul faptului divers, într-un veritabil personaj picaresc, aflat mereu într-o călătorie – inițiativă, fără îndoială – și fiind prezentat într-un mod extrem de dinamic. Care, fără să facă

* Arto Paasilinna, *Anul iepurelui*. Traducere de Teodor Palic, București, Editura Humanitas Fiction, 2010.

numai lucruri bune și fără să aibă întotdeauna cea mai dreaptă ori ireproșabilă conduită, rămâne fermecător și, mai important, întotdeauna convingător din punct de vedere estetic. Acum este momentul, pentru scriitor, de a prezenta Finlanda dincolo de strălucirea (dar și de ipocrizia!) capitalei și a locuitorilor săi. Încercând mereu să ajungă într-un mediu mai puțin viciat, Vatanen o pornește spre nord și înaintează în această zonă până când se pomenește în Laponia, prilej, desigur, pentru Passilinna, să descrie ținuturile sale natale – de aici și unele note care au fost interpretate de mulți cititori ca trimitere la biografia autorului însuși, legat, prin propria sa experiență de viață, de lumea aspră a tăietorilor de lemne sau a pescarilor Nordului, pe care Vatanen o va cunoaște, la rândul său, în încercarea de a descoperi sensul adevărat al vieții, care până atunci, după cum este el din ce în ce mai convins, îi scăpase. Numai că aspectul cel mai șocant, de la începutul și până la sfârșitul romanului, este apropierea lui Vatanen de iepurele care devine singura ființă pe care o mai poate iubi și cu care mai poate comunica. Chiar și fără cuvinte – descurcându-se, de fapt, mult mai bine fără ele... Tot iepurele îi va fi unicul sprijin și atunci când, dorind să se răzbune pe un urs care amenințase să-i ucidă singurul prieten, Vatanen trece, din greșeală, granița cu Rusia, fiind arestat, iar apoi extrădat în Finlanda, unde va trebui să răspundă pentru nu mai puțin de douăzeci și două de capete de acuzare pe care autoritățile din țara natală le formulară împotriva lui...

Desigur, *Anul iepurelui* nu e genul de lectură care să se potrivească tuturor grilelor cu care cititorii occidentali s-au obișnuit atât de bine, dar cartea cucerește tocmai prin întrebările pe care le stârnește: să fie vorba despre o simplă fabulă, despre o pledoarie ecologistă sau de ceva mai mult? Răspunsurile facile sunt excluse, iar cartea implică, nu o dată, pagini întregi de adevărate comedii de situație (cum ar fi momentul când iepurele intră în altarul unei biserici, iar apoi ronțăie florile așezate în fața icoanelor, spre stupefarea paracliserului și spre amuzamentul stăpânului său). Se remarcă notele de umor negru sau de satiră socială, prezente mai ales în capitolele care au în vedere atitudinea finlandezilor față de neobișnuitul „animal de companie” (cum îi spun ei) al lui Vatanen cel care, desigur, se încapățânează să-l numească „prieten” pe iepurașul salvat de la o moarte sigură. Pe parcursul călătoriei, legătura dintre cei doi, om și animal, va fi adesea pusă la încercare și, cu fiecare dintre acestea, apropierea lor devine mai puternică, fiind, astfel, de înțeles dorința lui Vatanen de a-l avea pe iepuraș alături chiar și în închisoare și incapacitatea sa de a pricepe refuzul autorităților de a-l aduce și decizia lor de a-l considera animal sălbatic. De-a lungul drumului pe care-l fac împreună, Vatanen va înțelege cine este cu adevărat și își va dori pacea interioară și retragerea în natură mai mult decât își dorise, în toți anii de până atunci, afirmarea pe plan social sau câștigurile materiale. Astfel că fuga sa de acasă și din mijlocul lumii doar așa-zis civilizate (dar care, în paranteză fie spus, nu s-ar da în lături să-i mănânce iepurele sau să-l utilizeze pentru experiențe pseudoștiințifice) dobândește note de adevărată odisee a descoperirii de sine.

Fără să-și idealizeze personajul, Passilinna îl face pe Vatanen cu atât mai convingător. Sigur, acesta mai greșește, fie că în unele ocazii bea prea mult, fie că pare meschin în ochii necunoscuților, apărând interesele animalului său iubit. Dar, pare a ne întreba printre rânduri autorul, cine nu greșește niciodată? În plus, spre deosebire de scrierile unui Thoreau, care accentuau meditația filosofică asupra naturii și societății, *Anul iepurelui* aduce în prim plan nevoia de retragere în mijlocul naturii primordiale, ca unică soluție de salvare în fața invaziei prea multelor forme ale civilizației umane – care, deloc paradoxal, pe Vatanen riscaseră să-l dezumanizeze complet. Dacă citim cu atenție capetele de acuzare cărora trebuie să le răspundă protagonistul, vom înțelege că, în cazul său, nu e vorba atât de vreun delict, în sens juridic, ci mai cu seamă de incapacitatea societății de a înțelege dorința sa de evaziune din mijlocul regulilor atât de bine stabilite. Căci Vatanen e privit ca un soi de pericol public tocmai pentru că a avut curajul de a respinge deschis sfânta treime contemporană a obligațiilor familiale, de serviciu și sociale, de aici și atitudinea negativă pe care majoritatea celor cu care intră în contact o vor avea atât față de el, cât și față de iepurele care îl ajutase să înțeleagă lipsa de consistență a existenței sale de cinic și bine plătit jurnalist. Fără a avea un *happy-end* în sensul clasic al cuvântului, romanul se termină, totuși, cu evadarea din închisoare a lui Vatanen și cu plecarea sa, însoțit, desigur, de iepurele lui, către o țință necunoscută, în încercarea de a descoperi, finalmente, acea parte cu adevărat bună a celei mai bune dintre lumile posibile...

Ziduri, poduri, adevăruri

Un palat plin de lungi coridoare și de tainice galerii, simbolizând modalitățile de care un nemilos sultan se folosește pentru a controla visele supușilor săi era imaginea tutelară din romanul *Palatul Viselor* (1981), text în care Ismail Kadare făcea numeroase aluzii la societatea albaneză contemporană și, în fond, la orice regim totalitar. Ulterior, în *Piramida* (1991), scriitorul albanez de mai multe ori nominalizat la Premiul Nobel pentru Literatură descria monstruoasa construcție de piatră care părea a anula energiile tuturor locuitorilor împărăției, doar pentru a asigura iluzoria nemurire a unui conducător nesăbuit. Dimensiunea simbolică și parabolică a scrisului lui Kadare devine evidentă în acest fel, ea fiind subliniată și de apariția repetată în romanele sale a semnificațiilor pietrei. Iar dacă istoria e, de cele mai multe ori, un coșmar din care ființei umane îi este, după cum spunea și James Joyce, imposibil să se trezească, materialul predilect de construcție, piatra, trimite în mod clar la sensurile unui destin din care nu există scăpare. Căci, după cum citim în *Podul cu trei arce*^{*}, fiecare edificiu uman este, în mai mare sau mai mică măsură, asemenea unei crime, câtă vreme e nevoie de o jertfă care să-l facă să dureze.

Pentru cititorii zonei balcanice (și nu numai, însă mai ales pentru aceștia!), sensurile sacrificiului necesar unei creații sunt cunoscute, dacă avem în vedere că diverse variante ale acestei legende sunt prezente în folclorul din România, Bulgaria, Grecia sau Serbia. Imaginea meșterului constructor care își zidește unul dintre apropiați pentru a-și desăvârși opera apare nu o dată, dincolo de dimensiunea strict folclorică, în cultura românească. Astfel încât, cititorul de la noi va observa pe dată aparenta potrivire a semnelor textuale din *Mânăstirea Argeșului* și romanul *Podul cu trei arce*. Numai că Ismail Kadare își construiește, și în acest caz, discursul narativ cu o extraordinară complexitate, destrămând cu grijă aproape tot ceea ce părea, la un moment dat, a fi sigur și adevărat din perspectiva personajelor cărții. Dacă inițial nevoia oamenilor dintr-o localitate albaneză de secol XIV de a avea un pod care să țină în frâu apele nestăvilite ale râului Ujana cea Rea pare determinată de un semn (criza de epilepsie a unui necunoscut, explicată de către un alt necunoscut, călugăr rătăcitor, drept o indicație dumnezeiască de edificare a unei

^{*} Ismail Kadare, *Podul cu trei arce*. Traducere de Marius Dobrescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2015.

punți de piatră), treptat devine clar că totul nu fusese altceva decât o elaborată (și perfidă...) strategie pusă la cale de compania interesată să obțină profit de pe urma construirii podului, la fel cum obținuse și de pe urma construirii drumului care ducea la acesta.

Scris între anii 1976 și 1978, adică în perioada în care lui Kadare i se interzisese să publice, romanul *Podul cu trei arce*, apropiat de unii exegeți de *Așteptându-i pe barbari*, al lui J. M. Coetzee, pe temeiul prezenței în text a aceleiași simplități înșelătoare, care trebuie, însă, decodificată din perspectiva alegoriei politice, este o cronică ficțională realizată de călugărul Gjon care relatează neobișnuitele întâmplări petrecute în anul 1377 în Arber (vechii nume al Albaniei de azi). Dar, mai mult decât atât, cartea reprezintă, la fel ca și alte creații ale lui Kadare, o atentă – și sceptică – evaluare a semnificațiilor aparentei și esenței și mai cu seamă a fragilului echilibru ce se stabilește, mai ales în vremuri de restriște, între acestea: „O să mă străduiesc să scriu întregul adevăr: minciuna, adică ceea ce se vede, și adevărul, cel care nu se vede.” Vechile legende ale locului sunt folosite pentru a manevra opțiunile ori opiniile oamenilor, fără ca aceștia măcar să bănuiască. Iar întâmplări aparent banale sunt astfel explicate, încât oamenii simpli să fie convinși că e vorba despre semne dumnezeiești, într-un mod oarecum asemănător cu strategia adoptată de Umberto Eco în *Numele tradafirului*. Numai că, dincolo de inutila luptă pentru profit, în fundal se desfășoară luptele politice, cu implicații extrem de profunde pentru întreaga regiune a Balcanilor. Căci, dacă Imperiul Bizantin, sfâșiat de intrigi, își trăiește ultimele clipe, puterea Otomană se ridică tot mai amenințătoare, până când ajunge să nu mai fie despărțită de vechea lume europeană decât de fragila – și simbolică – graniță a unui pod. Care e ușor de trecut, mai ales dinspre Asia, de către nenumărați ieniceri și spahii ai Semilunii, puterea care va domina regiunea pentru următorii șase sute de ani... Dimensiunea metaforică a titlului cărții e, deci, cu atât mai evidentă: podul e nu doar frontiera dintre lumi și civilizații, ci și locul pe unde viitorul va invada fără milă ceea ce, până atunci, însemnase trecut și tradiție.

Numai că, până să fie trecut de trupele otomane, podul trebuie să fie construit, iar într-o țară mai apropiată de mentalitatea medievală decât de febra renescentistă ce începuse să însuflețească Europa occidentală e destul de ușor ca stricăciunile provocate în mod evident de o mână omenească în structura de rezistență a construcției să fie interpretate drept răzbunarea crăieselor apei, supărate că le-ar fi fost deranjată tihna de veacuri. În acest context, nu va fi prea surprinzător că printre constructori, dar și printre oamenii din sat începe să se vorbească tot mai insistent despre nevoia unei jertfe, a unui sacrificiu uman pentru ca podul să fie terminat. Și la un moment dat, un om este zidit într-unul din picioarele podului, un om obișnuit, ba chiar neînsemnat, Murrash Zenebisha, despre care nimeni, cu atât mai puțin familia sa, nu poate spune de ce a luat uluitoarea hotărâre de a se sacrifica. Să fi fost determinanți banii promiși de compania de construcții? Sau un mariaj nefericit? Sau... poate cu totul altceva? Tot meditănd asupra faptelor, călugărul Gjon intuiește adevărul sau, în orice caz, ceea ce, din punctul său de vedere, nu poate fi minciună.

Și anume faptul că lucrurile trebuie să se fi petrecut, în realitate, cu totul altfel decât în scenariul vechii legende, obsedant amintite de către toți locuitorii satului – care, astfel, începuseră să-l considere pe cel pe care-l știuseră de-o viață un adevărat personaj și nu aproapele lor.

Cântărind evenimentele și punând cap la cap o serie de dialoguri la care fusese martor, între contele stăpân al locului și reprezentanții companiei de construcții, Gjon întrevede, ca într-o revelație, că bietul Murrash fusese prins distrugând secțiuni din temelia podului, el fiind plătit să facă acest lucru tocmai de proprietarii de la „Bărci și Plute”, o asociație care se opusese de la început edificării podului. Deci, găsind omul vinovat de provocarea stricăciunilor, paznicii podului îl sacrificaseră pe loc și-l zidiseră imediat, faptele primind însă, aproape instantaneu, aura legendei, nimeni nemaîncercând (sau nemaiputând) să stabilească adevărul. Omul rămâne prins în zid, dar cu capul lăsat afara și acoperit doar de un strat de var, astfel încât Murrash pare a contempla viitorul și trecutul, nimicnicia omenească și, deopotrivă, perenitatea istoriei, cu toate adevărurile sale: „Ochii lui deschiși, înghețați sub pojghița de var, mă urmăreau de pe orice perete pe unde treceam. Zidurile mă obsedau și făceam tot ce era omenește posibil să nu le privesc, însă îmi era cu neputință. Doar atunci am înțeles ce loc imens și dominator ocupă ele în viața noastră. De ele, la fel ca de propria conștiință, nu puteai scăpa. Ieșeam afară din mânăstire, dar și acolo, mai aproape sau mai departe, existau ziduri.” Dar ce este, ce mai poate fi, în această lume tulburată și în care realitatea ia forma mitului, a baladei ori a legendelor, adevărul? Ceea ce vedem cu ochii, ceea ce ne închipuim sau ceea ce se spune / se cântă că s-ar fi petrecut?

Fără să îndrăznească să afirme cu tărie propriile adevăruri care ar contrazice flagrant ceea ce cred majoritatea localnicilor, Gjon, uneori speriat, alteori tulburat, în unele momente ironic și deloc lipsit de un umor care însuflețește pe neașteptate schimburi de cuvinte care încep banal, notează totul în cronica sa – iar cartea lui Kadare adoptă, fie și formal, modalitatea specifică a vechilor documente albaneze. Rezultatul e un extraordinar roman de atmosferă, dar care cucerește atât prin acțiunile și faptele prezentate, cât și prin modul în care acestea sunt relatate. Scriitorul creionează fresca unor uriașe schimbări istorice într-un peisaj al cețurilor și ploilor nesfârșite, pe malurile unui râu sălbatic, elemente care reflectă, toate, legăturile complexe dintre mit, ban și puterea politică în epocile de criză. *Podul cu trei arce* devine, astfel, și o parabolă a condiției umane contemporane, valabilă mai cu seamă în extrem de instabila regiune a Balcanilor zilelor noastre.

Gjon reprezintă imaginea simbolică a scriitorului, autor al propriei „cronici”, versiunea personală cu privire la semnificațiile marii istorii și la implicațiile acesteia asupra existenței umane. Pagină după pagină, cronica sa e și reduplicarea construirii podului peste Ujana cea Rea, piatră după piatră, efort de reclădire după fiecare surpare, căci Gjon reia mereu firul poveștii, depășindu-și spaimele omenești și deznădejdele, pentru că, pentru ca cei de după noi să ne afle istoria, totul trebuie să fie scris, ficțiunea fiind cea chemată să spună (să impună?) adevărul... Călugărul narator e, apoi, el însuși un soi de metaforic pod la fel cum, în felul lui, fusese și

Murrash, cel zidit; Gjon construiește / mijlocește dialogul între oameni diferiți nu doar pentru că știe mai multe limbi, ci și (mai ales pentru că!) înțelege sensurile ascunse în spatele acțiunilor evidente și e conștient de pericolele distorsionării adevărului cu ajutorul legendelor vechi, care par a rescrie prezentul, însă nu pot salva umanitatea de pericolele cele mai mari, în primul rând de primejdia otomană.

Cartea lui Kadare devine, așadar, o extraordinară meditație asupra mecanismelor puterii și manipulării, dar și asupra importanței textului scris, martor al evenimentelor și dovadă a adevărului. Nu e deloc întâmplător că romanul începe și se încheie aproape cu același cuvinte, dar care, în final, accentuează primejdiile unui prezent de sub dominația căruia nu mai există scăpare: „Iar această cronică, la fel ca și podul, poate că cere o jertfă, iar aici cel sacrificat nu pot fi decât eu însumi, eu, călugărul Gjon, fiul lui Gjorg Ukcama, care am săvârșit asta știind că pre limba noastră încă nimic nu s-a scris despre podul de peste Ujana cea Rea și despre urgia care se apropie și potopește lumea noastră preaiubită.”

O mie și una de povești

Romanele *Un veac de singurătate*, de Gabriel García Márquez, și *Toba de tinichea*, de Günter Grass, foloseau resursele parodiei nu doar pentru a regândi rolul istoriei și funcția estetică a amintirii, ci și pentru a pune sub semnul întrebării autoritatea oricărui act de a scrie prin amplasarea discursurilor ficțiunii și istoriei în cadrul unei rețele intertextuale în expansiune, care ironiza orice noțiune de simplă cauzalitate sau origine unică. Acesta e contextul în care sensul istoric postmodern se situează dincolo de asocierile cu ideea iluministă de progres sau cu cea hegeliană de proces istoric mondial.

Toate aceste aspecte sunt evidente, însă, și în romanul lui Salman Rushdie, *Copiii din miez de noapte** (1981), pentru care textele menționate funcționează ca veritabile intertexte, Rushdie raportându-se, însă (tot intertextual și parodic), și la cartea lui Sterne, *Tristram Shandy*, dacă ne gândim la faptul că nașterea lui Saleem, naratorul-protagonist, este prezentată abia după mai bine de o sută de pagini. Apoi, nu putem pierde din vedere nici structura „biblică” a cărții, ale cărei puncte de reper sunt o Creație – și, implicit, imaginea paradisiacă a Cașmirului – și o Cădere, Rushdie tratând, astfel, într-o cheie mai puțin obișnuită, consacratul mit al „internaționalizării” prozei de limbă engleză în secolul XX. Pe de altă parte, cultura musulmană își revendică un permanent drept la replică: nu Profetului îi este acordat statutul divin, ci cărții, textului scris (pe cale de a fi scris), acesta fiind și unul dintre motivele invocate de Salman Rushdie pentru a explica de ce Aadam Aziz („patriarhul” familiei) își pierde credința, personajul acesta reprezentând o imagine reflectată a romancierului însuși și a modului în care a înțeles el să se raporteze, la nivel strict personal, la delicatele probleme ale credinței religioase.

Considerat scriitorul contemporan care a reușit să îmbine realismul magic cu ficțiunea postcolonială, Rushdie construiește, în *Copiii din miez de noapte*, o structură narativă care se încadrează în tiparele realist magice márqueziene – dar nu le ignoră nici pe acelea ale textualismului postmodern. Sigur, Rushdie scrie întotdeauna despre lumea asiatică din care provine el însuși, dar acest roman nu este doar (încă) o carte despre India (și Pakistan), ci și un excelent roman al marelui oraș, plasat, desigur, sub semnul Turnului Babel. Însăși forma textelor lui

* Salman Rushdie, *Copiii din miez de noapte*. Traducere și note de Radu Paraschivescu, Iași, Editura Polirom, 2007.

Rushdie amintește cititorului de tendințele „etnocentrice” ale autorului, acestea fiind înscrise în chiar cuvintele ce compun textul: astfel, naratorul Saleem, inventându-și singur constrângerile, afirmă că vorbește limba urdu, dar noi, cititorii, avem în față cuvintele în engleză – în textul original. Iar discutând despre nașterea Indiei moderne sau despre trecutul personal, Saleem se prezintă pe sine, uneori în calitate de martor metaforic, alteori de participant imaginar la evenimente, relatând întâmplările din afara istoriei pe care o povestește, dar neexcluzând total nici perspectiva partizană, în felul acesta expunându-și propriul sistem de valori.

Ceea ce cititorul contemporan trebuie să învețe de la tehnica postmodernă a scrierii istoriei și literaturii, spunea Linda Hutcheon, este faptul că istoria și literatura sunt discursuri, că ambele constituie sisteme de semnificații prin care făurim un sens al trecutului. Altfel spus, semnificația și forma nu sunt de găsit în evenimente, ci în sistemele narrative ce transformă evenimentele trecute în fapte prezente. Așa se face că cei o mie unu copii născuți la miezul nopții de 15 august 1947, odată cu proclamarea independenței Indiei, își vor împleni mereu destinul cu cel al țării, ironia fiind însă că miraculoasele lor puteri vor fi privite de toată lumea drept veritabile handicapuri, de natură a-i însingura pe deținătorii lor. Iar destinele esențiale pentru romanul acesta sunt cel al lui Saleem, copilul nelegitim al unei hinduse sărace, iar, pe de altă parte, al lui Shiva, unicul fiu al unor musulmani bogați, copii care, însă, sunt schimbați imediat după naștere, de aici confuzia, ironia și tragedia lor personală întruchipând-o pe aceea a Indiei, mereu sfâșiată între diferitele etnii, limbi, convingeri religioase.

În *Copiii din miez de noapte*, carte debordând de fantezie și, nu o dată, de exuberanță, Salman Rushdie a găsit, apoi, cea mai potrivită modalitate de a descrie lumea indiană în ansamblu, dominată de nevoia de modele – umane, estetice și, de ce nu, chiar cinematografice, dacă ne amintim malițioasele secvențe ce descriu cetatea filmului de la Bollywood – și preocuparea pentru corespondențe, fie ele biografice și / sau literare. Universul acesta este unul în care nimic nu e previzibil, nici chiar discursul auctorial, rolul Padmei, ultima iubire a lui Saleem (dar, deopotrivă, ascultătoarea și cititoarea sa, modelul Șeherezadei funcționând invers în romanul lui Rushdie), fiind și acela de a reprezenta, la nivel narativ, intransigențele lumii materiale pe care naratorul, Saleem, încearcă mereu să le învingă. Dar și de a duce povestea lui în locuri prin care suferindul Saleem nu mai vrea – sau crede că nu mai poate – să treacă, fie și numai cu amintirea. De aici permanenta impresie de dezagregare, chiar și trupul protagonistului descompunându-se treptat pe parcursul relatării, fapt ce simbolizează fărâmițarea Indiei, prin desprinderea Pakistanului și a Bangladeshului. Povestea lui Saleem îi oferă Padmei sublimare estetică în loc de satisfacție propriu-zisă, poate de aceea intervin atât de numeroasele digresiuni la care ea îl silește („Ah, întreruperi, mereu întreruperi!” exclamă el.) Nici cearșaful găurit prin care, la începuturile lumii, în minunatul și seninul Cașmir, o privea tânărul doctor Aadam Aziz pe Naseem (pe fragmente, firește!) nu are altă funcție decât aceea de a oferi o viziune incompletă, mereu ruptă de context, specifică, după cum e convins Rushdie, pentru întreaga Indie.

Problemele legate de esența culturii și, mai cu seamă, de cea a identității sunt puse, nu o dată, în termeni ce nu exclud nici politica și nici – cu atât mai puțin – moralitatea, căci Saleem însuși, încercând să afle cine este cu adevărat, se folosește de termenii impuși de câte un etalon străin, venit din lumea din afara granițelor Indiei, de pe tărâmul fostului Imperiu Britanic. De aceea, primele două părți ale romanului lui Rushdie au în vedere o istorie culturală structurată mereu pe două niveluri, pe de o parte, o Indie „experimentală”, iar pe de altă parte, una dominată exclusiv de rațiunea occidentală. *Copiii din miez de noapte* exprimă, astfel, o sensibilitate divizată la tot pasul, fie între valorile indiene și cele britanice, fie între credința hindusă și cea musulmană, fie – nu în ultimul rând – între mediul urban și cel rural, scriitorul aflându-se parcă în căutarea vechiului centru ordonator care ar fi putut unifica toate aceste aspecte. Dar, cum centrul e, acum, pierdut, singura speranță, oricât de iluzorie, de salvare rămân... murăturile!

Dincolo de nivelul parodic, cititorul înțelege că Rushdie aduce, astfel, în discuție, delicata problemă a posibilităților de conservare a memoriei, deci, a istoriei – abordând, astfel, marea temă a temporalității, care a marcat întregul roman al secolului XX. A treia parte a cărții implică, spre deosebire de cele anterioare, bruște schimbări de stil și de ritm narativ, căci, aflat în căutarea adevărurilor referitoare la originea sa, Saleem definește perfect și întreaga realitate a Indiei moderne, atât de stratificate și atât de diferite față de imaginile din pliantele publicitare, multiculturalismul devenind, astfel, una din preocupările esențiale ale autorului însuși. Metafora miezului de noapte și a celor o mie unu copii născuți o dată cu India modernă trimite, așadar, nu doar la lumea miraculoasă a celor *O mie și una de nopți* și nici doar la strategiile narrative împrumutate de Rushdie din celebra colecție de povestiri (narațiunea fiind una centrală, dar naratorul știind cum să-și submineze singur omnisciența), ci mai ales la semnificațiile începutului, atât al țării, cât și al copiilor ei, precum și ale șanselor lor de reușită; plasate, însă, în acest caz, sub un uriaș semn de întrebare.

Casandra sau curajul de a spune adevărul

Nu puțini exegeți – și, deopotrivă, cititori sau spectatori – au considerat că, dintre toate scenele pline de tensiune și de semnificații care s-au păstrat din corpusul de texte al tragediei grecești, poate cea mai bine realizată, dar și cea mai puternică din punct de vedere estetic este cea în care Eschil o descrie pe Casandra, în *Agamemnon*. Aici, protagonistă știe – literalmente, ea vede – că în foarte scurt timp va fi ucisă, numai că membrii corului nu-i înțeleg viziunile și nu-i pot interpreta corect cuvintele, deși ea descrie totul cu maximă precizie. Numai după moartea Casandrei cei din jur vor realiza că ea nu fusese, de fapt, decât încă una dintre victimele inocente (și colaterale) nu doar ale războiului troian, ci și ale unui vechi blestem, ce afectă (și va afecta!) o întreagă familie, dacă ținem seama de faptul că alte și alte morți vor urma, în complicatul mecanism al răzbunării care dă impresia că nu mai poate fi controlat și cu atât mai puțin, oprit.

Fascinată în mod evident de această secvență tragică, scriitoarea Christa Wolf (1929-2011) o transformă pe Casandra, personajul central al romanului său cu același titlu, apărut în anul 1984, în reprezentanta simbolică a femeilor din lumea occidentală (fie ea și est sau vest germană...), pornind de la premisa că, de-a lungul a numeroase epoci, ele au fost silite să acționeze într-un anumit fel sau să nu acționeze deloc; ori, alteleori, au fost reduse la tăcere sau au fost oprite pentru a servi interesele taților, soților sau fraților lor și, indirect, pentru a nu putea să se ridice împotriva puterii masculine, a violenței dezlănțuite și / sau a războiului.

Figură reprezentativă a literaturii germane contemporane, devenită, atât înaintea, cât și după prăbușirea Zidului Berlinului și a Cortinei de Fier, obiectul unui adevărat cult și bucurându-se de o imensă popularitate în Germania de Est, de unde era originară, în ciuda oricăror atacuri ale detractorilor săi care i-au reproșat obsesiv că fusese membră a Partidului Socialist German, Christa Wolf se afirmă încă din anii '60 ai secolului trecut, evoluând, treptat, mai cu seamă prin romanele sale *Medeea*, *Glasure* și *Casandra* către o proză simbolico-mitică, în încercarea de a identifica, în istorie sau în mitologie, calitatea perenității din ce în ce mai greu de descoperit, după cum a afirmat autoarea însăși, în zbuțumata perioadă contemporană sau în mult prea experimentală literatură a acesteia. Prin urmare, în *Casandra*^{*}, cititorul are în față ultimele ore din viața fiicei regelui Priam și a

^{*} Christa Wolf, *Casandra*. Traducere de Iulia Dondorici, București, Editura Univers, 2014.

reginei Hecuba. Faimoasa troiană înzestrată cu darul profeției ajunge departe de casă, într-o lume ce-i e fundamental străină și care o privește ca pe o străină, adusă fiind de Agamemnon, ca pradă de război și ca soție de taină, numai că va fi ucisă înainte de asfințitul soarelui. În aceste clipe și în această situație limită, ea își rememorează întreaga viață, punând în paralel momentele esențiale ale propriei existențe cu etapele determinante ale războiului troian. Iar pentru a izbuti să facă acest lucru, Christa Wolf plasează toate personajele marcante ale marelui război care s-a sfârșit cu căderea Troiei în contextul unui univers care, deși ținând prin multe din datele sale de un trecut imemorial, are calitatea aparte a contemporaneității și se adresează direct cititorului vremurilor noastre.

Scriitoarea nu recompune strict epoca războiului troian, ci se mulțumește să sugereze mult (și multe!), bazându-se (și) pe speculațiile a generații întregi de istorici și de arheologi porniți în căutarea adevărurilor Troiei. În plus, Christa Wolf joacă această carte a inspirației din mitologie și din scrierile canonice ale Antichității cu o mare artă și, deopotrivă, cu suficientă libertate. Căci acei cititori bine familiarizați cu textele homerice ori cu tragedia greacă în ansamblu vor observa scăpările sau adăugirile deliberate aduse unei istorii altfel suficient de cunoscute, și anume a Casandrei, profeta menită a spune adevărul, însă a nu fi crezută de cei din jurul său. Astfel, Christa Wolf folosește și o serie de surse latine; ori se raportează, direct sau indirect, și la întreaga tradiție și literatură medievală (fie și la scrieri apocrife: din aceste surse diverse derivă figura frumoasei Briseis!), pe care le citește cu luare aminte, dar pe care le și reinterpretează, încercând să descopere, dincolo de simplele relatări ori istorii eroice, semnificația profundă a devenirii sufletului omenesc și mai cu seamă implicațiile pe care, în această lume, le are ori le poate primi sensibilitatea feminină. La toate acestea scriitoarea germană adaugă jocurile propriei sale imaginații, din această perspectivă trebuind privite mai cu seamă relația dintre Casandra și Enea, iubitul ei dintotdeauna, sau aventurile trăite de Anhise, tatăl lui Enea. De asemenea, prietenia și rivalitatea dintre Casandra și Marpessa oferă cititorului excelente pagini de analiză a sufletului feminin. Deloc întâmplător, tocmai Marpessa, un fel de menadă dezlănțuită, întotdeauna descrisă într-un cadru pe măsură, are darul de a oferi o alternativă, desigur, superioară la nivel etic (prin intermediul introducerii Casandrei în universul ei și al oamenilor simpli) la rigoarea și fățarnicia curții regale.

Construită în acest fel, realitatea din Troia Christei Wolf devine, mai ales din perspectiva profunde și sensibilei Casandra, o lume (și, implicit, o societate omenească) a cărei inocență originară, oarecum în mod asemănător cu viziunea pe care o regăsim în cărțile lui David Grossman, tinde să se spulbere pentru totdeauna și să dispară, sub amenințarea constantă și tot mai evidentă a corupției în cele mai diverse forme ale sale, dar și sub atacurile insidioase ale violenței și înșelătoriilor mici sau mari. Textul a fost privit, tocmai de aceea, ca un studiu atent al unui caracter, dar și ca o elaborată frescă a unei lumi ce cade, treptat, pradă propriilor sale vicii și slăbiciuni. Reprezentantele feminismului mai mult sau mai puțin militant nu au ezitat ca, pornind de aici, să clameze chiar că ar fi vorba despre

demersul feminist de a da glas celor aflate, altfel, în incapacitatea ori imposibilitatea de a se exprima. Numai că, dincolo de astfel de interpretări partizane, romanul Christei Wolf e o excelentă alegorie, perfect configurată și minunat pusă în scenă – și a cărei consistență devine clară mai cu seamă după dezvoltarea adevărului cu privire la Elena și la Paris. E adevărat că, venind din Germania de Est, dintr-o lume dominată de propagandă și de teama indusă tuturor locuitorilor, autoarea știe foarte bine să sugereze, să facă aluzii și să pună, în acest fel, în fața cititorului o adevărată ilustrare a mecanismelor perfide și insidioase ale creării treptate a propriului dușman – fie el și inexistent. Mai cu seamă a celui inexistent, așa cum se întâmplă în cazul Elenei... Casandra e prima care înțelege că minunata Elena, simbolul și cauza (fie și pretextul!) întregului război ce va fi purtat la Troia și care va sfârși prin a distruge totul, nu e decât o închipuire, însă o închipuire a cărei consistență e creată de cei care își dau seama că, pentru a lupta cu inamicul, ostașii au nevoie de o umbră care să le întruchieze, simbolic, deopotrivă spaimile, urile și cele mai ascunse dorințe.

De altfel, întreaga existență a Casandrei e plină de momente neprevăzute și de întâlniri ori întâmplări care, adesea, nu sunt ceea ce par. Sosind la templul lui Apollo, ea va ajunge (și) să fie, treptat, inițiată în tainele dragostei și ale vieții de către Panthoos, pentru a putea, apoi, când va fi întemnițată pe nedrept, să înțeleagă viața celor care trăiau departe de rigida curte regală – și chiar să se bucure de compania oamenilor simpli, retrași în peșterile din munți. Constanta – marea constantă, poate că singura – din viața sa e reprezentată de iubirea pe care i-o poartă lui Enea, pe care, însă, doar aparent paradoxal, îl va părăsi în final, alegând să-și trăiască propriul destin tragic până la capăt, tocmai pentru ca el să aibă șansa unui alt început și a întemeierii unei noi lumi, departe de Troia; dovadă că ea împărtășise întotdeauna cu el disprețul suveran față de participarea formală la orice schemă (narativă ori istorică) prestabilită. În acest context, soarta crudă a Casandrei și simbolică sa identificare cu amazoanele conduse de Pentesilea dau senzația a fi doar o parte a destinului ei, câtă vreme, dincolo de moartea care o așteaptă și pentru care, în final, ea e realmente pregătită, ceea ce contează e revelația adevărului pe care Casandra o trăiește. Rămasă singură, fără familie și fără prieteni, temută de toți pentru darul ei (care însă nu-i aduce nici acum fericirea sau măcar salvarea temporară), Casandra îi poate contempla pe toți cei din jur drept ceea ce aceștia sunt, iar nu drept ceea ce vor să pară.

Cartea de față devine, citită astfel, și o meditație asupra sensurilor și semnificațiilor adevărului într-o societate opresivă și într-un univers al măștilor sociale. E drept că romanul dă senzația unui text istoric, mai cu seamă deoarece viața oamenilor se desfășoară în funcție de răsărit și de apus, de ritmul sărbătorilor și al ritualurilor, iar nu al simplei curgeri și măsurări artificial-exterioare a zilelor. Numai că această impresie e rapid corectată de ceea ce Wolf pune în subtextul *Casandrei*. Mai mult decât atât, după cum chiar ea mărturisește, autoarea s-a folosit de atmosfera mitologică și / sau istorică doar în măsura în care aceasta îi servea scopurile estetice și o ajuta să creioneze universul specific în care se desfășoară

întâmplările din viața personajelor sale. Romanul devine, așadar, mai degrabă un soi de fantezie utopică decât o recompunere strict documentară. Christa Wolf ignoră, tocmai de aceea, anumite detalii ale istoriei Casandrei, așa cum a fost ea relatată în tragedia lui Eschil. Căci, în textul antic, se sugerează de la bun început cum Casandra își alege soarta în mod cât se poate de liber, prefăcându-se a uita partea pe care trebuie s-o îndeplinească în înțelegerea cu Apollo. Prin urmare, respingându-l pe zeu, ea va primi darul profeției, atât de mult dorit, însă și pedeapsa de a nu fi crezută, indiferent cât de convingătoare îi vor fi cuvintele.

Interesant în romanul Christei Wolf este că protagonistă își asumă soarta și tratează neîncrederea oamenilor ca atare. Esențial, pentru ea, va fi să reușească să se descopere pe sine și să înțeleagă – și să afirme – cumva mai presus de toate plăsmuirile celor din jurul său și de convingerile lor, adevărul propriu. Și, în egală măsură, adevărul despre lumea (și al lumii...) în mijlocul căreia trăiește. De aici decurge tensiunea extraordinară din lungul monolog în care Casandra își rememorează viața, ca într-o neașteptată variantă de flux al conștiinței excelent stăpânit de Christa Wolf. Războiul troian poate fi, așadar, citit subtextual ca replică în cheie antică a Războiului Rece, iar regii din vechime, cu toanele lor și cu deciziile luate fără a ține seama de interesele celor mulți devin expresii cumva arhetipale ale tiranilor din orice epocă. În acest context, ceea ce contează cu adevărat este capacitatea de a căuta și de a spune adevărul – nu adevărurile conjuncturale ale vreunui discurs pseudoistoric, nici pe acelea înfrumusețate ale unei viziuni calofile. Ci adevărul cu privire la ce este o ființă omenească sub povara istoriei, dar și la demnitatea pe care o astfel de ființă omenească, asemenea Casandrei, o poate demonstra.

Extincție și literatură

Adesea voit șocant în manifestările publice, nonconformist prin vocație și rebel prin alegere, stilist desăvârșit și indiscutabil maestru al prozei contemporane de limbă germană (considerat chiar, de către Italo Calvino, cel mai mare scriitor al secolului XX), austriacul Thomas Bernhard (1931-1989) a fost – și încă mai este, cel puțin parțial – o problemă deschisă pentru critica de specialitate. Căci, dacă meritele literare nu-i pot fi negate, receptarea la adevărata valoare a operei sale a fost întârziată de unele dintre atitudinile sau luările de poziție ale unui autor deloc doritor să se încadreze (să se lase încadrat!) în clișeele (fie ele și criterii...) stricte ale exegezei.

Deși încununat cu importante premii literare (Premiul de Stat Austriac, Georg Büchner Preis sau Prix Médicis Etranger) și afirmat atât ca prozator, cât și ca poet și dramaturg, Bernhard a rămas oarecum un *outsider*, el însuși alegând să se situeze în afara oricăror norme și reguli. Dar poate că nicăieri nu apare acest lucru atât de evident ca în *Extincție*^{*}, ultimul și cel mai vast roman al său, apărut în anul 1986.

Subintitulată *O destrămare*, cartea aceasta reprezintă, la un anumit nivel al interpretării, încercarea scriitorului de a diseca realitatea și percepția umană și de a aduce în discuție, indirect, modul în care eul profund (cel adevărat!) diferă de masca socială cerută (reclamată chiar!) la fiecare pas, după cum sugerează scriitorul, de necesitățile unei existențe filistine și ipocrite, cum e cea a Austriei secolului XX, în viziunea nu o dată crudă și, în orice caz, lipsită de orice menajamente a lui Bernhard. Pe de altă parte, *Extincție* devine, în anumite fragmente, un remarcabil sistem de oglinzi paralele, în care viața e privită mai întâi din perspectiva protagoniștilor și mai cu seamă a naratorului, Franz-Josef Murau, iar apoi, chiar dacă mediat, din aceea a întregului univers uman cu care aceștia intră în contact. Având curajul și, deopotrivă, posibilitățile materiale de a părăsi lumea austriacă atât de plină de defecte, după cum îi pare lui, de a se rupe de familia sa pe care o consideră incapabilă să-l înțeleagă și de a începe o nouă viață la Roma, într-un exil autoimpus, alături de tânărul Gambetti, ai cărui pași îi ghidează din punct de vedere intelectual, Murau își expune, de-a lungul întregului text, opiniile și concluziile.

^{*} Thomas Bernhard, *Extincție*. Traducere, prefață și note de Gabriela Danțiș, București, Editura Art, 2013.

Romanul e împărțit în două secțiuni, *Telegrama* și *Testamentul*, fiind lunga prezentare făcută la persoana întâi, de către Franz-Josef, a familiei Murau și a domeniului de la Wolfsegg, ambele detestate de acesta. La prima vedere, cititorul, cucerit de muzicalitatea prozei lui Bernhard, de frazele lungi și de cadențele neobișnuite, de o excelentă tehnică a dozării efectelor stilistice, precum și de o extrem de modernă fragmentare și nuanțare a discursului, pare a nu observa că monologul naratorului nici măcar nu vizează de fiecare dată realități obiective recognoscibile ca atare, și nici nu reprezintă concluziile unor argumentații bine puse la punct, toate fiind, privite cu atenție, mai degrabă meditațiile spontane sau îndelung pregătite ale unui spirit neliniștit și incapabil să se împace cu ordinea prestabilită a lucrurilor – implicite, cu organizarea întregului univers exterior.

Apoi, cum proza lui Bernhard dobândește pe nesimțite o calitate de-a dreptul hipnotică, insinuându-se asemenea unei obsesii în conștiința lectorului, în unele momente există tendința de a ignora faptul că pozițiile exprimate și susținute cu atâta tărie nu sunt neapărat rezultatul funcționării mecanismelor logicii în sensul tradițional al acesteia, ci se constituie mai degrabă într-un soi de superstructură ideatică nutrită chiar de Murau. Că scopul acesteia ar fi să justifice sentimentele de respingere pe care fiul le are, după ani de zile, față de neglijarea sa de către propria mamă, așa cum au susținut o parte a exegeților, poate fi adevărat. Dar la fel de adevărat este că scopul tuturor considerațiilor lui Murau, a nemiloasei sale diatribe la adresa Austriei, ba chiar și la aceea a spiritului și spiritualității germane (incluzându-l aici până și pe Goethe, după cum, într-un text anterior, *Vechi maeștri*, nu-l „iertase” nici pe Heidegger!), cărora le opune modelul romanic, e de a-și obiectiva percepțiile și de a face o analiză lucidă a realităților întregii Europe din epoca postbelică. Ideile se urmează unele pe altele, opiniile lui Murau reprezintă, nu o dată, ecouri evidente ale celor exprimate public de către Thomas Bernhard, dar asta nu știrbește cu nimic plăcerea lecturii unui scriitor prea puțin cunoscut în profunzime dincolo de hotarele spațiului de limbă germană.

Vorbind despre proza lui Bernhard, George Steiner sublinia nota de monotonie calculată pe care ar avea-o creațiile din ultima parte a vieții acestuia; monotonie a urii exprimate câteodată fără menajamente față de Austria, față de materialitatea existenței și față de omul modern în general. Numai că această monotonie a negării nu înseamnă nihilism, iar aici e unul dintre aparentele paradoxuri ale operei acestui atât de aparte autor. Căci, în contextul unui secol marcat de urmările celor două războaie mondiale, unica soluție și singura cale de salvare spirituală, sugerează Bernhard, e un anumit negativism ce reprezintă modalitatea sa predilectă de a evita sentimentalismul inutil, melodrama ieftină și orice anacronic convenționalism – fie el narativ sau ideatic.

Atitudinea pe care o are Murau față de realitatea lumii austriece contemporane lui e determinată de stările de moment pe care le trăiește, de dorințele proprii, de idiosincraziile de tot felul. Esențială rămâne, oricum am privi-o, respingerea trecutului nazist al familiei sale, precum și demersurile pe care le face de a se îndepărta cât de mult cu putință de modul artificial și fals de viață al surorilor sale

și de orice amintire a anilor petrecuți la Wolfsegg. Apropiat, de către unii critici, de tonul prozei lui Samuel Beckett, Thomas Bernhard nu-și transformă scrierile în expresii ale unui negativism structural și distructiv, fiind vorba, la el, în *Extincție*, mai degrabă de o „artă a exagerării”. Nu va surprinde, deci, atitudinea lui Murau cu privire la fotografiile care, departe de a reprezenta salvarea de la uitare, așa cum se spune îndeobște, devin, prin imobilismul lor și prin unicitatea perspectivei, simplă imagine distorsionată a realității, instantaneu al măștii, deci al aparenței, nicidecum al esenței ființei.

„Destrămarea” invocată de autor vizează, astfel, nu doar ființa umană sub loviturile marii istorii, ci deopotrivă relațiile dintre semeni, ba chiar dintre rudele cele mai apropiate. Căci, anunțat printr-o telegramă semnată de surorile sale, Caecilia și Amalia, că părinții și fratele mai mare au murit într-un accident de mașină, Franz-Josef revine acasă, la Wolfsegg, pentru a deveni, formal, moștenitorul considerabilei averi a familiei, însă doar pentru a putea ceda domeniul prietenului său Eisenberg, fratele întru spirit, conducătorul comunităților israelite din Roma. Murau repetă, oarecum, potențând-o, atitudinea din tinerețe a unchiului său, Georg, singurul membru al familiei de care se simte apropiat sufletește (de altfel, printre foarte puținii săi apropiați, un alt caz fiind cel al poetei Maria, a cărei imagine a fost raportată de cercetători la cea a lui Ingeborg Bachmann), cel care găsisese puterea de a se smulge de sub dominația unui mod de viață pe care-l considera străin de al său. Pe de altă parte, în final, naratorul ispășește, simbolic, și vina de care fusese apăsător ani de zile, știind că la Wolfsegg, ai săi fuseseră complici prin tăcere la ororile nazismului, crimele comise pe proprietatea de aici fiind tănuite, pentru păstrarea aparențelor și a poziției sociale, de către toți cei care aflaseră de ele.

Se vede, așadar, că romanul nu rezistă neapărat prin linia întâmplărilor, care nu este spectaculoasă, Bernhard mizând mult mai cu seamă pe tehnica retrospectivă și pe lungul monolog al lui Murau. De fapt, cu toate că autorul dă senzația că încearcă să urmeze modelul unui bun roman de formare, în care Franz Josef ar fi maestrul spiritual, iar Gambetti, discipolul, ne dăm seama încă din primele pagini că rolurile de novice și de maestru se pot schimba în orice clipă: „Gambetti e discipolul meu și, invers, eu însumi sunt discipolul lui Gambetti. Învăț de la Gambetti cel puțin tot atât cât învață Gambetti de la mine. Relația noastră este ideală.” Unii critici au vorbit despre o formulă de „anti-Bildungsroman”, care ar privilegia strategia amânării sau a așteptării frustrate: de multe ori, cititorul e convins că vor avea revelații spectaculoase, doar pentru a constata că aventurile la care face aluzie Murau sunt întotdeauna ale spiritului.

Chiar aparența de monolog e subminată în două rânduri, la început și la final, când aflăm despre proiectele literare ale lui Murau: „Eisenberg a acceptat darul în numele comunității israelite. De la Roma, unde mă aflu acum din nou și unde am scris *Extincție*, și unde voi rămâne, scrie Murau (născut în 1934 la Wolfsegg, mort în 1983 la Roma), i-a mulțumit că a acceptat.” Însă tot acum devine evident și artificul autorului: dincolo de lungul monolog, se insinuează și modelul

manuscrisului găsit – care se transformă, în chiar cursul lecturii, în textul oferit cititorului. Remarcabil și neobișnuit roman contemporan, *Extincție* este și un excelent metaroman, autoevaluându-și, nu fără ironie, semnificațiile. De altfel, sugestia aceasta există chiar de la începutul textului: Murau mărturisește că îi făcuse lui Gambetti câteva sugestii de lectură: *Siebenkas* de Jean Paul, *Procesul* de Kafka, *Amras* de Thomas Bernhard, *Portugheza* de Musil, *Esch sau Anarhia* de Broch. Prin urmare, autorul își include o povestire de tinerețe între modelele de urmat și cărțile de studiat. Dovadă că literatura rămâne, în ciuda tuturor provocărilor istoriei, calea de urmat – și șansa salvării spirituale. Pentru autori și cititori deopotrivă.

Lumea din spatele ușilor închise

Faima internațională a scriitorului chinez Su Tong se datorează în principal filmului *Raise the Red Lantern* (*Da hong denglong gaogao gua*), regizat de Zhang Yimou, cu Gong Li (magistrală!) în rolul principal, peliculă nominalizată la Oscar pentru cel mai bun film străin în 1991 și recompensată cu două Premii BAFTA în 1993. După marele succes repurtat de film, cititorii – mai ales cei occidentali – au descoperit, cu uimire și încântare, un prozator a cărui creație, în ciuda tinereții sale (Su Tong s-a născut în 1963), era comparabilă, din punct de vedere tematic sau stilistic, cu mari cărți ale literaturii universale. Mai cu seamă nuvela *Soții și concubine*, care a reprezentat punctul de plecare pentru scenariul peliculei lui Zhang Yimou.

Aparent, *Soții și concubine* (1989)* nu e altceva decât povestea, plasată în China anilor '20 ai secolului trecut, a vieții unei tinere care ajunge cea de-a patra soție a unui bărbat înstărit. Numai că, dincolo de subiect – și el suficient de șocant pentru cititorul occidental – sunt multe alte aspecte pe care Su Tong le tratează cu o maturitate extraordinară și cu o stăpânire perfectă a tuturor mijloacelor artistice utilizate. Căci scriitorul abordează, indirect, nu doar o serie de realități ale unei Chine înțepenite parcă în mentalitatea medievală, ci și – mai ales! – psihologia feminină, adesea ignorată în literatura (și în realitatea...) acestui spațiu cultural. Pe de altă parte, Su Tong nu uită nicidecum semnificațiile pe care, în acest context, le primesc singurătatea, imposibilitatea comunicării și, în ultimă instanță, nebunia. Proiectul pare extrem de îndrăzneț și, într-adevăr, nuvela aceasta se dovedește a fi astfel. Autorul creează, în plus, și cadrul perfect pentru desfășurarea tuturor evenimentelor pe care le relatează cu o excelență tehnică a gradației și, în egală măsură, se raportează la trecutul cultural chinez, câtă vreme povestea vieții lui Songlian, foarte tânăra protagonistă, pare desprinsă dintr-o veche tragedie, foarte elaborat pusă în scenă, ca într-o reprezentație de gală a unui spectacol de „Beijing opera”. De altfel, toate aceste caracteristici apar și în alte nuvele ale lui Su Tong, mai cu seamă în cele incluse în volumul recent apărut în limba română, purtând titlul general *Soții și concubine*, în traducerea Ionelei Voicu. Astfel, în *Viață de femeie*, autorul urmărește etapele existenței unei femei, care cunoaște mărirea, apoi decăderea, pentru ca, în *O altfel de viață de femeie*, să evalueze efectele legăturii

* Su Tong, *Soții și concubine*. Traducere și note de Ionela Voicu, Iași, Editura Polirom, 2015.

extrem de profunde dintre două surori, iar în *Arta grădinăritului* să încerce să privească dintr-o perspectivă neașteptată micile întâmplări cotidiene care primesc, în acest fel, semnificații nebănuite la prima vedere.

În *Soții și concubine*, pretextul narativ de la care pornește totul e reprezentat de sinuciderea tatălui lui Songlian, cel care, neștiind cum să facă față falimentului micii sale afaceri, alege moartea. Pentru Songlian se deschid, din acest moment, două căi, pe care i le explică fără menajamente mama sa vitregă: fie alege să se angajeze și să-și câștige existența muncind, fie să se căsătorească. Fata, înzestrată cu destul spirit practic, optează pentru cea de-a doua variantă; numai că, din nou, aici e o dilemă: dacă viitorul soț să fie bogat sau nu. Să fie bogat, desigur! își dorește Songlian. Soluția, aparent preferabilă și facilă, ridică, însă, de la bun început, o altă problemă: căci, hotărându-se, în situația dată (a se citi, în situația ei...), pentru un bărbat bogat, fata acceptă, implicit, să devină concubină. Mai precis, visând la o existență liniștită și fără griji materiale, ea va ajunge în casa lui Chen Zuoqian, un negustor trecut bine de prima tinerețe, în calitate de a patra soție a acestuia. Iar de aici începe drama pe care o va trăi fata.

Iar dacă, în film, Zhang Yimou reușește să creeze o atmosferă de-a dreptul hipnotică prin muzică și prin intermediul imaginilor ce prezintă ridicarea lampionilor roșii pentru a marca preferința stăpânului pentru una sau alta dintre femeile sale, Su Tong configurează, cu o artă a detaliului în care se dovedește maestru, o extraordinară atmosferă a sugestiei, a jumătăților de adevăr și a lucrurilor care niciodată nu sunt spuse până la capăt. Și pe care, deci, Songlian, tânără – are abia nouăsprezece ani – și complet lipsită de experiență, trebuie să le ghicească și să le înțeleagă. Întotdeauna singură, pentru că mai nimeni nu pare dispus să-i dea o mână de ajutor, nimeni nu-i explică nimic, chiar servitoarea pe care o primește de la soțul său e o iscoadă care o urăște și însuși Chen nu se sfiiește s-o mângâie în public pe aceasta, umilindu-și, astfel, noua soție. În plus, în casa lui Chen domnește o ierarhie pe care Songlian nu o intuiește în completa ei semnificație decât după un timp (după cam prea mult timp!)... Mai precis, fiecare dintre soțiile anterioare deține nu doar un număr de încăperi în reședința familiei, ci și o anumită influență asupra stăpânului și asupra servitorilor; și totul se structurează într-un sistem complicat de relații de putere, în funcție de perioada petrecută de aceste femei în această casă, de numărul de copii născuți (dăruiți casei...), de fidelitatea față de Chen și de arta seducției. Venită dintr-o altă lume, căci urmasă o vreme cursuri universitare, Songlian nu reușește să se integreze în acest univers, cu toate că la început totul pare a fi de partea ei: este foarte frumoasă, tânără, iar interesul erotic al stăpânului față de ea e în afara oricărei îndoieli. Numai că, lipsită de prieteni, de oameni cu care să poată vorbi, fără a avea libertatea de a ieși dintre zidurile casei care se transformă treptat într-o veritabilă închisoare, suspectată și atacată cu mijloace nedemne și cu care ea nu știe să lupte de către celelalte soții ale lui Chen, lumea lui Songlian începe să se dezintegreze progresiv, dar inevitabil. Tot mai singură, își găsește un iluzoriu refugiu în fumat, încearcă să stabilească o ambiguă relație cu Feipu, fiul cel mare al stăpânului și soțului ei, dar

eșuează și în această privință și e din ce în ce mai bântuită de imaginea fântâniei din grădină unde află, întâmplător și doar din fraze rostite cu jumătate de gură, că ar fi fost înecate, pentru a fi, în acest fel, drastic pedepsite, fostele concubine care se făcuseră vinovate de adulter.

Pe nesimțite, Songlian nu va mai încerca să se integreze în familia lui Chen, convinsă că oricum nu va reuși niciodată, ci va dori doar să supraviețuiască. Dar și acest lucru se dovedește a fi extrem de dificil într-o lume supusă regulilor de tot felul, toate nescrise, tăcerii și intrigilor feminine puse la cale de celelalte soții ale stăpânului. În acest context, poate că cel mai mare merit al lui Su Tong e modul în care încheie nuvela – căci *Soții și concubine* părea, cel puțin de la un moment dat încolo, a avea un final previzibil. Numai că Songlian nu moare, nu se sinucide și nici nu e pedepsită, asemenea lui Meishan, cea de-a treia soție a lui Chen surprinsă în flagrant delict, petrecând cu iubitul ei (în urma trădării venite din partea celei de-a doua soții, Zhuoyun, care, în ciuda chipului blând, e gata de orice ca să-și întărească poziția în familie), prin aruncare în fântâna părăsită din grădină. Ci, incapabilă să mai stabilească vreo punte de legătură între ea și lume și să comunice în vreun fel cu ceilalți, Songlian înnebunește, devenind un soi de straniu expozat al casei Chen, în momentul în care este adusă acolo cea de-a cincea soție a stăpânului... Filmul lui Zhang Yimou redă situația aceasta prin intermediul zăpezii care cade peste lume, dar Su Tong reduce totul la esențe, la doar câteva cuvinte rostite de Chen, care marchează condamnarea lui Songlian („N-ai văzut nimic. Ai înnebunit!”) și la atitudinea resemnată a tinerei care nu pare deloc nebună, însă stă tăcută și tristă sub glicina din grădina casei.

Citită și interpretată din cele mai diverse perspective, nuvela lui Su Tong a părut reprezentanților feminismului o veritabilă replică, în cheie asiatică, la celebra creație a lui Kate Chopin, *The Awakening*, pornind de la premisa că ambele texte reprezintă, prin acțiunile și deciziile de final ale protagonistelor, Edna și Songlian, o revoltă față de regulile nedrepte ale unei lumi patriarhale, în care aspirațiile feminine nu-și găseau locul. Astfel că hotărârile lor finale, sinuciderea, în cazul Ednei și asumarea nebuniei, în cel al lui Songlian, sunt o formă de protest, unica posibilă, dar și un răspuns, tot așa, singurul cu putință, în fața provocărilor și condiționărilor cu care ele se confruntaseră. Și, în fond, pentru Songlian, atitudinea din final e și modalitatea de a scăpa cumva de eterna fățărnicie și de perpetuuul joc al măștilor pe care le implica acceptarea spectacolului pur formal în care se transformase mariajul multiplu al lui Chen. Sigur, soluția aceasta poate părea extremă, însă o alta nu există, realmente. Căci Songlian nu reușește – dar, și aici e tragismul textului, nu pentru că nu dorește, ci pentru că soarta sa alege în locul ei – să se încadreze în rolul consacrat care, teoretic, i-ar fi fost destinat: anume, să devină mamă și, în acest fel, să-și consolideze poziția în casa lui Chen. Dar vârsta stăpânului își spune cuvântul, astfel că Songlian e tot mai neglijată, se simte trădată și înțelege că niciodată nu va avea un copil. O cale de ieșire ar fi, consideră ea, să adopte modelul celei de-a treia soții a lui Chen. Adică, să urmeze calea artei. Cea de-a treia soție fusese cântăreață de operă și Songlian e fascinată de cântecele ei,

însă eșuează și în acest domeniu. Pe de o parte, pentru că, la fel cum îi spune și tânărul care încearcă la un moment dat s-o învețe să cânte la flaut – tot o expresie a nevoii lui Songlian de a se refugia în lumea artei –, îi lipsește experiența bucuriei. Tânăra soție a patra cunoaște doar tristețea, iar asta nu e destul pentru a putea cânta... Astfel că mica sa rebeliune mai degrabă gândită decât realizată, ce fusese prefigurată de apropierea lui Songlian de a treia soție (ea însăși insubordonată și având un amant, lucru care-i și aduce pieirea) se sfârșește înainte de a începe cu adevărat. Iar picătura care umple paharul e crima pe care o vede, dar care nu e luată în seamă de nimeni altcineva. Chen comandă uciderea lui Meishan, iar tânăra soție a patra e martoră la momentul când aceasta e aruncată în fântână, dar nimeni nu pare a o crede, tragedia de care ea e conștientă pe deplin fiind mai cu seamă revelația pe care o are atunci: unei femei i se poate întâmpla orice în această lume a bărbaților și a regulilor impuse tot de ei... Chiar dacă trăiește în continuare, Songlian alege moartea, simbolică moarte spirituală rezultată din asumarea nebuniei, la fel cum, înaintea sa, celelalte concubine care nu mai putuseră trăi astfel, avuseseră aceeași opțiune, prin pasul spre adulter pe care-l făceau, știind bine că, după, nu mai urmează decât fântâna părăsită... Căci, așa cum sună cuvintele cântecului pe care-l interpretează obsesiv cea de-a treia soție a lui Chen, Songlian simte, la rândul ei, că din această viață nu e cale de scăpare: „Doar umbra mea mă însoțește/ Sunt încă și mai tristă!”

Dacă nuvela *Soții și concubine* i-a adus lui Su Tong celebritatea internațională și a reprezentat un șoc pentru cititorul occidental, mai ales dacă ținem seama de tema aleasă, consacrarea deplină a scriitorului se produce în adevăratul sens al cuvântului după apariția romanului *Lumea de orez* (1991).

Su Tong demonstrează, în acest text, că este pe într-un tot capabil să construiască un plan narativ de largă respirație și de substanță, preluând o serie de elemente care marcase literatură chineză în deceniile anterioare și care se regăsesc în proza lui Ba Jin sau Lu Xun, cum ar fi predilecția oamenilor pentru superstiții ori supunerea nu o dată orbească în fața unei autorități patriarhale. Acești autori sperau că, prin evidențierea acestor aspecte, vor determina trezirea spirituală a unei Chine înțepenite în mecanismele și ritmurile unei tradiții care, în contextul epocii moderne, se dovedeau anacronice. Su Tong, însă, pornind subtextual și de aici, oferă cititorului (și) altceva. În primul rând, o viziune romanescă uluitoare și puternică, dar și o carte care depășește condiționările oricărei ideologii, fie ea și una implicită. Populând textul cu personaje violente și groțesti dar puse și sub un evident semn al tragicului, scriitorul configurează, în *Lumea de orez*^{*}, aproape pe nesimțite, un univers brutal și neprimitor, în care se mișcă numeroase apariții infernale, punând la tot pasul la îndoială existența binelui. Cartea nu e nicidecum o lectură plăcută, uneori textul abundă în detalii ce duc cu gândul la estetica naturalismului și la unele dintre cele mai dure pagini ale lui Zola, de pildă. Numai că, pe de altă parte, cititorul nu poate lăsa din mână *Lumea de orez*, Su Tong

* Su Tong, *Lumea de orez*. Traducere de Dinu Luca, București, Editura Humanitas Fiction, 2015.

reuşind aici performanţa de a cuceri printr-o creaţie care nu „place”, dacă ar fi să ne luăm după standardele consacrate, dar care, în egală măsură, nu poate fi uitată uşor.

În mare, subiectul e axat pe evidenţierea devenirii lui Cinci-Dragoni, un tânăr care ajunge la oraş mai mult mort decât viu, călătorind clandestin cu un mizer tren de marfă, în căutarea unui trai mai bun, după inundaţiile catastrofale care îi afectaseră localitatea natală, Satul cu nuci, aflat la peste opt sute de *li* distanţă. Primit cu brutalitate de bandele de infractori de la periferie, care îi administrează imediat după sosire o lecţie care-l face să înţeleagă pe dată legile violenţei ce guvernează universul citadin, Cinci-Dragoni reuşeşte, totuşi, să primească o slujbă şi adăpost în casa jupânului Feng, proprietarul unui magazin de orez. Epoca e, la fel ca şi în *Soţii şi concubine*, cea a anilor ‘20 – ‘30, iar mentalitatea oamenilor, deşi majoritatea sunt avizi după îmbogăţire, rămâne legată în mare măsură de elementele tradiţionale chineze. Interesant este că, deşi, cel puţin aparent, Cinci-Dragoni avea şansa evoluţiei din toate punctele de vedere după mai multe întâmplări care-i sunt favorabile (ajunge să se căsătorească, pe rând, cu ambele fiice ale stăpânului său, Zhiyun şi Qiyun), tânărul nu face altceva, de-a lungul primilor ani petrecuţi în oraş, decât să decadă din punct de vedere spiritual. Şi să se dezumanizeze treptat.

Privit din acest punct de vedere, finalul romanului, mai precis călătoria pe care vrea s-o facă Cinci-Dragoni, acum bătrân şi foarte bolnav, spre ținuturile natale, unde vrea să ajungă cu un cărucior plin cu orez, încheiată, însă, cu moartea sa înainte de a fi sosit la destinaţie, nu reprezintă vreo alegere etic-justiţiară a autorului (câtă vreme odată cu dispariţia protagonistului nu dispăre răul din lumea în care acesta trăise!), ci un soi de sumbru adagio cu privire la universul uman abordat. Căci, pentru a ieşi din infern, fiinţa umană trebuie să facă, din proprie iniţiativă, o serie de paşi hotărâţi spre lumină. Or, aşa ceva pare a fi cu neputinţă pentru majoritatea covârşitoare a personajelor din *Lumea de orez*.

Su Tong evită cu grijă dihotomiile de genul buni sau răi, frumoşi şi urâţi, nedorind să elaboreze romanul acesta în funcţie de normele oarecum rigide ale unui astfel de model estetic. Iar ceea ce şochează pe de o parte, iar pe de alta, convinge în contextul unui astfel de univers uman, este că în *Lumea de orez* nu se poate vorbi despre vreun conflict între cei care ar merita salvarea şi cei care, dimpotrivă, ar trebui să fie sortiţi eşecului şi violentei ieşiri din scenă. Sigur, Cinci-Dragoni dă impresia, în primele pagini, că ar putea deveni mai bun, însă mecanismele lumii şi, fără îndoială, ale propriului suflet, îl fac să aleagă cealaltă cale. În mijlocul celor care nu ezită să lovească, să manevreze, să tortureze sau chiar să ucidă – şi nu întotdeauna pentru că ar avea ceva de câştigat din asta, ci realmente gratuit – Cinci-Dragoni nu-şi va mai dori, de la un moment dat încolo, decât să-i poată domina pe cei care, la început, îl umiliseră. Nu va surprinde, deci, că tocmai el va ajunge coordonatorul bandei care, în prima sa zi în oraş, îl lăsase aproape fără suflare. Decis să se răzbune şi să pedepsească pe toţi cei care îl răniseră, inclusiv prima sa soţie, fiica cea mare a jupânului Feng, care îl părăseşte, Cinci-Dragoni pune la cale mecanisme nemiloase şi comportamente ce întrec orice imaginaţie, cercul vicios al violenţei nemaiputând fi, aşadar, oprit nici măcar prin moartea sa.

Titlul romanului primește, privit din acest unghi de vedere, semnificații nebănuite. Fiindcă, dacă viața e o neîncetată încleștare și o neiertătoare luptă pentru supraviețuire, orezul devine metafora cuprinzătoare a eforturilor pe care le fac toate personajele, dar mai cu seamă Cinci-Dragoni, pentru a se ridica mai presus decât cei din jur. Orezul e hrana care te ajută să supraviețuiești, iar uneori un bol de orez poate face diferența între viață și moarte, după cum află, pe pielea sa, protagonistul, convins că cine deține controlul asupra resurselor de orez deține și puterea asupra celorlalți. Prin urmare, nu va ezita să facă realmente totul – și orice! – pentru a pune mâna pe prăvălia stăpânului său. Care, suficient de abil la început, dar ignorând, totuși, dorința de parvenire a tânărului său servitor, îi permite să se căsătorească cu fiicele sale, cu condiția să-și păstreze doar pentru sine afacerea. Romanul devine, deci, nu doar cronică a măririi și decăderii unui om care vrea cu disperare să-și depășească umila condiție, ci, deopotrivă, cuprinzătoare – și lipsită de orice idealizare – frescă a unui univers crud, de care omul se poate apropia doar abandonând cu desăvârșire orice speranță...

Unica pasiune a lui Cinci-Dragoni rămâne, în ciuda mariajelor sale și a oricărei legături umane, orezul – venerat, pe alocuri, cu o fervoare de-a dreptul mistico-erotică (emblematică fiind momentele când protagonistul contemplă depozitul plin al magazinului său, sau când atinge boabele de orez cu o tandrețe pe care nu o are niciodată față de vreo ființă umană). În mod ironic, tocmai faptul că e atât de priceput în evaluarea olfactivă și vizuală a acestuia îl salvează de otrăvirea pusă la cale de nora sa... Su Tong sugerează că doar cei care au suferit de foame pot ajunge să trăiască în acest mod, dar numeroase personaje ale cărții par devorate, la rândul lor, de patimi asemănătoare, orezul putând fi, la nevoie, în cadrul generațiilor care urmează, înlocuit cu banul ori cu puterea. Dar, dincolo de aceste amănunte, orezul reprezintă lumea, iar lumea, întregul univers, e exprimat și reprezentat de orez, acesta e unicul standard și singura unitate de măsură pe care le utilizează Cinci-Dragoni pentru a se raporta la toți cei din jur și chiar la el însuși, considerându-se valoros și puternic doar atunci când deține suficiente rezerve de orez..

Romanul e marcat de un stil concis și frust, unele dialoguri dintre personaje părând chiar excesiv formal(izat)e și, pe alocuri, pur exterioare. Dar asta se întâmplă tocmai pentru că autorul a dorit – și a reușit – să redea într-un mod cât mai adecvat atmosfera din jurul lui Cinci-Dragoni și, ulterior, din familia acestuia, relațiile fiind întotdeauna monotone – cu excepția momentelor când sunt animate de interese pur materiale. În felul acesta, *Lumea de orez* capătă, pe tot cuprinsul său, o stranie putere de fascinație ce subliniază excelent viziunea pesimistă a autorului cu privire la această lume, dar și modalitatea sa de a sublinia, în ciuda ticăloșiei majorității personajelor, uluitoarea lor vitalitate, putere de mobilizare și forță de acțiune.

Unii exegeți au afirmat, imediat după apariția cărții, că suntem în fața unui tablou cuprinzător al urii și al dorinței de răzbunare, dusă la capăt cu orice preț. Și e

adevărat: Su Tong sondează, cu mijloace proprii, sufletul uman, descrie totul în detaliu, iar rezultatul nu e deloc unul frumos (în sensul exterioarei calofilii) și au atât mai puțin de natură să dea speranțe. Tocmai de aceea, Cinci-Dragoni nu devine eroul cărții, ci veritabilul antierou al unei lumi care, lipsită fiind de posibilitatea salvării spirituale, exclude cu desăvârșire eroismul ori dăruirea. Iar dansul fantomatic și neîncetat, în paginile *Lumii de orez*, al mult mai multor păcate decât tradiționalele șapte (cele occidentale consacrate...) transformă textul în viziune de coșmar, apropiată de universul hipnotic al creației plastice a lui Hieronymus Bosch.

Istorie, lectură, literatură

„Singura datorie pe care o avem față de
istorie este să o rescriem.”
(Oscar Wilde)

În anul 1147, sub conducerea Regelui Afonso Henriques și cu ajutorul armatei cruciate pornite spre locurile sfinte, portughezii recuceresc Lisabona, eliberând-o de mauri. Acest fapt istoric, înregistrat de toate documentele datând din acea vreme și intrat de mult în patrimoniul identitar lusitan, reprezintă punctul de plecare al romanului lui José Saramago, *Istoria asediului Lisabonei**.

Numai că, așa cum se întâmplă în majoritatea creațiilor laureatului Nobel pentru Literatură din anul 1998, dincolo de orice pretext narativ, fie el și de o asemenea importanță istorică – sau mai ales în acest caz! –, se găsesc semnificațiile profunde, cele asupra cărora cititorul trebuie să se aplece cu luare aminte, pentru a descifra mesajul textului. Căci, pregătind pentru tipar o impresionantă ediție a unui tratat istoric intitulat *Istoria asediului Lisabonei*, corectorul Raimundo Silva, angajat de ani de zile la o mare editură, decide să facă o modificare: mai precis, să adauge cuvântul „Nu”, tocmai în momentul-cheie în care era așteptat răspunsul cruciaților la solicitarea portughezilor. Prin urmare, în noua istorie astfel publicată, cruciații nu contribuie la eliberarea Lisabonei, rolul de a recâștiga orașul revenind exclusiv armatei naționale. După descoperirea gravei sale abateri de la normele deontologiei profesionale, editura decide să țină seama de anii pe care Raimundo Silva îi dedicase activității de corector, așa încât el nu este concediat, ci doar pus sub atenta observație a unui coordonator, Maria Sara. Iar aceasta, fascinată de gestul temerarului care își riscase slujba modificând originalul, îi oferă șansa de a scrie propria sa variantă a recuceririi orașului, astfel luând naștere, pe de o parte, cea dintâi creație (de astă dată, una ficțională, nu istorică!) a lui Silva, intitulată, iar acum nu mai este deloc o surpriză, *Istoria asediului Lisabonei*; dar și o frumoasă poveste de dragoste între Raimundo și Maria.

Apărută în anul 1989, cartea lui José Saramago (purtând, ca într-un infinit joc al reduplicărilor și oglindirilor, titlul *Istoria asediului Lisabonei*), aduce în prim-plan complicata relație între realitate și ficțiune, prin intermediul raportului

* José Saramago, *Istoria asediului Lisabonei*. Traducere, prefață și note de Mioara Caragea, Iași, Editura Polirom, 2014.

stabilit între domeniul istoric și cel literar. Căci, așa cum spunea scriitorul, „pe când în documentul istoric cititorul are tendința să creadă prea mult, în textul literar același cititor manifestă aplecarea de a crede prea puțin.” Prin urmare, transformându-și personajul, corectorul Raimundo Silva, din cititor în autor, Saramago discută, implicit, și noile dimensiuni pe care vechiul pact de lectură le primește în perioada contemporană. În plus, scriitorul construiește și în această creație a sa un univers livresc, labirintic-borgesian în cel mai bun și mai complet sens al termenului, cartea cuprinzând trimiteri directe sau aluzii la mari nume ale literaturii universale.

Deși Fernando Pessoa e o singură dată menționat în *Istoria asediului Lisabonei* (avem în vedere romanul lui Saramago!), Raimundo Silva, prin munca sa de modest funcționar solitar, dar deopotrivă prin preocupările literare și, mai cu seamă, prin permanenta meditație asupra problemelor culturii occidentale (și nu numai) reprezintă o replică în cheie ironic-postmodernă la figura lui Bernardo Soares, semi-heteronimul pessoan, desemnat drept autor al tulburătoarei *Cărți a neliniștirii*. Nu întâmplător, atmosfera din romanul lui Saramago – întotdeauna excelent creionată și fixând pentru totdeauna datele și locurile esențiale ale unei Lisabone imposibil de uitat –, ca și tehnica digresivă reprezintă un ecou al drumurilor lui Pessoa-Soares printr-un oraș care încetează să fie simplu cadru exterior de desfășurare a acțiunilor, devenind veritabil peisaj sufletesc, romancierul portughez demonstrând o uluitoare capacitate, oarecum înrudită cu cea a lui William Blake, de a înregistra lucrurile din jur nu doar privindu-le, ci contemplându-le și observându-le, astfel, subtilitățile și profunzimea nebănuite adesea. În paranteză fie spus, să nu uităm că unul dintre cele mai reușite romane ale lui Saramago este *Anul morții lui Ricardo Reis*, axat pe existența ficțională a unuia dintre heteronimii lui Fernando Pessoa. Apoi, permanentul dialog al prezentului cu trecutul și asumarea moștenirii culturale arabe ca făcând parte din tezaurul cultural-identitar al întregii Peninsule Iberice trimit la opera spaniolului Juan Goytisolo, care, în *Juan fără de țară* și *Carte de identitate* a abordat teme înrudite.

Considerat de Harold Bloom „textul cel mai fermecător al lui Saramago”, *Istoria asediului Lisabonei* e și o extraordinară încercare din partea autorului de a demonstra că orice istorie este o ficțiune, Saramago ducând mai departe afirmația lui Emerson conform căreia nu există istorie, ci doar biografie, dar și convingerea lui Oscar Wilde că cea mai înaltă formă de critică e autobiografia ce reușește să evite vulgaritatea.

Corectorul Raimundo Silva, pe măsură ce se transformă în autor, este cuprins de dilema statutului existențial și are revelația conturării extreme a propriei identități în raport cu istoria națiunii sale (pe care o povestește tot el). Antrenat în demersurile de documentare în vederea relatării personale a cuceririi Lisabonei de către portughezi, Silva descoperă că trăiește la granița deconcertantă dintre afară și înăuntru: imobilul unde locuiește e situat pe amplasamentul unei foste porți a orașului, datând din epoca medievală, iar Raimundo simte că el însuși se poziționează cumva la mijloc, între două lumi, trecut și prezent, cunoscut și

necunoscut. Vechea poartă nu e, deci, simplu prag, ci și o invitație spre depășirea imanentului pentru a pătrunde într-o metadimensiune, unde legile consacrate ale spațiului și timpului nu mai funcționează: „și pentru prima dată are o luminoasă revelație, locuiește exact pe locul unde, odinioară, se deschidea poarta Alfofa, dacă în interior sau în afară, azi nu mai putem afla”. Poziția aceasta ambiguă dă naștere unor supoziții privind statutul dilematic pe care însuși Raimundo Silva îl va adopta în iminentul asediu al Lisabonei, evenimentul pe care îl relatează în propria carte, fiind greu de stabilit dacă el e asediatorul sau dimpotrivă, devine treptat asediat. Totuși, nici naratorul, nici personajul nu par dispuși a clarifica evenimentul, lăsând cititorul să descopere noua dimensiune a protagonistului, zbaterea sa dramatică între două dimensiuni compensatorii, fără posibilitatea unei soluții de o parte sau de alta.

Documentându-se pentru a putea construi la nivel textual versiunea sa asupra asediului Lisabonei, Raimundo Silva își dă seama că se găsește în imposibilitatea funciară de a crede adevărurile cuprinse în tratatele de istorie: „Corectorul, trebuie să spunem, nu crede o boabă din ce-i citesc ochii, îi prisosește scepticismul.” Prin urmare, el va re-crea istoria portugheză, negând evidența istorică a ajutorului cruciaților la cucerirea orașului, atât în opera istorică pe care o modifică, periclitându-și serviciul, cât și în propria sa lucrare (o ficțiune), pe care o definitivează – dar, esențial, numai după ce deja distorsionase adevărul oficial. Saramago e convins el însuși că adevărul este plural, constând într-o serie de adevăruri, ce pot fi exprimate în funcție de perspectiva narativă, realizând concomitent capacitatea textului literar de a deveni text istoric, tocmai prin caracteristicile sale de a fi ficțiune: „după un timp tot se va găsi careva să-și închipuie că aceste lucruri s-ar fi putut spune sau plâsmui, și odată plâsmuite, istoriile ajung să fie mai adevărate decât întâmplările adevărate pe care le povestesc.”

S-a observat însă prea puțin că, în afara noii ecuații pe care o stabilește între trecut și prezent, între ficțiune și realitate, între adevărul istoric și cel literar, José Saramago recitește, în felul său, în *Istoria asediului Lisabonei*, unul dintre marile romane din spațiul cultural portughez, și anume *Ilustra Casa Ramires*, al lui Eça de Queiroz, text apărut în anul 1900, dar depășind cu mult cadrul realismului care domina estetica epocii. Protagonistul lui Saramago, corectorul, devine un veritabil dublu al lui Gonçalo, din cartea lui Eça de Queiroz. Ca și acela, Raimundo Silva demarează scrierea unui text – care, chiar dacă e ficțiune, se numește, fie și formal, „istorie”. E adevărat că Gonçalo privea istoria pe care o elabora cu toată seriozitatea și se implica total în acest demers, însă, la fel ca și Raimundo, intuia că, în ciuda aparenței științifice a discursului istoric, ceva va rămâne întotdeauna imposibil de spus la acel nivel. Cartea lui Saramago se transformă, deci, pe nesimțite, în palimpsest postmodern, câtă vreme rețeaua textuală (fie ea istorică sau strict ficțională) e cea care configurează identitatea lusitană, în egală măsură scriitorul demonstrând cum funcționează uzul – și abuzul... – al/asupra istoriei, ori cum se structurează imaginația istorică. Sigur că Raimundo este și inversul lui

Gonçalo: pentru el, istoria e în primul rând efort de imaginare, iar nu de documentare, corectorul reducând chiar, pe alocuri, domeniul istoric, la nivelul de efect retorico-stilistic, inițiativă pe care, în pofida intuițiilor sale, care se situau mult deasupra epocii pe care o reprezenta, Gonçalo nu ar fi putut-o avea. Căci Gonçalo preferă raportarea la trecut și investirea acestuia cu semnificații profunde, în vreme ce Raimundo, trăind într-o epocă a scepticismului și a permanentei reevaluări (sceptice), privilegiază prezentul – numai că ia, față de acesta, și necesara distanță ironică. Dar legătura textuală dintre aceste personaje e păstrată mereu, căci apartamentul cu balcon al lui Raimundo, situat, așa cum este, pe locul fostei porți Alfofa, e și replica lui Saramago la Turnul lui Gonçalo din romanul lui Eça de Queiroz.

Trecutul – literar și istoric – devine prezent prin intermediul mecanismelor ficțiunii, iar Raimundo Silva e realmente „regele lumii” – așa cum se visa, scriind o istorie, însuși Gonçalo: corectorul lui Saramago stăpânește, ca orice autentic creator, propria lume ficțională, în care nu se întâmplă nimic fără voia lui. Iar ficționalizând istoria – pe care o considera deja o ficțiune – Raimundo e, succesiv, orgoliosul Rege Afonso Henriques, Mogueime cel îndrăgostit de Ouroana, sau Mem Rodrigues. José Saramago reușește, în acest fel, să configureze propriul discurs romanesc mizând mult pe tehnici ale interactivității și evidențind mereu importanța realităților alternative. Lumea devine un imens spațiu (cadru?) de joc, iar personajul central, la fel ca și cititorul, trebuie să se integreze în această nouă realitate, a lecturii și receptării active a sensurilor unui text de o asemenea factură. În plus, toate aceste jocuri cu realitățile alternative sau, alteori, cu cele concomitent „reale”, (trans)pusă în planul ficțiunii, dezvăluie și evoluția iubirii dintre Raimundo și Maria Sara, care pornește, iar Saramago nu ne lasă nicio clipă nu uităm asta, de la pretextul unei cărți citite de amândoi: *Istoria asediului Lisabonei* – replică (din nou ironic-postmodernă, cum altfel...) la celebra carte citită, în *Infernul* lui Dante, de Paolo Malatesta și Francesca da Rimini. Dovadă, dacă mai era nevoie, a convingerii lui Saramago, pe urmele lui Mallarmé, că lumea există pentru a sfârși într-o carte frumoasă.

Fidel manierei de a scrie pe care a perfecționat-o în marile sale construcții narative *Memorialul mânăstirii* (1982), *Anul morții lui Ricardo Reis* (1984), sau *Evanghelia după Isus Cristos* (1991), autorul elaborează, și în *Peștera*^{*}, un adevărat roman-sumă, ce poate fi citit la mai multe niveluri, reușind, însă, să spună de fiecare dată foarte multe, indiferent de traseul interpretativ pe care diferitele categorii de lectori aleg să-l urmeze. Căci, pe lângă titlul cărții, care duce imediat cu gândul la opera lui Platon (mai precis la mult discutatul „mit al peșterii”), Saramago utilizează și un epigraf, extras din Cartea a VII-a a *Republicii*: „Ciudată imagine și ciudați sunt oamenii legați. Sunt asemănători nouă.” Miezul alegoric al textului, precum și substratul său filosofic sunt subliniate de la bun început, iar cititorul intuește că nu va avea de-a face cu o narațiune tradițională, ci cu una care, în afara elementelor deja

^{*} José Saramago, *Peștera*. Traducere de Mioara Caragea, Iași, Editura Polirom, 2013.

cunoscute în scrierile lui Saramago (lipsa semnelor de punctuație și ironia adesea mușcătoare), evidențiază generalitatea fenomenelor prezentate. Cipriano Algor, olar de profesie, în vârstă de șaizeci și patru de ani, este informat pe neașteptate că vasele de lut pe care le produsese ani de zile și de pe urma cărora își câștigase existența (la fel cum o făcuseră și alte câteva generații înaintea lui) nu mai sunt potrivite pentru a fi vândute de Centrul care le prelua până atunci, pe motiv că vremurile s-au schimbat și că, acum, plasticul e considerat mai convenabil decât ceramica, chiar dacă nu și neapărat mai bun. Aparent, o întâmplare ca oricare alta, neieșind prea mult în evidență în contextul zilelor noastre, marcat de marginalizarea tot mai evidentă a micilor producători. Numai că, dincolo de pretextul reprezentat de falimentul previzibil al manufacturii lui Algor, José Saramago, care pornește de la aceste date pe care le oferă cititorului chiar din primele pagini ale romanului său, realizează o subtilă alegorie ce vizează însăși existența umană contemporană amenințată de spectrul globalizării, în epoca societății de consum. La fel ca și în alte creații ale sale, cum sunt *Orbirea* sau *Toate numele*, acțiunea e plasată într-un oraș și într-o țară ce nu sunt niciodată numite, singura realitate ce primește consistență pe tărâmul acestei ficțiuni a lui Saramago, fiind Centrul în jurul căruia se învârt toate și către care „duc toate drumurile”, așa cum, cu mândrie, afirmă una din numeroasele pancarte așezate pe marginea șoselelor.

Dar ce este, de fapt, acest Centru? Ei bine, o construcție de dimensiuni ciclopice, care servește și ca spațiu comercial, și ca zonă rezidențială, și ca modalitate de agreement pentru acei oameni care se consideră (și sunt și considerați de ceilalți!) suficient de norocoși pentru a obține permisiunea de a trăi acolo. Centrul gestionează și relațiile cu micii producători, de la care preia (sau, după caz, refuză să mai preia...) obiectele rezultate în urma muncii lor, ceea ce generează tensiunile ce se vădesc chiar de la începutul acestui roman. Cipriano Algor nu mai are unde să-și desfacă produsele, trebuind să se mulțumească, de acum înainte, cu existența pe care i-o pot asigura fiica și ginerele său, promovat gardian rezident în Centru. O existență aparent lipsită de griji și la adăpost de orice amenințări. Numai că, așa cum se întâmplă de cele mai multe ori, aparențele pot fi înșelătoare: viața pe care ar urma să o ducă de acum înainte Algor trebuie să se desfășoare exclusiv în Centru, acolo unde ginerele său a obținut un apartament. Iar ceea ce ar putea părea un privilegiu e o povară și chiar o pedeapsă pentru bătrânul olar, obișnuit să se bucure de culorile fiecărui anotimp, să respire în propria sa grădină, să se joace cu animalele din jurul casei – adică să trăiască cu adevărat. A trăi în Centru înseamnă a renunța la toate acestea în numele unui confort îndoielnic: câteva ore de lumină naturală pe zi, plus posibilitatea multor ore în care locuitorii din uriașul complex se pot bucura, în funcție de vârstă și merite, de „senzațiile naturale” pe care le oferă, după un program bine stabilit, instalațiile sofisticate care se găsesc peste tot. Iar aceste senzații sunt extrem de numeroase: de la adierea răcoritoare a vântului la bucuria primilor fulgi de zăpadă sau de la tihna unei plaje însorite până la furtunoasele descărcări electrice din timpul unei furtuni.

Dezamăgit de artificialitatea acestui mod de viață cu care simte că nu s-ar putea nicidecum obișnui și înspăimântat deopotrivă de perspectiva pierderii progresive a identității într-un univers doar aparent perfect, dar în care oamenii sunt reduși la statutul de simple elemente din statisticile puternicilor zilei, și într-o lume atât de epurată de orice urmă a omenescului, încât până și sentimentele filiale par deplasate, trebuind să lase loc simplei datorii și unei rutine de serviciu, Cipriano Algor vrea, totuși, să încerce să-și salveze olăria. Iar Marta, fiica lui, îl susține în această inițiativă, venind chiar ea cu ideea ca în locul ulcioarelor, farfuriilor și altor obiecte casnice, ei doi să confecționeze păpuși de ceramică, pe care, apoi, să le coloreze, inspirându-se din ilustrațiile unei enciclopedii pe care o au în biblioteca de acasă. Luați prin surprindere de inițiativa olarului, reprezentanții Centrului acceptă propunerea, urmând ca în perioada următoare să se facă și niște complexe teste și studii de piață, în vederea stabilirii rentabilității noii activități a vechiului furnizor. Ceea ce e previzibil încă din clipa când cei doi, tată și fiică, demarează de-a dreptul desperați – și, în paranteză fie spus, și foarte presați de timpul prea scurt ce le este acordat – această activitate se și întâmplă: păpușile sunt declarate nepotrivite pentru cumpărătorii care caută produsele Centrului, cu atât mai mult cu cât ele sunt niște obiecte decorative ce reprezintă realități cu care oamenii acelui prezent nu mai sunt obișnuiți: eschimoși, saltimbanci, asistente medicale, măscărici sau asirieni cu barbă. Cipriano Algor nu are, deci, altă soluție decât să accepte să se mute în Centru și să fie alături de fiica sa, care acum așteaptă un copil.

Numai că pretutindeni, în uriașa construcție din oțel și sticlă, domnește o liniște nefirească – și inumană – întreruptă doar de straniile zgomote ale unor excavatoare care sapă în subsol și a căror activitate reprezintă un secret păstrat cu grijă până și de Marçal, ginerele lui Algor, trimis să păzească zona. Într-o noapte, îmboldit de curiozitate, aventurându-se în partea interzisă a clădirii, Cipriano descoperă înspăimântat că în subsolul Centrului, în locul unde lucrau excavatoarele, peștera lui Platon e pe cale să fie transformată în cea mai nouă atracție a imensului edificiu – și a acestui univers distopic: trupurile înlănțuite ale unor bărbați și femei acum morți îl fac să înțeleagă că a rămâne în Centru e echivalentul unei sinuciderii; cu atât mai mult cu cât senzația de moarte lentă devine din ce în ce mai puternică pentru Cipriano imediat ce ginerele său preia noul apartament la care are dreptul. „Ce e acolo jos, repetă Marta după ce se așezară. Sunt șase oameni morți, trei bărbați și trei femei. Nu mă surprinde, bănuiam că e vorba de rămășițe omenesti, dar nu înțeleg de ce atâta mister, atâta supraveghere, oasele nu fug și nu cred că furtul lor ar merita efortul, Dacă ai fi coborât cu mine, ai fi înțeles. Ce-ai văzut, cine sunt oamenii aceia, Oamenii aceia suntem noi, zise Cipriano Algor, eu, tu, Marçal, întreg Centrul, probabil lumea întregă.” Prin urmare, folosind furgoneta cea veche care devine, în cheie ironic-ludică, o altfel de arcă a unui altfel de Noe, olarul împreună cu fiica și ginerele său decid să plece, să fugă oriunde văd cu ochii – dar, cu siguranță, cât mai departe de Centru. Semnificativ este că Cipriano Algor nu-l abandonează nici pe câinele de pripas aciuat pe lângă olărie, căruia decisese

să-i spună Găsit – dovadă că afecțiunea, solidaritatea și compasiunea pot oricând salva dacă nu întreaga lume, cel puțin acel ceva din fiecare dintre noi fără de care oamenii n-ar mai fi oameni.

Exegeții s-au grăbit să afirme că, prin intermediul acestui roman publicat în anul 2000, Saramago ar fi criticat fără milă societatea de consum, despre tarele căreia nu a ezitat să vorbească în repetate rânduri (se știe, de altfel, că laureatul Premiului Nobel pe anul 1998 a afirmat răspicat că „deși în epoca noastră omul ar trebui să reprezinte centrul tuturor preocupărilor, nu se întâmplă deloc așa, atenția marilor puteri fiind concentrată asupra acumulării primitive de bunuri și de influență”) și ar fi evidențiat primejdiile globalizării. Numai că demersul scriitorului e mult mai subtil: el vorbește, desigur, despre tirania exercitată de acest Centru, prin toți reprezentanții săi și prin toate pârgurile pe care le are la dispoziție; numai că nu uită nicio clipă să sublinieze că nimic nu s-ar fi întâmplat – că nimic, niciodată, nu se poate întâmpla! – fără acordul, fie el și tacit, al oamenilor. Iar omul devine, în unele pagini din *Peștera*, un simplu utilizator al bunurilor de larg consum și o ființă pe cale de a se transforma în mecanism gata să se mulțumească (ba chiar să și mulțumească, umil...) pentru senzațiile artificiale care îi sunt oferite ca antidot în fața gândirii și a conștiinței.

Cipriano Algor, fiica și ginerele său își dau seama că, rămânând înlănțuiți și neputincioși în fața minunilor false ale Centrului, riscă să-și transforme viața în contemplare a nesfârșitelor jocuri de umbre create de realități al căror sens deplin nu le-ar mai fi accesibil. Sigur că cititorul însuși își întrevede, pe alocuri, propria existență în alegoria lui Saramago, câtă vreme scriitorul nici măcar nu a încercat să ascundă semnificațiile metaforei sociale pe care o dezvoltă în acest roman, însă trebuie să recunoaștem că, în *Peștera*, autorul indică o (posibilă) soluție de salvare. Având mereu în minte punctele de reper esențiale din domeniul filosofiei și literaturii, lectorul zilelor noastre, alături de Cipriano Algor, de Marta și de Marçal, înțelege că, oricât ar fi de ademenitoare câteodată cuceririle cele mai noi ale tehnicii, paradisurile de genul celui oferit de Centrul descris în acest roman sunt fatalmente artificiale și nu fac altceva decât să mascheze infernul tehnologic dezumanizant cu aparența strălucitoare a confortului; dar și că, oricât de comodă ar părea existența locatarilor Centrului, ea nu se va putea niciodată compara cu viața adevărată.

Cea mai bună dintre lumi...

El – jurnalist la un cotidian din Buenos Aires, dorindu-și să se afirme. Ea – astronaut de succes, desemnată a pilota o navetă spațială într-o călătorie intergalactică. Prin forța împrejurărilor (sau a hazardului) se întâmplă ca el, Javier, să fie ales pentru a realiza un reportaj tocmai de pe nava cosmică unde ea, Margarita, este comandant. Povestire SF, scenariu de thriller, narațiune fantastică? Nimic din toate astea și, în același timp, măcar aparent, câte puțin din fiecare în parte. În felul acesta, scriitorul argentinian Adolfo Bioy Casares își transformă cititorul într-un veritabil prizonier al textului, făcându-l să-și dorească nu doar a dezlega enigmaticele, ci și a descifra sensurile profunde care se ascund dincolo de ele. *Dintr-o lume în alta* se dovedește, astfel, a fi o scriere aflată în descendența directă a primului roman al lui Bioy Casares, *Invenția lui Morel* (1940), text care a afirmat cu claritate situarea autorului, asemenea lui Jorge Luis Borges, de altfel, pe o poziție diametral opusă celei exprimate de José Ortega y Gasset cu privire la primatul estetic reprezentat de ceea ce el numea „arte de figuras” asupra celeilalte categorii, „arte de aventuras”.

Mereu dominat de efectele acțiunilor propriiei sale inteligențe, personajul caracteristic pentru Adolfo Bioy Casares, iar acest lucru se vede și în *Invenția lui Morel*, și în *Celălalt labirint* și chiar în excelentul microroman de față, va fi un om care, așa cum afirmă el însuși, nu mai așteaptă mare lucru de la viață. Asta pentru că el devine, în primul rând, un om fără biografie în sens strict – poate că, implicit, unul fără însușiri, dar într-un sens sensibil diferit de dimensiunea prezentă în proza lui Musil; sau chiar un literat fără operă. De aceea, existența eroilor din literatura lui Bioy Casares se transformă, cel mai adesea, în relatare cât mai exactă, voit științifică a faptelor care le-au marcat viața, de cele mai multe ori cititorul descoperind, aici, doar spiritul voit rece și excesiv intelectual pe care autorul l-a cultivat încă de la începuturile sale literare. Profesiunea sa de credință, ca și a eroilor săi este aceeași cu aceea ce stă la baza *Introducerii în metoda lui Leonardo da Vinci*, celebrul eseu al lui Paul Valéry, de aici și marea atenție acordată metodei, determinantă în orice, chiar și în subtilele procese ale gândirii. Și tot de aici înrudirea structurală a unora dintre personajele lui Bioy Casares cu semnificația intelectuală generală a *Cimitirului marin*.

Scriitorul argentinian demonstrează, în acest fel, că e nu doar doritor, ci și capabil a reabilita vechea specie a romanului de aventuri, înțeleasă, însă, în sensul

impus de prietenul său, Borges, cel care considera că lumea trebuie privită ca fiind mai ales o activitate a minții. Într-adevăr, prima impresie a cititorului în fața unui text ca *Dintr-o lume în alta** ar fi aceea că autorul respinge cu hotărâre termenii vechiului contract mimetic, aici totul nefiind altceva decât un construct intelectual, recuzita SF reprezentând doar pretextul de care scriitorul avea nevoie pentru a construi un cadru exterior, necesar desfășurării narative. Modelul – literar și nu numai – la care Adolfo Bioy Casares afirmă că s-a raportat întotdeauna este cel al romanului *Don Quijote* al lui Miguel de Cervantes, unde plecarea protagonistului în căutarea aventurilor deșteaptă în mintea și sufletul cititorului o stare de neliniște pe care, ca să-l cităm din nou pe autorul romanului de față, „orice scriitor își dorește s-o creeze”.

Tocmai de aceea, atât personajul din *Invenția lui Morel*, cât și Javier Almagro din *Dintr-o lume în alta* vor pleca în călătorii spre ținuturi îndepărtate. În cartea din 1940, locul naufragiului – unul intenționat, în paranteză fie spus – era o insulă pustie și extrem de bizară, dacă avem în vedere chiar și numai amănuntul că ea adăpostește un foarte ciudat muzeu, în fapt, și el un soi de ciudat sanatoriu sau poate hotel în care nu e de găsit nimeni. Pe de altă parte, creaturile pe care personajul le întâlnește acolo sunt o serie de complicate imagini create de un sofisticat aparat pus în mișcare de însăși activitatea mareelor. Desigur, la început, protagonistul are impresia că i se fură singurătatea, că nici măcar pe aceasta nu mai poate s-o stăpânească, de aici dezamăgirea sa de la un moment dat. Abia apoi se va produce revelația, iar el își va da seama că, de fapt, totul – de la vizitele ciudaților oaspeți la atitudinile și activitățile lor – se petrece într-un cadru formalizat, mergând până la conversațiile lor întotdeauna aceleași sau la micile petreceri unde melodiile se repetă la infinit în mod identic, după plăcile perfect ordonate ale fonografului ce urmează un unic scenariu.

Dar tragedia lovește o dată în plus, căci până și Faustina, misterioasa femeie de care naratorul este îndrăgostit, se va dovedi a fi o simplă imagine imaterială, „o siluetă aeriană”, după cum se exprimă el însuși. În consecință, el va face tentativa disperată de a o urma și de a-și împlini iubirea alături de ea, încercând să se dematerializeze la rândul său, sfârșind prin a se integra – mai mult sau mai puțin – în această lume, mai exact, ajungând să se învârtă pentru eternitate alături de imaginea feminină adorată, „în marele cerc al eternității rotative”, așa cum aflăm din propria sa mărturisire. În cazul lui Javier din *Dintr-o lume în alta*, însă, lucrurile se complică deoarece planeta unde eșuează este locuită de niște ființe asemănătoare cu păsările. Cel puțin la nivel fizic. Pentru că, în ceea ce privește modul de a acționa (și de a reacționa față de ceilalți), ciudatele creaturi seamănă neașteptat de mult tocmai cu oamenii din lumea de unde reporterul și astronauta plecaseră.

Abia acum textul romanului dobândește limpezimi de parabolă, iar labirintul în care cititorul părușe a deveni captiv primește claritate de oglindă. O oglindă în care

* Adolfo Bioy Casares, *Dintr-o lume în alta*. Traducere de Tudora Șandru Mehedinți, București, Editura Humanitas, 2007.

nu trebuie să încercăm să descoperim doar condiția umană – cu toate pasiunile politice și veleitățile materialiste care o însuflețesc chiar mai des decât ar trebui – ci, deopotrivă, condiția literaturii: deloc întâmplător, situația în care e pus Javier în momentul când este examinat cu atenție de locuitorii noii lumi în care a ajuns seamănă izbitor cu cele din *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift. În plus, Javier demonstrează la tot pasul, la fel ca și alte personaje din proza lui Bioy Casares, că poartă adânc întipărit în suflet modelul unei feminități determinante pentru întreaga sa existență, Margarita devenind, în acest fel, o altă Paulină – protagonista din *În amintirea Paulinei*, dar, deopotrivă, și o nouă Faustină. Personajul masculin este, așadar, subordonat ideii de feminitate, așa cum o concepe autorul, mergând de la tendința de autoanihilare, evidentă în cazul adoratorului Paulinei, și până la cea de supunere totală, identificabilă în situația îndrăgostitului de imateriala Faustina.

Pe de altă parte, strategia folosită în romanul *Dintr-o lume în alta* de Adolfo Bioy Casares este (și) cea a incursiunii străinului într-un alt spațiu, cunoscută cititorilor de la Montesquieu încoace, principala lecție pe care o vor înțelege până la capăt cei doi protagoniști ai întâmplărilor acestui roman având în vedere, evident, mai cu seamă dimensiunea interioară și simbolică a călătoriei lor. Căci dincolo de descoperirea unei alte lumi care, în paranteză fie spus, nu se dovedește a fi nici pe departe minunată, lungul drum intergalactic le va spune lui Javier și Margaritei ceva despre lumea din care au venit, și care, la o privire mai atentă, va părea a nu mai fi nici ea cea mai bună dintre lumile posibile. O altă (și altfel de) mărturie despre un nou „miracol ostil”, ca să repetăm sintagma de-a dreptul manieristă a naratorului, menită a desemna situația esențială din *Invenția lui Morel*. Și, în egală măsură, despre modul în care, mai des decât ar fi cazul, oamenii ajung să se privească unii pe ceilalți.

Odiseea din Alaska

„Adevărata însemnătate a vieții mele de zi cu zi
este un fir de pulbere de stele,
o frântură de curcubeu pe care-o prind în pumn.”
(H. D. Thoreau)

În vara anului 1992, tânărul Christopher McCandless își pierdea viața într-un loc izolat din Alaska, la nord de muntele McKinley, trupul fiindu-i găsit abia după câteva luni, de vânătorii de elani din zonă. Imediat după aceea, Jon Krakauer a publicat, pentru revista *Outside*, un articol despre această tragică întâmplare, autorul încercând să evalueze, în respectivul text, pe de o parte, fascinația exercitată asupra tinerilor americani de regiunile sălbatice și nelocuite, iar pe de alta, motivele care l-au putut determina pe Christopher să pornească într-o asemenea aventură. Iar la o cercetare atentă, întreaga situație va fi mult mai complicată decât părușe inițial, astfel că Jon Krakauer, nereușind să uite amănuntele aflate pe parcursul documentării, le va raporta la o serie de elemente ale propriei sale biografii, dar le va plasa și într-un context mai larg, vizând situația tinerei generații americane, adesea deabusolate și aflate în căutarea unor modele în care să poată crede cu adevărat, dincolo de convențiile sociale. De aici va rezulta romanul *În sălbăticie (Into the Wild)*^{*}, publicat în 1996, recompensat cu numeroase premii și ajuns rapid în rândul *best-seller*-urilor din întreaga lume, ecranizat în regia lui Sean Penn, în anul 2007, avându-i pe Emile Hirsch, Vince Vaughn și Kristen Stewart în rolurile principale.

Neobișnuita întâmplare și prematura moarte a tânărului au depășit, chiar și la nivelul articolelor apărute în presa americană a acelei perioade, nivelul simplului fapt divers și au sugerat că, dincolo de evenimentele propriu-zise care au premers deznodământul acesta, se găseau resorturi mult mai complexe. Pentru că, plecat de pe Coasta de Est, imediat după absolvirea Universității Emory, în vara lui 1990, McCandless a ajuns tocmai în Alaska, după ce, vreme de luni de zile nu mai păstrase niciun fel de legătură cu familia sa, asumându-și o nouă identitate, prezentându-se celor pe care îi întâlnea în drum drept Alex, și încercând să adopte un mod de viață care nu avea nimic în comun cu resursele modernității. Astfel, el

^{*} Jon Krakauer, *În sălbăticie*. Traducere și note de Iulia Blaga, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

își va dona economiile, își va abandona mașina, va face munci umile de-a lungul și de-a latul Americii, cunoscând oameni alături de care părinții săi cu greu și l-ar fi putut imagina, dar în care McCandless descoperă resurse de generozitate și de bunătate pe care nu le observase prea des în lumea bună, iar apoi va face autostopul și se va afunda în sălbăticia neumblată din Alaska. Însă fără hrană suficientă, fără un echipament adecvat și, cu siguranță, lipsit de acele cunoștințe care să-l ajute să supraviețuiască.

Cu toate acestea, tânărul crede în el și, mai cu seamă, în litera și spiritul cărților pe care le iubește și care, mai mult decât cunoștințele (considerate de el inutile) dobândite la universitate, îi trasează conduita și-l determină să aleagă un anumit drum în viață. Este vorba despre jurnalul lui Tolstoi, operele lui Emerson și creațiile lui Jack London, de la *Colț alb* la *Chemarea sălbătăciei*, pe care le poartă cu el, le recitește mereu și le citează celor cu care ajunge să se împrietenească pe parcursul acestei adevărate odisei pe care o trăiește. Evident, o parte a semnificațiilor romanului și, implicit, și ale alegerilor extrem de radicale, trebuie să recunoaștem, pe care le face McCandless, sunt legate de afirmarea adevăratei identități în mijlocul unei lumi marcate de convenția socială și de ipocrizia pe care tânăra generație al cărei exponent este Alex / Chris nu o mai poate accepta. Apoi, este vorba despre valențele inițiatice ale călătoriei pe care o întreprinde protagonistul, ca și de probele – extrem de dificile – pe care trebuie să le depășească și pe care, doar aparent paradoxal, însă deloc întâmplător într-un asemenea context, de cele mai multe ori le stabilește el însuși.

Pe de altă parte, însă, atitudinile tânărului și deciziile pe care le ia trebuie puse în legătură și cu o vastă tradiție a intelectualilor nord-americani, fascinați de lumea sălbatică și neatinsă de obiceiurile omenești, precum și cu imboldurile romantice identificabile la mai multe niveluri în spațiul cultural american. McCandless demonstrează o încredere în sine uimitoare pentru vârsta lui și un curaj pe care nu puțini cititori sau critici l-au numit nebunesc. Protagonistul manifestă nu doar o dorință irepresibilă, ci o nevoie vitală de independență, de afirmare a unei existențe descătușate și în acord cu ritmurile naturii: „Excursia trebuia să fie o odisee în cel mai profund sens al cuvântului, o călătorie menită să schimbe totul.” Multe dintre aceste caracteristici apar și în scrierile reprezentanților transcendentalismului american, Thoreau și Emerson, mai cu seamă, marile modele pe care McCandless le are mereu în minte. De altfel, esul lui Emerson intitulat *Self Reliance* trasează, în linii mari, drumul simbolic pe care-l va adopta McCandless, căci scriitorul accentuează, aici, ideea că oamenii trebuie să caute singurătatea deplină „pentru a-și putea auzi cu adevărat gândurile”, câtă vreme societatea, așa cum era ea constituită în veacul al XIX-lea, ar avea rolul de a sili individul să accepte o serie de reguli străine adevăratei naturi umane. Desigur, Emerson scrisese un eseu, iar nu un manual de supraviețuire în sălbăticie și singurătate, iar aici e eroarea uriașă a lui McCandless: el ia drept literă de lege tot ce scrie în cărțile pe care le iubește, pierzând – voit sau inconștient – din vedere faptul că acestea sunt, în cea mai mare

măsură, opere de ficțiune și omițând că, în paranteză fie spus, un însemnat procent de imaginație se găsește și în jurnalul lui Tolstoi. Prin urmare, el va încerca să aplice la nivelul unei realități extrem de dure regulile literaturii, iar tragedia constă în faptul că Alaska unde va ajunge e cu totul altceva decât minunatul cadru de desfășurare al romanelor lui Jack London.

Într-o oarecare măsură e uimitor că protagonistul procedează în acest fel și pierde din vedere detalii atât de însemnate pentru propria sa supraviețuire, câtă vreme nu i se poate nega inteligența subtilă, cultura autentică și nici curajul de a spune adevărul. Atâta doar că, în egală măsură cu incapacitatea sa de a-și ierta tatăl pentru infidelitățile conjugale sau pentru impunerea unei ambianțe familiale nepotrivite aspirațiilor fiului, McCandless nu poate să tragă o linie clară de demarcație între ficțiunea literară și existența de fiecare zi. Pe de altă parte, însă, permanenta raportare la autorități livești reprezintă și nevoia sa de a identifica un adevărat părinte spiritual, diferit de persoana tatălui, astfel că el își va găsi mai multe puncte de legătură și se va simți capabil să stabilească o veritabilă comuniune spirituală mai degrabă cu Emerson decât cu propriii săi părinți.

E adevărat că o parte a publicului cititor l-a acuzat pe McCandless de egoism și de un comportament nemilos la adresa membrilor familiei sale (inclusiv la adresa lui Carine, sora la care ține enorm), însă în toate faptele sale se întrevede și un virulent protest față de societatea americană care e departe de a fi perfectă, dar și față de lipsa de curaj a majorității oamenilor pe care McCandless i-a cunoscut de a-și urma idealurile. Prin urmare, ca pentru a exorciza o întreagă societate, el se supune unui dificil test, taxându-se el însuși, dovadă sunt fragmentele de jurnal găsite în urma sa, pentru naivitate sau pentru dorința atât de mare de a trăi după propriile reguli, încât ajunsese să le ignore nu doar pe acelea ale unei societăți în ale cărei norme nu credea, ci și pe cele ale mult iubitei naturi ale cărei prea dure norme, din păcate, nu le cunoștea suficient.

Momentul adevărului va veni atunci când cărțile pe care le poartă cu sine îi mai oferă doar consolare sufletească, însă nu și ajutorul real de care ar fi avut nevoie pentru a supraviețui în sălbăticie. Deopotrivă întreprinzător și copilăros, grăbit și profund, gata să se avânte în cele mai îndrăznețe proiecte, ignorând adesea pericolele la care se expune, McCandless rămâne un personaj de neuitat, gata să reînvie imaginea rătăcitorului singuratic care apare frecvent în literatura americană a secolelor trecute. De aici, protestul său implicit cu privire la codul de legi (unele nescrise!) din lumea în care trăiește, însă din care dorește să evadeze tocmai pentru a afirma existența unui mod de viață autentic. E de înțeles, deci, eroarea pe care o face, luând spațiul din Alaska doar ca pe o versiune ceva mai dură a lumii din California, de pildă. Realitatea va fi nemiloasă, iar natura însăși îl va sacrifica pe cel care, practic, i se dedicase. Sfârșitul său poate fi privit, deci, ca o tragedie, iar din acest punct de vedere se poate deplânge pierderea unei atât de fragede vieți, dar și irosirea atâtor posibile șanse pe care protagonistul le-ar fi putut avea. În egală măsură, însă, moartea sa e și un act de nesupunere ce depune mărturie despre

capacitatea ființei umane de a se ridica împotriva conformismului social, un testament spiritual vizând nevoia de anulare a unor reguli amorțite de prea multă utilizare, în dorința ca glasul autentic al umanității să se audă, în cele din urmă, chiar și în nesfârșita lume americană – sau, de ce nu, mai ales aici.

Lev Tolstoi spunea că nu există măreție adevărată fără simplitate, bunătate și adevăr. Chris McCandless a descoperit, la capătul uimitoarei sale aventuri, măreția în propria bunătate și în puterea de a crede în frumusețea naturii sălbatice. Și-a pus la cea mai grea încercare limitele, s-a depășit pe sine și, din acest punct de vedere, a învins. Chiar dacă prețul acestei victorii a fost moartea.

Rătăciți printre cuvinte

„Și povestea în sine? Oare spunând-o i-am trădat
din nou pe toți?
Sau, dimpotrivă, i-aș fi trădat dacă nu aș fi povestit?”
(Amos Oz)

Proza israeliană contemporană, oarecum asemenea celei sud-africane, e cunoscută mai ales pentru notele sale de realism frust și pentru capacitatea de analiză atentă, nelipsită de accente meditative ori, în anumite condiții, sumbre. Chiar și scriitorii precum A.B. Yehoshua sau Amos Oz preferă adesea să înregistreze și să analizeze în detaliu diferite aspecte ale vieții contemporane. Spre deosebire de ei, David Grossman are un discurs narativ diferit, cu care, de altfel, s-a și impus – nu numai în Israel, ci pretutindeni unde cărțile sale au fost traduse. Privilegiind nota experimental-personală și structura parabolică, Grossman convinge cititorul atât în creații cu profunde implicații etice și estetice deopotrivă, cum e, de pildă, *Vezi mai jos: dragostea* (1986), cât și în scrieri precum *Zâmbetul mielului* (1983) sau *Trupul ei știe* (2003).

Deși considerat de unii exegeți „cel mai accesibil roman al lui David Grossman”, *Cartea de gramatică interioară* (1991)* reprezintă o adevărată provocare – și, în egală măsură, un text care rezistă analizei în multe din datele sale. Căci, în ciuda faptului că e înrudit (parțial) din punct de vedere tematic cu marele roman anterior, *Vezi mai jos: dragostea*, iar din punct de vedere stilistic pare a da într-un fel o replică acelei excelente realizări artistice, *Cartea de gramatică interioară* reprezintă și ceva pe deasupra. În primul rând, nevoia autorului de a impune un alt sens etichetei de „realist magic” ce i-a fost aplicată uneori de acea parte a criticii mai aplecată spre descoperirea unor iluzorii apropieri decât spre descifrarea semnificațiilor reale ale creației sale. Apoi, încercarea lui Grossman de a-și demonstra încă o dată – acum îndreptându-se și într-o direcție diferită decât cele pe care le urmase anterior – uluitoarea capacitate imaginativă, fantezia debordantă și arta de a da substanță unei narațiuni ce nu exclude notele simbolice și onirice.

Pretextul e reprezentat de relatarea pe care o face scriitorul (asumându-și pe alocuri și perspectiva protagonistului) copilăriei și adolescenței dificile a lui Aaron,

* David Grossman, *Cartea de gramatică interioară*. Traducere de Gheorghe Miletineanu, București, Editura Univers, 2013.

un băiat timid și sensibil, trăind alături de familia sa într-un Ierusalim în care uneori – nu arareori! – devine greu până și să respiri. Mai ales să respiri. Cu toate că la început e considerat, datorită intuițiilor sale și îndrăznețelor inițiative pe care le are, un soi de conducător al micului său grup de prieteni (format mai ales din Tzahi și Ghideon), pe măsura înaintării în vârstă și în primul rând din cauza inabilității sale de a reacționa adecvat la schimbările inerente pe care le aduce pubertatea, Aaron e tot mai exclus din mica societate. Ba chiar ajunge să se autoexcludă, nemaștiind / nemaiputând să comunice cu foștii tovarăși de joacă, pe care are impresia de-a dreptul că nu-i mai recunoaște. Iar dacă la unsprezece ani era plin de energia pe care și-o manifesta, e adevărat, în felul său, treptat lucrurile se schimbă, băiatul e tot mai retras, mai tăcut, mai trist, cartea devenind pe nesimțite un profund studiu al singurătății, al incapacității (inabilității?) de comunicare cu ceilalți, iar în ultimă instanță al deciziei de a nu mai crește; căci asta e hotărârea pe care o ia Aaron, unica salvare pe care o mai găsește în mijlocul unei lumi pe care o simte ostilă și al unei familii care, după cum consideră el, nu știe / nu poate / nu vrea să-l înțeleagă.

Protagonistul din *Vezi mai jos: dragostea* era tot un copil (de nouă ani, de astă dată), fapt ce demonstrează predilecția lui David Grossman pentru acest subiect – pe care îl tratează uneori folosind și foarte bine dozate accente faulkneriene, cărora, însă, le dă un sens cu adevărat propriu. Numai că, dacă Momik, urmașul unor supraviețuitori ai Holocaustului, era convins (și încerca să convingă!) că are în pivniță un monstru nazist pe care încearcă să-l îmblânzească, Aaron păstrează totul în sine însuși – și nu încearcă să convingă pe nimeni de ceva. Poate doar pe el, cu privire la abilitățile sale magice – de aici, obsesia sa pentru reluarea strategiilor folosite de Houdini în timpul celebrelor sale reprezentații, cărora micul Aaron vrea să le dea, în felul lui, o replică. Disparațiile și eliberările misterioase reprezintă singura abilitate în care vrea băiatul acesta straniu și introvertit să poată excela, contrariindu-și părinții, care l-ar vrea, desigur, puternic și ambițios. Însă el refuză să crească, privind universul transformărilor fizice cu repulsie și dezvoltându-și, în schimb, propriul mod de comunicare – cu el însuși și cu acea parte a universului de care Aaron vrea să se facă înțeleș. Aceasta e strategia sa de eliberare din chingile familiei și dintre înaltele standarde impuse de așteptările – foarte mari, evident... – pe care le au cu toții de la el. Și aceasta e deopotrivă cartea de gramatică interioară; adică, un limbaj propriu, care îl face să se poată exprima, fie și doar pentru sine. Și mai cu seamă, îl poate face să se simtă liber de orice constrângeri ale lumii exterioare. La fel cum Houdini era în stare să evadeze dintr-un cufăr încuiat și legat cu lanțuri, Aaron rupe toate condiționările lumii din jurul său recurgând la această limbă secretă, doar a lui – și pe care numai el o înțelege. Doar coborând și ascunzându-se în adâncurile propriului său suflet se poate el simți în siguranță.

Aaron neagă într-un fel chiar realitatea, creând alta, cu ajutorul propriei imaginații. Istoria e pentru el, la fel ca și pentru Stephen Dedalus, personajul lui James Joyce din *Ulise*, un coșmar din care e convins că nu se poate trezi – iar din acest motiv o neagă cu vehemență, așa cum se vede în dialogurile pe care, de la un

moment dat încolo, începe să le poarte cu prietenii săi pasionați de timpuriu de politică. Numai că Aaron înțelege și că, oricât ar nega-o, istoria rămâne coșmarul din care, neputându-se trezi, va sfârși prin a-l trăi până la capăt... Simțindu-se deopotrivă victimă și vinovat, neînțeles și incapabil să înțeleagă ori, mai degrabă, să accepte totul, personajul acesta se alătură figurilor deja celebre care au marcat literatura contemporană, putând fi pe bună dreptate comparat cu Oskar Matzerath din *Toba de tinichea*, de Günter Grass.

Ceremonia de „bar mitzvah”, veritabil rit de trecere și moment de prag în viața sa, marcând, simbolic, maturizarea, este receptat ca un episod traumatic de către Aaron, cel care îi privește pe toți cei prezenți la ceremonie și la petrecerea care urmează, rude și prieteni, cu un ochi detașat și rece, ca într-un nou efort de a se elibera de dragostea sufocantă a unei familii care, neînțelegându-l, dorea să-l vadă deja mare, ca pentru a-l exorciza. Figurile celor care participă la sărbătoare sunt grotești, chipurile tuturor par măști, iar măștile cad în mintea lui Aaron, datorită (sau din cauza?...) cărții sale de gramatică interioară care face ca totul să-și arate adevăratele valențe. La adăpostul tăcerii în care se învâluie, băiatul îi vede pe toți, simțindu-se mai bine singur, retras în sine, decât alături de vorbăria lor zgomotoasă și ipocrită.

Copilăria îi pare un paradis pe care vrea cu disperare să-l păstreze, așa încât se bucură că nu a crescut și că la propria sa ceremonie poartă pantofi cu tocuri pentru a părea ceva mai înalt... Realitatea pare tot mai îndepărtată și chiar războiul despre care cu toții discută cu înfrigurare îi pare lui Aaron ceva care nu are nicio legătură cu el. Suntem, totuși, așa cum se vede din câteva aluzii ale personajelor, dar și din numele câtorva figuri politice, sportive sau culturale marcante ale vremii (Sean Connery, Cassius Clay, Levi Eshkol), exact în anul 1967, când, se știe, are loc Războiul de Șase Zile. Iar atunci când, totuși, Aaron se decide să vorbească, pare incapabil de a comunica chiar și cu cei din familie, ca și cum, dorind să exprime ceea ce simte cu adevărat, esența s-ar pierde mereu, ca într-un dificil proces de traducere, el ar rămâne rătăcit printre cuvinte, și nimeni dintre cei apropiați nu ar avea acces la acea carte de gramatică interioară care ar putea mijloci comunicarea – dar a cărei cheie e păstrată cu grijă doar de către Aaron.

David Grossman definea copilăria ca fiind „o perioadă de inspirație specială, total opusă vârstei adulte, atât de supuse conformismului și convențiilor sociale.” Însă Aaron nu e nici Huckleberry Finn, și nici Holden Caulfield, ci impune în literatura contemporană un model opus, acela al copilului contemplativ și meditativ, care respinge orice acțiune, recurgând doar la introspecție și retrăgându-se în singurătate în fața tuturor provocărilor vârstei, familiei sau societății. Căci, pentru el, viața reală e cea pe care o duce în propria sa minte și cea pe care o poate exprima doar prin intermediul regulilor sale de gramatică – interioară; meditănd asupra eternității morții, asupra perenității vieții sau asupra sensului existenței, dar îndoindu-se că ar exista vreunul, și fugind de fiecare dată din fața trăirii nemijlocite, alegând, în schimb, să contemple totul de la distanță. Cartea lui Grossman deconcertează exact în măsura în care cucerește, destramă toate miturile cu privire

la inocența copilăriei și sugerează – uneori spune cu toată convingerea – că, exact în măsura în care limba însăși ne exprimă, după cum susținea Lacan și așa cum Aaron pare a intui, tot ea ne poate, cel puțin în anumite condiții, ascunde pe de-a-ntregul.

Pentru aceia care au citit *Cartea de gramatică interioară*, nu va fi o surpriză că personajul central al romanului lui Amos Oz, *Pantera din subterană* (1995), este un copil, din a cărui perspectivă sunt relatate întâmplările care marchează vara anului 1947 într-un Ierusalim unde, din cauza tensiunilor din ultimele luni ale Mandatului Britanic, dar și a frustrărilor acumulate de locuitori, e greu să te mai regăsești.

Dar, dacă protagonistul lui Grossman era pe jumătate copil și pe jumătate metaforă, iar un alt personaj cunoscut în spațiul cultural israelian al ultimilor ani, Dafi, din creația lui A. B. Yehoshua, accentuează mai degrabă dimensiunea simbolică a narațiunii, micul erou al lui Amos Oz pare a fi mult mai simplu, mai coerent și – fie și doar la nivelul construcției – mai bine definit în contextul unui discurs românesc ce oferă din plin senzația limpezimii. Numai că, autorul fiind Amos Oz, nu trebuie să ne lăsăm convinși întru totul de aparențe, câtă vreme se știe că autorul preferă lucrurile mai complicate. Astfel, la capătul lecturii, vom înțelege că dincolo de aceste aparențe se găsesc semnificații nebănuite la prima vedere, *Pantera din subterană** devenind o complexă fabulă pentru oameni mari, dar și o foarte bine pusă la punct structură (narativă și simbolică), menită să formuleze, subtextual, întrebări esențiale pentru epoca în care trăim. Și chiar dacă, spre deosebire de alte creații ale sale, de astă dată, Amos Oz accentuează interogațiile, nu sugerează răspunsurile, cartea de față rămâne nu doar convingătoare din punct de vedere estetic, ci și extrem de substanțială la nivelul semnificațiilor. Căci băiatul de doisprezece ani prin ochii căruia este privită lumea anului 1947 ne determină să medităm asupra comunicării interumane, a relațiilor din sânul unei familii și mai cu seamă asupra sensurilor pe care, în anumite contexte, le poate avea (primi?) trădarea. Ce înseamnă, în fond, să fii trădător? Și oare îi poți trăda pe cei pe care-i iubești fără a te trăda și pe tine însuși?

Totul (inclusiv narațiunea) pornește de la o aparent banală întâmplare; într-o dimineață, pe peretele casei apar câteva cuvinte scrise cu negru: „Profi e un trădător josnic.” Profi e chiar protagonistul cărții și vocea sa narativă, subterfugiul lui Amos Oz fiind acela că totul e relatat după ani de zile, textul reprezentând o rememorare implicată a lunilor care preced nașterea statului israelian. Interesant este, de asemenea, că cititorul nu va cunoaște până la sfârșit numele adevărat al personajului: „Porecla Profi s-a lipsit de mine pe vremea când eram de-o șchioapă. E o prescurtare de la profesor, din cauza pasiunii mele de a cerceta cuvintele.” Dar, accentuând distanța în timp față de evenimentele petrecute (precum și față de înțelegerea sa de atunci), naratorul va adăuga: „Încă iubesc cuvintele. Îmi place să

* Amos Oz, *Pantera din subterană*. Traducere și note de Anat Shilon, București, Editura Humanitas Fiction, 2013.

le adun laolaltă, să le aranjez, să le întorc, să le combin. Cam în același fel în care iubitorii de bani se joacă răsucind monedele sau bancnotele sau cum fac pasionații de cărți de joc.” De altfel, întregul roman stă sub semnul acestei fascinații pentru cuvinte – și, pornind de aici, pentru sensuri. Ale cuvintelor și, în egală măsură, ale faptelor și acțiunilor omenești.

Dar Profi, în vârstă de doisprezece ani, nu e pasionat doar de cuvinte, ci și de istorie. Deloc în ultimul rând, de istoria contemporană – pe care o trăiește, practic, alături de familie și de cei doi prieteni ai săi, Ben Hur și Cita Reznik, împreună cu care, sub impulsul filmelor de acțiune hollywoodiene pe care le adoră, înființează o așa-zisă „organizație subterană” (și, desigur, subversivă!...), propunându-și nici mai mult, nici mai puțin decât să lupte împotriva marelui dușman reprezentat de Impreul Britanic... Așa încât, în fiecare zi, după plecarea la serviciu a părinților săi (ambii refugiați din Polonia, scăpați *in extremis* de lagărele naziste), Profi, Cita și Ben Hur reiau bătălii celebre, le discută și le pun în scenă, pentru a înțelege unde și de ce au greșit marii generali ai celui de-al Doilea Război Mondial. La un moment dat, neliniștitul Profi are inițiativa de a înființa un soi de „serviciu secret” al organizației lor, așa încât pornește în „misiuni de spionaj” care se prelungesc adesea până după ora stingerii din Ierusalim. În cursul unei astfel de expediții (a cărei utilitate este mai mult decât îndoielnică), băiatul este găsit pe străzi de sergentul britanic Stephen Dunlop, care îl însoțește până acasă și, pe drum, îi propune să se mai întâlnească pentru a se ajuta reciproc la studierea limbii engleze, respectiv ebraice – la rândul său, Dunlop este fascinat nu doar de cuvinte (vorbește într-o ebraică biblică pe care a învățat-o aproape singur), ci și de marea cultură a evreilor.

Și, astfel, cei doi încep să studieze deopotrivă limba – și obiceiurile celuilalt. Iar Profi își dă seama că „perfidul Albion” nu e întotdeauna perfid – sau, cel puțin, unii dintre reprezentanții săi nu sunt. Cucerit de atitudinea blândă a militarului britanic, de stângăciile lui și de dorința sa de a se apropia de universul cultural al Ierusalimului, Profi începe să se întrebe ce înseamnă dușman, de ce trebuie să-i urască pe englezi, care mai sunt scopurile micii sale organizații subversive și care ar trebui, în fond, să fie poziția sa. Numai că, până să găsească el răspunsurile la toate aceste întrebări, prietenii săi Ben Hur și Cita află de întâlnirile celor doi și, în urma unui „proces” (desfășurat, desigur, ca în filme!), îl exclude pe Profi din organizație pe motiv că ar fi fraternizat cu inamicul și chiar, mai mult decât atât, pentru că ar fi ajuns să-l aprecieze pe „marele dușman” al evreilor: „Păcatul tău e că-l iubești pe inamic. [...] Să-l iubești pe dușman, asta înseamnă cu adevărat trădare.” Degeaba încearcă Profi să se disculpe spunând că nu i-a dezvăluit niciun secret de stat lui Dunlop, ci, dimpotrivă, întotdeauna l-a tras pe acesta de limbă; decizia tribunalului *ad-hoc* este definitivă.

Etichetat drept trădător, Profi încearcă să înțeleagă ce înseamnă, de fapt, asta și, studiind atent enciclopediile și tratatele tatălui său, constată că istoria e plină de trădători ale căror motive pentru un anumit comportament sunt mai ușor de înțeles din perspectiva timpului, dar ele scăpaseră contemporanilor lor. Interesantă, în

acest context, este lectura pe care Dunlop o făcuse Bibliei, tratând toate marile figuri de acolo ca pe cunoscuții ori apropiații săi, deplângându-l pe Regele David sau înțelegându-l pe Profetul Ieremia... Fără îndoială, această evaluare făcută prin ochii unui copil a temei trădării aproapelui (a idealurilor, a promisiunilor făcute cuiva) reprezintă și modalitatea inedită pe care o găsește Amos Oz în acest roman pentru a pune în discuție locul ființei umane într-o lume în care, în permanență, problemele individuale sunt confundate cu cele publice, iar idealurile personale sunt suprapuse celor naționale.

În legătură cu permanentele treceri de la aparență la esență trebuie pusă și pasiunea pentru filme a lui Profi. De fapt, chiar titlul cărții lui Amos Oz este inspirat din cel al unei celebre pelicule americane, *Pantera din subterane*, cu Tyrone Power în rolul principal, actorul din film făcând uz de numeroase identități diferite, menite a-l ajuta pe eroul pe care-l interpretează să-și atingă țelurile. Acesta e rolul pe care Profi își propune să-l reia și, mai mult decât atât, chiar să-l transpună la nivelul realității. De aici, până la un punct, și confuzia de planuri (și de sensuri) în care protagonistul și toți cei din jurul său sunt amenințați în unele momente să se piardă.

Căutarea identității profunde și a adevărului devin, așadar, alte teme extrem de importante pentru demersul romanesc al lui Amos Oz, numai că, aici, aceste veritabile constante ale scrisului autorului israelian capătă o formă neașteptată de expresie. Scriitorul reușește să dea și acestui text un aer alegoric, fapt evident mai ales în final, când naratorul, acum matur, meditează asupra unei probleme care îl preocupase cu ani în urmă, și anume „care era cealaltă față a ceea ce s-a întâmplat cu adevărat?” Iar dacă mama sa spune că „cealaltă față a ceea ce a fost este ceea ce nu s-a întâmplat”, iar tatăl, că „cealaltă față a ceea ce a fost este ceea ce va fi”, Profi – iar alături de el Oz însuși, în calitate de autor – pare tentat să îmbrățișeze mai degrabă varianta Iardenei, sora mai mare a lui Ben Hur, de care protagonistul romanului fusese atras în adolescență: „Inversul a ceea ce a fost este ceea ce ar fi putut să fie, dacă nu ar fi fost minciunile și frica.”

Dragoste, sex, minciuni și adevăruri

Prozatoarea Zeruya Shalev, cunoscută mai cu seamă pentru trilogia sa din care fac parte romanele *Viața amoroasă* (1997), *Soț și soție* (2000) și *Terra* (2005), a ales să ignore în mod voit atacurile cu bombă sau cu mașini-capcană, precum și obsesia lipsei de securitate de pe străzile din unele zone ale Israelului și să aducă în fața cititorilor preocupări ale vieții de fiecare zi, mai ales atmosfera de familie – dar fără să le lege neapărat de spațiul cultural al țării sale. Mai ales primul volum, *Viața amoroasă** – care, în paranteză fie spus, îi aduce autoarei și rapida recunoaștere internațională – implică o poveste care ar putea fi plasată în orice colț al lumii occidentale. Zeruya Shalev demonstrează, de la bun început, capacitatea de a crea un adevărat spațiu sufletesc ca „geografie” a romanelor sale, personajele pe care le construiește putând să-și trăiască pasiunile, practic, oriunde. Pentru că aceasta e marea temă din *Viața amoroasă*: legătura dintre dragoste și sex, dar și complicatele (și, uneori, greu de prins într-o analiză finală) legături dintre oameni care cred că se cunosc – și chiar mai mult, dintre oameni care cred că se și iubesc.

Subiectul acestui roman pare a fi, la prima vedere, relatarea eșecului mariajului lui Yaarah, o tânără căsătorită de cinci ani cu Yoni, dar care descoperă, brusc, că e atrasă într-un mod irezistibil de Arie, un bărbat mult mai în vârstă, prieten din tinerețe al tatălui ei. Dar cartea nu se transformă, așa cum ne-am putea aștepta, în povestea unui „menage à trois” din lumea israeliană a secolului XX, ci devine o sondare a profunzimilor nebănuite ale psihicului uman. Iar ceea ce părea a fi o aventură de-o noapte (sau, poate, de câteva) se transformă, pe nesimțite, periculoasă obsesie erotică: Yaarah ajunge realmente să-și neglijeze studiile și serviciul (nu mai merge la facultate, lipsește nejustificat de la cursuri și nu reușește să prezinte structura viitoare sale teze de doctorat) și chiar să-și abandoneze soțul, pe blândul Yoni, tocmai în momentul în care acesta, încercând să readucă armonia în casă, îi propune să plece la Istanbul, într-un soi de tardiv voiaj de nuntă.

Dincolo de aceste detalii, preocuparea romanului este, din punctul de vedere al autoarei, „analiza pasiunii erotice scăpate de sub control și a relațiilor extrem de complicate dintre sexe.” Pentru a ajunge la acest deziderat, Shalev recurge la narațiunea la persoana întâi, accentuează tehnica punctului de vedere, iar rezultatul

* Zeruya Shalev, *Viața amoroasă*. Traducere și note de Ioana Petridean, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

cel mai evident va fi acela că, dintr-o dată, dragostea este redusă la un soi de relație de putere, în care unul dintre parteneri încearcă să-l domine complet pe celălalt. Cu toate acestea, Yaarah nu încetează a căuta împlinirea, chiar și într-o astfel de iubire, pe care o recunoaște singură ca fiind patologică. Pentru că relația pe care o întreține cu Arie depășește cu mult limitele normalului: el o alungă nu o dată și, chiar și atunci când o acceptă, realmente se folosește de ea ca de o nouă jucărie erotică, neoferindu-i niciun dram de afecțiune. Punctul culminant – dacă privim lucrurile din această perspectivă – este captivitatea pe care Yaarah o va avea de înfruntat, ea devenind efectiv prizoniera lui Arie, cel care o ține încuiată în dormitor, la doar câteva zile de la moartea soției sale (și o lasă acolo chiar și în timpul vizitelor de condoleanțe pe care i le fac cunoscuții, între aceștia aflându-se și părinții tinerei sale amante).

Demersul Zeruyei Shalev este îndrăzneț nu doar din punctul de vedere al tematicii abordate – dezagregarea unei căsnicii nu mai e de mult o noutate în literatura contemporană –, ci mai ales din acela al tehnicii și strategiilor narative pe care le orchestrează cu o artă remarcabilă. Desigur, ceea ce se petrece între doi soți trebuie să rămână intim și neexpus privirii publice – nici chiar privirii apropiaților – sau, cel puțin, așa se presupune. Însă mariajul lui Yaarah și Yoni și problemele celor doi devin obiectul de interes al lui Arie și, pentru a-l atrage, tânăra nu ezită să-i mărturisească detalii dintre cele mai personale. Și, chiar și fără să fie, așa cum se va întâmpla cu protagoniștii din viitorul roman al Zeruyei Shalev, *Soț și soție*, mari maeștri în arta abuzului psihologic, trebuie să recunoaștem că aparent inofensivii Yaarah și Yoni știu să se distrugă, de-a dreptul premeditat, unul pe celălalt, iar asta se vede din mai toate momentele (nu prea multe, totuși...) pe care le petrec împreună. În conversațiile lor se întrevăd chiar unele apropieri de controversa cuplului Martha și George din celebrul text al lui Edward Albee, *Cui i-e frică de Virginia Woolf*. Însă în *Viața amoroasă* dialogurile celor doi nu stărnesc niciodată râsul cititorului și nici măcar vreun zâmbet condescendent, ci dimpotrivă, provoacă, uneori, un fior de teamă. Pentru a ajunge la acest rezultat, autoarea folosește metoda fluxului conștiinței, reușind să redea într-un mod uimitor atât sfâșierea lăuntrică a fiecăruia dintre cei doi, cât și nevoia de alinare pe care fiecare, la rândul său, o resimte. Dar, deopotrivă, cinismul lui Arie, cel care are un motiv ascuns de a o domina în acest mod pe Yaarah, cea atât de puțin pregătită să-i vadă adevăratele intenții. Iar motivul acesta, prezentat, printr-un bine dozat efect al surprizei, abia către final, este marea pasiune pe care, cu ani în urmă, Arie o trăise pentru mama lui Yaarah – care, însă, îl părăsise pentru un mariaj convenabil alături de un bărbat (bogat) pe care nu-l iubea.

Fără îndoială, la capătul lecturii acestui roman, chiar și acei cititori dispuși mai degrabă să observe imperfecțiunile textului (fluxul conștiinței părănd, uneori, a scăpa de sub control, analiza psihologică insuficient fundamentată) trebuie să admită că *Viața amoroasă* este un excelent exemplu de descriere a unei relații abuzive, care sfârșește prin a-i provoca până și tinerei Yaarah nu doar inevitabilul sentiment de claustrofobie sentimentală (dar și fizică, la capătul câtorva zile de

prizonierat!), ci și trezirea, fie ea și tardivă la realitate. Că unii critici au fost tentați să interpreteze această temă a abuzului ca fiind o abordare extrem de voalată a tensionatelor relații dintre israelieni și palestinieni poate fi acceptat (ori acceptabil) sau nu, însă cu adevărat demn de reținut rămâne curajul autoarei de a aduce în prim-plan problemele unui mariaj tânăr, de a-i cântări toate șansele de a evolua bine, doar pentru ca, în cele din urmă, să sfârșească prost, precum și capacitatea de a nu transforma tot acest material epic într-un episod de telenovelă sau de film erotic, ci de a face, în fiecare pagină, dovada că până și aparentul fapt divers poate deveni literatură.

Nu numai mariajul lui Yaarah și al lui Yoni e avut în vedere, ci și altele, dramele de familie fiind prezentate întotdeauna succint, în doar câteva rânduri, iar exemplul cel mai la îndemână este cel al căsniciei (eșuate și ea) a mătușii lui Yaarah, Tirza. Dar totul este expus prin tehnica înlănțuirii episoadelor, Tirza fiind adusă în atenția cititorilor prin intermediul vizitelor pe care Yaarah le face la spital, căci, practic, doar acolo, înconjurată de atâția oameni bolnavi, se simte ea cu adevărat sănătoasă și nu mai trăiește atât de acut spaima care o macină: că la un moment dat va fi părăsită de toți cei care o înconjoară. Sigur, nici ea nu face nimic pentru a-i păstra aproape pe aceștia, trădând atât încrederea prietenei sale celei mai bune, cât și pe aceea a șefului de catedră care, oricât ar vrea s-o ajute în plan profesional, nu poate face asta împotriva voinței tinerei convinse că va găsi Istanbulul (și, implicit, fericirea pe care o a doua lună de miere alături de soțul ei i-o promitea!) în dormitorul lui Arie. Dar tot acolo începe și durerosul proces al trezirii sale la realitate, căci, dacă la început Yaarah percepea lumea – și oamenii din jur – exclusiv prin simțuri, după ce simțurile o vor trăda, ea va realiza că oamenii, ca și lucrurile, nu sunt mai niciodată ceea ce par a fi la prima vedere.

Să fie, deci, *Viața amoroasă* un soi de Bildungsroman în cheie erotică? Parțial, da, căci Yaarah evoluează de la fiica indiferentă sau întotdeauna prea grăbită și prietena pe care nu te poți baza, la o femeie mai puțin dispusă să se ia după aparențe. Dovadă chiar întoarcerea sa în bibliotecă, după ce relația cu Arie se încheie și după ce căsnicia sa nu mai are nicio șansă. În bibliotecă, încercând să descopere, în cele din urmă, un subiect pentru viitoarea sa teză de doctorat, Yaarah își va citi, ca în filigran, într-o parabolă a Vechiului Testament, întreaga viață. Iar în momentul în care existența sa nu mai înseamnă doar viață amoroasă și experiment erotic dus la extrem devine clar că tânăra mai are o șansă. Nu de a-și salva mariajul cu Yoni și nici de a repara relația cu Arie. Ci de a descoperi, dincolo de privirea celorlalți și chiar dincolo de paginile cărților, cine e ea cu adevărat.

Detectivii și literatura

Un roman de peste cinci sute de pagini, centrat pe evoluția unor personaje pasionate de poezie, o carte care vorbește la tot pasul despre poezie și diversele orientări ale acesteia de la începuturile epocii moderne și până în zilele noastre și, în plus, având, pentru unul dintre protagoniști, un model aparte de construcție și de expresie, mai precis biografia autorului însuși. Iată un material care ar fi putut determina cu foarte mare ușurință căderea în prețiozitate și în narcisismul obositor și de prisos, ori proliferarea jocurilor gratuite cu răbdarea cititorului. Numai că nu se întâmplă astfel, autorul fiind cu adevărat un mare maestru al prozei contemporane, chilianul Roberto Bolaño, iar cartea, *Detectivii sălbatici* (*Los detectives salvajes*, 1998)* ajungând să fie considerată, în ciuda dificultăților de lectură, una dintre marile reușite ale literaturii latino-americane a secolului XX, comparată pe bună dreptate de către Jorge Edwards cu *Șotronul* lui Julio Cortázar și cu *Paradisul* lui José Lezama Lima.

Membriu marcant al generației care a urmat „boom”-ului latino al anilor ‘60 – ‘70, dar deloc complexat de această inerentă apropiere de numele grele ale literaturii hispane a ultimelor decenii, cum ar fi Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa sau José Donoso, Roberto Bolaño își descoperă de timpuriu vocea proprie și reușește să creadă în ea cu toată tăria și să se afirme ca mare scriitor, în ciuda unei existențe tumultuoase, marcate de numeroase probleme și puncte de criză, ca și în pofida unei receptări oarecum tardive. De altfel, viața sa a fost considerată de mulți critici și cititori un adevărat roman: născut în Chile, dar crescut în Mexic (unde familia sa se mutase în 1968), el va reveni în Chile în anul 1973, ca susținător al lui Salvador Allende, apoi va ajunge în închisoare după înlăturarea acestuia de la putere de către regimul lui Augusto Pinochet. Urmează anii exilului – la început în Mexic, iar apoi în Europa, scriitorul stabilindu-se în Franța și în Spania, unde are slujbe modeste, reflectate, în numeroase texte ale sale, de ocupațiile protagoniștilor. La fel se întâmplă și în *Detectivii sălbatici*, unde Arturo Belano, un soi de alter-ego al autorului, este un poet silit să trăiască la limita subzistenței și să viseze mereu la opera pe care o va scrie... Din acest punct de vedere, Roberto Bolaño a fost comparat – o face și James Wood în cronica

* Roberto Bolaño, *Detectivii sălbatici*. Traducere și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Leda, 2013.

entuziastă publicată în 2007 în *New York Times* – cu ilustrații săi înaintași din spațiul cultural ibero-american, de la Javier Cercas la Cortázar, Jorge Luis Borges ori José Saramago, căci autorul *Detectivilor* se înscrie în descendența fascinației pentru jocurile de cuvinte, pentru pseudonime și extrem de elaboratele măști auctoriale.

Cartea aceasta, deși publicată la finele anilor '90, e legată, prin atmosferă și atitudine a personajelor, de lumea mexicană de pe la jumătatea anilor '70, cunoscută, de altfel, în mod direct de către Roberto Bolaño. Împărțit în trei secțiuni, dintre care cea de-a doua este cea mai întinsă, ridicând și cele mai evidente obstacole pentru cititorul doritor de lecturi facile, romanul urmărește existența câtorva tineri poeți făcând parte dintr-o grupare intelectuală condusă de Arturo Belano și Ulises Lima, care încearcă să afirme, în foarte agitatul climat literar mexican, „realismul visceral”, expresia tentativei lor de a înnoi viața culturală din Mexico City.

Prima parte a *Detectivilor sălbatici* are forma unui jurnal în care tânărul de șaptesprezece ani Juan García Madero, el însuși poet în devenire, relatează aventurile – din care nu lipsesc uzul (abuzul!...) de droguri, sexul și violența în limbaj (sau, uneori, chiar în faptă) – pe care le trăiesc membrii grupului din care se remarcă Belano și Lima. Această secvență narativă reprezintă, dincolo de șocul inițial pe care ar putea să-l determine unele scene sau atitudini, începutul inițierii acestor tineri; nu numai în tainele poeziei, ci și în cele ale existenței adevărate, așa cum o gândesc ei în acele momente. Finalul secțiunii prezintă plecarea din Capitală și încercarea lui Belano de a o descoperi, în deșertul Sonora, pe Cesárea Tinajera, poetă care, în anii '20 ai secolului trecut încercase cea dintâi să impună realismul visceral în cultura mexicană. Expresia și rezultatul acestei călătorii (în cel mai înalt grad inițiatice) se văd abia în ultima parte a cărții, acum Roberto Bolaño utilizând el însuși – sau, cel puțin, dând foarte bine impresia că o face – elemente ale realismului visceral teoretizat de tinerele sale personaje și prezentând latura umilă și plină de suferință a vieții celor excluși din societate sau care au ales, din diferite motive, să trăiască la marginea ei. Într-o neașteptată răsturnare de situație, Cesárea e regăsită, finalmente, doar pentru a se afla apoi că existența acesteia devenise, după plecarea din Capitală, o înșiruire de ocupații incredibile, Bolaño folosind toate procedeele unei narațiuni înrudite cu cele din povestirile polițiste ce mențin suspansul până în ultimul moment, dar nu dezamăgesc nicio clipă cititorul.

Însă esențialul, în ceea ce privește inovația la nivelul strategiilor romanești și al jonglării uluitoare cu formele și formulele de expresie a temporalității se găsește, în *Detectivii sălbatici*, în cea de-a doua parte, cea mai întinsă, de altfel, și în ale cărei prime pagini cititorul are senzația, mai ales după caruselul în care Bolaño îl purtase în prima secțiune, că, efectiv, timpul s-a oprit. Sau, mai exact spus, că temporalitatea însăși, în sensul de cronologie, se pulverizează instantaneu în nenumărate micro-narațiuni, care sunt deopotrivă importante, dar care dau un aer centrifug ansamblului, părând a risipi atenția și interesul cititorului în foarte multe direcții simultan. Unii critici au comparat acest adevărat tur artistic de forță cu efortul făcut de Dante în descrierea cercurilor Infernului în care protagonistul

Divinei Comedii coboară însoțit de umbra lui Virgiliu. La Bolaño, avem, deodată, în față, o imagine panoramică a societății mexicane și, mai cu seamă, a cercurilor intelectuale din Mexico City, unde literatura contemporană pare a evolua, nu o dată, în cadrul unui veritabil carnaval – și fără îndoială că viziunea autorului e influențată, în acest sens, de teoretizările lui Mihail Bahtin asupra universului carnavalesc și a culturii populare. Spectacolul vanității – literare și nu numai –, al falselor talente, al sterilității privilegiate pentru a nu deranja „establishment”-ul literar, toate acestea reprezintă aspecte asupra cărora scriitorul meditează, prin intermediul mărturiilor sau rememorărilor celor implicați. Nu lipsesc fragmente de (pseudo)interviuri, notații jurnalistice, intervenții ale unor personaje care se transformă, deodată, în martori ai unor evenimente și ai unor ani ce au marcat tinerețea unor poeți care au făcut imprudența să-și dorească totul.

Iar dacă cronologia e anulată ori suspendată, spațialitatea se multiplică, parcă, la infinit, impresia cititorului fiind aceea că se află în fața notițelor unui neobosit reporter care ar fi străbătut fără odihnă lumea de la un capăt la altul, plecând din Mexico City pentru a ajunge la San Diego, apoi la Barcelona, apoi la Tel Aviv, căutând cu înfrigurare să afle cum a arătat viața tinerilor de altădată, Belano și Lima, și ce s-a ales de talentul și vocația lor literară. Treptat, spectacolul lumii devine din ce în ce mai sumbru, viziunea se înnegurează, Belano și Lima devin simboluri ale unei permanente prezențe absente, semn al sterilității artei atunci când nu-și poate găsi expresia adecvată la nivelul existenței reale – de altfel, una dintre temele ce marchează scrisul lui Roberto Bolaño.

Nu avem de-a face cu un simplu joc ori fabulă postmodernă legate de sensurile ficționalității, cu toate că, inevitabil, nivelul metatextual din *Falsificatorii de bani* ai lui André Gide vine în minte în cazul oricărei lecturi atente a *Detectivilor sălbatici*. Nu lipsesc nici notele stendhaliene, mai cu seamă la nivelul construcției protagoniștilor, dar asta nu înseamnă că Bolaño s-ar lăsa cucerit de facilul drum al preluării unor elemente deja consacrate de literatura anterioară. Căci notele de meditație asupra condiției umane dau ansamblului narativ o altă consistență și-l individualizează profund pe Bolaño în contextul prozei contemporane. Lima, așa cum se va afla la un moment dat, a trăit la Paris, luptându-se cu lipsurile de tot felul, iar Belano ajunge la Perpignan, apoi se mută la Barcelona, unde găsește, în cele din urmă, o slujbă de pe urma căreia să se poată întreține: spală vase într-un restaurant... Ulterior, Lima se reîntoarce în America Latină, călătorește prin Nicaragua și ajunge din nou în Mexico City, unde are loc una dintre scenele magistrale (și magistral de triste!) ale cărții, întâlnirea acestuia cu Octavio Paz – poetul-cult, cel împotriva căruia luptase atâta în anii sălbaticii sale tinereți. Desigur, Paz este tot celebru, dacă nu cumva și mai celebru. Iar Lima, la fel de necunoscut, dar, acum, mult mai sărac și plin de toate descurajările posibile. Cei doi stau pe o bancă, discutând pentru câteva clipe, iar la despărțire, Lima îi strânge cu timiditate mâna laureatului Nobel...

Detectivii sălbatici rezistă, însă, mai presus de experimentele narrative, prin muzicalitatea scriiturii, prin atmosfera excelent redată, de fiecare dată, de autor.

Imagine după imagine, totul e recompus cu infinită atenție, în cadrul unor fraze lungi, care dau câteodată senzația că ar fi adevărate poeme – și nu e deloc o surpriză, câtă vreme se știe că Bolaño însuși s-a afirmat, mai întâi, ca poet. Unele fragmente par a fi un soi de monologuri à la Robert Browning sau, alteleori, ne duc cu gândul la ritmica aparte a prozei lui Bohumil Hrabal, Thomas Bernhard sau José Saramago. Romanul, experimental și provocator, dificil și reconfortant deopotrivă, menține aerul unei melancolii ce nu exclude speranța, ba dimpotrivă, o nutrește prin toate fibrele sale. Speranța nu neapărat într-o viață mai bună pentru tinerii protagoniști-poeti, ci mai cu seamă în această mare carte a literaturii contemporane, declarația de dragoste pe care, după cum afirma el însuși, Roberto Bolaño a adresat-o întregii sale generații.

Orele & cărțile

Imediat după lansarea din anul 2002 și mai cu seamă după marele succes pe care l-a reperat, fiind răsplătită cu Ursul de Argint, Globul de Aur, având nu mai puțin de nouă nominalizări la Oscar și înregistrând recompensarea cu mult râvnită statueta a prestației lui Nicole Kidman pentru cea mai bună actriță, pelicula *The Hours* a fost vizionată și discutată de numeroși spectatori de pe întreg mapamondul, suficient de puțini mai având, însă, răbdarea sau curiozitatea să citească și cartea care a stat la baza filmului, *Orele (The Hours, 1998)*, de Michael Cunningham. Asta cu toate că romanul se bucurase de o bună primire din partea criticii literare și fusese distins cu prestigioase premii literare americane (Premiul Pulitzer și PEN Faulkner Award for Fiction) în anul 1999.

Pornind în principal de la încercarea autorului de a recompune, simbolic, ultima zi din viața Virginiei Woolf, de a-i urma strategia narativă principală (fluxul conștiinței), dar și de a pune cumva în oglindă destinele câtorva personaje feminine din perioade și universuri diferite pentru a sublinia rolul și semnificațiile literaturii pentru epoca prezentă, *Orele** reprezintă, fără îndoială, și un exercițiu postmodern în ceea ce privește funcționarea metatextualității, dar și o permanentă meditație asupra locului artei (literaturii!) în contextul societății contemporane. Astfel, Cunningham își intitulează romanul *The Hours* tocmai pentru a sublinia caracterul livresc al creației sale, căci se știe că marele roman al Virginiei Woolf, *Doamna Dalloway*, se numea inițial *Orele*.

Tendința aceasta nu e o noutate în contextul postmodernismului, dacă ar fi să amintim aici doar câteva exemple cunoscute, precum *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, de Tom Stoppard, *A Thousand Acres*, de Jane Smiley, sau *Love's Labour's Lost*, în regia lui Kenneth Branagh. Cel mai adesea, asemenea realizări artistice au fost considerate de către numeroși cititori ori cinefili (și de încă și mai mulți critici!...) simple pastişe sau au fost încadrate în categoria parodiilor ironice, de natură a readuce în actualitate, prin intermediul unor mai mult sau mai puțin complexe re-prezentări postmoderne, personaje sau figuri emblematice din cultura epocilor anterioare. Replica din partea celor acuzați „de o evidentă lipsă a originalității” a subliniat, încă, tocmai venerabila tradiție a repetării / reluării imitației artistice pe care aceștia ar reprezenta-o, precum și marile modele pe care

* Michael Cunningham, *Orele*. Traducere și note de Magda Teodorescu, Iași, Editura Polirom, 2011.

le urmau, câtă vreme Shakespeare însuși dramatiza texte cunoscute în epocă, în primul rând cronici (a lui Holinshed) sau nuvele (mai ales ale lui Matteo Bandello), iar Palladio se inspira, în pictură, din celebre creații anterioare. Romanul lui Michael Cunningham se individualizează, însă prin implicațiile cu care autorul investește figura artistului și prin modul în care subliniază importanța artei și rolul ei salvator.

De aceea, începutul cărții reprezintă reluarea situației ce deschide romanul Virginiei Woolf, *Doamna Dalloway*, unde protagonista, pe nume Clarissa, se pregătește să organizeze o petrecere („Doamna Dalloway a spus că va cumpăra ea însăși florile”). Iată, acum fragmentul din *Orele* lui Cunningham: „Mai sunt de cumpărat florile. Clarissa simulează exasperarea (deși îi place să facă astfel de comisioane), o lasă pe Sally să facă curățenie în baie și fuge, promițând că se va întoarce într-o jumătate de oră.” Iar paragraful următor aduce necesara completare / clarificare din partea autorului: „New York City. La sfârșitul secolului XX.” Protagonista este Clarissa Vaughan, iar la petrecerea sa urma să fie sărbătorit Richard Brown, scriitor talentat, bolnav de SIDA, cel pe care Clarissa încercase să-l susțină de-a lungul anilor din urmă și să-l încurajeze în dificila luptă cu necruțătoarea boală. Richard se va sinucide, însă, chiar înaintea petrecerii, determinând-o, în acest fel, pe Clarissa, să-și reevalueze existența prezentă, dar și să facă o trecere în revistă a anilor tinereții sale, la care din grabă, comoditate sau pur și simplu teamă, evita să se gândească prea des. Temele, se vede clar acum, sunt identice cu cele abordate de Virginia Woolf în *Doamna Dalloway*: dragostea, moartea și timpul, din legătura complicată ce se țese între ele luând naștere complexa structură a romanului lui Cunningham. Care aduce, în plus, și alte personaje – în primul rând pe Laura Brown, căsătorită imediat după cel de-al Doilea Război Mondial cu Dan, bucurându-se aparent de întreaga strălucire a Visului American, dar ascunzând o profundă nefericire și deznădejde. Gata să se sinucidă, Laura citește romanul Virginiei Woolf, *Mrs Dalloway*, renunțând, finalmente, la planul ei extrem și rămânând lângă fiul său, Richie – nimeni altul decât poetul pentru care Clarissa Vaughan va pregăti, după ani de zile, petrecerea ce se va transforma, însă, în neașteptat priveghi la care va participa însăși mama defunctului.

Orele lui Cunningham accentuează frecvent importanța alegerii individuale – fie ea a vieții (cazul Clarissei și al Laurei), fie a morții (din partea lui Richard). În plus, situațiile cu care se confruntă cele trei protagoniste, Virginia, Clarissa și Laura, sunt mereu puse în paralel, cartea fiind structurată în mai multe secțiuni / capitole, ce poartă, succesiv, titlurile *Doamna Dalloway*, *Doamna Woolf*, *Doamna Brown*, autorul având grijă ca în primele rânduri ale fiecărei secțiuni inițiale să clarifice contextul și să precizeze momentul desfășurării acțiunii. Căci, dacă noua Doamnă Dalloway (mai precis Clarissa, cea căreia Richard îi spunea „Doamna Dalloway”, după personajul woolfian, considerând că numele ei de familie, Vaughan, nu reflectă individualitatea fetei la care tânărul talentat ținea atât de mult) trăiește în New York-ul sfârșitului secolului trecut, Virginia Woolf se luptă, în anul

1923, în Richmondul care o sufocă, deși se află la numai câțiva kilometri depărtare de Londra, nu doar cu propriile spaime și ezități în timpul elaborării romanului *Doamna Dalloway*, ci și cu boala psihică ce pare a fi mai puternică decât ea însăși și decât afecțiunea soțului său, Leonard. Iar Laura, în Los Angelesul lui 1949, încearcă să-și găsească echilibrul și fericirea într-o căsnicie în care nu se simte, oricât ar încerca, ea însăși, singura consolare fiind lectura unei cărți care o fascinează – desigur, *Doamna Dalloway*, de Virginia Woolf. Michael Cunningham are în vedere, prin experimentul narativ pe care-l întreprinde, și raportarea la eseul Virginiei Woolf, *Mr Bennet and Mrs Brown*, așadar *Orele* nu se limitează la opera romanescă a autoarei *Doamnei Dalloway*, ci vizează și ideile teoretice ale acesteia.

Ceea ce s-a observat, însă, mai puțin este că romanul *Mrs Dalloway* reprezintă, fapt destul de rar în anii '20 ai secolului XX, și o inedită lectură a celebrei piese shakespeariene, *Cymbeline*. De aici citarea obsesivă a câtorva versuri ale acesteia: „Fear no more the heat of the sun/ Nor the furious winter rages”, sub semnul cărora e pusă, simbolic, existența lui Septimus și a Clarisei. Michael Cunningham nu face, așadar, decât să urmeze modelul și, în plus, să aibă el însuși în vedere textul lui Shakespeare, atâta doar că celebrului „adagio” din *Cymbeline* („Nu te mai teme de-a soarelui arșiță/ Și nici de-al iernii aspru vânt”) personajele romanului său îi vor da alte semnificații. Devine evident, astfel, că rolul literaturii e cu atât mai important exact în acele momente în care moartea este simțită foarte aproape, iar ființa umană pare supusă în totalitate risipirii datorate trecerii neiertătoare a timpului. Trucul (pseudo)hermeneutic al lui Cunningham funcționează, însă, și la un alt nivel: cititorii știu prea bine că Imogen, cea cu privire la care se rostesc versurile respective în *Cymbeline*, doar pare moartă, iar la finalul piesei, spectatorii vor fi martorii (ului) în epoca elisabetană) și doar satisfăcuți (în perioadele care vor urma!) aparent miraculoasei sale reveniri.

În mod asemănător, romanul *Orele* începe cu prezentarea morții Virginiei Woolf, doar pentru a putea, astfel, în calitate de text narativ pus sub semnul modelului postmodern, să se nutrească tocmai din esența romanului scris de însăși Virginia Woolf... Căci, dacă Woolf înțelegea actul scrisului ca pe o coborâre în / explorare a cel(ui) de-al doilea eu, acela profund, un soi de însumare a intelectului și emoțiilor deopotrivă, nu atât a simplelor experiențe de viață ca atare ale autoarei, Michael Cunningham subliniază mereu eul profund al cititorului – *Orele* transformându-se și într-o excelentă lecție de lectură: Laura Brown e salvată de *Doamna Dalloway*, cititoarea nefericită simte că reia / retrăiește ea însăși clipe din existența eternă a literaturii, iar actul lecturii devine împărtășire din procesul creației artistice. Însă lanțul nu se oprește aici: după ani de zile, Richard, devenit scriitor, simte aceeași aparent inexplicabilă fascinație față de moarte și în fața morții pe care o experimentaseră atât mama sa, cât și Virginia Woolf (dar și Doamna Dalloway, protagonista romanului cu același nume!). Spre deosebire de ele, Richard se sinucide, alegerea sa (saltul său în moarte) determinând-o pe Clarissa Vaughan să aibă puterea de a crede în valoarea vieții și de a afirma sensul regenerativ al acesteia.

Cunningham vorbește, însă, și despre puterea dragostei („Nu cred că doi oameni ar fi putut să fie mai fericiți decât am fost noi doi”, îi scrie Virginia Woolf soțului său în scrisoarea de adio), deci, implicit, a marii literaturi de a învinge timpul și de a ridica, fie și doar pasager, o stăvilă în calea morții, transformând totul într-un fluid temporal (și spațial) în care cititorul să se poată regăsi pe sine, laolaltă cu sensurile profunde ale literaturii. Iar autorul reușește să facă asta anulând linearitatea narațiunii tradiționale, spulberând cronologia și cultivând intertextualitatea și dimensiunea metatextuală a cărții sale. Astfel încât, epigraful romanului, o notă din *Jurnalul* Virginiei Woolf (datată 30 august 1923) devine și o neașteptată profesiune de credință a lui Michael Cuninghame însuși: „Aș putea povesti o mulțime de lucruri despre *Orele* & descoperirea mea, cum dezgrop aceste peșteri frumoase în spatele personajelor mele; cred că aceasta dă exact măsura lucrului pe care-l doresc: peșterile se vor lega între ele & fiecare apare la lumina zilei în acest moment.”

Viața de după moarte

Un roman a cărui acțiune e plasată în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și care, mai mult decât atât, prezintă prigoana la care au fost supuși evreii în această epocă poate să pară sau chiar să fie tezist, politizat și partizan. Și ar avea, din aceste motive, dar, fără îndoială, și din altele, oarecum înrudite, mari șanse de eșec. Cu toate acestea, cartea lui Anne Michaels, *Imagini fugare** (1997), reprezintă o reușită. Nu pentru că a fost distinsă cu numeroase premii literare, dacă e să amintim aici doar Orange Prize for Fiction sau Guardian Fiction Award, nici pentru că, în scurt timp, romanul a fost ecranizat, iar pelicula a fost și ea premiată la Festivalul de Film de la Roma. Și nici măcar pentru că ar fi, ca în atâtea alte cazuri, o carte despre Holocaust. Scriind despre anii războiului din Polonia, despre ororile și suferințele oamenilor, autoarea canadiană demonstrează, pe de o parte, că nu uită tranșanta afirmație a lui Adorno, după părerea căruia „A mai scrie poezie după Auschwitz e o barbarie”, dar, pe de altă parte, o și contrazice la tot pasul. Nu la nivel declarativ, ci pur și simplu spunând o poveste și vorbind tocmai despre acele lucruri pe care, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, autorii care s-au inspirat din epoca anilor ‘40 le-au ignorat.

Comparată, uneori, cu Saul Bellow, iar alteori cu Michael Ondaatje sau Margaret Atwood (dacă avem în vedere contextul literaturii canadiene contemporane), Anne Michaels construiește, în *Imagini fugare*, o schemă narativă aparent simplă, dar care depășește, prin semnificații și realizare artistică, așteptările inițiale ale cititorului. Influențată în mod evident de volumele sale anterioare de poezie, *The Weight of Oranges* (1986) și *Miner’s Pond* (1991), autoarea are curajul de a scrie un roman liric (nu sentimentalizat), sensibil (nu edulcorat), simbolic (dar nu convențional), precum și capacitatea de a demonstra că întoarcerea la resursele de expresivitate uneori uitate ale limbajului sunt, poate, singurele lucruri în stare să salveze ființa umană și să-i aline suferința în multe dintre situațiile limită pe care viața i le pune în față.

În mare, cartea este povestea vieții lui Jakob Beer, un băiețel polonez de origine evreiască, a cărui familie este ucisă fără milă de soldații nazisti chiar în fața sa și care, pentru a supraviețui, se retrage într-o pădure din apropierea orașelului Biskupin. Descoperit, după câteva zile de cercetătorul grec Athos Roussos și salvat

* Anne Michaels, *Imagini fugare*. Traducere de Lavinia Vasile, București, Editura Leda, 2008.

de acesta, Jakob va ajunge pe o insulă din Grecia, iar mai târziu, în Canada, unde protectorul său primise un post la Universitatea din Toronto. Partea a doua a *Imaginilor fugare* este centrată pe acțiunile lui Ben, tânăr profesor fascinat de personalitatea lui Jakob, după ani de zile de la evenimentele relatate la începutul cărții. Încercând să înțeleagă dimensiunea tragediei care i-a marcat familia (părinții săi fiind supraviețuitori ai lagărelor naziste), Ben va descoperi jurnalul pe care Jakob îl începuse cu puțină vreme înainte de moarte și care clarifică multe aspecte ale trecutului.

Textul poate fi privit, dacă avem în vedere exclusiv prima parte, ca un roman de formare, prezentând nu doar dureroasa inițiere a lui Jakob în tainele vieții, ci și complicatul proces prin care el va ajunge să se împace atât cu trecutul personal, cât și cu cel istoric și să-și dea seama că, pe lângă suferință și sentimentul culpabilității, de la generațiile anterioare omul poate moșteni și capacitatea de a ierta, de a înțelege, nu, însă, și de a uita. Tocmai de aceea, transformarea lui Jakob nu este deloc întâmplătoare, la fel cum nici descoperirea vocației sale artistice și volumele de versuri pe care le va publica nu sunt detalii lipsite de importanță. *Imagini fugare* devine, astfel, un roman ce abordează câteva probleme esențiale ale deceniilor care au urmat mării conflagrații mondiale: memoria, istoria, posibilitatea unei renașteri reale. Athos Roussos e pasionat de geologie și îi povestește tânărului său prieten amănunte legate de trecutul îndepărtat al planetei și al speciei umane: în felul acesta, Jakob învață treptat că, la fel ca în cazul oricărei istorii, și trecutul său personal poate cunoaște diverse interpretări și, mai ales, că e nevoie de un efort conștient pentru a putea să se împace cu el, neuitând, însă, nimic din ceea ce nu trebuie uitat. Romanul lui Anne Michaels este o meditație, comparabilă cu unele dintre cele mai bune pagini ale lui Michael Ondaatje, imaginile cărții de față construind, treptat, în jurul cititorului, un adevărat spațiu ce funcționează, întotdeauna, după propriile sale legi și reguli: ale memoriei și afectivității, înrudite, oarecum, cu proustiana memorie involuntară.

Fără să treacă sub tăcere ororile războiului și suferințele inimaginabile din lagărele de concentrare naziste, romanciera pune, însă, accentul altundeva, și anume pe efortul supraviețuitorilor de a merge mai departe, de a lua viața de la capăt, chiar dacă, în anumite momente, acest lucru pare imposibil. Dar și pe încercarea, uneori disperată, a acestor oameni de a(-și) demonstra că viața „de după” există. Viața de după moarte. *Imagini fugare* este, așadar, nu o carte despre reconstruirea edificiilor distruse, și nici măcar despre restaurarea trecutului istoric, și el distorsionat grav de acțiunile propagandei naziste, ci mai cu seamă despre cum se văd toate acestea din punctul de vedere al unui copil a cărui inimă e zdrobită pe neașteptate și al cărui întreg univers e aruncat în aer. De aici și strategia folosită de autoare, și anume un exercițiu de cunoaștere poetică a lumii, un tip de cunoaștere pe care Anne Michaels însuși l-a teoretizat, deosebindu-l de cunoașterea obișnuită și comparând raportul stabilit între acestea cu acela dintre istorie și memorie. Căci, dacă în cadrul istoriei (deci, al cunoașterii) evenimentele, pur și simplu au loc, cunoașterea poetică este legată de sensurile multiple pe care le dă memoria

personală faptelor petrecute. Versurile lui Jakob vor depune o inedită mărturie că așa stau lucrurile, personajul însuși exprimându-și, la un moment dat, opiniile într-un mod asemănător cu convingerile lui Anne Michaels. Același sens îl au și cele două prezențe feminine din viața protagonistului, Alex, prima lui soție, cea care, nereușind să-l salveze, îl părăsește, și Michaela, cea alături de care va găsi nu uitarea, ci așteptata împăcare cu trecutul și cu sine însuși.

Partea a doua a romanului, aducând și schimbarea perspectivei narative, mizează pe convenția manuscrisului găsit – aici, jurnalul lui Jakob – pe care Ben îl citește pentru a reuși să înțeleagă ceea ce rămăsese, pentru el, o enigmă vreme de ani de zile, și anume seninătatea cu care părinții lui, amândoi supraviețuitori ai prigoanei, priveau existența și capacitatea lor de a trăi intens fiecare clipă de bucurie. Se dezvăluie, astfel, și marea artă a lui Anne Michaels, cea care știe să trateze pe deplin convingător tema trecutului, fie el personal sau istoric, dar și legătura permanentă dintre trecut și prezent. În plus, *Imagini fugare* reprezintă și încercarea scriitoarei de a pune în fața cititorilor o serie de întrebări care au constituit, secole de-a rândul, preocuparea majoră a studiilor științifice sau teologice: se află universul nostru exclusiv sub semnul ordinii? Nu cumva e guvernat, măcar din când în când, și tocmai în momentele esențiale, de haos? Iar în acest context, evenimentele ce marchează viața oamenilor mai sunt o chestiune de alegere deliberată, sau una ce ține de hazard? Anne Michaels tinde, așadar, a-i da, subtextual, dreptate lui E. M. Forster și a-și asuma cunoscutul îndemn literar al acestuia „Only connect”. Dar și de a-i da o replică, în cheie proprie, într-un agitat sfârșit de secol și de mileniu, afirmând cu hotărâre că, dincolo de legăturile între fenomene, determinante rămân, totuși, cele între oameni, care pot, sau ar putea, cel puțin câteodată, să fie mai durabile chiar decât cele dintre cărți.

A fost odată, în Irlanda...

Apariția, în 1958, a celui dintâi roman al lui William Trevor, *A Standard of Behaviour*, a fost ignorată aproape cu desăvârșire atât de publicul larg, cât și de critică. Cu toate acestea, cartea prefigura toate calitățile pentru care, nu după mult timp, Trevor avea să fie considerat drept unul dintre cei mai importanți scriitori irlandezi ai epocii contemporane: precizie și exactitate a tonului, o inconfundabilă dimensiune poetică a textului, precum și o extraordinară intensitate, nu doar a expresiei, ci și a conținutului. Sigur că *Povestea lui Lucy Gault*^{*}, romanul publicat de William Trevor în 2002, este, în acest context, nu doar o altă expresie a predilecției pe care autorul a avut-o întotdeauna pentru Irlanda și problemele specifice aceluia spațiu, ci și un excelent exemplu al artei de mare creator de atmosferă a scriitorului. Și, fără îndoială, dovada importanței pe care, chiar și în lumea prezentului, o pot avea (trebuie să o aibă!) poveștile.

Acțiunea romanului e plasată, la început, pe fondul tulburărilor provocate de republicanii radicali în anii '20 ai secolului trecut (în general, grupuri de tineri exaltați, dar care nu înțeleg prea mare lucru din propaganda referitoare la onoarea de a muri sau de a ucide pentru gloria Irlandei), acțiuni care îi fac pe mulți dintre proprietarii de reședințe sau de domenii – mai cu seamă pe cei ale căror familii nu erau „pure” din punct de vedere etnic – să-și abandoneze căminele, alegând calea exilului, cel mai adesea în Anglia. Acesta este, la prima vedere, și cazul familiei Căpitanului Everard Gault, a cărui casă este atacată de câteva ori de un grup de tineri furioși, iar unul dintre ei este rănit ușor de Căpitan. Hotărând să părăsească Irlanda, deoarece Heloise, soția lui Everard, este englezoaică și se consideră singura vinovată pentru ceea ce se întâmplă, cei doi nu țin, însă, seama de părerea lui Lucy, fiica lor în vârstă de aproape nouă ani, care refuză să plece și decide să se refugieze la una din fostele servitoare ale familiei. Numai că, pe drum, suferă un accident, nu ajunge la destinația dorită, iar părinții ei o cred moartă, deoarece găsesc întâmplător, pe malul mării, o haină pe care fetița o pierduse cu mult timp în urmă. Iar ceea ce ar fi riscat să se transforme ușor în melodramă, este, în *Povestea lui Lucy Gault*, o extraordinară radiografie nu doar a efectelor pe care istoria, în sens larg, le are asupra oamenilor, ci și a alegerilor pe care, în anumite

^{*} William Trevor, *Povestea lui Lucy Gault*. Traducere de Gabriela Grigore, București, Editura Leda, 2008.

circumstanțe, ființa umană le face, romanul devenind, pe nesimțite, un delicat studiu al sentimentelor și emoțiilor care sunt în stare nu doar să transforme totul în poveste, ci și să-i dea acesteia dimensiunea legendei și profunzimea mitului.

William Trevor a fost și rămâne, după cum a subliniat chiar el, mai cu seamă un excelent autor de proză scurtă, mecanismele și procedeele narrative ale povestitorului fiind, de altfel, evidente și în romanul de față. La fel ca în *Beyond the Pale*, autorul configurează o inedită hartă a conjuncției dintre destinul politic al unei țări și cel personal al locuitorilor săi. În plus, ca și în *Reading Turgenev*, avem de-a face cu un fermecător (dar nu mai puțin tulburător) personaj feminin care se raportează doar la amintiri, refuzând împlinirea în prezent și în realitate, Lucy (care îi spune, la un moment dat, celui pe care îl iubește: „Amintirile pot reprezenta totul dacă așa ne dorim să fie. Voi trăi o viață care va fi amintirea iubirii noastre.”) comportându-se asemănător cu Mary Louise Quarry, îndrăgostita fără speranță și pentru totdeauna de vărul său. Pe de altă parte, comparațiile pot merge chiar mai departe, deoarece regăsim, în *Povestea lui Lucy Gault*, nu doar tonul din *Fools of Fortune*, ci și situația – dispariția unui copil – care marca și textul romanului anterior al lui Trevor, *Death in Summer*.

Numai că scriitorul trece, în cazul atât de tristei povești a lui Lucy, peste toate acele aspecte care, în cazul anterior, mai trimiteau spre detaliile faptului divers aduce în centrul atenției nu atât amănuntele istorice exacte, cât ceea ce reține memoria colectivă din acestea, mai precis poveștile. De aici și compoziția muzicală a romanului, precum și structurarea sa în funcție de patru momente bine determinate din punct de vedere temporal, cu rol de veritabile puncte de fugă la nivelul narațiunii: ziua de 21 iunie 1921, momentul când reședința de la Lahardane a lui Everard Gault e atacată, apoi 22 septembrie 1921, când părinții lui Lucy pleacă din Irlanda cu inima zdrobită și, din clipa aceea, nu vor mai putea fi găsiți de nimeni și nici măcar contactați de avocați, rude sau prieteni pentru a li se aduce la cunoștință că fiica lor, găsită de unul din servitori la câteva zile de la îmbarcarea lor, trăiește și va trăi singură la Lahardane până pe 5 august 1936, când ajunge acolo, ca la un alt castel al unei alte frumoase adormite, tânărul Ralph, marea și singura iubire a lui Lucy, și ziua de 10 martie 1949, când Lucy află, din ziare, că Ralph a decis să se căsătorească cu altcineva. Prin această aparentă atenție pe care o acordă exactității cronologice, William Trevor construiește o istorie a sufletului lui Lucy, sau un soi de inedită geografie spirituală, ce dă substanță acestui personaj.

Locul în sine, reședința de la Lahardane și împrejurimile, marea și vântul, succesiunea anotimpurilor, toate acestea definesc acțiunile personajelor și le modelează viețile, în care, după cum autorul nu ne lasă să uităm nicio clipă, hazardul joacă, adesea, un rol mai important decât am vrea să credem, într-un fel întocmai ca în scrierile lui Thomas Hardy, de a căror atmosferă *Povestea lui Lucy Gault* se apropie nu o dată. De aceea, finalul, descriind imaginea lui Lucy brodând sau mergând să viziteze azilul unde e internat Horahan, băiatul care, cu ani în urmă, atacase casa familiei ei (și a cărei istorie e prezentată mereu în paralel cu a lui Lucy, dar într-o cheie întotdeauna minoră, căci amândoi sunt victime ale tulburatei

istorii a Irlandei) nu trimite nicidecum spre o altă sau altfel de Miss Havisham irlandeză, căci, spre deosebire de celebra eroină din romanul *Marile speranțe* de Dickens, Lucy a găsit nu doar calea spre mântuire, ci mai ales pe aceea spre sensul deplin al vieții sale, iertarea.

Astfel, romanul lui William Trevor capătă și alte dimensiuni, aducând în prim-plan ceva mai mult decât imaginea nenumăratelor drame provocate de istorie, altceva decât o simplă alegorie a exilului ori a singurătății umane, un amănunt în plus față de numeroasele texte dedicate tensiunilor dintre catolici și protestanți, englezi și irlandezi. Căci, preluând câte ceva din intensitatea dramei Cordeliei din piesa lui Shakespeare, din lirismul lui Keats din celebrul poem *To Autumn*, sau din *After Apple-Picking* de Frost, toate cuprinse într-o atmosferă pe deplin comparabilă cu cea din excelenta povestire *Cei morți* de James Joyce, romanul lui William Trevor vorbește despre capacitatea unei fete frumoase, singuratice și aparent fragile și ciudate, purtând doar hainele albe ale mamei sale și trăindu-și viața indirect, citind și recitind toate volumele din biblioteca părinților ei, de a depăși tragedia care i-a marcat copilăria și de a învinge, în acest fel, istoria: pur și simplu, transformând-o în propria sa poveste, chiar dacă această poveste nu are nimic de-a face, așa cum ne-am putea aștepta, cu consacratele convenții ale poveștilor cu zâne, fie ele și irlandeze.

Singurătatea numerelor prime

Teoria numerelor, numită de Gauss „regina matematicii”, cu principiile și regulile sale, nu pare deloc, cel puțin la prima vedere, baza de la care să poată porni un roman dedicat studiului implicit al relațiilor dintre oameni și mizând mult pe sugerarea unor neașteptate soluții prin intermediul cărora ființa umană ar putea depăși singurătatea. Cu toate acestea, *Profesorul și menajera*^{*}, cartea publicată în anul 2003 de scriitoarea niponă Yōko Ogawa, face exact acest lucru și, aparent uimitor, devine un adevărat *best-seller* în Japonia, unde se vinde rapid în peste două milioane de exemplare, fiind și ecranizată, în anul 2006, în regia lui Takashi Koizumi.

Acțiunea romanului este plasată în anul 1992, iar totul este relatat la persoana întâi de către o menajeră al cărei nume cititorul nu îl află; ea ajunge să fie angajată în casa unui client-problemă al agenției unde aceasta lucrează. Un client la cerințele căruia alte nouă menajere, care îl serviseră anterior, nu făcuseră față. Decisă să-și păstreze postul și dând dovadă de multă răbdare și de o infinită delicatețe, aceasta va merge în casa Profesorului (el e clientul!), fiind informată de către cumnata acestuia cu privire la principalele sale responsabilități și atribuții. Provocarea principală este că acest Profesor are mari probleme de sănătate: în 1975, fusese implicat într-un accident de mașină, în urma căruia, grav rănit la cap, își pierduse memoria. Prin urmare, el nu-și poate aminti nimic petrecut cu mai mult de optzeci de minute în urmă; însă, cu toate acestea, își amintește perfect tot ceea ce ține de matematică, mare sa pasiune și disciplina în care excelase în tinerețe – după strălucite studii la Cambridge, predase la universitate și publicase lucrări esențiale, numai că vechile realizări nu mai înseamnă nimic pentru el, din simplul – și foarte durerosul – motiv că nu și le mai aduce aminte: „E în stare să-și amintească teoreme pe care le-a descoperit acum treizeci de ani, dar nu-și poate aminti ce-a mâncat la cină, cu o zi în urmă. E ca și cum în capul său există o singură casetă video care durează optzeci de minute. Când se înregistrează o informație nouă peste cele optzeci de minute, cele vechi se șterg, rând pe rând.”

^{*} Yōko Ogawa, *Profesorul și menajera*. Traducere și note de Anca Focșeneanu, București, Editura Humanitas Fiction, 2015.

Aflat în această situație, Profesorul, acum în vârstă de șaiszeci și patru de ani, încearcă să găsească o serie de strategii care să-l ajute (măcar oarecum...) să se descurce în viața de fiecare zi, care devine, pentru el, o provocare permanentă și un univers plin de capcane. Soluția care îi pare a fi cea mai la îndemână este să-și prindă pe haine mai multe bilețele pe care notează lucrurile esențiale, cel mai important fiind acesta: „Memoria mea durează doar 80 de minute.” Cu timpul, Profesorul ajunge să aibă hainele aproape complet acoperite cu hârtii de mai mari sau mai mici dimensiuni, pline cu informații – la un moment dat, el chiar desenează chipul noii menajere, pentru ca, în acest fel, să poată să se raporteze mai ușor la prezența ei. Numai că, în ciuda acestor soluții de compromis, fiecare zi din viața menajerei începe cu aceleași și aceleași întrebări pe care Profesorul i le adresează și care vizează numărul ei de telefon, numărul de la pantof, greutatea pe care a avut-o la naștere. Fără îndoială că, la început, menajera se simte stânjenită și ușor agasată de acest ritual, însă îi intuieste și tragismul, când își dă seama că aceasta e modalitatea Profesorului de a-și (re)descoperi zilnic punctele de reper de care are nevoie pentru a se orienta cât de cât. Iar aceste puncte de reper trimit, direct sau indirect, la teoria numerelor, domeniul de care, în tinerețe, Profesorul fusese fascinat. Dialogurile aparent insipide cu privire la numerele de telefon dezvăluie, în fața ochilor uimiți ai unei menajere atente, tărâmul de-a dreptul miraculos al matematicii. Iar cititorul intră, chiar și fără să vrea, în acest joc, integrându-se în lumea cărții și simțind, poate pentru prima oară, delicia unei științe considerate în general dificilă. Căci, dacă menajera demonstrează că știe să asculte și că realmente vrea să învețe, cel puțin pentru a deveni partenerul de discuții care, după cum observă, îi lipsește atât de mult Profesorului, acest profesor știe să explice într-un asemenea mod, încât până și cele mai dificile teoreme sau reguli par, deodată, accesibile. Iar dacă nu, măcar abordabile, fie și până la un anumit punct, chiar și profanilor. Astfel, divagațiile cu privire la numerele (sau perechile) prietene, la numerele prime sau la esența lui zero cuceresc prin eleganță și concizie, romanul lui Yōko Ogawa netransformându-se nicidecum în teorie aridă, ci integrând informația științifică în însăși existența personajelor: „Cu cât numerele sunt mai mari, distanța dintre numerele prime crește și e mai greu să găsești gemene. [...] E un fel de deșert. Oricât ai umbla, nu găsești nici un număr prim. E numai nisip cât vezi cu ochii. Soarele bate nemilos, gâtul îți e uscat, ochii îți sunt iritați. Atunci ți se pare că vezi în sfârșit un număr prim și te repezi spre el doar ca să constăți că este doar un miraj, doar vânt arzător.” Căci matematica și mai cu seamă numerele reprezintă pentru Profesor singura modalitate de a stabili legătura cu celelalte ființe umane. Așa cum alții rostesc mai mereu clișeele obișnuite cu privire la sănătate sau la vreme, Profesorul are nevoie de numere pentru a nu se simți complet pierdut într-o lume pe care o simte, zi de zi, tot mai puțin a lui.

Cu timpul, menajera începe să-l aducă în casa Profesorului pe fiul ei în vârstă de zece ani, care va fi numit Radical, Profesorul observând pe dată creștetul său plat, iar imaginea fiind legată, pentru el, de semnul matematic: „O să-ți zic Radical. Semnul pentru radical oferă adăpost tuturor numerelor, fără să urască pe nici unul. Este un semn foarte generos.” Deși aproape în fiecare zi copilul și bătrânul au cam aceleași dialoguri, în clipa când se întâlnesc, afecțiunea Profesorului pentru băiat este reală, necondiționată și imensă, ajutându-l la lecții și provocându-l, la tot pasul, să descopere alte și alte rezolvări problemelor de matematică – și, în general, problemelor cu care se confruntă. Aflat, la rândul său, pentru prima dată în compania unui bărbat care nu se plictisește și nu se enervează dacă stă cu el (la fel ca mama ei, menajera a fost părăsită de tatăl copilului), Radical începe să dezvolte o reală pasiune pentru matematică și să depășească timiditatea de care nu putea scăpa anterior. Iar o altă pasiune pe care cei doi o împărtășesc este cea pentru jocul de baseball, cu toate că memoria Profesorului se află, din acest punct de vedere, tot în anul 1975, când cel mai celebru jucător era Enatsu, purtând pe tricou numărul perfect 28.

E drept că, dacă avem în vedere nivelul strict al întâmplărilor, în cartea aceasta nu se întâmplă mai nimic. Dar, în buna tradiție a prozei japoneze moderne, Yōko Ogawa reușește să sugereze fără să spună până la capăt și să convingă fără să explice. Relația complicată dintre Profesor și cumnata sa, pe care menajera îi descoperă într-o veche fotografie păstrată cu grijă într-un fel de cutie secretă, ca dedicația pe care, cu mulți ani în urmă, înaintea teribilului accident, Profesorul i-o scrisese acesteia, „Să nu mă uiți niciodată”, nu duc spre un conflict secundar melodramatic ori sentimental. Ci, prin amănunțele acestea, autoarea se mulțumește să creioneze doar o sugestie și, implicit, să nuanțeze linia întâmplărilor din prezentul aparent atât de monoton. Chiar și o ceartă domestică e aplanată prin scrierea teoremei lui Euler, dovadă că într-adevăr domeniul numerelor e desprins din acel „caiet al lui Dumnezeu” despre care amintește de fiecare dată Profesorul atunci când reușește să rezolve o problemă sau când dorește să-și explice universul din jur în așa fel încât, înainte de a-i face pe alții să-l înțeleagă, să-l poată înțelege el însuși.

Cartea în ansamblu devine, așadar, un exercițiu de virtuozitate în ceea ce privește relațiile dintre oameni, dar și legătura dintre trecut și prezent. Structura narativă din *Profesorul și menajera* este, la rândul ei, mult mai trainică decât se putea presupune la prima vedere, întâmplările relatate determinând cititorul să mediteze asupra unor probleme esențiale: poate, oare, exista o afecțiune reală și de durată față de un om care, în fiecare zi, ia totul de la capăt? Cât de mare trebuie să fie suferința unui om dotat cu o inteligență scilipitoare, dar sortit să nu-și mai amintească nimic din tot ce i se întâmplă cu o oră și ceva în urmă? Și în ce măsură, oare, afecțiunea față de un copil sau tandrețea unei femei singure

pot face măcar prezentul mai suportabil? Treptat, menajera și Profesorul vor înțelege, fiecare în felul său, că evenimente nebănuite se petrec atunci când te gândești la numere aparent neînsemnate, iar frumusețea universului va deveni, pentru menajeră și pentru Radical, mult diferită față de tot ceea ce-și imaginaseră înainte. Cartea, limpede ca o apă adâncă, dezvăluie pe parcurs profunzimi uimitoare și demonstrează o capacitate analitică extraordinară din partea autoarei. Fără stridențe și parcă fără nici o notă de prisos, la fel ca în demonstrația unei teoreme, Yōko Ogawa vorbește despre oameni, numere (mai ales frumusețea pură a numerelor prime, mai cu seama a lui 11, deloc întâmplător cartea având unsprezece capitole) și pasiuni intelectuale, acea zonă unde Profesorul se simte în siguranță, mai în siguranță decât în propria grădină, despre apropieri aparent imposibile; și își lasă cititorul să se întrebe dacă poți iubi pe cineva de care trebuie să-ți amintești din nou în fiecare dimineață... Povestea afecțiunii dintre Profesor și menajeră nu aduce în prim plan nicio strategie cunoscută, romanul acesta refuzând orice răsturnare de situație și orice *happy-end* în sens tradițional.

Scriitoarea abordează cu un extraordinar curaj tema singurătății, a dificultății comunicării, dar și a posibilelor punți pe care, dacă vor cu adevărat, oamenii le pot descoperi pentru a păși unul către celălalt. În cazul acesta, teoria numerelor. Fără îndoială, teorema lui Fermat sau formula lui Euler reprezintă metafore ale relațiilor stabilite între Profesor, menajeră, Radical și cumnata, acum și ea în vârstă, a Profesorului. Singurele metafore care ar fi putut funcționa în cazul unor astfel de personaje și al unei astfel de istorii. O istorie care e în primul rând despre oameni și despre viață, despre diferite forme pe care le poate îmbrăca iubirea și, în egală măsură, despre matematica privită și înțeleasă ca expresie perfectă a existenței. Căci, după cum spune Profesorul, „singurul scop al matematicii este descoperirea Adevărului.”

Sub semnul ambiguității

„Poate că omul e răspunzător nu numai pentru ceea ce face,
ci și pentru ceea ce vede, sau citește sau ascultă.”

(Javier Cercas)

A înțelege și a justifica sunt două acțiuni complet diferite, pare a afirma Javier Cercas în subtextul fiecăruia dintre romanele sale. Iar dacă, de pildă, în *Soldații de la Salamina* (2001), carte care l-a impus rapid nu numai în spațiul cultural spaniol, ci pretutindeni unde textul acesta a fost tradus, scriitorul evalua consecințele răului asupra lui Rafael Sánchez Mazas, o ființă ce privea mereu spre trecut, în *Viteza luminii* (2005)*, Cercas are în vedere posibila relație cu viitorul a indivizilor marcați de fapte pe care le-au săvârșit la un moment dat și într-un anumit context.

Considerat în Spania, înainte de publicarea *Soldaților de la Salamina*, mai degrabă un specialist în literatura contemporană merit a-și dedicat existența cursurilor universitare, Javier Cercas (născut în 1962) devine, aproape peste noapte, după uriașul succes de care se bucură romanul său apărut în anul 2001, unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai noului val de prozatori spanioli. De aici, poate, și influența pe care metoda și structura narativă folosite în *Soldații de la Salamina* le-au exercitat chiar și asupra (mai ales asupra!) creațiilor ulterioare ale lui Cercas. Iar acest lucru se vede, poate, mai bine decât oriunde în *Viteza luminii*. Căci, aici, la fel ca și în romanul anterior, avem de-a face cu un personaj central care își caută – finalmente își și găsește – vocația de scriitor, cu prezentarea nuanțată a dificilului proces de creație literară și cu evocarea unui război. Iar dacă în *Soldații de la Salamina* războiul descris era marea obsesie a Spaniei, și anume Războiul Civil, aici conflația e alta: Războiul din Vietnam. Numai că, dacă în primul caz evocarea unor fapte de-a dreptul inimaginabile era tocmai elementul care determina actul de pietate salvatoare (miracolul iertării de care are parte Sánchez Mazas, falangistul salvat de soldatul care refuză să-l ucidă), în *Viteza luminii* războiul transformă orice posibil erou într-un personaj dezumanizat, a cărui salvare personală rămâne problematică.

Căci Rodney Falk, profesor într-o universitate americană, fost combatant în Vietnam, pare a nu-și regăsi, după întoarcerea acasă, punctele cardinale și, încă și mai grav, a nu mai putea să se recunoască pe sine. Iar evoluția sinuoasă a acestuia

* Javier Cercas, *Viteza luminii*. Traducere și note de Ileana Scipione, București, Editura Leda, 2009.

reprezintă pretextul de care Javier Cercas avea nevoie pentru a construi un discurs narativ impresionant în aparenta sa simplitate, și pentru a aduce în discuție, dar de astă dată altfel, nu doar războaiele epocii contemporane, ci mai cu seamă efectele pe care acestea le au asupra tuturor celor care le poartă; fie din convingere, fie din incapacitatea / neștiința de a li se opune.

La prima vedere, romanul pare a fi un soi de istorisire a vieții suficient de plictisitoare pe care o duce dincolo de Ocean protagonistul, tânăr intelectual catalan ajuns în Statele Unite ale Americii, la Urbana, ca lector de limba spaniolă, ocupație care îi oferă, într-un moment de răspântie al vieții sale, un veritabil colac de salvare atât din punct de vedere material, cât și spiritual. Inspirat în parte de propriile experiențe trăite în lumea universitară americană, Cercas dă senzația, cel puțin în primele pagini, că va scrie o versiune hispanizată a atât de cunoscutelor „campus novel” (romanele provenite din spațiul anglo-saxon și axate pe descrierea aventurilor mai mult sau mai puțin imaginare pe care personajele le trăiesc în campusurile marilor universități). Însă, aproape pe nesimțite, din câteva aluzii și pasagere sugestii, dincolo de aparența aceasta, cititorul intuiește că *Viteza luminii* înseamnă ceva mai mult; mult mai mult. Căci unul dintre colegii de care tânărul catalan se apropie într-un mod de-a dreptul inexplicabil este Rodney Falk – care, în afara atitudinilor stranii și a reacțiilor pe care mai nimeni nu le poate înțelege, găsește pentru tânărul romancier fără operă venit din Spania în SUA ca pe un nou tărâm al făgăduinței, răbdarea care, față de ceilalți, pare a-i lipsi. Numai că Rodney, așa cum se va vedea pe parcursul cărții, nu doar că participase la Războiul din Vietnam, ci ajunsese să comită, acolo, fapte abominabile.

Diferența față de situațiile din *Soldații de la Salamina* e clară: dacă acolo, chiar și în cele mai disperate momente, personajele găseau resurse de generozitate și de compasiune, *Viteza luminii* e un adevărat studiu al răului și al urmărilor pe care situarea ființei umane în rău le are – chiar și după ani de zile. Javier Cercas duce până la capăt temerarul demers de a demonstra cum persoane la prima vedere bune și înțelegătoare, asemenea naratorului și, implicit, asemenea fiecărui cititor, sunt în stare să se transforme, uneori, în adevărați monștri. *La velocidad de la luz* devine, deci, o coborâre în infernul din inima întunericului care amenință să cuprindă, în unele momente, întreaga umanitate. Un rău și un întuneric de care nici măcar naratorul – el, cu atât mai puțin! – se poate salva. Nu întâmplător, epigraful romanului e reprezentat de câteva versuri ale lui Ingeborg Bachmann: „Răul, nu greșelile, dănuie./ doar tăietura făcută de rău, doar ea nu trece./ se deschide noaptea, în fiecare noapte.” Mesajul cărții lui Cercas tulbură prin simplitatea voită a situațiilor cu care cititorul este confruntat: Rodney ar putea fi prietenul fiecăruia dintre noi, devenind, din punct de vedere simbolic, și un dublu al naratorului, dar și, în egală măsură, acel „dușman necunoscut” pe care fiecare om îl poartă în sine.

Alegând să se apropie, pornind de la estetic, de domeniul eticului, Javier Cercas se situează în descendența unor scriitori precum Joseph Conrad sau Henry James. Căci, fără îndoială, nu se scriu romane pentru a înțelege ceva, ci, așa cum afirma James, tocmai pentru că există ceva care nu poate fi înțeles. Convins, la

rândul său, de acest adevăr, Cercas consideră implicit că demersul scrisului și aventura ca atare a scriiturii reprezintă modalități de descifrare a numeroaselor necunoscute cu care ființa umană se confruntă în fiecare zi. Mai mult decât atât, autorul nu vrea să justifice ceva și cu atât mai puțin să explice, ci să înțeleagă. Nu de ce și în ce context a ajuns Rodney să fie un criminal de război, ci cum funcționează natura umană. Asta determină și eșecurile naratorului care reia parcă, după ani de zile, eșecurile – fie ele și de altă natură – ale lui Rodney Falk. Amândoi vor căuta salvarea și eventuala purificare prin durere, numai că vor constata, fiecare în felul său și fiecare pentru sine, că uneori ispășirea nu este posibilă într-un univers al violenței, al eternei cruzimi și al unei imense singurătăți. Poate doar literatura să reprezinte drumul care duce la lumină, rolul artei și al artistului fiind alte preocupări constante pe care le regăsim în opera lui Javier Cercas, dar care acum primesc o nouă consistență.

Nu o dată, Cercas a citat cuvintele profesorului Jorge Wagensberg, fizician de renume, care spunea că ghicirea viitorului este una dintre cele mai vechi ocupații ale oamenilor, tot ea fiind o metaforă pe care o putem folosi pentru a defini, măcar într-o oarecare măsură, chiar orientări din fizica contemporană, unele dintre ele ducând până la teoria relativității elaborată de Albert Einstein... De aici provine și sugestia titlului romanului de față, căci „viteza luminii” ar trebui să-i poată face pe oameni să întrevadă consecințele pe care faptele lor le pot avea în viitor. Tulburător e faptul că în romanul acesta momentele esențiale ce marchează existența umană țin de experiența răului și de un adevărat domeniu malefic pe care individul pare a nu-l mai putea controla. Însă, fără a deveni vreo clipă patetic sau didactic, Javier Cercas știe cum să aducă, fie și la final, speranța – în puterea creației literare de a ajuta ființa umană să-și exorcizeze demonii, de a da piept cu realitatea și, eventual, de a întrevădea șansa viitoare de menținere a credinței în existența binelui în lume.

Cartea, însă, vorbește apăsător despre singurătate, iar Cercas desfășoară, altfel decât Paul Auster și a sa *The Invention of Solitude*, de pildă (text citat și citit de naratorul din *Viteza luminii*), un adevărat studiu asupra solitudinii și asupra incapacității omului de a mai comunica. Nici măcar prietenia necondiționată nu poate anula vinovățiile. Și nici nu poate contrabalansa pierderile. Sigur, orice scriitor trebuie să scrie mereu despre celălalt pentru a putea fi credibil, după cum repetă Javier Cercas, numai că, în anumite circumstanțe, celălalt este cel pe care îl poartă în / cu sine. Romanul se transformă, deci, o dată în plus, căci deja devenise evaluare a consecințelor răului din aparentă istorie a existenței universitare. Iar spre final e evident că *Viteza luminii* reprezintă o extraordinară punere în discuție a etapelor nu o dată dureroase ce duc către adevărata literatură.

Scriitura însăși este, în această carte, un recurs la memoria culturală, iar romanul invocă – și convoacă – numele tuturor marilor scriitori a căror influență Javier Cercas și-a asumat-o: de la Scott Fitzgerald și Ernest Hemingway la Flaubert ori Balzac, și de la Paul Auster sau Ingeborg Bachmann la Mercè Rodoreda. Căci toată existența aparent plină de succese pe care o va avea la întoarcerea în Spania tânărul narator nu e decât o altă formă a ratării pe care o trăise Rodney după război,

iar de acest lucru el va deveni conștient doar atunci când, fatalmente, e prea târziu pentru a mai recupera, când soția și fiul său sunt deja morți, când nu mai știe ori nu mai poate comunica cu nimeni. Scriitura devine, așadar, veritabilă aventură morală, iar Javier Cercas se dovedește a fi marele maestru al unei inedite lecții de proză, menite a ne aminti că suntem, fiecare dintre noi, răspunzători pentru ceea ce facem, dar și pentru ceea ce vedem – ori scriem.

„Milan Kundera spunea undeva că romanele trebuie să fie ușor de citit, dar dificil de înțeles – și sunt într-un tot de acord”, afirma Javier Cercas în 2012, la puțin timp după apariția cărții sale intitulată *Legile frontierei* (*Las leyes de la frontera*). Iar scriitorul spaniol continua: „M-a interesat întotdeauna ambiguitatea, ea se regăsește în toate creațiile mele. Și mi-ar plăcea să pot scrie într-o zi un eseu care să se numească *Punctul orb*, întemeiat pe premisa că romanul este o specie literară unde lucrurile se spun fără a fi rostite vreodată până la capăt; toate romanele au acel «punct orb» de la care pornesc și pe care îl subliniază, într-un fel sau altul. Asta înseamnă că la începutul textului trebuie să fie formulată, implicit, o întrebare, iar la sfârșit nu trebuie să existe un alt răspuns în afara celui pe care îl oferă însăși cartea care a fost scrisă. Căci rațiunea de a fi a ficțiunii e ambiguă, la fel ca și forma sa, tocmai de aceea ea fiind atât de diferită de jurnalism sau de discursul juridic.”

Toate acestea reprezintă elemente extrem de importante pentru descifrarea sensurilor romanului *Legile frontierei*^{*}, mai cu seamă deoarece la prima vedere cartea aceasta pare un soi de narațiune de aventuri, plină de suspans și de răsturnări de situație, mizând mult pe întâmplările care marchează existența protagoniștilor: o bandă de delincvenți juvenili, condusă de Antonio Gamallo, zis Zarco, și de frumoasa Tere. Atras de mirajul unei lumi care îi fusese necunoscută până atunci și mai cu seamă fascinat de minunata Tere, cea cu ochi verzi și cu nenumărate secrete, de care se îndrăgostește iremediabil, Ochelaristul, un adolescent de șaisprezece ani, făcând parte dintr-o familie din clasa mijlocie a Geronei, intră în grupul băieților răi, dorind să treacă frontiera imaginară (și nu numai) care despărțea nu doar cartierele bune ale orașului de zona rău famată, ci și să depășească granițele dintre două lumi și două moduri de viață. Totul este plasat în atmosfera verii lui 1978, la puțină vreme după încheierea regimului lui Franco, deci într-o epocă în care Spania însăși își căuta, uneori bătăind, drumul spre democrație și prosperitate.

Javier Cercas demonstrează și aici, la fel ca și în romanele sale anterioare, *Soldații de la Salamina* sau *Viteza luminii*, capacitatea de a surprinde specificul unui univers uman în doar câteva pagini, dar și abilitatea de a caracteriza succint o serie de personaje de neuitat. În plus, de astă dată, scriitorul se folosește de o serie de tehnici narrative care contribuie mult nu doar la menținerea suspansului până la sfârșit, ci și la nuanțarea mesajului pe care acest text îl transmite. *Legile frontierei* are două părți (*Dincolo* și *Dincoace*) și constă în patru lungi dialoguri pe care un

^{*} Javier Cercas, *Legile frontierei*. Traducere de Cornelia Rădulescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2015.

tânăr jurnalist le poartă, în anul 2008, cu cei implicați în întâmplările verii lui 1978: cu ofițerul de poliție Cuenca, cel care hotărâse să nu-l aresteze pe Ochelarist în momentul în care banda lui Zarco fusese destructurată, cu directorul închisorii din Gerona, unde Zarco va ajunge în 1999 (deci la douăzeci și unu de ani de la evenimentele care le marcaseră tuturor adolescența), și cu fostul Ochelarist, acum avocatul de succes Ignacio Cañas, cel care, aparent inexplicabil, decide să devină apărătorul lui Zarco și să-l sprijine pe acesta în încercarea de a ieși din închisoare.

Titlul cărții trimite în primul rând la un film japonez, *Frontiera albastră*, difuzat în Spania și bucurându-se de un imens succes în anul 1978 în rândul tinerilor, prezentând lupta unor urmași asiatici ai lui Robin Hood împotriva nedreptăților de tot felul. Ochelaristul, chinuit de câțiva colegi de clasă și neștiind cum să facă față situației, are tendința să privească banda lui Zarco și a lui Tere ca pe o izbăvire de umilințele îndurate din partea foștilor prieteni și să idealizeze mai mult decât ar fi cazul acțiunile acestora. Care, de la furturi din buzunare sau de la mici înșelăciuni ajung la jafuri armate și spargerii de bănci. Frontiera dintre cei buni și cei răi devine de-a dreptul imposibil de trasat pentru Ochelarist, iar preocuparea lui Javier Cercas este, acum, de a discuta din nou, la fel cum o făcuse și în alte creații, dar de astă dată pornind de la premise diferite, raportul dintre bine și rău în societate și în existența personală. Pe de altă parte, însă, titlul acestui roman are în vedere și un alt demers al autorului: și anume explorarea unui domeniu pus sub semnul ambiguității și situat undeva la mijloc între ficțiunea pură și realitatea istorică. Pentru că, în construirea personajului Zarco, Javier Cercas a pornit de la date concrete ale existenței unui delincvent cunoscut în anii '70 – '80, în Spania, Juan José Moreno Cuenca, (zis „El Vaquilla”, 1961 – 2003) și, de asemenea, de la conștientizarea importanței unui fenomen de amploare în aceiași ani în Peninsula: delincvența juvenilă. Căci într-o lume în care vechile reguli ale statului autoritar nu mai funcționau, iar democrația era încă extrem de fragilă, provocările principale cu care trebuia să se confrunte și cărora trebuia să le facă față tânăra generație erau drogurile, alcoolul și violența. Rezultatul va fi, în *Legile frontierei*, o uluitoare reproducere a realității istorice dublată de o intrigă romanescă de zile mari, dar și de un plan subtextual, ce vizează probleme etice și obligă cititorul la o profundă meditație asupra unor realități sociale, dar și asupra propriilor alegeri în situații date.

Sigur că toate întâmplările prin care trece mica bandă a lui Zarco sunt contextualizate și țin de lumea specifică Geronei acelei epoci, numai că Javier Cercas a insistat nu o dată că, dincolo de situarea clară într-un anumit loc și timp, e vorba despre constante în privința comportamentului unor tineri debusolați, care se ascund în spatele unei aroganțe de fațadă și al unui curaj vecin cu lipsa completă de responsabilitate tocmai pentru a nu-și recunoaște slăbiciunile și singurătatea. Fiindcă, dincolo de integrarea mai mult sau mai puțin clară în bandă, adolescenții din *Legile frontierei* sunt extrem de singuri și de însingurați, incapabili să depășească dificultatea comunicării reale și să-și satisfacă nevoia de apartenență și de căldură altfel decât prin afișarea indiferenței sau prin recursul la violența gratuită.

În egală măsură, autorul are în vedere, în acest roman, și raportarea la o tradiție literară strălucită, câtă vreme prezentarea existenței celor aflați la marginea societății sau a celor excluși din ea fusese una dintre preocupările de seamă în *Mizerabilii* de Victor Hugo, *Oliver Twist*, de Charles Dickens sau în mai multe scrieri ale lui Zola – în acest caz fiind vorba despre viziunea sumbră asupra acestora. În literatura spaniolă, trilogia intitulată *Lupta pentru viață* a lui Pio Baroja, sau *Vremea tăcerii*, de Luis Martin Santos, abordează aspecte similare sau înrudite. Unde s-ar situa, în acest context, Javier Cercas? Și ce alegeri etice sau estetice sugerează el cititorului? Interasant e că, deși neezitând apropierea tematică de predecesorii săi, ba chiar subliniindu-o el însuși, Cercas nu a formulat nici măcar o sugestie interpretativă. El nu se face avocatul nici uneia dintre părți și nu vrea să convingă pe nimeni că delincvenții de la sfârșitul anilor '70 ar fi fost victimele unei societăți nedrepte, dar nici că, dimpotrivă, aceștia ar merita să plătească prețul propriei inconștiențe. În loc de așa ceva, prin intermediul tehnicii punctului de vedere și al perspectivismului ce ia naștere de aici (mai cu seamă prin intermediul dialogurilor pe care personaje implicate în acele întâmplări le au cu jurnalistul aparent neimplicat și ale cărui nedumeriri exprimă, pe alocuri, intuiții ale autorului însuși), Javier Cercas situează totul pe tărâmul ambiguității. Viziunea pe care o au personajele asupra trecutului e diferită, fără îndoială, însă remarcabil rămâne faptul că punctele de vedere pe care cei intervievați (foști martori ai evenimentelor) le exprimă nu sunt într-un tot discordante. De altfel, Ignacio Cañas însuși va trebui să admită, la final, că nu știe nimic și că e complet lipsit de certitudini: „Așa că am hotărât să las lucrurile așa cum au căzut, să nu întreb nimic. Nu știam cine mințise sau cine spusese adevărul.” Totul rămâne, deci, deschis interpretării și demonstrează că, adesea, adevărul constă într-o suită de adevăruri ce trebuie atent scrutate și cu răbdare evaluate pentru a-și dezvălui semnificațiile.

Apoi, Cercas nu cultivă nicidecum un perspectivism ideologic, ci duce la perfecțiune o tehnică literară, plus implicațiile fiziilor temporale: 1978, 1999, 2008 (când jurnalistul acceptă să redacteze, în urma interviurilor pe care le realizează, o cronologie a întâmplărilor care au avut loc cu decenii în urmă) ce separă cumva trecutul de prezent, dar deopotrivă demonstrează că prezentul nu poate fi trăit în absența trecutului; de aici și eficiența estetică a procedeeului și eliberarea textului de orice încărcătură inutil partizană. Totul dă senzația că se construiește pe parcurs, din mers, că adevărul, pentru a fi dezvăluit și înțeles, trebuie privit din cele mai diferite unghiuri de vedere. Astfel, mitul lui Zarco, creat și păstrat viu de febra mediatică ce a urmat încarcerării sale, se va dovedi în final a fi un soi de cal troian de carton, care, în fața realității reale a existenței într-o Geronă a sfârșitului de mileniu, se va prăbuși sub greutatea propriei sale imagini revoluționare. Iar realul Antonio Gamallo nu e altceva decât un om incapabil să trăiască într-o lume ale cărei reguli le ignorase sau le încălcase vreme de decenii. Tragismul personajului provine, desigur, din această inadecvare, iar arta lui Javier Cercas constă și în abilitatea de a nu îmbrățișa vreun punct de vedere, oricât de tentat ar putea fi, în anumite momente, să o facă. Dar și în arta de a crea impresia fatalității de care

niciun personaj nu poate scăpa. Tocmai de aceea, oarecum asemănător cu marele model reprezentat de *Don Quijote* al lui Cervantes, scrierea cărții este încorporată actului narativ, care vizează efortul de informare și de investigare al unui jurnalist detașat de evenimentele petrecute, dar care la fel cum se întâmplă și în alte romane spaniole, precum *El día de mañana*, de Ignacio Martínez de Pison sau *Años lentos*, de Fernando Aramburu, nu e întru totul detașat de epoca ce a marcat evoluția Spaniei spre democrație.

Apropiat de unii exegeți de maniera de a scrie a lui Joseph Conrad sau de tehnica de căutare a adevărului prezentă în unele texte ale lui Truman Capote, iar de alții de Juan Marsé sau Mario Vargas Llosa, în privința ritmului alert și acuității cu care sunt puse în discuție marile probleme ale epocii contemporane, ori chiar de Jorge Luis Borges în ceea ce privește încifrarea mesajului textual, Javier Cercas rămâne preocupat de nesfârșitele nuanțe stabilite în (dintotdeauna complicatul...) raport între realitate și ficțiune, elaborând, în *Legile frontierei*, dincolo de șirul de întâmplări ce marchează tumultuoasa viață a personajelor sale, o simbolică hartă pe care trasează, iar și iarăși, granițele mereu fragile dintre tărâmul adevărului și cel al nenumăratelor fațete ori ipostaze variante ale acestuia. Din literatură și din viață.

Partituri fără frontiere

„Dar or fi având chiar atâta putere câteva măsuri ale unui cvartet de coarde încât să oprească un tanc?”
(Kjell Espmark, *Béla Bartók contra celui de-al Treilea Reich*)

Se spune că, atunci când vorbesc armele, muzele tac. Fără să-și propună să susțină contrariul, scriitorul suedez Kjell Espmark demonstrează, în romanul său, *Béla Bartók contra celui de-al Treilea Reich*^{*}, că, cel puțin uneori, forței armelor și amenințărilor de orice fel li se poate răspunde prin puterea artei. În cazul de față, a muzicii – în care compozitorul Béla Bartók a crezut de-a lungul întregii sale vieți. Născut în anul 1881, în Imperiul Austro-Ungar (la Sânnicolau Mare de astăzi), Bartók este considerat, alături de Franz Liszt, unul dintre creatorii muzicali reprezentativi pentru spațiul cultural maghiar și, deopotrivă, un nume de referință în domeniul etnomuzicologiei. Iar prin pasiunea constantă pentru ritmurile folclorice din estul Europei, fie că e vorba despre cele maghiare, slovace sau românești, Béla Bartók a reușit să depășească închistarea și să spiritualizeze frontierele politice ale epocii sale, stârnind furia naționaliștilor din diverse țări, dar înnoind în mod fundamental arta componistică a vremii. Chiar după ce este acuzat pe față de trădare națională de către unii conaționali pentru omagiul public pe care îl aduce muzicii populare românești, Bartók nu-și va trăda convingerile și va continua să susțină înfrățirea popoarelor într-o Europă clădită pe baze noi, idee căreia i-a rămas mereu fidel. Căci, după cum afirma Kjell Espmark (cel care, în paranteză fie spus, îl enumeră, asemenea lui Gabriel García Márquez, pe Béla Bartók la loc de cinste printre preferințele sale literare), „din muzica lui transpare un răspicat *Non serviam* [*Nu voi sluji*].” Iar atitudinea sa de opoziție clară față de cel de-al Treilea Reich îl plasează, alături de Thomas Mann, nu numai printre marii creatori ai secolului XX, ci și printre marile conștiințe ale veacului, dovadă în plus, dacă mai era nevoie, a credinței sale nu doar în puterea transfiguratoare a artei, ci și în datoria artistului de a spune adevărul; cu orice riscuri.

Pornind de la toate aceste amănunte, Kjell Espmark (născut în 1930, la Strömsund, poet, prozator și critic literar, membru al Academiei Suedeze și al Comitetului Premiului Nobel pentru Literatură) nu încearcă, în romanul său apărut

^{*} Kjell Espmark, *Béla Bartók contra celui de-al Treilea Reich*. Traducere de Angela Martin, Iași, Editura Polirom, 2012.

în anul 2004, să alcătuiască o simplă monografie despre Bartók, nici să scrie o biografie mai mult sau mai puțin măgulitoare a acestuia și nici să aducă în fața cititorilor un document(ar) științific. Căci, procedând oarecum asemănător ca și în romanele sale anterioare, *Uitarea* (2003) sau *Călătoria lui Voltaire* (2006), autorul recompune, în textul de față, axându-se doar pe momentele esențiale, evoluția în plan artistic a extraordinarului muzician, dar și sinuoasa sa devenire personală, plină de încercări, de suișuri și de coborâșuri. Totul e plasat pe fundalul unei Europe frământate, în perioada interbelică și în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, nemiloasa conflagrație care îl va și determina pe compozitor ca, în cele din urmă, să plece în Statele Unite ale Americii. Și chiar dacă romanul acesta a fost publicat abia în urmă cu câțiva ani, autorul a mărturisit nu o dată fascinația și admirația pe care le-a nutrit pentru Bartók, pentru opera sa și pentru luările lui de poziție, mai cu seamă după ce l-a cunoscut și „ca politician al artei”, ca să repetăm sintagma lui Espmark însuși (în 1974 a fost făcut public, iar în 1981 acesta a apărut și în limba suedeză, un amplu dosar al activităților sale din timpul războiului). Va rezulta de aici, pentru început, poemul *Béla Bartók împotriva celui de-al Treilea Reich*, care anticipează din punct de vedere tematic romanul cu același titlu pe care Espmark avea să-l scrie după mai bine de două decenii. În plus, intervenția lui Béla Bartók la Conferința de pace din 1931 a Ligii Națiunilor, precum și scrisoarea de protest a acestuia, în care cerea să fie admis la expoziția de la Düsseldorf despre muzica decadentă ca „evreu voluntar” – remarcabilă reacție și uluitor act de implicare civică în condițiile discutării de pe poziții extremiste a purității ariene sunt elemente de natură a trasa câteva repere ale imaginii unui compozitor care a știut, atunci când a fost cazul, să coboare în agora, având curajul și tăria de a-și susține punctele de vedere întotdeauna umaniste într-un asemenea mod încât, chiar dacă nu a făcut armele să tacă definitiv, a reușit, cel puțin, să-i pună pe gânduri pe cei care le mânuiau.

Desigur, momentul cel mai tensionat și cu implicațiile cele mai profunde din întregul roman al lui Espmark este confruntarea lui Bartók cu Goebbels și modul în care aparent fragilul artist reușește să se impună, prin credința nestrămutată în adevărul artei, pe de o parte, și în convingerile sale pacifiste, pe de alta. Iar ceea ce în cazul multor autori s-ar fi putut lesne transforma în schema simplistă a unei dispute ideologice lipsite de viabilitate estetică devine, la Kjell Espmark, studiu psihologic de mare finețe, completat și de amănuntul – deloc întâmplător în contextul dat – al unei noi dimensionări pe care scriitorul suedez o dă consacratei teme a visului și universului oniric în ansamblu. Astfel, Bartók nu este idealizat, compozitorul nu e nici pe departe prezentat ca un erou perfect, fără frică și fără pată, el are – și va păstra mereu – reținerile și temerile inerente unei astfel de atitudini. Dar nu va ezita, cu toate acestea, să-și mențină decizia de a nu colabora cu regimul nazist în niciun fel, nici măcar prin simpla prezență a numelui său pe afișele concertelor care primeau aprobări din partea noilor autorități. Însă „în Europa începe să se facă seară, o seară scindată între un cuvânt gol și o beznă groasă”, iar Bartók realizează asta și e perfect conștient de implicațiile întunericului

și ale forțelor acestuia. Și de faptul că „doar cel care pleacă de aici se mai poate întoarce.” De aceea, va decide să plece, în ciuda riscurilor. Nu să fugă, ci să plece – tocmai pentru a păstra vie măcar posibilitatea mult visatei reveniri; deși este „sfâșiat între o disperare abstractă, a înstrăinării, și o muzică aspră rămasă nescrisă, într-un bagaj care trebuie să-și urmeze propria cale. Poate că vor trece ani până să-l găsească.” Romanul se încheie astfel, căci acesta e, practic, ultimul moment în care Béla Bartók se simte acasă, chiar dacă se afla deja în exil. Dar în Europa încă mai putea fi acasă, pe când în America, la New York, unde va ajunge, nu va reuși niciodată să se adapteze unor ritmuri și unui mod de viață pe care le va percepe ca fundamental străine.

Însă Kjell Espmark nu scrie doar un roman despre climatul politic și / sau social al Europei de la începutul războiului mondial, ci, procedează, până la un punct, urmând strălucitul model impus de Thomas Mann în *Doctor Faustus* și pe care paranteză fie spus, José Saramago demonstrase, la rândul lui, că și l-a însușit perfect, în *Memorialul mânăstirii*. Mai exact, *Béla Bartók contra celui de-al Treilea Reich* devine și un foarte reușit exemplu de poetică muzicală. Fără să fie obositor sau exagerat de doct – efortul de documentare al autorului, întotdeauna evident, este cumva ascuns în spatele naturaleții și ritmului alert al acțiunii din anumite fragmente – textul de față urmează, în punctele esențiale, modelul unei narațiuni muzicale, în linia deschisă de Igor Stravinski al cărui nume (ca, de altfel, și al lui Claude Debussy, Franz Liszt sau Wagner, ca să ne oprim la aceste exemple) este invocat nu o dată pe parcursul evoluției artistice a lui Bartók. Iar în strânsă relație cu acest aspect trebuie pus și modul în care autorul tratează tema timpului și formele acestuia: cartea în discuție e, implicit, și un soi de *Bildungsroman*, cititorul având în față, e adevărat că fără respectarea cronologiei, traseul formării artistice și personale a ilustrului compozitor. Se știe, de la Henri Bergson încoace cel puțin, că timpul se scurge într-un mod variabil, după dispoziția intimă a individului și după evenimentele care-i afectează conștiința. Iar fenomenul muzical este inimaginabil în afara celor două elemente care-l definesc, după cum afirmă Igor Stravinski în *Poetica muzicală*, sunetul și timpul; „artele plastice ni se înfățișează în spațiu, însă muzica se întocmește prin succesiune în timp. Muzica presupune înainte de toate o anumită organizare a timpului.” Nevoia de organizare și permanenta raportare a muzicii la axa temporalității este evidentă și în romanul lui Espmark, căci drumul vieții protagonistului este pus mereu în legătură cu evoluția sa muzicală. Astfel, de la romantismul creațiilor de început și de la înrâurirea pe care muzica lui Richard Strauss o are asupra sa, interesul lui Béla Bartók se va muta către ritmurile folclorice est-europene, în acest sens compozitorul desfășurând o vastă activitate de pionierat în cercetarea de teren. Epoca însăși favoriza interesul pentru specificul național ignorat până atunci, iar Bartók a știut cum să utilizeze, transpunându-le la nivelul propriei sale creații, ritmurile populare pentatonice, pe urmele lui Mihail Glinka și Antonin Dvořák, cei care schițaseră, încă din secolul al XIX-lea necesitatea identificării unor izvoare noi de inspirație în muzica populară. Stravinski considera că cele două principii esențiale în muzică sunt similitudinea și

contrastul. Kjell Espmark știe prea bine acest lucru, astfel încât reușește să varieze intensitățile de ton și accentele din roman, cucerindu-și cititorul de la prima și până la ultima pagină. În plus, autorul sugerează la tot pasul că latura oarecum „biografică” (despre care unii exegeți au vorbit câteodată) a acestei cărți nu e nicidecum un efect mimetic al realității istorice date, ci ia ființă doar atunci când tema eului întâlnește activitatea scrisului, „graphia”, și e completată de permanenta meditație asupra trecutului. Espmark n-a ales, deci, să practice, în *Béla Bartók contra celui de-al Treilea Reich*, simpla aventură a scriiturii (înțeleasă ca textualism postmodern), asemenea altor contemporani ai săi din spațiul cultural european și nu numai, ci a pornit de la convingerea că doar prezența în roman a unei conștiințe mereu vii și lucide e de natură să transforme existența – niciodată pe cea strict și exclusiv personală – în literatură adevărată. Muzica, spunea învățatul chinez Sen'ma-Tsen, este ceea ce unifică. Acest semn tutelar al unității nu ia naștere însă niciodată fără căutare și trudă. Iar credința lui Béla Bartók în adevărul muzicii sale – ca și în forța acesteia este, poate, cea mai bună dovadă în acest sens. Căci doar așa partiturile (cel puțin ele!) nu se vor mai lovi de frontiere arbitrare.

Ce mai rămâne când lumea se sfârșește

Albert Camus spunea la un moment dat că lumea e urâtă și rea, însă oamenii sunt cei care se fac vinovați de păcatul cel mai grav, contribuind, prin faptele lor, la sporirea cantității de ură și de răutate care ne înconjoară. Fără să susțină deschis vreă aserțiune de acest fel, romanul *Drumul*^{*}, al lui Cormac McCarthy, îi demonstrează valabilitatea. Apărut în anul 2006 și recompensat cu Premiul Pulitzer și cu James Tait Black Memorial, *The Road* e un text mizând pe imagini dure – nu o dată, crude – într-o măsură chiar mai mare decât celelalte creații ale scriitorului, cum ar fi *Outer Dark* (1966) sau mai cu seama trilogia compusă din *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994) și *Cities of the Plain* (1998), dar și pe un mesaj mai pregnant, prin umanitate și profunzime, decât cel cuprins în *No Country for Old Men* (2005).

Fiind, în mare, povestea călătoriei pe care o fac un bărbat și fiul său (neidentificați prin vreun nume) printr-o Americă pustiită în urma unei catastrofe, probabil nucleare, dar asupra căreia autorul nu insistă și pe care nici măcar nu o numește vreodată astfel, romanul acesta descrie o atmosferă postapocaliptică, acțiunea – câtă este – fiind plasată în mijlocul unei lumi transformate în teritoriu predilect al unui coșmar cu adevărat universal, cu accente desprinse parcă din textele biblice profețind sfârșitul lumii. Și, într-adevăr, porniți către Sud, în încercarea de a găsi un teritoriu cu climă mai blândă, incapabili să mai reziste încă o iarnă în atmosfera înghețată a Nordului, cei doi întâlnesc, pe drum, doar rămășițele lumii așa cum bărbatul o cunoștea – iar copilul și-o imagina doar din poveștile pe care tatăl său i le spusese o vreme, povești vorbind despre un timp în care încă existau păsări și flori, pe cerul adesea senin se putea vedea soarele, iar oceanul era albastru. În loc de așa ceva, însă, în călătoria lor vor întâlni doar ruine, cadavre carbonizate, orașe distruse, nesfârșite ploi de cenușă și un aer irespirabil, care îi obligă să poarte măști de protecție, totul petrecându-se pe fondul unei ierni eterne și al unui ger tăios.

Născut chiar în primele nopți de după ce lumea fusese, practic, aruncată în aer, iar exploziile distruseseră tot ce putea fi distrus, copilul n-are amintiri despre lumea din jur așa cum era înainte. Iar bărbatului îi vine greu, de la un moment dat încolo,

* Cormac McCarthy, *Drumul*. Traducere și note de Irina Horea, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

să-i tot spună povești despre vitejie, curaj, loialitate și bunătatea umană, când pretutindeni mișună bandele de canibali sau răufăcătorii gata să ucidă pe oricine pentru câteva haine zdrențuite. Până și păstrarea propriilor amintiri e extrem de dificilă pentru bărbatul a cărui soție s-a sinucis pentru a nu mai fi martoră la chinul unei călătorii căreia încetase să-i mai vadă sensul, lăsându-și în urmă soțul și fiul, împreună cu un pistol cu doar două gloanțe, menite, într-o situație limită, să le curme suferința. Cu toate acestea, chiar și în mijlocul unui univers în care oamenii au încetat să se mai poarte asemenea oamenilor adevărați, în care există depozite cu ființe umane închise pentru a fi, ulterior, mâncate de alte ființe umane, și în care idealul suprem pare a se reduce la visul de a dobândi o pereche de pantofi sau o farfurie cu mâncare caldă, bărbatul nu ezită să-și pună viața în pericol pentru a-i transmite fiului său semnificația adevăratelor valori morale, refuzând să-și accepte eșecul, doar pentru a-i oferi copilului șansa (oricât de mică, dar pentru care e convins că merită să lupte!) de a supraviețui – și, poate, de a da, astfel, lumii însăși, o viitoare oportunitate de a renaște.

Scriitorul nu încearcă să explice cauzele care au provocat o asemenea catastrofă și nici să emită considerații morale ori pseudo-filosofice cu privire la urmările acesteia, ci, aducând oarecum cititorului în minte unele secvențe din *Împăratul muștelor*, celebrul roman al lui William Golding, se mulțumește să descrie lupta celor doi de a supraviețui chiar și în aceste circumstanțe vitrege. De aici și impactul emoțional pe care îl are chiar și lectura câtorva pagini din această atât de sumbră carte a lui Cormac McCarthy, fără ca autorul să fie vreodată sentimental, câtă vreme chiar și celebra scenă – cunoscută și din ecranizarea, din anul 2009, în regia lui John Hillcoat, cu Viggo Mortensen, Robert Duvall și Charlize Theron în rolurile principale – când cei doi, tată și fiu, găesc, într-un magazin devastat, ultima cutie de Coca-Cola, nu e menită să stoarcă lacrimi, ci să exprime, fără cuvinte de prisos, ce înseamnă sfârșitul lumii așa cum o cunoaștem cu toții. Căci nu mai e vorba, în *Drumul*, de vreo încercare a autorului de a discuta semnificațiile multiple ale Visului American, ci despre decizia de a prezenta un coșmar care, se pare, a devenit de mult global – dar și de a spune lucruri esențiale despre extraordinara putere a iubirii filiale, prezentată și ea într-o viziune frustă și netă, dar demonstrând abilitatea lui Cormac McCarthy de a nu cădea în retorica pompoasă sau în generalizările simplificatoare.

Situându-se la polul opus literaturii cu tendințe estetizante, așa cum a fost ea practică, în spațiul cultural american, de autori precum Scott Fitzgerald, Henry James sau, anterior, Nathaniel Hawthorne, McCarthy încearcă, implicit, să continue tradiția stilului lui Hemingway, scuturând, parcă, fiecare frază de podoabe artistice și având temeritatea să abordeze o temă cu ecouri de-a dreptul biblice – dar și să-și demonstreze capacitatea de a o trata într-un totu convingător. Autorul își structurează textul în fraze scurte, uneori dispuse pe pagină asemenea versetelor, dialogurile dintre personaje fiind condensate la maxim, nu o dată cu trimiteri clare la proza de maturitate a lui Samuel Beckett, bărbatul și băiatul din *Drumul* fiind profund înrudiți cu protagoniștii beckettieni, poate mai ales prin singurătatea pe

care o împart în mijlocul unei lumi care pare a le fi mereu împotriva. McCarthy se apropie, însă, și de accentele gotice din opera unui E. A. Poe, ca și de nihilismul și accentele biblice prezente în unele dintre textele lui William Faulkner, deși fără complicațiile acestuia.

Convins că tema morții este cea mai importantă într-o operă literară și că acei scriitori care au evitat-o nu reprezintă un exemplu demn de urmat, autorul *Drumului* tratează eterna confruntare dintre bine și rău pe fundalul unei lumi aflate, parcă, în ghearele morții – fizice sau spirituale. Este o lume în care până și oceanul – la care cei doi vor ajunge, în cele din urmă – e gri, la fel ca și tot ceea ce-i înconjoară, culorile mai există doar în amintire sau în vise, deși în cele ale băiatului s-au strecurat, de suficientă vreme, umbra, teama și frigul. Chiar dacă, în alte scrieri ale sale, poate mai cu seamă *No Country for Old Men*, Cormac McCarthy a preferat să exprime triumful răului într-un mediu în care binele devenise doar o vorbă, *Drumul* se încheie nu cu un *happy-end* facil, nici cu o izbândă a celor doi, ci cu o notă de speranță, cu atât mai emoționantă, cu cât e prezentată în doar câteva paragrafe. Bărbatul moare, însă băiatul este găsit de oameni din rândul „băieților buni”, cei care nu mănâncă copii, cei care păstrează focul și care, măcar uneori, sunt dispuși să-i ajute pe cei din jurul lor.

Cartea, cu toate imaginile sale apocaliptice, este și parabolă mesianică, axată pe călătoria celor doi printr-un tărâm pustiu, desprins, parcă, din unele pasaje ale Vechiului Testament dedicate profeților. Deloc întâmplător, bătrânul pe care cei doi îl întâlnesc la un moment dat susține că se numește Ely (trimitere la vestitorii biblici ai Mântuirii), că e ultimul om de pe pământ și că totul va fi mai bine după ce până și drumurile vor dispărea din lume. De o extremă precizie și concizie, romanul lui Cormac McCarthy are și o semnificație mistică, ducându-ne cu gândul la imaginea pelerinajului apocaliptic și al rătăcirii nesfârșite. Autorul știe, însă cum să nu accentueze prea mult această latură, astfel că nu evidențiază vreun viitor rol al băiatului în calitate de salvator al rămășițelor omenirii (și ale umanității), prezentând totul, chiar și lumea în ruine, cu o claritate demnă de cele mai bune pagini ale lui Joseph Conrad. Nu ca să-și convingă cititorii la modul discursiv de veridicitatea posibilă sau de valabilitatea estetică a acestui roman, ci ca să ne determine să medităm asupra consecințelor pe care catastrofele (nucleare) și nesfârșitele conflicte armate contemporane le pot avea asupra lumii – încă minunate, dacă nu cumva chiar cea mai bună dintre toate lumile posibile (în lipsa alteia...) – în care trăim.

În căutarea Parisului de altădată

Impus rapid atenției criticii și publicului cititor încă de la debutul din anul 1968, cu romanul *La Place de l'Étoile*, încununat cu Premiul Roger Nimier, devenit o figură de prim rang a literaturii franceze contemporane (dacă e să amintim doar Premiul Goncourt care i-a fost acordat în anul 1978, pentru *Rue des boutiques obscures* sau Premiul Pierre de Monaco pe anul 1984, pentru ansamblul creației sale), Patrick Modiano e preocupat, în majoritatea cărților publicate, de câteva teme majore: căutarea identității și dificultatea – uneori de-a dreptul imposibilitatea – oamenilor de a înțelege modul de funcționare a mecanismelor sociale.

În plus, adevărata obsesie a scriitorului pentru diverse aspecte legate de urmările pe care cel de-al Doilea Război Mondial le-a avut asupra Franței, ca și imaginea tatălui absent și sentimentul insecurității pe care ființa umană îl are într-un univers cel mai adesea ostil marchează romanele pe care acesta le-a publicat, de la cel de debut, urmat de *Les Boulevards de ceinture* (1972) sau *Villa triste* (1975), și până la cele mai recente, cum ar fi *Voyages de noces* (1990), *Fleurs de ruine* (1991), *Du plus loin de l'oubli* (1996). În toate aceste texte, Patrick Modiano realizează un adevărat sistem de legături subtile între trecut și prezent și exprimă, cu mijloace aparent simple, o melancolie atotcuprinzătoare, ce anulează, pe nesimțite, fragila graniță dintre amintire și uitare.

Numai că, odată cu apariția romanului *Dans la café de la jeunesse perdue* (2007)*, autorul depășește cadrele oarecum insuficiente ale unei simple poetici implicite a nostalgiei, câtă vreme, aici – și de aici încolo – Modiano nu pornește doar „în căutarea timpului pierdut”, ci demarează un îndrăzneț proiect, de-a dreptul „metafizic”, după cum unii critici nu au ezitat să afirme, de descifrare a marilor necunoscute ale sufletului omenesc și deopotrivă de evaluare a sensurilor profunde ale existenței, în contextul tot mai numeroaselor întrebări cărora conștiința umană trebuie să încerce măcar să le dea un răspuns. Astfel că trecutul, elementul esențial și în creațiile sale anterioare, nu mai reprezintă doar un cadru în care sunt plasate amintirile sau care determină rememorarea, ci substanța din care însuși prezentul se compune. Desigur, unele procedee utilizate aici sunt familiare cititorilor operei sale, căci Modiano pornește de la tema absenței, a dispariției – oamenilor, lucrurilor, vechilor realități ce marcau o lume pusă sub semnul

* Patrick Modiano, *În cafeneaua tinereții pierdute*. Traducere de Constantin Abăluță, București, Editura Art, 2012.

aducerii aminte. În sensul acesta, *În cafeneaua tinereții pierdute* ne duce, fără îndoială, cu gândul la demersul proustian de căutare a timpului pierdut, numai că Modiano nu se limitează la o simplă preluare a consacratei teme a marelui său predecesor. Ci creează un discurs narativ ce recurge la procedee mult mai accentuat experimentale decât creațiile sale anterioare.

Astfel, dacă subiectul vizează încercarea de a clarifica dispariția și ulterioara sinucidere a unei fascinante tinere, căreia apropiații îi spun Louki, rezolvarea efectivă a acestuia mizează mult nu doar pe efortul de rememorare al celor care au cunoscut-o, așa cum poate ar fi fost de așteptat, ci mai cu seamă pe o narațiune polifonică ce va determina structurarea unui portret caleidoscopic, însă mereu cumva „in absentia”: Louki apare în fața cititorului pe de o parte prin amintirea pe care a lăsat-o în sufletul celor care au întâlnit-o ori prin intermediul propriilor sale amintiri, nu, însă, și prin prezența nemijlocită. Patru voci narative se succed în acest roman, pentru a reconstitui istoria tinerei, una dintre acestea fiind chiar a ei. Alături de ea se află cea a unui student dezamăgit de specializarea universitară pe care o urmează, a unui misterios detectiv particular angajat pentru a-i da de urmă și cea a lui Roland, iubitul ei, pasionat de literatură și autor al câtorva texte în care încerca să definească „zonele neutre”, esențiale după părerea sa pentru fiecare mare oraș. Dar, desigur, mai cu seamă pentru Paris, locul desfășurării acțiunii romanului lui Modiano. Și nu orice Paris, ci acela al începutului anilor ‘60, definit cel mai bine prin câteva locuri, mai cu seamă Cartierul Latin și cafeneaua Condé. Aici se întâlnesc personajele cărții și aici se fac și se desfac itele – deloc simple, la o primă lectură – acțiunilor ce marchează existența frumoasei și misterioasei Louki. În fond, așa cum vom înțelege pe parcurs, acesta nici nu este numele său real, ea fiind, cel puțin în acte, Jacqueline Delanque, căsătorită cu Jean-Pierre Choureau. Însă identitatea sa reală – în sensul de asumată de protagonistă – este cea de Louki, așa cum îi spun obișnuiții cafenelei Condé, unde se refugiază, asemenea altora, ca să găsească un refugiu în fața agresiunilor prezentului, să se descopere în ceea ce are cu adevărat autentic și să identifice drumul către o existență care s-o împlinească: „Dintre cele două intrări ale cafenelei ea o alegea întotdeauna pe cea mai puțin vizibilă, aceea pe care mulți o numeau ușa din umbră”

Grupul celor care vin la Condé formează un soi de grupare boemă: intelectuali și poeți (Olivier Larronde sau Arthur Adamov), artiști sau artiști în devenire, studenți aflați în căutarea vocației. Iar aici, la Condé, fiecare are dreptul – dacă nu cumva chiar obligația! – de a-și crea o nouă identitate, de a duce, fie și temporar, acea existență pe care întotdeauna a visat-o. Și, desigur, aici fiecare are un secret sau mai multe, iar nimeni nu încearcă să i le smulgă. Louki însăși se lasă rebotezată de cei pe care-i întâlnește aici, pentru ca în acest fel să-și poată apăra fragilitatea interioară, să reușească să-și aline temerile și singurătatea, dar și să-și adăpostească amintirile unei copilării nu tocmai fericite, cele pe care nu le poate împărtăși nimănui. Și, fără îndoială, pentru ca astfel, cu un nou nume, să simtă că poate avea șansa unei noi existențe alături de Roland, cel pe care-l

iubește. Cuplul pe care cei doi îl alcătuiesc, ca și altele din proza lui Modiano, încearcă să se îndepărteze de lume – la fel cum, de altfel, se îndepărtase și de societate – rătăcind printr-un Paris ce devine, cu fiecare pas pe care cei doi îl fac, labirintic. Dar în care ei se pot orienta, fiind puși la adăpostul acelor „zone neutre” în care tânărul crede...

Plimbările celor doi îndrăgostiți par de-a dreptul a trasa o topografie clandestină și a configura un mesaj secret sau codificat, romanul dând senzația că e un text mistic, asta și ca urmare a cunoașterii profunde de către autor a operei unor scriitori precum Yeats, Blaise Cendrars, Mallarmé sau Nietzsche, căci ecouri din opera acestora străbat paginile cărții lui Modiano. De aici, desigur, și lirismul de substanță pe care *În cafeneaua tinereții pierdute* îl demonstrează și-l păstrează, dar și obsesia eternei reîntoarceri pe care o are Roland, convins că, prin iubire, el și Louki ar putea depăși ori învinge toate condiționările temporalității și pe cele ale existenței cotidiene. Cu toate acestea, cartea nu e un melancolic roman cu cheie, ci devine, pe parcurs, o excelentă expresie a marelui poem reprezentat de întreaga operă în proză a lui Patrick Modiano. Nu e niciun paradox aici, câtă vreme atmosfera, iar nu acțiunea propriu-zisă, amintirea și senzația, iar nu înregistrarea exactă reprezintă preocupările de seamă ale acestui scriitor. Căci textul de față e o uluitoare combinație de precizie geografică și ambiguitate cronologică, deplasările prin Paris ale personajelor fiind privite cu ochiul unui observator nostalgic, dar extrem de atent la orice detaliu, după cum sugerează și epigraful cărții, aparținându-i lui Guy Debord: „La cumpăna drumului singurei vieți eram/ înconjurați de-acea melancolie pe care-n/ cafeneaua tinereții pierdute atâtea cuvinte/ triste și zeflemitoare au exprimat-o.”

Însă arta lui Modiano constă în a desfășura, cumva pe deasupra tuturor amănunțelor topografice, straturile succesive ale emoției pe care doar rememorarea celor mai scumpe întâmplări o poate oferi. Astfel că Parisul pare a se însufleți într-un mod unic: zona Montmartre-Pigalle reprezintă pentru Louki, pe când o frecventa (pe atunci numindu-se Jacqueline), un spațiu al permanentelor amenințări, în vreme ce Cartierul Latin și mai ales cafeneaua Condé sunt semnul refugiului de unde ar putea avea șansa unui nou început, chiar dacă Roland e tentat să vadă mai degrabă pericolele acestor locuri și să prefere iubitele sale zone neutre situate dincolo de Arcul de Triumf. Geografia pariziană se transformă, așadar, în conformitate cu preferințele, amintirile sau spaimele personajelor lui Modiano, romanul excelând tocmai în zugrăvirea geografiei interioare a oamenilor, cea care determină peisajul citadin pe care *În cafeneaua tinereții pierdute* îl oferă cititorilor. Aerul hipnotic al multora dintre întâmplările prin care trece Louki este, privit astfel, mult mai ușor de înțeles. De fapt, cel mai adesea autorul nici nu spune exact ce s-a întâmplat, mulțumindu-se să sugereze, printr-o tehnică aluzivă foarte bine mânuită, în care umbrele și luminile se combină pentru a determina efectele unui clar-obscur deprins parcă de scriitor din tablourile marilor artiști plastici manierști.

Din anumite puncte de vedere, romanul lui Modiano poate fi citit și ca un text livresc și, în același timp, de suspans: misterul existenței personajelor, fără a fi descifrat și cu atât mai puțin explicat integral, devine inteligibil, în măsura în care fiecare din ele se raportează sau este raportat la ceilalți. Semn că existența umană, ca și aceea a fascinantului Paris, e o înlănțuire de întâmplări, imagini, senzații, sentimente și impresii ce pot primi un sens superior doar atunci când ființa umană nu uită ca, măcar din când în când, să se aplece asupra trecutului

Lumea văzută de Enzo

Din multe puncte de vedere, romanul lui Garth Stein, *Enzo sau Arta de a pilota pe ploaie*^{*}, apărut în Statele Unite în anul 2008, nu aduce ceva nou în literatura ultimilor ani, greu de explicat fiind, nu pentru puțini, succesul de care această carte s-a bucurat în numeroase țări. Romanul se prezintă, încă din primele pagini, drept o nouă variantă a numeroaselor jurnale mai mult sau mai puțin ficționale publicate, în diferite spații culturale în zilele noastre, acțiunea fiind punctată de momente menite – în mod evident – să emoționeze cititorul, ca și de o serie de conflicte interumane, prezentate în nenumăratele lor forme de manifestare. Totul presărat cu reflecții – serioase, desigur – despre natura umană sau despre încercarea de a descoperi modul cel mai adecvat pentru a trăi în această lume, atât de grăbită a începutului de mileniu. Într-adevăr, până aici, mai nimic cu totul nou. Cu toate acestea, romanul lui Garth Stein prezintă o diferență fundamentală față de majoritatea aparițiilor editoriale contemporane de acest gen, căci Enzo, naratorul, este un câine. Și, chiar mai mult decât atât, un câine care-și trăiește cele din urmă zile și care visează ca, într-o existență viitoare, să devină, prin reîncarnare, o ființă umană – un om pasionat de cursele de mașini, suprem omagiu adus stăpânului său din timpul existenței canine, Denny Swift, etern aspirant la statutul de pilot de curse.

Desigur, dacă stăm să ne gândim bine, nici măcar procedeul acesta, care a avut, într-adevăr, darul de a aduce numeroși cititori celui de-al treilea roman al lui Garth Stein, și anume recursul la perspectiva narativă a unui câine credincios, nu este nou în literatură. Stein știe, desigur, foarte bine acest lucru, dar știe, pe de altă parte, și cum să-l individualizeze pe ineditul său protagonist-povestitor față de ilustrații lui înaintași. Căci, de la Argos din *Odiseea* lui Homer, exemplul prin excelență de patruped canin credincios al Antichității, până la Buck, protagonistul din *The Call of the Wild* de Jack London ori la Kastanka, din textul cu același titlu al lui Cehov, și până la O'Connor, din *Watt*, de Samuel Beckett, la eroul canin fără nume din proza scurtă a lui Kafka, ori la celebrul trio format din Fang, Grip și Wolf, paznicii și protectorii din *Stăpânul inelelor* de Tolkien, literatura universală oferă la tot pasul exemple de câini credincioși și inteligenți.

^{*} Garth Stein, *Enzo sau Arta de a pilota pe ploaie*. Traducere de Doina Doru, București, Editura Leda, 2008.

Ca să nu mai punem la socoteală faptul că nici strategia, la început, într-adevăr, aparent inedită, de a-i da cuvântul, în calitate de narator, unui câine nu este o noutate și cu atât mai puțin invenția lui Stein. Pentru că Enzo are iarăși câțiva înaintași celebri, iar creatorul său, trebuie să recunoaștem, are și el câteva modele pe care le urmează. Astfel, simpaticul Boots, din *Thy Servant a Dog*, de Rudyard Kipling, fusese el însuși ridicat la statutul de narator, ca, de altfel, și Mr. Bones, din *Timbaktu* de Paul Auster, ca să nu mai punem la socoteală faptul că Sharik, din *Inimă de câine*, de Mihail Bulgakov, chiar ia formă umană, după neașteptatele întâmplări prin care trece. Și atunci, în ce constă, oare, ineditul situației lui Enzo și cum s-ar explica succesul cărții lui Garth Stein? În primul rând, prin faptul că, relatând povestea vieții sale și a destinului familiei alături de care trăiește, discursul lui Enzo nu cade în sentimentalism lacrimogen, cu toate că, adesea, situațiile la care se referă sunt mai mult decât triste, iar prin intermediul acestor momente din istoria sa și, deopotrivă, a familiei sale umane adoptive, se structurează romanul.

Punctul de plecare al cărții este situat, practic, la sfârșitul vieții lui Enzo, prezentat, la început, incapabil până și să se mai ridice din culcușul său și să-și întâmpine stăpânul, seara, la întoarcerea acasă. Iar de aici, oarecum previzibil, acțiunea se construiește pe baza amintirilor depănate de Enzo, și care pornesc, evident, chiar de la ziua când Denny l-a ales dintre mai mulți cățeluși dintr-o rasă nedeterminată, iar de atunci între cei doi s-a format o legătură nu doar foarte apropiată, ci, mai cu seamă, emoționantă. Căci viața lui Denny, deși fericită, la început, și plină de promisiuni minunate în ceea ce privește perspectivele de viitor, se schimbă pe neașteptate. Nu pentru că se căsătorește cu Eve, ai cărei părinți nu-l agreează, și vor avea, în scurt timp, o fetiță, pe Zoë, ci deoarece tot ceea ce părea, anterior, mai mult decât posibil, se transformă în perspectivă îndepărtată și de neatins: în primul rând dorința lui Denny de a deveni pilot de curse. Din cauza numeroaselor probleme ale mariajului său, Denny nu va mai avea parte de angajamente ferme, iar atunci când le obține, totuși, are ghinion, totul iese prost și toate speranțele i se spulberă, iar el e silit să accepte slujbe care nu-l mulțumesc, cum e cea de mecanic auto sau instructor de week-end pentru cei doritori să învețe tainele șofatului. Mai mult decât atât, soția sa este diagnosticată cu cancer și va muri, nu după mult timp, socrii săi vor lua, temporar, fetița și cățelul la ei, și, ca și cum toate astea n-ar fi fost suficiente, Denny trebuie să facă față și unor acuzații nefondate de hărțuire sexuală.

Unii cititori vor strâmba din nas sau vor zâmbi condescendent, spunându-și că toate acestea nu sunt nimic altceva decât întreg apanajul romanului sentimental al epocii victoriene, asezonat cu amănunte care să-l aducă în actualitate. Sau, alții, cei sceptici, vor considera că ceea ce, de exemplu, era credibil – și, până la un punct, pe deplin valabil din punct de vedere estetic – într-o carte precum *The Vicar of Wakefield*, a lui Oliver Goldsmith, de exemplu, devine, în secolul XXI, pueril și naiv. Fără îndoială, o parte din aceste îndoieli sunt sau pot fi justificate, cel puțin parțial. Cu toate acestea, romanul lui Garth Stein, oricât de straniu ar putea să pară acest lucru, rezistă. Poate că nu neapărat prin profunzimea filosofică a reflecțiilor

lui Enzo, căci ele sunt, adesea, voit naive, dar, totuși, nu cad niciodată în grotesc. Nici prin coerența perspectivei narative, deoarece Enzo însuși pendulează, de-a lungul celor cincizeci și nouă de capitole, între un soi de nouă omnisciență cvasirealistă și limitele înțelegerii sale canine. Dar cartea aceasta, dincolo de faptul că e o lectură plăcută, fără să devină facil-superficială, cucerește prin neașteptatele momente comice, cum ar fi animozitatea dintre Enzo și ciorile care dau târcoale prin cartier sau invidia sa manifestă pentru maimuțele cu degetul mare opozabil, acesta fiind unul din lucrurile la care tânjește, și pe care l-a aflat din emisiunile de televiziune pe care le urmărește cu pasiune, mai ales cele de pe Discovery, History Channel sau National Geographic, ca să nu mai punem la socoteală imensa lui pasiune pentru înregistrările video cu puținele curse la care a participat stăpânul său. Desigur, comparația este evidentă și subînțeleasă la tot pasul, devenind, e adevărat, uneori ușor obositoare prin insistență: cursele de mașini reprezintă însăși existența umană, cu toate piedicile inerente pe care le aduce ea în fața individului aspirând mereu spre mai mult – iar, în cazul de față, mai cu seamă spre mai rapid. Garth Stein salvează de la patetism până și aceste momente, mai cu seamă prin reflecțiile lui Enzo cu privire la condiția umană. Fapt care ne face să ne întrebăm, la un moment dat, oare de ce-și dorește atât de mult acest inteligent câine să se reîncarneze într-o ființă umană, câtă vreme e extrem de conștient de marile lipsuri pe care, din păcate, mult prea mulți oameni le au... Iar răspunsul, deși previzibil, rămâne emoționant în esența lui: pur și simplu ca să-i poată strânge, măcar o dată, mâna lui Denny și să-i transmită salutări, mulțumiri și un gând bun de la Enzo, cel care, toată viața lui de cățeluș credincios a visat să reușească să vorbească și să le poată spune celor din jurul său, lui Denny, lui Eve și micuței Zoë, cât de mult îi iubește.

Neîncercând niciodată să sublinieze mai mult decât e cazul profunzimi mai mari decât situațiile expuse o cer și decât vocea narativă poate gestiona, romanul lui Garth Stein e o carte care prinde cititorul, în ciuda unor inevitabile – sau, poate, uneori evitabile – disfuncționalități ori inadvertențe, reușind să ne facă să ne gândim, din nou, la afecțiunea necondiționată a animalelor, la fidelitatea lor întotdeauna emoționantă, la bucuriile lor atât de simple și, mereu, atât de sincere. Și să zâmbim, cu bucurie sau cu nostalgie, amintindu-ne de exemplarele canine pe care, fiecare din noi le-am întâlnit la un moment dat. În literatură sau în viață.

Unde fugim de-acasă

„Țara lui Dumnezeu” e numele pe care locuitorii din Yorkshire îl folosesc atunci când vorbesc despre regiunea în care își duc viața. Unii (cei mai tineri...) îi spun așa în mod ironic, însă vârstnicii păstrează încă respectul pentru această formulă. Acesta e punctul de plecare al tânărului scriitor britanic Ross Raisin (născut în 1979) în romanul său de debut, al cărui titlu preia chiar această sintagmă, *God's Own Country* (2008)* și îi evaluează, implicit, sensurile, câtă vreme în noua țară a lui Dumnezeu se pot produce întâmplări care tocmai cu cele sfinte n-au legătură. Cartea, apărută și în Statele Unite, intitulându-se, însă, în edițiile americane, *Out Backward*, a fost foarte bine primită de critica literară, dacă e să amintim aici doar nominalizările la importante premii („Guardian First Book Award” sau „John Llewellyn Rhys Prize”), dar și încununarea lui Raisin cu Betty Trask Award și cu titlul de „Tânărul scriitor al anului”, în 2009, de ziarul *Sunday Times*. Fiind, după cum se exprima însuși J.M. Coetzee, „o poveste despre transformarea unui adolescent, fermier cu probleme, dar esențialmente bine intenționat, într-un sociopat periculos”, romanul dă, într-adevăr, în unele pagini, fiori cititorului, asemenea unei narațiuni de aventuri (părând chiar un soi de „thriller” cu excelente puncte de suspans și cu false rezolvări ale conflictelor), dar rămâne convingător în ceea ce privește realizarea artistică și mai cu seamă analiza psihologică.

Personajul central și, deopotrivă, vocea narativă a cărții, este Sam Marsdyke, adolescentul de nouăsprezece ani care relatează evenimentele prin care trece la un moment dat, dar care nu uită nicio clipă (la fel cum, de altfel, nimeni din familie sau dintre cunoscuții săi nu poate uita!) că a fost silit să-și întrerupă studiile din cauza unei întâmplări nefericite petrecute în urmă cu câțiva ani, acuzat fiind de tentativă de viol. Tehnica este aceea a punctului de vedere, iar obiectivitatea lui Sam (reflectată de cvasipermanentul lui monolog interior) e inexistentă, cititorul luând cunoștință de întâmplări doar în funcție de modul în care el le receptează – sau, după caz, le interpretează. Cu toate acestea, nu se poate nega inteligența tânărului Marsdyke, precum și capacitatea sa de a-i privi critic pe toți cei din jur, de la membrii familiei sale la foștii colegi de școală, de aici decurgând și izolarea sa,

* Ross Raisin, *Țara lui Dumnezeu*. Traducere de Ondine-Cristina Dascălița, București, Editura Leda, 2011.

progresiva înstrăinare – deloc lipsită de dispreț ori de orgoliu – pe care o resimte față de cei pe care îi întâlnește.

În contextul prozei contemporane din Marea Britanie, Ross Raisin nu e un exemplu singular în ceea ce privește tema aleasă sau modul în care rezolvă, la nivel artistic, numeroasele conflicte sau divergențele între personaje. Beneficiind și de remarcabila capacitate a autorului de a orchestra o narațiune la persoana întâi și de a jongla cu subtilitățile vorbirii dialectale, romanul *Țara lui Dumnezeu* a fost comparat pe bună dreptate cu creațiile lui Patrick McCabe sau Niall Griffiths, în măsura în care ceea ce a făcut cel dintâi pentru Irlanda de Nord, iar cel de-al doilea pentru Țara Galilor își găsește o replică pe măsură în această poveste din Yorkshire; însă o poveste aflată la cea mai mare depărtare posibilă de basmele cu zâne. Căci, deși dragostea lui Sam pentru peisajul și pentru mlaștinile din acest ținut e în afara oricărei îndoieli, iar afecțiunea pentru familia sa e reală, în ciuda durităților sale de limbaj din unele momente, acest adolescent problemă se confruntă mereu cu spectrul trecutului pe care nici nu-l poate ignora, dar pe care nici nu e lăsat / ajutat să-l uite. Astfel că, de fiecare dată când se întâmplă ceva, cei din jur raportează totul la incidentul din urmă cu mai bine de trei ani, iar Sam ajunge să trăiască într-un prezent de-a dreptul bântuit. Prin urmare, preferă el însuși izolarea, soluția pe care o găsește pentru a nu mai fi silit să înfrunte și să se confrunte cu zâmbetele bațjocoritoare ale oamenilor din sat. Unica sa ocupație va fi munca la ferma părinților săi, sub îndrumarea dură a tatălui, în atmosfera unică a mlaștinilor din Yorkshire. Comitatul e descris cu o precizie și cu o artă uimitoare pentru un debutant, iar atmosfera specifică a zonei convinge încă din primele pagini ale romanului, dar cu o pregnanță a tonului și a accentelor care individualizează pe dată discursul lui Raisin și îl situează la polul diametral opus peisajelor atât de celebre din *Jane Eyre*, romanul lui Charlotte Brontë, care utiliza același cadru de desfășurare a acțiunilor ce marcau evoluția protagonistei.

Însă, într-o bună zi, Sam e tentat să depășească zidul pe care el însuși îl construise în jurul său și să restabilească punțile de comunicare cu lumea. Motivul e reprezentat de stabilirea unei familii venite de la oraș la o reședință apropiată de casa familiei Marsdyke. Desigur, bun pretext pentru Ross Raisin să aducă, subtextual, în discuție schimbările care au loc în Yorkshire și modul în care civilizația ia, treptat, locul vechilor obiceiuri. Urbanizarea – nu o dată forțată –, dar și consecințele acestui fenomen sunt importante pentru oamenii de aici, martori neputincioși ai schimbărilor care se petrec aproape peste noapte în zone care păreau foarte departe de lumea dezlănțuită. Numai că încercarea lui Sam de a face un cadou de bun venit orașenilor bogați stabiliți în apropiere de casa lui se sfârșește prost, ciupercile pe care le duce în dar sunt pline de viermi, și totul e pus, din nou, ca și în atâtea alte ocazii, pe seama trecutului băiatului. Cu toate astea, blonda și frumoasa fiică de cincisprezece ani a noilor vecini pare a se împrieteni cu el și a reprezenta, astfel, o potențială șansă de salvare pentru băiat. Că ea se apropie de el din plictiseală sau din curiozitate amestecată cu un acut spirit rebel e adevărat, dar e la fel de adevărat că fata e realmente inocentă și nu se gândește deloc la ceea ce

s-ar putea întâmpla. Însă cei din jur, ceilalți, numai la asta se gândesc în fiecare clipă. Prinsă cumva la mijloc și încercând să scape din rutina unei familii prea puțin dispuse să o asculte, blonda decide să fugă de acasă și să și-l facă pe Sam complice, convinsă că-l va putea manevra ușor pe aparent rudimentarul tânăr, atât de doritor să evadeze din cotidian. Astfel că cei doi se trezesc împreună, fugari în comitatul mlaștinilor, și totul scapă de sub control, căci de la fuga de acasă până la răpire și sechestrare de persoană e doar un pas. Pe care Sam îl face aproape fără să-și dea seama, parcă fără a mai fi în stare să distingă realitatea de iluzie, ori trecutul care-l apasă atât de greu de prezentul în care trăiește. La următoarea etapă, și ea previzibilă, a violenței, se ajunge repede, iar de aici încolo *Țara lui Dumnezeu* devine studiu al stărilor prin care trece fata, de la spaima pe care încearcă să nu o recunoască și până la dorința de libertate sau dorul de casă.

Oarecum paradoxal e faptul că, deși reprezintă elementul ce declanșează totul, obsesia lui Sam pentru fata pe care o împiedică să-l părăsească nu e nicidecum punctul cheie al acestei narațiuni – care, în paranteză fie spus, are, de la un moment dat încolo, numeroase accente de ficțiune polițistă, nelipsită, însă, de o serie de note scrise în cheie jurnalistică. Căci romanul lui Raisin se impune prin descrierile bucuriilor simple ale oamenilor din Yorkshire (primele zile ale primăverii, serile liniștite de vară, un miel sau un vițel pe care copiii îl privesc crescând pe lângă casă). Fără vreo înclinație spre idilic sau bucolic și fără sentimentalisme de prisos, ținutul mlaștinilor devine o grădină a lui Dumnezeu, mai cu seamă dacă e comparat cu orașele în care orice identitate tinde să se piardă și orice ființă umană să nu se mai poată recunoaște pe sine în ceea ce are mai bun și mai adevărat. De aici, poate, și atitudinea de respingere pe care o are Sam față de cei veniți de la oraș în încercarea de a regăsi, în Yorkshire, peisajele de pe cărțile poștale ilustrate, dar lipsiți, după părerea sa, de capacitatea de a se adapta noilor ritmuri ale existenței: „Fraierii fraierilor, cu pălării verzi și roz. Când nici măcar nu era frig. Umblau peste câmp, șerpuid ca niște bețivi, amețiți de aer și de pământ.”

Stilul lui Raisin e la fel de convingător și atunci când autorul descrie teama de insecte sau de soare a orășenilor – pe care îi tratează, întotdeauna, ca pe niște snobi! – toate fiind privite, desigur, din perspectiva lui Sam, cel convins că acești oameni nu l-ar observa nici măcar dacă el le-ar ieși în cale, fiind gata-gata să-l confunde cu un tractor sau cine știe ce altceva... Ca să se consoleze, el va dialoga la nesfârșit cu mieii și iezii, cu copacii sau pescărușii și chiar și cu frunzele, efectele descrierii acestor momente fiind de un comic de situație excelent dozat. Însă ceea ce începe ca o glumă și dă senzația că va rămâne la același nivel, și anume plecarea lui împreună cu fata vecinilor, devine, pe nesimțite, ca într-un thriller bine regizat, un soi de marș forțat îndreptat spre nebunie și violență. Vocile pe care adolescentul le aude nu mai sunt ale ființelor necuvântătoare, ci exprimă toate obsesiile și halucinațiile unui tânăr care ar fi trebuit mai întâi tratat și abia apoi exclus din societate. Accentele din partea a doua a cărții duc în mod clar spre registrul tragic – și, de fapt, totul amenință să se transforme în veritabilă catastrofă. Doar întâmplarea (sau șansa) o salvează pe prizoniera lui și determină încarcerarea lui Sam.

Comparat de unii critici cu *Portocala mecanică* a lui Anthony Burgess, pentru capacitatea autorului de a aborda tema violenței într-un limbaj specific unui adolescent incapabil de a se încadra în normele societății, iar de alții, cu *Colecționarul* lui John Fowles, pornind de la situația asemănătoare în care se află frumoasa Miranda și blonda prizonieră a lui Sam, *Țara lui Dumnezeu* spune multe despre noul raport ce se stabilește, în perioada contemporană, între a fi și a părea, însă, cel puțin în egală măsură, între a fi și a avea, demonstrând fără urmă de îndoială că Ross Raisin e un scriitor care, în anii următori, trebuie urmărit cu atenție.

Jocul cu realități alternative

„As the weird world rolls on...”

Preocupat de problemele identității, de relația pe care ființa umană reușește (sau nu reușește) să o stabilească cu cei din jurul său, dar și de diferitele aspecte ale literaturii (nu numai postmoderne!), Paul Auster s-a afirmat de la bun început ca autor al unor romane funcționând asemenea unor labirinturi pline cu oglinzi, conducându-și cititorul prin imense biblioteci străbătute de nesfârșite poteci ce se bifurcă, pentru a-l face, astfel, să ia notă de imaginile uneori fidele realității, dar alteori distorsionate pe care scriitorul le creează cu o imaginație de-a dreptul prodigioasă. Așa se întâmplă încă din creațiile sale romanești de început, *Orașul de sticlă* (1985), *Fantome* și *Camera încuiată* (ambele apărute în 1986), alcătuind *Trilogia New Yorkului*, dar tendința aceasta este o constantă a prozei autorului american, căci cele mai recente creații ale sale urmează, în general, aceleași coordonate. Astfel, *Un om în întuneric* (2008) și *Sunset Park* (2010) explorează, utilizând perspective diferite, relația complexă dintre text și realitate, dintre scriitură și existență, evaluând consecințele pe care le au lectura și literatura asupra modului în care ființa umană percepe lumea exterioară. De aici, permanentele experimente narative și jocurile livrești implicând recursul la universurile alternative, dublate de o profundă meditație asupra relațiilor interumane, fie ele între îndrăgostiți, fie între părinți și copii.

Protagonistul din *Un om în întuneric*^{*} este August Brill, critic literar cunoscut, dar care, trecut de șaptezeci de ani și confruntat cu numeroase probleme de familie și de sănătate, ajunge să-și privească întreaga existență ca pe un eșec și toate textele publicate ca pe o activitate inutilă care l-a împiedicat să-i cunoască pe cei de lângă el și, practic, să trăiască. Romanul, scris la persoana întâi, reprezintă confesiunea lui Brill într-o noapte de insomnie pe care o petrece în casa fiicei sale, în Vermont. Veritabilă călătorie spre sine și încercare de a spune, măcar acum, toate adevărurile pe care considerase mereu că e prea ocupat ca să le ia în seamă, această confesiune se transformă, însă, și în experiment narativ: Brill, pentru a-și aduce somnul aproape și a-și înșela coșmarurile și remușcările care, altfel, îl copleșesc, imaginează o ficțiune în care ajunge să pară, în anumite momente, captiv el însuși. Lungul drum al nopții către zi este, așadar, presărat pe de o parte cu amintiri din viața personală, fragmente ale căsniciei sale și ale relației dificile pe care a avut-o

^{*} Paul Auster, *Un om în întuneric*. Traducere de Daniela Rogobete, Iași, Editura Polirom, 2010.

întotdeauna cu fiica sa, Miriam, iar pe de alta cu dovezi ale funciarei incapacităţi (imposibilităţi?) de a se desprinde de literatura pe care se obişnuise (eronat, oare?...), să o considere drept unica şi adevărata sa existenţă.

Numai că acum, când nu mai e tânăr şi când se află departe de tumultul lumii literare din marile oraşe, realizează că e teribil de singur şi că nu va putea niciodată să recupereze timpul pierdut în anii în care, alături de familia sa fiind, se gândea doar la literatură. Acum, tânjind s-o mai poată avea alături pe soţia decedată în urma unui cancer galopant şi visând să mai poată fi el însuşi aşa cum se ştia şi nu aşa cum se vede, invalid în urma unui grav accident de maşină, Brill recurge la literatură ca la o (unica?) posibilitate de salvare. Astfel, pe fondul perioadei extrem de agitate care a urmat campaniei electorale şi alegerii controversate din 2000 a lui George W. Bush ca preşedinte, August Brill imaginează o stranie şi halucinantă poveste în care protagonistul, Owen Brick, luptă ca soldat într-un crud război civil ce sfâşie Statele Unite.

Atmosfera pare desprinsă din consacratele texte ale literaturii distopice, de la *O mie nouă sute optzeci şi patru*, de George Orwell, şi până la *Minunata lume nouă* a lui Huxley. Turnurile Gemene încă există, nici vorbă de război împotriva terorismului, dar numeroase state americane s-au desprins de sub tutela autorităţii federale, New Yorkul a fost bombardat, raidurile aeriene provocând peste optzeci de mii de victime, iar ultima şansă a acelei lumi este – deloc paradoxal într-un roman al lui Paul Auster – ca protagonistul, tânărul Brick, să-l ucidă pe bătrânul Brill, acesta fiind unicul vinovat de toate aceste orori, prin simplu fapt că el şi doar el le imaginase. Ficţiunea determină, aşadar, coordonatele majore ale existenţei (sau, în cele câteva ocazii în care literatura nu mai face faţă, locul îi este luat de cinematografie, domeniu mult iubit de protagonist!), iar Brill însuşi ajunge să-l aştepte pe tânărul personaj pe care-l crease ca pe o veritabilă izbăvire de chinul vieţii de fiecare zi. Numai că lucrurile nu se petrec, în această viaţă cotidiană, la fel de spectaculos ca în literatură, iar asta e mare lecţie pe care Brill o învaţă la capătul nopţii de insomnie care – din nou deloc paradoxal – îl apropie pentru prima dată cu adevărat de fiica şi de nepoata sa, amândouă ascunzând suferinţe pe care cel mai adesea nu ştiau sau nu puteau să şi le aline apropiindu-se de cei din familie.

Aparent şi la prima vedere, nimic n-ar fi mai străin de aceste lumi paralele şi alternative care par a izvorî la tot pasul una din cealaltă decât romanul ulterior al lui Auster, *Sunset Park**. Aici, într-o naraţiune la persoana a treia, scriitorul relatează parcă în buna tradiţie a prozei omnisciente o poveste de şi despre dragoste, despre singurătate şi înstrăinare în doi – sau în mai mulţi. Miles Heller, un tânăr de douăzeci şi opt de ani, are ca unică ocupaţie colecţionarea obiectelor pe care le lasă în urmă familiile sărăcite de efectele devastatoare ale crizei economice care a lovit America în ultimii ani. Mulţi americani îşi părăsesc locuinţele, plecând într-un veritabil exod spre nicăieri, căci iluzia seninelor utopii nu mai există. La fel ca în anii Marii Crize, oamenii pleacă în bejenie, numai că acum nici măcar înflorita

* Paul Auster, *Sunset Park*. Traducere de Daniela Rogobete, Iaşi, Editura Polirom, 2012.

Florida sau blânda și calda Californie nu mai reprezintă vreo speranță. Parcă nici nu ne-am mai afla pe teritoriul atât de experimental al prozei lui Auster...

Dar aici autorul recurge la procedee mult mai subtile, ca pentru a submina din interior toate regulile literaturii tradiționale, ba chiar și pe acelea ale postmodernismului, pentru a spune, amănunt esențial, încă o poveste despre identitatea umană și despre modul în care, încercând să-i cunoști pe ceilalți, ajungi să te cunoști, până la urmă, doar pe tine însuși. Căci asta i se întâmplă lui Miles, profund traumatizat în adolescență de absurdul accident pe care l-a provocat și care a determinat moartea fratelui său vitreg. După aceea, Miles îi respinge pe toți membrii familiei sale (se mută departe de vechea casă și ajunge să locuiască în cartierul Sunset Park, de aici titlul cărții), încercând să găsească sensul existenței în fragmentele de amintiri (întotdeauna ale celorlalți, ale străinilor!) pe care le adună cu grijă de pe proprietățile intrate în posesia băncilor și făcând fotografii pentru a reține acea esență a existenței care, altfel, simțea că i-ar rămâne pentru totdeauna necunoscută. Această pasiune, dublată de cea pentru lectura romanelor, adevărată dependență de care nu-și dorea să se vindece, reprezintă elementul ce declanșează caruselul întâmplărilor în care Miles va fi prins. O cunoaște pe Pilar, frumoasă și atrăgătoare adolescentă, cu un indiscutabil aer de Lolită extrem de citită și de postmodernă, de care se îndrăgostește. Cel dintâi dialog al lor are în vedere o carte, aceeași carte, într-o ediție identică, pe care o citeau amândoi, aflându-se în același loc.

Coincidențele par a veni pe filiera prozei victoriene, pe care, până la un punct, Auster le preia, doar ca să le submineze din interior și să le transforme în mărci ale tipului de scriitură pe care îl practică în acest text. Cartea cu pricina este *Marele Gatsby*, discuția celor doi vizând raporturile dintre personaje și importanța acestora: „a fost de două ori impresionat când ea a susținut că cel mai important personaj din carte nu era nici Daisy, nici Tom și nici măcar Gatsby, ci Tom Carraway. El i-a cerut să-i explice. Pentru că el spune povestea, i-a zis ea. El este singurul personaj cu picioarele pe pământ, singurul care poate privi dincolo de el însuși. Cartea depinde de Nick. Dacă povestea ar fi fost spusă de un narator omniscient, n-ar fi fost nici pe jumătate la fel de bună.” Observația, depășind, evident, cu mult nivelul de înțelegere la care Miles s-ar fi așteptat de la o fată atât de drăguță, este una extrem de profundă și vizează, iar asta se vedește la o lectură atentă a romanului lui Auster, chiar mecanismele pe care el, ca autor, le utilizează în *Sunset Park*. Adică, deși ar fi fost preferabil, poate, să urmeze modelul impus de alte cărți ale sale, Paul Auster se axează, acum, tocmai pe convenția aparent depășită a unui narator omniscient – pe care, însă, îl subminează la tot pasul, nuanțând și detaliind puncte de vedere și perspective ale personajelor, miza fiind a evalua, indirect, mecanismele premoderne și postmoderne ale prozei. Aparent, scriitorul lasă extrem de puțin loc pentru ambiguitatea care îi caracteriza textele anterioare, numai că acest amănunt semnalează acceptarea și practicarea de către Auster a unei convenții pe care o ia doar parțial în serios, dincolo de relatarea propriu zisă aflându-se efortul meditativ pe care cititorul trebuie să-l facă, fiind necesar să se implice în text mult mai mult decât ar fi impus clișeele și normele prozei tradiționale.

Pe de altă parte, devine clar că, într-o astfel de lume, visele sunt adesea de prisos și imposibil de împlinit. Chiar și marele Vis American – ori, poate, mai cu seamă acesta. Epoca strălucitoare a lui Gatsby a apus de mult, prezentul Americii e suficient de sumbru și nici măcar avalanșa de personaje și de întâmplări pe care Auster le oferă cititorilor nu mai pot ascunde această realitate. De aici discuția purtată pe diferite tonalități în rândul criticii literare americane cu privire la acest roman, unele voci considerând că *Sunset Park* e un roman convențional (paradoxal, tocmai aceeași exegeți care acuzaseră *Un om în întuneric* de prea marele accent pus pe nivelul experimental!...), iar altele că ar fi vorba despre un text conceptual, mizând pe protagoniști marcați de fixații ezoterice și capabili să-și exprime ideile ori să-și urmărească idealurile – chiar dacă uneori utopice – în mod convingător și original. Că, uneori, personajele lui Paul Auster manifestă tendința de a deplânge repeziciunea cu care trece timpul chiar în momentul în care ar trebui să se simtă împlinite este adevărat, iar acest lucru se vede atât în *Man in the Dark*, cât și în *Sunset Park*. Dar asta se întâmplă, pare a sugera mereu autorul, adoptând el însuși masca naratorului omniscient, doar pentru că nostalgia, fie că e exprimată prin pasiunea pentru fotografii a lui Miles ori prin nevoia de a imagina ficțiuni și realități paralele a lui August Brill, e ceea ce îi face cu adevărat umani chiar și pe cei mai duri oameni. Pentru ca, în acest fel, după cum spune Auster citând un vers al fiicei lui Hawthorne, Rose, „lumea sucită să se-nvârtă mai departe...”

Tristeți, eșecuri, muzică

Într-o scenă celebră din romanul *Rămășițele zilei*, când domnișoara Kenton îi aduce la cunoștință trista veste a morții mătușii ei, Stevens se simte stânjenit, și, neștiind ce să facă, încearcă să schimbe vorba, dându-și seama abia apoi că a uitat să-i prezinte condoleanțe eficiente menajere de la Darlington Hall. Iar când Stevens realizează acest lucru, el are revelația că este deja prea târziu pentru a mai încerca s-o consoleze în vreun fel pe domnișoara Kenton. Și, deși nu puțini critici au avut tendința să considere volumul de povestiri al lui Kazuo Ishiguro un pas înapoi în ceea ce privește realizarea artistică, prin raportare la indiscutabilele capodopere ale scriitorului, *Nocturne. Cinci povești despre muzică și amurg** reprezintă un exemplu de proză de atmosferă, preferata lui Ishiguro, care nu pune accentul pe exprimarea clară, ci mai degrabă pe sugestie și pe tehnica aluzivă, toate textele din volum putând fi citite prin raportare la fragmente ale romanelor sale anterioare, fie că e vorba de *Rămășițele zilei*, fie de *Amintirea palidă a munților ori Pe când eram orfani*. La fel ca în scena amintită, avându-i ca protagoniști pe Stevens și pe domnișoara Kenton, personajele din *Nocturne* înțeleg că e prea târziu, că nu mai e timp, că ceea ce a fost irosit, în cursul unei vieți, nu poate fi regăsit, în ciuda oricâtor încercări.

Kazuo Ishiguro creează, aici, o lume aflată, într-adevăr, sub semnul amurgului, nu atât din punctul de vedere al vreunei situații temporale, ci din acela al înțelegerii tuturor ocaziilor irosite de-a lungul existenței. Textele incluse în acest volum nu reprezintă, în adevăratul sens al cuvântului, exemple de proză muzicală, așa cum sunt, să spunem, *Sonata Kreutzer* de Tolstoi sau *Napoleon Symphony*, a lui Anthony Burgess, rămânând suficient de departe, ca tematică ori semnificații chiar și de *Cartea râsului și a uitării* a lui Milan Kundera. Ishiguro nu mizează atât pe formula muzicală ca atare, așa cum procedează alți autori, ci utilizează muzica mai degrabă ca pe un fond – nu doar sonor, ci simbolic – pentru întâmplările pe care protagoniștii povestirilor sale le trăiesc; unicul fond posibil, câtă vreme, în fiecare din aceste texte, cititorul descoperă o întreagă lume care râde – ori, dacă nu, cel puțin zâmbește! – doar pentru a nu ajunge să nu se mai poată opri din plâns. Astfel încât tonul este voit lejer, iar adresarea căutat familiară, dincolo de această degajare

* Kazuo Ishiguro, *Nocturne. Cinci povești despre muzică și amurg*. Traducere și note de Vali Florescu, Iași, Editura Polirom, 2009.

ascunzându-se, însă, incredibile tristeți, mari eșecuri deghizate în mici realizări, ratări în domeniul conjugal ori în cel artistic, totul fiind punctat de o atmosferă muzicală, fie și numai pentru că în toate povestirile din *Nocturne* avem de-a face cu muzicieni (potențiali, viitori, aflați în căutarea afirmării sau la capătul unei cariere ce nu a fost niciodată ceea ce ar fi trebuit, poate, să fie).

Desigur, încercarea de a utiliza resursele și procedeele unei arte (muzica) și a le exprima cu ajutorul alteia (literatura) poate fi o întreprindere riscantă și aflată, în nu puține cazuri, sub semnul previzibilului eșec. Însă în *Nocturne*, Kazuo Ishiguro evită pericolele acestei translații (de la sentimentalismul lacrimogen și facil la căderea în melodramatic), rămânând mereu delicat fără a fi superficial, și discret fără a da impresia că ar căuta cu orice preț lucrul acesta. De aceea, textele sunt organizate ascendent, cititorului fiindu-i sugerată ideea de crescendo, unele personaje apărând chiar în mai multe povestiri, surprinse în momente diferite ale existenței lor. Astfel, dacă în primul text, *Un baladist de altădată*, protagoniștii sunt Tony și Lindy Gardner, figuri marcante ale lumii artistice americane, aflați la Veneția și oferindu-și, prin intermediul unei serenade, o neașteptată și elegiacă declarație de dragoste (deși Lindy e decisă să divorțeze pentru a-și relansa cariera, considerându-se suficient de tânără pentru a se căsători cu un reprezentant de success din *showbiz*), Lindy va reveni în *Nocturnă*, penultima povestire – însă acum ea este deja despărțită oficial de Tony și se află într-o clinică de chirurgie plastică pentru o complicată operație de lifting facial, ajungând să cunoască un tânăr saxofonist decis să se afirme în lumea muzicală după ce va dobândi o înfățișare mai plăcută, tot după o operație estetică. Iar balada-serenadă interpretată la Veneția străbate întregul volum, asemenea unui refren dulce-amăru, exprimând cu o pregnanță neașteptată întreaga tristețe a falsității și artificialității ce-și face loc în orice relație umană mai ales din cauza intruziunii brutale a forțelor societății contemporane care are ca țel suprem consumul și, uneori, distracția.

Arta lui Ishiguro constă, apoi, în capacitatea sa de a crea un fals sentiment al securității, căci cititorul are senzația că protagoniștilor din *Nocturne* nu li se poate întâmpla nimic rău. Însă, ca întotdeauna, tehnica scriitorului britanic este subtilă și rafinată: într-adevăr, nu li se mai poate întâmpla nimic rău, din simplul motiv că totul li s-a întâmplat deja, că totul, în viața lor, a fost irosit, pierdut, ratat, cariera artistică în egală măsură cu mariajul, exemplul cel mai edificator fiind, poate, *Malvern Hills* (text care dă întreaga măsură a talentului autorului), unde, dincolo de nereușita artistică a tânărului narator, întâlnim semi-ratarea și autoiluzionarea cuplului de interpreți, Sonja și Tilo, pe care acesta îi întâlnește la pensiunea unde lucrează. Un cuplu care nu mai are ce pierde, relația cu fiul lor fiind cvasi-inexistentă sau cel mult formală, iar cariera lor nefiind decât goana după contracte dezavantajoase și o supunere orbească în fața pretențiilor unui public necunoscător într-ale muzicii. Aparenta siguranță și seninătate se destramă, astfel, treptat, dar inevitabil, spre finalul textelor din *Nocturne*, lăsând în urmă o profundă melancolie, amărăciunea ratării și tristețea destrămării unei lumi iluzorii a unei fericiri conjugale sau împliniri artistice la fel de înșelătoare.

Astfel, eroina din *Violonceliști*, ultima povestire din *Nocturne*, în ciuda fascinației pe care o exercită asupra tânărului Tibor, tot violoncelist, și în ciuda lecțiilor de interpretare și de compoziție pe care i le oferă, nu a învățat niciodată să cânte la violoncel, tocmai pentru a nu-și strica talentul!... Ideea ratării apare, apoi, și în *Fie ploaie, fie soare*, aici scenariul fiind oarecum oniric și nu lipsit de note comice (dacă ne gândim la aventurile lui Raymond de a găsi o explicație plauzibilă pentru distrugerea jurnalului lui Emily), iar centrul tematic a se afla în cu totul alt loc decât ne-am fi așteptat. De aici, desigur, importanța trecutului, care pare a fi, pentru protagoniștii acestor povestiri, mult mai real decât prezentul în care trăiesc și de care, evident, nu sunt mulțumiți; și tot de aici structura circulară a volumului în ansamblu. Textele par a se reflecta unul în celălalt, izvorând, toate, dintr-o temă comună, aceea a ratării, a irosirii ocaziilor, a regretelor tardive pentru ceea ce ar fi putut să fie, dar nu a fost niciodată. Cititorului îi este amintit, deci, la tot pasul, că povestirile fac parte dintr-un perfect gândit ansamblu artistic, fiind teme cu variațiuni, nu compoziții independente. Ia naștere astfel imaginea recurentă a unui nou tip de triunghi conjugal, reprezentat, pe de o parte, de cuplul cu probleme, iar pe de alta, de un personaj care observă din exterior drama, aspect prezent în toate cele cinci povestiri din *Nocturne*. Deși uneori s-ar părea că Ishiguro manifestă tendința de a urma modelul intrigilor unui Somerset Maugham, povestirile din acest volum vor sfârși, de fiecare dată, prin a se mișca delicat în jurul temelor majore enunțate anterior, pe care autorul știe cum să le nuanțeze ori să le redefinească, în fiecare caz în parte.

Sigur, nu putem uita faptul că Ishiguro a fost mereu fascinat de muzică și că și-a dorit (și a încercat!) să se lanseze într-o carieră muzicală, ca pianist ori chitarist – de preferință în domeniul rock – aspirație niciodată încununată de succes, însă la care Kazuo Ishiguro a renunțat abia după publicarea primului său roman, *Amintirea palidă a munților*, în 1982. Muzica nu este o preocupare nouă în creația scriitorului, căci *Nemângâiații* mizează pe imaginea pianistului de concert, iar *Never Let Me Go* pe reluarea de nenumărate ori a unei casete după a cărei muzică eroina dansează singură ore în șir. Însă în *Nocturne*, arta lui Ishiguro face un pas hotărât înainte: acum, nu doar muzica îl preocupă pe autor, și nici măcar semnificațiile acesteia, ci mai cu seamă ceea ce se găsește dincolo de ele. Și, dincolo de toate e momentul de trecere dintre vârsta matură și senectute, protagoniștii povestirilor din acest volum încercând în zadar să repună lucrurile în ordine: totul va continua să se destrame – căsnicia, presupusul talent, preocupările artistice, viața însăși. Iar dincolo de toate întâmplările prin care trec protagoniștii din *Nocturne*, Kazuo Ishiguro pare a spune că suntem, cu toții, suma propriilor alegeri. Dar și că, din nefericire, într-o epocă așa cum e cea pe care o trăim, aceste alegeri sunt, cel mai adesea, determinate de factori exteriori, de o brutală și cinică societate de consum, în ale cărei așa-zise valori nu crede nimeni, dar totuși, pe care nimeni nu le poate contrazice. Ci, eventual, submina, așa cum procedează și personajele din acest volum – prin intermediul muzicii, singura alinare în mijlocul unei lumi dezlănțuite, cea care poate reuni oamenii, dar care, uneori, subliniază doar prăpastia dintre ei.

Exerciții de respirație

Doi adolescenți, Pikelet și Loonie, se întâlnesc într-o bună zi pe malul râului și încep să se provoace unul pe celălalt, intrând într-un joc periculos: câștigă acela care e în stare să-și țină cel mai mult respirația sub apă. Legați, rapid, de pasiunea comună pentru pericolele asumate – e drept, nu întotdeauna în mod conștient – cei doi încep, treptat, să exploreze lumea din jurul lor și, implicit, lumea din jurul orașelului Sawyer, situat nu departe de Perth, în vestul Australiei. Și vor fi fascinați mai cu seamă de surfing, activitate care, la începutul anilor '70, nu avea atât de mulți împătimiți ca astăzi.

Atunci când cititorul este pus în fața acestor amănunte, primul impuls va fi acela de a se gândi că are de-a face cu o apologie a sporturilor extreme sau cu relatarea istoriei prieteniei a doi adolescenți mai puțin dispuși a se încadra normelor sociale unanim acceptate în acea vreme și în acele locuri. Dar, așa cum nuvela *Pușca de vânătoare* a lui Yasushi Inoue nu este, în ciuda titlului, o poveste cinegetică, nici întâmplările prin care trec Pikelet și Loonie nu vor fi, în romanul *Respirația** al lui Tim Winton, simpla relatare a unor experiențe sportive. La un prim nivel, *Breath* este chiar și așa ceva: povestea aventurilor cu adevărat extreme pe care cei doi foarte tineri surferi le trăiesc în anii adolescenței. Însă, cum pe Tim Winton l-au atras întotdeauna lucrurile complicate și conflictele narrative multistratificate, cititorii vor descoperi, dincolo de subiectul acestui roman, semnificații nebănuite, care aduc în discuție sensul vieții și al morții în mijlocul unei lumi prea puțin dispuse să prețuiască îndrăzneala, onoarea și curajul.

Cunoscut cititorilor și foarte bine receptat de critica literară pentru excelențele realizări artistice din romanele anterioare, *Cloudstreet* (1991), *The Riders* (1994) sau *Dirt Music* (2001), scriitorul australian Tim Winton își ia acum prin surprindere publicul: în *Respirația*, carte apărută în anul 2008, pare a se îndepărta de temele sale predilecte de până atunci. Însă doar pare. Pentru că Winton nuanțează preocupările sale mai vechi și le dă o altă consistență, plasând totul în cadrul mai mult sau mai puțin sălbatic al vestului continentului australian și în mijlocul pasionaților de surfing. Iar dacă, în *Cloudstreet*, autorul era un excelent reprezentant al realismului magic, descriind cu o remarcabilă stăpânire a tehnicilor prozei de atmosferă viața a două familii ale căror case și existențe erau bântuite de

* Tim Winton, *Respirația*. Traducere de Adriana Claudia Iacob, București, Editura Leda, 2009.

îngerii și de apariții miraculoase, în *Dirt Music* el aborda tema singurătății și înstrăinării progresive a unei femei îndrăgostite de un bărbat neacceptat de societate.

Respirația beneficiază de toate strategiile narative în care Winton își dovedise deja măiestria și le evidențiază tuturor protagoniștilor săi de până atunci profunde individualitate, știind și cum să sublinieze importanța pe care o are, pentru fiecare în parte, moartea. Fără să fie neapărat un iubitor de paradoxuri, Tim Winton aduce laolaltă toate aceste teme aparent divergente cu o naturalețe de invidiat, câtă vreme toate personajele din *Breath* nu se pot elibera de sub fascinația pe care moartea o exercită asupra lor, ajungând, în anumite momente, chiar să și-o dorească ori să o privească drept unica alinare cu puțință și singura salvare de suferințele pe care sunt silite să le îndure. Pe de altă parte, devenind, cu timpul, reprezentantul unui așa-numit „romantism de tip macho” sau, mai degrabă, afirmându-se drept scriitorul cel mai capabil să exprime „o sensibilitate eroică”, așa cum criticii literari australieni (și nu numai) au afirmat, Tim Winton realizează, în *Respirația*, un tur de forță la nivel artistic, miza acestuia fiind demonstrarea esenței personajelor sale, doritoare mereu să sufere la nivel fizic și necedând în fața durerii, doar pentru ca, în acest fel, să poată să înșele, fie și pentru scurt timp, moartea; ori, dacă nu, măcar să se îndepărteze de fascinația pe care elementul thanatic o exercită asupra lor.

Astfel că, de la primul nivel (și cel mai evident) al textului, axat pe descrierea aventurilor sportive ale celor doi surferi, romanul lui Winton evoluează pe mai multe direcții, devenind, deopotrivă, istorie a inițierii lui Pikelet și Loonie, atât în lumea sporturilor extreme, cât și în tainele lumii din jurul lor, care se va dovedi mult mai complicată decât crezuseră ei și decât fuseseră învățați să creadă în micul oraș Sawyer, unde cel mai înalt ideal era să devii muncitor în vreuna din fabricile din zonă. În timpul unei expediții în valurile oceanului, cei doi îl cunosc pe Sando, surfer foarte experimentat, care îi uimește pe toți cei prezenți cu priceperea de care dă dovadă și cu evidentele calități fizice, deși, după cum vor afla băieții, acesta ajunsese deja la foarte înaintata – pentru ei... – vârstă de treizeci și șase de ani!... Pikelet și Loonie vor deveni discipolii acestui adevărat „guru” – după cum se autointitulează. Iar de atunci, întreaga lor viață se schimbă, pentru că Sando, după ce îi inițiază în diferite tehnici ale plutirii pe coama valurilor și după ce le și dăruiește primele lor planșe de surfing adevărate, începe să pună, în fața lor, provocări tot mai mari: să se avânte în valurile oceanului chiar și pe furtună (mai ales pe furtună!), să nu se ferească de locurile periculoase și pline de stânci, ba dimpotrivă, să le caute tocmai pe acelea. În cele din urmă, el îi determină chiar să practice surfingul într-un golf unde apărea frecvent un rechin alb de dimensiuni uriașe ori să se aventureze în zona Nautilus, un loc stâncos foarte periculos.

De la Nautilus, drumurile și destinele celor trei se despart: incapabil să-și depășească frica, dar realizând și inutilitatea acțiunilor pe care le întreprinseseră luni de zile până atunci și lipsa de sens a atâtor și atâtor acte de bravură care le pusese viața în pericol în mod absurd, Pikelet renunță să mai participe la aventurile nesăbuite inițiate de Sando. Iar Loonie își vede, astfel, drumul liber către

cucerirea deplină a maestrului lor, consecința fiind că Sando îl va lua cu sine într-o călătorie în Indonezia, fără ca măcar să-i spună rămas bun lui Pikelet. Care, însă, se va apropia de Eva, frumoasa și provocatoarea soție a lui Sando, fostă practicantă a schiului acrobatic, rănită, însă, în urma unui accident care îi afectase grav genunchiul și o lăsase cu visele distruse și cu un șchiopătat ce îi produce dureri la fiecare pas. Reprezentând, cumva, o versiune feminină a învinsului Pikelet (și o ființă care își abandonase, la rândul ei, marea pasiune pentru sport, deși din motive diferite), Eva îl atrage pe tânăr într-un la fel de periculos joc: unul erotic, la provocările căruia adolescentul nu va putea face față până la capăt, dar care îl va marca pentru tot restul vieții. Avem de-a face cu o altă ipostază a unor altfel de rituri de inițiere, rămânând absolut uimitoare capacitatea lui Winton de a descrie toate aceste tensiuni și depășiri ale unor praguri psihologice, pe fondul permanentelor expediții de surfing și a fascinației pe care toate personajele o resimt față de ocean. *Respirația* e, deci, și o excelentă carte de atmosferă, perfect construită și mizând pe episoade menite a sublinia tocmai atunci când trebuie crizele prin care trec protagoniștii.

Situându-se la polul opus lumii Queenslandului descris hiperbolic de un alt scriitor australian contemporan, Peter Carey, în *Viața mea clandestină*, *Respirația* lui Tim Winton recrează, la un alt nivel de semnificații, universul grupărilor hippie din Australia anilor '70: Sando și Eva sunt un cuplu hippie, trăind la marginea orașului Sawyer și, implicit, la marginea și dincolo de legile calme ale locuitorilor orașelului respectiv, casa lor fiind neobișnuită, construită pe piloni, pe țărmul oceanului. Pe acest fond, sigur că și semnificațiile respirației și ale pierderii sale capătă o consistență superioară, respirația reprezentând, pentru textul lui Winton, semnul caracteristic al legăturii cu transcendența, iar pierderea suflului fiind, în anumite momente, punctul suprem al unei astfel de experiențe, ce atinge un nivel de-a dreptul mistic. Ceea ce determină complexitatea poetică, psihologică, simbolică și chiar etică a romanului. *Respirația* devine fabulă metafizică, însă una atât de subtilă și de bine structurată, încât esența textului poate ușor să scape neobservată, iar lectura poate rămâne la simplul nivel al unui roman de delectare, descriind deliciile sporturilor extreme, în cadrul mai mult sau mai puțin exotic al continentului australian... În ultimă analiză, *Respirația* nici nu e un roman despre surfing decât într-un plan secundar al semnificațiilor, cartea fiind o poveste despre sensurile fricii, despre depășirea ei și despre dependența pe care viața trăită la o intensitate maximă o poate da tinerilor. Dar și despre moarte, fie că e vorba despre moartea fizică, ori de moartea unui ideal sau a încrederii în cei pe care ajungi să-i divinizezi și al căror chip real ajungi să-l vezi doar în anumite situații.

Iar dacă unii critici nu au ezitat să-l apropie de Tim Winton de Thomas Mann și de celebra nuvelă *Moartea la Veneția*, câtă vreme protagoniștii celor doi scriitori sunt puși în fața aceleiași dileme, sfâșiați între imaginile frumuseții și ale distrugerii, trebuie să observăm că eroii din *Respirația* sunt situați, deopotrivă, foarte aproape de aceia ai lui Ian McEwan, din romanul *Pe plaja Chesil*, câtă

vreme, ca și acolo, Pikelet și Loonie sunt distruși de chiar alegerile pe care le fac și care le marchează viața. Arta lui Winton constă în exprimarea acestor adevăruri, dar și în știința de a nu oferi cititorului nici măcar o posibilă sugestie privind descifrarea simbolurilor care îi străbat textul. Tocmai pentru că, după cum scriitorul a spus nu o dată, „surfingul nu trebuie explicat, ci trăit – este ceea ce te face să te simți una cu universul. Dar trebuie să înțelegi asta singur.”

O călătorie în(spre) literatură

„Literatura e ceva paralel cu realitatea,
este ceea ce ne face să privim realitatea cu alți ochi.
Dar nu este nicidecum o imitație a realității.”
(Gonçalo M. Tavares)

Una dintre marile preocupări ale *Odiseei* homerice era aceea de a evalua locul pe care ființa umană îl ocupă într-un univers spiritual dominat, desigur, de deciziile divinităților, dar în care se întrededa deja ascensiunea rațiunii. În textul homeric, omul trebuia să descopere un soi de cale de mijloc între două extreme: pe de o parte, impulsul spre bestialitate (dovadă că Ulise o părăsește pe vrăjitoarea Circe, cea care îi transformase în porci pe tovarășii săi de drum), iar pe de alta, fascinația pentru acea lume aparte în care domnesc zeități egoiste și crude (să nu uităm că același Ulise o părăsește și pe nimfa Calipso, care, pentru a-l păstra lângă ea, îi oferea primisiunea nemuririi). *Odiseea*, ca discurs epopeic, vizează, citită astfel, încercarea omului de a-și asuma pe deplin condiția umană, situată undeva la jumătatea drumului între bestial și divin, între tenebre și înălțimile celeste.

Știind foarte bine toate acestea, Gonçalo M. Tavares (născut în anul 1970), una dintre cele mai pregnante voci ale prozei portugheze contemporane, laureat a numeroase premii, foarte apreciat de marii scriitori ai zilelor noastre, și-a propus să scrie „o epopee contemporană”, așa cum a și fost considerată cartea sa apărută în anul 2010, *O călătorie în India*^{*}. Numai că autorul a avut, de la bun început, de rezolvat câteva probleme de natură estetică. În primul rând, pe aceea a genului: nu puțini au fost cei care au susținut că structura epopeică ar fi inadecvată temelor și preocupărilor omului secolului XXI. Apoi, pe aceea a strategiilor narative și a tonului, căci în lumea occidentală de azi – au spus unii critici – ar lipsi ocaziile necesare pentru ca eroismul să se poată manifesta. Și, nu în ultimul rând, problema tehnicii specifice: există tendința, mai ales în ultimele decenii, ca totul să fie analizat din perspectiva psihologiei ori a sociologiei, iar stilul înalt și solemn al unei epopei exclude astfel de subtilități. Numai că toți cei care au formulat aceste rezerve au pierdut din vedere că Tavares nu a dorit să scrie, la început de secol XXI, o epopee urmând strict regulile și procedeele Antichității, ci să actualizeze acest tip de discurs; nu pentru a șoca cititorul și cu atât mai puțin pentru a-l plictisi, ci pentru a demonstra un adevăr evident. Anume că, folosind modele

^{*} Gonçalo M. Tavares, *O călătorie în India*. Traducere de Laura Bădescu, București, Editura Univers, 2014.

literare străvechi, ființa umană se poate regăsi și poate ajunge mai ușor la acele mari adevăruri – de acum și dintotdeauna – care, uneori, poate tocmai pentru că sunt privite prea de aproape, nu mai sunt înțelese.

Pentru a realiza ceea ce și-a propus, Tavares construiește un text uimitor, în primul rând pentru că *O călătorie în India* nu seamănă cu nimic din ceea ce s-a scris în ultimii ani în spațiul cultural european. O carte pe care autorul însuși a ezitat să o definească din punctul de vedere al genului literar, fiind deopotrivă „un roman-poem”, dar și o epopee a epocii noastre, având caracter aforistic, liric și, în egală măsură, ironic. O epopee cu vădit caracter livresc, fapt care se vede din primele pagini. Căci textul spune – în vers liber – povestea lui Bloom, protagonistul călătoriei în India. Desigur, numele evocă un alt celebru personaj, Leopold Bloom al lui James Joyce, cel care, în marele roman al acestuia, *Ulise* (1922), recompunea simbolic, pe străzile Dublinului, marea aventură a anticului și homericului Odiseu. Așadar, avem de-a face cu un personaj care, chiar dacă nu afirmă explicit acest lucru, vine din literatură – și care, la fel ca autorul de față, are nevoie de literatură, dovadă (dacă mai era nevoie de așa ceva...) epigraful care îl invocă pe Luís de Camões și care sună astfel: „Soarele fierbinte apunea deja...” Din punctul de vedere strict al întâmplărilor, cartea relatează evenimentele care au marcat viața lui Bloom și care l-au determinat să plece în călătorie – tocmai în India. La capătul unor încurcături sentimentale, el comite o crimă, ulterior încercând să descopere calea de salvare spirituală din marasmul care amenința să-l înghită. Iar aceasta e, desigur, plecarea nu la capătul lumii, ci în căutarea acelei lumi spirituale pe care Bloom consideră că Occidentul a pierdut-o și care ar mai putea fi descoperită doar în Orient. Adică, în India. Numai că, pentru a ajunge aici, el alege calea cea mai lungă, făcând popasuri de-a lungul și de-a latul Europei, la Londra, Paris, Viena și Praga, unde cunoaște diferite personaje și trece prin tot felul de aventuri, unele comice, altele prezentate cu accente tragice, căci însăși existența umană, pare a sugera Tavares la tot pasul, nu este altfel...

O călătorie în India devine, deci, pentru cititor, un fascinant labirint și în egală măsură o călătorie care o dublează în permanență pe cea a protagonistului. Și care este, fără îndoială, în ambele cazuri, inițiativă. Căci, pornind de la modelul homeric, raportându-se la inovațiile lui Joyce și stabilind o extraordinară legătură peste timp cu Luís de Camões, autorul mării epopei de renascentiste portugheze, *Lusiada* (deloc întâmplător, textul acesta are tot zece cânturi, ca și epopeea identitară a portughezilor), Gonçalo M. Tavares reușește să transforme lectura cărții sale într-o veritabilă aventură spirituală care-l poartă deopotrivă pe protagonist și pe cititor prin meandrele unei lumi din care zeii au dispărut: „Zei acționează/ ca și cum n-ar exista, și astfel/ nu există, de fapt, cu o extremă eficacitate.” De aici și permanenta interogație metafizică ce marchează textul acesta, dar și densitatea intelectuală ce duce cu gândul la scrierile lui Wittgenstein și, pe de altă parte, dinamismul uluitor al cărții, ce pare desprins din romanele de aventuri ale literaturii universale. Și tot de aici sentimentul dominant ce plutește peste text, melancolia, numită ca atare de către autor (cuvântul e chiar inclus în subtitlul cărții de față: „Melancolie

contemporană. Un itinerariu”), care trimite, fără îndoială, la „saudade” (un dor aparte, înțeles ca nostalgie cu privire la lucruri ori ființe care nu mai sunt), atât de specific spiritualității portugheze.

Iar dacă personajul homeric căuta implicit stabilirea unui echilibru, fie și fragil, între porniri diferite care îl dominau, Bloom al lui Tavares nu e pus într-o situație fundamental diferită, ci doar într-un alt context. Mai precis, el trebuie să reușească să-și domine atât pornirile care-l trag vădit în jos (mai cu seamă pasiunea pentru femei), cât și pe cele care doar aparent îl ridică (iar aici trebuie menționată fascinația pentru realizările tehnicii contemporane). Bloom înțelege – și, odată cu el, cititorul – că ar fi foarte simplu să se lase pradă păcatelor trupului, dar și celorlalte, care, deși par situate cumva pe o treaptă superioară, sunt la fel de grave: adorarea tehnicii transformă omul într-o mașinărie eficientă, poate, temporar, însă complet lipsită de conștiință. Unica salvare de această dilemă și, de fapt, de toate celelalte care-l macină pe protagonist este recursul la resursele uneori nebănuite de bogăție ce caracterizează limbajul uman. Doar limbajul – implicit, fiecare limbă în parte – permite omului să se elibereze atât de tirania utilitaristă, cât și de cea instinctuală: „O țară curajoasă e făcută din locuitori vii/ bine tratați, bine hrăniți, capabili să imagineze ceea ce este neobișnuit/ în limba pe care o vorbeau părinții lor. (Bravo!)/ Limbajul unei țări nu se mărește/ prin teritoriu, cum e evident. (E Bloom cel care ia cuvântul.)/ Dacă armata cucerește un edificiu și în el,/ începând din acel moment, se vorbește doar limba patriei,/ să nu crezi că limba se îmbogățește./ Limba nu este un proprietar care acumulează metri pătrați/ gâfâind de satisfacție.”

Sigur că se vede, aici, și influența ideilor lui Martin Heidegger, mai cu seamă în ceea ce privește viziunea sumbră cu privire la influența tehnicii asupra ființei umane, dar e clar și că Tavares l-a citit cu mare atenție pe Wittgenstein: nu întâmplător, în *O călătorie în India*, apare frecvent ideea conform căreia limba și existența umană sunt indisolubil legate, căci viața este, pentru fiecare dintre noi, un adevărat stil (literar...). Toate aceste influențe asumate sau nu ar fi putut transforma cu ușurință textul de față într-un soi de roman intelectual accesibil doar inițiaților într-ale literaturii și filosofiei. Însă Tavares evită excesele de orice fel, punând alături de cele mai subtile și profunde considerații filosofice aventuri de-a dreptul rocambolești care marchează drumul – spre sine, desigur – al eroului său. Poate aici trebuie amintit mai cu seamă momentul când patru englezi încearcă să-l ducă pe Bloom la o prostituată, crezând că în acest fel ar putea profita de aparenta sa naivitate.

Tavares e marele maestru al digresiunii, folosind, de asemenea, o tehnică a fragmentării care reușește să mențină trează atenția cititorului de la începutul și până la sfârșitul textului, deși cartea are aproape cinci sute de pagini. Subliniind necesitatea permanentă a descoperirii de sine și, deopotrivă a descoperirii lumii în care trăim, scriitorul citește marea literatură anterioară, cartea sa fiind și o altfel de „passage to India”, după modelul lui E. M. Forster. Numai că, la capătul călătoriei, Bloom va înțelege că lumea e la fel pretutindeni, confruntându-se cu aceleași

probleme și cam cu aceeași cantitate de nefericire umană, și că doar în cărți (în cele utopice, desigur...), Occidentul mai poate privi spre Orient pentru a descoperi spiritualitatea, iar Orientul mai poate spera ca Occidentul să-i dezvăluie toate resursele materialității. Iar dacă Luís de Camões cânta, în *Lusiada* sa, faptele mari și strălucite ale însoțitorilor curajoși ai lui Vasco da Gama, care se întorceau acasă cu toate posibilele comori pe care le implica descoperirea unei lumi noi, lui Gonçalo M. Tavares nu-i rămâne decât să relateze, cu toată luciditatea de care e în stare, dezamăgirile de care are parte protagonistul său plecat în căutarea iluminării spirituale, pentru a descoperi, altundeva, aceleași forme ale suferinței. De care, cel puțin în anumite condiții, doar marea literatură ne (mai) poate salva.

Războaie și copii

În 1945, când se încheie cel de-al Doilea Război Mondial, italienii din Istria, Dalmația și Fiume își dau seama rapid că, în ciuda entuziasmului inițial, nu au deloc motive de bucurie. Căci teritoriile unde ei trăiseră întotdeauna sunt ocupate de armata lui Tito, iar apoi vor fi înglobate în fosta Iugoslavie, intrând în aria de influență sovietică, astfel încât identitatea națională a acestor oameni este periclitată, chiar viața celor care se opun deciziilor politice (luate fără a se ține seama de dorințele și de soarta a zeci de mii de suflete) fiind amenințată. Acesta e momentul istoric de la care pornește Stefano Zecchi în romanul său intitulat *Când tata m-a învățat să fluier* (*Quando ci batteva forte il cuore*)*, publicat în anul 2010.

Convins că „marea și adevărata lipsă de loialitate este să uiți”, după cum sună și motto-ul cărții de față, scriitorul italian Stefano Zecchi oferă cititorului, dincolo de o excelentă reconstituire a unei perioade bine definite din istoria tumultuoasă a ultimilor ani ai conflagrației mondiale și a primilor care au urmat încheierii acesteia, o emoționantă – și convingătoare deopotrivă – poveste a unei familii care se vede pusă în situații limită. Iar ceea ce părea, cel puțin până la un anumit moment, că ar avea, totuși, șanse de reușită (și anume, rezistența dârză a locuitorilor față de anexarea câtorva regiuni italiene la noul stat iugoslav), se termină cu înfrângerea celor care nutriseră astfel de idealuri, dar și cu speranța autorului că în viitor asemenea hotărâri, rezultate în urma calculelor politice și a stabilirii sferelor de influență în Europa, nu vor mai exista. Afirmat deopotrivă ca jurnalist și universitar, Zecchi profesor de estetică la Universitatea din Milano, specializat în fenomenologie și estetică, abordează cu succes și domeniul literaturii, romanele sale *Fedeltà* (2001) sau *Amata per caso* (2003) fiind foarte bine primite de critică și de publicul cititor, iar textul de față, *Quando ci batteva forte il cuore*, fiind distins, în 2011, cu premiile „Acqua storia” și „Biblioteche di Roma”.

Acțiunea cărții începe în anul 1943, totul fiind relatat din perspectiva – și cu vocea – lui Sergio, un băiețel de șase ani, care trăiește la Pola, împreună cu mama sa, Nives, învățătoare la școala din localitate. Tatăl, Flavio, e plecat pe front, iar copilul îl va cunoaște abia la întoarcerea acasă a acestuia, cu doi ani înainte de încheierea Războiului. Iar dacă, până la sosirea neașteptată a lui Flavio, Sergio se

* Stefano Zecchi, *Când tata m-a învățat să fluier*. Traducere și note de Gabriela Lungu, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014.

întrebese adesea la ce i-ar folosi un tată, câtă vreme era foarte mulțumit cu traiul alături de împetuoaasa lui mamă, după ce viața familiei sale începe să se reorganizeze în funcție de traiul în trei, băiatul e mai degrabă nemulțumit de noua situație. Pe de o parte, pentru că de-acum nu se mai află doar el în centrul atenției mamei, iar pe de alta deoarece constată că, treptat, Nives se implică tot mai mult în acțiuni politice, care pun în pericol stabilitatea casei și chiar viața tuturor. Și, cu toate că la început e tentat să o admire pe mama lui și să se îndepărteze progresiv de tată, pe care consideră că nu-l poate înțelege și pe care îl vede ca pe un om lipsit de inițiative și mai ales de curaj, Sergio va fi silit să se maturizeze mult prea repede și să-și dea seama că, cel puțin uneori, actele de eroism și de patriotism nu sunt suficiente pentru a anula deciziile oamenilor politici și nu pot nicidecum anula tratatele internaționale, oricât de trădătoare ar fi acestea... Eroismul, unica formă de eroism în acele condiții, va fi, așadar, tocmai lipsa eroismului evident și va deveni (se va reduce la) capacitatea de a-ți salva propria familie. Din perspectiva timpului, nu Nives, cea care finalmente pleacă de acasă pentru a se alătura mișcării de rezistență și va sfârși tragic, are dreptate, ci aparent molcomul Flavio, care reușește, cu prețul unor imense suferințe și, nu o dată, al unor imense umilințe, să-și salveze fiul, la capătul unei călătorii epopeice pe care cei doi o fac clandestin, cu scopul de a ajunge în Italia.

În permanență, marea istorie se reflectă în istoriile personale ale oamenilor care își văd, aproape peste noapte, viețile spulberate și speranțele năruite. În paranteză fie spus, trebuie remarcată dorința lui Zecchi de a aduce în prim-plan o parte relativ puțin cunoscută a istoriei anilor grei de după Război, precum și capacitatea sa de a trata acest subiect la un nivel excelent din punct de vedere artistic, fără a cădea în sentimentalismul de prisos, cu acea rară artă de a se ține departe de orice accent propagandistic, dar și cu știința de a rosti întotdeauna răspicat marile adevăruri, oricât pot fi ele (și sunt, adesea, în acest context!) de neplăcute ori de dureroase.

Locuitorii din Pola și din alte orașe din zonă sunt italieni, se simt italieni, respectă tradițiile italiene, însă, atunci când ajung în situația de a-și părăsi ținuturile natale și de a se refugia în Italia, sunt primiți (și priviți...) cu o ostilitate nedisimulată, ca niște străini nedoriți veniți de nicăieri în Peninsulă ca să ia locurile de muncă ale italienilor get-beget și să-i sărăcească pe aceștia. Fără să găsească undeva prea multă compasiune pentru suferințele pe care le înduraseră și fără ca prea mulți să le înțeleagă temerile și obsesiile provocate de amintirea de neșters a masacrelor din *foibe*, unde majoritatea acestor oameni pierduseră cel puțin un membru al familiei (Nives însăși sfârșește astfel!), nefericiții refugiați trebuie să lupte o dată în plus pentru a fi acceptați de o Italie care le pusese deja eticheta de „cetățeni de mâna a doua”. Romanul de față relatează toate aceste întâmplări și evenimente cu simplitatea voită dată de vocea (narativă a) copilului, însă, în acest fel, mesajul devine cu atât mai pregnant – și mai actual. Lumea nu e salvată nici de marile declarații și nici de atitudinile vădit eroice, ci de capacitatea oamenilor de a îndura, precum și de dorința disperată de a supraviețui – unii pentru alții. Flavio

înțelege, în noaptea în care pleacă de acasă, că el, tatăl, e unica speranță pe care Sergio o mai are pe acest pământ, prin urmare va face orice pentru a-i oferi copilului șansa unui viitor. Pe parcursul călătoriei lor, tatăl și fiul reușesc, în sfârșit, să se apropie unul de celălalt și să se cunoască. Iar Sergio ajunge să-l respecte și să-l admire pe tatăl său, pe care, până atunci, îl considerase ezitant și temător, în vreme ce hotărârea lui Nives o făcuse pe aceasta o veritabilă eroină în ochii copilului. După ani de zile, revenind în locurile acelor întâmplări, Sergio va reevalua totul și va fi foarte dur: „- Ar trebui să fii mândru, Sergio, de curajul mamei tale! - Care curaj? Acela de a trăi în clandestinitate? De a ne risca tuturor viața? Spuneți-mi, don Egidio, de cât curaj ai nevoie ca să-ți părăsești copilul? [...] - Și-a sacrificat familia pentru o idee! - Patria și libertatea nu sunt doar o idee. - Familia ei trebuia să fie înaintea ideii; tata mi-a salvat libertatea.”

Interesant e că Stefano Zecchi se folosește, pe parcursul romanului, de un metaforic schimb de roluri în cazul opțiunilor și atitudinilor părinților lui Sergio. Astfel, dacă la început mama pare a face totul și a fi capabilă să ia marile decizii, în cele din urmă se vedește că modul tatălui de a aștepta (asta fără să însemne că ar fi ezitant) și de a-și asuma toate riscurile chiar dacă, pe moment, acestea par nimic în comparație cu cele ale lui Nives, Flavio își salvează fiul, în vreme ce Nives își salvează idealurile politice. Ce e mai important cu adevărat și ce contează realmente? Cartea lui Stefano Zecchi, în ciuda tonului tranșant din final al lui Sergio, nu încearcă să impună cititorului un singur răspuns și cu atât mai puțin să susțină vreo soluție unică. Scriitorul vrea, mai cu seamă, să ne pună pe gânduri – iar demersul acesta îi reușește perfect.

Căci, dincolo de aparente, autorul nu și-a propus să scrie un text politic, iar mesajul profund al cărții sale trebuie căutat altundeva. „Nu m-au interesat lozincile de niciun fel”, va mărturisi Zecchi, „ci am încercat, abordând un astfel de subiect, să merg cumva împotriva curentului și să spun în primul rând povestea unor oameni care, priviți cu atenție, seamănă mult cu noi înșine. Tocmai de aceea, am încercat să mă îndepărtez de orice experiment la nivelul formei românești, fiindcă, din punctul meu de vedere, esența acestei cărți este alta.” Unii exegeți au vorbit, de aceea, despre „accentele neorealiste” ale romanului lui Zecchi, ca și despre apropierea personajelor acestei cărți de natură, ca semn al întoarcerii la elementele cu adevărat importante ale existenței umane. Nici actele de violență nu vor fi descrise, ci sugerate, efectele războiului asupra oamenilor fiind observabile mai ales din perspectiva și prin ochii copiilor – Sergio, în primul rând, dar și câțiva prieteni ai săi. De aici decurge și alegerea soluției de final pe care o folosește autorul și despre care o parte a criticii a afirmat că ar fi oarecum facilă, câtă vreme, la fel ca în basme, cei buni câștigă și sunt răsplătiți pentru curajul lor. Numai că ultimele pagini ale acestui roman, cu evidenta victorie a binelui și a vieții asupra răului și asupra tuturor tenebrelor istoriei, nu înseamnă nicidecum căderea în convenție și cu atât mai puțin un minus estetic, ci afirmarea cu hotărâre a speranței, cea care, așa cum spune Stefano Zecchi însuși, ne ajută să învingem; și, în egală măsură, să nu uităm.

Istorie și istorii personale

Poate, oare, ființa umană să rămână neutră în timpul unui război – și mai cu seamă în timpul unui război mondial? Mai e posibil, într-un astfel de context tulburat, ca istoria (mai precis, ceea ce ne-am obișnuit să numim Marea Istorie) să fie un domeniu exterior, cu (suficient de) puține tangențe cu existența individuală? Și în ce măsură vinovăția personală poate fi ispășită? Acestea sunt doar câteva dintre întrebările care, chiar fără să fie vreodată formulate ca atare, marchează de la început și până la sfârșit romanul scriitorului sloven Drago Jančar, *Azi-noapte am văzut-o* (*To noč sem jo videl*^{*}).

Născut în 1948, la Maribor, și afirmat încă înaintea anilor '90 ai veacului trecut drept una dintre vocile de seamă din spațiul cultural sloven, recompensat cu numeroase premii literare (între care amintim doar Premiul Prešeren, Premiul Kresnik pentru Proză, Premiul Herder, Premiul European pentru Literatură) ziarist de opinie și subtil eseist, intelectual profund implicat în problemele actualității țării sale și ale Estului, în general, Drago Jančar este nu numai un scriitor original și de substanță, ci și unul dintre acei oameni de litere care reușesc, aparent fără a face vreun efort, să-și pună cititorii pe gânduri. Și să-i determine să mediteze chiar și asupra acelor aspecte pe care, uneori, e mai comod să le treci cu vederea. Însă Drago Jančar nu alege niciodată soluțiile facile; și cu atât mai puțin pe cele comode – iar romanul *Azi-noapte am văzut-o* este un bun exemplu în acest sens.

Apărută în anul 2010, cartea readuce în actualitate o întâmplare petrecută în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, despre care s-a discutat multă vreme în Slovenia: și anume, ridicarea intempestivă din reședința lor și ulterioara ucidere, în anul 1944, de către partizanii din munți, a soților Ksenija și Rado Hribar, membri de seamă ai înaltei societăți slovene a epocii. Asemenea altor câtorva colegi de generație, precum Branko Hofman, Igor Torkar, Lev Detela, Zorko Simčič sau Frank Bükvič, Drago Jančar pornește de la un pretext narativ aparent legat de universul faptului divers (fie el și șocant), pentru a evalua semnificațiile violenței, impactul acesteia asupra ființei umane, dar și relațiile mereu complicate ce se stabilesc între responsabilitate, vinovăție și inocență în vremuri tulburi. Cu precizarea extrem de importantă că, spre deosebire de alte texte parțial înrudite

^{*} Drago Jančar, *Azi-noapte am văzut-o*. Traducere, note și postfață Paula Braga Šimenc, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014.

tematic, *Azi-noapte am văzut-o* nu este în primul rând (încă...) un roman de sau despre război, ci mai cu seamă unul despre oameni și despre condiționările cărora trebuie să le facă față omul pus mereu să se confrunte cu istoria. În plus, scriitorul pare a desfășura în fața cititorului un inedit proiect de căutare a adevărului (prin intermediul convocării *post factum* a martorilor la tragicele evenimente care au marcat viața protagoniștilor), dar deopotrivă unul de discutare a consecințelor apropierei, într-o epocă atât de nesigură, de așa-zișii dușmani sau, în orice caz, de persoanele (cu totul) nepotrivite.

Aceasta este, în linii mari, situația în care se găsește frumoasa și voluntara Veronika, tânăra soție a lui Leo Zarnik, mare proprietar de terenuri și prosper om de afaceri, gata să-i satisfacă toate capriciile, permițându-i chiar să aducă în casă un aligator pe post de animal de companie ori să conducă mașina și să piloteze avionul, spre stupoarea societății selecte din Ljubljana. Numai că toate acestea se petreceau cu câțiva ani înainte de izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, când lumea părea încă senină, iar Europa era văzută cel puțin de unii, aceia mai naivi, printre care, desigur, și Veronika, drept un tărâm aflat la adăpost de prea mari zguduirii. Chiar și atunci când lucrurile încep deja să devină neclare și tensionate, oamenii încearcă să-și păstreze cumva iluzia normalității, astfel că, în 1937, Leo angajează un profesor de echitație pentru încântătoarea sa soție, căruia îi dăruise de curând un elegant și foarte scump pur-sânge englezesc. Numai că, în ciuda tuturor diferențelor de clasă socială, de concepții, chiar de etnie, între Veronika și Stevo, ofițerul sârb devenit fără voia lui profesor de călărie, izbucnește o pasionată poveste de dragoste, iar femeia nu ezită să renunțe la tot ce o lega de lumea ei strălucitoare și să-l urmeze pe acesta la Vranje, unde e detașat. Însă, prea pretențioasă pentru Stevo și cerând prea mult, dacă nu cumva chiar totul, de la iubirea pe care ea o considera definitivă, Veronika nu se poate adapta la existența cazonă și la rutina cotidiană, astfel că atunci când află că Leo a cumpărat un superb castel la munte, se întoarce la acesta. Nu-l uită pe Stevo, nu-l poate uita, însă alege, în ciuda imensei suferințe pe care i-o provoacă și și-o provoacă în acest fel, să nu deschidă niciodată scrisorile pe care el i le trimite, știind că o imploră să se întoarcă și știind, la fel de bine, că, dacă le-ar citi, chiar s-ar întoarce. Veronika încearcă să ducă o existență liniștită și să se bucure de viață, de fiecare clipă – pe care vrea întotdeauna s-o trăiască intens. Atâta doar că, în acei ani, lucrurile nu mai sunt atât de simple. Căci, pentru a-și proteja afacerile, Leo menține relații formale cu câțiva ofițeri germani, deși în secret îi ajută pe partizanii din munți, furnizându-le hrană, haine și armament. Însă unul dintre servitorii casei, posacul Jeranek, atras de Veronika și interpretând greșit cuvinte pe care le aude sau gesturi pe care le observă, îi denunță pe soții Zarnik, iar în iarna lui 1944 un comando de partizani îi va ridica de acasă, îi va „judeca” și îi va ucide.

Drago Jančar s-a bazat, în privința datelor concrete pe care le utilizează în acest text, pe interviul publicat de către Marija Cvetek, istoric și etnolog, interviu pe care aceasta l-a realizat în anul 2006 cu fosta cameristă a Ksenijej Hribar. Impresionat de tragismul întâmplării respective, Jančar a decis încă de atunci să elaboreze un roman pe această temă. Numai că Veronika nu este Ksenija, iar cartea de față, *Azi-noapte am văzut-o*, nu este nicidecum simpla transpunere în planul

discursului romanesc a unor evenimente petrecute în timpul războiului. Căci avem de-a face cu o extraordinară operă de analiză a semnificațiilor mai puțin evidente ale unor fapte care, privite astfel, capătă un nebănuit caracter de generalitate. În primul rând, pentru ca Jančar știe cum să evite pericolele căderii în melodramatic, dar reușește să se situeze în permanență deasupra evenimentelor pe care le relatează, evitând să tragă el însuși vreo concluzie, însă provocându-și cititorul să răspundă numeroaselor întrebări pe care romanul le lasă deschise. Pentru a atinge aceste deziderate, scriitorul recurge la tehnica fragmentării și la resursele punctului de vedere. Comparabil, tocmai de aceea, cu celebra peliculă *Rashōmon*, a regizorului Akira Kurosawa, romanul, împărțit în cinci secțiuni, prezintă, din cinci perspective diferite, întâmplările care au determinat tragicul deznodământ.

Interesant este, apoi, că faptele relatate nu sunt mereu aceleași, cele cinci fragmente par a se înlănțui, continuându-se reciproc, cititorul având abia la final imaginea completă a istoriei personale a Veronikăi, mereu puse în paralel cu istoria războiului și cu cea a Sloveniei. De aici și suspansul – întotdeauna excelent dozat de către autor, dar și răsturnările de situație, pentru că, așa cum se întâmplă în cazul textelor de acțiune de calitate, cititorul nutrește până în ultimele pagini speranța că, totuși, cumva, lucrurile s-ar putea termina bine. Însă tragedia e completă Veronika și Leo sunt uciși cu bestialitate, iar Jeranek, autorul moral al faptei, e măcinat, decenii în șir după evenimentele din iarna lui 1944, de o vinovăție care îl face să nu mai știe cum să reacționeze fie și în cele mai simple situații.

Romanul devine, construit astfel, un adevărat *puzzle* ale cărui semnificații se dezvăluie integral doar în ultimele pagini. Fiecare personaj dă senzația că vine în fața cititorului și spune doar ceea ce știe, ceea ce a văzut, ceea ce nu poate uita. La fel ca în *Oedip Rege*, piesa lui Sofocle, adevărul primește chip și consistență numai la sfârșitul revelațiilor pe care le reprezintă fiecare mărturie. Impresionant în aparenta sa simplitate, romanul lui Drago Jančar se transformă, pe nesimțite, în profundă meditație asupra sensurilor istoriei, a tragismului acesteia și asupra destinului omenesc.

Iar dacă prima secțiune este narată de Stevo, ofițerul sârb mistuit încă de dragostea pentru minunata sa Veronika – pe care o crede la adăpost de ororile războiului, dar care, în mod straniu, îi apare nu o dată în fața ochilor asemenea unui duh ce nu-și găsește pacea nicăieri, cea de-a doua o aduce în prim-plan pe mama Veronikăi, doamna Josipina. Iar imaginea fascinantă a femeii frumoase, blonde și zvelte pe care nimeni nu o mai putea uita, creionată în prima secvență narativă e completată cu cea a fiicei atente și delicate, gata să facă orice, chiar și în ultimele clipe pe care le mai petrece în casa ei, pentru a-și liniști mama în vârstă și bolnavă. A treia parte are în centru vocea lui Horst Hubermeyer, medicul german ce frecventa reședința familiei Zarnik și a cărui apropiere de Veronika e elementul care, fără voia celor doi, declanșează tragedia. Cel de-al patrulea fragment e relatat de Joži, camerista Veronikăi, cea care intuieste adevărul, dar care, îngrijind-o pe mama stăpânei sale, o ajută pe aceasta să creadă că soții Zarnik au plecat în străinătate. Iar ultima parte a romanului e axată pe intervenția lui Jeranek însuși, care clarifică tot ce mai rămăsese de clarificat, pentru ca tabloul tragediei să fie complet.

Acest principiu al subiectivității pe care Drago Jančar îl orchestrează excelent determină, practic, și meditația, dar aceasta nu este, așa cum, poate, ar fi fost de așteptat având în vedere tema cărții, una privitoare la raportul dintre bine și rău, ci la responsabilitatea individuală – cea pe care Jeranek, neputând-o înțelege și suporta, încearcă s-o pună exclusiv pe seama istoriei. Scriitorul nici nu va încerca, prin urmare, să evidențieze cine a greșit și cine a făcut bine, ci doar să caute, să găsească și mai ales să rostească până la capăt un adevăr mai degrabă metafizic decât politic ori ideologic sau chiar istoric. Însă tot Drago Jančar are și curajul de a spune, prin intermediul acestui tulburător roman că, în ciuda oricărei propagande, oricât ar putea ea să fie de bine pusă la punct, la capătul unui război, al oricărui război, există numai învinși.

Lecturi și alegorii

Evangheliile canonice nu oferă detalii cu privire la copilăria lui Isus, și nici cele apocrife nu sunt prea darnice în această privință. Intitulându-și cartea publicată în anul 2013 *Copilăria lui Isus*^{*}, J. M. Coetzee surprinde din nou. Dar surprinde de două ori: pe de o parte, cititorii doritori să afle date (exacte...) despre primii ani ai vieții lui Cristos nu vor găsi așa ceva în acest text, iar pe de altă parte, admiratorii formulelor narative practicate de laureatul Premiului Nobel din anul 2003 în creațiile anterioare vor fi uimiți să descopere altceva în *The Childhood of Jesus*.

Textul acesta, considerat de numeroși critici literari drept cel mai reușit al lui Coetzee după *Dezonoare*, se individualizează mai cu seamă prin structura dialogată, acesta fiind aspectul pe care îl remarcă pe dată cei obișnuiți cu maniera scriitorului de origine sud-africană de a-și organiza materialul epic. Spre deosebire de ritmul aparent monoton din *Viața și vremurile lui Michael K.* sau de tonalitățile specifice autobiografiei ficționalizate din *Miezul verii*, de pildă, unde erau recognoscibile măcar fragmente ale unui univers înrudit din punct de vedere estetic cu cel realist, *Copilăria lui Isus* mizează pe dialogurile purtate de personaje și, deopotrivă, pe caracterul fragmentar al experiențelor acestora. Nimic nu este explicat sau, cel puțin, nimic nu este explicat până la capăt, lectorul trebuind să se implice activ în decodificarea sensurilor unui text neobișnuit și tulburător, ale cărui semnificații trimit în egală măsură spre un soi de transpunere în cheie beckettiană a dialogurilor lui Platon și spre alegoria complexă și de largă respirație, dar fără ca, pentru a atinge aceste deziderate, autorul să recurgă la profunzimi psihologice sau la complicațiile unei acțiuni dinamice.

Subiectul este aproape linear, urmărind dificultățile pe care le au doi refugiați, David, de cinci ani, și Simón, de aproximativ patruzeci și cinci, la sosirea la Novilla, după ce, în prealabil, au stat câteva săptămâni într-un lagăr, la capătul unei lungi călătorii pe mare. Numele pe care le poartă acum nu sunt ale lor, ci doar numele pe care le primesc (a se citi care le sunt date / puse de autorități, la fel ca și vârsta), semn că, odată cu stabilirea la Novilla, vor începe o nouă viață, marcată de altă limbă (spaniola, pe care o învață, de nevoie, mai mult sau mai puțin în tabăra de refugiați) și, mai ales, de lipsa amintirilor cu privire la existența lor anterioară.

^{*} J. M. Coetzee, *Copilăria lui Isus*. Traducere de Irina Horea, București, Editura Humanitas Fiction, 2014.

Problema tocmai aici este, deoarece, incapabil să-și amintească ceva și având ghinionul să piardă scrisoarea care conținea detalii despre identitatea mamei sale adevărate, copilul rămâne singur pe lume. Iar bărbatul care, deși lipsit, la rândul său, de amintiri, nu a pierdut complet conștiința unui trecut de natură să-i clarifice nu doar originea, ci și conduita, decide să-l ia în grija sa, devenind, după cum va spune autorităților, „responsabil” pentru soarta lui David. Constatând că Novilla, locul unde presupunea că va putea începe o nouă viață, e mai degrabă un teritoriu distopic decât un nou paradis, Simon încearcă să o găsească pe mama băiețelului, convins că acesta, chiar fără să și-o amintească și fără a-i mai ști numele, o va recunoaște instinctual imediat ce o va vedea. Astfel cei doi o descoperă pe Inés, iar ea intră în joc și își asumă rolul de mamă, tocmai la timp pentru a se implica, alături de Simon, în salvarea lui David de reprezentanții autorităților decise să-l trimită la o școală de corecție, din cauza caracterului rebel și mai cu seamă din cauza refuzului constant de a se supune regulilor din această lume nouă, dar deloc minunată.

Iar dacă unii cititori au vrut cu tot dinadinsul să descopere simboluri creștine în textul lui Coetzee, alții au negat existența acestora, considerând că imaginile (și așa doar vag) biblice sunt astfel tratate de scriitor încât provoacă în permanență și alte interpretări, excluzând orice viziune unilaterală. Pe de altă parte, unii exegeți au afirmat chiar că Novilla ar fi un soi de blând domeniu utopic unde ar domni buna înțelegere între oameni și bunăvoința eternă, în fața cărora se ridică mereu atitudinile rebele ale lui Simon și David, priviți ca reprezentanți ai unui soi de anarhism pasional. Numai că, desigur, aflându-ne în fața unui text al lui Coetzee, lucrurile sunt mult mai complicate și trebuie abordate mult mai nuanțat. În primul rând, pentru că romanul acesta refuză să-și dezvăluie sensurile cu ușurință, dacă e să ne gândim doar la amănuntul că titlul nu e vreodată explicat în vreun fel care să relaționeze strict faptele protagoniștilor cu cele evocate în textul biblic. Apoi, pentru că, deși dialogurile marchează numeroase pagini ale cărții, ele par a nu mijloci comunicarea interumană, ci a consacra singurătatea celor care se întrebă și răspund, însă dau mereu senzația că nu utilizează același cod. Enervat de lipsa hranei suficiente și de absența unei locuințe confortabile, Simón vrea să facă rost de mâncare și de o slujbă care să-i permită să-i ofere copilului o viață decentă. Se angajează ca salahor la un depozit, dar nu reușește să înțeleagă de ce munca grea e făcută de oameni care lucrează cu brațele, în condițiile în care câteva mașini ar rezolva totul mult mai eficient. Răspunsul pe care îl primește îl uluiește, însă spune totul despre Novilla, care nu e o lume posibilă, ci „unica în care se poate trăi”, după cum i se explică. „- Dacă ați aduce o macara ați isprăvi cu descărcatul într-un timp de zece ori mai scurt. - Așa-i, e de acord șeful de echipă. Dar ce rost ar avea să faci lucrurile de zece ori mai repede?...”

Cartea lui J. M. Coetzee are, s-a spus, capacitatea de a impune o scriitură indirectă și de a aborda marile probleme ale umanității din perspective nebănuite. Dar și de a invoca literatura anterioară într-un asemenea mod, încât ea nu doar să ofere noi răspunsuri provocărilor altei epoci, ci și să ajute cititorul să mediteze

asupra sensurilor profunde ale acestui atât de neobișnuit text. Astfel, nu e deloc întâmplător că Simón face aluzii sarcastice la *Candide*, dovadă că memoria sa culturală nu a fost încă anihilată, dar și că el e conștient de posibila recontextualizare filosofică a oricărei probleme cu care ființa umană se confruntă. Nu se explică niciodată pe parcursul textului ce anume a determinat această uitare a trecutului, dacă ea este voluntară sau impusă, însă Coetzee face, astfel, o aluzie clară la epidemia de orbire care afectează personajele lui José Saramago, în celebrul *Eseu despre orbire*. Pe de altă parte, permanentele întrebări pe care și le adresează Simón sau căroră încearcă să le găsească un răspuns satisfăcător nu numai că nu-l fac să se simtă mai bine sau să-și înțeleagă mai corect situația, dar par chiar să-l împiedice să trăiască. Aceasta e problema centrală a cărții lui Coetzee: Simón nu dorește, ba chiar mai mult, el nici nu acceptă să trăiască asemenea celorlalți oameni ajunși la Novilla (un univers kafkian din care nu există cale de ieșire!) și, chiar dacă presimte că întrebările sale nu vor primi răspunsuri, nu încetează să (și) le adreseze – pentru a nu deveni asemenea celorlalți, adică o ființă lipsită de conștiință.

Exact aceasta e și lecția pe care încearcă să i-o predea lui David, copilul imposibil de educat în conformitate cu regulile absurd-birocratice din Novilla. Iar lecturile celor doi din *Don Quijote* din această perspectivă trebuie privite. Băiețelul, asemenea unui nou Isus aflat în fața înțelepților din templu, afirmă că știe să citească, că știe să numere și chiar că el însuși este adevărul. Dar are nevoie, cu toate acestea, de cineva care să-i fie alături. Simón nu va refuza acest rol, devenind, însă, nu doar echivalentul unui biblic Iosif, ci și un Sancho capabil să dezlege pentru micul Don Quijote de lângă el toate misterele lumii în care ambii se simt străini și, nu o dată, captivi.

Textul lui Coetzee demonstrează și o stranie metaficțională cum rar întâlnim în literatura contemporană. În primul rând, trebuie să remarcăm că autorul lui *Don Quijote* nu este, aici, la Novilla, după cum aflăm din lecturile protagoniștilor, Miguel de Cervantes, ci Cide Hamete Benengeli – nimeni altul decât ficționalul autor arab al cărui inexistent manuscris (o traducere!) s-ar fi aflat, așa cum știm de la Cervantes, în posesia autorului real al lui *Don Quijote*... Coetzee sugerează, într-o manieră borgesiană, că Novilla însăși este doar o ficțiune, un univers inventat în cadrul unui text, aflându-se, deci, oarecum mai aproape de esența (ficțională a) lui Benengeli decât de cea (reală a) lui Cervantes. De aceea personajele afirmă că vorbesc în spaniolă, însă Coetzee, ca autor, scrie în engleză... *Copilăria lui Isus* devine, deci, o carte ce intră într-un extraordinar dialog textual nu atât (sau nu doar) cu Biblia la care se face aluzie prin titlu, ci mai cu seamă cu capodopera lui Cervantes, de care o apropie structura personajelor și situațiile cu care trebuie ele să se confrunte. Căci David se închipuie – și se și prezintă – ca fiind cavaler, știind într-adevăr să numere și să citească. Dar în conformitate cu propriile sale reguli – care sunt, absolut întotdeauna, cele ale imaginației. Tocmai ceea ce susținea cunoscutul personaj alter-ego al lui Coetzee, Elizabeth Costello, și anume că imaginația e mereu superioară rațiunii... Trebuie să ținem seama, apoi, și

de faptul că, deși comparat de unii critici cu discursul lui Orwell, din *O mie nouă sute optzeci și patru* sau *Ferma Animalelor*, ori cu anumite fragmente din *Minunata lume nouă* a lui Huxley, textul lui Coetzee are mai puține legături cu aceste celebre discursuri distopice, apropiindu-se mai degrabă de structura parabolică a operei kafkiene, *Copilăria lui Isus* fiind și un exemplu de parabolă a căutării sensului; al vieții și al cărții, deopotrivă.

Finalul romanului reprezintă, cel puțin în parte, o replică la călătoriile lui Don Quijote, dar și la Fuga în Egipt a lui Iosif însoțit de Maria și de micul Isus. Căci, amenințați de măsurile represive ale autorităților, Simón și Inés îl iau pe David și pleacă (fug?...) din Novilla. Cu toate riscurile. Însă părăsesc acest ținut al birocrăților lipsiți de înțelegere și de pasiune și dominați doar de o superficială amabilitate care riscă să nu mai însemne nimic, pentru a putea trăi și iubi cu adevărat: „Asta-i tot. Căutăm un loc unde să stăm, să ne începem viața cea nouă.”

Apărut în anul 1980 și inclus de către Penguin Books, în 2003, după ce autorul său, J.M. Coetzee, a primit Premiul Nobel pentru Literatură, în prestigioasa serie intitulată „Great Books of the 20th Century”, romanul *Așteptându-i pe barbari* (*Waiting for the Barbarians*) a fost privit drept o veritabilă capodoperă, comparat cu mari romane ale modernității, plasat în descendența prozei lui Franz Kafka și transpus muzical, în 2005, în opera purtând același titlu, a compozitorului Philip Glass.

Creația componistică a lui Glass stă sub semnul minimalismului, iar minimalismul, de astă dată cel literar, reprezintă unul dintre punctele esențiale ale cărții lui Coetzee, mai precis elementul de natură să contribuie în mod definitiv la descifrarea sensurilor unui roman tulburător, care, așa cum se întâmplă întotdeauna în cazul operei scriitorului de origine sud-africană, spune mult și multe despre condiția umană.

Pretextul narativ de la care pornește totul este sosirea, într-un fort îndepărtat al unui Imperiu care nu va fi niciodată individualizat, a colonelului Joll, adept al celor mai brutale metode de conducere: „Colonelul Joll vine de la Biroul Trei, le spun. Biroul Trei este cea mai importantă diviziune a Gărzii Civile de astăzi. Mă rog, asta ajunge la noi, prin zvonuri care vin dinspre Capitală și care nu mai sunt de mult de actualitate.” Previzibil, Joll va intra într-un mocnit conflict cu Magistratul – cel care e și vocea narativă a acestui text –, adept al conviețuirii pașnice cu barbarii care trăiesc dincolo de granițele Imperiului și care vin doar din când în când în oraș, în principal pentru mici schimburi comerciale. Numai că, dat fiind faptul că Joll deține informații – sau cel puțin așa afirmă... – cu privire la un posibil viitor atac al acestor barbari asupra micii așezări de frontieră, se ia decizia cercetării amănunțite a câtorva barbari capturați la marginea deșertului. Iar cercetare amănunțită înseamnă, pentru colonelul Joll, convins că doar suferința și durerea celui anchetat pot duce la adevăr, tortura. La capătul căreia sunt obținute niște așa-zise informații de la bietii nefericiți gata să spună orice doar ca să scape de calvarul și umilințele la care erau supuși.

Devine clar, încă din acest punct că, dacă *In the Heart of the Country* (1977), cartea sa anterioară, Coetzee avea în vedere tensiunile interrasiile din Africa de Sud, tratând totul într-o manieră care pe drept cuvânt a fost numită de o parte a criticii „de-a dreptul faulkeriană”, în *Așteptându-i pe barbari** scriitorul depășește aceste condiționări care țineau de universul țării natale și al tuturor problemelor ei, pentru a spune câteva adevăruri general valabile. Timpul și locul nu sunt, tocmai de aceea, clar definite, Coetzee reușind să atingă, în acest fel, necesara detașare estetică față de subiectul abordat. Va rezulta, așadar, un soi de fabulă realistă sau de alegorie metatextuală plină de simboluri ale căror semnificații trebuie decodificate cu atenție. Pentru că, deși Imperiul pare oarecum fabulos, detaliile cu privire la viața de zi cu zi și mai cu seamă la metodele colonelului Joll sunt prezentate în cheie realistă, fără menajamente pentru eventualele sensibilități ale cititorului doritor de proză calofilă. Apoi, deși e clar contrastul colonel și Magistrat, autorul evită idealizarea. Cu toate că Joll e un ticălos prin excelență, Magistratul nu e făcut nicio clipă să pară vreun erou romantic, gata să lupte pentru drepturile celor sărmani și chinuți. E doar un om care vrea să reușească să-și mențină echilibrul unei existențe comode și fără prea mari complicații.

Dar, după cum știe Coetzee să sublinieze la tot pasul, fiind magistrat – și încă Magistratul orașului – rămâne, în orice condiții, în primul rând om. El devine, astfel, atât ochiul care înregistrează tot ceea ce se petrece în orașul până atunci liniștit, cât și glasul care povestește, asumându-și, pe alocuri, puncte de vedere pe care cititorul le recunoaște ca fiind, în mai mare sau mai mică măsură, ale lui Coetzee însuși. Sigur că înfruntarea la început surdă, iar apoi vădită dintre Magistrat și Joll reprezintă ciocnirea a două moduri de a înțelege autoritatea și se transformă, pe nesimțite, într-o veritabilă dramă a asumării și practicării guvernării. Dar, dincolo de acest nivel extrem de evident, autorul mai accentuează unul, poate chiar mai important – implicat în titlul însuși al cărții, ce preia un celebru vers al poetului Konstantinos Kavafis. E vorba, evident, despre contrastul dintre barbarie și civilizație, iar aici trebuie să avem în vedere permanentele trimiteri livrești subtextuale pe care le face Coetzee, câtă vreme el știe foarte bine că aceasta e marea temă a teatrului grec clasic și, deopotrivă, a filosofiei antice. Numai că, în această carte, autorul are grijă să demonstreze modul în care, în epoca noastră, barbaria a devenit tocmai apanajul așa-zisei civilizații, în vreme ce adevărații barbari – iar aici sunt evidente influențe venite pe filiera gândirii lui Rousseau și a imaginii nobilului sălbatic descris de acesta – sunt lipsiți de apărare în fața metodelor de tortură imaginate cu o plăcere sadică de reprezentanții unei puteri exercitate fără milă și fără vreo urmă de rațiune.

Cu toate că barbarii capturați de Joll sunt inofensivi, iar Magistratul susține nu o dată acest lucru, ei vor fi tratați cu o inimaginabilă cruzime, iar o tânără chinuită de oamenii lui Joll rămâne în urma grupului, din cauză că suferințele pe care le

* J. M. Coetzee, *Așteptându-i pe barbari*. Traducere de Michaela Niculescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2014.

îndurase o lăsaseră aproape fără vedere. Magistratul decide să o primească în casa lui, iar ulterior, după o relație pe care nici el însuși nu și-o poate explica până la capăt pe care o are cu fata, încearcă să o ducă acasă, la tribul ei. În acest scop va întreprinde o călătorie extrem de dificilă prin deșert, iar proza lui Coetzee atinge, în acest punct al cărții, limpezimi nebănuite și o profunzime cum rar întâlnim în literatura contemporană. Numai că, la întoarcere, Magistratul este acuzat de pactizare cu dușmanul și de trădare, fiind arestat și supus el însuși interogatoriilor și torturii imaginate de sceleratul Joll. Dar, pentru ca fabula construită de Coetzee să-și atingă toate scopurile, la puțin timp după aceea, Joll decide să pornească într-o expediție în deșert pentru a-i învinge definitiv pe barbari. Numai că aceștia se folosesc de toate atuurile locului și, fără să lupte propriu-zis cu reprezentanții civilizației, îi înving pe aceștia fără drept de apel, pur și simplu atrăgându-i în deșert, apoi dispărând și lăsându-i acolo, pradă caniculei, foamei și setei. Recunoscându-și înfrângerea, Joll lasă orașul sub jurisdicția aceluiași Magistrat, în așteptarea atacului decisiv al barbarilor. Care, consideră mai toată lumea, urmează să aibă loc. Sau, poate, sugerează autorul, nu se va produce niciodată, amenințarea aceasta fiind creată de imaginația omului civilizat pentru a-și justifica violența și dorința irepresibilă de dominație...

Veritabilă incursiune în acea „inimă a întunericului” ce se găsește în cadrul societăților civilizate și avansate, amară alegorie a existenței și a relațiilor de putere, a luptei surde pentru supremație între rase și indivizi? Romanul lui Coetzee a fost citit în aceste feluri, iar sensurile i-au fost explicate în cele mai diferite moduri cu putință, în funcție de drumul urmat de exegeții care s-au apropiat, întotdeauna fascinați, de acest text. Interesant e, însă, mai ales modul în care scriitorul își construiește personajele și în care creionează conflictul dintre ele. În vreme ce Magistratul vrea cu disperare să înțeleagă, Joll alege doar să acționeze fără să țină seama de nimic, ignorând în primul rând elementara rațiune și minima umanitate și compasiune față de semenii. El vrea doar confirmări ale acuzațiilor pe care le formulează aprioric, nicidecum să descopere adevărul pe care Magistratul îl caută uneori cu disperare. Loialitatea față de Imperiu (pe care realmente o are Magistratul la început) se va schimba, astfel, treptat, în dorința de a impune un regim corect și de a face față violenței dezlănțuite de Joll. Ajuns el însuși, în clipa când e acuzat și întemnițat de propriii săi oameni, la stadiul / statutul de erou căzut, Magistratul își înțelege atât limitele umane, cât și puterea de a îndura tortura, păstrând, în acest fel, ceea ce era mai important: capacitatea de a rămâne, în orice condiții, o ființă umană, iar nu un barbar, așa cum, cu toate că nu ar putea recunoaște vreodată, este însuși Joll... Magistratul trăiește revelația trezirii la viață a propriei conștiințe și străbate în foarte scurt timp drumul de la acceptarea tacită la revolta hotărâtă și de la complacerea într-un regim comod la asumarea responsabilității pentru propriul destin, dar și pentru suferințele celorlalți.

Considerat, imediat după apariție, de către unii exegeți, un exemplu desăvârșit de fantezie plină de note de realism social dublat de un simbolism accentuat alegoric, romanul acesta necesită o lectură raportată, fiind evidentă încă de pe acum

tendința livresc-metatextuală pe care o vom regăsi și în creații ulterioare ale lui Coetzee. Astfel, ținând seama de o serie de asemănări în privința atitudinii reprezentanților Statului față de oamenii obișnuiți, *Așteptându-i pe barbari* poate sta oricând alături de *Suflete moarte*, de Gogol, numai că textul lui Coetzee e mai îndrăzneț, depășind nivelul absurdității instituțiilor oficiale prezentate de scriitorul rus. Nu putem, apoi, să pierdem din vedere apropierea de celebre distopii ale secolului XX, *O mie nouă sute optzeci și patru*, de Orwell fiind exemplul prin excelență în acest sens, mai cu seamă din punctul de vedere al strategiilor puterii politice (sau de orice alt fel), și nici de strategiile lui Mihail Bulgakov din *Maestrul și Margareta*, câtă vreme și Coetzee evaluează, chiar dacă o face cu mijloace diferite, aceleași ipocrizii și subterfugii ale unui aparat oficial ce refuză să țină seama de nevoile reale ale oamenilor pe care îi coordonează. Imaginea barbarilor devine, din toate aceste puncte de vedere, nu doar o excelentă soluție estetică de final, ci și conștientizarea faptului că, în contextul provocărilor contemporaneității doar așa zis civilizate, aceștia nu doar că par, ci chiar sunt, vorba lui Kavafis, o soluție...

În anul 1869, un cetățean de vârstă mijlocie, folosind un pașaport fals, sosește de la Dresda la Sankt Petersburg, în încercarea de a elucida circumstanțele cu totul neclare în care se produsese moartea fiului său vitreg, Pavel Isaev. Îndurerat și plin de vinovății pe care chiar și el ezită să le exprime până la capăt, bărbatul vrea să restabilească, fie și abia acum, legătura cu Pavel; și, desigur, să-l cunoască pe acesta pe de-a-ntregul. Chiar dacă doar după tragica sa dispariție. Cititorul descoperă aceste amănunte în primele pagini din romanul lui J. M. Coetzee, *Maestrul din Petersburg*^{*}, însă autorul amână dezvăluirea identității protagonistului, astfel încât chiar de la început lectura pare labirintică și plină de suspans. Cu atât mai mult cu cât misterele ce apar în paginile acestei cărți nu se termină odată cu numele real al personajului sosit intempestiv din Germania: nimeni altul decât Fiodor Mihailovici Dostoievski.

„Maestrul” venit la Petersburg vrea cu orice preț să afle totul nu doar despre moartea lui Pavel, ci și despre viața acestuia, considerând că, pentru a-l putea jeli cu adevărat, trebuie să înțeleagă cum a trăit, cum a gândit și care i-au fost prietenii. Prin urmare, marcat de nevoia de a ști totul despre cel care, acum, nu-i mai poate mărturisi nimic, se va instala el însuși la fosta gazdă a tânărului, Anna Sergheievna, va îmbrăca hainele fiului, va petrece ore în șir în patul acestuia și va purta lungi conversații cu Matriona, fiica Annei. Se vedește, treptat, că dorința sa de a afla adevărul, întregul adevăr, chiar cu prețul suferinței pe care revelațiile succesive pe care le are i-o provoacă semnifică, deopotrivă, nevoia acestui Dostoievski devenit personaj de roman de a-și salva propriul suflet – bântuit de fantomele trecutului și, în egală măsură, de ale literaturii.

^{*} J. M. Coetzee, *Maestrul din Petersburg*. Traducere de Maria Berza, București, Editura Humanitas Fiction, 2015.

Că avem de-a face cu un personaj și cu o ficțiune, iar nu cu evocarea datelor realității e clar de la bun început. Căci se știe foarte bine că pretextul de la care pornește Coetzee e unul prin excelență ficțional: Pavel, fiul vitreg al lui Dostoievski, trăia în 1869, acesta supraviețuind tatălui. Mai mult decât atât, nu există niciun document care să ateste prezența lui Dostoievski la Sankt Petersburg în acel an, un moment favorabil atât al existenței lui (în apropierea Annei Grigorievna, a doua sa soție), cât și al operei sale, acum scriitorul începând să elaboreze câteva dintre marile sale romane. Dar, pentru ca lucrurile să fie și mai complicate, în romanul lui Coetzee apare un personaj pe nume Neciaev (oportunistul conducător al grupării anarhiste Răzbunare Poporului), care a avut un rol însemnat în moartea lui Pavel, după cum se va dovedi ulterior. Numai că acesta, la capătul unor scene desprinse parca din romanele de aventuri, îi dezvăluie tatălui îndurerat că, în fond, dispariția tânărului Isaev nu avusese alt scop decât a-l atrage într-o cursă pe el însuși, pe Dostoievski, gânditorul celebru, marele maestru. Cei care cunosc fie și parțial biografia dostoievskiană, știu că scriitorul a fost fascinat, la un moment dat, de figura (reală!) a lui Serghei Neciaev asasinat chiar de către tovarășii săi din grupul socialist revoluționar pe care îl coordona, elemente ale gândirii acestuia putând fi regăsite, pe alocuri, în romanul *Demonii*.

Prin urmare, cartea lui Coetzee nu trebuie citită în niciun caz asemenea unei biografii, autorul însuși sugerând, de la bun început, prin evidențierea datelor enunțate mai sus și, desigur, a altora, că *Maestrul din Petersburg* nu e nicidecum expresia vreunui realism fotografic, apropiindu-se mai degrabă, prin tehnicile implicate și prin stilul utilizat de scriitor, de exemplele cele mai reușite ale pastişei literare. Dostoievski este un personaj între alte personaje, acestea devenind, sub pana lui Coetzee, chiar ele dostoievskiene – dacă e să menționăm aici doar cazul inspectorului de poliție Maximov, înrudit îndeaproape cu Porfiri Petrovici, din *Crimă și pedeapsă*. Dostoievski însuși tinde să semene, spre finalul textului, cu Stavroghin, purtându-se ca și cum ar ști că un alt scriitor, pe nume J. M. Coetzee, ar avea intenția declarată de a-i construi, în *Maestrul din Petersburg*, o biografie secretă, cumva dincolo și mai presus de toate documentele oficiale cunoscute... Căci Dostoievski din cartea de față, oricât e de înnegurat și de afectat de moartea lui Pavel, nu ezită, totuși, să aibă o legătură erotică cu Anna Sergheievna și chiar să o spioneze pe Matriona. Imposibil de prins într-o caracterizare succintă, personajul scriitorului sud-african pare a depăși orice condiționare etică sau estetică și a eluda analiza. Romanul de față e dens și, nu o dată, dificil pentru cititor, în ciuda aparentei simplități, oferind imaginea unui altfel de Dostoievski decât găsim în cărțile care i-au fost dedicate, un om torturat de numeroase suferințe, fizice și spirituale, speriat de posibilele crize de epilepsie, tentat să provoace Divinitatea, fie și trișând, ca și cum mereu ar fi vorba despre un joc de noroc la care poți câștiga sau, dimpotrivă, poți pierde la fel de mult – uneori chiar și sufletul.

Dureroasa revelație pe care o are Dostoievski în romanul lui Coetzee, după ce citește însemnările lui Pavel Isaev, este că pentru fiul său el fusese doar o altă ipostază a tatălui autoritar, deci, un soi de reluare, în altă cheie, a tuturor spaimelor

trăite de Dostoievski însuși față de propriul său tată, un aristocrat crud și mândru, mereu prea puțin dispus sau pregătit să-l înțeleagă și să-i sprijine aspirațiile artistice. Pavel nu-l iubise, ba chiar se temuse de el și-l evitase, în ciuda faptului că Dostoievski încearcă să se agațe, câteodată chiar cu disperare, de amintirile care, povestite de el însuși, sunt par frumoase, dar care, în interpretarea lui Pavel, după cum reiese din jurnalul său, nu reprezentau decât prilejuri de umilință, de dezamăgire și de durere.

Pe acest fond, Coetzee explorează, în modul său aparte, marile teme dostoievskiene, dar și preocupările filosofice ale sfârșitului de secol XIX puse mereu în fața celor de început de secol XXI. Utilizând un adevărat principiu al oglindirii și al reduplicării, Coetzee are în vedere vinovăția și crima, corupția marilor orașe, situația copiilor confrunțați cu provocările lipsite de orice inocență ale vârstei mature, suferința gratuită a inocenților. Rusia însăși, inexplicabilă și vastă, pare a deveni, pe alocuri, un veritabil personaj în romanul acesta. Iar Coetzee pare a se depăși pe sine și, în egală măsură, a trece dincolo de teritoriile ficționale care părăuseră a-i fi caracteristice anterior. Rusia și mai cu seamă Sankt Petersburgul se transformă în spații sufletești, iar peisajul astfel rezultat e uluitor. Coetzee a fost întotdeauna extraordinar în privința exprimării izolării și alienării ființei umane în mijlocul unei lumi ostile fie din punct de vedere fizic, psihic sau spiritual, reușind să exprime eforturile fiecărui individ pentru a-și păstra demnitatea și umanitatea chiar și în contextul unor mari provocări. Iar dacă, în *Așteptându-i pe barbari*, Magistratul era conștient că dușmanii trebuie inventați, dacă nu pentru altceva, măcar pentru ca societatea să aibă împotriva cui să-și îndrepte resentimentele, în *Maestrul din Petersburg* fiecare personaj își creează o imagine acceptabilă a propriilor demoni: Dostoievski îl privește, la un moment dat, pe Neciaev, ca o altă – și altfel de – ipostază a fiului său decedat, dar și ca pe o întruchipare a tinereții sale revoluționare, iar Anna Sergheievna îl acceptă pe noul său chiriaș privindu-l, nu o dată, ca pe o imagine deformată a lui Pavel Isaev însuși, cu care îl compară, îl măsoară – și îl coboară de pe pedestalul pe care îl situaseră admiratorii săi pentru a-l contempla așa cum este. Sau așa cum crede ea că este...

Însă Coetzee a făcut din *Maestrul din Petersburg* un adevărat exemplu de virtuozitate artistică. Căci, la fel cum în *Crimă și pedeapsă*, majoritatea personajelor esențiale reprezentau fațete sau expresii ale personalității lui Raskolnikov însuși, trecute, ca prin apele unor oglinzi deformatoare, în alte contexte, și aici fiecare personaj îl reflectă pe Dostoievski – sau, după caz, îi distorsionează imaginea și, nu o dată, ideile. Neciaev, Anna și Maximov, până și Matriona, construiesc un soi de mozaic de trăsături care trebuie puse întotdeauna în legătură cu cele ale protagonistului, pe care au darul de a-l nuanța, astfel, și de a-l face încă și mai complex ca personaj. Tocmai de aceea, impresia pe care cititorul poate ajunge să o aibă la un moment dat este că totul (sau aproape totul) se desfășoară exclusiv la nivelul gândurilor și al imaginației lui Dostoievski însuși. În final, toate experiențele trăite sau imaginate sunt reelaborate și recontextualizate pentru a putea fi transformate în scriitură. Mai întâi, după cum sugerează Coetzee,

cea dostoevskiană, subtextul permanent al cărții de față. Iar apoi, dar nicidecum în ultimul rând, cea a lui J. M. Coetzee însuși, fascinat și acum, ca și în alte creații ale sale, pe de o parte de substratul livresc al existenței contemporane, iar pe de alta, de modalitățile prin care viața trăită poate deveni literatură. Căci, după cum el însuși spunea, „întreaga literatură nu e altceva decât o autobiografie”...

Maestrul din Petersburg este o carte melancolică și profundă, cucerind cititorul exact în măsura în care îl pune în încurcătură și-l provoacă să renunțe la toate clișeele interpretărilor critice consacrate. Surprinzând contradicțiile din sufletele unor indivizi chinuți, care, fiind intelectuali, nu pot înceta, totuși, să fie și doar oameni, Coetzee a reușit să evidențieze toate posibilele contradicții care marchează epoca pe care o trăim. Universalitatea mesajului acestui roman tocmai de aici vine, la fel și pregnanța imaginii centrale a tatălui plecat în căutarea fiului într-o nouă lume, deloc minunată, situată undeva la granița dintre cunoscut și necunoscut, dar sfârșind prin a se descoperi pe sine. Și, dincolo de sine, marea literatură.

Povești pentru părinți și copii

Alaska – teritoriul ultimei frontiere, locul unde cei îndrăzneți și norocoși se pot îmbogăți (aproape) peste noapte, dar și lumea îndepărtată unde multe vise pot deveni realitate. Cel puțin așa se spunea în Statele Unite ale Americii în epoca de glorie a regiunii respective; și nu numai atunci. Însă, dincolo de toate acestea, Alaska a fost întotdeauna și un tărâm care nu a încetat să fascineze generații întregi de scriitori, de la Jack London la Jon Krakauer, fiecare dintre ei observând anumite caracteristici ale acestui vast spațiu.

Tânăra scriitoare americană Eowyn Ivey a crescut în Alaska, deci nu va fi o surpriză că romanul său de debut, *Copila de zăpadă (The Snow Child)*^{*}, apărut în 2012 și nominalizat în anul următor la Premiul Pulitzer, are acțiunea plasată tot în acest ținut zăpezilor. Însă, cumva mai presus de subiectul în sine al cărții, autoarea accentuează încă din primele pagini atmosfera unei lumi specifice, în care totul pare a se desfășura după alte legi decât cele care guvernează existența obișnuită în universul marilor orașe. Este de-a dreptul uimitoare această excelentă intuiție a lui Ivey, iar modul în care ea construiește fiecare episod al acestui text demonstrează nu doar o bună tehnică narativă și o stăpânire remarcabilă a mecanismelor povestirii, ci și capacitatea de a da substanță aerului aparte al unei lumi care, foarte adesea, a fost supusă, chiar și în literatură (sau poate mai ales în literatură...) unor abordări care n-au făcut decât să sublinieze o superficială culoare locală.

Alegând Alaska drept cadru al romanului său, Eowyn Ivey reușește să evite multe dintre clișeele care ar fi fost de așteptat din partea unei autoare aflate la început de drum, dar și să rezolve convingător și eficient multe din problemele pe care subiectul ca atare i le ridică în față. Căci punctul de plecare și deopotrivă sursa de inspirație a poveștii pe care o relatează fermecător Ivey sunt reprezentate de o poveste – una rusească. În care protagonista, Snegurocika, se naște din zăpadă. De altfel, epigraful cărții este preluat din *Little Daughter of the Snow*, de Arthur Ransome, cunoscutul autor britanic care a repovestit frumos, pentru cititorii de limbă engleză, o serie de basme rusești: „Nevastă, hai să mergem în curtea din spate și să facem o fetiță de zăpadă; și poate c-o să prindă viață și o să fie fiica noastră. - Bărbate, a zis bătrâna, nu se știe ce se poate întâmpla. Hai să mergem în

^{*} Eowyn Ivey, *Copila de zăpadă*. Traducere de Veronica D. Niculescu, Iași, Editura Polirom, 2012.

curte și să facem o fetiță de zăpadă.” Iar în romanul lui Eowyn Ivey exact asta se întâmplă – de aici și titlul cărții, desigur: o fetiță se întrupează din zăpadă.

Dacă toate acestea par o invitație la lectură în primul rând pentru cei fascinați de istorisiri umitoare, magice sau miraculoase, trebuie să spunem, însă, că romanul de față nu e nicidecum un simplu basm actualizat, și cu atât mai puțin o istorioară decorativă pentru adolescenți. Căci autoarea, pe lângă atmosfera pe care o configurează cu o foarte bună adecvare a mijloacelor stilistice la ritmul narațiunii, creează și un context aparte pentru întâmplările care marchează existența protagoniștilor săi. Totul începe în anul 1920, în Alaska, nu departe de Râul Wolverine. Aici, Mabel și Jack, plecați de doi ani din Pennsylvania, încearcă să-și croiască o existență mai bună, dar și una care să-i ajute să uite suferința pe care o trăiseră după ce copilul lor se născuse mort. Iar dacă Jack vorbește puțin și nu zâmbește niciodată, îmbătrânind înainte devreme, Mabel a ajuns de-a dreptul să simtă la nivel fizic liniștea care domnește pretutindeni și care pare a anula orice încercare de însuflețire a unui tărâm aflat sub cvasi-eterna stăpânire a iernii, a zăpezii și a întunericului. Căci aici soarele răsare târziu, doar pentru a sta câteva ore pe cer și a se retrage apoi grăbit, lăsând totul sub puterea nopților lungi, în care Mabel nu mai știe cum să scape de gândurile care-i devin, nu e de mirare, din ce în ce mai negre: „Își imaginase că în liniștea sălbăticiei din Alaska avea să fie un calm asemănător cu al zăpezii care cade noaptea, un aer încărcat de promisiuni, dar lipsit de sunete, însă nu asta a găsit. În schimb, când mătura podeaua de scânduri, firele aspre ale măturii scrâșneau de parcă un chițcan cu colți ascuțiți i-ar fi ronțait inima.”

Însă, într-o noapte (deloc întâmplător, prima noapte a unei noi ierni, în chiar primele ore ale ninsorii care acoperă totul!), Mabel și Jack se însuflețesc pe neașteptate, ies afară și, ca sub vraja pe care o exercită asupra lor fulgii care cad într-un dans nebun, construiesc ceea ce pare la început un om de zăpadă. Dar căruia, inspirat de acea noapte magică, Jack îi face un chip drăgălaș, de fetiță ce pare a zâmbi lumii din jur – și mai ales celor doi. Care se simt parcă din nou copii și se bucură de acest moment, împodobind fetița de zăpadă cu fructe de pădure, mușchi și licheni care o fac să semene din ce în ce mai mult cu o fetiță adevărată, spre încântarea creatorilor săi. A doua zi dimineața, însă, vraja pare a se fi destrămat, ceea ce fusese real sub razele lunii și în strălucirea zăpezii e simplă închipuire sub lumina soarelui, fetița de zăpadă nu mai este, doar câteva urme abia zărite de pași mai stau mărturie – de-a dreptul iluzorie... – a neobișnuitei întâmplări din noaptea precedentă. Dar, pentru că suntem, așa cum spuneam de la început, pe un tărâm miraculos, unde totul funcționează după alte reguli și urmând alte legi decât în lumea obișnuită, în scurtă vreme se întâmplă ceva neașteptat, miraculos –, dar deloc inexplicabil în acest context. Și anume, în regiunea aceea îndepărtată și neumblată, apare o fetiță frumoasă, care seamănă, cel puțin în ochii lui Mabel și Jack, cu fetița de zăpadă pe care o construiseră ei înșiși. Să fie realitate sau simplă ficțiune? Să fie într-adevăr așa, ori e vorba doar de închipuirile unor oameni atât de singuri încât încep să trăiască alături de nălucirile făurite de imaginația lor? Arta lui

Eowyn Ivey constă, printre altele, și în aceea că reușește să nu spună niciodată exact cum stau lucrurile. Ea nu încearcă să explice, ci să relateze ceea ce personajele sale trăiesc – iar prin asta textul însuși se însufletește și prinde viață așa cum, poate, cititorul mai sceptic sau marcat de experimentalismul prozei contemporane nici nu s-ar fi așteptat.

Și, chiar dacă inițial Jack e deopotrivă înspăimântat și fascinat de strania și minunata creatură, Mabel (căreia sosirea fetei îi amintește de o poveste auzită în copilărie) se leagă de ea ca de fiica pe care a dorit-o mereu și pe care nu a avut-o niciodată. Însă scriitoarea știe cum să creeze suspansul, iar cititorul stă mereu cu sufletul la gură, temându-se, în unele momente, că acțiunea ar putea lua o turnură à la Angela Carter, iar neobișnuții protagoniști ar putea cădea ei înșiși pradă nebuniei. Eowyn Ivey relatează atentă la detalii, dar fără a-și încărca inutil textul cu amănunte de prisos, astfel încât nimic nu pare artificial în istorisirea aceasta. În plus, autoarea se dovedește o adevărată maestră a ambiguității, unele întâmplări pot, la fel de bine, să fie citite în mai multe feluri și, implicit, pot primi interpretări diferite. Ivey nu se situează în mod deliberat de nicio parte, în aceasta constă și farmecul *Copilei de zăpadă*.

Cartea pune, însă, în discuție, și un aspect mai puțin observat în cronicile (entuziaste, majoritatea) care i-au fost dedicate. Și anume, ce înseamnă să fii părinte, cum poți să te apropii mai bine exact de acea ființă a visurilor tale pe care, ulterior, va trebui s-o eliberezi tocmai pentru a-i da voie să-și trăiască propriile vise așa cum consideră de cuviință. Sigur că pericolul căderii în sentimentalismul lacrimogen există, însă Ivey îl evită cu grație, rămânând, ca autoare, caldă, dar nu exagerat de dulce, și situându-se în permanență pe un soi de graniță ce separă lumea realității de cea a imaginației, dând consistență, în acest fel, amândurora.

Copila de zăpadă, cea venită parcă de nicăieri sau, mai degrabă, cea care se însufletește din toate speranțele de părinți lipsiți de copii pe care le nutriseră ani de zile Mabel și Jack, rămâne în casa celor doi, fiind crescută ca și cum ar fi fiica lor. Primește și un nume, Faina. Iar Mabel, cea care, imediat după ce cuplul se stabilise în Alaska, susținuse că nu vrea – mai exact, nu mai poate – auzi din nou veselia copiilor pe lângă casa sa, doar pentru ca în acest fel să-și înșele tristețea și imensa singurătate și să nu-și recunoască spaimile cele mai profunde, ajunge să nu mai conceapă viața fără frumoasa și delicata Faina.

Numai că niciodată lucrurile nu sunt atât de simple pe cât pot ele părea la un moment dat. Iar *Copila de zăpadă* a lui Eowyn Ivey nu e o poveste cu zâne, autoarea având grijă ca cititorul să nu uite niciodată acest lucru. Astfel încât cartea nu se va încheia ca un basm, cu cei trei care „au trăit fericiți, până la adânci bătrânețe”, ci doar cu un semn al speranței care trebuie păstrată orice-ar fi: copilul copilei de zăpadă rămâne alături de Mabel și Jack. Dar asta nu face altceva decât să le aline tristețea pierderii Fainei, cea care, într-o bună zi, pe neașteptate, la fel cum venise, dispăre în necuprinsul pădurii. Dovadă că, pentru a putea continua să trăiască, până și cele mai frumoase plâsmuiri ale imaginației sau ale dorinței trebuie eliberate și lăsate să plece.

Vindecare și cunoaștere

Comparat de mulți cititori și cronicari literari cu *Numele trandafirului*, de Umberto Eco, având acțiunea plasată în secolul al XV-lea, dar ducându-și personajele prin toată Europa, propunând un protagonist ieșit cu totul din tipare și care e, pe rând, vraci, nebun sfânt, pelerin și călugăr, devenit imediat senzația literară a momentului în Rusia și *best-seller* în toate țările unde a fost tradus, romanul lui Evgheni Vodolazkin, *Laur*^{*}, apărut în anul 2012, reprezintă nu doar un extraordinar experiment la nivelul discursului narativ (amănunt care a delectat critica literară), ci și o lectură uluitoare, de sub fascinația căreia cititorului îi este greu să se elibereze.

Dincolo de subiectul în sine, care cucerește încă din primele pagini, romanul acesta este un text de o remarcabilă subtilitate; și care, în ciuda dimensiunilor sale și a multitudinii de teme și motive implicate, reprezintă o deloc convențională reevaluare a implicațiilor / formelor temporalității. Aceasta devine, pentru Vodolazkin, labirintică și plină de provocări pe care le ridică în fața cititorului –, dar și a personajelor; însă, deopotrivă, ea mijlocește accesul protagonistului la adevăruri care, altfel, (i-)ar rămâne ascunse și la dimensiuni spirituale pe care în alt mod nu le-ar putea percepe. Întâmplările în care e implicat tânărul Arseni, cel care devine, după mulți ani, călugărul Laur, îl poartă pe acesta nu doar de-a lungul și de-a latul Rusiei și al Europei, în călătorii vădit inițiatice, ci, în egală măsură, îl ajută să aibă acces la esența unui timp superior, să-și contemple imaginea matură încă de pe când e doar un copil și să mediteze în cel mai implicat mod cu putință asupra faptelor sale atunci când ajunge la senectute; chiar mai mult, el are revelația unor evenimente care se vor petrece după secole întregi, într-un viitor pe care, chiar dacă știe că nu-l va mai apuca, îl intuiește în toate datele sale esențiale.

Autorul e și un reputat specialist în literatura veche a Rusiei (și nu numai), astfel încât titlul romanului său reprezintă o dublă trimitere culturală: pe de o parte, la viața unui sfânt rus din secolul al II-lea al erei creștine, iar pe de alta, la mitologicul arbore cunoscut fie sub numele de laur, fie, mai comun, dafin. Ambele sunt importante pentru structura și conținutul romanului, pentru că, dacă cea dintâi sugerează posibila identificare a viitoarei vocații monastice a lui Arseni,

^{*} Evgheni Vodolazkin, *Laur*. Traducere și note de Adriana Liciu, București Editura Humanitas Fiction, 2014.

suprapunându-i evoluția pe aceea a vieții unui sfânt al vremurilor străvechi, știind, însă, și cum să accentueze adesea tocmai latura ficțională a personajului romanesc, cea de-a doua duce pe dată cu gândul la remediile aproape miraculoase pe care Arseni le prepară, urmând învățăturile bunicului său, Cristofor. De asemenea, se sugerează extraordinarele realizări pe care Arseni le înregistrează ca vraci, lecuind și alinând oamenii care vin să-i ceară sfatul și ajutorul, dar și permanenta sa modestie, umilință de-a dreptul, repetat act de smerenie pe care îl face dăruitul vraci care alege să aducă întotdeauna slavă lui Dumnezeu pentru succesele pe care le are, nedorind să-și asume rolul principal sau să nutrească vreun gând de mărire – căci știe foarte bine că iluzorii sunt toate măririle, nimic altceva decât vană vânare de vânt.

Numai că aluziile culturale pe care le are în vedere Evgheni Vodolazkin nu se opresc aici, pentru că întregul său roman are ca supratemă transformarea, eterna metamorfoză – evocată tot de imaginea laurului din titlu. Sigur că modelul este Ovidiu și ale sale *Metamorfoze*, mai precis secvența în care Daphne e preschimbată într-un arbust de dafin pentru a putea scăpa de urmărirea lui Apollo. Iar noțiunea de schimbare, permanenta evoluție, neîncetata schimbare reprezintă firul conducător ce străbate toate cele patru părți ale cărții și care, dincolo de aparenta fragmentare, dă unitate creației lui Vodolazkin. Desigur, fiecare fragment al romanului descrie o etapă din existența lui Arseni, care primește de fiecare dată un nou nume, asumându-și, astfel, identitatea specifică, pentru a deveni, în final, Laur, încununare a unei vieți dedicate celorlalți, încercare mereu reluată de ispășire a vinovăției de care protagonistul nu poate scăpa, de a nu fi reușit s-o salveze, în ciuda harului său de vraci, pe mult iubita sa Ustina și pe copilul lor nou născut.

Preferința pentru semnificațiile metamorfozei nu este nouă în literatura rusă, dacă e să amintim aici doar experiența estetică a simbolistului Alexander Blok, cel care folosea povestea transformării lui Daphne în laur pentru a accentua importanța noțiunii de „sophia” și sensurile apropierei de aceasta, înțeleasă ca simbol al esenței feminine a universului, prezente în mod latent în întreaga natură. Până la un punct în mod asemănător, romanul lui Vodolazkin oferă cititorului și o cuprinzătoare (și grăitoare!) frescă a unei epoci tumultuoase, în care Rusia se mișca încă în ritmurile medievale, în vreme ce Europa cunoștea deja eferescența culturală a Renașterii. În ciuda acestei diferențe – și cumva de-a dreptul pe deasupra ei – *Laur* cucerește prin temeritatea autorului de a afirma frumusețea lumii rusești tradiționale, cu legături atât de evidente între datele strict materiale ale existenței și universul spiritual. După cum se subliniază nu o dată, eforturile lui Arseni de a alina suferințele trupești ale oamenilor sunt în primul rând, atât pentru pacienții săi, cât și pentru el însuși, o experiență spirituală, calea spre unica mântuire în care vraciul Arseni poate crede din tot sufletul. Asta determină decurg sacrificiul de sine și aplecarea spre ascetism ce caracterizează existența celui etern îndrăgostit de Ustina sa. Dar și dăruirea, înțelegerea pentru ceilalți, compasiunea pentru aproapele său, căci leacurile pe care Arseni le prepară și le oferă, adesea gratuit, nu sunt altceva decât rugăciuni fierbinți – chiar dacă fără cuvinte – pentru mântuirea propriului suflet,

dar și pentru salvarea celor din jurul său. Abordând acest aspect și explicând, indirect, plasarea în timp a faptelor eroului său, Vodolazkin însuși afirma: „Sunt lucruri despre care este mai ușor să vorbești în contextul unei Rusii străvechi. Despre Dumnezeu, de exemplu. După părerea mea, legăturile cu El erau mai directe pe vremuri. Mai mult decât atât, pur și simplu existau. Acum natura acestor legături îi preocupă doar pe puțini, și asta e neliniștitor. Să fi aflat noi, din Evul Mediu încoace, vreun lucru complet nou, care să ne permită să ne relaxăm?”

Scriitorul întreprinde, în această carte, și un demers ce vizează o originală interpretare a cronologiei. *Laur* e subintitulat „roman neistoric”, tocmai pentru ca cititorul să fie conștient de la început că nu e vorba despre simpla relatare a unei existențe dedicate celorlalți. Principiul linearității cronologice e sistematic subminat, la fel și relațiile de strictă cauzalitate, pentru că semnificația acțiunilor lui Arseni / Laur trebuie căutată în afara curgerii istorice. Vodolazkin reușește să realizeze acest lucru în primul rând prin intermediul unui stil extrem de elaborat – și de cuceritor: o combinație inedită a fragmentelor cu iz arhaic, veritabile pagini de cronică, atinse de patina timpului cu altele, de factură diferită, ce mimează relatările istorice presupus impersonale, tinzând spre obiectivitate. Și din acest motiv, portretul lui Laur e foarte convingător, iar universul arhaic unde se petrec toate e o veritabilă replică a unui nou tărâm al fericirilor ori a unei alte Vârste de Aur... Consecința imediată este că istoria primește un alt sens, iar temporalitatea dobândește o consistență neașteptată, devenind un conglomerat format din straturi suprapuse, dar care se amestecă, permițând o comunicare trans-generațională.

Existența oamenilor e ghidată, astfel, de marele timp, stând sub semnul unei circularități rituale, iar nu al simplei curgeri și risipiri. Totul se raportează la sărbătorile Rusiei, la anotimpuri și la activitățile umane care sunt puse în primul rând sub protecția divină, iar nu sub cea a calendarului, simplu instrument de numărare, nu de veritabilă măsurare. Se explică, astfel, obsesia pentru sfârșitul lumii și pentru momentul precis al acestui eveniment (plus paralelismul constant dintre „Anul Domnului” și „anul de la Facerea Lumii”) – dorința de clarificare a acestui mister fiind și unul dintre motivele pentru care Arseni va întreprinde, alături de învățatul Ambrogio, marea călătorie prin Europa, pentru a ajunge la Ierusalim, pentru a putea reveni acasă și a avea, abia atunci și abia acolo, revelația privitoare la sensul întregii sale existențe. În final, în ultimele săptămâni ale vieții sale pământești, călugărul pustnic Laur nici nu va mai măsura timpul altfel decât raportându-se la propriile amintiri și spunând „într-o zi” pentru a denumi atât trecutul, cât și prezentul.

Convins că în Evul Mediu oamenii aveau o altă percepție și o înțelegere diferită a timpului, Evgheni Vodolazkin împărtășește cu personajele sale neîncrederea în ceasornice, ținând seama – e impresia cu care cititorul rămâne după lectura acestei superbe cărți – în primul rând de perspectiva eternității și de valorile adevărate, cele care rezistă de-a lungul epocilor. Nu e, așadar, întâmplător că *Laur* cuprinde și extraordinare descrieri ale imaginilor „nebunilor întru Hristos” (există un model pentru Vodolazkin și în *Boris Godunov*, de Pușkin), Arseni însuși se

numără printre aceștia, în timpul șederii sale la Pskov, apariții care, chiar dacă nu sunt exclusiv specifice culturii ruse, sunt prezente mai ales în această lume, unde sunt și investite cu semnificații profunde și, adesea, nebănuite. Romanul lui Evgheni Vodolazkin, pe lângă minunata istorisire pe care o cuprinde, pe lângă evidențierea unui protagonist neobișnuit (și, tocmai de aceea, cu atât mai fascinant!), reprezintă, însă, și o permanentă meditație. Nu doar asupra condiției umane sau cu privire la realitatea istoriei și a cronologiei, ci care vizează mai cu seamă esența Rusiei eterne, cea care, după cum se și sugerează la finalul cărții și după cum spunea și Tiutcev, cu un veac și jumătate înainte, „nu poate fi înțeleasă cu mintea”...

CUPRINS

Despre călătorii și biblioteci	5
CLASICI ȘI CLASICI AI MODERNITĂȚII	7
Drumuri, călătorii, revelații	7
Dincolo de satiră	12
Speranțe și așteptări	15
<i>Salammbô</i> . Bătălia interpretărilor	18
Mă iubește, nu mă iubește... ..	21
Kim, Kipling și Cartea Indiei	24
Călătorie spre descoperirea de sine	28
Iubiri dificile	33
Portret al artistului ca dramaturg	38
Șeherezada Nordului	42
Literatură și existență	46
Peisaj și predestinare	55
Țara Făgăduinței și Tărâmul Pustietății	58
Orlando: masculin, feminin, androgin	62
Despre aventurile memoriei	66
Paradoxurile (auto)biografiei	70
A reuși sau a câștiga	74
Literatură vs. nebunie	77
Fascinația psihologiei	81
Din nou despre o crimă și o pedeapsă	85
Pe drumurile Istoriei	89
Șah la cititor	93
Somerset Maugham, povestitorul	97
Oameni și animale	100
Credință, conștiință, putere și glorie	105
Despre întuneric și lumină	108

Noile aventuri ale personajului picaresc	112
Amurgul lumii Principelui	115
Kazantzakis și „Privirea Cretană”	118
Brazilia și <i>Gabriela</i> . Schițe și portrete	121
Despre samurai și fantome	125
Orbire, iubire, singurătate.....	128
Secretul Maestrului de ceai	132
Ophelia, Hamlet & Fernando Pessoa	136
LABIRINTURI POSTMODERNE	143
Jocuri și ferestre deschise	143
<i>Albă-ca-Zăpada Reloaded</i>	152
Despre oameni și păsări.....	156
Unde duce teama de zbor	160
Singurătate în doi	164
Din punctul de vedere al presei... ..	168
Prietenul iepurelui	171
Ziduri, poduri, adevăruri	175
O mie și una de povești	179
Casandra sau curajul de a spune adevărul	182
Extincție și literatură	186
Lumea din spatele ușilor închise	190
Istorie, lectură, literatură	197
Cea mai bună dintre lumi... ..	204
Odiseea din Alaska.....	207
Rătăciți printre cuvinte	211
Dragoste, sex, minciuni și adevăruri	217
Detectivii și literatura	220
Orele & cărțile	224
Viața de după moarte.....	228
A fost odată, în Irlanda... ..	231
Singurătatea numerelor prime.....	234
Sub semnul ambiguității.....	238
Partituri fără frontiere.....	245
Ce mai rămâne când lumea se sfârșește	249
În căutarea Parisului de altădată.....	252
Lumea văzută de Enzo	256

Unde fugim de-acasă	259
Jocul cu realități alternative.....	263
Tristeți, eșecuri, muzică.....	267
Exerciții de respirație.....	270
O călătorie în(spre) literatură.....	274
Războaie și copii.....	278
Istorie și istorii personale.....	281
Lecturi și alegorii.....	285
Povești pentru părinți și copii	295
Vindecare și cunoaștere	298

Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Redactor carte: Teodora Cucuiet
Tehnoredactare computerizată: Teodora Cucuiet

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro