

Rodica Grigore
Evoluția formelor românești

Coperta: Patricia Pușcaș
Ilustrația copertei: Franz Marc, *Flori colorate* (1913-1914)

Copyright © Rodica Grigore, 2008

Descrierea CIP
978-973-133-361-8

Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Redactor șef: Irina Petraș
Tehnoredactare computerizată: Alina Felicia Bădescu

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

RODICA GRIGORE

EVOLUȚIA FORMELOR ROMANEȘTI.
Între modernism și postmodernism

– Note de curs –

Casa Cărții de Știință
Cluj Napoca, 2008

MUTAȚII ÎN ESTETICA ROMANULUI MODERN.

MARCEL PROUST ȘI JAMES JOYCE – DE LA MEMORIA

INVOLUNTARĂ LA FLUXUL CONȘTIINȚEI

Romanul modern – privire generală

S-a vorbit foarte mult, în studii critice de cele mai diverse orientări, despre istoria romanului – iar uneori chiar despre o istorie a romanului modern – unii cercetători considerând că au descoperit începuturile acestuia tocmai în Antichitate, de exemplu, prin extraordinarul text al lui Petronius, *Satyricon*. Dar, dincolo de asemenea opinii, se poate afirma, pe bună dreptate, că istoria romanului modern începe, în adevăratul sens al cuvântului, odată cu *Don Quijote* de Cervantes, ea fiind, în fond, paralelă cu însăși istoria epocii moderne. În plus, după cum spune și Nicolae Balotă în consistentul studiu cu care prefățează *Istoria romanului modern* a lui R.-M. Albérès, există, pe lângă toate aceste probleme legate de descoperirea punctului exact de plecare în ceea ce privește modernitatea romanului și alte câteva, cel mai adesea ignorate de exegeți. Mai cu seamă situația fundamentală, aproape mitică, esențială pentru condiția umană și, implicit, pentru roman: căutarea. Fie că e vorba de căutarea lânii de aur, de căutarea unei femei, de căutarea Graalului sau de situația lui Ulise în căutarea drumului spre casă, căutarea reprezintă un soi de condiție *sine qua non* a vieții omului dar, deopotrivă, a acestei specii literare cu o atât de veche istorie și cuprinzând atâtea și atâtea forme de expresie. Iar aici e de găsit și unul dintre substraturile esențiale ale romanului, mai cu seamă ale romanului modern și anume căutarea pe care el o reprezintă în sine – e adevărat, o căutare de tip aparte – și anume, a propriei sale origini. Pentru că romanul modern, de la *Don Quijote* încoace, cel puțin, devine, în egală măsură, și roman al căutării dar și roman al romanului, adică o carte al

cărei personaj principal este însăși cartea, romanul care se scrie în chiar cursul lecturii sau al scrierii propriu-zise a cărții. În acest sens, se poate chiar afirma că *Don Quijote* este cel dintâi roman al romanului bine încheiat – deși încercări de acest gen existaseră, în sens foarte larg, desigur, încă din *Epopoea lui Ghilgameș* – pentru că personajul principal se raportează mereu, atunci când vine vorba de organizarea propriei existențe tocmai la cartea (romanul) care se scrisese despre el. Strategie care va fi preluată și utilizată, mai târziu, de majoritatea autorilor de seamă ai secolului XX, de la André Gide, în *Falsificatorii de bani*, la Gabriel García Márquez, în romanul *Un veac de singurătate*, ca să ne oprim doar la aceste două exemple.

Dincolo de aceste considerații, trebuie să precizăm, de asemenea, că există forme atât de numeroase pe care le-a îmbrăcat romanul, încât, nu o dată, cercetătorii s-au întrebat – pe bună dreptate – care sunt punctele comune pe care, ca cititor, le poți găsi între creații așa de diferite cum sunt *Ulise*, *Război și pace* sau *Don Quijote*, care ar fi, altfel spus, „invarianții” acestora. Pentru că, după cum bine a demonstrat Paul Hazard în studiul său *Criza conștiinței europene*, criza romanului, evidentă încă de la începuturile genului, este și o criză a epocii moderne în ansamblu, manifestată mai cu seamă începând cu mijlocul secolului al XVII-lea, tocmai momentul din care putem vorbi cu adevărat despre constituirea definitivă a acestei forme literare. Așadar, romanul ar sta, de la bun început, sub semnul crizei dar și sub acela al lui Proteu, dacă avem în vedere, pe de o parte, multitudinea de forme ale acestei specii literare iar pe de alta, strategiile narative tot mai diverse pe care scriitorii încep să le folosească. Pentru că, dacă Paul Valéry, de exemplu, din rațiuni evidente, ironiza autorii care se foloseau de formule de tipul „Doamna Marchiză a ieșit cu trăsura către ora cinci...” este evident că, mai cu seamă în secolul XX, cunoscut și ca „secol al romanului”, se scrie cu totul altfel. După cum afirmă Albérès, „romanul începe să se folosească de povestire doar pentru a exprima altceva.” În același sens, se cuvine să reținem opinia lui Wellek și Warren, în conformitate cu care ar exista „o dublă origine a romanului: pe de o parte, povestirea nefictivă, reprezentată de scrisori și jurnale, subordonate *mimesis*-ului iar pe de altă parte, formele narative ficționale,

cum sunt epopeile, romanul cavaleresc, forme ce determină mai ales consolidarea romanului poetic sau mitic”, atât de practicat în epoca modernă. Se vede, astfel, că romanul modern stă și sub simbolul semn al labirintului, lucru identificabil, de exemplu, în *Ulise* de James Joyce, carte ce dezvăluie o adevărată lume à tiroirs, dovadă supremă a faptului că, așa cum spune Albères, „romanul e și un substitut al morții” el fiind cel care a înlocuit, în secolul XX, însăși ideea de eternitate. Consecința cea mai evidentă a acestei stări de lucruri va fi că vechiul principiu mimetic din realism va fi înlocuit, din ce în ce mai frecvent, cu altul, mai exact cu accentul pus pe *phantasia*, tocmai datorită faptului că marii creatori ai vremii nu mai încearcă să redea, în paginile romanelor lor, lumea așa cum este ea în realitatea exterioară, ci să inventeze, să imagineze o altă lume, cu legi și reguli proprii doar ei, fapt evident, de exemplu, în romanele lui Franz Kafka. Altfel spus, nu se mai caută un adevăr istoric, ci acela filosofic al unei realități ontologice.

Cele mai importante modificări ale structurii și tehnicilor romanești devin evidente mai cu seamă în anii '20 – '30 ai secolului XX. Acum se accentuează relația autor – subiect, punctul de vedere și implicațiile sale, toate cu scopul redefinirii radicale a naturii și funcției ficțiunii. De exemplu, romanul englez al secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea reprezenta un adevărat instrument public, bazându-se, invariabil, pe ceea ce era considerat, de către standardele generale ale societății, drept semnificativ iar, în consecință, atitudinea autorului față de personaj era una de observator. Cu toate acestea, trebuie să menționăm, tocmai în această epocă și tocmai pe tărâmul romanului englez, apariția neașteptată a unui text care, pe drept cuvânt, a fost numit precursor al romanului modern: *Viața și opiniile lui Tristram Shandy* (1759 – 1767), de Laurence Sterne, bine primit de publicul vremii. Povestea este scrisă la persoana întâi, implicând un narator care a început să-și scrie memoriile. Dar, dintr-o digresiune în alta, povestirea este înlăturată treptat și abia dacă se mai observă debutul intrigii la sfârșitul operei. Sigur, *Tristram Shandy* rămâne „o excelentă satiră a romanului din Anglia Luminilor”, după cum subliniază și Gilles Philippe, însă, în același timp, „prin comentarii auctoriale fără sfârșit, printr-un joc fără precedent pe seama tipografiei pagini albe,

șiruri întregi de asteriscuri și alte ciudățenii de acest gen, textul creează un efect de distanțare: ficțiunea este denunțată astfel iar textul amintește fără întrerupere că este un text și previne stabilirea unui pact narativ prin care cititorul să-i acorde naratorului orice urmă de încredere.” În afară, însă, de ineditul exemplu reprezentat de cartea lui Sterne, majoritatea celorlalte titluri ale vremii păstrează, în linii mari, același tipar și urmează aceleași modele consacrate. Astfel, era mai semnificativ, de pildă, pentru un personaj literar din romanul de acum să fugă cu soția altcuiva decât să bea o ceașcă de ceai meditând la condiția umană. Se întâmplă așa mai cu seamă deoarece relațiile umane erau determinate de instituții iar nu de realitățile profunde ale ființei umane. Dar autorii secolului XX trebuie să exprime altceva – și altfel – căci altele sunt acum elementele considerate semnificative. În plus, nimic nu mai poate fi luat ca perfect sigur și determinat o dată pentru totdeauna, în sensul acesta trebuind interpretate tehnicile romanești ale lui Marcel Proust, James Joyce sau Virginia Woolf. De aici și importanța tot mai mare a filosofiei la nivelul structurii romanești, în primul rând conceptul de durată teoretizat de Henri Bergson, precum și interesul, venit pe linia lui William James, pentru conștiința umană, pornindu-se de la premisa – enunțată, de altfel, de Freud și nuanțată de Jung – că personalitatea individuală e suma memoriei tuturor, așa încât trecutul poate fi mereu identificat, ca stare de fapt, în prezent. Concluzia, tristă, este, totuși, că tema esențială a romanului secolului XX este singurătatea, căci omul nu e nimic altceva decât prizonierul propriei conștiințe iar toate gesturile și atitudinile sale publice, fiind publice, sunt mai mult sau mai puțin false. Cu toate acestea, dorința de comunicare este mereu evidentă. Întrebarea la care au încercat, așadar, să răspundă numeroși scriitori ai vremii este dacă (și, mai ales, cum) poate fi depășită singurătatea. Răspunsul este oarecum optimist, numai că mijloacele diferă, mai cu seamă la nivelul construcției personajelor, mai ales deoarece acum, după cum afirmă E. M. Forster în *Aspecte ale romanului*, „marea societate nu mai contează deloc în viața individului.” Astfel, în *Ulise* de Joyce, oamenii merg adesea la baruri pentru a bea un pahar împreună, tocmai din nevoia de a stabili relații de comunicare cu ceilalți și

de a depăși singurătatea și izolarea, strategia aceasta plasându-se, astfel, în descendența vechilor forme ritualice de comuniune și de comunicare umană. Iar dacă singurătatea e marea temă și problemă a romanului secolului XX, trebuie să menționăm, de asemenea, că dragostea este marea necesitate. Întrebarea la care se vor strădui să răspundă autorii marcanți ai vremii este tocmai cum pot fi aceste realități esențiale ale ființei umane puse în acord.

A extrage realitatea ideală din faptele propuse lecturii a devenit profesiunea de credință a unui anumit tip de roman care s-a instituit în jurul anului 1925, odată cu opera lui Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil, Virginia Woolf, Franz Kafka sau William Faulkner. În decursul unui deceniu, vor apărea opere cu adevărat revoluționare, care îndepărtează romanul de suprafața vieții și marchează deplasarea interesului major al acestuia către adâncimi nebănuite până atunci.

Desigur, această orientare are o serie de precursori, căci Nerval, Dostoievski și, în anumite momente, chiar naturaliștii, presimțiseră noul tip de roman. Însă în adevăratul sens al cuvântului, el se va face cunoscut în Franța abia în primele decenii ale secolului al XX-lea. Refuzând privilegiul romanului tradițional, cel în care autorul știa tot ce are de spus de la bun început, el se va defini prin faptul că povestitorul nu înțelege în întregime și nici nu mai domină în întregime faptele pe care le relatează. Se poate spune, de fapt, că romanul, începând de la sfârșitul secolului al XVII-lea și până la începutul secolului XX, se îmbogățește, încărcându-se de adevăr. El renunță, în primul rând, să mai fie o simplă poveste și năzuiește să devină observație, confesiune, analiză. Nu va mai fi apreciat decât potrivit cu ceea ce pretinde, adică zugrăvirea omului sau a unei epoci istorice, revelarea mecanismelor societății și descoperirea scopurilor esențiale ale existenței umane. În acest sens, Michel Butor, în *Repertoire*, consideră chiar că „romanul este domeniul fenomenologic prin excelență, locul în care se studiază în ce fel ne apare realitatea sau în ce fel poate să ne apară ea.”

Romanul modern părăsește vechile modalități ale povestirii, care erau verificabile, raportabile la diferite documente, reductibile la o evidență exterioară pentru a constitui

o narațiune ce nu mai pune accentul pe ideea de a fi cât mai credibilă. El va căuta mai puțin adevărul istoric al faptelor, al realității circumscrise în spațiu și timp și se va îndrepta mai degrabă către un adevăr filosofic al unei realități ontologice. Vocația însăși a romancierului se schimbă de la cea de povestitor al unor întâmplări interesante la cea de exprimare a unor realități de natură psihologică sau ontologică. R.-M. Albères însuși considera interesul crescând al romancierilor secolului XX pentru elementele ce depășeau granițele consacrate ale mai vechii povestiri, pentru fenomene psihologice ori sociale drept „o tentație a alexandrinismului.” Am insistat asupra acestor modificări fundamentale pe care criza romanului le-a adus în obiectivele și structurile literare deoarece principala problemă pe care o ridică romanul în secolul XX este aceea a continuității și discontinuității formelor sale.

Împotriva convențiilor, împotriva unei continuități conformiste se îndreaptă, de fapt, orice act de creație autentică. Romanul modern este, în ansamblul său, sens documentat ori căutând, cel puțin, să pară documentat, depășind cadrele povestirii pitorești și simplul reportaj. Tocmai de aceea, Henry James spunea că totul este aventură, chiar și în cele mai nesemnificative fapte. Pentru că totul va participa, în romanul secolului XX, la organizarea unei aventuri care nu mai e produsul unei intrigi dramatice și coerente, având ca protagoniști o serie de personaje „monolitice”, o intrigă expusă într-o succesiune temporală cronologică și bine definită și implicând o înlănțuire causală. Vom asista, în schimb, la apariția unui nou tip de roman, care aduce o schimbare radicală de perspectivă, mai cu seamă în privința tratării umanului. Acest tip de roman nu mai prezintă „documente” asupra realității – umane sau nu – ci se vrea el însuși un document, o adevărată mărturie antropologică. Ficțiunea romanescă este ambiția fenomenologiei de a stabili noi raporturi ale omului cu realul. Realitățile noi ale unor timpuri noi cer renunțarea la vechile convenții, precum și explorarea noilor realități și a modului în care omul reușește să se adapteze la ele.

Romanul acesta nou, numit, uneori chiar „poetic”, va încerca, așadar, să exprime nu lumea obiectivă și nici pe aceea constant subiectivă, ci tocmai noul raport de forțe care se

stabilește între ele. Astfel, după Jean Ricardou, noul roman este unul „al reprezentării, îndreptând în direcția lui însuși procesul de reprezentare și devenind, astfel, un roman al autoreprezentării.” De altfel, majoritatea criticilor care au abordat aceste probleme au căzut de acord că romanul modern nu mai ilustrează și nu mai instruieste în sensul limitat al cuvântului și nici măcar nu mai povestește. El va pune în evidență, parțial asemănător poeziei, caracterul inoperant al tradiționalei dihotomii formă – conținut.

Intenția romancierilor care ilustrează această orientare se îndreaptă către surprinderea faptului uman în afara artificului povestirii. Astfel că, nemaifiind interpretat dinainte, faptul uman își va păstra întregul mister. Noul roman nu mai prezintă omul ca pe un obiect de studiu căruia va trebui să îi și găsească, până la urmă, o explicație cât mai convingătoare, ci ca pe o rețea de indeterminări pe care arta își va putea exercita în voie variațiunile. Personajele, așa cum le concepea vechiul roman, nu mai izbutesc să epuizeze realitatea psihologică actuală: „în loc să o reveleze ca altădată, o escamotează”, va spune, în acest sens, Nathalie Sarraute. Este și motivul pentru care acest nou tip de roman vrea să vadă în psihologie mai degrabă un mister decât o disertație, în sensul strict al termenului. Romancierul, la rândul lui, încetează de a se mai găsi în vechea postură de analist rațional al psihicului, căci, „mai degrabă decât o ordine artificială pe care ar fi putut el s-o impună, va căuta bogata dezordine a secretelor de toate felurile, a angoasei, coborând mai adânc în dispersiunea lumii interioare”, după cum spunea Maurice Blanchot vorbind despre romanul *Lupul de stepă* al lui Hermann Hesse.

În *Retorica romanului*, Wayne C. Booth are o atitudine rezervată față de modernism, considerând că această atitudine trebuie privită mai întâi în contextul mai larg al mișcării de reconsiderare a literaturii și artei tradiționalist-mimetice. Booth supune romanul în formula modernistă unui examen sever, accentuând asupra unor carențe sau servituți ce trecuseră neobservate sau care se adăposteau sub armura unor programe teoretice abil și foarte combativ întocmite. Criticul nu respinge nici în bloc și nici individual aportul modernismului la perfecționarea formelor și tendințelor romanești. Am putea spune chiar că, din perspectiva criticii sale, atât

romanul „fluxului conștiinței”, cât și „romanul colaj” își dezvoltă cu mai multă pregnanță aportul novator și alternativele prin care au diversificat și îmbogățit tradiția. Nu trebuie, însă, să pierdem din vedere că, în epoca pe drept cuvânt numită adesea „a romanului modern”, atât romancierii cât și criticii par cu deosebire înclinați să-și reprezinte lumea plăsmuită sub forma unei rețele de raporturi statornicite între vocile ce se rostesc în cuprinsul operei, raporturi de întrepătrundere și de ierarhizare, ce vor da, finalmente, naștere unei structuri. Romanul va fi, astfel, conceput ca un câmp sau ca un spațiu în care, direct sau implicit, acționează, pe lângă personaje, uneori recrutându-se dintre ele, unul sau mai mulți naratori, care, la rândul lor, se pot situa înăuntrul sau în afara acestui spațiu, „în puncte de veghe fixe sau mobile, centrale sau periferice, dinspre care se deschid perspective cu un grad variabil de cuprindere și penetrare în lumea ficțională.” Acest mod de a concepe romanul prezintă avantajul menținerii discuției în planul unui limbaj specific și relativ autonom, care încurajează abordarea structuralistă, adică în termenii unor categorii strict formale, după cum afirmă însuși Wayne C. Booth.

S-a ajuns, astfel, la o adevărată hipertrofiere a simțului pentru simetrii, polaritate, coerență și interdependență, un soi de autoreglare în dauna psihicului, eticului, metafizicului. Iar judecățile de valoare au ajuns să fie exprimate exclusiv în baza gradului de integrare, funcționalizare și sistematizare intrinsecă. Așadar, se creează impresia de obiectivitate absolută, de exactitate matematică, de maximă eficiență și de calitate analitică. Dar va rezulta, totodată, și o anulare a gândirii critice propriu-zise, cea bazată pe simț istoric, orientare axiologică, analiză comparativă, meditație speculativă, raționalitate dialectică. În sensul acesta, același Booth recomandă „rezistența față de tendințele centrifuge și acaparatoare ale esteticului” și susține menținerea fermă în planul criticii, adică în câmpul activității spirituale. În consecință, romanul de tip nou își va fundamenta originalitatea „pe acordul pe care încearcă să-l realizeze între o aprehensiune existențială a lumii și expresia care îi este adecvată, adică scriitura fenomenologică”, după cum afirmă Irina Mavrodin în *Romanul poetic*.

Romancierii acestei noi literaturi, într-un fel oarecum asemănător cu marii poeți care îi precedaseră cu mult înainte pe această cale, abandonează viziunea „esențialistă” în favoarea uneia „existențiale”, care obligă chiar și la analogii cu descoperirile științelor exacte moderne. Scriitorii nu mai cred într-un sistem de referință absolut, nici în determinismul mecanic, atitudini care au stat la baza romanului secolelor anterioare, cele care se mulțumeau să rezume contingentul, ci dimpotrivă, se raportează mereu la un mod de gândire care, subsumând contingentul, include probabilitatea, transformarea posibilității în realitate realizându-se prin intermediul unei adevărate „teorii a probabilității” ce acționează la nivelul scriiturii românești. Pentru că noul tip de roman, ca și poezia ori muzica moderne, presupune și o inițiere. În sensul acesta, Roland Barthes, în ale sale *Eseuri critice*, consideră că „obiectul artei e paradoxul de a exprima inexprimabilul”, de a descoperi în cuvântul comun al lumii cotidiene semnificații noi și nebănuite. Iar a căuta originile romanului înseamnă, după părerea eseistului francez, „a căuta să descoperi și repetatele sale resurecții.”

Orientări și direcții ale romanului modern; reprezentanți

Amplul studiu al lui R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, este construit pe baza unei opoziții marcate care ar străbate romanul modern și anume, pe de o parte *forțele de creștere*, reprezentând linia tradițională a romanului iar pe de alta, *forțele de opoziție*, cele care semnifică saltul calitativ făcut de roman la începutul secolului XX. Cele dintâi continuă să dezvolte, printr-o creștere continuă, elementele romanului din secolele trecute, roman în care domina o idee generală asupra naturii umane și asupra variațiilor acesteia în diferite climatul fizic sau social. Caracterizate prin studiu analitic, prin căutarea pitorescului, a verosimilității, depinzând de o logică a bunului simț, aceste romane sunt, în general, încadrate în categoria largă a post-realismului. Forțele de opoziție, în schimb, sunt cele care au reformat arta romanului, au propus noi modalități de construcție ale unui tip de roman

devenit, în unele momente, un adevărat roman-enigmă. Operele lui Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil, Virginia Woolf, William Faulkner, precum și romanul ironic reprezentat de André Gide, Miguel de Unamuno, Jean Giraudoux, romanul care dislocă formele povestirii (Aldous Huxley, John Dos Passos, Lawrence Durrell), romanul mitopoetic al lui Hermann Broch, romanul condiției umane al lui Jean Paul Sartre, Albert Camus sau Antoine de Saint Exupery, romanul polifonic al lui Thomas Mann, toate aparțin acestei tendințe de opoziție în fața tradiției formale, promovând modernitatea.

Creația romanescă a lui Proust, Kafka, Musil sau Faulkner manifestă, în secolul XX, o „tendință cosmică”. Iar pentru a reuși să o înțelegem va trebui să aplicăm romanului noțiunea de „sistem” dar într-un sens fundamental diferit de cel pe care aceasta o avea cu referire la romanul tradițional, care, în orice caz, putea să fie asemănat mai degrabă cu un „organism”. Romanele care au trecut prin această mare revoluție a formelor rămân astfel de sisteme. Dar, pe când romanele tradiționale erau ordonate în jurul unui nucleu central, sistemul romanului de tip nou nu mai cunoaște și nici nu mai recunoaște un astfel de centru. Pentru că romancierii propun un adevărat univers în expansiune, cu „n” dimensiuni, cu coordonate doar aparent logice, un univers care nu mai e imediat perceptibil și inteligibil. Pentru că romancierul trebuie să împace două tendințe care rezidă în însuși conceptul de „roman modern”: una spre totala descătușare a sa, spre infinitatea cosmică a sistemului (dar îl pândește haosul anarhic) iar alta spre totala ordonare interioară a sistemului, spre o anumită rigiditate schematică (iar în acest caz îl pândește schematismul, tirania șabloanelor). Nici operele mari n-au putut evita cu desăvârșire impasul haosului (*Finnegan's Wake* de James Joyce) și nici impasul schemei (*Trepte* de Michel Butor).

Romancierii credeau în cartea perfectă, autorul secolului XX visează la opera desăvârșită. Strategia atacului decisiv a fost înlocuită cu o adevărată tactică a „asediului în trepte”, după cum o numește, la un moment dat, Mircea Mihăieș. Universul liric și fantasmatic al lui Gide sau Cocteau, densitatea metapsihologică a lui Henry James sau Virginia Woolf,

extensiunea de-a dreptul cosmică a romanului joycean, viziunile kafkiene, toate folosesc romanul în alte scopuri decât acela de a descrie, a informa ori a plăcea. Fără îndoială, arta descriptivă, documentarea realistă vor avea în continuare locul și rolul lor. Dar apar, treptat, tot mai multe opere de tip nou, care se vor considera, ca orice operă de artă, o afirmare a omului împotriva realității, împotriva banalei realități care este, în fond, natura umană. Pe când, de exemplu, Zola sau Duhamel ori Maurois ridicau mereu acele probleme care marchează existența umană la un nivel exterior, Musil, Kafka, Joyce, Cocteau sau Butor le vor aborda pe acelea născute din raportul nou ce se stabilește între umanitate și hazard, între înțelepciunea umană și neputința oamenilor, între cunoscut și necunoscut. Se va putea vorbi, așadar, despre „un roman închis” și altul „deschis”. În „romanul închis”, povestirea este sieși suficientă, totul se explică iar omul se privește într-o oglindă psihologică și socială. Pe când, în „romanul deschis”, scriitorul știe de la bun început – cazul lui Joyce, al Virginiei Woolf sau al lui Kafka – că nu va ajunge niciodată să se interpreteze pe sine până la capăt și nici să-și justifice pe deplin creația. Despărțindu-se de trecut, adică luptând împotriva modelelor care exercitau asupra ei cea mai mare fascinație, pentru a-i oferi șansa de a crea la rândul ei modele, conștiința scriitorului modern se desparte de literatura însăși. A fi scriitor înseamnă, pentru ea, a scrie „împotriva literaturii”, adică altfel decât s-a mai scris. Acest „împotriva literaturii” care vrea să însemne, totodată, „pentru literatură” dar în alt sens, marchează aici „o dedublare pe care scriitorul de tip tradițional nu o cunoaște, deoarece lui îi este de ajuns să știe că ceea ce face este, pur și simplu, literatură,” după cum consideră Irina Mavrodin.

Tendința de explicitare pentru ceilalți, care ar caracteriza, *grosso modo* vorbind, pe scriitorii tradiționali, este înlocuită, acum, printr-una, din ce în ce mai evidentă, de implicare în text a celui alt. În romanul modern, și cititorul este prezent și, mai ales, este perceput altfel. Desigur, la început, nici cititorul nu mai încearcă aceeași satisfacție pe care i-o provoca lectura unui roman tradițional, text în care realitatea era gata ordonată și organizată, desfășurându-se pe un singur plan logic, mereu explicat și luminat de romancierul în-

suși. Bucuria cititorului consta în a profita din plin de inteligența romancierului pentru a vedea clar ceea ce viața îi oferea în mod haotic și, adesea, confuz. Dar cititorul romanului modern nu se mai poate bucura de o simplă poveste frumoasă și bine făcută, fiind invitat să caute în învâlmășeala care îi este pusă în față diverse raporturi mai mult sau mai puțin verosimile ori logice. El însuși va fi silit, în acest fel, să se transforme într-un cititor din ce în ce mai sceptic, încercând să-și dea seama singur de realitatea pe care o instituie scriitorul, căruia îi devine, astfel, partener. „Incompatibilitatea dintre cititor și autor”, teoretizată de Wayne C. Booth în *Retorica romanului* se va dovedi, astfel, o falsă problemă; căci nu e vorba de o incompatibilitate firească. Criticul însuși vorbește și despre o posibilă „modelare a cititorului”. Educația se dovedește a fi, poate într-o și mai mare măsură, și a scriitorului. Asumându-și riscul creației, el trebuie să urmeze legile prestabilite de obiceiurile zilei.

Romanul se schimbă, deci, atunci când punctului de vedere unic al povestitorului tradițional i se substituie o multitudine de puncte de vedere. Dislocarea timpului, confuzia punctelor de vedere diferite, toate vor permite proiectarea asupra naturii umane a mai multor perspective în locul celei unice, vor permite o privire succesivă din unghiuri extrem de diferite. Se poate afirma că, în fond, romanul a simțit nevoia de a miza pe relativitatea timpurilor și punctelor de vedere, în scopul de a oferi o realitate mai complexă și mereu multiplă. Toate aceste aspecte sunt perfect observabile la Proust, Gide, Huxley etc. tocmai deoarece ei sunt cei dintâi interesați de aceste aspecte și știu să le și pună în lumină în operele pe care le scriu. Ei renunță, deci, să mai „povestească” romanul, dând întotdeauna cuvântul personajelor, fără a încerca să le explice ori să le interpreteze. Majoritatea scriitorilor moderni au încercat, astfel, fiecare în felul său, „să mutilizeze timpul”, după cum s-a exprimat, la un moment dat, Jean Paul Sartre.

În consecință, operele vor fi construite circular, în labirint sau în abis. Cei mai radicali promotori ai noului tip de roman, cei care proclamă necesitatea ruperii de convențiile balzaciene ale romanului tradițional nu văd în evoluția formelor romanești și o ruptură totală cu trecutul, cu tradiția.

Acest punct de vedere este susținut de mari critici, de exemplu Albérès și, pe urmele acestuia, de mulți alții, Irina Mavrodin afirmând chiar că „cele două tipuri de roman – tradițional și modern – deși opozabile în discursul critic, nu sunt total opuse, în sensul că s-ar exclude. Amândouă vor dăinui prin cele mai bune opere care le reprezintă.”

Dacă experiența lui Proust decide ruptura de realismul tradițional, care presupunea un autor omniscient și omniprezent – demiurg, ca Balzac, savant ca Zola – aceea a lui André Gide agravează îndoiala față de literatură ca atare iar această îndoială va deveni o adevărată constantă a spiritului modern. La Gide, această neîncredere, ironia, demitizarea, romanul unui roman, nevoia de sinceritate și de autenticitate nu exclud nicidecum, oricât de paradoxal poate părea acest lucru, credința în prestigiul artei, care e a sfârșitului de secol, evidentă, de altfel, și la Mallarmé sau la Anatole France. De aici acel „clasicism” al lui Gide despre care critica literară a vorbit atâta, în fond, acest aspect nereprezentând nimic altceva decât modalitatea sa de a se înscrie într-o tradiție culturală și de a se raporta la literatura de până la el, mai ales la Voltaire, Diderot și Stendhal. Dar și de a marca un veritabil punct de plecare pentru ceea ce va veni după el, pentru că este evident modul în care se raportează la tehnica romanescă gidiană Albert Camus în *Străinul*, de exemplu. În fond, Gide a anticipat, într-un fel, chiar antiromanul, căci de la el provin înlăturarea epicului, dispariția personajului tradițional, a „caracterului” din epocile trecute, precum și – mai ales – ideea romanului unui roman, a textului văzut ca metatext, pe care numeroși autori au preluat-o ca atare din *Falsificatorii de bani* (1925). Dintr-o dată e ca și cum literatura însăși ar deveni propriul său obiect, epicul fiind doar un pretext iar materia cărții încetând să mai fie realitatea, accentul trecând pe confruntarea realității cu imaginea noastră despre ea, așa cum se vor petrece lucrurile în Noul Roman Francez, la Nathalie Sarraute, Michel Butor sau Alain Robbe-Grillet. De altfel, în legătură cu tehnica punerii în abis, trebuie să menționăm faptul că aceasta este definită de Gide încă din 1893, în *Jurnal* astfel: „Transpunerea, la scara personajelor, a subiectului însuși al acelei opere. În unele tablouri, o mică oglindă întunecată și convexă reflectă, la rândul ei,

interiorul scenei unde are loc scena pictată, de exemplu în *Las Meniñas* de Velázquez, în *Hamlet* în scena de comedie, în *Prăbușirea Casei Usher* în textul citit de Roderick.” Ulterior, definiția aceasta va fi nuanțată de cercetători, mai cu seamă în sensul clarificării termenilor. Astfel, în 1967, Jean Ricardou, va afirma că „funcția punerii în abis este una de contestare, manifestată mai ales împotriva tiraniei povestirii” iar procedeul teoretizat de Gide se transformă, treptat, într-un soi de „sabotaj cronologic evident la nivelul structural al povestirii, trebuind, deci, să suscite căutarea unei aboliri a timpului.” Iar Lucien Dällenbach, în anul 1977, va spune că este „punere în abis orice enclavă ce întreține o relație de similitudine cu opera care o conține, micropovestirea pe care o produce fiind, astfel, o oglindă. Rolul ei este acela de a evidenția structura și semnificația operei și de a o înzestra pe aceasta cu cel dintâi instrument al interpretării.”

Pe de altă parte, complexe raporturi de atracție și de respingere pe care Gide le-a avut cu specia însăși a romanului au condus la concretizarea unor relații nu o dată paradoxale, căci acest mare admirator al lui Dostoievski a refuzat, până în anul 1925, să califice drept „roman” vreuna din lucrările sale de ficțiune. În prefața pe care o scrie pentru *Isabelle*, în 1911, el își precizează, de fapt, concepția despre roman, pe care îl consideră prin excelență „locul unei forfote, deoarece descentrează perspectivele, multiplică personajele și punctele de vedere.” Numai că Gide pune, de asemenea, sub semnul întrebării o astfel de ambiție, declarând că el nu a scris la început „decât povestiri”, adică opere ilustrând „o reflecție morală printr-un personaj precis, într-un mod grav și riguros”, așa cum se întâmplă, de exemplu, în *Simfonia pastorală* (1919), scriitorul caracterizându-și, în același sens, drept „soties” ficțiunile satirice în spiritul farsei din *Pivnițele Vaticanului* (1914). Desigur, esențial rămâne, pentru opera lui Gide, procedeul „punerii în abis”, autorul fiind fascinat de celebrul procedeu din pictură, acela de a reprezenta a doua oară, cel mai frecvent, prin intermediul unei oglinzi, chiar scena care constituie obiectul tabloului, termenul de „mise en abyme” fiind preluat, de fapt, din heraldică, unde era folosit pentru a exprima fenomenul de includere a blazonului în propria sa reprezentare, adesea, la rândul ei, dublată. Iar în-

cepând cu *Paludes* (1895), Gide va încerca să aplice această tehnică la nivelul romanului, în cartea amintită eroul fiind un scriitor care se hotărăște să scrie *Paludes*, un roman al cărui erou este, după cum consideră Gilles Philippe, „surprinzător de apropiat de scriitorul însuși”. Apărut în anul 1925, *Falsificatorii de bani* reprezintă, desigur, mai mult decât unicul „roman”, numit ca atare de Gide însuși, deoarece cartea se dovedește a fi o încercare de „roman pur”, autorul dorind să reușească să excludă toate elementele inutile, în favoarea esențialului și anume multiplicitatea conștiințelor și raportul lor cu timpul. Iar aceasta este, să nu uităm, chiar definiția romanului pentru Édouard, romancierul care, în cadrul romanului *Falsificatorii de bani*, scrie un roman care prezintă un romancier care scrie un roman intitulat *Falsificatorii de bani*. În jurnalul lui Édouard, dublură la jurnalul scriitorului ținut de însuși Gide, și în conversațiile dintre personaje este expusă, subtil, teoria gidiană a romanului: acesta va surprinde multiplicitatea ființelor, a punctelor de vedere și a sentimentelor, reflectând, astfel, „densitatea realului”. Dar, desigur, aceasta nu e decât o utopie, romanul putând numai să evoce, prin structură, dacă aceasta este foarte bine pusă la punct, o asemenea profunzime.

În altă ordine de idei, discutând despre inovațiile și inovatorii romanului secolului XX, se cuvine menționat și numele lui Aldous Huxley, mai ales prin romanul său *Punct contrapunct* (1928). Pentru Huxley, realitatea obiectivă e mereu – fatal – incompletă iar incapacitatea omului de a înțelege complet această realitate reprezintă una dintre principalele surse de cinism din opera sa, unde el impune cu hotărâre tehnica contrapunctului, preluată din muzică, prin care încearcă să exprime diversitatea vieții umane dar și faptul că niciodată nu se poate vorbi de existența unui singur aspect dominant. De aici distopia din *Minunata lume nouă*, de exemplu. Importanța muzicii la nivelul narațiunii este, în fond, după cum autorul însuși mărturisește, un element destul de vechi, pe care el l-a preluat de la Flaubert, cel care imagina opera drept oglindă ce reflectă simultan universul și individul, pe fundalul unei adevărate „mări de sunete”. *Punct contrapunct* este, din această perspectivă, un adevărat roman polifonic, cuprinzând momente în care autorul se folosește cu succes de tehnica fugii,

a contrapunctului sau chiar de compoziția simfonică, drept imaginile cele mai potrivite pentru a reflecta destinul uman în societatea modernă.

Marcel Proust, „În căutarea timpului pierdut” – compoziție și personaje

Vorbind despre transformările majore care marchează literatura sfârșitului secolului al XIX-lea, Albert Béguin, în cunoscutul său studiu *Sufletul romantic și visul*, aduce în discuție o dorință din ce în ce mai evidentă din această perioadă: căci, suferind din cauza propriilor sale limite, omul vrea din răspuț să scape de timp, să reușească să-l eludeze. Dar toate încercările de disoluție a eului duc la o nouă neliniște, „pentru că eul modern sfârșește prin a se îndoi de propria sa coerență interioară” și nu se va mai putea cunoaște decât împărțit în mod fatal în clipe fără o unitate prea mare. Nimic altceva decât o imagine exactă a personalității umane moderne care se fragmentează tot mai mult dar și tot mai evident. Tocmai din acest punct începe meditația lui Marcel Proust asupra ființei umane dar și asupra noului mod de a scrie roman: ființa care trăiește în timp nu mai găsește niciun centru în jurul căruia să se orienteze și să-și organizeze unitatea fără de care odinioară nu putea exista. Deodată, devine conștient de faptul că în trecutul său există și acționează euri multiple. Întrebarea care se ridică este, desigur, perfect îndreptățită: există, oare, o lege care să le mai poată da unitate? Aici e marea îndoială căreia Marcel Proust i-a dat glas printre cei dintâi și a reușit s-o exprime într-un mod remarcabil.

Prin vastul ciclu romanesc *În căutarea timpului pierdut*, Marcel Proust (1871 – 1922) este scriitorul care revoluționează romanul francez modern dar, deopotrivă, romanul universal, *În căutarea timpului pierdut* fiind, după cum afirmă Harold Bloom în *Canonul occidental*, „o operă atât de meditativă, încât transcende toate canoanele occidentale de judecată. „ Acest vast ciclu romanesc a fost privit cu suficientă reticență de unii critici, în vreme ce alții i-au recunoscut imediat adevărata valoare. Pentru Gaëtan Picon, Proust nici nu este primul reprezentant, în ordine cronologică, al unui nou tip

de roman în Franța, ci „unul dintre marii clasici ai literaturii franceze”, situat în ilustra descendență a lui Montaigne, a Doamnei de Sevigné și a lui Saint-Simon. Adesea, opera proustiană a fost interpretată, pornind de la aceste premise, ca o veritabilă „frescă socială”, populată cu numeroase „caractere”, altfel spus, o nouă *Comedie umană* a societății franceze a perioadei 1890 – 1910, pentru că detaliul cel mai evident era acela că romanele din ciclul *În căutarea timpului pierdut* ar avea în centru două clase sociale ce apar și în opera lui Balzac: aristocrația și burghezia. În fond, este adevărat că unele descrieri ale salonului Verdurin întrec în incisivitate scene asemănătoare din romanele balzaciene. Numai că trebuie să observăm că, la Proust, această incisivitate este adesea îmblânzită de notele de tandrețe plină de duioșie față de trecutul recuperat (sau recuperabil) prin intermediul memoriei involuntare. Dar tot Proust a fost pus alături, în ceea ce privește atitudinea și viziunea de ansamblu, de predilecția pentru gustul reificării și al anonimatului ce caracterizează Noul Roman francez (iar preferința scriitorului pentru utilizarea punctelor de vedere multiple și a imaginilor distorsionate reflectate, dacă ar fi să amintim, aici, doar exemplele portretelor în mișcare, compuse din nenumărate fațete care par a se construi doar pentru a se putea risipi în clipa următoare, în cazul lui Odette, Gilberte sau Albertine duce în aceeași direcție) sau, alteori, a fost privit drept un mare inovator al formelor romanești, de exemplu, de către José Ortega y Gasset sau Ernst Robert Curtius. Acesta din urmă, în lucrarea sa intitulată chiar *Marcel Proust*, arată că „revoluția proustiană în literatură va schimba nu numai destinul literaturii franceze, ci și pe acela al literaturii europene în ansamblul ei.” Astfel că, pentru prima dată, dintr-o perspectivă bine documentată, Proust era în mod argumentat pus pe picior de egalitate cu Balzac iar în faimosul „relativism proustian” se intuia spiritul propriu culturii secolului XX în ansamblul său. În fond, concluzia studiului criticului german devansează și rezumă cercetarea ulterioară: „Proust e modern nu la suprafață, ci în adâncime. De aceea va străluci cu toată forța, și atunci când focul de artificii al modelelor literare de azi și de mâine se va fi stins de mult. Va dura datorită intensității spirituale provenite dintr-o muncă înceată, scrupuloasă,

concentrată nu în fuga după forme și senzații noi. El nu vrea doar să abordeze timpul, ci și să se ridice mai presus de atingerea lui.”

La rândul său, Camil Petrescu, în studiul *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, afirma că „se poate spune că de aproape un veac încoace niciun scriitor n-a tulburat mai adânc conștiința literară a lumii și, mai ales, n-a concentrat asupra lui în așa măsură intelectualitatea contemporană decât Marcel Proust.” Camil Petrescu îl considera pe scriitorul francez deschizătorul unei „ere noi în literatură” dar având, deopotrivă, anvergura unui Balzac, demonstrația din *Noua structură și opera lui Marcel Proust* pornind de la premisa că „literatura unei anumite epoci se află în corelație cu psihologia vremii” respective iar psihologia, la rândul ei, se structurează în funcție de explicația filosofică a unui timp dat. Tocmai de aceea, marea noutate a formulei literare proustiene nu este explicată prin raportarea la teoria lui Bergson, ci prin analogia între metoda lui Marcel Proust și cea a lui Husserl, deoarece, consideră Camil Petrescu, „punerea între paranteze a lumii exterioare este celebra deja operație filosofică a reducției fenomenologice.” Instrumentul său e intuiția care ne ajută – singură – să cunoaștem esențele. De altfel, acest punct de vedere, nuanțat, e adevărat, în alte direcții, se va impune cu timpul până și în Franța.

În căutarea timpului pierdut, unul dintre cele mai mari romane ale căutării, „tinde către o revelație fără echivoc”, afirma Wayne C. Booth în *Retorica romanului*. În final, Marcel, narator și personaj, descoperă adevărul ultim despre artă și viață, adevărul despre memorie și viață ca mijloace de a scăpa de sub dominația timpului iar această descoperire îl determină să înceapă să scrie chiar cartea pe care tocmai o terminase autorul... Acest ciclu romanesc este definitiv pentru un număr mare de romane și, după cum se exprimă Booth, „căutarea adevărului își găsește rezolvarea în descoperirea că adevărul nu se află în concepte, ci în chiar realitatea procesului artistic.” În afară de metafizica timpului care slujește drept pretext pentru opera sa și constituie o teorie, Marcel Proust n-a înfăptuit, în fond, nicio revoluție tehnică. „El evocă trecutul, îl analizează, întârzie asupra analizei, face comparații dar nimic din toate acestea, atât în ceea ce priveș-

te stilul, cât și impresia produsă, nu se îndepărtează de romanul de analiză, de *Adolphe*, exceptând cultul pentru minuție”, concluziona R.-M. Albérès în *Istoria romanului modern*.

Numeroși critici au considerat că *În căutarea timpului pierdut* dă impresia de „cronică”, exceptând cele câteva pasaje așa-zis „teoretice”, cel al „madeleinei” și cel al pietrei din pavajul de la castelul Guermantes, care, după Albérès, nu ar reprezenta „o noutate în tehnica romanescă, ci sunt încadrabile în categoria reflecțiilor și disertațiilor”. În ceea ce privește aceste pasaje, întru totul relevante pentru procedeul memoriei involuntare prin care Proust revoluționează romanul, ele au fost, uneori, raportate la alți autori care s-au folosit de avantajele oferite, în plan estetic, de memoria afectivă, identificabilă mai cu seamă la Chateaubriand sau chiar în unele texte ale lui Mallarmé. Dar la Proust ceea ce interesează în cel mai înalt grad este tocmai funcționalitatea memoriei involuntare. În timp ce Chateaubriand, de exemplu, s-a mărginit să evoce „câteva sensuri vechi regăsite în memoria afectivă, Proust a făcut din manifestările exterioare ale memoriei sale involuntare o suită de experimente care îi promet de fiecare dată o revelație esențială dar care nu-i satisfac decât parțial așteptarea”, după cum concluzionează Livius Ciocârlie.

Desigur, Proust a fost influențat de teoria asupra timpului expusă de Henri Bergson, precum și de conceptul de durată lansat de acesta, căci viața conștientă cuprinde, după părerea filosofului, două aspecte: „Dincolo de o durată omogenă, simbol extensiv al duratei adevărate, o psihologie atentă descoperă o durată în care momentele eterogene se întrepătrund, dincolo de multiplicitatea stărilor de conștiință, o multiplicitate calitativă, dincolo de eul cu stări bine definite, un eu în care succesiunea implică fuziunea și organizarea.” *În căutarea timpului pierdut* pornește de la însuși conceptul de durată, ea reprezentând, pentru autor, timpul trăit, timpul subiectiv. Acesta ține de experiența cea mai intimă și este perceput diferit de fiecare individ în parte, pe când timpul ceasornicelor este obiectiv, abstract, același pentru toți, deoarece e conceput de intelectul uman ca o suită regulată de unități egale și identice unele cu altele, stabile și stabilite printr-o convenție. Acest timp abstract și perfect măsurabil reglează viața fiecărui individ dar o reglează într-un chip ex-

terior, căci viața cea mai intimă e condusă de durată care-și are propriile ei legi, cele ale afectivității. Astfel, o secundă de fericire sau de teribilă suferință pot fi resimțite ca o eternitate de către conștiința umană. Pe de altă parte, fiecare secundă din această durată pe care o trăim este marcată, modificată dinainte de către toate cele care au precedat-o, împreună cu care ea formează un tot unitar, fiind indisolubil legată de ele. Iată, în fond, marea descoperire a lui Proust, pe care Bergson o și fundamentase teoretic, marea descoperire care va revoluționa romanul și va reprezenta momentul esențial pentru edificarea romanului modern. A fixa într-o operă momentele unui trecut ce pare pierdut și care este reînviat datorită memoriei involuntare înseamnă a regăsi „timpul pierdut” și, tocmai prin aceasta, a ieși de sub tirania temporală. Acesta a fost principalul demers – dar, desigur, nu singurul – datorită căruia Proust este considerat unul dintre cei mai importanți romancieri ai secolului XX.

Iar dacă memoria voluntară operează întotdeauna cu timpul cronologic, fiind guvernată de legile voinței, memoria involuntară apare spontan și producând, dintr-o dată, „o stare de fericire indicibilă”, adesea lipsită de noțiunea cauzei sale, fapt evident mai ales în celebrul episod al „madeleinei” din primul volum al ciclului romanesc proustian, *Swann* sau în cel al pietrei din pavaj din ultimul volum al ciclului, *Timpul regăsit*, referitor la care Gaëtan Picon considera chiar că „amintirea nu aduce trecutul, ci opusul lui, și anume atemporalul, amintirea distrugând, exact în acest mod insidios, edificiul duratei.” Desigur, criticii literari au avut dreptate să apropie această metodă de cunoscuta tactică a „schimbărilor de viteză” din unele romane ale lui Flaubert sau chiar s-o raporteze la realismul psihologic, numai că această strategie a memoriei involuntare este mai subtilă și, mai cu seamă, e folosită de scriitor cu mult mai multe implicații. Vom observa, astfel, la o lectură atentă la detalii, că orice episod în care acționează memoria involuntară este structurat, la Marcel Proust, în două etape, cea dintâi reprezentând conștiința imediată a fenomenului memoriei involuntare iar cea de-a doua implicând un efort voluntar pe deplin conștient. Iar întâlnirea cu trecutul, mai bine zis retrăirea lui în plan afectiv, devine, pentru personajul implicat – mai ales pentru naratorul din romanul proustian – ceva mai

real, de-a dreptul mai tangibil, în sens spiritual, decât imaginile prezentului. Romanul timpului pierdut devine, astfel, după cum demonstrează Irina Mavrodin, și „un roman al romanului, așadar un tip de roman care se face pe măsură ce e scris”, tot în acest fel dobândindu-și întreaga semnificație ca fapt estetic, având în vedere că, deși memoria involuntară este accesibilă oricui, „doar artistul poate învinge limitele temporalității” numai și numai prin acest demers nemijlocit, având, apoi, acces la o lume a esențelor. Tot Irina Mavrodin, discutând, pe de o parte, sensul titlului *În căutarea timpului pierdut* dar și etapele de funcționare a memoriei involuntare, afirmă că, în fond, „procesul memoriei involuntare are numeroase asemănări cu cel al constituirii metaforei”, „imaginea deformată” despre care Proust însuși a vorbit nu o dată. Această preocupare este, de altfel, și esența studiului lui Jean Ricardou, cel care, în *Noi probleme ale romanului*, analizează „metafora de la un capăt la altul”, pornind de la premisa că, la începutul literaturii moderne devine evidentă o transformare radicală, în sensul că unele „aptitudini ale limbajului”, limitate până atunci doar la roluri expresive, sunt folosite după proceduri precise de producere care le conferă cu totul alte roluri, fapt care poate fi discutat mai cu seamă în planul metaforei și, implicit, al „revoluției metaforice proustiene”. Episoadele definiției pentru funcționarea memoriei involuntare sunt explicate, deci, de eseistul francez, tot prin recursul la semnificațiile metaforei, privită drept „capacitatea de a evoca un element prin intermediul altuia, complet diferit dar astfel încât ambele să fie sustrate contingentelor temporale”, rezultatul fiind acela că faimoasa și consacrată „eficacitate” a timpului ar putea fi, astfel, învinsă.

Analizând opera lui Marcel Proust dintr-o perspectivă sensibil diferită de cea a majorității comentatorilor, Georges Poulet pornește, în *L'espace proustien*, de la o afirmație a lui Henri Bergson, în conformitate cu care „Ne alăturăm stările de conștiință pentru a le percepe simultan, nu una într-alta, ci una lângă alta, pe scurt, proiectăm timpul în spațiu”, accentuând, astfel, importanța pe care o au, alături de dominantă temporală, numeroasele reprezentări ale spațialității identificabile la tot pasul în romanul proustian. Desigur, este clar încă din titlu că autorul a intenționat să realizeze o „căutare a

timpului pierdut”, fapt confirmat încă din primele pagini ale cărții, unde naratorul pare a fi pierdut în timp și redus la o adevărată viață momentană. Numai că momente numeroase din trecut sunt puse, implicit, în legătură, cu unele din prezent – de exemplu, șervetul de la Guermentes care deșteaptă amintirea celui de la Balbec – determinând, în acest fel, fenomenul „amintirii privilegiate” dar care nu are ca efect doar o mișcare a spiritului între două epoci diferite, ci și, în egală măsură, „între două locuri”. Devine, în acest fel, evident că Proust caută, în acest ciclu romanesc, nu doar timpul pierdut, ci și spațiile dragi, considerate, din perspectiva prezentului, îndepărtate sau chiar pierdute pentru totdeauna. În fond, consideră Georges Poulet, „mecanismele de identificare a timpului pierdut sunt extrem de asemănătoare cu cele de descoperire și recuperare a spațiului – sau spațiilor – pierdute.” Putem fi, deci, de acord cu criticul francez: Marcel Proust are, „încă înaintea lui Alain Fournier, intuiția unui spațiu privilegiat, un soi de loc intermediar între două universuri diferite, transformând, astfel, obiectele domeniului real în detalii ale imaginarului afectiv”, la fel cum proceda pictorul Elstir în cazul florilor pe care le reprezintă pe pânză.

Marcel Proust se dovedește, de asemenea, a fi apropiat de semnificația profundă a unei estetici *sui-generis* a fragmentarismului, dacă avem în vedere că universul său este construit din numeroase fragmente iar fiecare astfel de fragment trimite la alte și alte universuri simbolice, la fel de fragmentate. Desigur, această „fragmentare” analizată pe larg de Poulet are o serie de cauze, dintre care cea mai importantă se dovedește a fi însuși „caracterul intermitent al memoriei și al sentimentelor umane”. Iar „discontinuitatea temporală” ce rezultă de aici este precedată de o alta, mai radicală, cea spațială. Rezultă de aici că lumea lui Proust diferă de cea a lui Bergson și se apropie, mai degrabă, de a lui Leibniz, cea în care domină elementul calitativ. Astfel că, întotdeauna, la Marcel Proust, lucrurile există „la distanță de ceva”, o distanță pe care Georges Poulet o numește „spațiu negativ” – cel care ar acționa, de fapt, și în episodul sărutului amânat al mamei din primul volum al ciclului. În fond, în romanul proustian, tot ceea ce există trăiește închizându-se în sine și excluzând din aria de interes – chiar și din aceea a

cititorului – tot ceea ce nu ține de însăși esența sa. La fel se petrec lucrurile și în legătură cu timpul, de aici provenind insistența lui Proust asupra duratei alcătuite dintr-o serie de momente independente, nimic altceva, la o lectură atentă, decât o idee carteziană, a cărei urmare directă este că unitatea timpului va implica, în toate romanele din ciclul *În căutarea timpului pierdut*, o pluralitate a spațiului iar unitatea spațiului va aduce o pluralitate a timpului, fapt evident în fragmentele axate pe descrierile zonei Guermantes sau Meseglise. Desigur, nu o dată a părut paradoxal faptul că, pentru a redescoperi viața, timpul pierdut, „Proust pornește din cel mai mic spațiu posibil: o ceașcă de ceai”. Dar tocmai acest lucru determină o dublă cucerire iar căutarea timpului se transformă și în căutare a spațiului. Amintirea are, deci, o valoare comparabilă, în ceea ce privește dimensiunea temporală, cu drumul și călătoria ce acționează în plan spațial, cu mențiunea importantă că, la Proust, „distanțele nu sunt străbătute, ci suprimate”. Cu toate acestea, trebuie să mai observăm ceva și anume că memoria involuntară nu reprezintă o rezolvare în sine a problemelor, ci doar după aceste momente privilegiate urmează a fi făcut totul, printr-un efort de voință. Iar dacă romanul în ansamblu are ca obiect căutarea timpului pierdut, această căutare este prezentată prin intermediul unui personaj narator care găsește în contemplarea trecutului însăși materia activității sale viitoare, totul nefiind nimic altceva decât încercarea de descoperire a mijloacelor de realizare a vocației artistice. În *căutarea timpului pierdut* se dovedește, așadar, a fi și un roman de formare, indiscutabil Bildungsroman din acest punct de vedere, fiind, dacă e citit din această perspectivă, chiar mai „tradițional” decât părea. Ca și alți eroi ai literaturii moderne, protagonistul proustian nu privește în urmă decât pentru a putea privi cu mai multă convingere și cu mai mult curaj înainte, viitorul preia parte din substanța și semnificațiile trecutului, aceasta fiind evident, de exemplu, în reapariția unor personaje, adesea sub alte nume, ele reinventându-se sau recreându-se, după caz (Mihai Zamfir analizează acest aspect pornind de la imaginea tutelară a unei „metafore a numelui” care ar străbate textul proustian și căreia scriitorul îi dă, în fond, „o rezolvare profund tragică”, deoarece în scena finală a romanului, la recep-

ția de la prințesa de Guermantes, „pierderea identității personajelor care, prin trecerea timpului, au devenit altele, se traduce prin schimbarea numelor”. Astfel, complexatul Bloch e acum scriitorul naționalist Jacques de Rozier, Odette ajunge Madame de Forcheville, Gilberte preia „moștenirea dorințelor juvenile ale naratorului”, fiind prezentată drept Madame de Saint-Loup și însuși numele de Guermantes se alterează, deoarece prințesă de Guermantes este acum Madame Verdurin, căsătorită tardiv cu prințul rămas văduv și simbolizând ascensiunea definitivă a vulgarității care va reuși, deci, să ia locul distincției, în acest fel susținându-se și interpretarea propusă de Mihai Zamfir în *Imaginea ascunsă* și anume aceea care privește textul proustian ca fiind centrat pe o adevărată poetică a parodiei. Într-o direcție sensibil diferită merge interpretarea Danei Dumitriu, care consideră că „efectul numelor”, extrem de importante în romanul proustian, este de a ajuta subiectul uman „să inventeze obiectul”, exemplul concludent fiind călătoria făcută la Balbec, numai că „aici nimic nu semăna mai puțin cu acel Balbec real decât acela pe care-l visasem adesea, în zilele cu furtună”, după cum mărturisește naratorul implicat în descoperirea lumii reale.) Astfel că, în sens strict, romanul nu se încheie niciodată asupra lui însuși, scriitorul alegând să-l lase deschis: dacă naratorul se întoarce spre trecut, aceasta nu înseamnă altceva decât că tocmai din trecut el știe cum să extragă viitorul și semnificațiile acestuia. Nu doar un viitor al naratorului, ci și un viitor al romanului ce nu încetează, astfel, a înainta spre sinteza sa finală. Desigur, drumul duce, în mod clar, către descoperirea vocației artistice iar uitarea se dovedește a fi doar aparentă, căci impresiile esențiale vor fi regăsite prin intermediul memoriei involuntare, care determină, de asemenea, „elanul prospectiv” despre care vorbea Poulet: „În *căutarea timpului pierdut* devine, deci, nu doar un roman al amintirii, ci și al dorinței creatoare și de natură a anticipa și de a transpune totul în plan artistic.” Cartea este, deci, istoria unei ființe care își consacră existența regăsirii timpului pierdut și care, regăsindu-l, va regăsi în aceeași clipă adevăratul sens al timpului, mișcarea prospectivă irezistibilă a duratei interioare. În plus, romanul proustian reușește să rezolve, prin intermediul acestei tensiuni dintre dimensiunea tempo-

rală și cea spațială o altă temă esențială pentru scriitor și anume iubirea, cu numeroasele sale forme și reprezentări posibile, aflate mereu în mișcare și în schimbare. În sensul acesta, Proust însuși definea dragostea drept „Timpul și Spațiul traduse pe înțelesul inimii”, aceasta fiind, de altfel, și una dintre premisele pe care își întemeiază demersul interpretativ Samuel Beckett, autorul unui extrem de bine documentat eseu despre opera proustiană.

Pe de altă parte, din perspectiva deschisă de Gaëtan Picon în interesantul studiu din *Funcția lecturii*, „În căutarea timpului pierdut devine, pe parcurs, din poveste a unei vieți și poveste a unei cărți, viitoarea cartea a naratorului însuși.” Subiectul acesteia e descoperit la sfârșitul operei, deci tocmai în clipa când încetează relatarea vieții iar mișcarea spiritului devine regresivă și nu mai e căutare a ceva de trăit, ci a ceva ce a fost trăit. Opera primește, astfel, întreaga semnificație a vieții trăite, considerată ca un tot încheiat, prinzând formă și sens în calitate de trecut iar sfârșitul vieții reale trăite devine origine fundamentală a operei. Esența creației proustiene se dovedește, astfel, a fi și drumul spre descoperirea artei și a vocației artistice, desigur, în alt sens decât se întâmpla acest lucru în *Portret al artistului în tinerețe* de James Joyce. În acest sens, Picon nu ezită să afirme că „ciclul romanesc proustian poate fi comparat cu o catedrală sau cu o simfonie, deoarece experiențele evocate se anunță mereu unele pe altele, funcționând de-a dreptul ca arhetipuri”: relația dintre Swann și Odette o prefigurează pe aceea dintre narator și Albertine iar spaima copilului că mama nu va veni să-l sărute e o altă ipostază a spaimei lui Swann aflat, uneori, departe de Odette. În felul acesta, la nivelul strategiilor narrative utilizate de scriitor, constatăm, treptat, că avem de-a face, în romanul lui Proust, cu o subtilă substituție a lui „el” prin „eu”, cu precizarea esențială că „eul din opera proustiană nu e acela al sincerității autobiografice, ci e semnul unei noi personalități care se dovedește în stare să o depășească pe aceea a individului narator sau chiar a celui comentator al operei.” E vorba, deci, despre un plan mai complex decât cel biografic, oscilând, practic, între a desemna eroul aventurilor existenței reale și observatorul abstras dar capabil a-și asuma dimensiunile universului evocat. Gaëtan Picon consideră, în acest

sens, că „eul lui Proust ar fi impersonal, de la bun început șansa operei depinzând de poziția naratorului în raport cu timpul, căci viața apare ca trecut iar experiențele ca încheiate.” Astfel că numai opera mai poate avea un viitor real în față, ea este ceea ce rămâne de realizat prin aprofundarea unei existențe ce nu mai are decât trecut. Posibilitatea operei este cu adevărat credibilă abia atunci când clipa prezentă a narațiunii devine o clipă fără alt viitor decât acela al limbajului, clipa unei vieți postume. În *căutarea timpului pierdut* se transformă, astfel, și pentru Gaëtan Picon, din roman tradițional în aparență, în subtil „roman al romanului”, o carte în care viața e văzută întotdeauna prin intermediul și din perspectiva artei, deschizând calea spre viitoarele experiențe narrative care vor marca proza secolului XX.

Analizând resorturile profunde ale romanului psihologic, precum și principalele sale modalități de realizare, Dana Dumitriu consideră că ciclul romanesc *În căutarea timpului pierdut* poate fi socotit, în ansamblu, „ca un roman al realismului psihologic, nu numai datorită unei subiectivități obiectivate, ci și datorită poziției speciale a eroului-narator, în construcția căruia se poate observa și tehnica punctului de vedere, personajul central cumulând mai multe funcții și fiind o prezență perpetuu ambiguă, căci în el se suprapun: eroul (cel care întreține acțiunea și trăiește diversele experiențe de viață), naratorul (cel în care este obiectivată această trăire) și scriitorul (cel ce deține unitatea de viziune și care se află în afara tuturor figurilor mai sus amintite), deși romanul scris la persoana întâi l-ar identifica la prima vedere cu cele menționate înainte.” Astfel că, Proust ar putea exclama, consideră autoarea studiului *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, în clipa revelării eului profund, capabil să mențină o unitate de viziune, de sens și de creație existenței sale, asemenea lui Rimbaud: „Je est un autre.” Desigur, romanul proustian reprezintă un caz aparte de descriere a unui proces de cunoaștere, fapt demonstrat tocmai de poziția cu totul specială a eroului-narator față de celelalte personaje, aspect care îl îndepărtează pe Proust de concepția realistă tradițională a romanului în care „principiul esențial este reprezentarea unor personaje vii, complexe și unitare în structura lor”, după cum afirmă tot Dana Dumitriu iar în acest fel, „poate

pentru prima dată în istoria romanului și, cu siguranță, pentru prima oară cu succes deplin, evenimentul epic central devine un proces atât de abstract și de intelectual”, o temă care, ulterior, nu avea să mai părăsească marea literatură. Interesant rămâne și amănuntul că acest eveniment epic are întotdeauna un caracter abstract, deși e declanșat de elemente concrete. Se întâmplă așa mai cu seamă pentru că analiza psihologică, în sensul în care este practică de Proust, se îndreaptă nu atât asupra relațiilor dintre personaje sau asupra conflictelor sociale ori individuale, ci asupra reacțiilor eului narator, în fața diversității aspectelor sub care i se relevă lumea, descoperind, astfel, etapele procesului de formare a viziunii scriitorului-erou. Tocmai de aceea, primul volum al ciclului începe cu prezentarea senzațiilor trăite în timpul trecerii de la somn la veghe, „deșteptarea matinală devenind, practic, un soi de nouă naștere” iar romanul proustian pornește exact de la această naștere a eroului și se va încheia cu dispariția lui, „cu resorbția lui în experiența scriitorului”, ca să repetăm formularea Danei Dumitriu, dovadă în plus că pentru Proust, ca și pentru William James, cunoașterea nu este doar rezultatul unui act, ci chiar un act. De aceea, își face loc în paginile cărții din ce în ce mai multe evenimente pur intelectuale, care devin, nu o dată, evenimentele fundamentale ale textului iar acestea sunt lectura unei cărți, audiția unei opere muzicale, contemplarea unui tablou, revelația frumosului natural. Căci pentru mai toate personajele din *În căutarea timpului pierdut*, arta are o putere de fascinație pe care viața n-o va avea niciodată, protagoniștii ajungând chiar să împrumute și altora – personajelor secundare – viziunile lor. Prin toate acestea, devine clar demersul profund al scriitorului și anume acela de a încerca să așeze imaginea artistului de rigiditatea vechii interpretări a teoriei *mimesis*-ului, de aici și ironia îndreptată împotriva unor personaje cum ar fi marchizul de Norpois. Căci scriitorul, consideră Marcel Proust, nu poate ieși niciodată din el însuși, din realitatea sa interioară, nu poate elimina acel „coeficient de deformare din percepția realității exterioare care face din aceasta din urmă o realitate artistică” și din el însuși un creator de ficțiune. Doar așa poate fi explicată coerent revelația trăită de narator în ultimul volum, *Timpul regăsit*, la matineul prințesei de

Guermantes, revelație însoțită de o senzație bizară de fericire. Lumea reală, în care eroul a intrat venind dintr-o lume imaginară își dezvăluie, odată cu transformarea ei în memorie, odată cu caracterul ei de lume trăită, substanța unitară, calitatea ei de a fi devenit lumea lui interioară. Iar Marcel Proust deschide, și în acest fel, calea spre deplina modernitate a romanului universal, ca și spre viitoarele experimente narative ce vor fi făcute de autorii care îl vor urma.

În sensul deschiderii spre modernitate este interpretată opera proustiană și de Harold Bloom, cel care consideră, în *Canonul occidental*, că „romanul lui Proust îl concurează pe Shakespeare însuși în forța de prezentare a personalității”, personajele din *În căutarea timpului pierdut* rezistând, ca și ale lui Shakespeare, „tuturor reducățiilor psihologice” iar scriitorul francez fiind, la fel ca și Shakespeare, „un maestru al tragicomediei”. Bloom demonstrează, apoi, că marea putere a lui Proust, printre altele, „este caracterizarea sa: niciun alt scriitor din secolul XX nu poate egala registrul său de personaje atât de viu.” Căci, dacă Joyce este părintele unicului său personaj copleșitor, Leopold Bloom, Marcel Proust ne-a lăsat o întreagă galerie de portrete: Charlus, Swann, Albertine, Bloch, Bergotte, Cottard, Elstir, Gilberte, Odette, Norpois, Saint-Loup, Madame Verdurin și, mai presus de toate acestea, figura naratorului „și a sinelui său anterior, Marcel”, ca să repetăm formularea lui Harold Bloom. Demonstrația din *Canonul occidental* este centrată în jurul ipotezei conform căreia Proust este scriitorul care poate sta oricând alături de Shakespeare în ceea ce privește capacitatea de reprezentare, la nivel romanesc, „a geloziei sexuale, unul din cele mai canonice afecte umane folosite în scopuri literare”, temă considerată de Shakespeare „tragedie catastrofică” în *Othello* și „idilă aproape catastrofică” în *Poveste de iarnă*. Iar cele trei mari ipostaze ale geloziei pe care opera lui Proust le pune în fața cititorilor ar fi, după Harold Bloom, chinurile prin care trec, pe rând, Swann, Saint-Loup și Marcel, confirmând, astfel, „canonicitatea geloziei sexuale”, desigur, în alt sens decât făcuse Nathaniel Hawthorne, în *Litera stacojie*, de exemplu, acest lucru dar, întrucâtva, cu o serie de mijloace asemănătoare. În fond, concluzia la care ajunge criticul american este că gelozia sexuală ar fi, după cum Proust însuși sugerează, „o

mască pentru teama de moarte, în sensul că amantul gelos e obsedat de fiecare detaliu al spațiului și timpului trădării pentru că se teme că nu va mai fi destul spațiu și timp pentru sine.” În acest fel, „momentul privilegiat” al lui Pater, un soi de „epifanie laicizată și materialistă” este ceea ce caută toți îndrăgostiții din romanul proustian, cercetându-și trecutul erotic cu o minuțiozitate demnă de pasiunea științifică a unui istoric. În fond, prin toate aceste aspecte, se poate afirma – Harold Bloom are dreptate s-o facă și putem fi de acord cu el fără teamă – că, mai mult chiar decât Joyce, „Proust și-a învins criticii”, romanul său devenind, cu timpul, un soi de echivalent modern al celor *O mie și una de nopți*, carte plină de enigme nedezlegate și care nici nu sunt menite a fi vreodată dezlegate până la capăt, doar în felul acesta suscitând interesul cititorilor până astăzi.

James Joyce, „Ulise” – structură și semnificații

Dacă Marcel Proust este cunoscut, până azi, chiar și în cercurile neliterare, drept autorul care a impus metoda memoriei involuntare drept strategie principală de construcție a romanului său, numele lui James Joyce (1882 – 1941) rămâne legat, pentru totdeauna, de metoda fluxului conștiinței și de monologul interior. Novator al romanului modern, Joyce este, pe de altă parte, alături de Jonathan Swift și George Bernard Shaw, unul dintre cei mai importanți scriitori de origine irlandeză. Marele său roman apărut în anul 1922, *Ulise*, se folosește din plin mai ales de avantajele oferite de tehnica monologului interior, cu toate că Joyce nu e cel dintâi care o utilizează, el preluând metoda și, evident, îmbunătățind-o, de la autorul francez Edouard Dujardin și dintr-un roman al acestuia, aproape necunoscut azi, apărut în anul 1887. În plus, *Ulise* preia lirismul din cartea anterioară a autorului, *Muzică de cameră*, atmosfera specifică orașului Dublin din *Oameni din Dublin*, o serie de imagini și simboluri din *Portret al artistului în tinerețe*. Așa încât, în ciuda evidentei raportări a scriitorului la *Odiseea* lui Homer, Jung va afirma chiar că „în *Ulise* nu există niciun Ulise în sens strict, cu excepția cărții în sine” sau, poate, cu excepția unui altfel de Ulise, acesta fiind cititorul,

călător prin labirintul unei cărți structurate ca o lume. Dincolo de orice controverse, trebuie să mai precizăm de la bun început că Joyce dovedește a avea, în acest roman, un extraordinar geniu parodic, moștenit parcă de la Cervantes. Iar raportul dintre Joyce și Homer poate fi comparat, cu reale beneficii pentru interpretare, cu cel stabilit între două tablouri cu același titlu realizate, la distanță de câteva secole, de Velázquez și Picasso, *Las Meniñas*.

Romanul lui Joyce urmează epopeea homerică dar cu trei diferențe majore: la nivelul genului, trecând, deci, de la poezie la proză, la nivelul spațiului și acțiunilor personajelor, altfel spus, de la mărețele acțiuni ale eroilor homerici la peregrinările unui om obișnuit pe străzile din Dublin și la nivel temporal, reducând durata desfășurării acțiunii la o singură zi din viața câtorva personaje. Diferențele sunt vizibile, însă, tocmai la nivelul personajelor, aici fiind evidentă concepția oarecum singulară a lui Joyce însuși, cel care nega protaagoniștilor lui Balzac sau Tolstoi, de exemplu, caracteristicile de „personaje rotunde”, ca să repetăm formularea lui E. M. Forster, de exemplu. Iar Ulise din romanul cu același nume se vrea a fi tocmai un astfel de personaj, deoarece el este și tată, și soț, și iubit, și părinte spiritual adoptiv.

În ceea ce privește metoda de creație specifică pentru opera lui James Joyce, s-a discutat adesea despre „epifanie”. Termenul este preluat de la Toma d’Aquino și desemnează cunoașterea realizată în trei faze: spiritul separă obiectul cunoașterii de spațiu și de timp, apoi spiritul distinge părțile componente ale numitului obiect, precum și relațiile stabilite între ele iar în ultima fază, esența obiectului devine inteligibilă. Dar perspectiva lui Joyce modifică sensibil sensurile, căci, pentru el, epifania, „iluminarea subită”, o revelație aproape materială a divinității suferă un proces de degradare, căci „Dumnezeu”, va spune Stephen Dedalus, „poate fi orice, chiar și un ceas sunând într-un birou”. Cu toate acestea, Liviu Petrescu consideră mai potrivit să discutăm despre „entelehia aristotelică”, văzută ca metodă specific joyceană. În conformitate cu aceasta, substanța poate fi privită sub trei aspecte: ca materie, ca formă, ca îngemănare a celor două iar finalitatea acestui demers constă în aceea că orice obiect va putea fi perceput ca o însumare de forme iar sufletul va pu-

tea fi interpretat, tocmai de aceea, drept o formă a formelor, deoarece prin intermediul entelehiei tot ceea ce e simplă virtualitate se realizează în actualitate.

„Odiseea este una dintre aventurile pe care omenirea le retrăiește periodic”, afirma Mircea Mihăieș la începutul eseului său dedicat lui Joyce într-unul din numerele revistei *Secolul 20*. Desigur, le retrăiește la modul simbolic. O aventură neștiută, uneori ignorată iar alteori minimalizată. O salvează de la uitare miracolul unor întâlniri cu profunde semnificații, uluitoare până și pentru protagoniști. Este și cazul romanului lui James Joyce, părintele spiritual al unui Ulise diferit, mutat din zona mediteraneană în apropierea Atlanticului, un Ulise „ridicol”, după cum au considerat unii critici, al cărui singur eroism e tocmai lipsa de eroism. Dar nu trebuie să uităm că romanul lui Joyce reprezintă o versiune modernă, parodică a *Odiseei* homerice, intenția mărturisită de scriitor într-o scrisoare fiind tocmai aceea de a transpune istoria antică a lui Ulise într-o narațiune relatată din perspectiva epocii moderne, „sub specie temporis nostri”.

Ca atare, în cele peste șapte sute de pagini ale sale, romanul reprezintă povestea unei singure zile, joi, 16 iunie 1904, petrecută în același oraș, Dublin, de trei personaje esențiale pentru firul epic: agentul de publicitate Leopold Bloom, soția sa, Marion (Molly) și tânărul Stephen Dedalus. Joyce realizează, astfel, și o relativă unitate de timp, loc și acțiune, pornind de la convingerea că lucruri și fapte banale pot avea semnificații mitice, că o singură zi din viața unui anumit om, aparent neînsemnat, poate simboliza viața oricărui om – consacrată imagine, în tradiția culturală engleză, a lui „Everyman” –, deci, implicit, a umanității întregi. Cât despre timpul desfășurării evenimentelor, anii în care Ulise a rătăcit pe mare, în poemul homeric, după căderea Troiei, până să reușească să ajungă din nou în Itaca, sunt concentrați, în romanul lui Joyce, într-o singură zi, scriitorul păstrând, însă, echivalențe evidente cu aproape toate episoadele ce compun *Odiseea*. Tema romanului, preluată de la Homer, este, deci, aceea a călătoriei, simbolizând cunoașterea și descoperirea de sine. Dar modul în care autorul irlandez tratează mitul antic ia forma parodiei, eroilor greci și zeităților corespunzându-le, în roman, o serie de personaje fără strălucire. Astfel,

Penelopa, soția lui Ulise, vechea imagine a fidelității, ia chipul lui Molly Bloom, care, însă, nu se distinge nicidecum prin aceeași calitate, ba chiar dimpotrivă. Nausiccaa, fiica regelui Alcinou, apare cu chipul lui Gerty, o „nimfetă” zeița Atena a devenit o lăptăreasă, Eol, stăpânul vânturilor, este, acum, patronul unui ziar iar Sirenele sunt două chelnerițe dintr-un bar. Desigur, parodia are implicații satirice la adresa societății contemporane autorului, caracterizată prin degradarea eroismului și a celorlalte valori pe care le exalta epopeea clasică. Sarcasmul lucid și necruțător, umorul negru îl apropie pe Joyce de temperamentul artistic al marilor scriitori irlandezi, dacă e să-i amintim aici doar pe Swift și Shaw.

De-a lungul romanului există o subtilă îmbinare între real și simbolic. Dublinul străbătut de Leopold Bloom are toate trăsăturile orașului real, prezentat minuțios, Joyce împânzind paginile cărții sale cu numeroase nume de străzi, instituții, restaurante, spitale, toate fiind prezentate cu așezarea lor exactă, precum și numele unor personaje reale din epoca respectivă, amintite, de altfel, ca atare, și în *Oameni din Dublin*. Toate acestea dobândesc, însă, valori simbolice, atât prin analogie cu epopeea homerică – de exemplu, casa din strada Eccles, numărul 7, întruchipând insula Itaca iar barul Kiernan reprezentând peștera Ciclopului – cât și prin semnificațiile pe care le au pentru viața unui om. Toate aspectele existenței: nașterea, dragostea, meditațiile filosofice, moartea și multe altele dar fără a exclude o serie de aspecte considerate anterior vulgare – și din cauza cărora romanul *Ulise* a și fost interzis pentru o vreme în Anglia – sunt incluse în această carte, microcosm ce reflectă, în fond, macrocosmosul. Cu unele modificări, structura romanului o repetă pe cea a *Odiseei*, fiecare capitol din *Ulise* corespunzând unui anumit episod din textul homeric și, în același timp, conform intenției autorului, unei anumite ore a zilei, unei anumite arte sau ocupații umane, unei culori dominante și unui anumit organ al corpului. Joyce ar fi dorit să dea operei sale un caracter enciclopedic, văzând în ea, de asemenea, un întreg, un organism similar corpului omenesc. Acțiunea cărții începe la ora 8 dimineața și se încheie târziu, în noapte.

Primele cânturi ale *Odiseei* fiind dedicate aventurilor lui Tlemah pornit în căutarea tatălui său, Odiseu (Ulise), întâia

parte a romanului lui Joyce se concentrează asupra lui Stephen Dedalus. Recunoaștem, în acesta, personajul care, în scrierea anterioară a lui Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, era prezentat la începuturile maturizării sale, totul culminând, acolo, cu descoperirea frumuseții, a vocației artistice și cu începutul unei vieți independente. Operele lui Joyce comunicând între ele, *Ulise* prezintă, în continuare, drumul spre maturizarea deplină a tânărului Dedalus. Însuși numele său, preluat de la legendarul constructor al Labirintului din insula Creta, simbolizează această maturizare progresivă, drumul labirintic spre lumină spirituală, spre împlinire afectivă. Astfel, primele capitole ale romanului *Ulise* îl au în centru pe Dedalus părăsind turnul unde locuiește împreună cu doi colegi, apoi predând câteva lecții la o școală, discutând cu directorul acesteia (replică în cheie parodică a înțeleptului Nestor din *Odiseea*), meditănd asupra cunoașterii, asupra libertății, vieții și morții, în timp ce străbate o plajă în drum spre oraș. Partea a doua a cărții, cea mai întinsă, de altfel, urmărește peregrinările lui Leopold Bloom, echivalentul lui Ulise. După cum spune Dan Grigorescu în studiul pe care-l dedică operei lui James Joyce, „corespondența e clară și indiscutabilă: Bloom e Ulise, Stephen e Telemah iar Molly este noua Penelopa.” După cum Ulise părăsea insula unde fusese reținut de nimfa Calipso, Bloom pleacă de acasă, luându-și rămas bun de la Molly, apoi trece pe la poștă, intră într-o biserică și la baia publică. Coborârii lui Ulise în Infern îi corespunde participarea lui Bloom la o înmormântare, prilej de meditație profundă asupra morții și asupra sensului vieții omului pe pământ. Redacția ziarului *Omul liber*, unde Bloom vine să se intereseze în legătură cu un anunț publicitar iar Stephen să aducă un articol, este echivalentul tărâmului lui Eol. Vânturile aflate sub stăpânirea acestuia sunt reprezentate de știrile conținute în articolele de presă, texte prin intermediul cărora Joyce pastișează stilul jurnalistic. Leopold Bloom intră, apoi, într-un restaurant și se îndreaptă spre Biblioteca Națională. Drumul său se intersectează aici, din nou, cu cel al lui Dedalus, care își va expune propria teorie asupra lui Shakespeare. Ciclopul Polifem e înfățișat sub forma unui cetățean șovin, simbolizând fanatismul și agresivitatea, acesta fiind exact omul care îl va ataca, la un moment dat, pe

Bloom, evreu de origine. Mai târziu, plimbându-se pe aceeași plajă pe care trecuse și Stephen, noul Ulise o întâlnește pe tânăra Gerty. Seara, Bloom ajunge la un local unde se afla și Stephen, împreună cu un grup de prieteni, acest spațiu corespunzând domeniului vrăjitoarei Circe. Pentru că provoacă un scandal, Stephen e lovit de un soldat dar va fi salvat de Bloom, care îl și duce la el acasă. Astfel, noul Telemah s-a întâlnit cu noul Ulise iar paternitatea se conturează ca o altă temă centrală a romanului. Este vorba, însă, de o căutare subconștientă a unei paternități spirituale din partea lui Stephen, a unui înlocuitor al fiului său mort, dacă privim lucrurile din perspectiva lui Bloom, reprezentantul vârstei mature. Ultima parte a romanului este consacrată Penelopei, alias Molly Bloom, care, trezindu-se din somn la întoarcerea soțului, își rememorează viața într-un monolog interior care încheie cartea cu un celebru „Da”, afirmație simbolică, aducând în prim plan forțele profunde ale dragostei și ale vieții.

Vorbind despre romanul său, Joyce spunea: „Consider că povestea lui Ulise este cea mai omenească din literatura universală. Mi-e de-a dreptul frică să tratez o asemenea temă, e copleșitoare.” De altfel, autorul era convins că adevărata complexitate a romanului e de găsit la nivelul limbajului, măiestria lui ca scriitor constând, după părerea sa, tocmai în mijloacele lingvistice, căci, pentru a-l cita din nou pe Joyce, „gândirea mea este întotdeauna simplă.” De altfel, pentru a sublinia legătura cu textul homeric, James Joyce a păstrat, în unele variante ale cărții sale, denumiri ale capitolelor sau fragmentelor de roman care evidențiau tocmai această raportare, renunțând, însă, la ele, la publicarea lui *Ulise*. Din acest punct de vedere, romanul este împărțit în trei mari secțiuni: *Telemachiada*, dedicată prezentării lui Stephen Dedalus, *Rătăcirile lui Ulise*, fragment consacrat lui Leopold Bloom, și *Penelopa*, centrat pe figura cu profunde semnificații a lui Molly. Numai că trebuie să menționăm amănuntul că, la Joyce, este vorba de un interesant model de inversiune literară, prin care personaje raportabile la epopeea homerică apar în atmosfera Dublinului începutului de secol XX, totul fiind mereu transformat și tratat în cheie gravă, satirică sau amar-ironică. Pe de altă parte, la fel de importantă rămâne, pentru descifrarea semnificațiilor romanului lui Joyce, și ra-

portarea acestui text la cărțile sale anterioare, *Oameni din Dublin* și *Portret al artistului în tinerețe*. Adolescentul romantic, încrezător în propriile puteri creatoare și în capacitatea artei de a înfrumuseța sau chiar de a modifica realitatea, așa cum era prezentat Stephen în *Portret*, este, în *Ulise*, un tânăr deprimat, artist fără operă, mohorât mai tot timpul, apăsător de numeroase obsesii și sentimente de vinovăție, bântuit fără încetare de „remușcarea” determinată de „duhul lăuntric” despre care vorbește chiar el adesea.

Primul episod din secțiunea *Telemachiada* îl prezintă pe Stephen, definit prin opoziție cu alte două personaje: cel din față, Malachi Mulligan (Buck), simbolizează acea față a Irlandei pe care Dedalus o disprețuiește. Celălalt personaj, Haines, englez, este reprezentantul forței și al constrângerilor în raport cu care spiritul irlandez a fost întotdeauna silit să se definească. Desigur, la o lectură atentă la nuanțe devine evident faptul că Buck e un personaj de-a dreptul mefistofelic, însoțindu-l adesea pe Stephen, nu o dată ironizându-l sau încercând să-l pună în inferioritate. De altfel, Joyce însuși considera acest gen de comportament ca fiind demn de condamnare, nereprezentând nimic altceva decât ironia sterilă și adaptarea servilă în fața circumstanțelor și, mai ales, în fața puternicilor zilei. În tot acest fragment, Stephen este profund marcat de remușcarea de a nu fi îngenuncheat la căpătâiul mamei sale aflate pe moarte, pentru a nu-și încălca principiile de liber-cugetător. Desigur, acest refuz simbolizează și refuzul autorului însuși de a accepta inerțiile de gândire ale compatrioților săi, de aici și decizia lui Joyce de a pleca într-un exil voluntar, la fel cum Stephen Dedalus își asumă un adevărat exil interior, semnându-și, în acest fel, condamnarea la singurătate. Discutând implicațiile primelor pagini ale cărții, mai cu seamă din perspectiva relațiilor stabilite între protagoniști, Zack Bowen consideră că, „deși, aparent, s-ar putea crede că atât Buck, cât și Stephen împărtășesc același dispreț față de țara lor, în realitate ei se situează pe poziții diametral opuse cu privire la situația Irlandei. Stephen respinge pretențiile unei Irlande catolice, plasată sub influența preoților, însă, în fond, el își iubește țara și dorește doar ca patria sa să fie mai liberă și mai pură.” Buck e însă prea mulțumit cu propria sa situație iar planurile sale de elenizare nici nu pot fi luate în serios.

Dacă, în acest episod, Stephen e pus în opoziție cu cei doi colegi de apartament, în episodul *Nestor*, el e prezentat ca profesor la o școală din Dublin. Aici are loc și întâlnirea protagonistului cu un alt reprezentant al acelei „laturi detestabile a țării”, ca să repetăm caracterizarea lui Joyce însuși și anume cea a demagogiei așa-zisilor intelectuali. Avem, aici, un exemplu tipic de „inversiune comică” despre care critica literară a vorbit adesea cu privire la sistemul de referiri la epopeea homerică, deoarece locul bătrânului și înțeleptului Nestor, consultat, la îndemnul Atenei, de Telemah înaintea expediției pe urmele tatălui său este luat, la Joyce, de directorul Deasy, un personaj prețios, exponentul cel mai clar al clișeelelor de gândire, mereu preocupat exclusiv de propriile interese. În discuția cu Deasy, Stephen are una din replicile lui celebre, după cum afirmă Mircea Ivănescu, o replică tipică, de altfel, pentru viziunea sumbră asupra istoriei și a locului Irlandei în contextul epocii moderne: „Istoria – un coșmar din care n-ai să te trezești niciodată.” Momentul acesta a fost considerat esențial de o parte însemnată a criticii literare darcy O'Brien considerând chiar că „ar fi fost posibil ca în *Portret al artistului în tinerețe* Stephen să considere istoria un coșmar nefericit, însă, pe atunci, el nu avea motive întemeiate de a se îndoii că se va putea detașa de un asemenea vis rău.” Desigur, această deșeptare ar fi trebuit să se producă prin recursul la frumusețe, prin vocația artistică și prin accesarea la marea artă. Dar în *Ulise* această încredere estetică s-a risipit iar protagonistul nu numai că nu poate scăpa de acest Nestor invers, de hărțuiala colegilor săi de apartament dar nu reușește să se elibereze nici de propriile vinovății. În fond, acestea toate ar reprezenta o povară a conștiinței morale, o replică a conștiinței morale a lui Joyce însuși.

Leopold Bloom, noul Ulise, va fi prezentat în cadrul unui capitol care ar fi urmat să fie intitulat *Calipso*, căci, la fel cum personajul lui Homer a fost, o vreme, prizonierul farmecelor nimfei Calipso, Bloom se dovedește a fi un soi de sclav benevol al soției sale, Molly. În mod ironic, o gravură cu nimfe este plasată exact deasupra patului conjugal al soților Bloom. În plus, acest episod, are și un accentuat caracter muzical, fiind pus sub semnul câtorva arii celebre, mai ales a câtorva fragmente din *Don Giovanni* de Mozart, trimitere

clară la intențiile lui Molly de a se întâlni cu un alt bărbat în cursul aceleiași zile. Mai toate fragmentele de text centrate pe figura lui Leopold Bloom reprezintă replici ironic-parodice ale episoadelor homerice. Astfel, participarea lui Bloom la o înmormântare are darul de a ironiza sentimentele de falsă pietate, cititorul având în față o disproporție evidentă între dramatica coborâre a lui Ulise în Infern și trecerea prin cimitir a lui Leopold Bloom. Asemănător se structurează semnificațiile și aproximativ la fel funcționează strategiile narative ale lui Joyce și atunci când prezintă atmosfera din redacția unui ziar, în episodul *Eol*, textul lui Joyce pastişând stilul jurnalistic, plin de titluri succinte și voit senzaționale. În acest sens, Dan Grigorescu afirma că „aici e vorba de vântul creat de om, cuvântul tipărit, care izbucnește cuprinzând întregul pământ. Odată cu apariția lui Stephen, arta oratoriei și titlurile articolelor de ziar devin cadrul formal al subiectului.”

În fond, acest moment are și rolul de a pregăti cititorul pentru dezbateră intelectuală din episodul ce purta titlul de *Scylla și Charibda*, unde Stephen Dedalus este pus să opteze între două atitudini intelectuale: raționalismul, plasat sub semnul lui Aristotel și subiectivismul și relativismul romantice, prin intermediul cărora acest personaj fusese definit în *Portret al artistului în tinerețe*. Tot acum, tânărul își expune și originala teorie cu privire la Shakespeare, care ar fi „Tatăl, Sfântul Duh și asemenea lui Dumnezeu”. Stephen consideră că pentru un om de geniu, propria sa imagine ar fi standardul oricărei experiențe materiale și morale. Desigur, în acest punct al cărții lui Joyce, subiectul se dovedește a fi literatura însăși iar viziunea totalizatoare a lui Stephen asupra lui Shakespeare este, de fapt, cheia întregului roman, al cărui subiect esențial devine, din această perspectivă de lectură, creația însăși, căci biografia lui Shakespeare operează în planul metaforic pentru a explica – și, în anumite momente, chiar a detalia – concepția lui Stephen și sensul pe care-l dă el mult discutatului raport dintre creator și operă. De altfel, nu trebuie să uităm iar Harold Bloom ne amintește acest amănunt în eseurile sale din *Canonul occidental*, că James Joyce însuși compara relația sa cu Shakespeare cu aceea dintre Dante și Vergiliu, criticul american afirmând că, în fond, „atât Proust, cât și Joyce s-au apropiat amândoi de realizarea uriașă a lui Dante din *Divina comedie*.”

Momentele de virtuozitate stilistică sunt completate, pe parcursul romanului *Ulise*, și cu episodul *Sirenele*, scris în ceea ce comentatorii au numit „tehnica fugii”, implicând enunțarea unor motive care ar determina, pe parcurs, o serie de reveniri, amplificări sau nuanțări. Dan Grigorescu consideră că Joyce construiește, aici, „o adevărată carte de cântece: muzica se aude pretutindeni, aici e *Cântarea Cântărilor* acestui roman. Bloom își contemplă înfrângerea, infidelitățile, visând să le alunge, fiind cuprins de noi speranțe.” În fond, toate aceste episoade au rolul de a pregăti marea demonstrație de măiestrie și de perfectă stăpânire a tuturor mijloacelor limbajului din fragmentul cunoscut sub titlul *Boii Soarelui*, unde Joyce parodiază, în succesiunea lor istorică, stilurile prozei engleze, știind întotdeauna cum să adauge lumini și umbre, la fel cum procedase, în fond, și într-un episod anterior, *Ciclopul*, pus, de la început și până la sfârșit, sub semnul unui procedeu aparte, numit „gigantism”, trimitând, desigur, și la Rabelais, dacă avem în vedere lungile liste de nume, pe care Joyce le interpretează din perspectiva unei teme morale ce implică eternul conflict dintre dragoste și ură, aceasta din urmă exprimată prin atitudinea agresivă a cetățeanului cu mintea întunecată de prejudecăți și resentimente care îl agresează pe Leopold Bloom în barul Kiernan. Revenind, trebuie să subliniem că episodul *Boii Soarelui* reprezintă una dintre cele mai impresionante demonstrații de virtuozitate stilistică ale literaturii moderne. Joyce însuși declara, referindu-se la succesiune de stiluri în care a scris acest fragment, că a recurs la o astfel de modalitate de lucru pentru a sugera evoluția fătului până în momentul nașterii, de aceea această parte a romanului se și petrece la maternitate, Joyce încercând, astfel, să imprime cuvântului funcția imitării obiectelor, tema generală fiind, evident, evoluția vieții în general. În romanul lui Joyce, numai Leopold Bloom respectă miracolul nașterii unui copil, ceilalți fiind imaginile parodice ale camarazilor anticului Ulise, care vor fi pedepsiți de Soare pentru sacrilegiul de a-i fi ucis vitele sacre.

Tehnicile narative utilizate de Joyce nu se opresc, însă, aici, deoarece în episodul *Circe*, a cărui acțiune e plasată la bordelul Bellei Cohen, procedeul folosit e cel al „halucinației”, autorul însuși declarând că, pentru scrierea acestor pa-

gini, s-a inspirat din câteva episoade celebre din literatura universală, cum ar fi *Ispitirea Sfântului Anton*, de Flaubert și *Noaptea Valpurgiei* din *Faust* de Goethe. Iar Dan Grigorescu concluziona după cum urmează: „Atmosfera e mai apropiată de nopțile germanelor valpurgii, mai mult decât de atmosfera greacă. E un episod al halucinației, ce le rezumă pe celelalte. Obiectele se transformă iar <<acesta>> devine <<ace-la>>.” Dincolo de experimentele la nivel lingvistic și compozițional, totuși, episodul *Eumeu* e marele moment al împlinirii afective a lui Bloom, „cel mai frumos ceas al călătoriei lui”, după cum critica literară a afirmat nu o dată. Pe de altă parte, tânărul Stephen descoperă însăși omenia omenirii odată cu descoperirea lui Leopold Bloom. Și, descoperindu-l pe acesta, reușește să se descopere, în fine, și pe sine. Cu toate acestea, romanul lui Joyce nu e un loc al răspunsurilor și al deplinelor certitudini, ci dimpotrivă: din punctul de vedere al logicii tradiționale sau al structurii tradiționale a unui text literar, sfârșitul călătoriei din *Ulise* e la fel de nelămurit ca și începutul ei. Și, după cum afirmă Dan Grigorescu, „gândindu-se la moarte, Stephen pleacă din pragul casei lui Bloom ca să se întâlnească tocmai cu viața.”

Ultima parte din *Ulise* este celebrul episod *Penelopa*, în care se prezintă, prin intermediul tehnicii monologului interior, dusă la desăvârșire, gândurile și sentimentele lui Molly Bloom care, în felul ei, a avut o zi foarte agitată. S-a discutat, uneori, pornindu-se tocmai de la acest episod, dacă viziunea autorului nu ar fi, în realitate, una de aspră condamnare nu doar a tarelor morale ale contemporanilor săi – să nu uităm de imaginea Dublinului, privit drept „centru al paraliziei generale” – ci și de infirmare a posibilităților de recuperare pe care se părea, în unele momente, că romanul în ansamblu le-ar susține, mai cu seamă prin intermediul încercărilor repetate de a stabili raporturi de reală comunicare între oameni. Dar acest mare monolog final reprezintă și o afirmare a principiului vital iar Molly devine, astfel, o întruchipare a forței telurice care susține viața în toate manifestările ei, cu bunele și relele ei – căci nu întâmplător ultimul cuvânt al cărții este „Da”, o afirmare deschisă a vieții, așa cum o trăiesc oamenii înșiși, ca să repetăm formularea lui Mircea Ivănescu și în conformitate cu semnificațiile pe care tot ei aleg să i le dea.

În ceea ce privește receptarea critică a marelui roman joycean, o serie de amănunte extrem de interesante sunt adunate, prin grija lui Mircea Mihăieș, în revista *Secolul 20*, nr. 4-6 / 1996, în cadrul studiului semnificativ intitulat *Ulysses, ora zero*. Astfel, vom constata de la bun început că drumul operei lui Joyce a fost sinuos iar mecanismele receptării s-au constituit, chiar de la apariția cărții, sub forma unei veritabile odisei, ale cărei granițe au oscilat între respingerea voit ironică și hotărâtă venită din partea lui George Bernard Shaw (cel despre care se spune că i-ar fi scris lui Ezra Pound: „I take care of my pence and let the Pounds take care of themselves”) și entuziasmul nedisimulat al lui Pound însuși, cel care se considera heraldul unei capodopere. De altfel, Ezra Pound vorbește de la bun început despre o adevărată capodoperă, cuvintele lui având tonul sigur al unui articol de dicționar: „*Ulise*. Opera lui cea mai profundă, cea mai grăitoare. *Exilații* era un pas alături, un catharsis necesar pentru a-și debarasa spiritul de gândirea continentală de azi. *Ulise*, obscur, obscen chiar, ca viața însăși câteodată dar și o meditație profundă asupra vieții. Mai bine și mai succint, el a făcut ceea ce-și propusese Flaubert în *Bouvard și Pecuchet*. Un rezumat.” Dar, desigur, nu un simplu rezumat al *Odiseei* homerice, ci un rezumat al lumii în care esența cărții sale se concentrează. Pound continuă: „Joyce a preluat arta scrisului de acolo de unde o lăsase Flaubert. În *Oameni din Dublin* și în *Portret al artistului în tinerețe*, el nu mergea mai departe decât unde ajunsese Flaubert în *Trei povestiri* sau în *Educația sentimentală*. În *Ulise* el reia procesul abia început în *Bouvard și Pecuchet* și-l duce la un grad de eficacitate și de concizie superioare. *Ulise* are mai multă formă decât orice roman al lui Flaubert.”

Și, la o lectură atentă a capodoperei lui Joyce, ne dăm seama că afirmațiile lui Ezra Pound se susțin, deoarece avantajele scriitorului irlandez asupra predecesorilor săi sunt indiscutabile, el inventând o altă metodă de analiză și o tehnică a rezumării care pe drept cuvânt poate fi numită infailibilă. Chiar și din acest punct de vedere, înțelegem că în acest roman orice se poate întâmpla în orice clipă. În plus, personajele vorbesc nu doar un limbaj propriu, ci și – mai ales – un limbaj care se autogândește. Într-un cuvânt, avem de-a face cu o revelație la nivelul structurii romanului dar și cu o veri-

tabilă revoluție la nivelul limbajului românesc. Captând din necunoscutul lumii senzația neantului, a nimicului care sfârșește prin a se nega pe sine, dobândind, astfel, o valoare indiscutabilă și o semnificație pozitivă, Joyce duce, dintr-o dată, arta romanului, într-o nouă epocă, fiind imposibil pe plan universal ca, după apariția lui *Ulise*, să se mai scrie la fel ca înainte de el. Chiar și vocea muzicală și armonioasă care răzbate din proza lui Henry James are momente în care sună fals, spune Mircea Mihăieș în studiul citat, dacă o comparăm cu limbajul prozei lui Joyce, pe drept cuvânt numit multilingv, dovedindu-se, încă o dată, intuiția lui Ezra Pound care a numit cel dintâi această carte cu un termen care s-a impus pentru totdeauna: „un super-roman”. Și tot de la o afirmație a lui Pound a pornit și discuția îndelung purtată, cu cele mai diverse argumente, referitoare la „medievalitatea gândirii lui Joyce”, nu puțini critici încercând să demonstreze nu atât înrudirea tematică a autorului irlandez cu textul homeric, cât relația sa profundă cu *Infernul* lui Dante, fapt identificabil mai cu seamă la nivelul construcției personajelor din *Ulise*. Pe de altă parte, Harold Bloom consideră, în *Canonul occidental*, că „Joyce a avut marele curaj de a-l crea pe *Ulise* pornind simultan de la *Odiseea* și de la *Hamlet*,” curaj cu atât mai remarcabil cu cât, după cum criticii literari au afirmat nu o dată, cele două paradigme, a lui *Ulise* și a prințului Danemarcei, sunt total diferite, căci homericul *Ulise* vrea să meargă acasă, în vreme ce *Hamlet* simte că nu are nicăieri o casă, cu atât mai puțin la Elsinore. Astfel că, demonstrează Harold Bloom, „Joyce reușește să compună un personaj din *Hamlet* și *Ulise* doar dublând: Poldy este atât *Ulise* cât și fantoma tatălui lui *Hamlet*, Stephen este atât *Telemah* cât și tânărul *Hamlet* iar Poldy și Stephen împreună sunt Shakespeare și Joyce.” Și, cu toate că aceste amănunte pot părea uimitoare, ele se potrivește, totuși, scopului lui Joyce, care este „să-l absoarbă pe Shakespeare în opera sa.”

În anul 1930, Stuart Gilbert a publicat studiul *Ulise și James Joyce*, textul fiindu-i cunoscut și lui Joyce. În același sens ca și Ezra Pound dar cu alte mijloace, Gilbert face o serie de observații esențiale asupra marelui roman joycean. Criticul este cel care trece în revistă structura episodică a cărții, prin intermediul căreia romanul se înscrie cu claritate într-o

tradiție strălucită, aceea „a epicului narativ”. Tot el analizează opera lui Joyce punând în legătură cărțile anterioare cu marea construcție din *Ulise*, evidențiind, în egală măsură, și „protocolul distanțării” implicat în chiar primele pagini ale acestui roman față de *Oameni din Dublin* sau *Portret al artistului în tinerețe*. De asemenea, în acest studiu, este discutată pentru prima dată „legea” care stă la baza creării personajelor, o lege a necesității interioare, a autonomiei psihologice depline. Sensul romanului – sau, cel puțin, unul din sensurile sale esențiale – se află, implicit, în tehnica dozării diferitelor episoade, în nuanțele limbajului, în nenumăratele corespondențe și aluzii livrese incluse în paginile cărții. Tocmai de aceea, va afirma criticul citat, „*Ulise* nu propune niciun fel de morală și niciun fel de perspectivă existențială, fie ea pozitivă sau negativă. Paginile sale sunt, pur și simplu, o descriere a vieții, implicând ideea de frumusețe statică.” Iar Gilbert nu ezită nicio clipă să-l considere pe Joyce „părintele fluxului conștiinței și al monologului interior”, el lărgind chiar sfera comparației, punând alături pagini din *Ulise* cu fragmentele dominate de „confuzia controlată” din baletul *Petrușka* sau din *Ritualul primăverii* de Igor Stravinski. Nu este pierdută din vedere nici „structura ritmică” a romanului iar întrețeserea de cuvinte și imagini este analizată din perspectiva marelui model homeric, pornindu-se, de asemenea, de la premisa că fiecare episod are scena sa și ora sa a zilei, utilizând propriul simbol tutelar și propria sa tehnică specifică.

Astfel, putem afirma că fragmentarismul, care avea să devină una dintre dominantele direcții estetice ale secolului XX, are în James Joyce un mare precursor și chiar primul teoretician – chiar dacă implicit. Iar alternarea scenelor și a personajelor, a stilurilor și a genurilor literare face din *Ulise* romanul absolut al modernismului literar, dacă avem în vedere și amănuntul că firul narativ al cărții duce, în cele din urmă, chiar în punctul de pornire, consacrand experiența livrescă drept experiment narativ fundamental. Cu toate acestea, și Gilbert observă o serie de scăderi ale romanului, considerând că „Joyce nu e întotdeauna egal în toate demersurile sale”, fiind, ca și Proust dar în alt sens, mai degrabă simfonic decât narativ.

Mai târziu, Edmund Wilson va avea intuiția de finețe că „Dublinul lui Joyce este un oraș al vocilor”, personajele institu-

ind o dramă și vorbind mereu de o fatalitate – a vechiului limbaj, care se vede anulat și care nu mai este o realitate, ci o pură probabilitate, deci un sens care își caută semnele. *Ulise* devine, astfel, și un mare roman muzical, prefigurând noua poetică ce va fi redescoperită, decenii mai târziu, în literatura europeană.

Chintesența a modernismului, *Ulise* deschide, așadar, „numeroase drumuri acolo unde, anterior, fuseseră văzute doar poteci închise, specia romanului se substituie genului iar orice moda – eternității”, căci acest roman pare, în anumite momente, a avea curajul neasemuit de a-și asuma vechiul și consacratul statut al sacrului, pe care excesele de literatură ne pot face să avem impresia că am uitat să-l apreciem la adevărata valoare, consacrand, așadar, destinul romanului modern. Un destin care, ca să repetăm concluzia lui Mircea Mihăieș din eseul amintit deja, „dacă n-ar fi sublim, ar fi ironic.”

ROMANUL JAPONEZ MODERN ȘI ASUMAREA LIRICULUI
ÎN PROZA NIPONĂ. YASUNARI KAWABATA,
ȚARA ZĂPEZILOR, VUIETUL MUNTELUI

Romanul japonez – origini și evoluție

Dacă, cel puțin în spațiul cultural occidental, orice discuție referitoare la o teorie – în sensul cel mai larg, desigur – a romanului începe, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, cu debateri mai mult sau mai puțin aprinse în legătură cu denumirea însăși a acestei specii literare, în Japonia lucrurile se prezintă cu totul altfel. Din mai multe motive, având, fiecare, o anume însemnătate și la care ne vom opri pe rând, oricât de pasager, deoarece chiar și simpla trecere în revistă a acestora este de natură a deschide o fereastră în plus, necesară, fără doar și poate, pentru o înțelegere cât mai adecvată a literaturii nipone, o literatură aparte (trebuie să afirmăm acest lucru de la bun început), care nu poate fi corect analizată prin simpla aplicare, la nivelul textelor care o compun, a grilelor de lectură cu care cititorul european este, poate, mult prea obișnuit.

În primul rând, trebuie să avem în vedere faptul că, așa cum afirmă un foarte bun cunoscător al problemei, Donald Keene, „romanul are în Japonia o istorie mai lungă decât în orice altă țară, precum și, uneori, culmi rar atinse aiurea.” Desigur, termenul de „roman” trebuie luat, în acest punct al demonstrației, în cel mai larg sens cu putință, pentru că, în cele ce urmează, ne vom referi și la o serie de scrieri îndepărtate de prezent și care, ca atare, se supun unor reguli formale și de conținut cu totul diferite față de cele de azi. Ținând seama de aceste amănunte, putem afirma, fără ezitări, o dată că romanul japonez este extrem de vechi și de bine întemeiat ca formă literară de sine stătătoare iar apoi că el are, în linii mari, o dublă origine: pe de o parte povestirile de factură fantastică, foarte adânc înrădăcinate în tradiția populară iar pe de altă parte poezia niponă.

În acest sens, trebuie să menționăm, de asemenea, faptul că una dintre caracteristicile de bază ale formelor literare japoneze este concentrarea. Iar aceasta ajunge uneori să fie atât de mare, mai cu seamă în cazul versurilor, încât, adesea, creatorii lor au simțit nevoia de a-și completa poeziile cu o serie de secvențe în proză, în care expresiile foarte concentrate din versuri erau explicate pe larg și care erau considerate de ei înșiși drept vitale pentru o deplină înțelegere a textului. Așa se întâmplă, de exemplu, în *Poveștile din Ise*, o culegere datând din secolul al X-lea, atribuită lui Ariwara no Narihira. Această carte este alcătuită din 125 de episoade, fiecare din ele fiind construit în jurul unuia sau mai multor poeme, lipsite, e adevărat, de o concepție unificatoare. Critica literară a considerat acest corpus de texte, mai cu seamă datorită structurii, „un fel de *Vita nuova*, în care părțile de proză servesc drept explicații pentru poeme”. Dacă povestirile fantastice, una din rădăcinile romanului japonez de mai târziu, erau construite în jurul elementelor strănii și miraculoase intrate de multă vreme în imaginarul colectiv nipon, subiectele acestor povestiri-poeme erau inspirate din viața cotidiană. Cel mai adesea, modelul acțiunii era același; desigur, cu mai mari sau mai mici modificări: un nobil pleacă la vânatoare într-un ținut îndepărtat al regatului iar acolo întâlnește o fată simplă dar extrem de frumoasă și având toate calitățile posibile sau imaginabile, de care, evident, eroul va sfârși prin a se îndrăgosti. *Copacul scorbuos*, datând tot din secolul al X-lea, este, probabil, textul care își dezvăluie, extrem de clar, încă de la o primă lectură, cele două surse principale de inspirație la care ne-am referit anterior: povestirea stranie și povestirea-poem. Se relatează aventurile unui cântăreț care călătorește mereu, ajungând în tot felul de ținuturi exotice și îndepărtate, în căutarea lemnului special din care se confecționează alăutele. În cele din urmă îl găsește și reușește chiar să și-l procure, învingând monstrul care îl păzea. În partea a doua a cărții, accentul cade pe descrieri amănunțite ale frumoasei prințese Atemiya și a celor care doresc s-o ia în căsătorie. Aceste două cărți, *Poveștile din Ise* și *Copacul scorbuos*, sunt cele care fac trecerea de la faza incipientă ca să spunem așa a romanului japonez la una mult mai bine conturată, reprezentată de *Povestea lui Genji*, scrisă de Doamna Murasaki

Shikibu. Cu toate acestea, nu puțini sunt cei care consideră că, în fapt, primul roman din întreaga literatură universală și cea dintâi proză literară japoneză în adevăratul sens al cuvântului este *Taketori monogatari* (*Povestea bătrânului Taketori*), tradusă în limba română sub titlul de *Povestea bătrânului tăietor de bambus*. Ea cuprinde un savant amestec de scene de basm, alăturate unora de un mare realism, și a fost scrisă în jurul anului 839, bucurându-se, deja, la începutul secolului al XI-lea, de prestigiul dat de acea aură a vechimii, numeroase referiri la acest text fiind prezente în alte scrieri esențiale ale literaturii nipone, fiind chiar considerat de către Genji, personajul principal din romanul Doamnei Murasaki, drept „strămoșul dintâi al romanelor”.

O concluzie parțială pe care o putem trage deja este că romanul japonez este rodul rafinamentului și al eleganței aristocratice care caracterizau curtea imperială de la Kyoto mai cu seamă în perioada Heian (784 – 1186), epocă ce a primit, ulterior, chiar numele de „epocă a romanelor”. Iar dacă, în toate celelalte literaturi ale lumii, bărbații au fost aceia care au croit tiparele romanești, în Japonia, numită în vechime, de chinezi, „Țara reginelor”, acestea au fost mai cu seamă rodul harului și al creativității feminine, adevărate capodopere aparținând câtorva femei de la Curtea din Kyoto: Sei-Shonagon, Sarashina, Izumi Shikibu, Murasaki Shikibu. În perioada Heian, romanul se dezvoltă în principal pe două direcții: pe de o parte este linia preluată din vechile *nikki*, cuvânt care s-ar traduce prin „jurnal”, care acorda o importanță deosebită eseului și meditațiilor filosofice iar pe de alta linia preluată de la *monogatari*, „culegere de povestiri”, punând accentul pe relatarea experiențelor aventuroase ale unor personaje exemplare.

Genji monogatari (*Povestea lui Genji*), operă scrisă în perioada 1002 – 1004 de Doamna Murasaki Shikibu (975? – 1025), a devenit cunoscut cititorilor occidentali abia în 1923, când Arthur Waley a publicat traducerea pe care o realizase. În scurt timp, scrierea a cucerit critica literară apuseană, unanim uimită de grandoarea cărții și de teritoriul epic de largă respirație pe care aceasta îl deschidea în fața cititorului neobișnuit cu astfel de viziuni romanești. În câțiva ani, cartea a fost comparată cu majoritatea lucrărilor de referință din Occident, de la

Decameronul la *Don Quijote* și de la *Tom Jones* la *Moartea lui Arthur*, mai recent, Donald Keene apropiind-o, cu adevărat convingător, de ciclul romanesc al lui Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*. Dar scrierea Doamnei Murasaki a influențat profund și conștiința literară și estetică a Japoniei, reprezentând, dintr-un punct de vedere, și o extrem de sugestivă frescă a unei întregi societăți purtătoare și deținătoare a unei civilizații ajunse la punctul maxim al dezvoltării sale, reprezentată de curtea niponă din secolul al X-lea. Spre deosebire de convingerea cvasigenerală privitoare la concentrarea care ar caracteriza lumea literelor japoneze, *Povestea lui Genji* este un text extrem de vast, relatarea feluritelor aventuri ale prințului Genji întinzându-se, în edițiile complete, pe aproximativ 4000 de pagini iar în cele reduse, pe 2500. Surprinzător, poate, dacă avem în vedere epoca în care această carte a fost scrisă dar nu o dată, în centrul sistemului narativ nu se află nici peregrinările eroului și nici descrierile cuceririlor sale, erotice sau războinice, ci o adevărată obsesie a ideii de timp, fapt observabil, de altfel, și în bună parte din poezia tradițională japoneză. De aceea, se poate afirma, pe bună dreptate, că „frumusețea cărții este asemănătoare aceleia unei pânze de Watteau, în care simțim ceva perisabil și de o tristețe dureroasă”, după cum se exprima același Donald Keene. Aparent, romanul poate fi asemănat unei scrieri picarești din literatura europeană dar numai aparent, deoarece rareori se pot găsi texte mai diferite în esență ca *Povestea lui Genji* față de *Tom Jones*, de exemplu. Desigur, sunt multe episoadele amoroase din viața prințului Genji dar niciodată, nici măcar în clipele pasagere de împlinire erotică, eroul nu este pe deplin fericit, după cum nu sunt nici numeroasele sale partenere. Pentru că, schimbând replici care par desprinse din romanele psihologice ale lui Henry James, personajele par a spune, printre rânduri, la tot pasul, că fericirea nu e sortită să dureze, că sufletele – mai ales cele ale personajelor feminine – sunt mult prea delicate pentru lumea în care le este dat să trăiască, că iubirea însăși este supusă acțiunii timpului care îi consumă pe îndrăgostiți. Astfel că, dintr-un aparent roman de aventuri, *Povestea lui Genji* se transformă, aproape pe nesimțite, într-un veritabil roman de atmosferă. În plus, numeroase personaje sau întâmplări sunt pomenite, la un moment dat, aparent întâmplător, pentru ca,

abia mai târziu, pe parcursul acțiunilor ulterioare, să-și dezvăluie întregul înțeles, printr-o adevărată tehnică a construcției simfonice, care va fi descoperită și valorificată abia mult mai târziu în literaturile occidentale. Iar dacă Doamna Murasaki este ceva mai fină în etichetele pe care le pune personajelor sale decât Marcel Proust, de exemplu, ea nu e cu nimic mai iertătoare. Întrucâtva asemănător cu modul în care se petrec lucrurile în romanul proustian, scriitoarea ne spune cum tinerii parveniți reușesc, uneori, să ajungă consilieri de stat iar doamnele aparent distinse se transformă, odată cu trecerea vremii, în niște bătrâne flecare înclinată exclusiv spre bârfă.

De-a lungul perioadei medievale, care a marcat literatura japoneză din 1186 și până în 1603, vor câștiga teren povestirile eroice, cu subiecte războinice iar romanele de genul *Poveștii lui Genji* vor intra, oarecum, într-un con de umbră. Literatura niponă premodernă se dezvoltă în perioada Edo (1603 – 1867) și se caracterizează printr-o evoluție marcată a prozei, precum și prin diversificarea ei în numeroase specii literare, acum acordându-se o mare importanță elementului de ficțiune.

Odată cu Restaurația Meiji, din 1868, Japonia va porni pe calea modernizării literare, având drept model de bază civilizația europeană. Aceasta e perioada când creează mari romancieri cum sunt, între alții, Junichiro Tanizaki, Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, Kobo Abe și Kenzaburo Oe. Abia acum, în această epocă, proza va depăși, în sfârșit, inferioritatea de care părușe a suferi veacuri de-a rândul și va atinge un nivel cel puțin egal, dacă nu chiar superior poeziei, considerată, multă vreme, a fi arta supremă a cuvântului în Japonia. Prin literatură japoneză modernă se înțelege, de obicei, literatura scrisă în Japonia după 1868, an în care, prin Restaurația Meiji, s-a produs o mare schimbare politică, regimul Tokugawa, care durase 200 de ani fiind, în cele din urmă, abolit, readucându-se, astfel, în centrul puterii, tronul imperial, mult timp eclipsat. Se vor produce importante modificări estetice, scriitorii acestei perioade căutând să ignore cât mai mult și cât mai clar cu putință moștenirea culturală a epocii anterioare care se condusesse după principiul „Răsplătește virtutea și pedepsește răul”, deoarece, afirmând, în diverse articole programatice, că proza nu trebuie să fie nici

frivolă și nici didactică, ci să caute să redea problemele umane în termeni realiști au exercitat, prin aceasta (și numai prin aceasta) o adevărată critică. În plus, impactul culturii occidentale, introdusă acum, prin numeroase traduceri, în mod masiv în Japonia, a fost de natură să-i facă, pe unii scriitori, să nu se mai simtă tocmai în largul lor în propria țară iar această stare de tensiune, mai mult sau mai puțin vizibilă, reprezintă una dintre constantele literaturii nipone din ultimul secol. Se va depăși, astfel, chiar dacă cu unele greutăți, literatura anterioară, a „ușilor închise” din perioada Tokugawa. Desigur, este cunoscut faptul că, nu o dată, diferențele dintre viziunea morală a acestor scriitori și societatea în care trăiau și creau se va încheia cu un eșec, alienarea fiind, pentru unii creatori, prețul pe care l-au plătit, adesea singura soluție găsită fiind sinuciderea iar exemplele lui Kawabata sau Mishima, ca să ne oprim doar la acestea două, sunt edificatoare în acest sens.

Există, însă, și preocupări teoretice în această perioadă, exemplul cel mai cunoscut fiind al lui Tsubouchi Shoyo, cel care publică, în 1885, lucrarea *Esența romanului*. Problema ridicată de autor era, în primul rând, aceea a necesității depășirii limitelor literaturii lipsite de valoare a vremii, printr-o serie de scrieri diferite, aflate pe o altă treaptă calitativă. Soluția propusă era acceptarea influențelor occidentale și abandonarea vechii concepții care privea proza doar ca pe un instrument didactic. Desigur, cerințele amintesc, pe alocuri, celebra doctrină a „artei pentru artă”, numai că autorul nu se mulțumește doar cu îndemnul adresat scriitorilor de a depăși închistarea specific niponă, ci dorește, de asemenea, adoptarea unor forme literare noi, considerate superioare în complexitate față de acele cultivate secole de-a rândul în Japonia. Literatura epocii Meiji a fost imensă din punct de vedere cantitativ, numai că o bună parte a ei nu mai prezintă, azi, niciun interes estetic, multe din creațiile perioadei nefiind decât adaptări ale unor creații occidentale. Se vede, așadar, la mii de kilometri depărtare, reluată și reverificată celebra teorie a formelor fără fond expusă, la noi, de Titu Maiorescu.

Proza lui Yasunari Kawabata între tradiție și modernitate

În contextul literaturii universale, Yasunari Kawabata (1899 – 1972), prozator de marcă al erei Showa (1926 – 1989), se prezintă drept o figură aparte, desigur un mare scriitor modern dar, cel puțin în egală măsură, prin legăturile sale extrem de profunde și de profitabile din punct de vedere estetic cu trecutul cultural nipon și unul tradițional, în cel mai bun sens al cuvântului. Scriitorul este, de altfel, și primul japonez a cărui operă a fost încununată cu Premiul Nobel pentru Literatură, în anul 1968, la exact o sută de ani de la Restaurația Meiji, pentru „deosebita afinitate pe care opera sa o prezintă cu tradițiile japoneze și pentru măiestria narativă cu care înfățișează esența gândirii japoneze.” Ca reprezentant al literaturii specific nipone, Kawabata poate fi considerat, pe drept cuvânt, ultimul nume mare. El aparține structural tradiției nu doar prin limbaj, ci poate mai ales prin dezinteresul – nu o dată total – față de intrigă, acțiunea romanelor sale fiind episodică, în sensul pe care acest termen îl are încă din perioada Heian. Va scrie, astfel, romane de atmosferă, în descendența Doamnei Murasaki și a vechilor „nikki” și „monogatari”, nu descriind, ci doar sugerând mereu mutațiile sufletești prin intermediul unei simbolistici a obiectelor și, mai cu seamă, printr-o surprinzătoare comunicare afectivă cu peisajul. Coordonatele de bază ale prozei japoneze, stabilite cu mai bine de un mileniu în urmă, prin *Povestirile din Ise*, prin jurnalul curtezanei Izumi Shikibu și mai ales prin *Povestea lui Genji*, marea carte a Doamnei Murasaki vor continua, astfel, să existe, cu o nebanuită vitalitate până în secolul XX, regăsindu-se în aproape toate paginile operei kawabatiene. „Același sentiment acut al naturii, aceeași afirmare senină a vieții, dublată discret de recunoașterea perisabilității tuturor lucrurilor, de familiaritatea uimitoare cu moartea sunt rădăcinile prozei lui Yasunari Kawabata”, afirmă, pe bună dreptate Stanca Cionca.

Este unanim acceptată ideea, mai cu seamă în critica literară actuală, că o operă literară trebuie tratată ca o entitate autonomă. Deși, cu siguranță, nu este nici corect și nici viabil

din punct de vedere estetic să tratezi conținutul unui roman ca pe o reflectare directă și nemijlocită a vieții autorului – exceptând, poate, cazul romanelor declarat autobiografice – nu ar avea, totuși, niciun rost să negăm faptul că viața lui Kawabata i-a influențat în mare măsură opera. Mai ales în câteva din dominantele sale. Astfel, moartea, precum și așteptarea sau presimțirea morții, adesea nuanțate sau îmblânzite de iubire și împlinire pe plan artistic constituie temele majore ale principalelor sale romane. În acest sens, criticul Hisaaki Yamanouchi este de părere că „pierderea de timpuriu a părinților săi pare să fie cauza unei însușiri unice care poate fi observată în viața și opera sa – o tensiune specifică între viață și moarte, detașare și atașament, abstract și senzual, din care provine o conștientizare cu totul deosebită a frumuseții învecinate cu tristețea.”

Perioada formării literare a prozatorului se suprapune peste o puternică reacție antinaturalistă, dominată de mișcarea literară „Shirakaba” („Mesteacănul”), care se opunea cu tărie exacerbării naturalismului în literatura japoneză, considerând chiar acest curent ca fiind cu desăvârșire străin spiritului adevărat al niponilor. În schimb, reprezentanții acestei mișcări aveau un program vag și eclectic, cristalizat exclusiv în jurul câtorva elemente de estetică clasică japoneză, la care va adera și Kawabata, cel puțin la începuturile carierei sale de scriitor. Tot în această perioadă, autorul în discuție se afiliază și „Școlii Noului Senzualism”, susținând chiar printr-o serie de articole teoretice această orientare, a cărei estetică combina elemente de cubism, futurism, expresionism sau dadaism cu impresionismul propriu esteticii haiku-ului. Se cerea, de asemenea, revoluționarea stilului literar, unii dintre reprezentanții săi încercând chiar, la un moment dat, introducerea orientării exclusive de artă pentru artă. În contextul operei kawabatiane, influența acestor idei este de găsit mai ales în trecerile abrupte de la un episod – liric sau nu – la altul, în înșiruirea de imagini surprinzătoare din punctul de vedere al amestecului de impresii neașteptate dar și în alăturarea frumuseții cu diferite expresii ale urâtului. Toate aceste caracteristici sunt, de altfel, prezente și în „renga” (versul înlănțuit), care a dominat secolul al XVI-lea dar și proza japoneză a secolului al XVII-lea.

Istoria literaturii japoneze moderne a fost marcată, așadar, de curentele opuse ale tradiției și ale unei „tutele” exclusiv occidentale. În acest context, proza lui Kawabata se prezintă ca un exemplu spontan al expresiei sensibilității tradiționale, scriitorul arătându-se preocupat de conștiința estetică venită pe filiera vechii literaturi dinastice. De fapt, caracterul cu adevărat unic al stilului său nu este identificabil în imitarea modernismului european, ci, mai degrabă, în readucerea în prim-plan a unei sensibilități tipic japoneze. Iar între granițele proprii sale activității literare, Kawabata își modifică prea puțin preocupările tematice și modul de a scrie, dovedind, astfel, un conservatorism tipic insular, la fel cum pe planul mai larg al istoriei culturii, formele de artă nipone își păstrează caracteristicile inițiale vreme de veacuri în cadrul unei atitudini estetice formulate pe deplin cu aproape un mileniu în urmă. Într-adevăr, „o asemenea permanență a valorilor și imuabilitate a formelor ar fi greu de conceput în cadrul unei culturi europene. Iar din reala și profunda apartenență la tradiție a scriitorului japonez se trage, în parte, dificultatea receptării prozelor sale”, după cum consideră Stanca Cionca. Conservatorismul scriitorului, aspect adesea abordat în interpretările critice dedicate operei sale, nu rezidă atât în tematică și nici chiar în maniera stilistică adoptată, ci, mai cu seamă, în chiar atitudinea sa estetică. Pentru că Yasunari Kawabata are o adevărată incapacitate specific japoneză de a construi un text în proză pe baza unui nucleu de acțiune, continuând, astfel, linia deschisă încă în epoca Heian de celebrele sale înaintașe pe care le-am mai amintit în paginile anterioare. Epicul rămâne ușor convențional și fragil, păstrându-se mereu cumva într-un plan secundar de semnificații. Cu toate acestea, ceea ce critica literară a numit „non-acțiunea kawabatiană” nu dăunează operei, deoarece senzația autentică de viață este compensată de alte caracteristici ale textelor sale. Kawabata narează întotdeauna simplu, lăsându-și, parcă, povestirile să curgă la întâmplare, nu materia epică fiind cea desemnată a susține planul general al operei. Pentru că, întotdeauna, scrierile lui Kawabata conțin un spațiu epic gol, se axează pe non-acțiune și pe o reducere extremă a problematicii la câteva date care nu fac altceva decât să favorizeze deplasarea centrului de greutate al textului

către episod și detaliu, înscriindu-se în sfera aceluia roman specific japonez, în care legăturile dintre nucleele romanești sunt abia sugerate iar trăirile sunt ridicate la rangul suprem. În studiul său sugestiv intitulat *Civilizația romanului*, Mirela Roznoveanu afirmă că, urmând drumul trasat în literatura japoneză de „romanul anti-epic sau al golului”, vom observa că între romancierii precum Sei-Shonagon și Kawabata „ființează o filieră directă, pentru că și unul și celălalt golesc romanul de idei și evenimente, creând acea perfectă capcană de trăiri și senzații paradoxale și de o aparentă absență a imaginativului. Nu acțiunea are un sens aici, ci momentul trăit în intensitatea sa pură este acela care imprimă sensul. Înșirarea într-un plan unic a nucleelor epice nu sărăcește romanul, pentru că el operează cu alte pârghii epice capabile să creeze intensitate, concentrare, tensiune. Este vorba de acea ceremonie a sensurilor ce reverberează într-un spațiu epic gol. Crearea golului epic eficace va fi în măsură să acorde gestului celui mai neînsemnat o intensitate puternică. Nu vom găsi, deci, conflict, surpriză, redare realistă și niciun portret psihologic coerent al personajelor, ci o senzorialitate impersonală, activată de contemplarea naturii, eros, sentimentul perisabilității.” Acest vid epic are tocmai rolul de a potența vibrația trăirii imediate în puritatea ei primară, care constituie substanța operei, izvorâtă din cultul dintotdeauna al literaturii japoneze pentru momentul revelator și suprem. De altfel, în discursul de acceptare a Premiului Nobel, intitulat semnificativ *Japonia, frumosul și eu însumi*, Kawabata spunea, în acest sens: „Discipolul Zen se îndepărtează de sine și intră în lumea nimicului. Acesta nu e nimicul sau golul occidental. E, mai degrabă, reversul, un spirit universal în care orice comunică liber cu orice, depășind granițe, fără limite. Căci adevărul constă în alungarea cuvintelor, este dincolo de cuvinte.” Iată, deci, că bucuria vidului, „kyomu no arigatasa”, este chiar expresia care se potrivește cel mai bine pentru a caracteriza opera lui Kawabata, cel care, în același discurs, continua: „Aici avem vidul, nimicul Orientului. Operele mele proprii au fost descrise ca opere ale vidului dar acesta nu trebuie confundat cu nihilismul occidental. Fundamentul spiritual s-ar părea că e complet deosebit.” (*Tribuna*, nr. 37 / 711, 10 sept. 1970)

Majoritatea prozelor kawabatiene sunt delicate povești de dragoste, consumate într-o atmosferă senzuală, umbrite, însă, mereu, de neputința împlinirii și cuprinse de aceeași melancolie care se regăsește și în tristele „nikki” scrise de curtezanele epocii Heian. Tiparul însuși este, de multe ori, extrem de asemănător: bărbatul incapabil de a iubi și femeia îndrăgostită. De aici vine, în fond, și drama personajelor feminine, o dramă care se petrece însă mereu în tăcere și într-o tensiune mereu crescândă. Adesea, personajul masculin nici nu e mai mult decât un simplu observator, a cărui singură menire este aceea de a evidenția trăsăturile personajelor feminine. Peste toate, plutește sentimentul solidarității cu natura înconjurătoare, modificările din natură oglindindu-se în mutațiile afective ale personajelor, care aleg să-și trăiască viața cu seninătate, nicidecum ca o luptă sau o confruntare, așa cum se întâmplă, în atâtea cazuri, în literatura occidentală. Pentru că personajul kawabatian are conștiința efemerității tuturor lucrurilor și ființelor, începând cu el însuși, întocmai ca în învățăturile buddhiste. De aceea, personajele pot, uneori, să pară a nu avea consistență, căci vigoarea lor are ca suport senzațiile pe care le trăiesc. Iar funcția personajului devine, nu o dată, decorativă, a se vedea, de exemplu, reușita galerie de portrete feminine, în acest sens trebuind interpretată și afirmația lui Hisaaki Yamanouchi, cel care spunea că „Yasunari Kawabata, asemenea lui Tanizaki, este mereu în căutarea feminității eterne.”

Țara zăpezilor este unanim considerat de exegeza drept cel mai bun roman al lui Kawabata. Primul capitol al cărții apare în 1935, autorul continuând să publice capitolele următoare în diverse reviste până în 1937. Încununat cu Premiul Grupului de Discuții Literare, romanul acesta îl va consacra cu adevărat ca mare scriitor și romancier în adevăratul sens al cuvântului. În 1947, Kawabata își revizuieste opera, care va fi publicată în forma sa definitivă în anul următor. Ca și alte scrieri kawabatiene, *Țara zăpezilor* este compusă dintr-o serie de episoade, fiecare din ele conturând cât se poate de precis și de concis sensibilitatea rafinată a autorului. Cu toate astea, romanul nu este lipsit de o structură coerentă, deși subiectul este simplu și suficient de evaziv. Situația seamănă până la identificare cu aceea din jurnalul frumoasei curtezane

Izumi Shikibu și are în vedere neimplicarea afectivă a bărbatului într-o foarte frumoasă poveste de dragoste ce pare trăită exclusiv de femeie, care nu ezită să se dăruiască cu totul celui pe care îl iubește. Așadar, un soi de foarte elaborat poem al iubirii neîmpărțășite, al lungilor suferințe și așteptări care par, uneori, a nu avea nici sfârșit și nici finalitate. De aici vine, desigur, acea tensiune neobișnuită, precum și crisparea trăirii încordate în gol. Chiar începutul cărții este întru totul edificator: Shimamura, un diletant avut, se reîntoarce la începutul iernii într-o stațiune din munți pe care o mai vizitase cu câteva luni în urmă. În tren, este fascinat de Yoko, o tânără care îngrijește un bărbat bolnav dar gândul îi fuge la Komako, gheișa pe care o cunoscuse cu prilejul primei sale vizite. O reîntâlnește pe aceasta iar ea începe să petreacă tot mai mult timp în camera lui, cu toate că Shimamura pare a se afla într-o funciară incapacitate de a o iubi. La finalul romanului, are loc un incendiu iar Yoko, aflată la balconul clădirii, cade și se strivește de pământ. La fel ca și în cazul altor romane kawabatiene, sfârșitul este destul de obscur: Komako o ia în brațe pe Yoko, plecând de la locul accidentului iar Shimamura rămâne singur, un spectator al tragicului spectacol și nimic mai mult. Cu toate acestea, când își ridică privirea spre cer, vede Calea Lactee și i se pare că aceasta se revarsă în el cu totul, legându-l de natură.

Desigur, un astfel de rezumat nu face decât să distrugă esența creației kawabatiene, care nu este nicidecum de găsit în faptul brut. Romanul creează un spațiu de gol epic extrem de sugestiv și de eficace iar acesta este golul așteptărilor zadarnice și, poate mai ales, al eșecului iubirii. Totul este construit în așa fel încât să sugereze neîmplinirea, sentimentul zădărnicii străbătând fiecare pagină. Shimamura, de exemplu, este absolut convins de zădărnicia acțiunilor lui Komako, mai cu seamă de jurnalul pe care îl ține fata, notând în el numele tuturor personajelor din romanele citite, precum și relațiile care se stabilesc între ele, fără a surprinde însă nici măcar o singură impresie proprie de lectură. Până la urmă, chiar și studiul shamisen-ului e lovit de zădărnicie, la fel ca și dragostea sinceră pe care Komako o nutrește pentru Shimamura. Cu toate acestea, spre deosebire de personajul masculin, Komako trăiește totul cu o rară intensitate, chiar și

cele mai mici gesturi, abandonându-se până la uitarea de sine propriilor sentimente, pe când Shimamura nu mai este (nu mai poate fi) salvat de zădărnicie prin vreo intensitate a trăirii sau a simțirii, deoarece studiile sale despre baletul european, de exemplu, se bazează doar pe câteva programe și afișe iar judecățile lui se întemeiază exclusiv pe lectura câtorva studii critice publicate în diferite reviste de specialitate, el neurmărind niciodată vreun spectacol. În ultimă instanță, chiar și călătoriile sale în stațiunea aceea de munte sunt la fel de zadarnice. Iar „sugerarea zădărnicii prin frânturi de vorbe, gesturi abia schițate, stări exaltate dar mai ales prin realul simbolic și estetizant care ne permeabilizează și ne transmite disperarea așteptării, constituie placa turnantă a romanului”, spune Mirela Roznoveanu.

Personajul care domină romanul este, fără îndoială, Komako, femeie de o fascinantă senzualitate, capabilă de emoții puternice. De fapt, ea este și cel mai bine conturat personaj feminin din întreaga operă a lui Kawabata. Yoko e la fel de precis conturată, numai că, prin comparație, apare mult mai puțin la nivelul textului. În fond, cele două sunt construite pe baza unui principiu antitetic: tangibil-intangibil; pentru că Yoko rămâne intangibilă pentru Shimamura, în acest sens ea putând fi apropiată de tânăra dansatoare din Izu, din povestirea omonimă a lui Kawabata, pe când Komako i se dăruieste din (și cu) tot sufletul. Astfel că Shimamura este prins într-o tensiune fără ieșire între tangibila gheișă și eterica, de-a dreptul imateriala Yoko. La începutul cărții, într-o remarcabilă scenă, Shimamura o vede pe Yoko pentru prima dată, atunci când șterge fereastră aburită a compartimentului de tren cu degetul arătător de la mâna stângă, gândindu-se la Komako dar, în schimb, va vedea, reflectată, imaginea lui Yoko. În mod ironic, același deget atrage atenția atât asupra tangibilului, cât și asupra intangibilului, care vor reprezenta, de acum înainte, polii între care se dezvoltă romanul de față. Și, cu toate că frumoasa Komako îi este accesibilă lui Shimamura, acest lucru nu face legătura lor mai puțin pasageră. Hisaaki Yamanouchi consideră chiar că „numai sintetizând dualitățile paradoxale ale tangibilului și intangibilului reușește Shimamura să obțină un simț durabil al frumosului. În aceste condiții, el nu are decât viziuni fu-

gare ale acestuia în țara zăpezilor. În plus, viziunea asupra frumuseții se învecinează cu moartea, așa cum o demonstrează moartea lui Yukio și, în final, moartea probabilă a lui Yoko într-un incendiu.” Focul, care în primul capitol este asociat cu frumusețea din imaginea reflectată a lui Yoko devine, în final, foc aducător de moarte, în acest sens fiind semnificativă o afirmație pe care o face, la un moment dat, Komako: „se spune că focul e purificator.”

De-a lungul întregii sale activități literare, Kawabata s-a dovedit a fi un mare creator de personaje feminine, în acest domeniu el rămânând pentru totdeauna profund legat de Școala Nouului Senzualism. Femeile din scrierile sale se adresează mereu privirii cititorului dar, de asemenea, solicită parcă simțul tactil și auzul, rămânând mereu dominate de emoții și trăiri puternice, toate acestea fiind determinante pentru esteticismul care domină această unică operă românească. De exemplu, la începutul *Țării zăpezilor*, protagonistul, privind pe fereastră vede imaginea fetei suprapusă peste aceea a peisajului nocturn: „ambele, topite și amestecate, schițau o lume părelnică de umbre. Atunci luci în ochiul fetei o luminiță venită de departe, din câmpie iar Shimamura se înfioră de atâta frumusețe.” Cu totul diferit de personajele feminine se relevă a fi Shimamura, singurul lucru pe care, ca cititori, îl aflăm despre el fiind că se pretinde expert în arta baletului european. Autorul însuși, vorbind despre acest roman va spune: „Shimamura nu este nimic mai mult decât un instrument pentru a o scoate în evidență pe Komako. Acesta poate fi eșecul operei sau poate contribui la succesul ei. Am pătruns adânc în caracterul lui Komako dar în mod extrem de superficial în al lui Shimamura, întorcându-i spatele. În acest sens, s-ar putea spune că sunt mai puțin Shimamura decât Komako. Înadins l-am creat pe Shimamura cât mai diferit posibil de mine însumi. Evenimentele și emoțiile înregistrate în *Țara zăpezilor* sunt mai mult produse ale imaginației mele decât ale realității. În special în ceea ce privește emoțiile atribuite lui Komako, ceea ce am descris nu este nimic altceva decât propria mea tristețe. Îmi imaginez că asta i-a atras pe cititori.” Cu alte ocazii, Kawabata a afirmat că Yoko era creația la care, din toata opera sa, ține cel mai mult. Cu toate acestea, este evident că frumoasa Komako rămâne, pentru totdeauna, emblema acestui roman, ea fiind cea care îl face pe cititor chiar

să simtă „suflul de gheață al munților înzăpeziți”, după cum se exprimă criticul Shuichi Kato. Ea este, de fapt, și cea care îl atrage pe Shimamura, aproape fără ca el să-și dea seama, în această de-a dreptul miraculoasă „țară a zăpezilor”, în care se intră (atenție!) numai după străbaterea unui lung tunel. Evident, aceasta semnifică pătrunderea lui Shimamura într-o altă lume, o lume pe care, la final, e greu să precizăm dacă o va mai putea părăsi. Pentru că el nu doar că intră într-o altă lume dar o lasă în urmă pe aceea în care trăise până atunci, cea din care fac parte soția și copiii săi, renunțând, cel puțin parțial și temporar, la toate legăturile cu exteriorul. Iar în țara în care ajunge, totul este mai pur și neîndoielnic mai frumos decât în cea de unde a venit. Momentul de desprindere a lui Shimamura de vechea lume căreia îi aparținuse până atunci este reprezentat de clipa în care el aude vocea cristalină a lui Yoko strigându-l pe șeful de gară prin aerul înghețat. Sugerarea intrării într-o altă lume prin descrierea ieșirii din tunel, bunătatea de care dă dovadă Yoko atunci când îi cere șefului de gară să aibă grijă de fratele ei și, mai ales, devotamentul cu care îl îngrijește pe Yukio, toate aceste elemente prezentate înainte de a afla despre motivele care îl readuc pe Shimamura în „țara zăpezilor” creează cadrul perfect pentru senzualitatea care se infuzează pe tot parcursul povestirii. Desigur, toate aceste aspecte depun încă o dată mărturie despre faptul că proza lui Kawabata trebuie citită mereu cu atenție, pentru că adesea stilul este sau poate să pară evaziv, bazându-se pe o serie de posibilități unice de a crea pasaje ambigue. În plus, acest roman exprimă mai bine decât oricare altul farmecul unic al femeii japoneze iar descrierile repetate ale lui Komako accentuează impresia de puritate și o fac să fie, ea însăși, o parte componentă a acestui peisaj, care pare, nu o dată, desprins din stampele japoneze.

Din anul 1949 datează începutul publicării, în foileton, a romanului *Vuietul muntelui*, reprezentativ pentru maturitatea artistică a autorului său, considerat adesea „baroc” și fiind un mare succes literar în Japonia, mai cu seamă pentru protestul etic îndreptat împotriva modului de viață adoptat în această țară după război și în scopul afirmării idealurilor morale ale Japoniei tradiționale. Cartea înfățișează, într-o serie de episoade înlănțuite, criza prin care trece familia Ogata, precum și trăirile personajului principal, Shingo, de 61 de ani,

tipul japonezului tradițional, interesat de natură și de relațiile interumane. Într-o oarecare măsură, se poate spune chiar că *Vuietul muntelui* este un roman despre moarte și despre presimțirea ei, semnele prevestitoare dovedind, treptat, chiar mai înspăimântătoare decât inevitabilul sfârșit. E ca și cum vidul, golul ar domina romanul, acompaniat de o abia insinuată culoare albă care, în Japonia are și semnificații funerare. Pe scurt, familia este pe punctul de a se destrăma: Shingo simte acut că îmbătrânește, fiul său, Shuichi își neglijează și își înșeală soția care, aflând că a rămas însărcinată cam în aceeași perioadă cu amanta soțului său, renunță la copil, Fusako, fiica lui Shingo revine acasă despărțindu-se de soțul său. Autorul pare să atribuie situația prezentă din această familie destinului, la fel cum făcuse, subtextual, și în *O mie de cocori*, aici, însă, totul pornind de la dragostea pe care o simțise în tinerețe Shingo pentru sora soției sale, care murise, din păcate, la scurt timp, de foarte tânără. În prezent, situația pare a se complica o dată în plus, datorită afecțiunii reciproce dintre Shingo și nora sa, Kikuko. Conștient sau nu, el caută în ea imaginea frumuseții care îl cucerise odinioară la sora soției sale iar dragostea lui pentru tânără, de care devine conștient prin intermediul viselor, precum și devotamentul nurorii pentru el sunt exprimate cu o căldură rar întâlnită în creația kawabatiană. Pentru aceasta, autorul folosește numeroase simboluri: cei doi pini pe care protagonistul îi redescoperă la un moment dat seamănă cu două ființe care se atrag reciproc, asemenea situației în care se găsesc el și Kikuko, înflorirea neașteptată a unui arbore de gingko coincide cu afecțiunea crescândă a lui Shingo pentru nora sa, episodul în care se evocă semințele de nenufari care au încolțit după două milenii reprezintă viața care nu vrea să cedeze terenul în fața inevitabilului sfârșit iar exemplele de acest fel ar putea continua. Pe de altă parte, visele erotice sau pline de imagini thanatice pe care le are Shingo, ca și obsesiile lui de peste zi traduc o anxietate latentă, prezentă în fiecare pagină. Mai ales vuietul repetat al muntelui pe care îl aude Shingo devine o adevărată chemare către lumea de dincolo. De asemenea, avem de-a face aici cu încă o temă, frecvent abordată în literatura japoneză și anume sinuciderea din dragoste, care, deși apare și în Occident, dacă e să ne gândim doar la situația din

Romeo și Julieta, nu are, acolo, nici pe departe frecvența înregistrată în Țara Soarelui Răsare. În Japonia, sinuciderea era considerată o opțiune onorabilă atunci când cineva se confrunta cu o situație dezonorantă, pe când în Vest, suicidul e de neacceptat, mai cu seamă pentru că este considerat un păcat capital de către Biserică. Mesajul de ansamblu al cărții rămâne, în primul rând, acela că este important pentru orice om să știe să aprecieze viața și să se bucure de fiecare clipă care îi este dăruită, căci orice moment e prețios, mai ales când ele încep să fie numărate. Shingo este cu adevărat impresionant ca personaj literar în acest sens, el fiind mereu plin de interes în fața micilor bucurii pe care existența i le oferă, în ciuda tuturor problemelor cu care familia sa este confruntată.

Influența teatrului Nō și a poemului haiku asupra prozei lui Yasunari Kawabata

Aproape la orice nivel, în opera scriitorului nipon se resimte influența permanentă și profundă a unor experiențe proprii literaturii din Arhipelag, mai cu seamă teatrul Nō și poemul haiku. Astfel, chiar și o lectură oricât de grăbită va remarca faptul că, în cărțile sale, există numeroase momente de liniște, clipe de tăcere, spații vide, momente statice, foarte asemănătoare cu ipostazele înghețate ale scenelor din teatrul Nō iar stilul pe care îl adoptă scriitorul se înrudește vizibil cu poemul haiku prin imprevizibila alchimie a senzațiilor.

Nō (termenul însemnând „desăvârșire”, „perfectiune”) este o denumire încetățenită abia în secolul al XV-lea pentru un gen de spectacol poetic-muzical-coregrafic ivit în Japonia în decursul secolului al XIV-lea. În principiu, spectacolul era susținut de un singur actor principal, „shite” („cel care face”) și de unul secundar, „waki” („cel de alături”). Acestora li se pot adăuga, uneori, câțiva „însoțitori”, („tsure”, „tomo”), precum și – obligatoriu – un permanent acompaniament muzical. Acțiunea este formalizată până la punctul de a se transforma în manieră. Astfel, „waki”, personajul secundar, pornește la un drum lung, al cărui țel e foarte precis. Ajuns la ținta călătoriei sale, întâlnește un om de prin partea locului, „shite”, pe care îl iscodește despre cele întâmplate aici.

În mod asemănător încep numeroase romane ale lui Kawabata, poate cel mai evident exemplu fiind de găsit chiar în *Țara zăpezilor*, cartea legată cel mai profund nu numai de litera, ci și de spiritul profund al teatrului Nō. Asemănările sunt numeroase și evidente, mergând de la construcția personajelor și ajungând până la motivele sau temele incluse în text. La fel ca și în teatrul Nō, personajele sunt puține iar în acest roman ele sunt construite după tiparul existent în acest tip de spectacol nipon. Astfel, Nakamura Mutsuo, citat de Donald Keene în studiul său *Down to the West*, îl identifică în Shimamura pe „waki” din piesele Nō, personajul care are rolul de a-l prezenta spectatorilor pe „shite” iar pe Komako o vede jucând chiar rolul lui „shite”, adică al personajului principal. Acest tipar este perfect aplicabil și în cazul altor romane kawabatiene, mai ales la nivelul personajului masculin care, în principiu, servesc pentru a evidenția chipurile feminine din operă. Pentru că personajul masculin nu este niciodată o proiecție ale gândurilor și sentimentelor autorului, așa cum se întâmplă, de exemplu, în „romanele eului” din perioada Heian, ci reprezintă mai degrabă un soi de „waki” care îl provoacă pe „shite” să apară în fața noastră. La fel, în *O mie de cocori*, Mitani are drept funcție principală s-o evidențieze pe femeia din viața sa, fie că acesta este doamna Ota, fiica ei sau altcineva.

Actorul din teatrul Nō este, prin excelență, un om devenit semn și exact pe această linie sunt construite și personajele lui Kawabata, mai ales cele masculine, cu inconsistența lor specifică. Ca și „waki”, care este un fel de „om fără însușiri”, Shimamura apare ca un simplu spectator, menit doar să o scoată în evidență pe Komako, manifestând, de cele mai multe ori, sentimente superficiale, care nu pot fi catalogate nici ca iubire dar nici ca indiferență deplină. Spre deosebire de el, Komako este un personaj foarte profund și, deosebindu-se de alte personaje kawabatiene, ea nu este pentru autor numai un intermediar sau un purtător de cuvânt al acestuia, căci în jurul ei gravitează întreaga acțiune a romanului, desigur, atâta câtă este, la fel cum, în teatrul Nō, în jurul lui „shite” se construiește întreaga simbolistică a piesei. Personajele secundare, în marea lor majoritate abia creionate, se aseamănă și ele personajelor însoțitoare din dramaturgia Nō: „tsure”, „tomo” și

„kogata”, având, asemenea acestora, o existență efemeră, abia schițată, fiind doar niște umbre a căror menire este aceea de a dubla personajele principale. În acest registru se înscriu și scurtele apariții ale lui Yoko din *Țara zăpezilor* sau ale domnișoarei Inamura din *O mie de cocori*. La fel cum într-o piesă Nō, în dialog se reconstituie, din crâmpoșe de amintiri, evocări sau aluzii, legenda locului, în textul kawabatian se încheagă povestea de dragoste, prin același gen de frânturi de conversație. Dar asemănările dintre o piesă Nō și romanele lui Kawabata funcționează și la nivelul acțiunii, căci, de exemplu, în piese, acțiunea începe cu drumul pe care „waki” îl face spre locul revelației, unde îl va întâlni pe „shite”, omul din partea locului. Drumul reprezintă imaginea centrală a piesei iar la capătul său se află locul, desigur, un soi de loc al epifaniei. La fel se deschid și numeroase din romanele lui Kawabata, de exemplu *Țara zăpezilor*, *Vuietul muntelui*, *Frumusețe și întristare*. Căci Shimamura face o lungă călătorie de la Tokyo până în „Țara zăpezilor” pentru a o revedea pe Komako iar Oki, personajul din *Frumusețe și întristare* merge la Kyoto pentru a o regăsi pe fosta sa iubită. Astfel, drumul îl poartă pe „waki” spre acel loc privilegiat al revelației, devenit un adevărat centru al lumii, la fel cum, la Kawabata, ținta către care călătoresc personajele, satul lui Komako, orașul Kyoto, devine centrul romanului, un spațiu ce închide în dimensiunile sale numeroase semnificații și o puternică încărcătură afectivă. Mai mult, la fel ca în teatrul Nō, unde rolurile principale sunt în număr de trei și în *Țara zăpezilor*, de pildă, se întâlnesc tot trei personaje de bază, Shimamura, Komako și Yoko. Cifra trei revine, de altfel, mereu în simbolistica Nō: cele trei roluri de bază sunt completate cu trei simboluri care au o importanță deosebită în structura pieselor – drumul, locul, timpul (de aici posibila interpretare atât a pieselor Nō, cât și a romanului lui Kawabata ca adevărate parabole ale căutării) – apoi cu cele trei întrebări pe care „waki” i le adresează lui „shite” iar scena e un pătrat cu latura de trei „ken”. Coincidență sau nu, întâlnirile dintre Komako și Shimamura sunt tot în număr de trei. Apoi, se cuvine menționat faptul că întreg universul Nō e dominat de imagini ale vremelniceii, cum ar fi picăturile de rouă sau de ploaie, floarea de cireș cea atât de efemeră, transformată chiar într-un simbol al morții premature. Același sentiment caracterizează întreaga

operă a lui Kawabata, din ale cărei pagini pare să se desprindă adesea parfumul florilor de „sakura”, anunțând, nu o dată, moartea sau potențând sentimentul zădărniceii. Apoi, spectacolul Nō implică o serie de elemente coregrafice și sau muzicale iar în *Țara zăpezilor*, de exemplu, gheișele cântă frecvent la shamisen și, la un moment dat, o trupă de actori Nō își face chiar apariția în sat. De altfel, și în *Vuietul muntelui* sunt prezente numeroase elemente provenite din teatrul Nō, în primul rând măștile iar în text sunt inserate versuri din astfel de piese: „Cunoaștem viața dinainte de a ne naște/ Și n-avem părinți pe care să-i îndrăgim/ Și fiindcă nu ne recunoaștem părinții/ N-avem nici copii/ Care să ne îndrăgească și să plângă după noi.” Kawabata include multe astfel de pasaje în textele sale sau, alteori, face trimiteri la opere clasice japoneze, dorind ca și cititorul său să conștientizeze acest lucru și poate chiar să fie capabil să le identifice. În felul acesta, se realizează o foarte interesantă linie de continuitate literară, care coboară până în perioada Heian. În *Vuietul muntelui*, folosirea măștilor, pe care Shingo le cumpără la un moment dat, capătă implicații profunde și paradoxale, căci Hisaaki Yamanouchi spune în acest sens că „ironia situației constă, pe de o parte în faptul că Shingo este atras de senzualitatea potențială a unei măști suprasenzuale iar pe de altă parte că, deși masca respectivă înfățișează un băiat, ea nu este cu totul masculină dar nici feminină.” Iar atunci când Kikuko își pune masca pe față, în timp ce vorbește cu Shingo, ea se identifică total cu aceasta, la fel ca în teatrul Nō, unde masca permite actorului să-și ascundă trăirile individuale, în lumea niponă dezvăluirea intimității sufletești fiind considerată indecentă. Doar cu ajutorul măștii, detașându-se, așadar, de propria identitate, poate Kikuko să-și exprime sentimentele și să-și descarce sufletul de tensiunea care o consumă, abia atunci lacrimile începând să-i curgă fără oprire. Este de remarcat, de asemenea, că simpatia reciprocă dintre Shingo și nora sa nu depășește niciodată zona celei mai absolute purități, garanția fiind, după cum consideră același Yamanouchi, mai cu seamă neutralitatea angelică a măștii de adolescent pe care o poartă fata. Alte asemănări între romanele lui Kawabata și piesele Nō pot fi sesizate și dacă urmărim dezvoltarea unor motive predilecte, cum sunt cele ale visului și al oglinzii. În teatrul Nō, prin vis, care, evident,

presupune revelația, „waki” atinge țelul călătoriei sale simbolice. Acesta este momentul în care, spune Stanca Cionca într-un interesant *Cuvânt înainte* la volumul de teatru Nō pe care, de altfel, l-a și tradus, „realul și irealul se întrepătrund, starea de vis și starea de veghe se dizolvă una într-alta la această răscruce a visurilor și, folosind o expresie dragă japonezilor, ceea ce părea nălucire devine mai real decât realul. Visul din vis, <<yume no yume>>, spune adevărul prin dubla negație pe care o conține, tot așa cum în interpretarea psihanalitică, a visa că visezi înseamnă întotdeauna dezvăluirea unui adevăr adânc. Procedeu e asemănător cu teatrul în teatru, prin care dubla mistificare dezvăluie și demască.” De multe ori, Kawabata pune accentul pe rolul premonitoriu al viselor pe care le au mai cu seamă personajele principale, acest lucru fiind evident, de exemplu, în *Vuietul muntelui*, în cazul lui Shingo Ogata. Personajul însuși e de părere că visele nu au nicio legătură cu realitatea, însă sunt de natură să ne conducă spre conturarea adevăratei realități în care se adâncesc trăirile cele mai ascunse ale celor implicați sau ale celor care le visează, astfel că, ceea ce lui însuși i se dezvăluie în vis nu e decât oglinda propriei existențe. Oglinda, pe de altă parte, cea care îmbină într-o imagine unică substanța concretă și reflexia, realitatea și imaginarul, trecutul și prezentul, apare frecvent în *Țara zăpezilor* dar este întâlnită și în *Frumusețe și întristare*, devenind chiar laitmotiv al uneia dintre cele mai subtile scrieri kawabatiene, povestirea *Luna în apă*. În Japonia, oglinda este un simbol absolut al purității sufletului și, de asemenea, un loc al reflectării acestuia. La Kawabata, ea dobândește și o altă conotație, având rolul de a desemna obiectivitatea, imparțialitatea observației, astfel că Shimamura admiră frumusețea fetei alături de care călătorește în mod indirect, privind imaginea ei reflectată în fereastra vagonului iar această imagine i-o aduce imediat în minte pe aceea către care călătorește, drumul devenind, deopotrivă, și o călătorie în timp, în amintiri, nu doar una făcută prin deplasarea strict limitată la domeniul spațiului. De altfel, pe parcursul romanului, nu o dată, imaginea uneia dintre cele două femei i-o va aduce în minte pe aceea a celeilalte, totul căpătând, treptat, un aer de dulce nălucire. Cât despre episodul inițial, acesta evocă imediat, pentru cititorul inițiat, un altul, celebru, din piesa Nō *Frumoasa surghiunită* și

anume pe acela al invocării, în oglindă, a duhului frumoasei Zhaojun de către bătrânii ei părinți.

Dar nu doar sub influența directă a teatrului no sunt construite romanele lui Yasunari Kawabata, ci și sub aceea, deloc mai prejos, a poemului haiku. În contextul liricii japoneze, haiku-ul deține un loc privilegiat, înfățișându-se ca un produs de rafinată, extremă decantare a culturii și spiritualității orientale, în acest sens, criticii literari afirmând nu o dată că haiku-ul „este floarea concludivă a întregii culturi orientale.” (R. H. Blyth) Japonia este țara celor mai scurte specii lirice din lume: tanka, de numai 5 versuri care însumează 31 de silabe și haiku, tristih de 17 silabe. Preferința poezilor niponi pentru lirica scurtă nu reprezintă vreun capriciu, ci, dimpotrivă, demonstrează tocmai înzestrarea cu acel geniu al miniaturalului pe care locuitorii Arhipelagului o au în adevăratul sens al cuvântului. Forma sub care e cunoscut azi haiku-ul datează din secolul al XVI-lea, atunci când el s-a desprins total de influența altor forme poetice, structura pe care o are și acum fiind pusă la punct de Matsuo Basho (1644 – 1694), cel care aduce cu adevărat haiku-ul la marea sa strălucire și importanță pe care și-o conservă și în zilele noastre. După cum s-a spus nu o dată, Kawabata pare a fi efectiv format la școala haiku-ului clasic, de unde a preluat și înalta știință a concentrării imaginii în detaliu, în fragment, căci imaginile din textele sale devin adesea centre iradiante de frumusețe și semnificații. Totuși, tehnica scriitorului nipon este mult mai subtilă decât s-ar putea bănuși, deoarece, de exemplu, un text ca *Țara zăpezilor*, pătruns de la început și până la sfârșit de spiritul haiku-ului, nu conține, ca atare, niciun poem. Tocmai de aceea, critica literară japoneză, cazul lui Ito Sei fiind, probabil, cel mai de seamă, nu a ezitat să afirme că, în fond, *Țara zăpezilor* este, în sine, o piesă clasică de lirism în Japonia modernă. Pentru că de-a lungul întregii opere paragrafele extrem de scurte sugerează vădit caracterul concis al haiku-ului iar nu o dată, parcurgându-i proza, cititorul atent la nuanțe are impresia că, prin înlănțuirea imaginilor sugestive sau prin simpla reordonare a cuvintelor ar putea să obțină, el însuși, ca experiență de lectură, poeme haiku. Concepută ca o succesiune de momente lirice care se închid adesea în ele însele, *Țara zăpezilor* demonstrează capacitatea remarcabilă a scriito-

ului de a immortaliza clipa trăită cu maximă intensitate și de a o ridica la rangul de eveniment. Iar secvențele, luate separat, au cristalizarea proprie miniaturalului poem, construind astfel, la nivelul textului, o lume pur japoneză. Iar ultimul capitol al romanului este scris, după cum s-a demonstrat în câteva rânduri, sub influența unui celebru haiku al lui Basho: „Marea zbuciumată/ Și, până la insula Sado,/ Calea Lapte-lui.” Se vede astfel, dincolo de orice îndoială, că problema esteticii haiku-ului l-a preocupat întotdeauna în cel mai înalt grad pe Kawabata, romanele sale combinând, într-o manieră neașteptată și cu totul surprinzătoare pentru cititorul occidental, liricul pur, evocarea poetică și tulburătoare povești de dragoste. Dar, în alte romane, scriitorul nu ezită deloc să citeze haiku-uri sau chiar să se refere pe larg la opera lui Basho ori să extragă fragmente din alți autori japonezi, de exemplu în *Vuietul muntelui*, lui Shingo îi vin, neîntâmplător în minte câteva versuri din Buson: „Vreau să alung/ iubirea târzie/ Afară-i lapoviță și frig.” De altfel, personajul principal al acestui roman chiar afirmă, la un moment dat, că, în tinerețe, se simțise tentat să scrie el însuși versuri.

În altă ordine de idei, Kawabata fixează coordonatele generale ale atitudinii sale față de natură pe baza normelor estetice ale poemului haiku iar cadrul natural încetează, în acest fel, de a mai fi un simplu decor exterior. Scriitorul se înscrie, astfel, într-o ilustră descendență culturală, fiind cunoscut că numeroși mari gânditori niponi au statuat această conduită, în conformitate cu care lumea exterioară trebuie privită într-o continuă comuniune cu sufletul omenesc și cu elanurile sale direct transfiguratoare, de a îmbina obiectivul cu subiectivul într-un singur tot și mai ales de a considera artificială orice încercare de desprindere de această nesecată atotcuprindere. De aceea, exegeza a afirmat adesea că, în opera lui Kawabata, zăpada se aude înghețând, muntele vîind iar mirosul florilor de cireș pare a înmiresma numeroase pagini. Pe de altă parte, este evident și că acest sentiment de profundă legătură cu natura nu exclude nicio clipă conștiința efemerității universale, devenind clar, în acest punct, că frecvențele referiri la anotimp din scrierile kawabatiene corespund aceluși „kigo” din poemul haiku, care permite localizarea exactă în anotimp și, totodată, în spațiul moral al de-

licatului suflet japonez. Astfel că, simboluri preluate din imaginarul colectiv nipon vor fi dezvoltate pe larg în romanele kawabatiene. Între acestea, desigur că un loc important ocupă celebra „sakura”, floarea de cireș, despre care niște versuri nipone celebre spun: „Dacă te întreabă cineva/ ce e în inima lui Yamato/ răspunde-i:/ floarea cireșului sălbatic,/ înmiresmată de soarele dimineții” (Matoori Norinaga), o imagine în jurul căreia e construit întreg romanul Kyoto. Simbol al frumuseții eterne, floarea de cireș dobândește conotații tragice la Kawabata, ea fiind, cel mai adesea, scuturată, ofilită iar imaginea morții pe care o sugerează apărând, în acest fel, ca evidentă. Dar autorul nu se oprește doar la acest simbol, pentru că el caută mereu să adecveze starea de spirit a personajelor sale la natură, să la pună, chiar și prin detalii aparent exterioare, cum ar fi îmbrăcămintea, în acord cu ritmurile naturii. De aici durerea pe care o resimte la inadecvarea acțiunilor sau atitudinii personajelor la atmosfera momentului contemplarea licuricilor, un simbol al verii, în august, lună a greierilor de toamnă, purtarea în plină primăvară a unui „obi” cu crizanteme, prin excelență flori de toamnă.

În loc de orice altă concluzie, putem relua, aici, afirmația lui Aurel Rău referitoare la Kawabata, pe care îl denumește „marele poet al naturii și, mai ales, al iernii, un scriitor care se dovedește în stare să facă, mai presus de orice, poezie în proză, căci în fiecare din textele sale se plămădește și se aude parcă o muzică subtilă, interpretată la shamisen”, compozițiile sale fiind cu adevărat inimitabile și demonstrând, dincolo de orice posibilă îndoială, marea capacitate artistică a scriitorului nipon dar și pe aceea de a include lirismul, în ceea ce are el mai bun, în construcția unui roman.

ROMANUL PARABOLIC ȘI SIMBOLIC.

FRANZ KAFKA, *PROCESUL, CASTELUL*

Implicații ale temporalității în romanele lui Franz Kafka

Analizând locul și rolul prozei kafkiene în contextul secolului XX, Harold Bloom consideră, în *Canonul occidental*, că „Franz Kafka pare, mai mult ca oricând, scriitorul central al epocii haotice.” Astfel, dacă pentru Proust și Joyce nu există „indestructibilul”, cum nu există nici pentru Flaubert sau Henry James, toți fiind „propovăduitori ai romanului în sine și susținători ai senzației și percepției, ca și Walter Pater, există un permanent mister în ce-l privește pe Kafka iar acesta se referă la motivul autorității pe care el și opera lui o au pentru noi, așa cum aveau cândva Wordsworth și Tolstoi.”

Romanele cele mai cunoscute ale lui Franz Kafka (1883 – 1924), *Procesul* și *Castelul* apar postum, în 1925, respectiv 1926. Considerat, azi, drept cel mai important precursor al literaturii absurdului, opera lui Kafka a trebuit să aștepte mult timp până să aibă parte de interpretările cu adevărat adecvate. Literatura sa, inclusiv proza scurtă, reprezentată mai ales de nuvelele *Metamorfoza*, *Verdictul* sau *Colonia penitenciară* tratează mereu, uneori din puncte de vedere diferite, destinul omului, situația ființei umane și condiția umană în general, în ceea ce are ea „absurd”, în sensul pe care, încă din 1942, Albert Camus îl dădea termenului, în *Mitul lui Sisif*. Critica a vorbit, alteori, despre o posibilă raportare a prozei kafkiene la „anxietatea” kierkegaardiană, la „situația-limită” în accepțiunea lui Karl Jaspers, la omul captiv în mijlocul unei lumi ostile, temă abordată filosofic de Heidegger, Kafka devenind, astfel, un adevărat „caz” pentru critica literară, nu puțini fiind cei care l-au considerat chiar un existențialist *avant la lettre* și, cumva, împotriva lui însuși. În plus, există și o serie de dificultăți în interpretarea operei kafkiene, mai cu seamă în ceea ce privește romanul *Procesul*. Astfel, s-a afirmat

uneori că simbolurile utilizate de autor nu sunt întotdeauna foarte clare, determinând „o structură plurivocă a lumii ficționale create”, astfel luând naștere o veritabilă „operă deschisă”, considerată uneori, în paranteză fie spus, chiar și un soi de prefigurare a literaturii universului concentraționar, ce va apărea în Franța după cel de-al Doilea Război Mondial. Se întâmplă așa deoarece, adesea, Kafka nu se folosește în mod convențional de simbolurile consacrate, ci face trimiteri permanente la mai multe spații sau tradiții culturale deodată, Marthe Robert vorbind, în acest sens, despre „o tehnică aluzivă” ce se raportează la mai multe realități deodată. Pe de altă parte, W. H. Auden îl considera pe Kafka „spiritul tipic al epocii moderne” iar termenul „kafkian” a căpătat, în acest context, un sens extrem de larg – dar, nu mai puțin de straniu – devenind chiar un soi de caracterizare generală pentru sensul pe care Freud îl dădea „straniului”, adică ceva în același timp familiar și străin. Concluzia lui Harold Bloom este, pornind de la o serie de argumente de acest fel, aceea că „dintr-o perspectivă pur literară, aceasta e epoca lui Kafka, mai mult chiar decât epoca lui Freud, căci Freud, urmându-l pe Shakespeare, ne-a dat o hartă a minții, în vreme ce Kafka ne-a sugerat că nu o putem folosi pentru a ne salva nici măcar de noi înșine.”

În romanul *Procesul*, acțiunea durează un an, personajul, Josef K. având, astfel, timp de meditație și de așteptare dar, cum până la sfârșit nu reușește să-și înțeleagă vina, nu va mai beneficia de nicio amânare, ci va fi ucis cu cruzime, la marginea orașului, într-o scenă simetrică celei dintâi din acest roman, deoarece și acum, la final, tot doi bărbați vin pe neașteptate în camera sa și-l duc cu ei într-o carieră de piatră de la periferie, asemănător cu venirea primilor doi, cei care îi aduseră la cunoștință că e arestat. Dacă e adevărat că orice operă literară exprimă, într-un fel sau altul situația omului în lume și în raporturile pe care el le stabilește cu lumea înconjurătoare, trebuie să precizăm de la bun început că la Kafka avem de-a face cu o opoziție om – lume, în sensul că omul se află mereu atât în lume, cât și în afara acesteia. Iar, după cum demonstrează Radu Enescu în aplicatul său studiu dedicat lui Kafka, în acest fel se construiește o adevărată „structură temporală tipică” scriitorului de față, organizată după cum urmează:

1. Multe opere kafkiene încep printr-o ieșire bruscă din timpul obișnuit, calendaristic. Ieșirea aceasta e atât de brutală, încât existența însăși e pusă, deodată, sub semnul întrebării, de unde rezultă pierderea posibilității și capacității de orientare: de exemplu, la trezirea din somn, lui Josef K. îi este imposibil să mai organizeze lumea din jur în conformitate cu propriile idei despre lume. Astfel, personajul intră deodată în alt orizont temporal, unde legile lumii exterioare cunoscute până atunci sunt inaplicabile. De aici deruta sa, mai cu seamă deoarece la el acasă totul pare dominat de un haos total, pe când la serviciu, la bancă, totul e normal și, cel puțin aparent, în ordine. Omul este, așadar, aruncat într-un orizont temporal unde trecutul nu mai reprezintă vreun temei iar viitorul nu mai este o perspectivă. Paradoxal pare faptul că ceilalți continuă să trăiască în timpul obișnuit, care, însă, pentru erou se modifică, astfel că, dintr-o dată, realitatea devine o problemă iar ființa umană se vede amenințată, de aceea eroul are impresia că se pierde, că e de-a dreptul sufocat de noua realitate din jurul său.

2. Apoi, intrarea aceasta bruscă într-o altă structură temporală determină un adevărat „divorț” între personajul implicat și realitatea care își urmează cursul, determinând, astfel, un soi de incongruență evidentă între acțiunile lineare ale lumii exterioare și timpul trăit acut de erou. Interesant este, de asemenea, că acțiunile externe apar doar fragmentar, căci procesul are loc, își urmează cursul dar cititorul află doar fragmentele trăite subiectiv de către erou. Legătura între fragmentele acestea temporale este foarte laxă, ele având o adevărată autonomie, ducând, în final, la un soi de dezarticulare a timpului. Cu toate acestea, personajul are un foarte acut sentiment al timpului, exact pentru că în scurt timp se petrec foarte multe lucruri iar, asemănător cu modul proustian de a scrie, uneori o oră trăită de Josef K., de exemplu, poate ocupa pagini întregi.

3. Timpul eroului se condensează, aflându-se într-un raport direct proporțional cu dilatarea spațiului. De aici sentimentul inaccesibilității scopurilor propuse – o temă kafkiană predilectă, fiind evident că nu se mai poate trăi în conformitate cu vechiul timp cronologic și normal.

4. Astfel că timpul însuși suferă de un soi de devalorizare treptată, omul trăiește doar în prezent, suspendat oare-

cum între un trecut iremediabil pierdut și un viitor necunoscut. În *Castelul* situația este parcă și mai înspăimântătoare pentru ființa umană, deoarece aici viitorul și trecutul se condensează într-un prezent continuu, în acest context viitorul reprezentând fie degradarea prezentului, fie repetarea trecutului.

5. Timpul devine, treptat, punctiform prin pulverizare, e dintr-o dată redus la statutul de infinitate de clipe independente ce nu se mai află într-o succesiune normală. Totul e dominat de principiul discontinuității, eroul trăind timpul nu prin succesiune, ci prin sumare, astfel că, dacă se elimină din procesul lui Josef K. niște momente, rezultatul va fi același, nemaiținându-se cont de ideea de continuitate, ci doar de punctele ce determină evoluția personajului. În consecință, acțiunea devine și ea fragmentară, *Castelul* neavând, de exemplu, un final în înțelesul comun al termenului și putând, astfel, dura la infinit, prin reluarea acțiunii, așa cum se va întâmpla, mai târziu, în teatrul absurdului.

6. Se va ajunge, astfel, la desființarea trecutului și a viitorului, personajele fiind plasate într-o clipă continuă, în afara realității, părăsind continuitatea temporală. De aici și cunoscutul paradox kafkian conform căruia „fiecărei clipe îi corespunde și ceva din afara timpului”, căci lumii de aici nu are cum să-i urmeze o lume de dincolo, pur și simplu deoarece lumea cealaltă e veșnică. Așadar, putem spune că eroul kafkian iese din timpul obișnuit dar nu intră în eternitate, ci rămâne suspendat într-o structură temporală proprie, diferită de clipa kierkegaardiană, deoarece la Kafka nu întâlnim plenitudinea, ci vacuitatea temporală și o concentrare a timpului nu prin sinteza între trecut și viitor, ci tocmai prin eliminarea lor.

7. În aceste condiții, este evident că întâmplările nu se succed, ci se juxtapun, ele putând fi chiar înlocuite unele cu altele, nici *Procesul* și nici *Castelul* neavând de suferit dacă am face asta, repetându-se doar modelele fundamentale de existență. Însuși conceptul de evoluție este, astfel, înlocuit prin variațiuni pe aceeași temă, autorul nedescrind un destin, ci un model de a fi, unul deschis, ce poate continua mereu. Timpul însuși pare a deveni atemporal, chiar arestarea lui Josef K. prefigurând tocmai moartea personajului. Adesea s-a discutat faptul că este neclar, poate, dacă eroii mor la sfârșit sau chiar de la început – la nivel spiritual – așa cum este cazul persona-

jului principal din *Procesul*. Căci este evident că timpul are, la Kafka, un caracter circular, aducând cu sine imaginea cercului vicios, din care nu se poate ieși și care nu face altceva decât să certifice prizonieratul personajelor într-un adevărat univers capcană și într-un spațiu invadat de angoasă.

8. Cercul închis nu mai reprezintă, deci, mișcarea, ci dimpotrivă, tocmai imobilitatea; altfel spus, nu avem de-a face cu timpul, ci cu atemporalitatea, e ca și cum totul ar sta pe loc și ar fi reînceput în fiecare clipă. Rezultatul cel mai evident este că nu un povestitor pare a mai relata retroactiv întâmplările, ci narațiunea pare a se relata singură, povestitorul fiind identic cu realitatea, așa e situația lui Josef K., ce nu mai relatează un proces, ci e într-un continuu proces, început parcă în fiecare punct al cărții, la fel cum arpentorul K. e mereu în situația de a vrea și a încerca să ajungă la castel. De aceea, uneori, personajele par lipsite de memorie – cazul arpentorului K., cel care are impresia, la sfârșitul cărții, că de-abia a ajuns în sat – așa încât totul fiind circular, totul poate începe sau reîncepe în fiecare moment.

9. Astfel, istoria e eliminată, nu mai există un fir cronologic real iar faptele se definesc doar datorită spațiului, timpul însuși fiind localizat în spațiu, doar așa putând fi perceput. De aceea, romanul *Procesul* nu se poate urmări strict cronologic sau, în orice caz, e greu să se facă așa ceva, mai simplu fiind ca totul să fie transpus în prezențe spațiale – la birou, la tribunal, la biserică etc. iar aceste prezențe spațiale fiind ușor de schimbat între ele, fără ca, prin aceasta, acțiunea să aibă ceva de suferit. În fond, în *Procesul*, totul se va reduce, în final, la realitatea tribunalului și a justiției, ce par a se afla în permanentă expansiune.

10. Iar dacă raportul trecut – viitor e anulat, se va anula și consacrată relație cauză – efect. Așa că vina lui K. nu mai are o cauză determinată real, căci nimic nu e explicat. În fond, într-un univers discontinuu și punctiform cauzalitatea nu mai funcționează iar trecerile de la cauză la efect și invers sunt întotdeauna bruște și foarte greu de prevăzut. Saltul devine, deci, principiul epic la Kafka, el prefigurând literatura absurdului și prin aceea că timpul nu mai e unic, ci doar dominant. În consecință, spațiul se dilată iar mișcarea devine dificilă, din simplul motiv că centrul pare a se afla peste tot, imaginea labirin-

tului dominând, așadar, romanele *Procesul* și *Castelul*, aceasta fiind marcată și de non-sensul sisific reprezentat, în *Castelul*, de permanentul drum al curierilor. Având în vedere tendința centripetă a timpului și cea centrifugă a spațiului, se poate afirma că nu omul se află într-un anumit loc sau timp, ci omul își construiește mereu realitatea crono-spațială, ducând, astfel, la disoluția realității și la situația esențială de incapacitate a oamenilor de a mai comunica, ceea ce face ca lumea să intre într-un accentuat proces de degradare. Astfel că, dacă Proust e retrospectiv iar Joyce analitic, putem spune cu convingere că Franz Kafka are o imaginație generatoare, mai cu seamă din punctul de vedere al structurării operei sale la nivelul reprezentării formelor temporalității.

Reprezentări ale spațiului în proza kafkiană. Semnificațiile vinei

În studiul său, *Spațiul literar*, Maurice Blanchot vorbește despre o serie de ipostaze ale spațiului în opera lui Kafka, punând, la un moment dat, următoarele întrebări: „În ce măsură a avut Kafka conștiința analogiei acestui demers cu mișcarea prin care opera tinde către originea ei, către acel centru, singurul unde se va putea împlini, în căutarea căruia ea se realizează și, care, odată atins, o face imposibilă? Și în ce măsură a făcut scriitorul apropierea dintre încercarea prin care trec eroii săi și modul în care el însuși, prin intermediul artei, încerca să-și deschidă o cale către operă și, prin operă, către ceva adevărat? S-a gândit el, oare, adeseori la cuvintele lui Goethe: <<Postulând imposibilul, artistul obține tot posibilul?>>” În orice caz, un amănunt identificabil adesea în opera kafkiană este frapant din acest punct de vedere: căci greșeala pentru care e pedepsit K., personajul central din *Procesul*, este și greșeala de care artistul se învinuiește pe sine, aceasta fiind nerăbdarea, acea stare care ar vrea să precipite mereu povestirea către deznodământ, înainte ca aceasta să se fi dezvoltat în toate direcțiile, să fi epuizat măsura timpului care se află în ea, să fi făcut din nedefinit o totalitate adevărată în care fiecare mișcare neautentică, fiecare imagine parțial falsă va putea să se

transfigureze într-o certitudine. Faptă imposibilă care, dacă s-ar săvârși până la capăt, ar distruge acel adevăr către care tinde. Multe motive îl obligă pe Kafka să-și lase neterminate aproape toate „povestirile” sau îl fac, de îndată ce a început una, să o abandoneze pentru a încerca să-și afle liniștea în alta. Scriitorul însuși spune de multe ori că știe ce înseamnă chinul artistului exilat din propria sa operă în momentul în care aceasta se afirmă și se închide. Tot el mai spune și că abandonează uneori povestirea cu spaima că, dacă nu ar părăsi-o, nu s-ar mai putea întoarce către lume dar nu este sigur că această preocupare a fost, în cazul lui, cea mai puternică. De multe ori o abandonează pentru că orice deznodământ poartă în sine fericirea unui adevăr definitiv pe care nu are să-l accepte, căruia existența lui nu-i corespunde încă. Kafka a simțit că a scrie înseamnă abandon față de ceea ce nu încetează și, cuprins de spaimă, spaimă a nerăbdării, preocupare „scrupuloasă” a exigenței de a scrie, și-a refuzat să facă acel salt ce singur permite desăvârșirea, acea încredere nepăsătoare și fericită prin care interminabilul este terminat.

În ceea ce privește organizarea spațiului în opera lui Kafka, Radu Enescu spune că, la acest scriitor, concomitent cu condensarea timpului la „o abstractă dimensiune punctiformă”, spațiul se dilată, de unde sentimentul unei îndepărtări a lucrurilor, a unei pierderi a lor într-o negură inaccesibilă. Timpul se dezarticulează prin concentrare, nerămânând din el decât o sumă de puncte iar spațiul se dezarticulează, acum, prin dilatare „ca un acordeon care, întins la maxim, se rupe”. Dilatarea spațiului face dificilă mișcarea, anulează orice direcție, privează de sens orice demers uman, însuși spațiul devine aspațial. În acest spațiu ca o circumferință infinită, centrul se află peste tot și nicăieri. Un proces de „derealizare a spațiului” se petrece, deci, în epica lui Kafka. Un straniu fenomen de „Fata Morgana” pare să-l guverneze: cu cât ni se pare un obiectiv mai apropiat, cu atât este, în fond, mai departe. Este un spațiu care se retrage perpetuu din fața omului: arpentorul K. sosește la castel, Klammm îi trimite o înștiințare scrisă în care este elogiât pentru munca lui și în care i se dau indicații și dispoziții dar el nici măcar nu este angajat ca arpentor iar hârtiile pe care le-a primit sunt vechi, scoase din eroare dintr-o arhivă. Dispozițiile au deve-

nit anacronice, totul este absurd dar K. vrea să intre în castel, care nu este păzit de nimeni și nu are, aparent, nicio intrare interzisă. De fapt nici nu este, văzut de aproape, un castel propriu-zis: „Cu ochii îndreptați spre castel, K. merse mai departe, și nimic nu părea să-l intereseze. Dar apropiindu-se de el, castelul îl umplu de deziluzie, era doar un mizerabil orășel, format din case de țară, care se impunea prin faptul că era clădit tot din piatră dar tencuiala căzuse de mult și piatra părea că a început să se fărâmițeze.” Cu toate că nimeni nu-l împiedică pe K. să ajungă în acest castel „situat la o aruncătură de băț” (Radu Enescu), arpentorul nu va intra niciodată în el, ci se va implica în niște tribulații fără sens, o va seduce pe iubita lui Klamm, va fi gata să ocupe un post la școala locală, îi va aduce învățătorului dejunul, va întreprinde alte acțiuni cu totul derizorii și absurde. *Castelul* va rămâne inaccesibil, nici măcar pe Klamm nu-l va aborda ca să-i lămurească oricât de succint problemele sau să-l ajute să-și clarifice statutul. Cu cât se apropie arpentorul de castel, cu atât acesta se retrage din fața lui. La început, este mai aproape de el decât la sfârșit; cel puțin, îl vede în toată „splendoarea” sa banală, unind, ca și școala comunală, în mod ciudat, caracterul aparent provizoriu cu o vechime avansată. Eroi karkieni nu înaintează; e ca și cum castelul ar avea întotdeauna un avans de un pas față de arpentor dar într-un asemenea spațiu infinit, orice pas devine iluzoriu. K. îndeplinește o profesiune simbolică, tragicul situației sale este că „măsoară pământul dar un pământ fără măsură”. Întreaga epică a lui Kafka este dominată de acest sentiment al unei spațialități fantomatice și, totuși, de o absurdă consistență.

Ca extensiune, spațiul se dilată dar ca structură intimă se complică, el devine labirintic. Josef K. abia poate ieși din clădirea tribunalului, distanța care se întinde tot mai mult între „superior și supus” crește, Legea este apărată și păzită de uși succesive care se înmulțesc parcă în mod spontan. Dilatarea nemăsurată și complicarea labirintică încetinesc totul până aproape de nemișcare. Din punct de vedere simbolic, labirintul este drumul spre inițiere, simbolul apărării unui tezaur ascuns, cunoscut doar de inițiați; labirintul reprezintă căutarea centrului spiritual, al credinței, această căutare fiind legată de rătăcirii și pericole de tot felul. Ieșirea din labirint

simbolizează o renaștere spirituală. În literatură, labirintul este, adesea, prezentat sub forma metaforei orașului sau a unei proiecții spațiale a rătăcirii mentale și a realității absurde și angoasante, așa cum se întâmplă la Kafka sau în opera lui James Joyce. Într-un labirint ce se extinde în afară și se complică înăuntru nu mai există nicio direcție, niciun sens, distanțele sunt relativizate, anulate, scopurile devin iluzorii și irealizabile. Omul nu parcurge spațiul, ci se împotmolește, astfel se creează o senzație tulburătoare de pierdere în sumedenia de tuneluri fără de ieșire. Cu cât vrei să ieși din încercuirea lor, cu atât se complică, se strâmtează, se reduc și se întunecă. În acest spațiu „de-a dreptul aspațial”, ireal și labirintic nu mai există decât mișcare fără sens, acțiune lipsită de direcție, o batere a pasului pe loc. Obiectivele omenești se devalorizează total, ele sunt inutile, la fel și orice efort sau tendință activă. Pustiul non-acțiunii se întinde tiranic și înglobează întreaga realitate, non-acțiunea atribuind, implicit, faptelor descrise un caracter derizoriu, lipsit de sens.

Curierii din *Castelul*, de exemplu, nu sunt altceva decât niște călători al căror mod absurd de viață este dus la ultimele consecințe, căci în cazul lor avem de-a face cu o călătorie practică la modul absolut gratuit. Curierii nici nu mai observă, nici nu mai contemplă, ei aleargă fără odihnă și fără niciun scop, însă tocmai ei sunt cei care au ales de la bun început eroarea, de aici rezultând existența lor într-un cerc vicios. Arpentorul are un țel, de aceea, de la început, îl întâmpină în sat o ninsoare densă și grea, ca un semn al inaccesibilităților scopurilor sale. Dar libertatea de mișcare se obține, la Kafka, doar odată cu conștiința inutilității ei iar pentru a sugera această dilatare a spațiului, Kafka a deplasat acțiunea unor fragmente de text pe tărâmurii îndepărtate, aflate, parcă, la distanțe enorme. De aceea, scriitorul a recurs la simboluri, la parabole și alegorii, la povestirea fabuloasă și fantastică, uneori pierdute în spații îndepărtate sau, alteleori, în negura vremii dar ele se vor a fi situate cumva dincolo de spațiu și timp, într-o lume pură, adevărată și definitivă, la care avem senzația că scriitorul însuși ar fi aspirat, fără, însă, să-i poată dezlega sensurile până la capăt.

Pe de altă parte, în toate romanele lui Franz Kafka, relația dintre Lege și condiția umană își schimbă în mod fun-

damental caracteristicile. Anterior, Legea se păstra numai pentru sine și se opunea dorinței spiritului uman de a o înțelege și a-și afirma superioritatea asupra ei. Reîntoarcerea Legii la sine aruncă ființa umană în afara universalului, o expulzează de pe pozițiile la care ea se înălțase în tragedia clasică, îi limitează orizontul și perspectiva asupra întregului. Relația de exterioritate față de universal se va concretiza, în opera lui Kafka, printr-un adevărat topos al „cercurilor” Legii. În ciuda strădaniilor eroului de a intra în contact cu funcționarii „superiori” ai Castelului (deci, ai Legii), drumurile sale se vor opri chiar la intrare, la cel dintâi cerc, acolo unde stăpânesc numai funcționari „inferiori”, în realitate simpli paznici. Până și Barnabas, căruia i se îngăduie accesul la birourile Castelului și se află, aparent, în relațiile cele mai apropiate cu Legea, se găsește, în realitate, tot la periferie: „Are voie să intre într-un birou dar pare să nu fie nici măcar un birou, ci anticamera birourilor, poate nici atât, poate o încăpere în care se rețin toți cei care n-au voie să pătrundă în adevăratele birouri. [...] De obicei, Barnabas este condus într-un birou mare dar nu e biroul lui Klamm, și, în genere, nu e biroul personal al cuiva. Un pupitru înalt care se întinde de-a curmezișul de la un perete lateral la celălalt, împarte încăperea în două părți, o parte îngustă unde două persoane abia pot trece una lângă cealaltă, asta e partea funcționarilor; cealaltă, lată, cu spațiu pentru cei veniți cu diverse pricini, pentru privitori, servitori, curieri.”

Dincolo de acest prim cerc, sunt de bănuț și altele, din ce în ce mai strânse, tot ale Legii dar oricât de departe ar înainta informațiile lui K., ele nu vor depăși niciodată linia unor cercuri exterioare, de periferie. Rostul lor pare să fie acela de a ține la distanță un contact direct al protagonistului cu Legea: „autoritățile, oricât ar fi fost de bine organizate, aveau de apărut de fiecare dată niște lucruri îndepărtate și invizibile, în numele unor domni îndepărtați și invizibili”. În *Procesul*, Legea se vede nevoită să intre în contact cu acuzatul Josef K. Însă, ea va căuta să mențină în continuare poziția de exterioritate a ființei umane, să o lase „în afară”. Tribunalul va rosti împotriva lui Josef K., o acuzație vagă, apoi îl va su-pune unor interogatorii, într-o fază ulterioară îl va judeca și va pronunța sentința, care va fi și executată dar toate acestea

fără ca eroului să-i fie adusă la cunoștință în mod clar greșeala de care se făcuse vinovat, fără să i se dea posibilitatea unei apărări reale, Legea având pretenția de a judeca totul singură: „Dosarele tribunalului, și mai ales actul de acuzare, rămân secrete și pentru acuzat, și pentru apărătorul său, prin urmare, în genere, e greu de știut împotriva cui trebuie îndreptată prima întâmpinare, și nu i se permite, în fond, întâmpinării acesteia să furnizeze elemente utile, decât prin vreo întâmplare fericită. Întâmpinări cu adevărat utile nu se pot face decât ceva mai târziu, în cursul interogatoriilor, dacă întrebările puse inculpatului lasă să se întrevadă sau să se ghicească diferitele capete de acuzare și motivele pe care sunt întemeiate. În asemenea condiții, apărarea se găsește, nici vorbă, într-o situație foarte defavorabilă, ba chiar penibilă dar asta și intenționează tribunalul”.

Tribunalul nu vrea să-l ia cu adevărat în seamă pe inculpat, îl nesocotește ca libertate umană, ceea ce explică impresia de megalomanie pe care oamenii Legii o fac asupra lui Josef K. Ei îi comandă pictorului Titorelli portrete, în care să fie înfățișați cu o poză de maximă solemnitate: „Da, domnii aceștia sunt destul de vanitoși, spuse pictorul. Dar au aprobare de sus ca să fie pictați așa. Fiecăruia i se prescrie exact cum are dreptul să fie pictat”. Acest statut al Legii atrage după sine consecințe dintre cele mai grave. Punându-se pe sine pe un plan mai înalt decât acela al spiritului uman, Legea conferă universalului un caracter din ce în ce mai lipsit de realitate. Funcționarii duc o viață extrem de retrasă, consacrată, se spune, studiilor lor juridice, ceea ce le atrofiază simțul realității: „Funcționarii sunt lipsiți de contactul cu societatea; pentru procesele obișnuite, ei sunt bine înarmați; asemenea procese pot să se desfășoare aproape de la sine, pe făgașul cunoscut, și abia dacă e nevoie să se intervină pe ici, pe acolo, ușurel, pentru ca lucrurile să meargă normal; dar în fața cazurilor fie extrem de simple, fie deosebit de dificile, funcționarii se pomenesc adeseori dezorientați; trăind zi și noapte închistați în literele legii, ei sfârșesc prin a pierde sensul exact al relațiilor umane”.

La prima sa înfățișare la tribunal, Josef K., urcând la etajul al cincilea al unei clădiri, după toate aparențele, o casă de locuit, bate la o ușă. Îi deschide o femeie care „tocmai clă-

tea într-un lighean rufele unui copil”; dincolo de ușă, se zărea „o pendulă care arăta că se și făcuse ora zece”. Toate aceste amănunte vin să întărească percepția inițială cu privire la casa de locuit dar, în același timp, este introdusă o „perspectivă anamorfotică”, fapt evident la o lectură atentă la nuanțe, prin care „locul” primește o cu totul altă semnificație. Femeia îi va spune lui Josef K.: „Poftiți înăuntru. După dumneata trebuie să încui; nu mai are nimeni voie să intre”. Liniile s-au modificat iar modestul apartament are, acum, înfățișarea unei săli de ședință a tribunalului.

Tot în romanul *Procesul*, Josef K. se află, la un moment dat, la serviciu, la biroul său de la bancă. Într-una din seri, el trece pe lângă o încăpere „unde fusese convins dintotdeauna că se află o simplă cămăruță pentru depozitarea vechiturilor”. În seara aceea, cămăruța avea să se metamorfozeze într-un loc bizar, aparținând parcă unui cu totul alt spațiu. Trecând prin dreptul ei, eroul auzi niște gemete: „în mijlocul încăperii, la lumina unei lumânări, prinsă de-un raft, stăteau trei bărbați cu spinările încovoiate din pricina tavanului scund”. Scena în curs de desfășurare era aceea a pedepsirii celor doi paznici ai tribunalului, împotriva cărora făcuse o plângere, mai demult, tocmai Josef K. Locurile cele mai obișnuite se pot, astfel, oricând transforma în porți deschise către un alt spațiu, mereu același, al înfricoșătorului tribunal.

În celebra scenă a „arestării” sale, Josef K. se găsește într-o cameră în care mai sunt încă trei tineri, grupați în jurul unor fotografii de familie aparținând domnișoarei Bürstner, precum și un „inspector”. Personajul cel mai important, din punctul de vedere al lui K., este acest „inspector”. Întreaga lui atenție se concentrează asupra acestuia, restul detaliilor estompându-se, trecând în umbră. La sfârșitul întrevederii, inspectorul face, însă, o remarcă, în urma căreia întreaga structură a grupului se va ierarhiza în mod diferit, astfel încât ordinea anterioară se dovedește a fi fost înșelătoare: „ca să-ți ușurez întoarcerea la birou, ca să o fac să atragă cât mai puțin atenția, ți-i adusesem pe acești trei domni, care îți sunt colegi de birou, rugându-i să-ți stea la dispoziție”. Până acum, cei trei domni fuseseră doar niște siluete „indistincte” (spune Liviu Petrescu), niște detalii cu totul periferice ale cadrului, ei vor fi, în sfârșit, „recunoscuți” de erou: „Tinerii aceștia,

ștersi și anemici, pe care memoria lui nu-i înregistra încă decât grupați în jurul fotografiilor domnișoarei Bürstner, erau funcționari ai băncii la care lucra și el. Ce mult îl impresionaseră inspectorul și paznicii, dacă nu-i recunoscuse pe cei trei tineri”. Modificările acestea ale ordinii optice transmit personajului un sentiment al dezorientării. Scena vizitei lui Josef K. la avocatul Huld pare să-i aibă ca protagoniști doar pe Huld însuși, pe Josef K. și pe tutorele acestuia, unchiul Albert. Camera în care îi primise avocatul era cufundată în obscuritate. La sfârșitul întrevederii însă, K. avea să descopere că, în încăpere, mai fusese prezent cineva: „așa se face că am, chiar în clipa de față, un oaspete care mi-e foarte drag. Și arată spre un colț întunecos al încăperii”. Aici avem de-a face cu un fenomen de dublă focalizare a imaginii, cu o subminare a principiului unei ordini optice privilegiate: „ceva începuse să se miște în colțul acela. Iar când unchiul ridică lumânarea, descoperiră un domn în vârstă, așezat lângă o măsuță. Pesemne că domnul acela își ținuse până și răsuflarea ca să rămână atâta vreme neobservat”. Personajul trecut cu vederea era, de fapt, prezența cea mai însemnată dintre toate, bătrânul având funcția de șef de birou la Tribunal.

Nevoia de a se păstra pe sine intact, de a-și apăra cu strășnicie „cercul” ființei îl determină pe eroul kafkian să-și formuleze nu numai „un imperativ al lucidității, al stării de veghe, al grijii, ci face să se nască totodată și o obsesie de alt ordin, o obsesie a spațiilor deschise”. Personajul nutrește „o aprehensiune” dintre cele mai evidente pentru locurile înghesuite, pentru spațiile comprimate și lipsite de orice comunicare cu exteriorul, pentru camerele fără ferestre și fără ieșiri, pentru locurile care incomodează și stingheresc mișcărilor. Un astfel de spațiu este dormitorul cameristelor, unde are loc discuția dintre K. și Pepi, în romanul *Castelul*: „Mai rău e când nu se comandă nimic, și, în toiul nopții, când toată lumea ar trebui să doarmă și cei mai mulți chiar dorm, cineva uneori umblă pe furișate în fața ușii cameristelor. Atunci fețele se dau jos din pat – paturile sunt așezate unele peste altele, spațiul fiind redus, toată odaia fetelor nefiind de fapt decât un fel de dulap încăpător cu trei mari sertare – ascultă la ușă, îngenunchează, se strâng în brațe de frică”. La fel și încăperea din apartamentul avocatului Huld, unde doarme

negustorul Block, o nișă fără ferestre și deosebit de incomodă: „K. se duse să vadă și descoperi din prag o singură încăpere joasă și fără ferestre, pe care un pat îngust o umplea în întregime. Ca să te poți urca în pat trebuia să încaleci tăblia. În perete ceva mai sus de căpătâi, se vedea o firidă în care se aflau, aliniată cu mare grijă, o lumânare, o călimară, un toc și un teanc de hârtii, probabil actele procesului”.

Spațiile înguste sunt improprii pentru mișcare, pentru luptă, nepotrivite pentru cel ce-și apără identitatea ființei, spații-capcană; una dintre reacțiile cele mai caracteristice pentru personajul kafkian va deveni aceea de a căuta cu înfrigurare „ieșirea”, reîntoarcerea într-un spațiu deschis. Dar fiecare protagonist exagerează dificultatea demersului său, trăiește spaima rătăcirii drumului. Astfel, atunci când aprodul îl conduce pe Josef K. în pod, unde se găseau birourile Tribunalului, dispuse de-a lungul unui singur coridor, eroul cere de îndată însoțitorului să-l conducă spre ieșire: „Vino cu mine, spuse K., arată-mi drumul. Sunt atâtea drumuri pe-aici!” Dar aprodul răspunde mirat: „Păi ăsta e singurul drum”. Un „spațiu îngust” nu poate fi, așadar, un labirint, însă anxietatea marcată a personajelor îl poate transforma, cu suficientă ușurință în cel mai complicat labirint.

Introducând în roman spațiul catedralei iar apoi imaginea preotului, Kafka deschide calea, într-un fel, pentru sfârșitul personajului Josef K. Așadar, catedrala și preotul vor fi „drumul final” al eroului, pregătindu-l pe acesta de execuție. Atât catedrala, cât și preotul, aparțineau Justiției: preotul închisorii îi aduce la cunoștință lui Josef K. faptul că procesul său se va termina rău, fiind socotit vinovat. În acest răstimp de așteptare și meditație, Josef K. nu a izbutit să înțeleagă sensul culpabilității sale. Vina sa pare să rezulte din faptul că n-a fost capabil să-și descopere greșeala și s-o accepte. De aceea, el nu mai beneficiază de vreo amânare, fiind considerat „neameliorabil” și va primi pedeapsa supremă, moartea violentă și degradantă. Așadar, catedrala este spațiul decisiv pentru cursul vieții personajului Josef K. Franz Kafka descrie atmosfera catedralei: „era atât de întuneric, încât nu putea să distingă nici măcar amănuntele navei celei mai apropiate; departe de altarul principal strălucea un triunghi de lumânări aprinse dar lumânările nu făceau decât să sporească și mai

mult întunericul”. Amvonul „părea făcut dinadins pentru chinuirea predicatorului” iar Josef K. se întreabă dacă „avea să înceapă o predică în catedrala goală”. Pretutindeni „domnea” liniștea, „dar K. trebuia, totuși, s-o tulbure; nu intenționa deloc să rămână; dacă preotul avea obligația să vină și să predice la o anumită oră, indiferent de public, era liber s-o facă; o să reușească el și fără ajutorul lui, căci prezența unui singur om nici vorbă că nu putea spori efectul predicii. K. se simți aproape pierdut; mărimea catedralei i se părea limita exactă a ceea ce omul poate să suporte”.

Analizând implicațiile vinei în romanul *Procesul*, Ileana Mălăncioiu consideră că Josef K. „nu este vinovat pentru că este om, ci pentru că nu și-a creat o viață armonioasă și nu știe prin ce și-ar putea justifica existența.” În același timp, însă, el nu crede că este nevinovat, pentru că, dacă ar fi așa, aflăm din studiul *Vina tragică*, „nu s-ar socoti responsabil pentru destinul său. Or, tocmai meditația asupra vieții sale lipsite de sens îl duce pe protagonist la un proces de conștiință atât de dramatic, încât acesta ia forma unui proces real.” În acest context, devine evident că, pentru eroii lui Kafka, nu se mai pune problema „negării sau a detronării lui Dumnezeu, pentru că el a coborât cerul pe pământ”. Ceea ce nu înseamnă, însă, că omul lui se poate confrunta direct cu divinitatea, așa cum se întâmpla în cazul vechilor greci și a relației lor cu zeii. Acum, pentru Kafka, transcendența, o spune Ileana Mălăncioiu, „nu are o reprezentare anume, de aceea, exigențele impuse omului de Divinitate nu pot fi formulate ca atare și asumate”, ci doar descoperite pe cont propriu. În fond, este adevărată observația făcută de autoarea studiului citat: „eroul kafkian nu știe ce conține legea încălcată și nu poate afla fiindcă poarta acesteia e păzită de nenumărați paznici.” În același sens ar trebui interpretată și reacția pe care o are Josef K. atunci când este ridicat de acasă, la sfârșitul romanului: „Sunt fericit că mi s-au dat domnii aceștia pe jumătate muți, incapabili să înțeleagă ceva și că a fost lăsată în seama mea grija de a-mi spune mie însumi ce trebuie.” Pentru că, la un anumit nivel al interpretării, cei doi există doar în conștiința chinuită de întrebări a eroului. Iar procesul la care se supune procuristul pe sine însuși se încheie cu propria sa condamnare, deoarece el nu reușise să afle care

era legea pe care o încălcase și, deci, nu avea cum să se apere. De asemenea, și atmosfera haotică a tribunalului unde au loc înfățișările procesului său reprezintă „haosul din conștiința sa răvășită de criza prin care trece”, el știind că e vinovat dar nereușind să afle niciodată ce conținea legea a cărei respectare ar fi făcut ca viața lui să poată fi armonioasă. În comparație cu alte personaje literare, din alte epoci, care puteau fi puse în legătură cu conceptul de vină tragică, trebuie să reținem că Josef K. „nu se confruntă cu o poruncă inumană, ci își asumă vina tragică de încălcare a unei legi a cărei respectare ar fi făcut ca existența lui să se justifice”, după cum demonstrează Ileana Mălăncioiu. Desigur, el ar vrea să se poată reconcilia cu această lege, numai că, în contextul crizei de conștiință sau a procesului prin care trece, conținutul ei nu poate fi aflat și respectat. Din această perspectivă de lectură, devine clar că, într-adevăr, ipotezele din *Vina tragică* se susțin: Josef K. este „un personaj tragic tocmai pentru că nu se crede inocent, ci vrea să plătească pentru vina lui și să se poată salva. Nu falsa iluzie a inocenței e cea care îl ucide, ci faptul că nu poate descoperi principiul unei culpabilități rezonabile. Salvarea întregii omeniri e o iluzie în condițiile în care nu poți să te salvezi nici măcar pe tine.” Iar astfel, protagonistul nu va putea fi salvat tocmai pentru că, deși nu a găsit vreo dovadă salvatoare pentru el însuși, aceasta nu înseamnă că o atare dovadă n-ar fi existat, ci el însuși e vinovat de a nu fi reușit să mai prelungească procesul până la descoperirea ei. Se ridică, desigur, în acest context, întrebarea: ce poate să-i supraviețuiască lui Josef K.? Ileana Mălăncioiu consideră, pe bună dreptate, că personajului kafkian „îi supraviețuiește acea credință proprie tuturor vinovaților tragici că o izbăvire trebuie să existe, chiar dacă lui nu i-a fost dată. Și, implicit, îi supraviețuiește credința că procesul lui nu a fost totuși în zadar.” El a dovedit că nu se poate trăi omenește fără a crede în ceva care să-i dea sens vieții, că dacă omul nu găsește o dovadă în favoarea existenței sale, „moartea echivalează cu un asasinat”. Sigur că, pe de altă parte, criza prin care trece personajul romanului *Procesul* reflectă, la nivel simbolic și parabolic, criza epocii în care trăia Kafka însuși, tentat să transforme acest aspect în propria sa preocupare esențială. Iar dacă, după cum ne amintește autoarea *Vinei tragice*,

„Camus spunea, în *Mitul lui Sisif*, că *Procesul* este diagnosticul pus de Kafka epocii sale și *Castelul* ar reprezenta, din această perspectivă, tratamentul prescris”, scriitorul praghez se dovedește pe deplin capabil nu doar să prindă, sintetic, în textele sale, imaginea unei perioade istorice bine determinate dar și să depășească acest nivel, raportându-și, implicit, opera, la mari texte ale culturii occidentale și, desigur, nu numai.

Semnificațiile vinei despre care s-a vorbit de atâtea ori în critica literară cu privire la universul kafkian se dovedesc, astfel, a fi mai presus de orice îndoială. În *Canonul occidental*, Harold Bloom ia în discuție, la rândul lui, acest aspect, comparând modul în care Kafka tratează implicațiile vinovației cu atitudinea lui Hamlet, personajul tragediei lui Shakespeare. Astfel, „dacă Hamlet se simte vinovat doar de crima pe care nu a comis-o încă, Franz Kafka, mai inteligent, în acest sens, decât Goethe, pare a fi înțeles că vina, la Shakespeare, nu e pusă la îndoială și precede crima.” Pe când legea universului kafkian nu e păcatul originar creștin, ci sentimentul inconștient al vinei, shakespeareian-freudian. Iar la Kafka „vina are prioritate pentru că este tocmai plata pretinsă de indestructibilitatea noastră, căci pentru Kafka suntem vinovați pentru că sinele nostru adânc e indestructibil.” Această calitate a „indestructibilității” despre care vorbește Harold Bloom se află în ființa umană ca un soi de speranță sau de încercare, numai că cel mai sumbru paradox al lui Kafka este acela că manifestările acestor încercări sunt distructive și, mai ales, autodistructive, de aici dorința de evaziune, de exemplu, călătoria nesfârșită a aprentorului K. înspre Castel, văzută ca metaforă esențială a operei kafkiene dar și ca unica modalitate de apărare în fața sentimentului indestructibilului, care va fi tratat, mai târziu, și de Samuel Beckett, în proza și în piesele sale de teatru.

IPOSTAZE ALE PERSONAJULUI FEMININ ÎN ROMANUL
AMERICAN MODERN: DE LA EULA LA LOLITA.
WILLIAM FAULKNER, *LUMINĂ DE AUGUST*;
ERNEST HEMINGWAY, *ADIO, ARME, FIESTA*;
VLADIMIR NABOKOV, *LOLITA*

*Romanul american al secolului XX –
prezentare generală*

Dacă, pe bună dreptate, s-a spus adesea că poezia americană a anilor '30 a reușit să găsească acel mod privilegiat de a rosti, cu claritate, marile adevăruri ale națiunii, același lucru se poate afirma și în legătură cu romanul american care a marcat în mod evident primele decenii ale secolului XX. Acest lucru este evident chiar și de la simpla parcurgere a numelor principalilor săi reprezentanți: Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, John Dos Passos, Ernest Hemingway sau William Faulkner, ca să ne oprim doar la aceste exemple. Romanul american al perioadei amintite reprezintă, în fond, una dintre cele mai mari realizări ale întregii literaturi a acestui continent, putându-se chiar afirma că încercarea manifestă a scriitorilor de seamă ai vremii de a găsi noi stiluri, noi forme, noi atitudini ale naturii și ale istoriei umane au generat o atmosferă de permanentă inovație – nu numai formală – poate chiar mai evidentă și cu consecințe mai importante decât acelea determinate de noua poezie. Aceste modificări ale paradigmei romanești au început, nu o dată, prin retragerea spre Europa a scriitorilor sau prin despărțirea boemă a acestora de o cultură care se dovedise a fi puritană, materialistă și fundamental ostilă artei noi iar apoi prin preluarea și asimilarea creatoare a tuturor experimentelor literaturii europene de până atunci, incluzând până și acel simț

acut al crizei istorice și psihice care marca, la acel moment, întreg bătrânul continent. Așa încât, mulți dintre scriitorii reprezentativi ai perioadei au constatat în scurt timp că tot ceea ce fusese considerat marginal în America la vremea plecării lor spre Europa devine, văzând cu ochii, preocuparea centrală odată cu publicarea operelor care i-au consacrat. Astfel, Hemingway a câștigat rapid atât succesul internațional, cât și pe acela național, Fitzgerald a început să se bucure de recunoașterea atâta timp amânată și întârziată iar Faulkner a fost rapid considerat drept unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai experimentelor modernismului în literatură. Poate că acest lucru s-a întâmplat deoarece toți aceștia aveau deopotrivă o viziune modernă dar și acel simț al contradicției culturale identificabile la numeroase niveluri în societatea americană, care privea, pe de o parte, mereu înapoi, raportându-se la trecutul mitizat și mitizant al continentului dar și la acel prezent al vitezei care se îndrepta către un viitor al înstrăinării tot mai evidente a ființei umane într-un univers ostil. Tocmai de aceea, nu o dată, noile forme și strategii romanești au reprezentat, cumva, un protest la adresa structurilor învechite ale societății americane dar, în egală măsură, și unul adresat, implicit, Europei, cea care, se spunea, răpise pentru totdeauna străvechea „inocență americană”. De aici criza acută a epocii, evidentă, uneori, chiar și în cazul scriitorilor înșiși. Doar în acest fel a putut fi creată acel atât de aparte model specific american – viziunea socială strălucitoare dar plină de amărăciune a lui Fitzgerald, sensul tragediei existențiale din care nu există ieșire de la Hemingway, perspectiva întunecată prezentă în proza lui Faulkner – fără de care ar fi imposibil să înțelegem dezvoltarea ulterioară a literaturii americane în ansamblul ei sau marile realizări individuale din opera unor autori de mai târziu, cum ar fi Eudora Welty, Carson McCullers, Flannery O'Connor sau Saul Bellow, John Updike sau Thomas Pynchon.

În acest sens discută și Ihab Hassan, în studiul său, *Radical Innocence*, o serie de probleme legate de structura romanului american modern, având în vedere mai cu seamă evoluția personajului literar, precum și locul și rolul crescânde pe care acesta le are în cadrul operei unor autori importanți, de la Faulkner sau Hemingway și până la scriitorii ultimelor decenii.

Criticul pornește de la o serie de considerații asupra „eului contemporan” care, pe de o parte, vrea să întâlnească experiența – noi și noi experiențe, de fapt – dar care, pe de altă parte, are tendința foarte evidentă de a se retrage mereu, cu scopul (declarat sau nu) de a-și păstra inocența. În fond, consideră Hassan, chiar și titlurile romanelor care au marcat epoca modernă sunt pesimiste, nu doar în spațiul cultural european, ci și, oricât de ciudat ar putea să pară acest lucru, chiar în Europa. *Crimă și pedeapsă, Amintiri din casa morților, Străinul, Ciurma, Procesul, Pe patul de moarte, Zgomotul și furia* sunt doar câteva exemple în acest sens iar lista, desigur, ar putea fi continuată cu ușurință... Dovadă supremă a faptului că romanul epocii moderne reprezintă un perpetuu atac al lumii exterioare asupra omului, care răspunde – e silit să răspundă – prin adoptarea unei strategii specifice, reprezentată fie de modelul „rebelului”, fie de acela al „victimii”, trăind, în orice caz, mereu sub amenințarea morții. Iar dacă alege să se retragă, aceasta e tot o strategie deliberată.

În cazul literaturii americane, situația aceasta este, cel puțin parțial, complicată, deoarece personajul e compus pe de o parte dintr-un element constructiv iar pe de alta dintr-unul distructiv. Consecința acestui fapt e că noul erou nu va mai reprezenta „nici ideea liberală de victimă, nici pe aceea conservatoare de paria dar nici pe cea radicală de rebel. Poate că e fiecare în parte sau nimic din toate acestea sau, mai sigur, o expresie a dorinței umane de a afirma, împotriva tuturor vicisitudinilor, tocmai sensul uman al vieții. Inocența radicală este această pasiune și conștiință. E radicală pentru că e inerentă personajului.” Inocența este, după părerea criticului, „o proprietate a eului mitic american, de fapt a oricărui eu arhaic, e inocența ce refuză să accepte moartea, trebuind remarcat, aici, fără îndoială, diferența între inocența eroului și caracterul distructiv al experienței sale.” Se întâmplă așa deoarece se schimbă până și raporturile dintre eu și lumea exterioară. Acum, eroul reprezentat odinioară de figura inițiatului, sfârșește ca rebel sau victimă. Iar această schimbare implică și ideea de distrugere, reclamând, cu necesitate, o renaștere. Astfel că, de multe ori s-a afirmat chiar că diferențele tot mai accentuate dintre erou și lumea care îl înconjoară au determinat apariția unui *antierou*, deoarece li-

teratura e plină, în ultimul veac, de o adevărată „adunare de victime: nebunul, clovnul, criminalul, țapul ispășitor”, demonstrând, în fond, procesul gradual de atrofiere a eroului clasic, început, în literatură, odată cu Don Quijote, tragicul personaj al lui Cervantes.

Desigur, problema antieroului este și o problemă a identității, precum și a relației cu Celălalt, în sensul în care această problemă este abordată de la José Ortega y Gasset încoace. Iar în romanul modern, omul pare că a depășit contradicțiile propriei experiențe, cu toate elementele ei distructive sau demonice, asumându-și cu hotărâre rolul antieroului, altfel spus al „rebelului-victimă”: „Rebelul neagă fără a spune *Nu* vieții, victima se sfârșește fără a spune *Da* opresiunii, astfel că ambele atitudini sunt, într-un fel, identice: ele afirmă elementul uman opus celui inuman iar figura omului modern se dovedește a purta mereu atât semnul curajului lui Prometeu, cât și pe acela al situației lui Sisif, eternul rebel și eterna victimă.” Dar lumea exterioară cheamă adesea omul să devină, măcar uneori, o parte onorabilă a ei, adică să se inițieze. Iar Ihab Hassan discută și despre „dialectica inițierii” în literatura americană, constând în confruntarea eroului cu experiența, proces care poate lua fie forma consacrată a inițierii, fie pe cea opusă și anume a victimizării. Inițierea este procesul care, printr-o acțiune justă, duce la un mod viabil de viață în lume, finalitatea ei fiind confirmarea. Dimpotrivă, rezultatul victimizării este renunțarea iar modul caracteristic de manifestare a acesteia este înstrăinarea de lume, valorile ei fiind mai ales interioare și transcendente.

Concluzia studiului lui Ihab Hassan este că romanul american modern – dar nu numai acesta, ci deopotrivă și cel european, modelul putând fi extins – reprezintă, în fond, o continuă dezbatere și luptă între Utopia și Eden, între voința activă mișcându-se mereu înainte, în spațiu și în timp și conștiința reflexivă mergând doar spre trecut. La prima vedere, motivul utopiei pare o proiecție afirmativă a eului în fața vieții active iar cel edenic o retragere nostalgică a aceluiași. Dar ambele reprezintă o ieșire din incertitudinile și compromisurile care compun lumea exterioară, ambele reprezentând, de fapt, o formă a inocenței radicale. Tocmai în acest sens s-a și vorbit uneori, în studiile critice, despre discrepanța între mi-

tul american și conștiința americană, altfel spus între Utopie văzută ca speranță și Eden, privit ca retragere spre memorie. Toate aceste contradicții și întruchipări extrem de complexe sunt perfect redade mai cu seamă la nivelul personajului, fapt evident mai ales în proza lui Faulkner, Hemingway și, nu în ultimul rând, Vladimir Nabokov.

William Faulkner între conceptele criticii

Un mare romancier se afirma în America anilor '20-'30, în atmosfera atât de propice inovațiilor moderniste ale epocii iar în multe privințe acesta a fost considerat, în numeroase studii critice, cel mai important și mai reprezentativ dintre toți scriitorii care au marcat epoca: William Faulkner (1897 – 1962). El a reușit să readucă în actualitate tradiția, pe atunci considerată epuizată în totalitate, a narațiunii specifice Sudului american, îmbogățind-o, pe de altă parte – pentru că a avut mereu temeritatea de a inova mereu la nivelul ei – prin energia și resursele oferite de o serie de procedee venite pe filiera modernismului european, nefolosite încă la justa lor valoare în Statele Unite. Iar reușita sa a fost atât de însemnată, încât scriitura lui Faulkner poate fi comparată – comparația se susține până la capăt – cu marile realizări narative ale lui James Joyce, Marcel Proust sau Virginia Woolf. Pentru că ceea ce deosebește în mod fundamental viziunea istorică și socială a lui Faulkner de acelea ale contemporanilor săi este accentul pus de el pe natura și esența, atât de diferite ale Sudului american, cu istoria sa proprie, în care se ține mereu seama de un adevărat cod cavaleresc al onoarei, inexistent în alte părți. O tradiție care, însă, a fost curmată cu brutalitate de Războiul Civil, plasat, pe o imaginară axa a istoriei, doar cu șaiszeci de ani înainte ca Faulkner să înceapă să scrie dar întotdeauna prezentă în sufletele locuitorilor statelor sudiste. Impactul teribil pe care înfrângerea a avut-o asupra Sudului și a oamenilor săi a constituit sursa principală pe care scriitorul a folosit-o pentru a-și edifica marea construcție epică, în care un rol esențial revine aceluși îngrozitor „blestem” despre care se spunea că s-ar fi abătut, după 1865, asupra acestei părți de lume. În plus, odată cu începuturile industrializării,

conflictele deja existente în pașnica societate a Sudului s-au acutizat încă și mai mult, transformând pentru totdeauna această lume, distrugând, în mare măsură, tot acel set al vechilor valori la care oamenii zonei se raportaseră cu atâta obstinție înainte. Toate acestea au avut un impact hotărâtor asupra modului de a scrie pe care Faulkner l-a impus pentru totdeauna în literatură și nu doar în cea americană. De asemenea, el a fost influențat, cel puțin la începuturile sale, și de mișcarea literară europeană, viitorul mare romancier scriind chiar versuri de factură decadentă, venite pe filiera ultimelor manifestări ale romantismului întârziat care a marcat literatura americană. Dar efectul cel mai profund l-a avut asupra lui lectura romanului *Ullise* al lui James Joyce, pentru că, în fond, Faulkner a avut acest mare și rar talent de a topi în opera sa narațiunea tradițională a Sudului american, dezvoltată decenii de-a rândul sub influența tutelară a lui Scott și, de asemenea, de a uni aceste elemente cu simțul acut al formei experimentale, contopind conștiința profundă a apartenenței la o istorie regională cu o alta, cel puțin la fel de importantă, și anume aceea a rupturii timpului istoric, așa cum a fost impusă această dimensiune de curentele modernității. Astfel că, deja odată cu *Sartoris*, romanul publicat în 1929, Faulkner a găsit și a statuat aspectele de care avea nevoie pentru a se împlini în adevăratul sens al cuvântului ca scriitor: acel pământ natal („native soil”), prin intermediul căruia să poată interpreta drama fundamentală care sfâșia Sudul american, locul unde se putea vedea cel mai bine modul în care societatea însăși a fost modificată de război, felul în care aceeași societate și-a văzut spulberate speranțele cele mai dragi și felul în care ea a fost silită să intre într-o lungă epocă de tranziție, care, nu o dată, părea a nu duce nicăieri. Așa a luat naștere miticul Comitat Yoknapatawpha, (termen având la origine un cuvânt din graiul indienilor care înseamnă „râul care curge leneș printr-o câmpie netedă”). Yoknapatawpha, asemănată, uneori, de critica literară, cu Wessex-ul creat de Thomas Hardy, a devenit, astfel, cadrul majorității romanelor și povestirilor faulkneriene, un teritoriu populat cu numeroase personaje care, de atunci încolo, s-au impus pentru totdeauna, și al cărui „singur stăpân și proprietar” este pentru totdeauna, după cum afirmă nu o

dată scriitorul (cel care a desenat chiar o hartă a comitatului și a făcut un atent recensământ al locuitorilor, fie albi, fie negri), numai și numai William Faulkner. Capitala comitatului este orașul Jefferson iar în jurul lui se află o întregă lume populată de aristocrați scăpătați, de întreprinzători cu idei novatoare, de foști proprietari de sclavi, de albi sărăciți și negri eliberați. În această lume tulburată se întoarce după război Bayard Sartoris, dorindu-și să-și găsească o dată sfârșitul, deoarece locul nu și-l mai putea afla în acest cadru pe care, de altfel, parcă nici nu-l mai recunoștea. Este și momentul, pentru Faulkner ca autor, să înceapă să compare familiile Sartoris, Compson sau De Spain cu clanul în devenire Snopes, mereu în defavoarea acestuia din urmă, care e format doar din oportuniști și ariviști care priveau viața întotdeauna și exclusiv ca pe o afacere. E ca și cum scriitorul ar încerca să deseneze la nesfârșit același și același peisaj iar acesta este, din păcate pentru locuitorii zonei, un Eden distrus, un soi de paradis în perpetuă destrămare. Cu toate acestea, există, uneori, aici, și momente dătătoare de speranță, mai cu seamă acelea în care viața pare a găsi puterea de a o lua de la capăt în ciclul etern al timpului care consumă ființele acestui univers – iar speranța apare chiar în contextul în care elementele umane prevalează, dând un sens simbolic fragmentelor ce prezintă viziuni ale transcendenței.

Critica literară a afirmat adesea că opera care se apropie de exprimarea cea mai adecvată a destrămării „Visului american”, marele mit al anilor ‘20-’30, este cea a „singurului proprietar” al comitatului Yoknapatawpha. După cum a argumentat Robert Penn Warren, Faulkner scrie, mereu, despre două tipuri de Sud: pe unul îl descrie pur și simplu iar pe celălalt îl creează. Doar în felul acesta reușește scriitorul să lege, absolut inextricabil, trecutul cu prezentul, valorile statului și cele ale familiei, lumea exterioară cu miticul său comitat. Cu toate acestea, la începutul anilor ‘40, Faulkner era, încă, în mare măsură, considerat mai degrabă un scriitor regional, puțini fiind aceia care apreciau cu adevărat marile inovații pe care romanele sale le aduseseră, la nivelul formei și al strategiilor narrative, în literatura americană. Abia mai târziu, odată cu publicarea celebrului de-acum *Portable Faulkner*, o ediție îngrijită de Malcolm Cowley, în 1946, și a

studiului extrem de aplicat al lui Jean Paul Sartre referitor la *Zgomotul și furia*, reputația scriitorului în discuție a fost stabilită, pentru totdeauna, la adevărata sa valoare. Și abia după aceea, Faulkner a început să fie interpretat drept figura esențială pentru mișcarea literară și culturală care, ulterior, a primit numele de „Renașterea Sudului”, celebra „Southern Renaissance” din Statele Unite ale Americii.

Încercând să definească exact și de-a dreptul exhaustiv coordonatele între care, de-a lungul vremii, a fost plasată și în funcție de care a fost valorizată opera faulkneriană, Sorin Alexandrescu observă, în vastul studiu monografic pe care îl dedică scriitorului american, că, adesea, s-a considerat că romanele și povestirile lui William Faulkner ar acoperi o arie extrem de vastă, ele putând fi puse în legătură atât cu elemente venite pe filiera prozei fantastice, cât și cu procedee și strategii narrative definitorii pentru realism. Criticul remarcă, astfel, cu titlu de exemplificare, că evocarea unei scene reale atinge adesea, la scriitorul american, „intensitatea tulbură a halucinației, când realul și irealul se întrepătrund, actualul și posibilul se confundă.” Dar Sorin Alexandrescu evidențiază, deopotrivă, un fapt mai rar observat de comentatori, anume că „există și numeroase cazuri când ambiguitatea este rezolvată decis în favoarea fantasticului, linia de demarcație, chiar tulbură, este lăsată mult în urmă și personajele se mișcă exclusiv <<dincolo>>”. Exemplele sunt destul de puține, e adevărat; dar unul întru totul convingător este episodul în care se descrie plecarea lui Flem Snopes împreună cu Eula în voiaj de nuntă – în *Cătușul*. Pasajul reprezintă, în cadrul narațiunii, pragul de demarcație între real și fantastic. „Treptat, figurile celor doi se simplifică, se abstractizează în personaje mitologice creștine: Tentatorul și Victima.” Faulkner prezintă întreaga scenă sub forma unei așa-zise „viziuni” a lui Ratliff, evidențiată și printr-o grafie aparte. Dar fantasticul nu se desparte total de faptele reale care îl generează. La început, personajele se esențializează până la mitic, apoi, în zona „vizionară”, personajele, de acum mitice, primesc noi trăsături umane. „Diavoli se comportă ca fermierii iar Prințul lor, ca și Will Varner,” spune Sorin Alexandrescu. Are loc, astfel, o adevărată punere în scenă; acum, fantasticul se structurează alegoric: în fața tenacității lui Flem, iadul însuși e învins,

Prințul (Will Varner) îi cedează drumul spre Paradis (Eula). Evenimentul real e proiectat, așadar, în fabulosul intangibil. De aici vine și extraordinara realizare a „negocierii” dintre „El” și „Prinț”. Tocmai de aceea episodul în discuție se găsește la sfârșitul secvenței dedicate Eulei: se subliniază încă o dată că Flem a depășit complet orice capacitate de rezistență a forțelor benefice de pe Moșia Francezului: „Până când, în cele din urmă, descumpăniți, se duseră chiar la Prinț. - Sire, spun ei pur și simplu, nu vrea. Nu-i nimic de făcut cu el. - Ce? răcnește Prințul. - Spune că înțelegerea-i înțelegere. Că a făcut schimb pe bună credință și onoare și acum a venit să-l răscumpere așa cum scrie la lege. Și nu putem să-l găsim, lucrul acela, spun ei. Ne-am uitat peste tot. N-a fost mare nici la început, și ne-am purtat cu el cu mare grijă.” (*Cătunul*)

Un alt prag între real și fantastic apare în povestirea *Beyond (Dincolo)*. Aici, personajul aflat pe patul de moarte își strigă rudele, care însă nu-i mai răspund, ci îl plâng. În acest punct, lumea de aici se întâlnește cu cea „de dincolo”: supărat că nimeni nu-l bagă în seamă, muribundul se îmbracă și merge la plimbare; dar — paradoxal — nimeni nu-l observă! Pe drum, el întâlnește oameni cunoscuți, care, însă, muriseră de mult. După un timp, personajul revine acasă, se așază în pat (din nou, nimeni nu-l observă) și așteaptă. Intenția lui Faulkner a fost să integreze perfect în narațiune acel moment unic dintre viață și moarte; obiectiv poate puțin prea ambițios. De aceea, uneori, tonul este neconvingător iar tehnica ușor facilă. Același moment al „tregerii” se află în centrul povestirii *Carcassonne*, considerată de Sorin Alexandrescu „capodopera lui William Faulkner pe această temă”, un fel de mister al morții, o alegorie medievală scrisă de un povestitor modern. Spiritul e văzut desprinzându-se de trup și înălțându-se în văzduh iar trupul rămâne în pat, având încă puterea de a gândi. Mai târziu, conștiința va dialoga cu scheletul neînsuflețit; tot felul de amintiri se întretes și se întretaie într-o confuzie a planurilor din ce în ce mai accentuată. Finalul acestei povestiri a fost privit drept „una dintre cele mai sublime pagini realizate de Faulkner”. Viziunea directă a unui eveniment în fond inenarabil depășește distincția obișnuită între real și fantastic. La acest nivel al existenței, asemenea categorii terestre sunt, evident, inadecvate și putem

doar formal evalua ca fantastic un moment situat în afara percepției umane.

În altă ordine de idei, discutând „realismul” operei lui Faulkner și implicațiile pe care acest termen le primește în romanele lui, Elizabeth M. Kerr vorbește despre „Sudul american văzut ca factor ce condiționează realismul lui Faulkner.” Perspectiva deschisă de această formulare este foarte interesantă și vom încerca s-o detaliem. Comitatul Lafayette, cu istoria și oamenii săi, i-a oferit lui Faulkner materialul de bază pentru crearea celebrei Yoknapatawpha. Tratând problemele societății, autorul și-a exercitat aceeași putere de selecție pe care o arătase în crearea aceluși ținut imaginar din datele pe care i le oferea realitatea. Examinarea aspectelor „factice” din Yoknapatawpha lui Faulkner este doar un act preliminar dar e unul esențial, în perceperea înțelesului revelat de firul narativ și de arta literară. Afirmatia lui Charles Mallison, ca narator într-o povestire din volumul *Gambitul calcului*, e valabilă și în cazul lui Faulkner: „Doar în literatură întâmplările paradoxale sau chiar cele care se neagă reciproc pot fi alăturate prin artă și făcute credibile.”

Credibilitatea ficțiunii referitoare la Yoknapatawpha este accentuată printr-un efect cumulativ: de aceea, o trecere în revistă a societății descrise – cu particularitățile ei distinctive, cu istoria, instituțiile și modelele proprii de acțiune – este un prim pas pentru a explica trăsăturile esențiale ale narațiunilor. Faulkner repetă adesea o serie de detalii (uneori, aparent nesemnificative) ale Comitatului Yoknapatawpha iar în *Recviem pentru o călugăriță* folosește prologuri „istorice” pentru actele „dramei”, sugerând astfel cititorului ideal să ajungă la o sinteză, o viziune a întregului, un fel de „privire de amplitudine divină” asupra creației ficționale. Scriitorul a folosit mijloacele care îi erau cel mai la îndemână pentru a explora adevărurile ultime ale sufletului uman, acelea care revelează „omul în conflict cu el însuși, cu semenii săi, cu propriul timp sau spațiu.”

Procedând astfel, deși fără o intenție balzaciană, Faulkner a reușit să înfățișeze o societate completă și să epuizeze toate elementele considerate în mod obișnuit ca fiind patrimoniul exclusiv al Sudului. Contrastele evidente între mediul urban și cel rural, cu extreme întruchipate de conace

sau de colibe, sunt adânc înrădăcinate în cultura Sudului american. Iar Mississippi (Yoknapatawpha) se dovedește cel mai rezistent la schimbare. Numeroasele paradoxuri, păstrate aici în forma lor extremă, reprezintă tendința de bază de a menține atitudini sau credințe contradictorii pentru a rezista unei examinări atente care le-ar putea zdruncina. De exemplu, regiunea în care se păstrează o religie organică tratează oamenii (cel puțin pe unii dintre ei) cu o lipsă de umanitate incredibilă. Ospitalitatea este contrastată cu ostilitatea și chiar violența la adresa străinilor. Mândria în fața memoriei strămoșilor e întovărășită de abandonarea vechiului crez „Noblesse oblige”, care reprezenta capul de listă al codului cavaleresc al Sudului american. Înțelegerea acestor caracteristici de bază ușurează mult pătrunderea în profunzimea operei lui Faulkner.

Examinarea aspectelor caracteristice ale Sudului va revela însă o realitate tragică. După depășirea perioadei de amintire mândră și pioasă a străbunilor, Sudul american se va trezi brusc la o cu totul altă dimensiune a existenței, așa cum se observă din dialogul lui Quentin Compson cu Shreve în *Absalom, Absalom!*. Sudul încetează să mai fie un loc idilic și devine o parte a „dilemei americane”, un fragment din complexul de împrejurări care amenință însuși „Visul american”. Faulkner a rămas devotat artistic unui loc anume dar a depășit, tocmai surprinzând toate aceste realități contradictorii, orice urmă de provincialism. Realitatea lumii ficționale a lui Faulkner nu implică un aspect strict regional al artei sale, aceste implicații nereușind să umbrească adevărurile universale din care scriitorul creează noul mit al Sudului american prezent în comitatul Yoknapatawpha. Deși realitatea Sudului faulknerian nu este diminuată de adevărurile esențiale sau de virtuozitatea tehnică a scriitorului, natura profundă a realismului său devine evidentă doar atunci când se ia în considerare întregul ciclu de romane centrate pe Yoknapatawpha.

Discutând creația scriitorilor francezi numiți „antirealiști”, reprezentanți ai „noului roman”, care ar căuta „o redimensionare a realului”, criticul american Peter Brooks definea realismul în termeni foarte potriviți pentru Faulkner: „realismul este o problemă de interes, ce ține de dorința unui scriitor de a explora și descrie fenomenele concrete în mijlocul

căroră trăiește omul, în același timp în care scriitorul înregistrează istoria morală și psihologică a unui om. Fără să fie mai lipsit de selectivitate decât orice aparat de fotografiat bine pus la punct, realistul refuză, totuși, să abstractizeze ceea ce, sub aspect exterior, pare la fel de indiscutabil adevărat ca și piatra Doctorului Johnson, și, prin urmare, la fel de important pentru ființa umană. Dintr-un anumit punct de vedere, s-ar putea spune că, dacă romanul există ca gen literar, acest lucru se întâmplă pentru că el permite reconstruirea acestei lumi fenomenale.” Apropierea pe care Brooks o face de un aparat de fotografiat este foarte utilă în definirea pe larg a realismului lui Faulkner. Realismul „fotografic”, redând realitatea obiectivă cu o minimă selectare a materialului, fără prea multe unghiuri de vedere, seamănă mai mult cu naturalismul care se apropie uneori de sociologie, nu de artă. Dar arta fotografică ce selectează imaginativ aspecte semnificative ale vieții umane și ale „lumii fenomenale”, cu o serie de puncte de vedere diferite (fie ale autorului, fie ale personajelor lui) este tocmai acel realism pe care Brooks îl descrie, acela care caută „o redimensionare a realului”. Uneori, Faulkner a folosit în romanele sale atât accente naturaliste, cât și un tip specific de ton „romantic” pentru a prezenta lumea așa cum o vedeau personajele sale dar efectul de ansamblu al ciclului Yoknapatawpha seamănă (desigur, transpunând totul la o scară mult mai mare) cu cel produs de *Zgomotul și furia*: finalul părții a patra – 6 aprilie 1928 – și regăsirea unei viziuni coerente a lumii familiale după ce aceasta fusese distrusă și / sau recompusă de diferitele personaje narator. Peter Brooks a vorbit, în acest sens, despre un adevărat „antirealism”, evident la Faulkner mai ales în *Zgomotul și furia*.

Însă conceptul de realism, așa cum a fost el definit de René Wellek, cuprinde atât problemele de conținut prezente la Faulkner, cât și ansamblul tehnicilor sale: realismul ca „reprezentare obiectivă a realității sociale contemporane” admite „subiecte tabu, exclude fantasticul, simbolicul și extraordinarul” și implică „o lecție de pietate umană, de reformism și critică socială și, adesea, o respingere și revoltă împotriva societății.” Ultima consecință a principalei cerințe tehnice a teoriei realiste (impersonalitatea, absența totală a autorului din operă) este „o întoarcere interioară spre o artă

subiectivă și simbolică aflată la polul opus al realismului” și este perfect reprezentată de metoda fluxului conștiinței („stream-of-consciousness method”).

Apropierea esențială a lumii ficționale a lui Faulkner de realitate, chiar și atunci când aceasta este o lume a imaginației, a fost recunoscută de critică și se poate verifica prin observație și experiență. Personajele lui Faulkner aparțin atât de complet lumii lor și, în general, sunt total limitate la ea sau dependente emoțional de aceasta, încât mediul înconjurător sau cel construit de om devin coordonate esențiale ale existenței lor. Iubirea pentru pământ care animează adesea Yoknapatawpha împrumută ceva din concretețea solului personajelor și vieții lor. Deși în *Faulkner at West Point* autorul american a respins orice intenție inițială de a face fresca unei regiuni anume și a spus că așa-zisele „calități sociologice” ale operei sale proveneau din simpla înșiruire a întâmplărilor, el a admis, totuși, că, dacă un scriitor „simte îndeajuns de puternic răul social, acesta va fi de găsit în povestirile sale referitoare la oameni aflați în dilemă” și că este o parte din chiar dilema autorului să nu fie capabil să excludă conștiința existenței răului.

Cu toate că operele individuale în care autorul nu vorbește în nume propriu și nici nu-și exprimă punctele de vedere prin intermediul personajelor pot părea lipsite de afirmarea explicită a judecăților morale, opinia (tot în termeni morali) exprimată de Faulkner asupra vieții apare cu claritate doar dacă îi privim opera în ansamblu. Întrebându-se care este acel rău social pe care Faulkner l-a simțit atât de puternic, încât nu l-a putut exclude din opera sa, cititorul înțelege mai multe despre autor și lumea sa ficțională. David Daiches, meditănd în ce opere se mai poate dovedi utilă critica sociologică, observă că în romanele secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea „societatea este prezentă, cerându-și dreptul de a fi descrisă și acceptată ca o realitate de bază a vieții umane” iar atitudinea personală a autorului față de ea este fără importanță; astfel că întrebări de natură sociologică pot fi puse în mod profitabil în legătură cu Faulkner, „deși, în felul lui, el lucrează ca un poet.”

În opera lui Faulkner apar natura și sociologia, geografia și problemele umane prezentate atent, deși fără un efort

evident iar importanța acestora în ansamblul creației sale este foarte mare. Însă această importanță aparține unei ordini a lucrurilor care condiționează esențial totul. Toate acestea sunt, de fapt, aspecte ale destinului uman; dar umanitatea lui Faulkner în fața acestui destin este elementul cel mai important. În *Sartoris* apare pentru prima dată, în mod implicit, concepția lui Faulkner despre ficțiune; pentru el, istoria, sociologia, analiza morală și un simț religios specific se împletesc caleidoscopic pentru a oferi o imagine a realității. Acest lucru este evident chiar dacă nu citim romanul *Sartoris* în lumina oferită ulterior de *Neînfrânții*, care va clarifica relațiile atât în cadrul familiei, cât și din punct de vedere al temporalității și cronologiei. Deși în *Sartoris* Faulkner expune coordonatele istorice și sociale ale Sudului, lumea ficțională din romanul următor, *Zgomotul și furia*, nu are aproape nicio legătură cu lumea exterioară reală.

Atitudinea lui Faulkner față de cititor este foarte complexă. Unul din punctele de plecare în constituirea acesteia este, fără îndoială, atitudinea distantă cu care James Joyce narează în *Oameni din Dublin*. Aici nu mai contează decât voința de construcție a autorului. O asemenea atitudine legitimează orice dar nu garantează nimic. Corectura necesară, resimțită acut de Faulkner, repară impetuoșitatea inițială. Și, mai mult decât atât, redimensionează chiar înălțimea poziției pe care se situase autorul. În acest sens, interviurile sau (aparent) simplele declarații sunt mai edificatoare decât unele proiecte „teoretice”. Iată ce spune Faulkner la un moment dat: „Singurul standard care trebuie respectat este cel impus de mine, ceea ce se întâmplă când lucrarea mă face să mă simt ca atunci când citesc *Ispitirea Sfântului Anton* sau *Vechiul Testament*. Cărțile acestea îmi fac bine. Simt același lucru când urmăresc o pasăre cu privirea”. Să observăm subtila trecere din câmpul scrierii în cel al lecturii. Scrisul devine, pe nesimțite, un revers, dacă nu chiar ținta însăși, a cititorului. Totul trebuie să sfârșească într-o lectură, iată ceea ce pare să sugereze Faulkner. Mallarmé i-ar fi dat dreptate scriitorului american, dacă ar fi citit aceste rânduri. Dar până unde poate urmări o pasăre privirea unui scriitor? Până dincolo de orizontul imaginației sale dar, desigur, nu prea mult dincolo de paginile pe care le scrie. Actul de a scrie, privit astfel, nu este

indiferent față de finalitatea lui: cel care scrie rămâne, oricât de greu i-ar fi s-o recunoască, tot un cititor.

Incompatibilitatea dintre autor și cititor, teoretizată de Wayne C. Booth, aspect despre care am amintit și cu altă ocazie, se dovedește, astfel, și în cazul lui Faulkner, o falsă problemă. Ea provine din „piedicile” plasate artificial pe traseul creație-lectură. Booth vorbea și despre o posibilă „modelare a cititorului”. Experiența modernismului, de pildă, reliefează un alt aspect: „educația” se dovedește a fi, poate într-o și mai mare măsură, a scriitorului. Formula propusă de Faulkner îmbunătățește, într-un fel, peisajul triadei autor – autor implicit – narator. Dacă autorul rămâne „cel care scrie cartea”, dacă autorul implicit este „cel care modelează cartea” iar naratorul – „cel care comunică direct cu cititorul”, raportul faulknerian cu cititorul este stabilit direct de autor. Mult mai puțin evidentă dar mai radicală, intruziunea scriitorului Faulkner în biografia naratorului cu același nume lasă urme adânci și uneori, inexplicabile. Însă motivațiile sunt clare de la început: Faulkner scrie cu presimțirea eșecului; el nu are nevoie de confirmări sau de infirmări. De aceea, orice „reparație” se dovedește tardivă: micile retușuri în interiorul textului deschid și mai mult granițele între aspirație și realizare. De altfel, despre această „căutare a eșecului”, analizată pe larg de Mircea Mihăieș într-un studiu dedicat prozei faulkneriene, eșec privit ca vocație superioară a operei, critica literară americană a vorbit nu o dată. „Blestemul” scrisului său, ca și al Sudului despre care scrie, se reduce însă la neputința de a contura o imagine prin mijloace directe. Sortit să o ia mereu de la început, într-o circularitate a narațiunii și a destinului personajelor, scriitorul rămâne suspendat pe spirala aspirației comunicării exhaustive. Este unul din lucrurile care nu-i reușește. Dar reușește, oare, cuiva? Neîncrezător în virtuțile recuperatorii ale lecturii, autorul preia inițiativa citirii textului până la deplina epuizare a semnificațiilor sale. Înțelegând riscurile dialogului, Faulkner optează pentru monolog. Este mai corect și mult mai aproape de stilul lui Faulkner de a înțelege literatura să presupunem că ezitării lui vin dintr-o desincronizare între proiectul inițial și expresivitatea diminuată la lectură. De altfel, Faulkner nu începe niciodată de la zero. Cărțile lui majore sunt, după părerea

majorității criticilor literari, „cărți supraetajate”. De aceea, analizarea lor separată ar fi imposibilă, pentru că interpretarea s-ar dovedi fără referent.

Fără a exagera, se poate presupune că excesele tehnice ale cărților sale se datorează voinței de a fi înțeles exact și în cele mai mici detalii. Faulkner complică uneori lucrurile tocmai din dorința de a fi cât mai clar. De exemplu, *Zgomotul și furia* se vrea a fi relatarea, simplă și clară a unor întâmplări. Dar nesiguranța și neîncrederea în propria expresivitate subminează structurile cărții, sub aparența preîntâmpinării eșecului. Romanul se naște din înfruntarea acestei presimțiri a eșecului, a neputinței de a spune totul dintr-o dată. Imaginile se declanșează parcă indifferente la context și indifferente, mai ales, la voința scriitorului. Proza lui Faulkner devine, așadar, spațiul de manevră al unui spirit creator pentru care cartea se scrie singură. Scrierea sau rescrierea acestui impuls inițial conțin însăși povestea implicării autorului în propriul text. Că este vorba despre o participare mai mult simbolică o probează și mărturia acestuia: „Am eșuat și cu acesta și atunci am încercat cu mine însumi – în partea a patra –, povestind ceea ce s-a întâmplat dar am eșuat și eu”.

A devenit un loc comun observația că personajele lui Faulkner migrează dintr-o carte în alta, bătute de obsesia unei identități proprii. De fapt, aici este un reflex ironic: reflexul omului modern care a pierdut, prin desacralizare, harul proclamării. Desigur, motivațiile rescrierii se găsesc în altă parte decât în previzibila dorință a scriitorului de a-și perfecționa creația. Astfel, o umbră plutește mereu deasupra scriitorului. Rolul ei nu este atât să semnalizeze, cât să neliștească. Pentru că, rescriindu-și cărțile, autorul acceptă o concurență neașteptată: cu propria-i competență creatoare. Cartea sfârșește — după ce, mallarméan, totul sfârșise în ea — într-o dorință: în dorința de a fi rescrisă. Odiseea rescrierilor, surprinzătoare și inexplicabilă de cele mai multe ori, necruțătoare și de-o cumplită subiectivitate întotdeauna, ar merita, ea însăși, o analiză separată și detaliată. Nefiind o invenție de ultimă oră, ea are deja o istorie. O cronologie în care sunt pline de sugestie și lacunele. Nu toți autorii își rescriu cărțile. Un obsedat al refacerii și al rescrierii, cum este Faulkner, va ajunge chiar să dea altui scriitor acest sfat: „Să

nu rescrii niciodată". „Operă imperfectă”, romanul dovedește că lumea lui Faulkner nu poate exista decât în interiorul propriilor limite. Fatalitatea ei o constituie apriorismul circularității. Relațiile stabilite în cadrul operei se bazează pe trecerea subtilă de pe un plan *pe* altul dar niciodată de la un plan *la* altul. Pentru că, va mărturisi Faulkner, „o carte este viața secretă a autorului, sumbrul său frate geamăn; nu-i veți putea niciodată reconcilia”.

*William Faulkner, „Lumină de august”.
Metamorfozele mitului*

S-a vorbit, nu o dată, despre o viziune și un mod de lucru ale lui Faulkner asemănătoare întrucâtva celor ale unui creator mereu aflat „în competiție cu Dumnezeu Tatăl”, după cum s-a exprimat Claude-Edmonde Magny, referindu-se la modul de lucru al scriitorului american. Asemenea lui Iehova din Vechiul Testament, acest creator își populează lumea ficțională cu propriile plăsmuiri. Și acesta este faptul esențial, adevărul ultim în legătură cu mecanismele profunde ale procesului de creație al lui Faulkner. Scriitorul era prea ocupat „încercând să creeze oameni în carne și oase” pentru a putea construi un plan conceptual foarte clar. În universul său, care nu este nici profeția unui Dumnezeu calvin, nici totala cunoaștere prezentă la acela al lui Milton, Faulkner ni se prezintă convins că „fiecare scriitor poate crea oameni mult mai buni decât este în stare să facă Dumnezeu.” Accentul cade, după cum se poate observa ușor, pe actanții romanelor și povestirilor sale, lăsați să trăiască și să se dezvolte liber, pentru ca abia apoi, prin însumarea tuturor vieților și tuturor faptelor lor, să se întruchipeze ținutul mitic Yoknapatawpha. De aceea, harta pe care o va trasa la un moment dat Faulkner nu trebuie să ne inducă în eroare: elaborarea ei este mult mai târzie decât crearea personajelor de bază ale operei, în funcție de care harta însăși va fi construită. Poate tocmai din această cauză Faulkner nu va pretinde niciodată că e omniscient sau că are controlul total asupra faptelor personajelor sale, care trăiesc și se mișcă uneori chiar independent de voința sa. Totuși, o precizare se impune: personajele sunt pre-

destinate încă de la naștere să aibă o anume soartă (mai mult sau mai puțin fericită) dar acest lucru se întâmplă din cauza propriei lor naturi interioare și nu pentru că ar fi folosite de autor pentru a demonstra un anumit concept filosofic sau de altă natură. „Scriitorul învață tot timpul de la personajele sale ele îl învață, îl surprind, îi arată lucruri pe care el nu le știa și fac lucruri despre care el poate spune deodată: <<Da, e adevărat, așa este!>>”, va mărturisi Faulkner.

Scriitorul pornește de la o serie de elemente care îi erau cunoscute (parțial, chiar de la istoria familiei sale) pe care le transfigurează, creând astfel un spațiu imaginar cu totul aparte și populându-l, apoi, cu noi și noi locuitori. Mai mult decât atât, un tip rar de imaginație creativă determină apariția unei întregi societăți, compuse din personaje de cele mai diverse facturi care își cer povestite propriile istorii. Și mai interesant însă este că Faulkner nu putea să-și organizeze de la început întregul „edificiu”, deoarece aceste personaje căpătau o viață tot mai independentă de voința creatorului lor; de aceea, scriitorul va trebui să aibă în vedere, pe rând, doar câte un aspect din existența acestora, pornind adesea de la o imagine sau o idee spontană: „Totul”, va spune Faulkner, „începe cu imaginea unui personaj.”

Dar, la Faulkner, ne aflăm în fața creației unei întregi societăți. Iar unitatea pe care acest lucru o dă operei sale reprezintă mai mult decât suma relațiilor stabilite între diferitele părți componente. Lumea lui Faulkner este, într-un fel, o reflectare a lumii reale; dar este una incompletă, luminată prin impulsul creator selectiv, mai degrabă decât inventată. De aceea, fiecare porțiune revelată în acest fel devine o parte din realitatea lumii ficționale dar și din „legenda” locuitorilor. Ne aflăm în fața unei realități istorice care susține mitul, înzestrat astfel cu autoritatea istoriei. Rezultatul obținut de Faulkner este cu adevărat remarcabil: o serie de reflecții fragmentare, dispuse în așa fel încât să ridice în fața cititorului o serie de probleme de interpretare. Claude-Edmonde Magny s-a referit la recurența unor personaje și suprapunerea unor întâmplări în opera lui Faulkner, afirmând că „toate acestea sugerează ideea unei lumi totale [...] care este cu siguranță imposibil de înțeles dacă îi cunoști doar câteva părți; și care, în plus, pare să fi existat în întregul ei și deodată în

mintea autorului." Luând în considerare toate aceste elemente, putem afirma cu certitudine că William Faulkner aparține, privit în ansamblul operei sale, „tipului de creație intensivă” despre care vorbea Sorin Alexandrescu. Pentru că trebuie remarcat că în unele dintre scrierile ce nu aparțin așa-numitului „ciclul Yoknapatawpha” personajele, teme, chiar și procedeele narrative sunt, în principiu, aceleași ca și în cadrul amintitului corpus de opere. Așadar, totul circulă în deplină libertate chiar și dincolo de granițele explicite ale miticului comitat, aflându-se însă mereu în interiorul operei lui Faulkner, privită, de această dată, și ca stare de spirit, de topos interior al personajelor. Cu alte cuvinte, „unilateralitatea” faulkneriană cuprinde două aspecte: mai întâi, înaintarea în adâncimea spațiului mitic (Yoknapatawpha) pentru a descoperi toate structurile condiției umane; apoi, rezultatele obținute sunt extinse și asupra altor teritorii, care devin astfel prelungiri ale spațiilor inițiale, pierzându-și orice altă individualitate diferențiată.

Lumea creată de Faulkner a fost considerată multă vreme o imagine în miniatură a Sudului american. Dar, pe lângă faptul absolut evident că Yoknapatawpha este mai mult decât atât, ținutul predilect al scriitorului american nu poate fi redus nici la funcția de „scenă universală a ființei umane în conflict cu propria-i natură, cu ceilalți, cu mediul înconjurător.” Pentru creatorul ei, Yoknapatawpha a însemnat „un fel de cheie de boltă a universului” care, după cum insistă el însuși, „dacă ar fi îndepărtată, universul întreg s-ar prăbuși.” Maurice Coindreau spunea că așa-zisele neconcordanțe prezente în opera lui Faulkner se datorează capacității scriitorului „de a-și readuce personajele la viață și a le da noi roluri.” Marea vitalitate a acestor personaje, ca și profunda implicare a autorului în întâmplările care le privesc direct au părut adesea a fi în conflict cu acea consistență logică și rațională de așteptat într-o societate coerentă și descrisă realist. Nancy cea reîntinerită din *Recviem pentru o călugăriță*, a cărei moarte părea evidentă și iminentă în *That Evening Sun*, este doar unul dintre numeroasele exemple posibile.

Mircea Eliade a demonstrat că, în evoluția unui erou, mitul reprezintă ultima etapă; mitul Sudului american, dez-

voltat în romanele lui William Faulkner din ciclul Yoknapatawpha ilustrează perfect acest fapt. De exemplu, colonelul John Sartoris este un erou în *Neînfrânții* dar devine mit în *Sartoris*. Alteori, personajul apare plasat încă de la început sub semnul mitului pentru a fi îmbogățit, pe parcurs, cu noi elemente (adesea aparținând unor mitologii diferite). În opera lui Faulkner, acest lucru se întâmplă mai ales (și aproape totdeauna) în cazul personajelor feminine. Eula Varner, Caddy Compson și Lena Grove sunt doar câteva exemple. Deși poate părea paradoxal, lumea din Yoknapatawpha, oricât de mult ar părea guvernată doar de virtuțile masculine, se află, totuși, și sub o puternică influență a principiului feminin. De multe ori, părți importante ale romanelor sale se desfășoară în jurul unui personaj feminin cu proprietăți mitologice sau mitologizante; în *Zgomotul și furia* dar și în *Lumină de august* sau *Cătușul* se întâmplă la fel.

Dar există la William Faulkner și câteva „limitări psihice” ale mitului Sudului, evidente mai ales dacă le comparăm cu stadiile de dezvoltare despre care C. G. Jung vorbea în legătură cu „anima”: mai întâi, există figura Evei, reprezentând „relațiile instinctuale și biologice”. Apoi, Elena lui Faust, un nivel „romantic și estetic, caracterizat încă și de elemente sexuale.” Urmează Fecioara Maria, care ridică dragostea la înălțimea devoțiunii spirituale. „Sapientia” simbolizează înțelepciunea în stare să depășească chiar și cele mai sfinte și pure aspecte. Dar această înțelepciune a fost asociată foarte rar la William Faulkner cu femeile Sudului. Totuși, una din sursele principale ale mitului Sudului este cultul în sens cavaleresc al femeii, ca o imagine personificată de „anima” combinată cu Fecioara Maria.

Apoi, avem de-a face cu o tratare modernă a istoriei mitice legate de Demeter și Persephone. Desigur, nu trebuie să ne așteptăm la o tratare care să urmeze punct cu punct etapele mitului; dar acest mit se poate recunoaște (uneori fragmentat sau incomplet) în multe dintre romanele sale. Într-un imn atribuit lui Orpheus, Demeter este denumită „Glia Mamă a tuturor și cea care le dăruiește din belșug totul.” În mitologie, ea este reprezentată aproape totdeauna cu solemnități matronală, adesea însoțită de fiica sa, Persephone. Aerul său de solemnități prezent în cele mai neînsemnate fapte este evident și în afară de orice îndoială.

La William Faulkner, figura Demetrei este mai greu de detectat într-o singură operă, ea trebuind, de aceea, recompusă din fragmente. Astfel, Demeter ca mamă esențială apare în Lena Grove din *Lumină de august* iar ca mamă a Persephonei în *Orașul* prin Eula Varner-Snopos, mama Lindei. *Lumină de august* este un roman care poate fi citit și interpretat din perspectiva unei grile de lectură care să identifice, în cadrul textului, o serie de constante mitice, precum și metamorfozele pe care acestea le suferă la nivelul narațiunii faulkneriene. Cartea este compusă din trei fire narrative care comunică între ele: cel dintâi este acela al victimei Joe Christmas, care comite o crimă într-o stare de confuzie totală în ceea ce privește identitatea sa rasială, al doilea îl are în centru pe reverendul Gail Hightower, care se îndepărtează de viață și de lume în încercarea de a percepe adevăratul sens al istoriei, divinității și timpului iar cel mai important este legat de tânăra însărcinată Lena Grove, întruchipare a fertilității și fecundității, care pornește pe jos tocmai din Alabama în căutarea tatălui copilului său. În fond, povestea aceasta și mai cu seamă imaginea Lenei nu fac decât să prefigureze lucrurile în care scriitorul însuși credea mai presus de orice, după cum va și afirma, de altfel, în discursul rostit la ceremonia de decernare a Premiului Nobel pentru Literatură, în anul 1950: „curajul și onoarea și speranța și mândria și compasiunea și mila și sacrificiul.” Pentru că, dincolo de încercarea de a prinde în opera sa natura Sudului american, Faulkner a căutat mereu constantele adevărate ale naturii umane și a crezut întotdeauna că speranța va învinge, în cele din urmă, aducând dacă nu altceva, măcar un strop de lumină în viața locuitorilor din Yoknapatawpha.

Critica literară a întâmpinat o serie de dificultăți în demonstrarea existenței unei unități generale în *Lumină de august*, unii interpreți conchizând, uneori, că ar fi vorba doar o carte inferioară, lipsită de elementele capabile să-i dea unitatea și coerența prezente în celelalte creații majore ale lui William Faulkner. Pe de altă parte, alți critici au văzut în acest roman una din cele mai mari realizări ale lui William Faulkner. De unde ar proveni diferența de interpretare? În mod clar, există în cartea aceasta ceva care nu a fost întotdeauna corect explicat. Poate că este vorba de un fel de „con-

trapunct al întâmplărilor” ce se poate găsi în substratul mitologic subtextual al romanului. Elementele pentru o asemenea interpretare există iar punctele de unitate și de coerență ale operei în ansamblu trebuie căutate în episoadele în care apare Lena Grove, personaj a cărui poveste prezintă o serie de paralele cu miturile de fertilitate, cu imaginea mamei esențiale. William Faulkner a folosit, astfel, contrapunctiv, putem spune, o metodă mitică, el recunoscând că romanul este „în principal povestea Lenei Grove.” Mai târziu, autorul a asociat explicit această carte și pe Lena în special cu mitologia greacă spunând: „În august, în Mississippi, sunt câteva zile cam pe la mijlocul lunii, când se simte deodată în atmosferă venirea toamnei, e răcoare iar lumina are o particularitate cu totul deosebită, ca și când n-ar fi cea din prezent, ci ar veni din adâncul timpurilor antice, din Grecia, din Olimp, cumva. Poate că această legătură am făcut-o cu Lena Grove care are ceva din acea calitate păgână de a fi capabilă să-și asume orice.” Putem spune, de aceea, că povestea Lenei este, în linii mari, analoagă cu mitul tipic al zeiței fertilității, Demeter: „De sub borul unei pălărie de soare de un albastru șters, decolorată acum de altceva decât de săpun și apă, fata se uită la el liniștită și drăguță: cu o față tânără și agreabilă, nevinovată, prietenoasă și vioaie. Nu face încă nicio mișcare. Sub veșmântul de aceeași culoare albastră și decolorată, trupul ei diform și imobil.”

Totuși, William Faulkner nu îngroașă excesiv contururile, evitând în mod deliberat să dea o prea accentuată structură mitică poveștii Lenei. Ea are un echilibru extraordinar, reprezentând mișcarea pură, liniștea naturală în deplin acord cu mișcarea vieții și a pământului-mamă. Lena nu poate fi oprită de nimic în drumul ei, nu se simte niciodată frustrată, astfel că viața ei se desfășoară mereu în paralel cu existența calmă a naturii, din care ea însăși simte că face parte: „Lena stă în capul oaselor, cu copilul la sân. Când intră Hightower, își trage cearșaful peste sânul gol, privind spre ușă fără spaimă dar cu atenție, cu o expresie senină și caldă pe față, de parcă ar fi gata să zâmbească.”

„Misterele Eleusine consemnează evenimentul mitic principal din cultul zeiței Demeter: răpirea de către subpământeanul Hades a fiicei ei, Persephone, pe care Demeter o

va căuta pretutindeni până când o găsește, cu concursul lui Triptolemos, la Eleusis, ajutată și de zeul solar Helios, căruia i se plânsese”, aflăm din *Dicționarul de mitologie generală* al lui Victor Kernbach. Aceste aspecte nu apar în *Lumină de august* dar, așa cum am mai spus, imaginea completă a Demetrei trebuie recompusă, în cazul lui William Faulkner, din fragmentele prezente în diferitele sale romane. Astfel, o imagine degradată a Persephonei apare întruchipată de Temple Drake, eroina din *Sanctuar*; ca și în vechiul mit, și Temple este răpită de o variantă decăzută de Hades (Popeye) care o duce la bordelul din Memphis al lui Miss Reba Rivers, loc ce seamănă, din multe puncte de vedere, cu adăpostul subpământeanului zeu. Tatăl Persephonei era Zeus; iar când Temple încearcă să se roage, să apeleze la o autoritate protectoare, singurul lucru care-i vine în minte este: „Tatăl meu e judecător.”; un Zeus pământean, deci.

Dacă luăm în considerare opinia lui G. J. Frazer din a sa *Creangă de aur*, mitul Demeter-Persephone are în vedere aceeași figură feminină, care suferă o serie de transformări succesive. În acest sens, o asemenea figură ambivalentă (atât Demeter, cât și Persephone) avem prin Eula Varner (Snopes) din romanele lui Faulkner, *Cătunul* și *Orașul*. Poate tocmai datorită acestei ambivalențe, Eula reprezintă figura cea mai clară și mai completă de zeiță din opera scriitorului american. Acest lucru este evident chiar din momentul în care autorul o introduce în *Cătunul*: „Acum, la cei aproape treisprezece ani ai săi, [Eula] avea o înălțime peste medie. [...] întreaga ei înfățișare sugera un fel de simbolistică ieșită din vechile timpuri dionisiace — miere în lumina soarelui și struguri copti, sângerarea zbuciumată a viței de vie strivite sub călcătura rapace a copitei de țap. Parcă nici nu trăia aievea în contemporaneitate, ci exista mai degrabă într-un vacuum prolific în care zilele ei se scurgeau una după alta ca sub un clopot de sticlă etanș, unde ea părea că ascultă într-o năuceală posomorâtă, cu o înțelepciune șireată, moștenire a unei maturități...”

Dar în Eula, William Faulkner a inclus mai multe aluzii și nuanțe mitice; astfel, pentru Labove cel obsedat de frumusețea ei, Eula pare o nouă Venus; pețirea ei de către toți tinerii din oraș seamănă cu același moment din existența miticei Elena, drumul Eulei însoțită de tineri părănd, în acest caz, o

procesiune rituală. Dar, mai presus de toate acestea, Eula reprezintă transpunerea perfectă a figurii duale Demeter-Persephone. Aparițiile ei par ale unei zeițe a fertilității. Iar căsătoria ei cu Flem Snopes (doar pentru a da un nume copilului ei) este o răpire și o coborâre în Infern. Mai târziu, Eula va fi mama esențială pentru fiica sa, Linda, pe care însă, n-o va mai vedea coborând în infernul războiului mondial, ca o nouă Persephone, deși și acest lucru se va întâmpla. Așadar, întruchipare a figurilor mitice majore (de la Venus la Elena sau chiar la Eva), Eula este, în același timp, Demeter a fertilității, mama esențială dar și Persephone obligată să trăiască „dincolo”, într-un „dincolo” ce o va transforma într-o figură mai mult decât ambivalentă, în stare să se apropie de tragicul existențial. Interpretările specialiștilor (C. Kerényi, Jung, Neumann) diferă, e adevărat, în ceea ce privește mitul în discuție. Astfel, în prefața lui Kerényi la lucrarea sa, *Eleusis*, găsim o serie de detalii importante în legătură cu acest mit dar și câteva referiri la concepte esențiale, cum sunt: Arhetipul, Femininul, Matriarhalul. Autorul vede în învierea / revenirea în lume a Persephonei semnul că principiul feminin descrie un cerc etern și închis, deoarece, treptat, Persephone (Core) devine identică Demetrei, adică Fiica devine Mamă și așa mai departe, în mod succesiv.

Ernest Hemingway. Singurătatea „generației pierdute”

Romanul lui Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon*, rămas neterminat, are spre sfârșit o însemnare pe care autorul a făcut-o în cursul procesului de creație: „Acțiunea înseamnă personaj.” Iar aceasta este o foarte bună și succintă caracterizare pe care o putem aplica, în ansamblu, operei lui Ernest Hemingway (1899 – 1961). Desigur, înțelegerea acestei afirmații trebuie raportată mereu la contextul însuși al operei pe care Hemingway a edificat-o și, de asemenea, la noul mod de a scrie pe care a reușit, în scurt timp, să-l impună. El este un exemplu clar de scriitor profund legat de epoca în care a trăit, precum și de generația sa, un scriitor care a resimțit, de asemenea, acut, și suferința provocată acestei întregi generații de războiul – războaiele – cărora lumea întreagă s-a văzut

silită să le supraviețuiască. Încă de la prima sa carte, intitulată *In Our Times*, apărută în 1925, Hemingway pare a găsi tonul care îl va consacra în literatură. Pentru el, scriitorul este un eu care experimentează mereu și care descoperă (sau este silit să descopere) prin intermediul acțiunii sau acțiunilor în care se implică, arii tot mai largi atât ale ființei sale interioare, cât și ale crizei exterioare în care se vede prins fără prea multe posibilități de scăpare. Aici este de găsit și diferența esențială dintre Hemingway și marele său prieten și rival, Scott Fitzgerald: pentru că, dacă autorul *Marelui Gatsby* alege să se apropie de ceea ce în mod curent poartă numele de „societate”, Hemingway mergea mereu spre marginile acesteia, explorând întâlnirile eului cu egoismul sau eroismul, puse, întotdeauna, să se înfrunte direct. Tocmai de aceea, aflându-se la Paris, într-un exil voluntar, autorul în discuție a ales să scrie despre luptele cu tauri din Spania, despre războiul din Italia, despre vânătoarea în Africa sau despre înfruntările care au sfâșiat Spania anilor '30. E ca și cum, pentru el stilul de viață ar fi totuna cu stilul de a scrie, de aici acea celebră, de acum, economie a mijloacelor de expresie pe care o prezintă opera lui Hemingway, care a căutat toată viața, după cum el însuși a mărturisit, să scrie „propoziția adevărată”. Iar dacă Fitzgerald exprima, în romanele sale, diferitele slăbiciuni omenești, Hemingway a ales să aducă în fața cititorilor săi altceva și anume forța interioară și acele lucruri pe care, în ciuda tuturor greutăților, omul nu le poate pierde. Și a făcut asta întotdeauna cu acea precizie a stilului și economie a mijloacelor de expresie care lui Scott Fitzgerald, de exemplu, ca să ne mărginim doar la această comparație, i-a lipsit întotdeauna. Pentru că Hemingway a ales să prezinte viața umană dintr-o anumită perspectivă, acea viață în care sentimentele, suferințele și toate trăirile umane rămân pe jumătate ascunse și sunt exprimate printr-un limbaj frust și foarte exact. Desigur, s-a spus adesea că această tehnică narativă este asemănătoare doctrinelor moderniste ale impersonalității sau acelor care clamau „corelativul obiectiv”, nefiind străină nici de modul de lucru al pictorilor postimpresioniști pe care scriitorul îi admira. În plus, amănunt deloc de neluat în seamă, nici experiența personală nu este, în opera lui Hemingway, dată deoparte, ci formează, ea

însăși, o parte însemnată a „inspirației”, dacă, desigur, mai putem vorbi de așa ceva... Evident, în acest sens, este cazul romanului *Adio, arme* (1929), a cărui idee pornește de la o experiență pe care scriitorul însuși a trăit-o pe frontul italian în perioada primului război mondial: rănirea la ambele picioare în timp ce încerca să salveze un soldat italian, și el rănit. Romanul, unul dintre cele mai reușite pe care le-a scris vreodată Hemingway, urmărește să prezinte convingerea profundă a autorului, conform căreia războiul și violența golesc de sens marile abstracții eroice, înaltele noțiuni de patriotism, eroism pur și sacrificiu. De asemenea, faptul că scriitorul și-a petrecut mult timp la Paris, a reprezentat unul din punctele de plecare în redactarea romanului *The Sun Also Rises* (1926), tradus în românește *Fiesta*. Hemingway a fost influențat de Gertrude Stein, un soi de „guru” pentru majoritatea scriitorilor expatriați, chiar mai mult decât a fost vreodată dispus să recunoască, deoarece ea a fost cea care, după ce a citit câteva din povestirile sale de început l-a sfătuit: „Ia-o de la capăt și concentrează totul.” Iar concentrarea este, după cum bine se știe, una dintre principalele caracteristici prin care proza lui Hemingway nu încetează să ne uimească.

Oricât ar putea să pară de ciudată această afirmație, cele mai bune romane ale lui Hemingway rămân, totuși, cele de la începutul carierei sale iar acestea sunt mai ales *Fiesta* și *Adio, arme*. *Fiesta* are două epigrafe celebre, unul luat din *Ecleziastul* biblic, celălalt aparținându-i Gertrudei Stein: „You are all a lost generation”, acțiunea cărții fiind plasată printre expatriații trăind la Paris. Nu e de mirare, desigur, că romanul a devenit în foarte scurt timp un text de referință nu doar al acestei „generații pierdute” de scriitori și artiști, ci și printre cititorii și criticii de seamă ai vremii. Ulterior, Stein a negat că s-ar fi exprimat vreodată așa cu privire la generația anilor '20-'30, o altă denumire pentru deja celebra de-acum „Jazz Age”, atât de bine surprinsă în scrierile lui Fitzgerald; totuși eticheta a prins iar de atunci a devenit greu, dacă nu chiar imposibil pentru cititor să se gândească la lumea reprezentată de Lady Brett Ashley, Robert Cohn și, mai ales, de naratorul atât de grav rănit în război, Jake Barnes în alți termeni. „A învâța să trăiești așa”, cu și în lumea asta, după cum se exprimă, la un moment dat, chiar Jake, pare a deveni

principala preocupare a romanului însuși. S-a spus despre această carte că ar fi cea mai „socială” pe care Hemingway a scris-o vreodată, un adevărat „Baedeker”, în felul ei, desigur, precizând mereu care sunt oamenii cu care se poate discuta, care sunt localurile demne de a fi frecventate sau atitudinile la modă. Personajele, toate dar mai cu seamă tulburătoarea Brett Ashley caută mereu să se simtă „al naibii de bine” dar, de asemenea, și o puritate nu doar a acțiunii, ci și a ființei, până la punctul care, o dată depășit, nu lasă loc decât pentru autodistrugere. De altfel, toți se recunosc fără greșală unul pe celălalt, căci întotdeauna îți dai seama că și ceilalți pot fi măcinați de suferințe sau de dureri asemănătoare. Rana suferită de Jake, cea care îl mutilează – nu numai fizic – pentru tot restul vieții rămâne simbolul central al intruziunii intolerabile manifestată de istoria exterioară, odată cu războiul, în viața tuturor oamenilor. Ea este, de asemenea, și un soi de ultimă treaptă a unei inițieri pe care personajul nu și-a dorit-o dar pe care trebuie s-o suporte, după aceea, până la capăt. Pentru că, din acel moment al vieții sale încolo, personajul va fi, în mod fatal condamnat să trăiască aproape exclusiv într-o lume a prieteniei bărbaților, o lume în care dragostea nu mai are ce căuta, pentru că locul ei a fost luat de această intruziune a istoriei în chiar interiorul cel mai adânc al ființei. O lume a „bărbaților fără femei”, ca să parafrazăm un titlu al altui roman al lui Hemingway. Într-adevăr, „ar fi frumos” să te gândești că lucrurile ar fi putut să stea și altfel dar acesta e, deja, un gând romantic iar în cadrul acestei lumi orice urmă de romantism a fost ștearsă iar dacă nu, așa trebuie să fie. Singurătatea poate fi depășită – temporar, desigur – doar prin *afición*, de exemplu, prin participarea și implicarea deplină în lumea dură a luptelor de tauri de la sărbătoarea tradițională de San Fermín de la Pamplona. E atitudinea tipică a celor care au trăit războiul iar acum încearcă să supraviețuiască și perioadei de după el, desigur, respingând cu hotărâre și cu dispreț toate vechile și grandioasele promisiuni și sloganuri belicoase. Dragostea neîmplinită pe care sunt condamnați să o trăiască Jake și Brett evită întotdeauna sentimentalismul și reușește chiar să se dispenseze de cuvintele pe care, uneori, amândoi ar dori să și le spună: „Hai să nu vorbim”, spune Brett. „Cuvintele strică totul.” Iar lacrimile

par a fi, nu o dată, singura scăpare, la fel ca și singura posibilitate de exprimare a sentimentelor pe care cei doi le vor purta cu ei până la sfârșit. Al cărții sau al vieții.

În romanele următoare, una dintre preocupările de bază ale lui Hemingway va fi aceea de a prezenta cât mai bine întâlnirea directă a omului cu un univers implacabil sau cu elementele care-l compun și care înlocuiește, astfel la nivelul romanului, destinul din tragedia greacă antică. *Adio, arme* (1929) își plasează acțiunea pe frontul italian, într-o lume plină de ploi nesfârșite, de noroaie, de retrageri ale armatelor combatante și de violență. Personajul principal, locotenentul Frederic Henry este, la rândul lui, un soi de stoic modern și, de asemenea, și un reprezentant al stilului modern, căci iată ce spune el de la bun început: „I was always embarrassed by the words <<sacred>>, <<glorious>> and <<sacrifice>> and the expression <<in vain>>...” Povestea de dragoste pe care o trăiește el alături de sora medicală Catherine Barkley în mijlocul acestei lumi reprezintă, în fond, tocmai încercarea disperată de a găsi o cale de salvare – poate singura salvare posibilă de la dezumanizarea totală – prin intermediul iubirii. Semnificativ, în acest sens, este fragmentul în care Henry îi desface părul lui Catherine, amândoi rămânând dedesubtul lui, ca și când s-ar afla sub o fântână sau o ploaie de aur, iluzorie salvare din lumea plină de moarte și de violență a războiului de pe frontul italian. E un curaj și aici, poate chiar mai mare decât acela de a trăi într-un război, cel puțin așa par să afirme la tot pasul cei doi, pentru că, pentru a reuși să-și păstreze dragostea și s-o trăiască până la capăt, ei sunt nevoiți să ignore întreaga lume care îi înconjoară și să creadă, mereu, doar unul în celălalt. Dar, din nou, la fel ca și în *Fiesta*, nimic nu durează, războiul a transformat întreaga lume într-un teren de nisipuri mișcătoare, din care ființa umană nu poate scăpa: finalul, prefigurat de câteva secvențe anticipative de pe parcursul cărții este unul tragic, Catherine murind la naștere iar ploaia cuprinzând, acum, parcă întregul univers, nimic altceva decât o capcană din care Frederic Henry nu mai poate scăpa. Tocmai pentru a salva ce se mai putea din viața sa, Henry alesese să încheie un soi de pace separată, părăsind un război pe care nu putea să-l mai considere al său. Dar universul se transformă în mod fundamental, el

închizându-se și anulând orice posibilitate de scăpare. Chiar și ultima clipă pe care o petrece la căpătâiul Catherinei, acum moartă, e semnificativ în acest sens, personajul simțind că-și ia rămas bun de la o statuie, apoi pierzându-se în ploaia care curge fără să se mai poată opri peste întregul oraș. Dacă ar fi să facem o comparație cu unul dintre romanele ulterioare ale lui Hemingway și nu întâmplător cu acela care a avut, în epocă, cel mai mare succes, *Pentru cine bat clopotele* (1940), trebuie să observăm câteva aspecte, de natură să încline balanța în mod clar în favoarea cărții din 1929. Astfel, dacă modul în care Robert Jordan alege să îmbrățișeze cauza poporului spaniol este imperfect realizat, forța cu adevărat dramatică a lui Frederic Henry rămâne tocmai indiferența sa fundamentală la orice cauză eroică. Dacă María, ca personaj, este sentimentalizată până la punctul la care începe să-și piardă consistența și puterea de convingere, idealizarea de care are parte Catherine Barkley este cât se poate de convingătoare, mai ales datorită folosirii tehnicii narațiunii retrospective la persoana întâi. În plus, în *Adio, arme*, dialogul în sine este pe deplin capabil să susțină linia narativă și nu oricum, ci într-un mod cât se poate de dramatic iar limbajul, în mod intenționat lipsit de emoție dar tocmai de aceea având un real acces la sentimente, pe care îl folosește naratorul, locotenentul Frederic Henry funcționează perfect. Critica literară a afirmat, uneori, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru la prima vedere, că, în fond, *Adio, arme* nici nu este un roman antirăzboinic, ci un roman de război și despre război. La o lectură atentă, însă, această afirmație se susține. Pentru că cititorul nu poate ignora nicio clipă ororile războiului, distrugerile pe care acesta le aduce în viața oamenilor și nici – poate mai ales – imensa lui inutilitate. Mai mult uneori, chiar și frumoasa poveste de dragoste a celor doi pare a fi ușor artificială și, nu o dată, chiar fatal imperfectă, deoarece, prin ea, ambii încearcă în primul rând să scape, să uite, să se îndepărteze măcar mental de lumea exterioară și nu să se cunoască unul pe celălalt și nici să-și împlinescă dragostea în adevăratul sens al cuvântului. În plus, nu trebuie să uităm nicio clipă că, în fond, războiul nu reprezintă doar cadrul în care această poveste se desfășoară, ci și – poate mai ales – condiția ei esențială. Tocmai de aceea cei doi nu vor găsi ni-

ciodată un alt refugiu real, în afara celui reprezentat de părul despletit al Catherinei, pentru că, pentru ei, un alt refugiu real din această lume nici nu există, iubirea lor însăși fiind condiționată de ceea ce se petrece în jur, de întreaga lume aflată în război dar la care ei, deși afirmă nu o dată că acest măcel nu le aparține și nu îi reprezintă, nu încetează, totuși, a se raporta. E. M. Forster a spus, o dată, că, dacă ar fi obligat să aleagă între a-și trăda țara și a-și trăda prietenul, speră să aibă curajul să-și trădeze țara. Henry nu este pus exact în această situație iar Catherine îi amintește mereu că a dezertat doar din armata italiană, cu toate acestea, se vede și de aici că însăși povestea lor de dragoste este delimitată strict de granițele acestei lumi și, mai cu seamă, de acelea ale acestui război. În orice caz, dincolo de toate aceste amănunte, trebuie să remarcăm faptul că primele romane ale lui Hemingway, poate mai cu seamă *Adio, arme* și *Fiesta*, trăiesc prin personajele feminine, Catherine Barkley și Brett Ashley iar prin modul în care alege să relateze evenimentele în care eroii sunt implicați, textele lui Hemingway se apropie, uneori, surprinzător de mult de ritmurile celei mai autentice tragedii, aceea în care ființa umană este captivă într-un univers ostil, din care nu există scăpare.

Vladimir Nabokov și romanul „poerotic”

Vladimir Nabokov (1899 – 1977), scriitor american de origine rusă, este considerat, azi, de o parte însemnată a criticii, drept unul dintre romancierii cei mai importanți ai ultimelor decenii. Aceasta cu toate că, nu o dată, cărțile sale au fost refuzate de editori, cazul cel mai cunoscut fiind, desigur, acela al romanului *Lolita*, care, din cauza subiectului extrem de șocant, dragostea obsesivă a unui bărbat matur pentru o fetiță de 12 ani, va apărea în Statele Unite abia după ce este publicat în Franța. În același timp, *Lolita* (1955) este cartea care îl va consacra pe autorul său ca pe un prozator de succes și, deopotrivă, ca pe un mare maestru al limbii și inovator de marcă al limbajului romanului de limbă engleză al secolului XX.

Nu o dată, în diversele analize critice, s-a pus problema necesității adecvării formulei critice la forma și mai ales la

conținutul acestui roman care, de altfel, a fost apropiat chiar de unele scrieri cu caracter pornografic. Povestea, în sine, nu este atât de complicată, pe cât este de șocantă, scriitorul făcând, de la bun început, uz de o convenție literară consacrată, aceea a manuscrisului găsit, lăsat în urma sa de Humbert Humbert, personajul narator, care, în momentul când paginile îi sunt publicate, este deja mort. Având, după cum el însuși afirmă, o origine europeană amestecată, Humbert își începe povestirea cu relatarea pasiunii pe care a trăit-o, în adolescență, pentru o tânără de vârsta lui, pe nume Annabel Leigh – trimitere la celebrul poem *Annabel Lee* al lui E. A. Poe sunt atât de evidente, încât nici nu mai trebuie comentate. După moartea fetei, Humbert va rămâne marcat, pentru tot restul existenței sale, de imaginea acesteia, pe care va încerca s-o regăsească, mai târziu, în întrucipările „nimfetelor”, fetițe de până la 14 ani. De aici pasiunea, transformată repede în obsesie pe care o va face pentru Dolores Haze, Lolita cum îi spune el, fiica femeii la care stă în gazdă și cu care, de altfel, se va și căsători în scurt timp, tocmai din cauza acestei pasiuni mistuitoare. Mama murind nu după multă vreme, Humbert rămâne singurul sprijin al fetiței care, spre marea sa surpriză, în prima lor noapte împreună va juca ea însăși rolul seducătoarei, fiind inițiată în arta iubirii de un băiat de vârsta ei, în timpul petrecut într-o tabără de vară. Vor urma, apoi, luni în șir de peregrinări cu mașina de-a lungul și de-a latul Statelor Unite, de nopți petrecute la moteluri ieftine sau, după caz, la hoteluri scumpe, de perioade în care Humbert se vede silit să o mituiască pe frumoasa sa „Lo” cu bomboane, articole de îmbrăcăminte sau chiar bani pentru a fi (cât de cât) sigur de faptul că ea îi va rămâne fidelă. După un timp, prin tot soiul de stratageme, ea reușește să fugă cu un alt bărbat, însă va apela la Humbert pentru că va avea, inevitabil, nevoie de bani, acesta fiind și momentul în care el se va răzbuna, finalmente, pe rivalul său. Ajuns în închisoare, va scrie povestea iubirii lui pentru Lolita care moare, la rândul ei, la naștere, chiar cu puțin timp înainte ca Humbert Humbert să se stingă în urma trombozei coronariene de care suferea.

Dincolo de subiect, se ascund însă mai multe aspecte și amănunte extrem de interesante, care, nu o dată, au scăpat lecturilor acelor cititori mult prea șocați de povestea celor doi.

În primul rând, se cere remarcat faptul că, deși uneori cartea a fost acuzată că ar aparține în totalitate pornografiei, nicăieri, în paginile sale, nu se găsește niciun termen obscen, astfel încât, cei pasionați de astfel de texte vor fi dezamăgiți de parcurgerea *Lolitei*. Pentru că Nabokov a transformat materialul brut al romanului său în ceva mult mai surprinzător, făcând din *Lolita* o farsă intelectuală care acționează la toate nivelurile posibile, amintind, puțin, în sensul acesta, de *Confesiunile lui Felix Krull* a lui Thomas Mann, cu diferența că romanul în discuție include un mai mare procent de adevărat geniu comic și este scris cu mult mai bine. Dincolo de paginile pe care Nabokov le atașează textului romanului în sine și în care vorbește „despre o carte intitulată *Lolita*”, trebuie să remarcăm neapărat stilul parodic pe care cartea aceasta îl prezintă în toate momentele sale esențiale, ea fiind, astfel, o combinație interesantă de pastişă după modul demodat de a scrie, caracteristic epocilor precedente, pedanterie intelectuală, analiză a stărilor pasionale întreprinsă mereu *à la française*, jocuri de cuvinte de toate felurile trimitându-l pe cititorul instruit de-a dreptul la Joyce și nu doar la *Ulise*, ci chiar, în unele momente, la *Finnegan's Wake*. În acest fel, *Lolita* parodiază toate acele texte la care face referiri implicite, justificând, cel puțin parțial, opinia celor care au citit romanul exclusiv ca pe o satiră a vechilor romane romantice, cele care prezentau și ele tot obsesiv vechea și depravata Europă în contact cu tânăra și implicit inocenta Americă, Nabokov demonstrând, o dată în plus, modul în care a reușit să asimileze „tema internațională” preluată de la Henry James. În plus, personajul narator, cel care niciodată nu încearcă să-și scuze în vreun fel purtarea și faptele, constituie un amănunt care vine, încă o dată, să exprime grotescul situației sale, precum și toate acele convenții ale ipocriziei care au dominat, atâta vreme, orice fel de „comedie umană”. Astfel, romanul lui Nabokov demonstrează, pe de o parte, un adevărat spirit aristofanesc iar pe de alta, o ironie de o subtilitate rară și care reprezintă, în egală măsură, elementul principal de continuitate cu marii scriitori anteriori, mai cu seamă cu autorii ruși, între aceștia în primul rând Dostoievski și Gogol dar și, printr-o filieră mai profundă și, întrucâtva, mai complicată, Andrei Belâi. De altfel, Dostoievski tratase el însuși tema

atracției neobișnuite dintre un bărbat matur și o tânără în celebra *Spovedanie a lui Stavroghin*, text care, la o nouă lectură, ne va pune, deodată, în fața celor mai „nabokovieni” eroi care se pot imagina.

Lolita este, de asemenea, fapt observat doar rareori, și un text centrat pe tema morții. De la bun început, numeroase personaje mor sau, în orice caz, vor muri pe parcurs. În această situație se găsesc: prima soție a lui Humbert Humbert, Valeria, cea dintâi iubită a aceluiași, Annabel Leigh, apoi mama Lolitei, într-un accident, cel dintâi seducător al Lolitei, în războiul din Coreea, Lolita însăși, la naștere, precum și Humbert, de tromboză coronariană. Cartea se dovedește, astfel, a fi un text aflat sub semnul tragicului, mai cu seamă în ceea ce-o privește pe eroină dar și pe alte personaje cu care ea intră în contact. O carte tragică și crudă, spunând o poveste ce poate fi citită la mai multe niveluri, pe de o parte ca o operă livrescă iar pe de alta – a condiției umane, desigur interpretată dintr-o altă perspectivă decât la Malraux sau Thomas Mann. Astfel încât, în cazul romanului lui Nabokov, problema mult discutată a moralei și sau a moralității poate fi abordată doar dacă e privită ca alegere estetică și doar prin raportare la principiile estetismului. Lucrul acesta este, de fapt, evident încă de la început, dacă avem în vedere modul în care Humbert Humbert descrie nimfetele („trebuie să fii artist ca să înțelegi această frumusețe”, după cum el însuși se exprimă la un moment dat), ele fiind, pentru el, dezirabile mai cu seamă din punctul de vedere al contemplației estetice iar nu din acela al instinctului sexual sau al dorinței erotice. În plus, întâlnim aici, pentru ca tratarea elementului thanatic să fie mai convingătoare, tema consacrată a lui Nabokov și anume dublul. Căci dublul este marea temă a operei sale, prezentă deja în *Pândarul*, prin dublul-ideal sau în *Deznădejdea*, prin ceea ce s-ar putea numi visul dublului spulberat, devenit o nălucă în *Invitație la eșafod*, pentru a nu mai aminti exemplul personajelor din *Vrajitorul*. Nina Berberova, autoarea subtilului eseu *Nabokov și Lolita sa*, afirmă chiar că am avea de-a face, în toate aceste situații, „cu procedeul imaginilor tutelare”, thanaticul caracterizând, de la început și până la sfârșit opera acestui romancier.

Într-un interesant studiu, semnificativ intitulat *Roman et censure* (1996), criticul Maurice Couturier discută o serie de romane importante, care au marcat evoluția literaturii occidentale moderne, interpretându-le în funcție de modul în care este tratată, pe parcursul lor, tema erotică, adesea prin raportare și la alte coordonate. Astfel, în primul rând, criticul vorbește despre „romanul comic”, aici incluzând mai cu seamă scrierea lui Laurence Sterne, *Tristram Shandy*. El identifică, apoi, „romanul ironic” de felul celui scris de Gustave Flaubert, prin *Madame Bovary*. De asemenea, „romanul didactic”, reprezentat mai ales de D.H. Lawrence, prin *Fii și îndrăgostiți* și *Amantul doamnei Chatterley*. Pornind de la existența tuturor acestor coordonate în literatura occidentală, Maurice Couturier afirmă că ultimul și cel mai elaborat studiu este reprezentat de romanele lui Vladimir Nabokov, acestea – *Lolita* și *Ada* – înscriindu-se perfect în categoria pe care el o definește drept „roman poerotic”. Acest tip de roman ar urmări tocmai să distanțeze cititorul, prin folosirea frecventă a ironiei și pastişei, de literatura pornografică iar nu să-l apropie de astfel de texte, a căror finalitate, în paranteză fie spus, este fundamental diferită de intenția romanului lui Nabokov. Desigur, scriitura este erotizată permanent de strategiile narative sau de formele literare la care se raportează autorul dar efectul acestor procedee este, deopotrivă, unul comic. Un exemplu în acest sens fiind, poate, mai ales atitudinile căutate ale Lolitei, evidente mai cu seamă în scena în care ea năvălește literalmente în camera lui Humbert Humbert cu un măr în mână – desigur, nimic altceva decât o clară trimitere la imaginea Evei în Paradis, oferindu-i lui Adam fructul oprit din pomul cunoașterii.

În altă ordine de idei, Sartre susținea, la un moment dat, că Nabokov ar scrie nici mai mult nici mai puțin decât „anti-romane”, distrugându-și, practic, din interior, propriile cărți. Cu toate acestea, este esențial să mai remarcăm un aspect și anume modul în care elementele ce caracterizează în cel mai înalt grad literatura secolului XX se organizează în opera sa, fapt identificabil în orice text am alege spre exemplificare. Astfel, intuirea unei lumi dislocate, deschiderea și explorarea granițelor subconștientului dar și a teritoriilor de dincolo de

ele, fluxul neîntrerupt al conștiinței și noua poetică izvorâtă din simbolism apar, în *Lolita*, într-o armonie care uimește. O sinteză realizată, este evident acest lucru și el a fost recunoscut chiar și de o parte a detractorilor lui Nabokov, sub semnul estetismului, înțeles în sens superior. Și o dovadă în plus, dacă mai era nevoie, nu doar a mării arte a acestui romancier, ci, deopotrivă, a capacității sale de a se raporta permanent la literatura anterioară dar și de a prevesti – ironic, ludic sau parodic, după caz – viitorul.

REALISMUL MAGIC ȘI ROMANUL LATINO-AMERICAN
AL SECOLULUI XX. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ,
UN VEAC DE SINGURĂTATE

Realismul magic – apariție, definiții, reprezentanți

Termenul „realism magic” a fost introdus de criticul de artă german Franz Roh, în eseuul său „*Realism magic: post-expresionism*”, publicat în anul 1925, un studiu despre pictura post-expresionistă, scris în încercarea de a interpreta arta, în general, drept o reacție împotriva expresionismului. În viziunea sa, realismul magic ar fi, astfel, o categorie a artei, desemnând o cale de a reprezenta realitatea, precum și de a descrie enigmele ei: „Recunoaștem lumea, deși acum, nu doar pentru că ne-am trezit dintr-un vis, ci pentru că o privim cu alți ochi. Ne este oferit un nou stil care face parte din această lume, care celebrează pământescul. Această nouă lume de obiecte este străină ideii curente de realism. Folosește numeroase tehnici care înzestreză toate lucrurile cu un înțeles mai adânc și dezvăluie mistere care amenință întotdeauna liniștea sigură a lucrurilor simple și ingenioase. Această artă admiră magia de a exista, de a descoperi că lucrurile au deja propriile fețe; aceasta înseamnă că domeniul în care cele mai diverse idei pot prinde rădăcini a fost recucerit, deși în alte moduri”. Roh recunoaște, totuși, că nu a atribuit „nicio valoare specială” cuvintelor „realism magic”: „Din moment ce opera trebuia să aibă un nume care să însemne ceva iar cuvântul <<post-expresionism>> indică numai origine și relație cronologică, am adăugat acest titlu după mult timp după ce am scris eseuul. Mi s-a părut, cel puțin, mult mai potrivit decât <<realism ideal>>”. Apoi, autorul studiului citat adaugă: „prin cuvântul <<magic>>, ca opus cuvântului <<mistic>>, vreau să indic faptul că misterul nu provine din lumea reprezentată, ci mai degrabă se ascunde și

palpită în spatele ei". Aceasta este singura încercare a lui Roh de a explica ceea ce înțelege el prin realism magic iar în ceea ce urmează, criticul de artă prezintă ideea unei „noi obiectivități”, termenul „realism magic” nefiind menționat sau explicat mai pe larg în eseuul său.

Probabil tocmai din cauza acestei definiții destul de vagi pe care Franz Roh o atribuie realismului magic, Angel Flores va considera că scriitorul argentinian Jorge Luis Borges este cel care marchează începuturile realismului magic, prin volumul său intitulat *Istoria universală a infamiei*, carte apărută în anul 1935, considerându-l pe Kafka echivalentul european al lui Borges. Vorbind despre „noul stil” al lui Borges și anume „realismul magic”, Flores afirma ca acest autor și-a stabilit propriile criterii pe care se bazează realismul magic, lăsând la o parte ceea ce a expus Roh. De fapt, Flores pretinde a fi el însuși creatorul acestui termen, deși definiția pe care o dă realismului magic este la fel de incompletă ca și a lui Roh. Flores definește realismul magic ca fiind „un amalgam de realism și fantastic” în care „irealul este o parte din realitate” dar nu izbuteste să dea o definiție specifică acestei formule literare sau culturale, alta decât „o modă generală printre scriitorii contemporani latino-americani.” Această definiție a fost repede scoasă din uz datorită neprecizării termenilor, existând un număr considerabil de genuri și moduri care ar putea fi încadrate în accepțiunile date de Flores, lăsând la o parte faptul că termeni precum „miraculos”, „fantastic” sau „supranatural” sunt, din punct de vedere cultural, contingenți iar dacă, în anumite culturi, anumite fapte sunt considerate imposibile, în altele, ele sunt absolut normale. Scriitorii pe care critica îi are în vedere în acest sens (în special Borges dar și Juan Rulfo și Julio Cortázar) erau strâns legați de mișcarea suprarealistă europeană. Dincolo de interesul lui Borges pentru Kafka, alți scriitori, precum Cortázar, au petrecut mult timp în Paris, timp în care au păstrat legături cu toți membrii cercului suprarealist francez. Acești autori au căutat să se implice, fiecare în felul său, în problema definirii „realității supranaturale” dar ceea ce au definit ei este legat, cel puțin din punct de vedere filozofic, de suprarealism sau post-expresionism. Astfel, realismul magic devine „locul de întâlnire” al acestor scriitori

urmărind probleme filozofice cu privire la natura însăși a realității, accentuând linia care desparte realul de magic.

Astăzi, majoritatea criticilor ar fi, probabil, de acord cu definiția dată de Luis Leal în eseuul său intitulat *Realismul magic în America Latină* publicat în același an în care a apărut romanul *Un veac de singurătate*, 1967. Studiul lui Leal reflectă, desigur, ipostazele definitorii ale unui realism magic márquezian, criticul considerând că Gabriel García Márquez este reprezentantul prin excelență al acestei formule literare. Leal respinge definiția dată de Flores realismului magic, care includea fantasticul și psihologicul. Pentru Leal, realismul magic este o tehnică ce sprijină un mediu în care e descrisă realitatea înconjurătoare, una care presupune supranaturalul și miticul ca fiind echivalente pentru ceea ce numim „real”. Leal nu este de acord cu opinia că realismul magic ar începe odată cu opera lui Jorge Luis Borges, sugerând faptul că mișcarea realist-magică manifestată între anii 1935 și 1950 a reprezentat doar o componentă a post-expresionismului și că adevăratul „realism magic” poate fi găsit în scrieri ale unor autori ca Alejo Carpentier, abia după 1950: „deci, observăm ca realismul magic nu poate fi identificat nici cu literatura fantastică, nici cu literatura psihologică sau cu cea suprarealistă ori ermetică. Spre deosebire de suprarealism, realismul magic nu folosește motivul visului; nici nu distorsionează realitatea, nu creează lumi imaginate, așa cum fac scriitorii literaturii fantastice sau de science fiction; nici nu subliniază analiza psihologică a personajelor, neîncercând nici să le justifice acțiunile sau incapacitatea lor de a se exprima. Realismul magic nu e nicio mișcare estetică, așa cum este modernismul. Realismul magic nu e nici literatură magică”.

Deși reprezintă un bun început pentru definirea realismului magic al anilor 1950-1960, studiul lui Leal reușește să explice doar ceea ce nu era realismul magic. În acest eseu, el încearcă să demonstreze faptul că există o diferență între realismul magic al lui Borges și cel de după anul 1950, precum și faptul că definiția realismului magic trebuie să se desprindă de cea a suprarealismului, el fiind considerat mai degrabă o tehnică, decât o mișcare estetică. În plus, el afirmă că „realismul magic este, mai presus de orice, o atitudine față de realitate care poate fi exprimată în formele populare culturale, în

stilul rustic sau elaborat, în structurile deschise sau închise. În realismul magic, scriitorul confruntă realitatea și încearcă s-o descifreze, să descopere ceea ce e misterios în lucruri, în viață, în acțiunile umane. Principalul lucru nu este crearea unor ființe sau lumi imaginare, ci descoperirea misterioasei relații dintre om și condiția sa." În contextul realismului magic, faptele nu au o explicație logică sau psihologică. Realismul magic nu încearcă să imite realitatea înconjurătoare sau să o distorsioneze, ci să cuprindă misterul care se află în spatele lucrurilor. Acesta este, cel puțin parțial, realismul magic întâlnit în opera lui García Márquez, avându-și, într-o oarecare măsură, originea în tradiția culturală europeană dar reușind să adapteze aceste izvoare în conformitate cu ritmurile și caracteristicile lumii latino-americane. Vorbind despre romanul *Un veac de singurătate*, García Márquez afirma: „Cea mai importantă problemă a mea a fost să distrug linia de demarcație care separă realul de fantastic. Deoarece, în lumea pe care am evocat-o, acea barieră nu există". Astfel, scriitorul nu și-a concentrat energia pentru a demonstra „ce nu era” realitatea, ci, dimpotrivă, a arătat „ceea ce era” și, chiar mai important, ce semnificații avea realitatea latino-americană.

Dacă refuncționalizarea borgesiană a fantasticului a fost calificată uneori, la începuturi, drept „reacționară”, campania desfășurată în deceniul al patrulea, în paginile revistei 900, de către Massimo Bontempelli pentru o poetică a „realismului magic” reprezintă o primă tentativă manifestă corespunzătoare ideologiei avangardei literare interbelice, de reșezare a problematicii fantasticului în raport cu exigențele unei sensibilități proprii secolului nostru. La baza acestei „variante a fantasticului” în constituirea căreia ar intra o importantă notă poetică, este așezat mitul, considerat ca un principiu productiv, „cea mai veche formă de scriitură”, în care „lirica și narațiunea erau același lucru.” În acest sens, realismul magic este „identic perfect cu <<poezia>>” în sensul etimologic al cuvântului, reprezentând, deci, o direcție mitopoetică în cadrul fantasticului. Respingând în mod radical miraculosul, „situat la polul opus”, acest concept de „realism magic” va avea, firește, multe legături cu realul: „Precizia realistă a conturilor, soliditatea materialului bine ancorat în sol și o atmosferă de magie care ne face să simțim,

dincolo de o neliniște intensă, aproape o altă dimensiune în care viața noastră se proiectează.” Spre deosebire de Borges, care selecționează aspectul conservator al formelor mitice, Bontempelli se orientează către principiul lor activ, transformator al lumii, către o practică magică. De aici funcția productivă a elementului mitic și tot de aici faptul că atmosfera impregnată cu acest element depășește dihotomia real – ireal și indică „suprarealul în real”, la fel cum „în natură nu putem concepe spiritul ca izolat și pur, ci trebuie să înțelegem materia ca spirit.” Dacă în privința modalității de reprezentare, etimonul istoric pe care și-l revendică Bontempelli este pictura italiană din Quattrocento, efectul de lectură urmărit de realismul magic, „stupoarea, indică mai degrabă o poetică a uimirii, specifică barocului manierist al lui Giambattista Marino.”

Pornind de la o experiență analogă, aceea a fantasticului suprarealist, Alejo Carpentier lansează, în 1949, conceptul de „real miraculos”, a cărui sferă se suprapune, de fapt, aproape perfect cu cea a realismului magic. Imaginea globală pe care o avem despre această formulă nu rezultă doar din scurtul text polemico-teoretic – prefața autorului la prima ediție a romanului *El reino de este mundo (Împărăția acestei lumi)* – care a pus-o în circulație, ci mai ales din accepțiunea sa consacrată de opera narativă și doctrinară a lui Carpentier și a altor scriitori latino-americani din ultimele decenii, unde realul miraculos a devenit o prezență tot mai evidentă. Pentru Carpentier, romanul este un mod de înțelegere a realității iar în cazul în speță, a realității americane, cerută de o explorare în profunzime și de un limbaj care să permită scriitorului să numească lucrurile cu adevăratul lor nume. Scriitorul latino-american, fără a înceta să fie universal, trebuie să încerce să exprime lumea sa, o lume cu atât mai interesantă – spune Carpentier – cu cât este mai nouă, mai plină de surprize, cu elemente greu de tratat, neexplorate încă de literatură. America Latină este un continent încă nedescoperit din punct de vedere spiritual, crede Carpentier. Este un creuzet în care se contopesc credințe, obiceiuri, realități ce încă n-au fost definite și care constituie, de fapt, realitatea de zi cu zi.

Alejo Carpentier împarte continentul latino-american în diferite zone: muntele, câmpia, râul. Semnul teluric ce se

definește astfel permite tratarea temelor românești esențiale, transpuse în diferite contexte. Această percepție a spațiului hispano-american fusese exprimată și de Alexander von Humboldt, cel care, încă în 1802, pune în evidență relațiile existente între relief, populație și cultură. Carpentier explică omnipotența naturii în roman prin nevoia artistului latino-american de a numi elementele naturale în mijlocul cărora trăiește: „el nu lucrează doar pe o pânză amplă, și vrea să o acopere în totalitate, să nu lase spații goale.” Pentru că, „dacă cei din Lumea Veche pot numi lucrurile în trecere, fără a le descrie, acest lucru se întâmplă pentru că ele fac parte dintr-un patrimoniu comun și pot fi recunoscute ușor.” Însă realitatea Lumii Noi trebuie descoperită și descifrată; dar, pentru a putea pătrunde dincolo de aparențe, pentru a surprinde „miracolul”, sâmburele magic al realității înconjurătoare, trebuie să se ajungă la o exaltare a spiritului. „Miraculosul începe să se manifeste fără echivoc atunci când provine dintr-o neașteptată modificare a realității, dintr-o revelație privilegiată a realității, dintr-o iluminare neobișnuită sau extrem de favorabilă a neobservatelor bogății ale realității, dintr-o amplificare a scârilor și categoriilor realității, percepute cu o intensitate deosebită, în virtutea unei exaltări a spiritului ce conduce la un tip de stare-limită.” Miraculosul se află, din perspectiva lui Alejo Carpentier, în realitate, el izvorăște din această realitate urmărită constant și în cele mai mici amănunte. Potrivit acestui principiu, Carpentier nu reelaborează fantastic datele. Cosmosul subiectiv al scriitorului este recrearea realității prin prisma revelației privilegiate. Autorul nu caută lucrurile esențiale în descrierea exterioară, ci în viziunea acesteia. Această teorie a realului miraculos își are geneza în simbioza unor culturi distincte, în amestecul de rase, de limbi, în coexistența unor stadii culturale diferite dar și în istoria americană, în particularitățile ei în care Carpentier consideră că există mit și basm și în realitatea social-politică a continentului. „La fiecare pas întâlnim realul miraculos. Această prezență și viabilitate este patrimoniul întregii Americi, unde încă nu s-a încheiat, de pildă, inventarierea tuturor cosmogoniilor. Realul miraculos se află la fiecare pas în viețile oamenilor care au înscris date memorabile în istoria continentului și au lăsat nume purtate încă în

ziua de azi.” Frecvența sintagmelor care conțin cuvântul „realitate” indică înainte de orice încercare de interpretare, că acesteia îi revine un rol determinant în concepția lui Carpentier. „Căci ce altceva este istoria întregii Americi – se întreabă autorul în finalul eseului citat – decât o cronică a realului miraculos?”

„Mă amuză întotdeauna că cea mai mare apreciere a operei mele se datorează imaginației, când adevărul este că nu există niciun singur rând în scrierile mele care să nu aibă o bază în realitate. Problema este că realitatea caraibeană seamănă cu imaginația cea mai sălbatică”, mărturisea Gabriel García Márquez într-un interviu. Realismul magic, cel puțin în cazul lui García Márquez este, după cum crede Salman Rushdie, „un tip de dezvoltare a suprarealismului, care exprimă cu totală sinceritate conștiința așa-zisei <<Lumi a treia>> iar acest aspect se află în strânsă legătură cu ceea ce V. S. Naipaul numea „societați pe jumătate constituite”, în cadrul cărora lupta vechiului împotriva noului, răul public și problemele personale sunt mult mai acute decât au fost vreodată în nordul american, unde veacuri de bunăstare și putere au format un fel de straturi protectoare asupra a ceea ce se întâmplă cu adevărat. Pe când, în proza scriitorului columbian, ca și în lumea pe care o descrie, lucruri „imposibile” se petrec în mod constant și sunt perfect plauzibile. „Ar fi o greșală, mai spune Rushdie, să ne gândim la universul literar al lui García Márquez doar ca la unul inventat, autodiferențial sau ca la un sistem închis. El nu descrie centrul pământului, ci chiar pământul unde locuim cu toții. Macondo există. Și tocmai în aceasta constă magia sa.”

Un punct de sprijin pentru descoperirea unuia dintre nivelurile profunde de semnificație ale romanului *Un veac de singurătate* se poate găsi în trimiterile pe care García Márquez le face, deloc întâmplător, la alte romane latino-americane. Aceste permanente trimiteri arată că el este cât se poate de conștient de valoarea altor scriitori sud-americani. Putem spune că, într-un fel, *Un veac de singurătate* este, pe lângă o creație originală de cea mai bună calitate și o încercare de lectură a altor cărți. Uneori, autorul pare să invadeze deliberat „teritoriul” altor scriitori: sunt părți care aduc cu proza lui Alejo Carpentier, altele stau sub semnul lui Borges sau al lui

Juan Rulfo. Trimiterile la Borges sunt numeroase în *Un veac de singurătate*. Se pune, evident, întrebarea: care este scopul lor? Încearcă García Márquez să creeze doar un joc à la Nabokov? Nu, desigur; idealul său este cu totul altul: el încearcă să sugereze că una din ideile fundamentale ale cărții sale este să spună ceva despre natura literaturii latino-americane contemporane, fapt prin care cititorul va înțelege că autorul *Unui veac de singurătate* încearcă un fel de meditație interpretativă. Și asta din cauză că acest roman pune multe din obsesiile literaturii latino-americane într-un context și o luminează cu totul noi. Romancierul face acest lucru mai ales în ceea ce privește imaginația (fantastică sau nu), una din componentele majore ale literaturii latino-americane. De exemplu, în opera lui Borges, imaginarul este structurat după un plan speculativ evident. De ce? Pare a fi una dintre funcțiile *Unui veac de singurătate* să sugereze câteva motive plauzibile.

În primul rând, acest roman accentuează că, cel puțin pe continentul latino-american, este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, să existe un consens general în legătură cu ceea ce este real și ceea ce este fantastic; printre altele, pentru că doar aici este posibil ca o comunitate bazată pe principiile organizării primitive să se găsească la câteva ore de mers de orașe foarte moderne. Iar o asemenea colectivitate izolată, în mlaștinile Columbiei, de exemplu, apreciază realitatea din cu totul alte unghiuri de vedere decât o fac locuitorii orașelor. În consecință, ridicarea la cer a unei fete frumoase, levitațiile unui preot local, o ploaie de flori sau o ploaie ce durează ani în șir sunt lucruri mult mai puțin surprinzătoare pentru oamenii din Macondo decât invențiile lumii „moderne” care ajung din când în când la ei: lupa, protezele dentare, cinematograful sau calea ferată. Disocierea între realitate și elementele miraculoase depinde, așadar, în mare măsură, de cadrul cultural general. Iar într-o comunitate izolată, asemenea distincții sunt percepute dintr-o perspectivă accentuat „exo-centrică, nu endo-centrică”, dacă luăm ca punct de referință civilizația occidentală modernă. Pentru macondieni, realitatea se dovedește, astfel, a fi ceea ce „fabrică” ei înșiși, după propriile reguli. Cum ar putea fi condamnați dacă ei aleg să creadă că Remedios s-a înălțat pur și simplu la ceruri? Cum ar putea fi García Márquez condamnat atunci când, în

locul versiunii oficiale a guvernului (referitoare la greva din cadrul companiei bananiere), se hotărăște să ofere propria sa versiune? De altfel, multe din faptele prezentate în *Un veac de singurătate* și interpretate în general ca fiind „miraculoase” sunt exagerări sau transformări ale unor situații reale.

Borges a arătat că și cea mai realistă literatură este ficțională, pentru că, în fond, aceasta e caracteristica de bază a oricărei literaturi. În poezia *Celălalt tigrul*, el sugerează că un tigrul evocat într-un poem este ceva foarte diferit de animalul care trăiește în pădurile bengaleze. Astfel încât, dacă tot nu poți aduce un tigrul adevărat într-o carte, de ce nu s-ar putea scrie despre un tigrul cu trei picioare și care înțelege sanscrita, de exemplu? Ambii sunt creații ficționale dar oare se poate spune că este unul mai fictiv decât celălalt sau mai puțin real în cadrul realității ficționale a unei cărți? În același fel, știm bine că din cer nu cad flori galbene care să acopere străzile, în viața de zi cu zi cel puțin dar nu putem nega faptul că acest lucru se întâmplă în *Un veac de singurătate* iar din această cauză trebuie să recunoaștem că florile acestea sunt o parte integrantă și legitimă a cărții, a lumii pe care cartea o creează. În consecință, această lume, lumea reprezentată de Macondo, nu este nici mai mică, nici mai mare decât lumea cărții. Pentru că Macondo este chiar Cartea.

Un veac de singurătate amintește adesea că și lectura este un act de ficțiune; uneori, în stilul lui Borges, sugerează că și viața poate fi doar o ficțiune (de aceea, la García Márquez morții se pot întoarce în lumea celor vii). Romanul reprezintă lumea ca viziune a unei repetiții fără sfârșit, trimițând frecvent la literatura altor autori latino-americani, aceste trimiteri reprezentând semnele ce confundă deliberat „faptul” (evenimentul brut) cu „ficțiunea”. Iar importanța și relevanța lui Borges trebuie căutate în viziunea ciclică a timpului, pe care García Márquez o preia de la el și care este pusă în relație directă cu natura ciclică a Americii Latine. De asemenea, în sugestia lui Borges că viața este vis (idee preluată, desigur, de la Calderón), o „ficțiune”, fapt ce se reflectă în desfășurarea, de-a dreptul onirică uneori, a vieții politice latino-americane – vezi cazul alegerilor măsluite din Macondo. De asemenea, în ideea că trecutul este pur și simplu inseparabil de cuvintele care îl povestesc și creează astfel spațiul ficțional iar la nivelul con-

cretului, de intuiția faptului tragic că trecutul sud-american este inseparabil de cuvintele evident mistificatoare care susțin a-l înregistra din punct de vedere istoric.

S-a afirmat, nu o dată, că literatura sud-americană deține monopolul acestei formule literare, citându-se, în acest sens câteva nume celebre, de la Alejo Carpentier sau Carlos Fuentes la Gabriel García Márquez. Se pierdea astfel din vedere (sau se ignora voit) locul și rolul – foarte importante amândouă – pe care realismul magic le deține în ficțiunea postcolonială. Angela Carter, Graham Swift, Toni Morrison abordează lumea și lucrurile din această perspectivă. Salman Rushdie, însă, este cel care a făcut din această tehnică narativă mai mult decât un simplu scop în sine. În primul rând deoarece modelele lui sunt mai numeroase. Dacă García Márquez făcea prin intermediul romanului *Un veac de singurătate* și o încercare de lectură a altor autori, acest lucru e valabil și în cazul lui Rushdie, *Copiii din miez de noapte* recitindu-i, din perspective noi, pe Laurence Sterne, Günter Grass și, desigur, Gabriel García Márquez. Apoi, pentru că la Rushdie, realismul magic este și o modalitate de prezentare a percepției istoriei care, în plus, e legată în mod necesar de nevoia narării și a comentariului asupra acesteia. Nu întâmplător am citat părerea lui Salman Rushdie asupra metodei de creație a lui García Márquez: ambii autori provin din așa-zisele „societăți pe jumătate constituite”, a căror conștiință profundă și profund critică la adresa umanității există totuși și, mai ales, se cere exprimată.

Lucrările teoretice mai recente referitoare la realismul magic, cum ar fi antologia *Magical Realism: History, Theory, Community* (1995) a lui Lois Parkinson Zamora și Wendy Faris sau *Historia verdadera del realismo mágico* (1995) a lui Seymour Menton, au încercat să clarifice acest concept dar au și lărgit, în același timp, sfera lui. În introducerea antologiei menționate, autorii dau o definiție concisă a realismului magic, raportându-se la textele încadrabile în această orientare: „Ficțiunea realist magică este o dezbinare a ficțiunii realiste moderne, nu e mai puțin reală decât realismul tradițional, este subversivă și reprezintă un fenomen internațional”. Așadar, una din calitățile definitorii ale realismului magic ar fi tocmai această lipsă a unei definiții definitive, așa încât ar fi probabil

mult mai potrivit să menționăm faptul că e greu să se traseze limitele acestei formule literare. În orice caz, stabilirea existenței anumitor opoziții binare este un punct comun al teoriilor realismului magic. Astfel, el poate fi definit, în general, drept un model narativ care „dizolvă” sau elimină opoziția consacrată dintre rațional și irațional. Ca și termenul însuși, compus din două cuvinte care se contrazic, realismul magic unește două categorii contradictorii ale realității sau două coduri de percepție. Juxtapune raționalul și realul cu iraționalul și imposibilul. Calitatea specială a realismului magic, opusă altor orientări, cum ar fi fantasticul, ce implică două coduri de percepție incompatibile, este aceea că netezește pe cât posibil aparenta contradicție dintre cele două coduri.

Realismul magic se caracterizează prin excelență prin tentativa manifestă de recreare a realului, într-o formă care nu este legată neapărat de reprezentare dar care se diferențiază de fantastic, cu care împărtășește distorsionarea logicii obiective, printr-o mimare a realului care pretinde ancorarea în concret. Realismul magic pare a fi, așa cum spunea Angel Flores, „un amalgam de realism și fantastic” dar fără nevoia de justificare a fantasticului; de asemenea, dacă apar dimensiuni onirice, distorsionări suprarealiste ale realității, lumi imaginare construite din ingredientele deconstruite ale lumii obiective, acestea se produc printr-o „suplimentare” a realității, care nu anulează coerența acesteia. Particularitatea textului realist magic constă, în primul rând, în faptul că această „suplimentare” se produce prin prezentarea lucrurilor obișnuite într-un mod neobișnuit, evidențiindu-se proprietățile lor inerent magice, un procedeu ce derivă din „defamiliarizarea” semnalată de formalistii ruși. Astfel, printr-un proces de creare a iluziei suplimentare, aceste strategii textuale par a produce un text realist. Dar, pe de altă parte, are loc și fenomenul opus: lucrurile și evenimentele neobișnuite sunt prezentate într-un mod extrem de firesc, fiind plasate în contexte în care nu determină nicio distorsiune. Se produce, astfel, o inversiune între firesc, pe de o parte, și straniu sau miraculos, pe de alta, de unde rezultă impresia cu totul aparte pe care realismul magic o pune mereu în fața cititorilor, de text apropiat de strategiile fantasticului și text realist deopotrivă.

Gabriel García Márquez, „Un veac de singurătate”. De la imaginea utopiei la semnificațiile bibliotecii labirintice

Analizând literatura lui Alejo Carpentier, Carlos Fuentes se referea la traiectoria parcursă de formele literare (romanești) „de la o utopie de întemeiere la o epopee bastardă, care o degradează, dacă nu intervine imaginația mitică pentru a întrerupe fatalitatea și a redobândi libertatea inițială.” Un aspect extraordinar prezent în proza lui Gabriel García Márquez este structura romanului (avem în vedere *Un veac de singurătate*) care corespunde istoricității profunde proprii Americii Latine: tensiunea între Utopie, Epopee și Mit. La început, „Lumea Nouă” a fost concepută ca Utopie. „Utopia” lui Morus dar în alt spațiu, a fost adesea discutată în legătură cu fundațiile misionarilor creștini. Dar acest vis (o reprezentare a inocenței) este în curând negat de Epopee, văzută ca necesitate istorică, observabilă în acțiunile conchistadorilor. Nu este deloc o întâmplare că primele două părți din *Un veac de singurătate* corespund acestei opoziții primare, origine. Întemeierea așezării Macondo „reprezintă fundarea Utopiei: José Arcadio conduce câteva familii prietene”; cu toții se învârt în cerc până când găsesc locul întemeierii unei noi Arcadii, fângăduite încă din vremea originilor. Ca și în cazul Utopiei lui Morus, Macondo este o insulă a imaginației: este înconjurat de ape, invențiile, deși primite cu entuziasm, sunt repede uitate. Un alt fapt important, care nu trebuie pierdut din vedere, este legat (din nou) de José Arcadio: în clipa când își dă seama „de posibilitățile imense ale uitării”, el recurge la scris (vezi exemplul amuzant, din timpul bolii insomniei: „Iată vaca, ea trebuie mulsă în fiecare dimineață pentru a da lapte, din care se prepară cafea cu lapte.”) Pe lângă aspectul comic, momentul are o semnificație aparte: este punctul din care José Arcadio se simte obligat să ia lumea în stăpânire prin știință, nu prin intuiții empirice.

În *Cuvintele și lucrurile*, Michel Foucault arată că lumea modernă rupe cunoașterea de vechea ei înrudire cu divinitatea, încetând astfel să mai „ghicească”. (Divinitatea presupunea semne care erau anterioare). În cunoașterea modernă, semnul are semnificație doar înăuntrul ei și drama acestei

rupturi obligă să fie căutate cu înverșunare prelungirile capabile de a ne face să ne întoarcem la comunicarea cu lumea preexistentă nouă. José Arcadio, abandonând ghicirea în favoarea științei, trecând de la cunoașterea sacră la exercițiul ipotetic, deschide porțile celei de-a doua părți a romanului: Epopeea, timp în care întemeierea utopică a așezării Macondo este negată de necesitatea activă a timpului linear. Această secvență se petrece – esențial și semnificativ – între cele treizeci și două de răscoale armate ale colonelului Aureliano Buendía, febra bananieră și părăsirea finală a satului. „Utopia întemeierii”, scrie Fuentes, „e exploatată, degradată și în final asasinată de Epopeea istoriei, de activitate, comerț și crimă”. Potopul (pedeapsa) lasă un Macondo „unde era greu și să respiri”. Aici rămân ultimii supraviețuitori: Aureliano Babilonia și Amaranta Ursula. Și tot aici cartea se deschide spre al treilea spațiu, cel mitic, al cărui caracter simultan și înnoitor nu va fi clarificat până în final, când aflăm că totul era deja scris de Melchiade, magul prezent în Macondo de la întemeiere dar care, pentru a-l păstra viu, trebuie totuși să facă apel la același vicleșug ca și José Arcadio: la scriere. De aici vine profundul paradox al celei de-a doua lecturi despre care vorbește Carlos Fuentes: „totul era cunoscut înainte de a se fi întâmplat, prin darul de a ghici, sacru, utopic, mitic, întemeietor al țiganului dar nimic nu va fi cunoscut dacă el nu se va hotărî să scrie. Ca și Cervantes, Gabriel García Márquez stabilește granițele realității înăuntrul unei cărți și granițele unei cărți înăuntrul realității”: „Era istoria familiei, relatată de Melchiade până în cele mai neînsemnate amănunte, cu o anticipare de o sută de ani.”

Simbioza este perfectă; și odată cu ea, se realizează lectura mitică a romanului ce are în centru o așezare „ce proliferază chiar partenogenetic cu impetuoasă de Yoknapatawpha sud-americană.” Ca și la Faulkner, romanul este, la Gabriel García Márquez, autogeneză: orice creație e o vrajă, o fecundație de sine a creatorului, deci un mit, un act de întemeiere, reprezentarea actului primordial de întemeiere. La nivel mitic, *Un veac de singurătate* este, înainte de orice, o interogație permanentă: ce știe Macondo despre crearea sa? Romanul este un răspuns totalizator; ca să știe, Macondo trebuie să-și povestească toată istoria „reală” dar și toată is-

toria „fictivă”. Saga așezării și a familiei Buendía include totalitatea trecutului oral, legendar, pentru a spune că nu ne putem mulțumi cu istoria oficială. Că istoria cuprinde și restul: bârfele, binele, răul ce marchează viața oamenilor. Ca orice memorie mitică, cea a macondienilor este creare și re-creare într-o singură clipă. Timpul cărții e simultaneitatea. Acest lucru îl aflăm doar la a doua lectură; abia atunci primește semnificație faptul că, într-o zi, José Arcadio hotărăște că de atunci încolo în toate zilele va fi luni iar în altă zi Ursula spune: „e ca și cum ne-am fi întors la început”. Amintirea repetă modelele la fel cum Aureliano confecționează peștișori de aur pe care apoi îi topește și îi reface, pentru a asigura prin acte rituale adâncă permanență a cosmosului. O asemenea „mitificare”, cum o numește Fuentes, nu este gratuită, oamenii se apără, prin recursul la imaginație, de haosul înconjurător, de selvă, de ape. Natura are domeniile ei, la fel cum oamenii au demonii lor. Ei pot fi, așadar, demonici, întemeietori și uzurpatori, creatori și distrugători, Sartoris și Snopes într-o singură ființă.

Autentică revizuire a utopiei, epicii și mitului specifice Americii Latine, *Un veac de singurătate* domină, demonizându-l, timpul mort al istoriografiei pentru a intra metaforic, mitic, simultan, în timpul total al prezentului: un galion spaniol e împotmolit în pădure, bătrânul José Arcadio se transformă el însuși în trunchi de copac (act șamanic, desigur) cioplit de ploaie și de vânt. În fiecare din aceste acte ale ficțiunii, mor atât timpul pozitivist al epopeii (care s-a întâmplat cu adevărat), cât și timpul nostalgic al utopiei (care se putea întâmpla); se naște, astfel, timpul prezent absolut al mitului: ceea ce e în curs de desfășurare. Claude Lévi-Strauss demonstrează că un sistem mitic are ca obiect „stabilirea unor relații de omologie între condițiile naturale și cele sociale.” Chiar la acest nivel, *Un veac de singurătate* devine o extraordinară metaforă a părăsirii și a fricii omului pe pământ, frica de a se întoarce la natura anonimă sau frica de a zămislî copii cu coadă de porc.

Pereche edenică, José Arcadio și Ursula sunt pelerini care fug de lumea în care își au obârșia păcatul și teama lor, pentru a întemeia un al doilea paradis, Macondo. Dar întemeierea de așezări sau de neamuri presupune repetarea ace-

luiși act de împerechere, de incest cu pământul sau cu carnea. Claude Lévi-Strauss spune că schimbul matrimonial e mediatorul între cele două categorii opuse de natură și cultură. „Căsătoria creează o a doua natură, mediată, pe care omul o poate influența.” Carlos Fuentes găsește aici „semnificația cea mai adâncă a romanului *Un veac de singurătate*: de a fi o lungă metaforă, prelungită într-un lung secol de întâmplări desemnat doar de actul instantaneu de dragoste carnală între primul bărbat (José Arcadio) și prima femeie (Ursula), care se iubesc temători de coada de porc ce le amenința copilul dar care se iubesc tocmai pentru ca lumea să mănânce, să viseze, să iubească și să fie.”

Mitul neagă istoria, s-a spus adesea. Da, o neagă. Dar neagă numai istoria moartă, redusă la fapte, pe care Gabriel García Márquez o lasă în urmă pentru a situa într-un roman tripla întâlnire a timpului latino-american. Întâlnire a trecutului viu, creator, matrice care e tradiție de ruptură și risc: fiecare generație Buendía are un fiu mort într-o revoluție (o gestă) care nu se va termina niciodată. Întâlnire cu viitorul: gheața este adusă la Macondo în mijlocul uimirii în fața supranaturalului iar de atunci, magia și utilitatea vor fi de nedespărțit. „Întâlnire a prezentului absolut în care ne amintim și dorim: un roman trăit ca o lungă cronică a unui veac de singurătate în Columbia, citit ca o întâmplare consemnată precar în profețiile lui Melchiade.” *Un veac de singurătate* marchează întreg prezentul unei zone a imaginației latino-americane care părea supusă tiraniei folclorului facil, a denunțării naive. Și nu este cea mai neimportantă virtute a lui Gabriel García Márquez faptul că *Un veac de singurătate* transformă răul în frumusețe și umor. Autorul „mitifică”: astfel, prezentul viu recuperează și viața trecutului. Iar unicul (și unicul posibil) spațiu și sediu al mitului este, pentru viziunea lui Gabriel García Márquez, Macondo.

Importanța pe care o are mitul în romanul *Un veac de singurătate* a fost remarcată de majoritatea comentatorilor și interpreților. Roberto González Echevarría distinge câteva forme sub care mitul apare în acest roman: unele episoade se apropie de miturile clasice sau biblice (mai ales de acela al Potopului, al celor șapte plăgi, al Apocalipsului). Tot aici se înscrie și modul de proliferare a familiei Buendía, cu genea-

logii atât de complicate încât trimit la cele din Vechiul Testament; apoi, unele personaje amintesc de eroii mitici: José Arcadio Buendía – un nou Moise, Rebeca – un Perseu feminin; iar frumoasa Remedios se ridică la ceruri într-o scenă ce trimite atât la Înălțarea Fecioarei, cât și la tratarea evenimentului în cărțile religioase. Pe de alta parte, uneori, întâmplările au un caracter mitic general, prin aceea că includ o serie de elemente supranaturale (cum se întâmplă în cazul celebrului episod al ridicării la cer a frumoasei Remedios); iar începutul romanului se află, ca și în numeroase mituri, într-un act de violență și de incest. Desigur, nu trebuie să căutăm în cadrul romanului doar câte una din aceste forme, pentru că ele se întrepătrund în mod armonios; și, datorită faptului că *Un veac de singurătate* spune (și) povestea unei întemeieri, întregul roman are un aer și un suflu mitic. Aici nu domină aproape niciodată un singur mit, deoarece, în locul diferitelor variante în care un mit poate apărea într-o operă literară, în acest roman găsim mai degrabă un caracter mitic general, fără ca, prin aceasta, cartea să se transforme în simplă retranscriere a unei mitologii.

Am urmărit anterior argumentația lui Carlos Fuentes referitoare la drumul parcurs de romanul *Un veac de singurătate* de la „Utopie” la „Mit”, opiniile lui Fuentes fiind aplicabile mai ales în cazul celei de-a patra forme de manifestare a mitului. Astfel, este evident că în scrierile autorului columbian există apropieri de o serie de mituri clasice și biblice. Se pot aminti în acest sens Potopul, Apocalipsul, întruchipările lui Cain și Abel. Referindu-ne strict la romanul *Un veac de singurătate*, observăm că după întemeierea așezării Macondo de către José Arcadio Buendía și câteva familii prietene, tânăra societate trece printr-o perioadă „patriarhală”. Este o fază primitivă, cuprinzând câteva elemente care au sugerat unor interpreți comparația cu *Biblia*. În primul rând pentru că, privită din acest unghi de vedere, narațiunea nu este decât citirea în succesiune a unui arbore genealogic, o dezvoltare a arhetipului formal al generațiilor biblice: „Avraam a născut pe Isaac; Isaac a născut pe Iacov; Iacov a născut pe Iuda și pe frații lui...” (*Matei*, 1, 2)

În același sens, Ricardo Gullón, în studiul său *Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar*, vede în întemeierea

satului Macondo o adaptare sau chiar o parodie a miturilor din *Cartea Facerii* și din *Exod*, criticul descifrând în romanul *Un veac de singurătate* o serie de referințe parafrastice la textul biblic. Însă, la García Márquez, contextul biblic trebuie subordonat mitului lui Cain. Este ceea ce sugerează și James R. Stamm, într-un eseu intitulat *Muerte, supervivencia y desaparición en „Cien años de soledad”*: totul se petrece ca și cum autorul s-ar fi hotărât să detalieze povestea spiței plugarului, a cărei urmă, ca și a cetății sale, se pierde în Istoria Sacră, tot după șase generații. În această lumină, am putea echivala crima lui Cain cu uciderea lui Prudencio Aguilar de către José Arcadio Buendía și însemnul cu blestemul singurătății. Toți membrii familiei Buendía poartă „pecetea singurătății”, după care pot fi recunoscuți încă de la naștere. Dar există și similitudini de detaliu cu mitul biblic. A se compara, de pildă, „semnul” lui Cain cu „aerul solitar” al oricărui Buendía sau cu crucea de cenușă imprimată pe fruntea celor șaptesprezece fii nelegitimi ai colonelului Aureliano. Aici, ca și aproape pretutindeni în roman, mitul e tratat ironic, inversat: Cain fusese însemnat de Dumnezeu pentru ca oamenii să nu-l ucidă; semnul Aurelienilor, tot de proveniență supranaturală / divină, ajută tocmai la exterminarea lor de către autorități.

Vorbind despre Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes scria: „A elibera prin imaginație spațiile simultane ale realului, acesta este, după părerea mea, faptul central în *Un veac de singurătate*.” Succesul cărții a fost enorm, datorându-se recunoașterii unei identități proprii a Americii Latine, dozei considerabile de amuzament pe care o aduce dar și unui alt aspect, pe care Fuentes îl analizează cu deosebită finețe: sensurile romanului nu se epuizează la o primă lectură, fiind nevoie și de o a doua lectură, „cea adevărată”. *Un veac de singurătate* „presupune două lecturi pentru că presupune și două scriituri; această exigență este secretul esențial al romanului mitic și simultaneist.”

Prima lectură ne trimite la scriitura „certă”: Gabriel García Márquez, ca autor, povestește linear și cronologic istoria familiei Buendía, uneori hiperbolic biblică și rabelaisiană. A doua lectură începe abia la sfârșitul primei lecturi; ne dăm seama acum: toată „cronica” era deja scrisă în

hârțiile unei taumaturg țigan, Melchiade, a cărui apariție ca personaj, cu un veac mai înainte, este identică revelării lui ca narator după o sută de ani. În acest moment se întâmplă două lucruri: cartea începe din nou dar acum istoria cronologică se dezvăluie ca o „istoricitate mitică și simultană”, cum o numește Fuentes; pentru că a doua lectură topește împreună, în mod cert și fantastic, ordinea celor întâmplate (cronica) cu ordinea probabilului (imaginația). Fiecare act istoric al familiei Buendía este asemenea unei axe rapide în jurul căreia se rotesc toate posibilitățile rămase necunoscute prin cronica externă și care, totuși, sunt la fel de reale: vizibile, temerile, închipuirile protagoniștilor istoriei. Așadar, documentul secular din Macondo se dovedește a fi cuprins în hârțiile lui Melchiade, care amestecă relațiile de ordinul trăirii cu cele de ordinul scrisului. Prin această dedublare, *Un veac de singurătate* este un *Don Quijote* al Americii Latine. Ca și în cazul lui Don Quijote, macondienii nu pot recurge decât la acest roman pentru a dovedi că există. Crearea unui limbaj românesc e chiar dovada ființei lor. Romanul (Cartea) este autenticul act de naștere ca negare a falselor documente ale stării civile care ascund realitatea. În contextul mai larg al culturii latino-americane, *Un veac de singurătate* se ridică – într-un alt plan de semnificații – împotriva aroganțelor scrisori ale conchistadorilor; acest roman este, deci, un semn literar de identificare (asemenea crucilor de pe frunțile fiilor colonelului Aureliano). De aceea, Gabriel García Márquez întemeiază un loc; și botează, asemenea lui José Arcadio și Alejo Carpentier, toate lucrurile care încă nu au nume. Gabriel García Márquez știe că, fiind povestitor, prezența sa s-ar dizolva fără un loc în stare să cuprindă toate spațiile relevante, sediu al timpului și consacrare a timpurilor, prezent comun unde totul poate reîncepe: un templu, o carte.

Dualitatea e prezentă de-a lungul întregului roman *Un veac de singurătate*, separând lumea scrisului de lumea atemporală a mitului. Dar jocul contradicțiilor ce derivă din această dualitate atinge acum o sinteză care e, probabil, cea mai importantă caracteristică a romanului. Mitul reprezintă originile; istoria Americii Latine e relatată, aici, în limba mitului pentru că este „cealaltă”, reprezentată de incest, tabu, actul primitiv de a da nume. Preocuparea persistentă pentru genealogii și

pentru diferite acte supranaturale îndeplinite de personaje aparține țelului acestui roman. Istoria, pe de altă parte, e critică, inclusă în timp și ocupă un spațiu bine definit: camera lui Melchiade din casa familiei Buendía, cameră pe care Roberto González Echevarría o numește „Arhiva”. Această cameră e plină cu cărți și manuscrise și cuprinde în interiorul ei un timp propriu. Aici e locul unde un șir întreg de personaje încearcă să descifreze pergamentele lui Melchiade iar ultimul Aureliano, într-o clipă de inspirație epifanică, traduce oral totul (sau aproape totul) din scris, apoi moare. Ceea ce s-a întâmplat aici, sugerează textul romanului, este irepetabil. Dar în roman există multe repetiții. De exemplu, Ursula simte de două ori că timpul se rotește pe loc și că membrii familiei sale urmează unul sau două modele de comportament ce le sunt indicate chiar de numele pe care le poartă. Timpul e circular în opera de ficțiune dar nu și în camera lui Melchiade. „Arhiva” pare să fie lineară și teleologică, în timp ce cuprinsul romanului în ansamblu e repetitiv și mitic.

Un veac de singurătate cuprinde două narațiuni importante: una se referă la familie și culminează cu nașterea copilului cu coadă de porc, în timp ce a doua are în centru descifrarea pergamentelor lui Melchiade, o poveste cu suspans linear, ce culminează cu descoperirea finală de către Aureliano a cifrului pentru lectura manuscriselor. Faptul că trebuie să existe un depozit special pentru documente și cărți în romanul *Un veac de singurătate* nu a surprins cititorii de literatură latino-americană contemporană. În ciuda aparentei noutăți, există asemenea spații speciale și în alte romane: *Aura*, *Eu, supremul*, *Cronica unei morți anunțate* ca să nu amintim decât câteva titluri, unde acest spațiu joacă un rol important. Caracteristicile „Arhivei” ar fi (după Roberto González Echevarría) următoarele: prezența în ea nu doar a istoriei dar și a elementelor mediatore anterioare, prin care se ajunge la nararea ei cronologică (fie documente juridice ale timpurilor coloniale, fie cele științifice, ale secolului al XIX-lea); apoi, existența unui istoric în interior, personaj care citește textele, le interpretează și le (re)scrie. De asemenea, prezența unui manuscris incomplet, pe care istoricul încearcă să-l desăvârșească.

În *Un veac de singurătate* prezența cea mai frecventă este cea a textelor juridice dar acest lucru se poate înțelege doar

din aluziile la cronici – care erau, în fond, relatări – și mai ales din relatarea întemeierii așezării Macondo, pentru că fundarea orașelor, activitate primordială a conchistadorilor, era strâns legată de scrierea istoriei. Această prezență este simțită discret și doar în relație cu celelalte realități mai „palpabile” dar critica literară a discutat influența majoră a cronicilor asupra acestui roman. Cărțile de călătorii (ale secolului al XIX-lea) se întrevăd în descrierile junglei și într-un moment crucial, când José Arcadio Segundo îl ascultă pe Melchiade vorbind singur în camera lui; José Arcadio ascultă atent și îl aude pe țigan amintind tocmai numele lui Alexander van Humboldt și rostind cuvântul „equinoccio”, ce ne trimite la titlul cărții celui din urmă, care în spaniolă este *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Mundo*.

În „Arhiva” din Macondo există în plus alte două cuvinte cheie: așa-numita *Enciclopedia* engleză și *O mie și una de nopți*. Aceste două cărți au un rol important în scrierea lui Melchiade iar *Enciclopedia* e fundamentală în decodarea manuscriselor sale. Existența în scrierea lui Melchiade exact a acestor două cărți adaugă încă un element de importanță „Arhivei”, unul care îi evidențiază chiar filiația pe linie literară: „Această atracție îi venea de mult mai departe, parcă dezgropată de furia ploii, de pe vremea când citea în cabinetul lui Melchiade poveștile minunate cu covoarele zburătoare și cu balenele care se hrăneau cu vapoare cu echipajele lor cu tot. [...] Aureliano al Doilea își aminti atunci de enciclopedia engleză de care nu se mai atinsese nimeni, [...]. Începu să le arate copiilor planșe, îndeosebi cu animale iar mai târziu hărți geografice, fotografii cu țări îndepărtate și personaje celebre.”

Nu cred că e forțat sau exagerat să spunem că *O mie și una de nopți* și *Enciclopedia* engleză sunt, ambele, aluzii la maestrul incontestabil al ficțiunii, Jorge Luis Borges. De fapt, Melchiade e un fel de transfigurare a scriitorului argentinian. Foarte bătrân, enigmatic, orb, total devotat ficțiunilor sale, Melchiade ține aici locul lui Borges, bibliotecarul și păstrătorul „Arhivei”. E destul de ciudat că Gabriel García Márquez a inclus o asemenea apariție în roman dar mai e ceva în legătură cu acest aspect. Nu e prea dificil să înțelegem ce simbolizează această figură borgesiană. Plasat în mijlocul unui loc special cu cărți și manuscrise, cititor al uneia dintre cele mai vechi și mai influente colec-

ții de povestiri din istoria întregii literaturi universale, Melchiade și „Arhiva” sa simbolizează Literatura; mai exact, tipul de literatură scris de Borges: ironică și critică, demolând toate îndoielile, reprezentând exact genul de întâmplare pe care îl întâlnim în finalul romanului, când Aureliano termină de descifrat manuscrisele lui Melchiade. Există în acest final aluzii (neintenționate?) la câteva povestiri ale lui Borges: la *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, în aceea că Macondo e un construct ficțional și verbal. La *Miracolul secret*, căci Aureliano, ca și poetul condamnat, moare chiar în momentul când își termină opera. La *Aleph* pentru că Aureliano înțelege că istoria din Macondo e simultană, instantanee și cuprinde totul. Dar mai ales la *Moartea și busola*, căci momentul înțelegerii depline este legat de clipa morții. Ca și în cazul lui Lönnrot din *Moartea și busola* a lui Borges, ultimul Aureliano din familia Buendía își înțelege destinul doar în momentul morții. „Arhiva” este, deci, o metaforă a literaturii borgesiene; ea simbolizează scrisul, acumularea de texte dar nu în mod dezorganizat, ci, într-un fel, sub forma unui „arhé”, cum spune Echevarría, o uriașă memorie care dezmembrează ficțiunile din componența mitului, a literaturii și chiar a istoriei. Iar cărțile de căpătâi ale „Arhivei” sunt, așa cum am arătat, *Enciclopedia* și *O mie și una de nopți*.

Enciclopedia pe care Aureliano a citit-o (cel puțin, așa ne spune naratorul) de la A la Z, ca și cum ar fi un roman, este prin ea însăși imaginea totalității cunoștințelor umane, așa cum apare această imagine globală în Occident. Să încercăm să vedem cum sunt aranjate aceste cunoștințe generale, în ce constau ele și în ce fel le-a citit Aureliano. Abia în momentul în care ne gândim la ordinea informațiilor, așa cum apar ele într-o enciclopedie și, în consecință, la felul în care le-a citit Aureliano, înțelegem paradoxurile inerente ale „Arhivei” ca depozitar al istoriei. *Enciclopedia* este aranjată, desigur, alfabetic, fără ca ordinea subiectelor tratate să fie afectată de vreun considerent cronologic sau axiologic. De exemplu, conform acestui mod arbitrar de structurare, Napoleon apare înainte de Zeus iar Carol Quintul înainte de Dumnezeu. De asemenea, tot din cauza acestei ordini arbitrare, conform alfabetului, „apocalipsul” ar trebui să apară în primul volum al enciclopediei. Pe de altă parte, *O mie și una de nopți* simbolizează începuturile ficțiunii sau începutul însuși ca ficțiune, ca

și seria de povestiri autonome, fără altceva care să le unească în afară de teama de moarte a povestitorului. Ultimul Aureliano Buendía este asemenea Șeherezadei, care își deapănă povestea sub amenințarea morții. Nici una dintre aceste două cărți (*Enciclopedia* și *O mie și una de nopți*) nu este plasată pe o treaptă superioară de importanță. Amândouă sunt esențiale pentru „Arhivă”, oferind formele lor de material documentar și textual.

În romanul *Un veac de singurătate* se află, inclusă în structura implicită a textului, o variantă în miniatură a Bibliotecii borgesiene. În opera lui Borges, dimensiunile Bibliotecii sunt mult mai mari. Ea conține nu doar toate limbile pământului așa cum sunt ele înregistrate în prezent, ci și pe acelea care au dispărut sau urmează să apară. Borges era fascinat de o idee prezentă în speculațiile Kabbalei și ale lui Iakob Boehme și anume că o limbă primordială, încă nedescoperită („Ursprache”), dinaintea legendarului turn Babel, stă la baza tuturor limbilor din prezent. Înțelegem acum că „universalismul” lui Borges este o strategie imaginativă adânc gândită și simțită, aflată în legătură cu însuși sufletul lucrurilor. Când citează titluri fictive ale unor scriitori care n-au existat niciodată, Borges nu face altceva decât să regrupeze părți opuse realității sub forma unor noi lumi posibile. Iar când se mișcă, prin jocul de cuvinte sau prin ecoul lor, de la o limbă la alta, scriitorul argentinian întoarce caleidoscopul pentru a lumina din alt unghi propria sa realitate. Dintr-un punct de vedere, arta lui se dovedește a fi una de „trompe-l'oeil” sau, mai exact, „trompe-l'esprit”, apropiindu-se uneori de modul de lucru al lui Dalí. De aceea, „ficțiunile” lui Borges sunt, în ultimă analiză, parabole ale procesului de creație, ale posibilităților și limitelor acestuia.

În romanul lui García Márquez, ordinea care guvernează „Arhiva” nu este aceea a simplei cronologii, ci aceea a scrisului, a scrierii. Rigurosul proces de scriere și decodificare căruia i se dedică ultimul Aureliano (și înaintea lui, Melchiade) este un proces linear de anulare și substituire a spațiilor albe, a golurilor. Scrisul și cititul au o ordine proprie, care se păstrează în interiorul „Arhivei”. Nu trebuie să uităm că în camera lui Melchiade „era întotdeauna martie și întotdeauna luni” pentru unele personaje, în timp ce pentru altele,

camera este doar „a oalelor de noapte”, unde declinul și temporalitatea își găsesc propriul lor sfârșit, întruchipat de sfârșitul apocaliptic al romanului. Chiar scrisul apare ca o activitate în mod fatal eschatologică, pentru că problema centrală pe care o are în vedere este un sfârșit (Sfârșitul?). În același timp, însă, scrisul reprezintă și începutul, căci într-un text nu există nimic până când nu este așternut pe hârtie. În cazul acesta, ipostazele sale anterioare mentale sunt cu totul inoperante. De aici vine repetarea zilei de luni a lunii martie în camera lui Melchiade (începutul săptămânii și începutul primăverii), căci martie este pentru García Márquez „cea mai crudă lună a anului”.

La rândul lui, Melchiade este deopotrivă tânăr și bătrân, faptul acesta depinzând, desigur, de starea vremii sau de purtarea danturii artificiale. Melchiade prezidează asupra începutului și sfârșitului. „Arhiva” devine, deci, nu atât o acumulare de texte, cât mai ales procesul prin care aceste texte sunt scrise; un proces de combinații repetate, de schimbări, reveniri și diferențe. El nu este strict linear, ci e privit drept continuitate și discontinuitate în același timp, unite într-un mod destul de dificil de descifrat pentru cititorul grăbit. Acesta este motivul pentru care elementele anterioare de mediere prin care America Latină era repovestită sunt conținute în „Arhivă” ca niște prezențe vide, golite de sens. Ele sunt șterse iar o memorie care le aparține oferă „chei” pentru sistemele acum abandonate dar își mențin totuși calitatea de depozit arhivistic, puterea de a diferenția și spațializa. Nu avem aici arhetipuri, ci un „arhé” al tipurilor.

Procesul discontinuu și continuu de scriere a textelor pe care García Márquez îl prezintă prin intermediul „Arhivei” din *Un veac de singurătate* (în descendența evidentă a lui Borges) este clar și în felul în care Melchiade își redactează manuscrisul. Pergamentele sunt aparent indescifrabile, dând mai degrabă impresia înșiruirii unor note muzicale, nu a literelor. La un moment dat, José Arcadio Segundo descoperă, cu ajutorul *Enciclopediei*, că manuscrisul era în limba sanscrită. Când ultimul Aureliano începe să traducă din sanscrită, el se ajută se versuri codificate în spaniolă. Aceste versuri au, la rândul lor, coduri diferite, depinzând de felul în care sunt numărate: „Era istoria familiei, relatată de Melchiade [...]. O

scrisese în sanscrită, care era limba lui maternă, și cifrase versurile pereche cu ajutorul codului personal al împăratului August, și cele fără pereche cu codurile militare spartane.”

Aureliano are revelația majoră abia când își vede copilul devorat de furnici și își aduce aminte epigraful manuscrisului. Atunci înțelege că acolo se află scrisă povestea familiei lui și se grăbește să o citească pentru a-și afla soarta și împrejurările morții. Ultimul Aureliano Buendía începe să traducă textul cu voce tare, sărind peste unele amănunte de la început pentru a ajunge mai repede la prezent. Însă când se apropie de evenimentele mai recente, el are o a doua revelație: că va muri în camera unde se află manuscrisul o dată ce va termina de tradus ultimul vers. Critica literară s-a grăbit să afirme că tot ceea ce a avut cititorul în față a fost versiunea lui Melchiade asupra istoriei din Macondo, mai exact, că romanul *Un veac de singurătate* ar fi chiar această versiune. Chiar dacă ceea ce am citit este traducerea lui Aureliano, totuși, în textul romanului au fost introduse o serie de schimbări. Mai întâi, epigraful a fost omis, așa cum am văzut. În plus, „salturile” pe care le face Aureliano în text pentru a ajunge mai repede la prezent fie că nu conținuau în versiunea definitivă a romanului, fie că respectivele goluri au fost umplute. Însă de cine? Singura soluție ar fi să afirmăm că lectura noastră, că fiecare lectură, în fond, este chiar textul, mai exact, încă o versiune de adăugat la „Arhiva” deja existentă. Fiecare nouă lectură le corectează pe cele anterioare; fiecare lectură este irepetabilă, atâta vreme cât este un act distinct, inclus în temporalitatea proprie fiecărui cititor. În acest sens, fiecare dintre cititorii potențiali ai romanului, asemenea lui Aureliano, citește în chiar clipa în care trăiește, fiind pe deplin conștient că aceasta poate să fie ultima. Iar semnificația escatologică anunțată de „Arhivă” în diferite feluri este de găsit tocmai în această interpretare.

Există în *Un veac de singurătate* un aspect extrem de interesant, pe care puțini critici l-au remarcat: deși în primele pagini ale cărții avem imaginea colonelului Aureliano Buendía în fața plutonului de execuție, personajul a cărui moarte este prezentată în final nu este Aureliano soldatul, ci Aureliano cititorul. Această schimbare, alături de faptul că momentele vizionare ale lui Aureliano cititorul sunt izbucniri

ale naturii sale interioare, paralele aceluia ale rebelului Aureliano, pare a sugera o foarte semnificativă legătură între obiectivele istoriei și cele ale mitului care constituie un punct de legătură între momentele istoriei familiale și mecanismele „Arhivei”. În „Arhivă”, prezența lui Melchiade și a lui Aureliano reprezintă asigurarea că o conștiință individuală a unui istoric / scriitor va disocia anistoricitatea mitului supunând întâmplările unei alte instanțe: temporalitatea scrisului. În romanul *Un veac de singurătate* problemele sunt, însă, mai complexe: moartea lui Melchiade și a lui Aureliano indică o putere mitică ce creează, în cadrul idealului mai larg al scrisului, o poveste care face posibilă însăși existența „Arhivei”. Aureliano cititorul are o relație incestuoasă cu mătușa lui, zămisind împreună un monstru; la scurt timp după nașterea copilului, Aureliano moare chiar în momentul în care își întrezărește destinul. El devine astfel victima necesară pentru ca noi să putem citi textul, să acumulăm cunoștințele de care avem nevoie pentru a-l decodifica. El (noi, cititorii!) nu este Oedip, ci seamănă mai mult cu un Minotaur, sugestie care ne trimite din nou la imaginile din proza lui Borges. Moartea rituală – care o prefigurează pe aceea din *Cronica unei morți anunțate* – este necesară din cauza incestului comis atât la nivel genealogic, cât și la nivel textual. Dar, fapt foarte important, în ambele cazuri s-a câștigat o formă interzisă de cunoaștere; o cunoaștere interzisă dar și o cunoaștere a Celuilalt perceput ca sine însuși.

La fel, autoreflexivitatea romanului este comparată cu incestul, o cunoaștere de sine situată cumva dincolo de cunoașterea obișnuită. Un argument plauzibil în acest sens poate fi faptul că rezultatul final al amândurora este similar, în sensul cel mai evident. Astfel, când furnicile devorează micul monstru zămislit de ultimul Aureliano și Amaranta Ursula, pielea copilului este descrisă în termeni ce amintesc de pergamentele lui Melchiade. Monstrul și manuscrisul, monstrul și textul, acestea sunt produsele și rezultatele întoarcerii implicite spre sine atât în cazul reflexivității (autoreflexivității), cât și al incestului. Ambele sunt eterogene în contextul general al unor caracteristici date, cea mai importantă fiind existența unor elemente suplimentare: coada de porc care depășește contururile normale ale corpului

uman și textul, al cărui mod de a dăinui este fiecare nouă lectură. Romanul este, și el, un monstru zămislit prin auto-cunoașterea de care noi înșine, ca cititori, ne facem vinovați, prin cunoașterea unor fapte la care adăugăm propriile noastre diformități ale lecturii și interpretării. Ca și Aureliano, căutăm descifrarea înțelesului manuscriselor, fiind însă mereu amânați de momentele în care José Arcadio Segundo face câteva descoperiri preliminare, care nu fac decât să perpetueze misterul. Dar, ca și Lönnrot din povestirea lui Borges, *Moartea și busola*, nu vom afla decât în final ce conțin manuscritele. Amânarea înțelegerii depline se menține până la ultima pagină a romanului *Un veac de singurătate*. Cititorul se află, practic, din nou la început; un început, însă, care este, deja, și un sfârșit, o îmbinare instantanee și discontinuă, unde totul se petrece deodată, fără ca moartea să fie anunțată în prealabil. Această clipă independentă și de sine stătătoare nu este romanul în sine, ci punctul în care romanul ne-a condus. Textul este ceea ce se adaugă acestui moment. „Arhiva” și mitul sunt unite ca momente de discontinuitate, mai degrabă decât de continuitate. Astfel, cunoașterea și moartea primesc valori echivalente.

Afirmația potrivit căreia romanul ar include întotdeauna povestea propriei sale scrieri a devenit aproape un loc comun, la fel cu aceea în conformitate cu care romanul este un gen autoreflexiv. Întrebarea care se pune în mod necesar este de ce se întâmplă astfel. Evident, romanul *Un veac de singurătate* este autoreflexiv nu doar ca să se proclame pe sine ca monument literar și, deci, fără legătură cu realitatea sau istoria. Pentru că la García Márquez, autoreflexivitatea este un alt mod de a spune și de a demonstra că scrisul este cuprins într-o adevărată luptă mitică, cu rădăcini adânci, care îi neagă în mod constant autoritatea pentru a produce și conține în sine cunoașterea despre Celălalt / Cel-din-afară și, în același timp, generând un soi de cunoaștere periculoasă despre ființa umană și capacitatea sa de autocunoaștere.

JOSÉ SARAMAGO. MUZICALIZAREA FICȚIUNII ÎN ROMANUL CONTEMPORAN

Vocile narrative și sensul Istoriei

„Sentimentul meu obișnuit în raport cu Istoria este mai ales cel de insatisfacție”, afirma José Saramago în 1995. „Să spunem că nu mă satisface ceea ce mi se spune: mă informează, mă lămurește, bineînțeles, pentru că tocmai de aceea se scrie Istoria dar adevărul este că mă lasă întotdeauna cu această senzație de lipsă, de absență – aici lipsește ceva.” Tocmai de aceea, deși multe din romanele lui se axează, cel puțin parțial, pe descrierea unor epoci îndepărtate de prezent – *Evanghelia după Isus Cristos*, *Istoria asediului Lisabonei*, *Memorialul mânăstirii*, ca să ne limităm doar la aceste exemple – scriitorul portughez a refuzat întotdeauna să accepte eticheta de „narațiune istorică”, ce le-a fost aplicată adesea de critica literară. Explicația acestui refuz este convingerea lui José Saramago că romanul nu e doar o simplă restructurare a informațiilor cuprinse într-un discurs istoric cu scopul declarat de a face credibilă propria ficțiune, ci reprezintă cu totul altceva: o nouă scriere (o re-scriere) a istoriei din punctul de vedere al unei conștiințe care înregistrează într-un mod absolut personal faptele și, în plus, evaluează mereu efectele observabile ale istoriei atât asupra propriei existențe, cât și asupra lumii din jur. În acești termeni s-a referit întotdeauna scriitorul portughez la relațiile deloc simple care se stabilesc între ficțiunea istorică, discursul istoriografic și istorie (văzută ca realitate ontologică). De altfel, el va duce ideea mai departe, nuanțând-o: „Cine mi-a citit cu atenție cărțile știe că, dincolo de istoriile pe care le povestesc, ceea ce există acolo este o continuă muncă asupra materialelor memoriei.” Istoria faptelor exterioare este, așadar, transformată prin intermediul creației în istoria faptelor și întâmplărilor interioare, în memorie.

După debutul literar din 1947 cu un roman pe care, ulterior, îl va renega, urmat de o tăcere de aproape douăzeci de

ani, José Saramago (n. 1922) a publicat poeme, cronici literare și politice, nuvele, piese de teatru, revenind, însă, la roman, abia în anul 1977, prin *Manual de pictură și caligrafie*. Odată cu romanul următor, *Ridicat de la pământ* (1980), Saramago va cunoaște, dintr-o dată, o uriașă celebritate, acum scriitorul reușind să impună, în spațiul cultural lusitan și nu numai, fraza și punctuația (mai bine zis suprimarea punctuației) care vor constitui, de aici înainte, marca inconfundabilă a stilului său. Opera i-a fost, apoi, încununată cu numeroase distincții și premii literare, culminând cu Premiul Nobel pentru literatură, în anul 1998.

Pentru a descrie modul în care a abordat „lumea” romanului *Memorialul mănăstirii*, José Saramago a dat în repetate rânduri un exemplu edificator: un orator aflat în fața unei săli pline; în concepția autorului, pe lângă vocea vorbitorului, o mare importanță au și „vocile” ascultătorilor, mai exact întreaga cantitate de gânduri și sentimente ale acestora. Se constituie astfel un adevărat sistem format din numeroase puncte de vedere diferite iar această realitate complexă nu poate fi redată nici prin intermediul unui discurs romanesc dar nici prin acela al unui discurs istoric, pentru că, pe când în datele istorice cititorul tinde să creadă prea mult, în cele ale ficțiunii romanești există tendința de a crede prea puțin. Singura modalitate de rezolvare a acestei probleme este impunerea unei narațiuni de tip polifonic – în înțelesul pe care Mihail Bahtin îl dă acestui gen de discurs: se vor include, prin urmare, în text o multitudine de „voci” foarte diferite, ținând fiecare de un „material al memoriei” la fel de diferit (de la clișeele lingvistice din dosarele Inchiziției la expresii populare, de la disertații asupra muzicii la tradiția literară lusitană, cu ecouri ajungând până la *Lusiada* lui Luis de Camões sau la lirica lui Fernando Pessoa și a heteronimilor săi).

Prozatorul are, astfel, în față o multitudine de căi și de drumuri croite în „obiect” de conștiința socială. „Alături de contradicțiile interne din obiectul însuși, prozatorul are în față și plurilingvismul social din jurul acestuia, acel amestec babilonic de limbaie care se manifestă în jurul oricărui obiect”, spune Mihail Bahtin. În cazul lui Saramago, în *Memorialul mănăstirii*, „obiectul” din teoretizările lui Bahtin este istoria Portugaliei de la începutul secolului al XVIII-lea, din

timpul domniei regelui João al V-lea (1706 – 1750). Se produce însă fenomenul de dispersie pe care îl descria autorul și, așa cum istoria nu e niciodată una singură (cea oficială nefiind nici pe departe una pe deplin creditabilă și nici măcar „creditabilă”), discursul romanesc se va multiplica, având pentru Saramago tot atâtea „fețe” câte „istorii” se puteau înregistra în spațiul lusitan al vremii. Aici trebuie căutată polifonia desăvârșit orchestrată și tot aici își are punctul de plecare plurilingvismul acestui roman. Un roman însemnând, deci, mai multe romane, în funcție de vocea narativă pe care o urmărim: fie relatarea hotărârii regelui de a construi la Mafra o uriașă mănăstire franciscană dacă va dobândi un urmaș la tron și înaintarea lentă a lucrărilor, fie încercarea învățatului preot Bartolomeu Lourenço de Gusmao de a zbura cu un aparat propulsat prin voințe umane sau – nicidecum în ultimul rând – tulburătoarea poveste de dragoste dintre Baltasar Mateus „Șapte Sori” și frumoasa Blimunda „Șapte Luni”, cea înzestrată cu puteri miraculoase, desfășurată o vreme în prezența lui Domenico Scarlatti și a melodiioaselor lui sonate. Toate aceste linii narrative sunt, de altfel, prezente „in nuce” în cele câteva rânduri prin care autorul își rezumă romanul, punându-l sub semnul tutelar al amintirii și memoriei: „A fost odată...”: „A fost odată un rege care a făgăduit să înalțe o mănăstire în Mafra. A fost odată lumea care a construit această mănăstire. A fost odată un soldat ciung și o femeie care avea puteri fantastice. A fost odată un preot care voia să zboare și a murit nebun. A fost odată.” Scriitura primește, în acest fel, încă o calitate esențială: permanenta raportare la mit și impunerea, prin acest fapt, a încă unei posibilități de lectură; romanul devine, de aceea, și o extraordinară poveste despre omul care a vrut să zboare, a reușit dar a căzut apoi, primind pedeapsa nebuniei pentru nemaipomenita sa îndrăzneală. Aventura unui nou Icar, relatăta de „un nou Orfeu”, așa cum a fost numit uneori José Saramago de critica literară.

În funcție de obiectul reprezentării, narațiunea „reproduce (parodic) când formele elocinței oficiale ori judecătorești, când vorbirea obișnuită a oamenilor. Această stilizare a straturilor limbajului e întreruptă uneori de discursul direct al autorului”, afirma Mihail Bahtin. Frontiera este în mod intențio-

nat labilă și ambiguă iar acest variat joc al frontierelor discursurilor, limbajelor și perspectivelor constituie unul dintre aspectele cele mai importante ale stilului lui Saramago. La el, fiecare enunț este „implicat în limbajul unic (în forțele și tendințele centripete) și, în același timp, în plurilingvismul social și istoric (în forțele centrifuge, stratificatoare).” Pentru că așa se constituie și acesta este limbajul unei epoci sau al unei anumite zile dintr-o anumită epocă: „La asta Baltasar ar răspunde că e de ajuns să aibă formă de pasăre ca să poată zbura dar eu răspund că secretul zborului nu în aripi se află. Și acest secret nu-l pot ști și eu, Nu pot să fac mai mult decât să arăt ce se vede aici, Ajunge și atât ca să îți mulțumesc dar, trebuind această pasăre să zboare, cum va ieși, dacă nu încape pe ușă. Baltasar și părintele Bartolomeu Lourenço se uitară descumpăniți unul la celălalt, apoi priviră afară. Blimunda se afla în ușă, cu un coș plin de cireșe în mână, și spunea, Există o vreme pentru a construi și o vreme pentru a distruge, niște mâini au așezat țiglele acestui acoperiș, altele îl vor da jos.”

În felul acesta se constituie dialogul dintre Baltasar și Blimunda pe de o parte (reprezentând tot ce poate fi mai diferit de orice convenție a vremii sau tendință unificatoare la nivelul gândirii, al modului de acțiune și, nu în ultimul rând, al limbajului) și Domenico Scarlatti și Bartolomeu Lourenço pe de altă parte, aceștia fiind pe deplin reprezentativi pentru cultura dominantă în Lisabona timpului. De asemenea, Saramago are marele dar de a reda atmosfera autodafeurilor și a sărbătorilor populare din Portugalia vremii. Pe estradele bâlciurilor sau în convoaiele victimelor Inchiziției răsună „plurilingvismul, ridiculizarea tuturor <<limbilor>>.” Aici nu va mai exista, prin urmare, vreun centru lingvistic dar în schimb se va derula, în fața cititorului, un adevărat „joc viu cu limbajele” (al poezilor, al savanților, al judecătorilor); în felul acesta, toate limbajele devin măști și nu va mai exista un singur chip autentic și indiscutabil al acelei lumi. „Plurilingvismul, organizat în aceste genuri inferioare, era orientat, în mod parodic și polemic, împotriva limbajelor oficiale ale contemporaneității. Era, tocmai de aceea, „un plurilingvism dialogizat.” Iată, în acest sens, cum apare șirul condamnaților cu câteva figuri aparte care își spun povestea (sau aceasta le este relatată pe scurt): „S-a pornit procesiunea,

dominicanii merg în frunte, purtând stindardul Sfântului Dominic, în urma lor vin în șir lung inchișitorii, până când se ivesc osândiții, o sută patru la număr cum am mai spus. [...] iar acela e Domingos Afonso Lagareiro, care s-a născut și a locuit în Portel, unde se prefăcea că are viziuni, ca să fie luat drept sfânt, și tămăduia blagoslovind cu descântece și cruci, [...] iar aceasta sunt eu, Sebastiana Maria de Jesus, pe sfert creștină-nouă, care am viziuni și revelații dar mi-au zis la tribunal că sunt născociri, care aud glasuri din cer dar mi-au explicat că sunt tertipuri diavolești.”

Atitudinea „voltairiană” despre care s-a vorbit nu o dată în legătură cu ironia subtilă a lui José Saramago (în fond, un impuls distructiv prin relativizarea extremă la care ajunge – o „ironizare neinocentă”, ca să folosim formula impusă de Umberto Eco) – este depășită în *Memorialul mânăstirii* tocmai prin transformarea ei treptată în intenție declarat parodică prin această „dialogizare interioară”. Care, la rândul ei, acceptă forme dialogice compoziționale exterioare – așa cum se observă în citatul anterior – și nu se desprinde într-un act autonom de conceperea însăși de către cuvânt a obiectului său, fiind astfel înzestrată cu o remarcabilă forță de modelare stilistică. Interorientarea dialogică analizată de M. Bahtin devine aici, într-un fel, evenimentul discursului însuși, pe care îl însuflețește și îl dramatizează din interior, în fiecare din elementele lui. Concluzia lui Bahtin este, așadar, perfect aplicabilă romanului Saramago: „plurilingvismul introdus în roman (oricare ar fi formele introducerii lui) nu este altceva decât discursul altuia în limbajul altuia și servește exprimării refractate a intențiilor autorului.” Iar în concepția prozatorului portughez, acest tip de discurs special bivocal în orice punct al său, reprezintă faptul că „nu putem ști, în mod real, ce este realitatea, deci percepția noastră e doar o lectură între altele, o lectură a altor lecturi, la infinit.” De aceea, *Memorialul mânăstirii* se structurează într-un mod accentuat stratificat, prin însumarea polifonică a vocilor tuturor personajelor sale, incluse în discursul cuprinzător al autorului.

Romanul în discuție este centrat în mare parte asupra redării cât mai adecvate a istoriei lusitane, a acelei istorii-memorie, cu alte cuvinte, asupra explorării formelor temporalității. Și se știe că în literatură „timpul constituie principiul de bază al

cronotopului”, pentru că în acest cadru el se condensează, se comprimă și devine vizibil din punct de vedere artistic. Cronotopul drumului și cel al întâlnirii reprezintă nodurile complicate rețele narative din romanul *Memorialul mânăstirii*: toate personajele călătoresc și, mai mult, în cursul acestor călătorii au loc întâlnirile care le vor marca sau chiar le vor schimba destinele pentru totdeauna. Astfel, în drumul lui de întoarcere spre Mafra, Baltasar o întâlnește pe Blimunda; pe acest drum își va spune el numele, ea înțelegând restul, în comunicarea dintre ei fiind nevoie, după aceea, de foarte puține cuvinte: „iar bărbatul acela cine o fi, atât de înalt, care stă lângă Blimunda și nu știe, ah, nu știe cine e el, de unde vine, ce se va alege de ei, ah, puterea mea, după haine soldat, după chip alungat, cu braț retezat iar Blimunda, întorcându-se către bărbatul înalt de lângă ea, întrebă, Care ți-e numele iar bărbatul răspunse firesc, recunoscând astfel dreptul acestei femei de a-i pune întrebări, Baltasar Mateus, mi se spune și Șapte-Sori.” Iar la sfârșitul cărții, după douăzeci și opt de ani, tot la capătul unui drum și al unei călătorii de căutare care durează nouă ani, Blimunda îl regăsește pe cel iubit: „L-a găsit. De șase ori trecuse prin Lisabona, aceasta era a șaptea. [...] Sunt unsprezece osândiții. Arderea e deja înaintată, chipurile abia se deslușesc. La capătul de colo arde un bărbat căruia îi lipsește mâna stângă. Poate pentru că are barba înnegrită, miracol cosmetic al funinginii, pare mai tânăr. Și un nor întunecat se află în mijlocul trupului său. Atunci Blimunda spuse, Vino. S-a desprins voința lui Baltasar Șapte-Sori dar nu s-a înălțat la stele, căci pământului îi aparține și Blimundei.” Semnificativ este de asemenea faptul că cei doi se întâlnesc pentru ultima dată într-un cadru asemănător celui în care se și cunoscuseră: pe drum, pe de o parte dar pe de alta în mijlocul unei execuții publice a sentințelor Inchiziției; cu deosebirea – importantă – că în final, Baltasar nu mai este un simplu spectator.

În cronotopul întâlnirii predomină nuanța temporală și el se distinge printr-un nivel înalt al intensității emoțional-valorice. Cronotopul drumului, de care se leagă, e mai amplu dar aici intensitatea emoției se reduce. De obicei, în marile romane ale literaturii universale, întâlnirile au loc „la drum”; așa se întâmplă și în *Memorialul mânăstirii*: și aici, drumul este locul de preferință al întâlnirilor neîntâmplătoare, pentru că la drum, în același punct temporal și spațial, se intersectează căile celor mai

feluriți oameni, în cazul nostru, Baltasar și Blimunda. Și tot aici se pot ciocni și împleti destine diferite iar distanțele sociale sunt întotdeauna depășite; așa se întâmplă în cazul întâlnirii dintre Bartolomeu Lourenço, învățatul preot și inventator și soldatul ciung Baltasar Mateus. În toate aceste situații, timpul pare a se revărsa în spațiu iar apoi a începe de-a dreptul să curgă prin el, formând drumuri, de unde și vasta metaforizare a întâlnirii la drum în romanul lui Saramago. Pentru că acest element este deosebit de prielnic pentru prezentarea unui eveniment aparent dirijat de întâmplare, regizat în realitate de autor, astfel încât devine foarte clar rolul tematic important pe care îl are în construirea cărții și în orchestrarea liniilor ei narative, transformându-se într-un adevărat nucleu principal.

Memorialul mânăstirii este, deci, un roman polifonic, plurilingvistic și accentuat cronotopic. Dar nu numai atât. Pentru că, lucru ignorat aproape complet de critica literară, cartea lui José Saramago reprezintă și un extraordinar exemplu de „poetică muzicală”. Argumentele care susțin această afirmație nu sunt puține dar ele sunt în schimb foarte disparate și cu mare grijă „îngropate” de autor în text. Cel mai important este, desigur, episodul prezenței lui Domenico Scarlatti la Lisabona în calitate de profesor de muzică al infantei și apropierea spirituală ce se va stabili între ilustrul compozitor și Baltasar și Blimunda: „De multe ori, în timpul bolii, dacă boala a fost, dacă n-o fi fost mai curând doar o lungă întoarcere a voinței, refugiată la hotarele inaccesibile ale ființei, de multe ori a venit Domenico Scarlatti, la început doar ca s-o vadă și să întrebe de vindecarea ce întârzia, zăbovind apoi ca să stea de vorbă cu Șapte-Sori.”

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 vin să-i afecteze conștiința. Iar fenomenul muzical este inimaginabil în afara celor două elemente care-l definesc, după cum afirmă Igor Stravinski: sunetul și timpul; „artele plastice ni se înfățișează în spațiu, însă muzica se întocmește prin succesiune în timp și necesită deci vigilența memoriei. Muzica este deci o artă cronică; ea 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

Saramago: „Timp de o săptămână, înfruntând în fiecare zi vântul și ploaia pe drumurile inundate de la S. Sebastião da Pedreira, muzicianul a venit să cânte câte două sau trei ore, până când Blimunda a găsit puterea să se scoale, se așeza lângă clavecin, încă palidă, împresurată de muzică, ca și cum s-ar fi cufundat într-o mare adâncă, am zice noi, căci ea nu navigase niciodată, altul a fost naufragiul ei.”

Desigur, problema „cronosului” muzical este mai complexă și cu adevărat esențială, ea necesitând „o experiență cu totul muzicală a timpului”. În acest sens, Stravinski consideră că muzica este guvernată de două principii: cel al similitudinii pe de o parte și pe de alta acela al contrastului, în funcție de timpul – ontologic sau psihologic – pe care îl reprezintă. Contrastul produce un efect imediat, însă similitudinea nu ne satisface decât în timp, ea luând naștere dintr-o accentuată tendință către unitate. În *Memorialul mânăstirii*, povestea de dragoste dintre Blimunda și Baltasar este construită pe principiul muzical al similitudinii, cei doi reprezentând punctul de stabilitate și de convergență care unifică și echivalează multiplele planuri ale romanului. Contrastul este un element de variație dar împrăștie atenția, o risipește. Desigur, nevoia de a varia este perfect legitimă, însă nu trebuie să se uite că unul stă înaintea multiplului iar variația nu-și găsește deplina valabilitate și viabilitate decât ca o căutare a similitudinii. În cartea lui Saramago, elementul de contrast vine din exploatarea la maxim a resurselor oferite de diversele „voci” ale personajelor care apar în text și, de asemenea, de numeroasele planuri paralele și narațiuni suprapuse care alcătuiesc structura „memorialului”. Într-adevăr, „contrastul se află pretutindeni; este de ajuns să-l conștiți. Similitudinea trebuie să o descoperi”, considera Stravinski La Saramago, abia după jumătatea romanului cititorul devine pe deplin conștient de importanța vitală pe care o are cuplul Blimunda – Baltasar (la început există impresia că și aceasta e doar una din multiplele linii narrative ale textului, fără a avea atât de profunde implicații pentru evoluția discursului romanesc) fără de care principiul de contrast – foarte activ și evident de la început – ar pulveriza realmente textul. Muzica, spunea învățatul chinez Sen-Ma ‘Tsen, este ceea ce unifică. Această legătură a unității nu ia naștere însă niciodată fără căutare și

trudă. În fond, romancierul portughez a spus, cu alte cuvinte, același lucru, el afirmând adesea că „la urma urmei, a vorbi înseamnă a face muzică.”

Între modernism și postmodernism

Mijloacele pe care José Saramago le folosește pentru a-și orchestra în mod desăvârșit proza, fapt evident mai ales în *Memorialul de la Maфра*, se îmbogățesc prin aceea că scriitorul completează mereu inedita sa poetică muzicală cu un adevărat principiu al recurenței: încă din episodul întâlnirii lui Baltasar cu Blimunda, apar în text, rostite de mama condamnată a fetei, cuvintele care vor marca un adevărat leit-motiv al cărții: „cine e el, ce se va alege de ei.” La scurt timp, Blimunda se va întreba și ea „unde ne aflăm, cine suntem”. Nimic altceva decât celebra interogație a lui Gauguin: „De unde venim? Cine suntem? Încotro mergem?”, despre care pictorul afirma că reprezintă mai puțin un titlul și mai mult o semnătură. Variante ale acestei „semnături” străbat în toate sensurile *Memorialul mânăstirii*, dovedind faptul că întrebarea este, în același timp, și cea care creează. José Saramago rezumă prin ea o mare parte a dialogului istoric implicit pe care romanul său îl susține, însă nu e nicio clipă tentat să dea un răspuns definitiv. Pentru că răspunsurile, în cazul acestei cărți, sunt de așteptat doar din partea cititorului provocat, în acest fel, să citească în alt fel (să re-citească) acea altă Istorie pe care scriitorul portughez i-a pus-o în față.

Susținând frecvent că „tot ce nu e viață e literatură, Istoria mai ales”, Saramago construiește, în toate romanele sale, un discurs prin intermediul căruia susține hegemonia ficțiunii asupra tuturor celorlalte domenii care fac apel la tehnica „inscripționării” textuale pentru validarea existenței. În acest sens, muzica și pictura sunt circumscrise implicit artei cuvântului, fiind considerate literatură „a sunetelor”, respectiv, literatură „făcută cu pensula”. Istoria se prezintă drept modificare creatoare a contingentului, demonstrând că „realitatea este o problemă de perspectivă...” și că nu există o singură entitate datătoare de sens absolut, ultim, precis. Totul se multiplică drept urmare a descentrării acestei perspective totalizante asupra

existenței, inclusiv marile noțiuni de „istorie” sau „adevăr unic”. Partea ia locul întregului, regionalul este preferat universalului iar perifericul, centralului. Relativizarea noțiunilor absolute conduce la un pluralism deconcertant, ce se cere relevant cu ironie, văzută ca modalitate posibilă de supraviețuire în vacarmul incertitudinilor, căci iată ce se spune în unul din romanele scriitorului portughez: „adevăratul giulgiu, doamnelor și domnilor, așa cum toate celelalte sunt la fel de adevărate și unice! [...] Însă, cum acesta se află în Portugalia, el e cel mai adevărat și unic între toate cele”. Cadrul general al textelor sale se dezvăluie pe fondul imposibilității recuperării integrale a istoriei, accesibilă cititorilor doar la nivel textual, drept unul prin excelență incert, problematic, ambiguu, ce suspendă orice șansă de a accede la sferele ultime ale cunoașterii. Îndoiala, neîncrederea, reticența vor domina un tărâm ale cărui singure constante sunt interogația permanentă și scepticismul. Romanele lui Saramago sunt dominate de un sentiment acut al incertitudinii, al derutei ideologice, provocat de răsturnarea valorilor tradiționale. Impasul experimentat la acest nivel chiar de către naratorii din textele sale este redat prin modul preponderent dubitativ al scriiturii, care pune la îndoială valabilitatea marilor adevăruri umane ce caracterizau viața liniștită de până atunci: „Noi ce-o să facem fără speranța de a ajunge prea curând la cer?” Ambiguizarea noțiunilor este atât de pregnantă, încât însăși esența lucrurilor este pusă în pericol de regimul haotic de ordonare al evenimentelor: „E important să ne concentrăm asupra faptelor precise și concrete. Dar care fapte?”

Declinul certitudinii marchează apariția problematizării de ordin gnoseologic, care nu face altceva decât să amplifice criza inițială. O dată instalată, ea redefiniște linia de demarcație dintre adevăr și minciună, dintre aparență și esență, propunând un alt tipar de gândire, unul capabil să rezolve tensiunile deja existente. Mai mult, aspectele de acest fel tind să sugereze faptul că însăși existența unor astfel de interogații presupune o nouă perspectivă, o reconsiderare a ordinii implicite acceptate de până atunci, orientată, acum, în sens superior. Dat peste cap de subțierea granițelor până la limita nedefinitului, părintele Bartolomeu din *Memorialul mânăstirii* se întreabă și îi întreabă pe prietenii săi care îl ajută să con-

struiască mașina zburătoare care este diferența între real și fals, „unde e adevărul, unde e minciuna”, unde se sfârșește una și unde începe cealaltă. Cei doi, respectiv Blimunda și Baltasar, se dovedesc la fel de neștiutori ca el, afirmând: „noi nu știm și nu înțelegem”. Întregul univers pare, astfel, o mare necunoscută, nemaiputând fi revelat cu instrumentele obișnuite ale cunoașterii și, în același timp, refuzându-se înțelegerii umane. Istoria își pierde capacitatea de a desemna o realitate exterioară obiectivă, fundamentată pe o ideologie totalizantă, și devine teren de afirmare lingvistic, așadar incert, lacunar, ambiguu din cauza dominantei sale scripturale, având ca singură materialitate textul. Adevărurile absolute în jurul cărora s-a dezvoltat anterior sunt înlocuite cu unele relative, limitate, ce privesc exclusiv individualul, nu generalul.

Deruta determinată de multiplicarea adevărului absolut cunoaște un traseu ascendent, amplificator, în sensul că duce la excluderea oricărei forme de raționament sau chiar de implicare afectivă în cazul protagoniștilor. Adevărul individual va atinge o cotă extrem de înaltă, se va interioriza până la a deveni de nerecunoscut, exprimarea lui părând la fel de lipsită de sens ca și replicile din teatrul absurdului, în care atât emițătorul, cât și receptorul par rușiți de semnificația reală a ceea ce se spune. Un exemplu în acest sens este reprezentată de dialogul dintre regele Portugaliei, João al V-lea, și un arhitect italian, căci aici funcția fatică pare să fie în mod complet eludată: „Nu prea pricep ce aud. Nici eu nu prea pricep ce spun.” Descentrarea universului ficțional și non-ficțional traduce, la nivelul romanului, afirmarea tot mai evidentă a unei fațete pluraliste, promotoare a unui alt principiu ordonator. Însă toate acestea nu sunt lipsite de consecințe negative, cum ar fi, mai ales, sentimentul incertitudinii, al instabilității. Reversul medaliei devine evident odată cu prăbușirea idealurilor totalizante și instaurarea unor noțiuni ce stau sub semnul provizoratului sau schimbării. Personajele care populează acest mediu sunt cuprinse de simțul alienării iremediabile față de tradiționalul centru, incapabile de a-și afla identitatea în lumea ostilă a unui sens aflat mereu în schimbare. Ele sunt condamnate, așadar, la a nu-și găsi locul pe lume, de a descoperi singura alinare într-o viziune relativă, incompletă a universului. Alimentând teme deja con-

crate precum cele ale paternității, căutării și dorinței de comunicare, eroii romanelor lui Saramago se zbat între condiția lor primordială incertă, duală, impusă de limită – aceea de a fi totodată înăuntru și în afara lucrurilor.

Dilema statutului existențial îl cuprinde și pe protagonistul lui Saramago din *Istoria asediului Lisabonei*, corectorul Raimundo Silva, căci și acesta are revelația conturării extreme a identității sale în raport cu istoria națiunii pe care o povestește. Antrenat în demersurile de documentare în vederea scrierii versiunii proprii a cuceririi Lisabonei de către portughezi, Silva descoperă, asemenea lui Omar, că trăiește la granița deconcertantă dintre afară și înăuntru, dintre timp și atemporal. Mai precis, realizează că locuiește el însuși pe amplasamentul unei foste porți a cetății medievale lusitane. Simbolizând, desigur, locul de trecere dintre două lumi, dintre cunoscut și necunoscut, casa în sine nu marchează doar un prag, ci reprezintă și o invitație spre depășirea imanentului pentru a pătrunde într-o altă dimensiune, abolind legile spațiului și timpului: „și pentru prima dată are o luminoasă revelație, locuiește exact pe locul unde, odinioară, se deschidea poarta Alfafoa, dacă în interior sau în afară, azi nu mai putem afla”. Poziția aceasta dă naștere unei serii de supoziții în privința statutului dilematic pe care Raimundo Silva îl va adopta în contextul iminentului atac asupra Lisabonei: de asediat sau de asediator. Totuși, nici naratorul, nici personajul nu par dispuși a face lumină asupra acestui eveniment, lăsând cititorul să descopere o nouă ipostază a protagonistului – aceea de zbatere dramatică între două dimensiuni compensatorii dar fără a avea posibilitatea unei situări clare de o parte sau de alta.

Căutarea de soluții salvatoare pare a fi înțeleasă ca un ultim refugiu al ființei raționale în fața dezintegrării lumii adevărilor sigure, care nu presupun implicarea intelectuală a omului. Găsirea unui sens viabil în vederea ordonării universului haotic devine un adevărat leitmotiv în opera lui Saramago. Întruchipând această tendință totalizatoare, protagonistul *Istoriei asediului Lisabonei*, Raimundo Silva, își exprimă dorința arzătoare de a găsi o semnificație originară a lumii, nealterată de amprenta nemiloasă a trecerii timpului: „ar fi în stare să dea orice... poate sufletul, dacă ar exista, ori

averea, numai pentru a găsi un pergament, un papirus care să fi păstrat cuvântul adevărat, originalul.” Pentru a-l găsi, naratorul pare a consimți să sacrifice cele mai de seamă bunuri ale sale, inclusiv sufletul, demonstrându-și, astfel, imensa voință și chiar disponibilitatea sacrificiului pe altarul cunoașterii. Demersul cunoașterii ia forme nebănuite, care pun în pericol identitatea personajelor care o întreprind, după cum observa Ihab Hassan în studiile din volumul *Selves at Risk*, analizând proza americană a secolului XX, modelul utilizat de critic putând fi, însă, oricând extins. Explorarea continuă devine mod de viață în spațiul contemporan tocmai pentru că satisface dorința eternă a omului de a deschide noi orizonturi, de a-și provoca limitele.

Supuși unui sistem opresiv de stăvilire a accederii la adevărurile ultime ale existenței, protagoniștii lui Saramago se văd nevoiți să recurgă uneori la tactica dedublării, la măști și la cele mai felurite deghizări, înțelese, toate, drept modalități de autoapărare. Astfel, ipostazierea auctorială îi dă lui Raimundo Silva ocazia de a se disocia de statutul său obișnuit de corector. Dar consecințele „privirii duale” nu se opresc aici, la nivel formal, căci ele conțin o substanță de o factură mult mai profundă, esențială pentru înțelegerea corresponszătoare a complexității ființei umane și anume tocmai natura sa duală. Saramago înscrie această caracteristică fundamentală umană în cadrul istoriilor sale, afirmând, prin vocea naratorului *Istoriei asediului Lisabonei*, că istoria modificată de corector va avea propria ei valabilitate, „devenind, așadar, adevăr, deși unul diferit, ceea ce numim fals a înfrânt ceea ce numim adevărat.” Acest mod de a privi istoria circumscrisă natura sa eminentă dublă, contradictorie, mereu împărțită între adevărul istoric și cel personal, ultimul fiind la fel de viabil ca și primul, însă marcat de alte note caracteristice. Sferei gnoseologice a preocupărilor umane i se adaugă cea ontologică, care meditează asupra originii existenței omenești, asupra locului ființei într-un univers atotcuprinzător. Circumscris unei istorii incerte, a îndoielilor perpetue, omul începe să interogheze însăși natura lucrurilor, nu atât cauza primă a desfășurării lor, completând domeniul întrebărilor de tip „De ce?”, „Cum?”, cu altele, existențiale, gen „Cine?”, „Ce?”. Dând glas curiozității specific profund uma-

ne, Blimunda lui Saramago se întreabă „de unde venim, cine suntem?”, punând în discuție însăși esența identității omeleşti. Drama existențială reprezintă o consecință directă a pierderii simțului istoriei înțeles ca universal acceptat, ca sursă absolută de cunoaștere. Despărțiți de legătura cu istoria, „orfanii” contingentului caută răspunsuri chiar înăuntrul lor, nu în realitatea proteică, înșelătoare. Adevărul personal înlocuiește adevărul general, admițând hegemonia conștiinței asupra versiunii „originale”, deformate de timp, a desfășurării evenimentelor.

Interogația ontologică reia, în cheie ironică, drama dostoievskiană cu privire la demonstrarea existenței lui Dumnezeu, cazul lui Bartolomeu Lourenço fiind întru totul reprezentativ în acest sens. Interogația părintelui Bartolomeu cu privire la existența unei divinități (interogație nelipsită, să recunoaștem, de accente ateiste), constă într-o serie de afirmații pesimiste, menite să introducă și să mențină îndoiala umană cu privire la esența – și existența – lumii divine. Preotul lui Saramago este un sceptic care problematizează esența divinității dar ajunge, în final, la înțelegerea acesteia ca fiind mutilată, diformă. Această pseudo-credință într-un Dumnezeu ciung doar pentru simplul motiv că la stânga lui „nu se așază nimeni” simbolizează percepția umanizată a divinului, divinitatea fiind coborâtă la nivelul de simplu muritor, supus suferinței, arbitrariului și, desigur, trecerii timpului.

Accentele ateiste sunt dublate de un scepticism evident, specific omului contemporan, privat de încrederea naivă în preceptele absolutiste ale trecutului și educat în spiritul interogării exhaustive a realității cu scopul descoperirii unui adevăr satisfăcător. Reticiența devine o altă trăsătură dominantă care se desprinde din romanele lui Saramago în mod explicit, fiind textualizată frecvent în maniera specifică scriitorului portughez: „Corectorul, trebuie să spunem, nu crede o boabă din ce-i citesc ochii, îi prisosește scepticismul”. Scepticismul se evidențiază, astfel, drept o caracteristică esențială a prozei lui Saramago, semnificând atitudinea omului contemporan care mai întâi supune noțiunile unei analize severe, trecute prin filtrul selectiv al rațiunii, înainte de a le accepta ca atare.

Motivarea comportamentului reticent al ființei umane în romanele lui Saramago este susținută de realitatea unui proces

continuu de distorsionare a adevărului, fie și numai prin repetiție. O dată scrisă, istoria tinde să devină ficțiune, avându-se în vedere alterarea faptelor obiective de către subiectivitatea inerentă a istoricului și selectarea evenimentelor importante în vederea organizării textului în jurul unui model constitutiv. Caracterul fragmentar al oricărei istorii scrise derivă din „spunerea” sa textuală, din conformarea la regulile textului scris, așa dar, la legile ficțiunii, în general. În plus, la fel ca și la nivelul literaturii, modalitatea predilectă de redare a contingentului este povestirea, însumând, în manieră tradițională, o relatare cu caracter magic, având rol de seducere a publicului dar relatată secvențial, discontinuu, pentru a surprinde cât mai cuprinzător esența însăși a vieții. În acest sens, un personaj al *Memorialului de la Mafra* afirmă că „fiecare zi e o bucătică de istorie, nimeni nu o poate povesti pe toată odată”. Redarea ei este, deci, primordial discontinuă, ridicată în rang prin repetare, adaptându-se perfect structurilor literare, care îi dictează ritmul și cadența, desăvârșindu-se drept spațiu al limbii, nu al faptelor reale. Gradul de ficțiune implicat în relatarea faptelor istorice este atât de mare, încât acestea își pierd caracterul primordial de reprezentare și se confundă cu însuși tărâmul literar. Capacitatea demiurgică de a crea noi și noi lumi devine corolarul sub care istoria contemporană portretizată de Saramago se definește analogic. Mai mult, naratorul din *Istoria asediului Lisabonei* descrie această metamorfoză drept un demers necesar în vederea conturării identității sale în baza criteriului diferenței: „Nu are niciun rost să caut vreun răspuns, istoria numită adevăr trebuie să o inventez chiar eu, diferită pentru a putea fi falsă, falsă pentru a putea fi diferită”. Corectorul Raimundo Silva re-crează istoria portugheză, negând evidența istorică a ajutorului cruciaților la asediul maurilor nu doar în opera științifică pe care o modifică, ci și în propria sa lucrare, pe care o va scrie abia după ce distorsionase adevărul oficial.

Această atitudine auctorială sugerează înscrierea scriitorului portughez în orientarea ce susține ideea conform căreia crearea lumii a avut loc ca rezultat al capacității demiurgice a însuși Logosului originar. El reia această viziune a genezei lumii ca urmare al procesului rostirii în vederea reliefării dimensiunii creatoare a cuvântului, capabil să construiască infinite universuri imaginare. În acest scop, procesul

creării operei se remarcă drept direcție fundamentală în estetica lui Saramago, traducându-se prin dorința de a modifica, rectifica, reface respectiva creație. Demersul construirii operei imaginează, pentru Saramago, o inedită estetică a voluptății, fără de care „noi, cititorii, niciodată n-am ști ce căi au bătut și pe unde au rătăcit până să ajungă la forma definitivă, dacă așa ceva există”. Studiarea atentă a acestei „voluptăți” duce la descoperirea unor „erori” inserate în text, în mod mai mult sau mai puțin conștient. Cu toate că susține fervent „necesitatea greșelii”, văzută drept dimensiune fundamentală a firii umane imperfecte, José Saramago trage un semnal de alarmă pentru a preveni umanitatea în ceea ce privește modul de propagare a acestor erori. În accepțiunea sa, ele nu sunt produsul neștiinței, al ignoranței, ci al încrederii naive în ceea ce este considerat adevăr universal valabil, ridicat la rang de axiomă. Prin urmare, prozatorul ilustrează principiul veridicității și ordonării logice a textului în sens modernist, meditația asupra erorii omniprezente fiind folosită ca modalitate predilectă de atragere a atenției asupra necesității verificării faptelor înainte de a fi transmise mai departe, cu precădere în cazul lucrărilor științifice, ce pretind a relata faptele în mod evenimential, obiectiv și clar. Conștientizarea apariției, fie ea și arbitrară, a erorii deformatoare, precum și prezența unui spirit cazuistic, îl determină pe scriitor să-și construiască lumi ficționale dominate de naratori la fel de sceptici în privința unicității versiunii oficiale a istoriei, a adevărului în genere. Neîncrezători în adevărul faptelor relatate de celelalte personaje, acești naratori dezvăluie necesitatea de a întreprinde o laborioasă cercetare până la nivelul interiorității profunde a protagoniștilor, pentru a le afla cele mai intime gânduri, pentru a descoperi adevărul aflat *in nuce* la nivelul conștiinței, înainte de a ajunge să fie distorsionat prin limbaj. Naratorul descoperă, în consecință, o nouă dimensiune a evenimentelor textuale, respectiv a versiunii oficiale narate, intelectul său este provocat să construiască noi conexiuni, până acum nebănuite, între evenimente dar și să manifeste o atitudine accentuat sceptică cu privire la veridicitatea faptelor pe care le asimilează prin variate mijloace. Aceasta reprezintă lecția fundamentală pe care Saramago o transmite cititorului, sfătuit mereu să filtreze mai întâi informația pe care

o primește de la istoria înșelătoare contemporană, să o verifice în mod corespunzător și abia apoi să o integreze bagajului cultural propriu.

Capacitatea autoreflexivă a scriiturii lui Saramago se dovedește, deci, a fi o dimensiune fundamentală, făcând dovada unei conștiințe auctoriale de tip superior, capabilă să creeze o lume autosuficientă, cu legi proprii și, totodată, să mediteze asupra existenței acestei lumi. Relativitatea istoriei reprezintă „motorul” ideologic care declanșează desfășurarea acțiunii romanelor sale, constând în evidențierea principiului specific postmodern al pluralității, în defavoarea ideii unicității, a originalității absolute. Saramago dezvăluie, astfel, în mod, poate, neașteptat, că adevărul nu este unic, ci constă într-o serie de adevăruri însumate, în funcție de viziunea naratorială, realizând concomitent capacitatea proteică a textului literar de a deveni text istoric, prin intermediul scriiturii în stare să metamorfozeze. El subliniază, în acest sens, că „după un timp tot se va găsi careva să-și închipuie că aceste lucruri s-ar fi putut spune sau plăsmui, și odată plăsmuite, istoriile ajung să fie mai adevărate decât întâmplările adevărate pe care le povestesc”. În acest context, ironia reprezintă o întoarcere deliberată, deloc inocentă în trecut, explorându-l critic prin intermediul unui scepticism acut, ce se dovedește a fi atitudinea caracteristică contemporaneității în ansamblu. Lipsit de simțul cathartic al purității, omul presimte că ironia devine, după cum afirmă Linda Hutcheon, în *Poetica postmodernismului*, „unicul mod în care putem fi serioși azi”. În mod asemănător putem remarca și tehnica parodiei, văzută ca transgresare a convențiilor ce limitează, repetiție implicând distanțare critică, nu simplă ridiculizare a imitației. Conceptul de ironie este întâlnit mai întâi în scrierile lui Aristotel sub forma de „eiron”, desemnând o ființă care se disprețuiește pe sine, prefigurând, în fond, „tehnica de a afirma cât mai puțin, subînțelegând cât mai mult cu puțință”. Metoda folosită de Saramago implică un grad înalt de obiectivitate, abținerea de la judecăți morale explicite, cu scopul evident de sublinia caracterul contradictoriu, non-linear al operei și, implicit, al creatorului său, definit întotdeauna prin preferința pentru aparenta imperfecțiune și, desigur, pentru paradox.

Tehnica revelatorie a metodei ironice este subliniată de cea a înscrierii și, ulterior, a subminării principiului estetic modernist, prin răsturnarea lui ulterioară în sens postmodern, tehnică trimițând, subtextual, la idealurile liberal-umaniste ale Renașterii. Deși circumscrie un paradox în însăși esența ei (de deconstrucție a noțiunii folosite), tehnica preluată de la înaintași iluștri și practică cu succes de Saramago servește la transformarea unor concepte moderniste cum ar fi subiectivitatea naratorială, unicitatea, originalitatea și creativitatea scrierii, coerența, principiul ordonator și centralizator al acestora. Autorul folosește acest procedeu mai ales în *Memorialul mânăstirii*, unde naratorul afirma, la un moment dat, că „adesea îl găsește pe unul în celălalt... deși nici asta n-ar fi mare lucru, nu se cunoaște fructul după coajă dacă nu ne-am înfige dinții în el”. Scriitorul pare a avea mereu dubla conștiință a textului, văzut ca sens local specific dar și extins, dezvăluind o distanțare perfect făcută, atât asupra părții, cât și asupra întregului. În stilul său obișnuit, prozatorul portughez duce, însă, lucrurile mai departe, provocându-și cititorul, prin includerea nemijlocită a acestuia în universul livresc: „fapta aceasta nu prezintă dificultăți supreme, pentru că nu ați cărat pietroiul de la Pero Pinheiro de la Mafra, ci doar ați asistat stând așezați comod, ori pentru că priviți de la depărtare, din locul și timpul acestei pagini”. Includerea lectorului în lumea cărții îl determină pe acesta să se implice activ în transfigurarea sensului textului, să devină participant activ iar nu un simplu consumator de literatură.

Îmbinarea diferitelor registre stilistice reprezintă o altă modalitate de subminare a idealului modernist de obiectivitate naratorială, prin împiedicarea impunerii definitive a unui tip de discurs în care manifestarea unui eu omniscient să se poată afirma corespunzător. Deplasarea permanentă între un registru și altul provoacă un sentiment de nesiguranță în contextul încercării cititorului de a identifica o instanță obiectivă dominantă, distrugând perspectiva unică a eului narator și inserând o stare generală de confuzie controlată. Oscilarea cea mai frecvent întâlnită la Saramago are loc între registrul literar-istoric și cel teologic sau filosofic și e marcată printr-o serie de indici textuali specifici, după cum se poate observa în *Memorialul de la Mafra*: „sunt de ajuns cei

cinsprezece bărbați care mărșăluiesc pe drum, în vreme ce trec trăsurile cu călugării, berlinele cu gentilomii, căruțele cu garderoba, rădvanele cu doamnele... cu cât vei trăi mai mult, cu atât vei înțelege mai bine că lumea este ca o mare umbră care trece încet prin inima noastră”. Astfel, noțiunea tradițională de „instanță narativă obiectivă” suferă o accentuată depreciere, e mereu subminată, fapt determinat de pendularea continuă între relatarea episodului călătoriei excesiv de fastuoase a infantei, fiica regelui João al V-lea, și meditația profund filosofică pe tema vieții, pusă sub semnul motivului literar, desigur, cu multiple implicații, al umbrei.

În discursul ținut în anul 1998 la Academia Regală Suedeză, în cadrul ceremoniei de decernare a Premiului Nobel pentru Literatură, José Saramago și-a descris traseul scriitoricesc ca pe o călătorie ce l-a purtat de la o carte la alta, el însuși, în calitate de autor nefiind altceva, de fiecare dată, decât „un discipol al personajelor” din propriile sale texte. În acest context, după cum observă și Mioara Caragea, în *Postfața* la romanul *Evanghelia după Isus Cristos*, „realismul culturii contemporane și eficacitatea simbolică pe care o au numele” – o temă esențială a reflecției lui Saramago, căreia autorul i-a dedicat romanul *Toate numele*, apărut în 1997 – reprezintă „una dintre cele mai productive surse de conflict dar și de moarte din istoria oamenilor, prezentul nefăcând excepție.” În plus, ceea ce se dovedește a fi întotdeauna esențial în scrierile lui Saramago este ritmul narativ, completat, adesea, de cadența care transformă romanul într-un „poem în expansiune”, ca să repetăm o sintagmă consacrată a criticii literare, nimic altceva decât o expresie „a intuiției autorului pentru poezie” și care face ca „istoria profană a oamenilor” să devină „istorie sacră”, documentele aparent banale transformându-se, la rândul lor, „și revelând condiția nu doar metaforică, ci cu adevărat angelică a realității umane.”

ANDREI CODRESCU.

ÎN TRE VOCAȚIA LITERATURII ȘI PLĂCEREA MĂȘTILOR

Călătorii în jurul bibliotecii

S-a afirmat uneori că refugiul găsit de Paul Valéry în spiritul pur ar fi unul dintre cele mai personale procese de alienare din întreaga literatură modernă. Iar Monsieur Teste, personajul din opera scriitorului francez, va ajunge, subliniază acest aspect și Ștefan Augustin Doinaș, un adevărat „monstru de gândire”. De două ori monstruos: o dată pentru că gândește – se încapățânează să gândească – în mijlocul unei lumi în care gândirea nu e apreciată iar a doua oară, pentru că nu face altceva decât să gândească. Cu toate acestea, Monsieur Teste răspunde perfect la ceea ce critica literară a numit „pretextul dinafară”. Practicând exercițiul dificil al rațiunii, fiind obsedat doar de „conceptele dificile”, Monsieur Teste conținea în sine, la Paul Valéry, toate premisele necesare spiritului pentru a se ridica deasupra realului cu singurul scop de a-l stăpâni. Oare absolut toate premisele? Sau, mai degrabă, aparent toate premisele? Pentru că adevărul este că, treptat, Domnul Teste devine un exemplu de supralicitare și chiar de hipertrofie intelectuală îndreptată, oricât de paradoxală ar putea această afirmație să pară (sau să fie), chiar împotriva realului: tocmai pentru că „știe viitorul pe dinafară” și, implicit, conține în sine toate posibilitățile acestui real. Valéry a insistat adesea asupra „necesității de a trăi în spirit”, aceasta însemnând a avea deplină conștiință a mecanismului lui. Numai că Monsieur Teste face – extrem de periculos – un pas mai departe, devenind de-a dreptul captiv în mijlocul acestui mecanism care s-a transformat, pe nesimțite, din mijloc într-un scop în sine. În consecință, Teste se transformă și el, devenind „o mașină de gândit”. Iar dacă aceasta e „superbă” sau, dimpotrivă, „monstruoasă” – cei doi poli între care au oscilat interpretările în legătură cu perso-

najul scriitorului francez – rămâne încă o problemă deschisă. La care Andrei Codrescu dă, la rândul lui, prin *Domnul Teste în America*, (un altfel de domn al spiritului) un original răspuns. Scriitorul în discuție s-a născut în România, la Sibiu, în 1946 iar actualmente trăiește în Statele Unite. Poet, prozator și eseist, printre cele mai recente cărți ale sale se numără *New Orleans, Mon Amour: Twenty Years of Writings from the City* (2006), *Wakefield* (2004), *Casanova în Boemia* (2002), *Mesi@* (1999), dintre care multe au fost deja traduse în limba română. Opera sa literară a fost distinsă cu numeroase premii, confirmându-i-se, astfel, valoarea, atât în Statele Unite, cât și în Europa. Vorbind despre esența Domnului Teste, Codrescu își explică el însuși personajul după cum urmează: „Ceea ce învață acest Monsieur Teste de-a lungul călătoriei sale de mii de kilometri de la est la vest este că puterea minții sale de a face abstracție din experiența umană este cu totul inutilă în condițiile necivilizate ale naturii luxuriante și inconștiente. [...] Așa sfârșește secolul luminilor și începe cel edenic sau adamic: *da capo*.” Dar nu numai atât, răspunsul implicit al scriitorului american de origine română fiind de găsit și la nivelul altor texte. Căci ce altceva sunt numeroase reflecții din volumul de eseuri al lui Andrei Codrescu, semnificativ intitulat *Dispariția lui „Afară”*, decât răspunsuri la problemele rămase în suspensie la sfârșitul cărții lui Valéry... Poate că mai ales o replică dată „pretextului dinafară”. Iar dacă, pentru Valéry, realul era de găsit doar în intelect, pentru Codrescu, acesta apare mai cu seamă în însăși noțiunea de „Afară”, cu toate posibilele sale implicații. De aici necesitatea de a scrie *Domnul Teste în America*.

După cum e de așteptat, răspunsul despre care vorbeam la început și pe care scriitorul româno-american se încumetă să-l dea lui Valéry implică, însă, la nivelul textului însuși, mai multe lecturi. Cea dintâi putând să pornească de la un aspect legat de opera aceluiași Paul Valéry. Se știe, astfel, că s-a vorbit, nu o dată, despre „cele două fețe” ale lui Valéry, mai precis ale operei sale, mereu împărțită între Monsieur Teste și Eupalinos-Narcis; Inteligență și Iubire. Lucru adevărat și pe deplin aplicabil și în cazul operei lui Andrei Codrescu. Cu precizarea importantă că, la el, inteligența nu rămâne întotdeauna în cadrele trasate cu rigiditate à la Teste, ci se îndreap-

tă, adesea, spre ironia fină și, nu o dată, chiar spre sarcasm iar iubirea tinde spre erotism, desigur, în sensul pe care îl dădea termenului Octavio Paz: „Erotismul este sexualitate socializată și transfigurată prin imaginația și prin voința omenească. Erotismul este invenție, variațiune fără sfârșit, în timp ce sexul este întotdeauna același.” Faptul este evident dacă avem în vedere toate textele cuprinse în volumul de nuvele și povestiri *Un bar din Brooklyn*.

„E un sihastru într-o metropolă”, spune despre Monsieur Teste soția lui. Desigur, e vorba despre Monsieur Teste din cartea lui Paul Valéry. Spunem „desigur” din simplul motiv că Domnul Teste din *Monsieur Teste în America* nu este căsătorit... „Dacă ar vrea”, mai aflăm în legătură cu personajul lui Valéry, „ar putea face lumea să explodeze. Dar ce mai poate el să vrea? A prevăzut orice act, printr-o operație sistematică, care îl anulează.” Iar aceasta este, să recunoaștem, o îngrozitoare consolare pentru un intelectual obligat doar să reflecteze la infinit cu privire la destinul unei lumi din care, în realitate, el este exclus de la bun început. Altfel spus, nimic altceva decât o imensă tristețe și o nesfârșită sterilitate. Cu toate acestea – sau, cine știe, poate tocmai pentru toate acestea – Monsieur Teste are parcă mereu un cuvânt de spus în eseistica lui Paul Valéry, căci începând de la un moment dat (deceniul al treilea, mai cu seamă), acesta va răspunde neîncetat tocmai imperativelor deja amintitului „pretext dinafară”. Iar dacă pentru scriitorii începutului veacului trecut, precum Marcel Proust sau André Gide, „realul” trebuia căutat în inconștient, pentru Paul Valéry același real e de găsit numai în teritoriul extrem de bine delimitat al conștiinței supreme. Adică, în intelect. Pentru Andrei Codrescu realul, chiar dacă dureros, nu o dată, este identificabil exact cu noțiunea de „afară”. Tocmai de aceea scrie *Domnul Teste în America*, text apărut inițial, deloc întâmplător, în volumul din 1987, împreună cu „alte exemple de realism”; un Domn Teste numai al lui, firește. Căci, după cum spune autorul însuși în *Miracol și catastrofă*, cartea-interviu realizată, în anul 2005 împreună cu Robert Lazu, „în *Monsieur Teste în America* am explorat două lucruri simultan, unul care-i era permis lui Teste, altul care l-ar fi distrus ca personaj. Cel permis a fost improvizația: Teste improviza cât vroia în limitele sale de

europen, de valéryan, de cartezian, de om literar francez. Din cauza acestor limite, Teste era ridicol: improvizația lui nu putea să-i depășească cultura. Lui Teste îi lipsea ceva: curajul să se joace cu cultura care i-a impus limitele, i-a desenat frontierele. Fără acest curaj, improvizația lui era numai imitație, nostalgie, înțepeneală, sentimente de neputință”.

O altă abordare a textelor acestui scriitor, la fel de îndreptățită pentru cititorii familiarizați cu modul de a scrie al lui Andrei Codrescu este o altă (și un alt fel) de raportare la literatură. De astă dată, la propria sa literatură. Astfel, din *Disparația lui „Afară”* aflăm că autorul a fost privit, de multe ori, drept „suprarealist”, mai cu seamă „by people who wouldn't know a surrealist if one came steaming out of their mouths at a French restaurant, and not only by them.” Imaginea este, ea însăși, fără îndoială, suprarealistă, în conformitate cu celebra definiție dată de André Breton. Și pare desprinsă, trebuie să recunoaștem, parcă dintr-un tablou al lui Dalí, artist cu care Andrei Codrescu și-a descoperit evidente afinități, dacă e să ne gândim doar la eseul său *The Scandal of Genius. How Salvador Dali Smuggled Baudelaire Into the Science Fair* (2004). Cu toată ironia autorului, fapt este că cel puțin unul dintre textele din *Un bar din Brooklyn* poate fi citit și interpretat în această cheie: *Parfum. O poveste despre fericire*, („un scurt roman”, după cum spune autorul însuși); dacă nu cumva și *Bătrânul cuplu*, care se înscrie, de asemenea, și în categoria prozei poetice, practică cu succes și de unii dintre scriitorii pe care autorul însuși îi admiră.

„Mi-am imaginat întotdeauna Paradisul nu ca pe o grădină, ci ca pe o bibliotecă”, spunea, în urmă cu câțiva ani – nu foarte mulți – Jorge Luis Borges. Afirmatia a făcut repede înconjurul lumii contemporane, literare și nu numai, devenind chiar un soi de *motto* pentru unele cărți apărute mai ales în ultimul deceniu. O afirmație pe care majoritatea personajelor romanului *Casanova în Boemia* ar putea și ele s-o rostească iar dacă n-o rostesc asta se întâmplă, probabil, tocmai deoarece autorul însuși o cunoaște prea bine.

Nu întâmplător am citat aici cuvintele lui Borges: pentru că romanele lui Andrei Codrescu sunt, toate, de la *Mesi* la *Casanova în Boemia* sau *Wakefield*, cărți cu și despre cărți. Poate

că cel mai evident exemplu în acest sens este, în ciuda aparențelor, tocmai *Casanova în Boemia*, text în care personajele – dacă nu cumva adevăratele „personaje” în sensul consacrat al termenului or fi chiar cărțile – așadar, un text în care personajele citesc foarte mult, scriu mereu – tratate, lucrări științifice ori pseudoștiințifice, utopice, chiar scrisori – iar întâlnirile esențiale se petrec, de fiecare dată și deloc întâmplător, unde altundeva decât în câte-o bibliotecă. O carte al cărei personaj central, Casanova, este prezentat, spre sfârșitul vieții, ca bibliotecar la castelul Dux al contelui Waldstein din Boemia. De aici și titlul, evident, cum altul decât *Casanova în Boemia*. O carte, din nou, care vorbește despre scrierea cărților lui Casanova însuși, mai întâi *Icosameronul* populat de personaje numite „Micromegi”, evident, după titlul cărții lui Voltaire, *Micromegas*, apoi *Istoria brânzeturilor*, rămasă neterminată după ce viața autorului ei era cât pe ce să fie curmată brusc tocmai de o bucată de brânză venețiană otrăvită și, în cele din urmă dar nicidecum în ultimul rând, marea *Histoire de ma vie*. O carte, deci, aceasta a lui Andrei Codrescu, care pune în discuție problema (sau problemele) literaturii însăși, precum și a definițiilor în stare de a „prinde” cât mai succint adevărata sa esență. Iată, spre exemplificare, un citat ilustrativ în sensul acesta: „Casanova înțelese atunci că realitatea se compune din două părți inegale. Una era făcută din lucruri aieva întâmplare iar cealaltă, mult mai bogată, din efectele acestor lucruri în timp. [...] Literatura, înțelese Casanova, *rescrie viitorul.*” (s.n.)

Romanul acesta, apărut în anul 2002, nu alege nicidecum să prezinte, așa cum cititorul s-ar aștepta, poate, având în vedere exclusiv titlul, doar cei de pe urmă ani din viața lui Casanova, petrecuți în atmosfera nu întotdeauna foarte primitoare a castelului Dux (și de cele mai multe ori total lipsită de rafinamentele marilor curți europene cu care personajul nostru fusese obișnuit). Deși exact așa începe romanul: cu un Casanova cam bătrân, cam bolnav, silit de împrejurări să accepte slujba de bibliotecar – din nou bibliotecă... – și să se mulțumească, pe de altă parte, cu manierele sau mai bine zis cu lipsa de maniere a oamenilor și cu felurile rudimentare de mâncare pe care le prepară un bucătar primitiv, cu totul neinstruit în marea artă culinară atât de apreciată de bătrânul Cavalier. Cu toate astea, circumstanțele nu-i vor fi mereu nefavorabile, deoarece tot aici, în

atmosfera provincială de la Dux, care nu promitea la început nimic bun, Casanova o cunoaște pe Laura Brock, o foarte frumoasă și inteligentă angajată a contelui Waldstein, cea care va deveni cea de pe urmă iubire a sa și care, ni se spune, se va ocupa cu un devotament nemăsurat de publicarea mării opere literare, *Histoire de ma vie*, tot ea fiind și cea care îl ajutase pe Casanova să se hotărască s-o scrie. Dar care, până atunci, va avea privilegiul de a deveni nu doar cititoarea tuturor acestor întâmplări, ci, mai cu seamă, ascultătoarea lor, așa cum sunt ele relatate de Casanova însuși. Sau privilegiul este și al lui, ori, de ce nu, mai ales al lui? Rămâne ca cititorii să găsească, la sfârșitul propriilor lecturi, răspunsul la această întrebare. În orice caz, scenariul pare, cel puțin parțial, cunoscut: un personaj aflat sub amenințarea morții pe care o simte din ce în ce mai aproape se hotărăște să povestească diverse episoade din viața sa tocmai pentru că înțelege că în acest fel, numai în acest fel, poate învinge – dacă nu chiar moartea – atunci timpul, în orice caz, pentru că retrăirea întregii sale existențe prin intermediul scrisului este singura cale în stare a-i aduce lui Casanova fericirea atât de necesară supraviețuirii. Desigur, schema este cea din *O mie și una de nopți*. Evident, cu câteva modificări, inversări, mai precis. Astfel, în acest roman, nu Șeherezada e amenințată de moarte, ci dimpotrivă, tocmai Șahriar. Așadar, rolul de narator al povestii e preluat de un bărbat, în timp ce ascultătoarea este o femeie care nu reprezintă, însă, în niciun caz, sursa primejdiei, ci dimpotrivă, speranța supraviețuirii. Singura posibilă. Un Șahriar feminin care, la sfârșitul acestei aventuri va reuși, în cele din urmă, să se descopere pe sine. Tot o Laura, la fel ca și muza lui Petrarca. Tocmai în fața ei, mai întâi ascultătoarea ideală care va deveni și cititoarea ideală atât de mult dorită de Casanova, se va desfășura caruselul care a fost viața Cavalerului de Seingalt. Desigur, nu înaintea unui adevărat ritual al lecturii cu virtuți divinatorii pe care o fac împreună, desigur, tot în bibliotecă, citind dintr-o carte numită, deloc întâmplător în contextul vieții lui Casanova, tocmai *Decameronul*... Iar Laura va înțelege treptat aspectul esențial al existenței bătrânului Cavalier, anume că întreaga sa viață acesta a încercat să lege plăcerile trupului „cu acelea, mai durabile, ale dragostei de cărți.”

Și spunând acest lucru, referindu-ne, deci, la dragostea pentru cărți, am ajuns chiar în centrul semnificațiilor cărții lui

Andrei Codrescu, interpretată, pe rând, drept roman istoric (există numeroase date istorice cât se poate de exacte, care reconstituie, în mare măsură, epoca în care este plasat personajul central, cum ar fi alungarea evreilor din Praga de către Maria Tereza în anul 1744, închiderea a patru sute de mânăstiri de pe teritoriul Boemiei în 1770, discuții despre Revoluția Franceză sau proclamarea independenței coloniilor americane), roman picaresc, erotic în linia lui Anne Rice sau plin de nuanțe de metaficțiune filosofică à la Umberto Eco. Lucruri adevărate – toate – dar, probabil, incapabile să prindă toate înțelesurile cărții și ale personajului său principal. Deoarece *Casanova în Boemia* este și rămâne, pe lângă toate acestea, și o sau mai ales o carte a dragostei pentru cărți iar cititorul va găsi, de-a lungul ei, numeroase trimiteri la alți scriitori și la alte cărți, romanul acesta devenind, este evident, o expresie clară a livrescului în literatură. Astfel, de la invocarea numelui lui Don Quijote al lui Cervantes, personajul literar cel mai iubit de Casanova, cel considerat de acesta a fi „unic-în-felul-lui, necugetat, impulsiv, generos, poate ultimul unic-în-felul-lui”, vom ajunge să ne întâlnim, desigur, ca cititori ai romanului de față, cu Voltaire, Marchizul de Sade, Hölderlin, Hegel, Goethe, Rimbaud, Stendhal, Laforgue, Guy de Maupassant, George Sand, Baudelaire, André Breton, Raymond Queneau, Apollinaire iar enumerarea ar putea continua. Cu toții deveniți, ei înșiși, personaje literare și cu toții raportându-se, cum altfel, la cărțile scrise chiar de Casanova, cel care, datorită unui ciudat pact negociat după moartea sa de Laura Brock, va putea veghea el însuși asupra destinului operei sale. Cu condiția obligatorie de a renunța atât la aventurile erotice, cât și la călătoriile care îi marcaseră întreaga viață iar lui Casanova îi este greu, la un moment dat, să se hotărască ce îi lipsește cel mai mult. De fapt, este momentul să spunem acum, Casanova călătorește chiar și atunci când stă între cei patru pereți ai bibliotecii de la Castelul Dux, reușind să facă și el, călătorii în jurul camerei, cumva à la Xavier de Maistre. Se întâmplă așa deoarece, aflat în Boemia, el descoperă, *post factum*, esența multora dintre călătoriile sale din tinerețe tocmai prin intermediul unor adevărate călătorii printre amintiri, evident, de cele mai multe ori axate în jurul aventurilor erotice.

Și tot evident, de cele mai multe ori, amintirile îl poartă către Veneția, orașul său natal cel atât de mult iubit, chiar și în ciuda celebrei sale întemnițări și apoi a evadării spectaculoase de aici. Un oraș despre care el însuși va spune că seamănă cu un teatru și nu orice fel de teatru, nu doar cu un teatru al lumii în miniatură, ci cu unul „de oglinzi”, a cărui viață se desfășoară în funcție de datele și de ritmurile celebrelor carnavaluri care, plăcându-le atât de mult locuitorilor săi, au fost transformate de aceștia, frecvent, într-un adevărat mod de viață. O viață trăită, așadar, sub domnia și sub dominația măștii sau a măștilor, fie ele simultane sau succesive. Căci Casanova însuși se deghizează adesea, la fel iubitele sale mai mult sau mai puțin pasagere, pentru că tuturor le place să se privească în oglinzi iar reflectarea este cea dintâi mască, la fel cum costumațiile (de carnaval sau nu) sunt, ele însele, cea dintâi oglindă pusă în fața chipului fiecăruia. Strategia de a aduce în paginile cărții personaje care recurg la strategia măștii fie la nivelul înfățișării, fie la acela, mai complicat, al intențiilor și acțiunilor propriu-zise ține, cel puțin parțial, de tradiția romanului libertin. Andrei Codrescu, el însuși un bun cititor, știe foarte bine acest lucru, pe care nu putea defel să-l ignore, dacă avem în vedere personajul pe care îl aduce în prim-plan în paginile acestei cărți. Pentru că, deși la sfârșitul vieții Casanova sau, cum îi place să se prezinte, Cavalerul de Seingalt, vrea să fie cunoscut în viitor drept „cel mai mare scriitor al Europei”, faima sa va rămâne, după cum spune unul dintre cititorii *Poveștii vieții* sale, aceea de „cel mai mare amant”. Probabil masca cea mai potrivită pentru el, cea pe care a reușit să o poarte, atât de bine de-a lungul vieții, încât a devenit una cu chipul său – unul dintre riscurile ce pot apărea în calea oricui recurge la măști, și, deopotrivă, un risc pe care Casanova și-l asumă pe deplin. Neacceptând, cu toate acestea, să fie vreodată confundat cu Don Juan, mai ales cu acel Don Giovanni al lui Mozart, operă la realizarea căreia, ni se spune, Casanova însuși a contribuit, ajutându-l pe Da Ponte la scrierea libretului, și la a cărei premieră asistă chiar, afirmând, după aceea, că „nu se recunoștea deloc în figura obraznică a acestuia, un personaj schematic ce-și datora existența mai mult Don Juan-ului spaniol sau personajului cu același nume al lui Molière decât materialului pe care i-l fur-

nizase lui Da Ponte.” Iată, aşadar, cum devin personaje literare şi Mozart, şi Da Ponte, la fel ca şi atâţia alţi celebri oameni de cultură ai Europei veacului Luminilor, sub imperiul unei perfecte stăpâniri din partea autorului, de astă dată, a strategiei măştii.

Carnavaluri şi măşti „made in U.S.A.”

Strategia aceasta funcţionase, de altfel, şi în cartea anterioară, *Mesi@*, numai că recursul la semnificaţiile complexe ale măştii devine adevărată metodă predilectă pentru proza lui Andrei Codrescu abia odată cu *Casanova în Boemia*. Publicat în Statele Unite în 1999, romanul *Mesi@*, a părut a-şi găsi locul între numeroasele titluri – nu doar literare – care, în preajma anului 2000, au abordat, din cele mai variate puncte de vedere, tematica milenaristă. Titlul, cel puţin, trimitea, aparent, suficient de clar spre acest gen de interpretare care se încadra vechii obsesii a Apocalipsei. Să vedem ce este evident la prima lectură a acestei cărţi; evident dar, nu o dată, în mare măsură, doar aparent. Aşadar, Felicity, o tânără din New Orleans licenţiată în psihologie şi detectiv particular, este angrenată într-o adevărată aventură care are ca finalitate nici mai mult nici mai puţin decât încercarea de a salva lumea, aflată în pragul distrugerii. Agenţii răului sunt reprezentaţi mai cu seamă de reverendul Mullin şi de ajutoarele sale, Corul Îngerilor Dintâi şi însuşi Diavolul. Departe de această Lume Nouă – mai mult sau mai puţin minunată... – se desfăşoară povestea stranie a unui şi mai straniu personaj, Andrea, orfană din Sarajevo care, după o şedere la o mănăstire din Ierusalim, va ajunge ea însăşi în America şi – evident, deloc întâmplător – tocmai la New Orleans, unde îşi va uni forţele cu cele ale lui Felicity împotriva răului.

Numai că dincolo de aceste fire narrative, *Mesi@* mai înseamnă ceva. Nu neapărat un „manual” de postmodernism, din simplul motiv că Andrei Codrescu nu prea alege, aici, a dăscăli în vreun fel pe cineva, nici măcar pe novicii în ale postmodernismului. Ci şi (din nou!) o carte despre cărţi, despre opere şi autori celebri, despre New Orleans şi, nu în ultimul rând, despre dragoste. Teme cunoscute cititorilor lui

Andrei Codrescu şi din alte scrieri: pentru că, dacă livrescul va marca romanul publicat ulterior, *Casanova în Boemia* (2002), diavolul, pactul cu acesta şi tribulaţiile ajutoarelor sale mai mult sau mai puţin diabolice sau demonice sunt de găsit în *Wakefield* (2004). Iar însuşi numele lui Felicity – cu toate jocurile de cuvinte posibile „city”, „fell” – apare şi în *Parfum. O poveste despre fericire*, microromanul inclus în volumul de nuvele şi povestiri *Un bar din Brooklyn* (1999). *Mesi@* devine, în acest fel, de la bun început – fapt evident pentru cei neinocenţi – un real spaţiu de joc iniţiat de autor, în care îşi au rolurile lor, întotdeauna bine determinate, nu doar personajele, ci – mai ales – cititorii. Un spaţiu care, dincolo de atmosfera inconfundabilă de „Big Easy” (sunt remarcabile reacţiile poliţistilor, ale micilor traficanti de droguri, ale barmanilor din New Orleans sau trimerile la ediţiile cotidianului *Times Picayune*, cel mai citit din acest oraş) se transformă, exact atunci când te-ai aştepta mai puţin, într-o adevărată bibliotecă *ad-hoc*, antologică rămânând prezentarea pasagerilor dintr-o cursă a companiei aeriene BookAir (compania călătorilor care citesc): fiecare în parte pare a se raporta, cât se poate de clar, la un anumit spaţiu sau orizont cultural, căci lecturile lor variază de la *Al doilea sex* de Simone de Beauvoir, la *Profeţiile lui Nostradamus* şi de la *Învăţăturile lui Don Juan* sau *Kabala* lui Scholem, la (surpriză, oare?...) un volum de versuri intitulat *Licence to Carry a Gun*, al unui poet pe nume Andrei Codrescu... În acest context, Andrea alege o cu totul altă atitudine, adică încearcă să erotizeze întregul avion. Căci, deşi paradisul poate fi conceput ca bibliotecă, un univers plasat pentru totdeauna exclusiv sub semnul cărţilor nu are prea mari şanse de reală supravieţuire. Cel puţin într-un asemenea moment, de potenţială şi / sau apropiată Apocalipsă... Performanţa Andreei este, de aceea, cu atât mai mare, ea restabilind, practic, prin acest recurs la resursele erotismului şi echilibrul între Eupalinos şi Narcis, imaginea duală (desigur, numele lui Paul Valéry trebuie amintit din nou aici) care străbate, așa cum subliniam anterior, scrierile lui Codrescu încă din *Domnul Teste în America*.

Mesi@ reprezintă, apoi, o carte ce recompune o lume descrisă ca stând, mereu, sub un inedit semn al turnului Babel: pentru că, dacă Felicity se mişcă prin oraşul New

Orleans, populat, în paranteză fie spus, de pakistanezi, iranieni și tot felul de imigranți de alte naționalități veniți în SUA ca spre o nouă țară a făgăduinței pe care, însă, nu le-a promis-o nimeni, alte personaje provin din estul Europei (Andrea, din Sarajevo iar călugărițele de la mânăstirea unde se va afla ea temporar, din România) sau chiar din Asia. Iar plăcerea cea mai mare pe care o găsesc – sau, cine știe, pe care și-o pot imagina – este să poarte lungi discuții pe cele mai diferite teme, de la practicile religioase buddhiste la ispitele diavolului sau de la nemurirea sufletului la preparatele culinare creole specifice Louisianei. Și, desigur, de la toate acestea – și multe altele pe deasupra – la cărți. Efectul asupra cititorului este un adevărat „vertij de Babel”, identificabil nu numai la nivelul lumii pe care o construiesc aceste ființe de hârtie, ci și la acela al relațiilor dintre ele. În plus, impresia de permanentă mișcare este accentuată și de călătoriile, mai lungi sau mai scurte, mai aventuroase sau mai previzibile, pe care le fac mai ales Felicity și Andrea. Aceasta din urmă pare, de altfel, a deveni, din această cauză, un adevărat personaj picaresc *sui generis*, la această impresie contribuind, fără îndoială, și titlurile lungi și extrem de rezumativ elaborate, desprinse parcă din romanele picareschi ale Spaniei Secolului de Aur, pe care autorul le alege pentru fiecare capitol în parte; iată câteva exemple, alese aproape la întâmplare: *Capitolul doi. În care o copilă orfană din Bosnia, pe nume Andrea, este adusă la așezământul Sfânta Hildegard din cetatea Ierusalimului, spre marea minunare a maicuțelor sau Capitolul cinci. În care Felicity Le Jeune o conduce pe Grandmere pe ultimul drum, îl surprinde pe reverendul Mullin în flagrant delict, dă nas în nas cu adevărata Americă la Home Depot, dă peste o pagină de web extraordinară și se apucă să-și facă meseria, confruntându-se cu o situație foarte periculoasă.* Totuși, față de Felicity, Andrea va fi mai tot timpul „on the road” dar într-un sens sensibil diferit față de implicațiile titlului romanului lui Jack Kerouac.

Dincolo de toată această orchestrație atât de elaborată, care, în unele momente, cel puțin, pare a susține un soi de implică poetică a permanentei uimiri, amenințând cititorul cu foarte posibila rătăcire într-un complicat labirint – nu într-un tot borghesian –, *Mesi@* aduce în actualitate încă o problemă, discutată, de altfel, de Andrei Codrescu și în *The*

Disappearance of the Outside: relația dintre înăuntru și afară, dintre aici și acolo, dintre aparență și esență, altfel spus, între adevăr și iluzie. Pentru că, dezamăgită fiind de tot și de toate și mai cu seamă de lumea din jurul său și de bărbații din viața ei, Felicity alege, la un moment dat, să intre iar apoi să se implice din ce în ce mai mult, într-un soi de univers compensatoriu. Iar acesta nu mai e, la sfârșit de secol XX – și, potențial, sfârșit al lumii – mai vechiul spațiu securizant romantic al naturii sau cel simbolist, al interioarelor intime – ci e spațiul virtual, *cyberspace*. Un loc unde oricine poate fi altcineva, prin simplul clic pe câteva butoane, acțiune ce va crea, finalmente, un avatar, respectând sau, dimpotrivă, încălcând la tot pasul etica alterității. Sau făcând uz tocmai de completa lipsă de etică, într-un loc unde oricine poate fi oricine. Sau, mai exact, poate spune despre sine că este oricine își dorește el / ea sau cei cu care interacționează în această lume virtuală. Celebrul „Vis american” este, el însuși, pus, astfel, sub semnul întrebării: „Ești pur și simplu americană”, i se spune lui Felicity. „Ești amnezică prin definiție. Noi, americanii, suntem oameni fără memorie. Nu avem nevoie de ea. Tot ceea ce avem nevoie să știm este disponibil on-line.” Astfel, Felicity își va alege, la început, numele Mesia și un avatar cât se poate de adecvat – din punctul ei de vedere – pentru acesta, pentru ca, mai târziu, dezamăgită de propria sa sinceritate dezarmantă (care, probabil, nu prea avea ce căuta în lumea virtuală), să se răzgândească și să-și schimbe acest nume milenarist în altul, Șeherezada, completat de un avatar foarte feminin și atrăgător, cu buze de forma unei inimioare și alte detalii plăcute vederii... Cu acest chip nou, ea va intra în legătură cu Ovidiu, Dante și chiar cu Nikola Tesla, adesea cu scopul declarat de a reuși, măcar în acest fel, să depășească singurătatea care pare a o copleși. Dar calea e una singură: nu doar asumarea identității Șeherezadei, ci și (mai ales!) a vocației de povestitoare a acesteia, dovadă un scurt dialog revelatoriu: „O persoană fără poveste este un rob. Felicity gustă adevărul amar al răspunsului acesta. Atunci înseamnă că sunt o roabă. Numele meu este Șeherezada, roaba.” Celebra afirmație a lui Rimbaud „Je est un autre”, continuată și confirmată, prin creația și însăși „existența” multiplă a heteronimilor lui Fernando Pessoa, cel

care se simțea „plural ca universul”, par a fi identificabile, ca în filigran, în mai toate paginile prezentului roman al lui Andrei Codrescu. Dacă, pentru Shakespeare, era valabilă afirmația conform căreia „we are such stuff as dreams are made on”, pentru Calderón ea va fi exprimată altfel, căci, pentru dramaturgul spaniol, „viața e vis”. Iar dacă, mai târziu, reprezentanții avangardelor vor face din vis un adevărat principiu de creație, *Mesi@* „citește” și duce, cumva, toate aceste aspecte, până la ultimele consecințe. Viața nu mai e vis, ci virtualitate, oamenii nu-și mai doresc vise, ci avataruri, romanul însuși nu mai vorbește despre condiția umană, ci despre condiția literaturii iar principiul oniric este transformat în strategie a disimulării în cyberspace, soi de inedită formă a celei mai bune dintre lumile posibile... O strategie care face, uneori, ca nici chiar personajele implicate să nu-și mai dea seama până la capăt în ce univers se mișcă în anumite momente – cel real sau cel virtual – sau care dintre acestea este preferabil. Pentru Felicity, ieșirea din acest univers artificial – și, deopotrivă, marea șansă de salvare spirituală – este reprezentată de întâlnirea cu Andrea, în lumea reală din New Orleans, în preajma sărbătorii de Mardi Gras. Altfel spus, o readaptare treptată la ritmurile lumii reale, mediată, cumva, de carnavalul care cuprinde orașul câteva zile pe an. Cum s-ar spune, mediată de măști, de astă dată de unele reale, cât se poate de palpabile. Numai că pericolul care se deschide înaintea oricui ar fi tentat – prea mult – de această strategie a dublei intenții sau a mascării și deghizării este, după cum bine se știe, imposibilitatea de a-și mai recunoaște adevăratul chip, cel de dincolo de mască. Sau chiar, în cazuri extreme, pierderea acestuia.

În plus, Andrea e un alt personaj feminin tulburător, rudă bună cu Frumoasa Remedios din romanul *Un veac de singurătate* de Gabriel García Márquez, nu numai prin frumusețea sa neobișnuită, cât mai ales prin senzualitatea nemaiîntâlnită prin acele locuri – și total atipică pentru navigatorii pasionați de lumea internetului – și prin capacitatea sa de a erotiza nu doar universul exterior, ci însuși limbajul. În fond, abia după această mirabilă întâlnire, cititorul înțelege că, în fond, jumătatea care îi lipsea lui Felicity era tocmai Andrea, pentru că numai după acest moment fiecare din cele două se

va simți pe deplin împlinită. Nu întâmplător, cu puțin timp înainte, Felicity lansase disperatul apel către ceilalți cybernauți, de a ieși din această lume a permanentei deghizări – sau dedublări ori multiplicări – și de a comunica unii cu ceilalți în calitate de oameni și nu de avataruri: „Șeherezada, cea care a pus capăt neodihnei voastre și v-a făcut nopțile mai lesne de îndurat, vă cere acum ceva. [...] În timp ce toți oamenii din New Orleans își vor pune în curând măști pentru Carnaval, pentru a deveni altcineva, eu vă chem aici să fiți voi înșivă.” (*Capitolul treizeci și doi. În care Andrea e cu Felicity și Felicity e cu Andrea*) Căci umanitatea este ceea ce contează, până la urmă, pentru orice ființă umană în adevăratul sens al cuvântului, cu toate ale ei; între acestea toate, în special dragostea. Mai cu seamă la un sfârșit de secol, de mileniu sau, de ce nu, chiar de lume. Finalul romanului lui Andrei Codrescu stă, în fond, mărturie, că, dacă lumii îi va fi dat să se salveze, asta se va întâmpla doar datorită umanității ființei umane. Adică același lucru la care ne-a făcut să reflectăm și Gershon Scholem, atunci când s-a întrebat, mai mult sau mai puțin retoric, dacă nu cumva tocmai Paradisul a fost cel care a avut mai mult de pierdut prin izgonirea omului.

Wakefield, romanul din anul 2004 al lui Andrei Codrescu, se bazează, la fel ca și cele anterioare, pe de o parte pe strategia mascării și / sau dedublării dar, deopotrivă – de astă dată, chiar mai evident – pe raportarea permanentă la condiția literaturii. Surpriza vine, acum, tocmai de la referința livrescă pe care Codrescu o alege, evidențiată încă din primele pagini ale cărții: „Într-o zi se arată diavolul. <<Am venit să te iau. Nu sunt pregătit, spuse Wakefield. De ce nu? N-ai niciun motiv ca să trăiești.>> Wakefield e scandalizat: <<Ești nebun? Ce vorbă e asta s-o spui unui om în floarea vârstei>>” (*Wakefield, Prolog – „La sfârșitul secolului XX”*)

Se părea – iar critica literară chiar s-a grăbit să sublinieze în numeroase rânduri acest lucru – că, după *Maestrul și Margareta*, romanul lui Mihail Bulgakov sau *Faustul meu* de Paul Valéry, va fi foarte greu, dacă nu de-a dreptul imposibil, să se aducă ceva cu adevărat nou și, mai cu seamă, viabil din punct de vedere estetic în abordarea mitului faustic în literatură. Mai ales la nivelul prozei. Cu toate acestea, *Wakefield* reușește să demonstreze contrariul, dovedindu-se a fi un roman care tin-

de să cuprindă, în paginile sale, majoritatea aspectelor ce caracterizează societatea și cultura americană a ultimilor ani: de la dominația telefoanelor celulare (diavolul însuși e agasat, de la bun început, de zbârnăitul lor insistent) la obsesiile legate de renovarea clădirilor ce țin de patrimoniul istoric, de la încercarea de găsire a unei soluții (unice?) de salvare pentru o lume aflată pe moarte sau, în cel mai bun caz, în descompunere, în practicile yoga la discuții despre globalizare și de la lumea restaurantelor, barurilor și cafenelelor tipic americane la aceea a noilor îmbogățiți, veniți aici, ca spre noua Mecca din toate colțurile lumii. Deloc întâmplător, toate acestea sunt puse în legătură cu personajul principal, cel care, de altfel, dă chiar titlul acestei cărți, Wakefield, și, nu o dată, sunt privite din perspectiva sa. Un nume, și el, deloc întâmplător. Pentru că, optând pentru acest personaj și pentru acest titlu, Andrei Codrescu se raportează, dincolo de tradiția mitului faustic, spre care trimit cu claritate chiar primele rânduri ale cărții, citate, de altfel, mai sus, și la o alta, anume cea a literaturii americane, epigraful („Imagination, in the proper meaning of the term, made no part of Wakefield's gifts.” / „Imaginația, în înțelesul propriu al termenului, nu făcea parte dintre calitățile lui Wakefield.”) fiind preluat din opera lui Nathaniel Hawthorne, mai exact dintr-o povestire din 1835 a acestuia, numită, din nou deloc întâmplător, *Wakefield*.

În textul lui Hawthorne, la care, de altfel, mai multe personaje ale romanului lui Andrei Codrescu fac frecvente referiri, Wakefield își părăsește într-o bună zi casa și soția și pleacă, fără a da nimănui vreo explicație, să-și ducă viața în altă parte, de fapt chiar pe strada vecină, de unde poate să își privească (deja) fosta familie și fostul cerc de cunoscuți ca și cum ar fi ale altcuiva. Nu o dată, acest personaj a fost interpretat drept o metaforă a artistului american, înclinat să se îndepărteze de legăturile cu viața reală sau chiar de cele cu viața sa anterioară tocmai pentru a avea o perspectivă mai clară asupra lor și a le înțelege mai bine. Totuși, în acest fel, el comite o faptă cu consecințe irevocabile, deoarece, după cum se spune chiar în cuprinsul cunoscutei povestiri din literatura americană, „by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the

Universe.” În mare măsură, noul Wakefield, pe care recentul roman al lui Andrei Codrescu îl pune în fața cititorului, corespunde acestei definiții, cu toate că, adesea, situațiile în care este pus sau cărora trebuie să le facă față sunt prezentate într-o asemenea manieră încât par menite exclusiv să stârnească cel puțin un zâmbet dacă nu chiar râsul. Personajul în discuție este un bărbat divorțat, care trăiește singur într-un apartament confortabil și aranjat cu mult bun gust (oare cum ne-am putea îndoi că exact așa stau lucrurile, de vreme ce chiar diavolul face o observație în acest sens...), într-un mare oraș american, din care însă pleacă, destul de frecvent, pentru a ține conferințe pe cele mai diverse și neașteptate teme, de la artă și arhitectură la „Poezia și banii”, de exemplu (încheiată în mod cu totul năucitor pentru întreaga asistență cu concluzia „Moneda viitorului va fi poezia”) – bine plătite, de altfel – în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. Are, suficient de departe, o fostă soție de origine română, Marianna, o fiică, Margot, cu care vorbește la telefon cam o dată la două săptămâni, așadar, muștrările de conștiință cu privire la neimplicarea lui ca tată în viața ei pot fi alungate ușor, un singur bun prieten, Ivan Zamyatin, imigrant rus, șofer de taxi și filosof în timpul liber, și numeroase frustrări mai mult sau mai puțin evidente care țin de atât de frecvent discutata și disputata (în America și nu numai) criză a vârstei mijlocii.

Peste toate astea, Wakefield primește într-o bună zi, pe neașteptate, vizita diavolului care, așa cum s-a întâmplat de secole întregi în operele dedicate mitului faustic, e dispus, ba chiar doritor, să încheie un pact. Evident, autorul acestui roman știe bine cum stau lucrurile în literatura de până acum, de altfel chiar și personajul său a citit mult și multe, de la *Faust* de Goethe la *Maestrul și Margareta*, el afirmă acest lucru cu mândrie chiar în fața noului Satan. Evident, așadar, pentru cititor, încă de pe acum, că va avea în față, în paginile acestei cărți, un altfel de Faust decât cel consacrat. Dar și un altfel de diavol... Care, în paranteză fie spus, are parte de propriile neliniști (nu puține) și crize existențiale (deloc ușoare!) legate mai cu seamă de o serie de încurcături birocratice care, culmea, par să fi cuprins și tărâmul de dincolo, cel al întunericului, desigur dar și de tensiunile create în aceleași locuri de mai tinerii și extrem de neliniștiții demoni. Se

întâmplă așa în primul rând pentru că *Wakefield* este, în egală măsură, un roman ludic și parodic. Conservatoare și înnoitoare în același timp, reverențioasă dar și distructivă, parodia rămâne un gen ambiguu și deschis, formulă ideală pentru scriitorul doritor să se raporteze permanent la o tradiție culturală. Iar Andrei Codrescu se încadrează în această direcție, urmându-i, așadar, pe Bulgakov, Valéry sau Michel de Ghelderode, mai cu seamă în aceea că alege să trateze arhetipul în notă parodică. Desigur, pactul cu diavolul este esențial și în acest roman, cartea începând, neîntâmplător, tocmai cu prezentarea termenilor săi. Și, la fel ca și în alte cazuri cunoscute din istoria mitului faustic, pactul reprezintă, în același timp, și un fel de „contract” care îl va stimula pe Faust să joace – sau, de ce nu – chiar să trăiască mai multe roluri, uneori chiar să se (re)inventeze pe sine, secondat, evident, de noul Mefisto. Și, deoarece s-a afirmat frecvent că pactul ține de o esență teatrală a mitului faustic, în *Wakefield*, diavolul este, cel puțin parțial, și regizor dar și spectatorul prin excelență al rolului (sau rolurilor) pe care le interpretează noul Faust, el chiar făcând, la un moment dat, o constatare în acest sens: „Un spectacol pe cinste, râde El Diablo, chiar că ar trebui să mă transform într-un realizator de filme. Apoi își aduce aminte. Deja este. Și nu doar un realizator de filme, ci mai mulți. Revistele de cinema enumeră sute din creațiile sale.” Astfel, acest diavol îi oferă acestui Faust un răgaz de un an pentru a descoperi ceea ce se cheamă „viața adevărată”, asigurându-l chiar, pentru a-i alunga orice neliniște posibilă, că nimeni nu-i va simți lipsa, totul urmând să decurgă ca și cum *Wakefield* nici n-ar mai exista sau ar fi într-un fel invizibil, așa cum, de altfel, el visa adesea pe când era copil. Iar *Wakefield* călătorește, ca și cum ar fi protagonistul unui alt (și altfel) de roman picaresc de-a lungul și de-a latul țării întâlnind milionari de cele mai diverse naționalități ce dețin companii sau mari corporații industriale, persoane dependente de jocurile de noroc, tinere manechine care arată asemenea dependențelor de heroină, militanți ecologiști ș.a.m.d. Iar în acest fel, autorul se raportează din nou, subtil și subtextual de astă dată, la tradiția literară americană și, din nou, deloc întâmplător, la același Nathaniel Hawthorne, ale cărui povestiri *The Artist and the Beautiful* sau *Ethan Brand*, ca

să ne limităm la aceste exemple, pot fi încadrate în aceeași linie de evoluție și metamorfoză permanentă a mitului faustic, identificabilă, de altfel, cel puțin parțial, și în romanele sale *Povestea de la Blithedale* și *Litera stacojie*. Căci să nu uităm, de exemplu, că Ethan Brand face el însuși o călătorie, în felul acesta cunoscând, în alt sens decât *Wakefield* (cel din 1835 dar și cel din 2004) realitatea cu adevărat multistratificată a continentului nord-american.

Continent cu atât mai evident stratificat, cu cât noul *Wakefield* cunoaște, de-a lungul călătoriei sale inițiatice (în măsura în care orice călătorie este inițiativă), o serie de personaje care par a recompu foarte ingenios și ad-hoc metafora, de asemenea foarte prezentă în literatura de pretutindenii a Turnului Babel. Din nou, imaginea unui adevărat Babel în care, simptomatic, personajele – toate personajele, parcă marcate în mod esențial de un adevărat complex al descendenței lor livrești – vorbesc despre cărți și despre autori celebri de la *Beowulf* la *Maestrul și Margareta*, de la *Tragedia doctorului Faust* de Christopher Marlowe la *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski sau de la *Faust* de Goethe la scrierile lui Freud și Jung, ca să nu mai punem la socoteală numele scriitorilor – mai cu seamă americani – (din ce în ce) mai apropiați de prezent, Ted Berrigan, Jack Kerouac, Frank O'Hara, James Merrill etc. etc. Sau, așa cum face la un moment dat chiar personajul principal al cărții, se proiectează în situații ce trimit la împrejurări și figuri celebre din mitologie, de exemplu la Dedal și Labirintul creat de el, în Creta, la cererea regelui Minos. În plus, această călătorie tinde cel puțin să-l facă sau să-l ajute pe noul *Wakefield-Faust* să se transforme și într-un cuceritor-seducător, Andrei Codrescu știind foarte bine că mitul lui Faust a fost pus uneori în legătură cu cel al lui Don Juan, de către unii cercetători ca Gregorio Marañon, Kierkegaard sau Arnold Van Genep. De aici tribulațiile sale mai mult sau mai puțin sentimentale, de la Maggie la Sandina la Milena la Françoise sau Cybelle.

Paradoxal, poate dar cu totul justificat de și la nivelul structurii narative a acestui roman, la capătul drumului sau, în orice caz, la unul din capetele lui, în locul focului de pistol cu care diavolul îl anunțase că îi va marca termenul de un an – ultimul an – din viață, lui *Wakefield* i se aduce la cunoștin-

ță că dosarul său a fost clasat, că poate să-și vadă liniștit de ale lui în următoarea perioadă de timp, cel puțin până când (și numai dacă) amintitul dosar va fi redeschis. Și că, în orice caz, diavolul fusese lângă el în cele mai neașteptate momente de pe parcursul călătoriei sale. Atâta doar că Wakefield nu-și dăduse niciodată seama de acest lucru, el fiind, este evident acum, mult mai receptiv la latura livrescă a existenței decât la cea reală... Ultimele rânduri ale romanului sunt, de altfel, edificatoare în acest sens: „Wakefield nici măcar nu-și mai termină paharul. Se îndreaptă spre casă ca să citească. Ce altceva ar putea face un om iubitor de liniște într-o lume plină de lovituri de ciocan?” Sugestie dată, implicit, de către autor („all things considered...”) și cititorului – desigur, unui cititor ideal – căruia ce altceva i-ar mai rămâne oare de făcut în lumea aceasta, atât de lipsită de liniște a începutului de mileniu decât să reînceapă / să (re)învețe să citească.

BIBLIOGRAFIE

- Marcel Proust, *Swann*. Traducere, prefață, note, comentarii și tabel cronologic de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1987.
- Marcel Proust, *La umbra fetelor în floare*. Traducere, prefață, note și comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1988.
- James Joyce, *Ulise*. Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1984.
- James Joyce, *Oameni din Dublin*. Traducere de Frida Papadache, București, Editura RAO, 1995.
- Yasunari Kawabata, *Țara zăpezilor*. Traducere de Stanca Cionca, București, Editura Humanitas, 2007.
- Yasunari Kawabata, *Vuietul muntelui*. Traducere de Pericle Martinescu, București, Editura Humanitas, 2000.
- Yasunari Kawabata, *O mie de cocori*. Traducere de Pericle Martinescu, București, Editura Humanitas, 2000.
- Franz Kafka, *Procesul*. Traducere de Gellu Naum, București, Editura RAO, 1994.
- Franz Kafka, *Castelul*. Traducere de Mariana Șora, București, Editura RAO, 2007.
- William Faulkner, *Cătunul*. Traducere de Anca Irina Ionescu, București, Editura Orizonturi, 1998.
- William Faulkner, *Orașul*. Traducere de Anca Irina Ionescu și Irina Negrea, București, Editura Orizonturi, 1999.
- William Faulkner, *Casa cu coloane*. În românește de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
- William Faulkner, *Lumină de august*. Traducere de Radu Lupan, postfață de Mircea Mihăieș, Editura Polirom, 2005.
- Ernest Hemingway, *Adio, arme*. Traducere de Radu Lupan, București, Editura Vivaldi, 1992.
- Ernest Hemingway, *Fiesta (Soarele răsare, soarele apune)*. Traducere de D. Mazilu, București, Editura Torent, 1993.
- Vladimir Nabokov, *Lolita*. Traducere de Horia-Florian Popescu, Editura Polirom, 2003.
- Jorge Luis Borges, *Opere, vol. 1 și 2*. Traduceri de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, îngrijire de ediție și prezentări de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1999.

Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*. Traducere de Mihnea Gheorghiu, București, Editura RAO, 1995.

José Saramago, *Memorialul mânăstirii*. Traducere, prefață și note de Mioara Caragea, Editura Univers, 1998.

José Saramago, *Istoria asediului Lisabonei*. Traducere, prefață și note de Mioara Caragea Editura Univers, 1998.

Andrei Codrescu, *The Disappearance of the Outside. A Manifesto for Escape*, Rumminator Books, 2001.

Andrei Codrescu, *Wakefield*, Algonquin Books of Chapel Hill, 2004.

Andrei Codrescu, *Casanova în Boemia*. Traducere de Ioana Avădani, Polirom, 2005.

Andrei Codrescu, *Mesi@*. Traducere și note de Ioana Avădani, Polirom 2006.

*

Antologia eseului hispano-american. Traducere de Paul Alexandru Georgescu, București, Editura Univers, 1975.

Eseiști spanioli. Antologie, studiu introductiv, note și traducere de Ovidiu Drimba, București, Editura Univers, 1982.

Théorie littéraire – Problèmes et perspectives. Sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Dowe Fokkema, Eva Kushner, Presses Universitaires de France, 1989.

Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez, Serie Valoración Multiple, Casa de las Américas, La Habana, 1969.

Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, edición dirigida por Luis Fernando García Nuñez, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1995.

The Penguin History of Literature, vol. 1-9, London, Penguin Books, 1993.

The New Pelican Guide to English Literature, vol. 1-9, edited by Boris Ford, London, Penguin Books, 1991.

Ion Acsan, *Din lirica japoneză*, București, Editura Univers, 1971.

Richard P. Adams, *Faulkner, Myth and Motion*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.

R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Paris, Éditions Albin Michel, [f.a.]

R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Sorin Alexandrescu, *William Faulkner. Studiu monografic*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei, 1965.

Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Traducere de I. Negoiteșcu, Iași, Editura Polirom, 2000.

A. E. Baconsky, *Meridiane. Pagini despre literatura universală*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze. Sau magia artificială a efectelor miraculoase*. Traducere de Paul Teodorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975.

Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, sciens-fiction și înșelăciuni*. Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, București, Editura Meridiane, 1981.

Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982.

John Barth, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, Northridge, Calif., Lord John's Press, 1982.

Ana-Maria Barrenechea, *Borges, the Labyrinth Maker*. Edited and translated by Robert Lima, New York University Press, 1965.

Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

Roland Barthes, *Romanul scriiturii*. Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețeanu-Vasiliu, prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețeanu-Vasiliu, București, Editura Univers, 1987.

Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*. Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976.

Samuel Beckett, *Proust*. Traducere de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2004.

Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*. Traducere și prefață de Dumitru Țepeneag, postfață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1998.

Nina Berberova, *Nabokov și Lolita sa*. Traducere de Adriana Liciu, București, Editura Humanitas, 2004.

Henri Bergson, *Râsul. Eseu despre semnificația comicului*. Traducere de Mioara Dugneanu, București, Editura Universal Dalsi, 1997.

Henri Bergson, *Eseu despre datele imediate ale conștiinței*. Traducere de Mihnea Columbeanu, București, Editura Antet, 1999.

Maurice Blanchot, *Spațiul literar*. Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1980.

Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*. Tradu-

cere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 1998.

Wayne C. Booth, *Retorica romanului*. Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.

Zack Bowen, *Musical Allusions in the Work of James Joyce. Early Poetry Through Ulysses*, State University of New York Press, Albany, 1974.

Marcel Brion, *Arta fantastică*. Traducere și prefață de Modest Morariu, București, Editura Meridiane, 1970.

Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969.

Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*. În românește de Viorel Grecu, prefață de Paul Cornea, București, Editura Univers, 1975.

Roger Caillois, *În inima fantasticului*. În românește de Iulia Soare, cuvânt introductiv de Edgar Papu, București, Editura Meridiane, 1971.

Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, La Habana, Ed. Unión, 1966.

Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Iași, Editura Polirom, 2003.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 1-3, București, Editura Artemis, 1995.

Stanca Cionca, *Cuvânt înainte*, în vol. *Teatru Nō*. Traducere, selecție și note de Stanca Cionca, București, Editura Univers, 1982.

Maurice Couturier, *Roman et censure ou la mauvais foi d'Eros*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.

Dan Cristea, *Versiune și subversiune: paradoxul autobiografiei*, București, Editura Cartea Românească, 1998.

Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*. În românește de Adolf Ambruster, cu o introducere de Alexandru Duțu, București, Editura Univers, 1970.

David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Phoenix Books, 8th edition, Chicago, The University of Chicago Press, 1970.

Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, București, Editura Cartea Românească, 1976.

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977.

Radu Enescu, *Franz Kafka*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*. Traducere de Petru Popescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1989.

George James Frazer, *Creanga de aur*. Traducere și prefață de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980.

Northrop Frye, *Anatomia criticii*. În românește de Domnica Sterian și Mihai Spărișu, prefață de Vera Călin, București, Editura Univers, 1972.

Maria Fürst, Jürgen Trinks, *Manual de filozofie*. Traducere de Ioana Constantin, București, Editura Humanitas, 1997.

D. P. Gallagher, *Modern Latin American Literature*, Oxford University Press, 1973.

Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard, 1965.

Dan Grigorescu, *Realitate, mit, simbol. Un portret al lui James Joyce*, București, Editura Univers, 1984.

Ricardo Gullón, *Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.

Roberto González Echevarría, *Gabriel García Márquez*. Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1989.

Ihab Hassan, *Radical Innocence. Studies in the Contemporary American Novel*, New York, Harper Colophon Books, Harper Row, Publishers, 1966.

Ihab Hassan, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, The University of Wisconsin Press, 1990.

David Herman, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999.

Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, Editura Meridiane, 1973.

Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere de H. R. Radian, cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1998.

Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan Popescu, București, Editura Univers, 2002.

Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

Victor Ivanovici, *Formă și deschidere. Structuri și categorii literare*, București, Editura Eminescu, 1980.

Victor Ivanovici, *El mundo de la narrativa hispanoamericana. Una introducción*, Quito, Fondo Editorial C. C. E., 1998.

C. G. Jung, *Dialectique du Moi et du l'Inconscient*. Traduit de l'allemand, prefacé et annoté par le docteur Roland Cohen, édition revue et corrigée, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Shuichi Kato, *Istoria literaturii japoneze*, București, Editura Nipponica, 1998.

Donald Keene, *Literatura japoneză. În românește* de Doina și Mircea Oprița, cuvânt înainte de Sumiy Haruya, București, Editura Univers, 1991.

Donald Keene, *Down to the West. Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Rinehart and Winston, 1984.

Elizabeth M. Kerr, *William Faulkner's Yoknapatawpha, „A Kind of Keystone in the Universe”*, New York, Fordham University Press, 1983.

Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995.

Søren Kierkegaard, *Boala de moarte. Un expozeu de psihologie creștină în vederea edificării și a deșteptării*. Traducere, prefață și note de Mădălina Diaconu, București, Editura Humanitas, 1999.

Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*. Traducere de I. Pecher, prefață de Ion Aluș, București, Editura Politică, 1978.

Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*. Traducere de Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers, 2000.

Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Eseu de tipologie narativă*. Traducere de Angela Martin, București, Editura Univers, 1994.

David Lodge, *Limbajul romanului. Eseuri de critică și analiză verbală în câmpul romanului englez*. Traducere și note de Radu Paraschivescu, cu o prefață a autorului, București, Editura Univers, 1998.

Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948.

Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*. Traducere de L. și P. Năvodaru, cuvânt înainte de Victor Ernest Mașek, București, Editura Politică, 1975.

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998.

A. Marchese, J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Polirom, 2001.

Sabine Melchior-Bonnet, *Istoria oglinzii*. Traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Jean Delumeau, București, Editura Univers, 2000.

Mircea Mihăieș, *Cartea eșecurilor. Eseuri despre rescriere*, București, Editura Univers, 1990.

Francisco Morales Padrón, *America în romanele ei*. Traducere de Esdra Alhasid, prefață și notă biobibliografică de Andrei Ionescu, București, Editura Minerva, 1994.

Darie Novăceanu, *Efectul oglinzii*, București, Editura Cartea Românească, 1983.

José Ortega y Gasset, *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*. Traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1973.

Octavio Paz, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*. Traducere de Cornelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 1998.

Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, București, Editura Minerva, 1979.

Gilles Philippe, *Romanul. De la teorii la analize*. Traducere de Elena Popoiu, Iași, Institutul European, 2002.

Gaëtan Picon, *Funcția lecturii*, București, Editura Univers, 1981.

John Pirkoulis, *The Art of William Faulkner*, Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey, 1982.

Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*. Traducere de Irina Bădescu și Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1987.

Jean Pouillon, *Temps et roman*. Nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1993.

V. I. Propp, *Morfologia basmului*. În românește de Radu Nicolau, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970.

Michel Raimond, *La Crise du roman*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

Aurel Rău, *În inima lui Yamato*, București, Editura Albatros, 1973.

Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului*. În românește de Liana și Valentin Atanasiu, prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1988.

Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

Paul Ricoeur, *Metafora vie*. Traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.

- Emir Rodríguez Monegal, *Symbols in Borges's Work*, West Lafayette, Indiana, 1973.
- Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, Editura Univers, 1986.
- Mirela Roznoveanu, *Civilizația romanului*, București, Editura Cartea Românească, 1991.
- Octavian Simu, *Dicționar de literatură japoneză*, București, Editura Politică, 1973.
- John Stark, *The Literature of Exhaustion*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1974.
- Igor Stravinski, *Poetica muzicală*. Traducere de Marta Pană, București, Editura Muzicală, 1967.
- W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estetica*, Madrid, Tecnos, 1988.
- Mario Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- Ion Vlad, *Lectura romanului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2005
- René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press.
- Hisaaki Yamanouchi, *Privire asupra literaturii japoneze moderne*, București, Editura Univers, 1989.
- Mihai Zamfir, *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*, București, Editura Univers, 1976.

CUPRINS

Mutații în estetica romanului modern. Marcel Proust și James Joyce – de la memoria involuntară la fluxul conștiinței	5
Romanul modern – privire generală	5
Orientări și direcții ale romanului modern; reprezentanți	13
Marcel Proust, „În căutarea timpului pierdut” – compoziție și personaje	20
James Joyce, „Ulise” – structură și semnificații	33
Romanul japonez modern și asumarea liricului în proza niponă.	
Yasunari Kawabata, <i>Țara zăpezilor, Vuietul muntelui</i>	48
Romanul japonez – origini și evoluție	48
Proza lui Yasunari Kawabata între tradiție și modernitate	54
Influența teatrului Nō și a poemului haiku asupra prozei lui Yasunari Kawabata.....	64
Romanul parabolic și simbolic. Franz Kafka, <i>Procesul, Castelul</i>	72
Implicații ale temporalității în romanele lui Franz Kafka.....	72
Reprezentări ale spațiului în proza kafkiană. Semnificațiile vinei.....	77
Ipostaze ale personajului feminin în romanul american modern: de la Eula la Lolita. William Faulkner, <i>Lumină de august</i> ;	
Ernest Hemingway, <i>Adio, arme, Fiesta</i> ; Vladimir Nabokov, <i>Lolita</i> ...89	
Romanul american al secolului XX – prezentare generală	89
William Faulkner între conceptele criticii	93
William Faulkner, „Lumină de august”. Metamorfozele mitului	105
Ernest Hemingway. Singurătatea „generației pierdute”	112
Vladimir Nabokov și romanul „poerotic”	118
Realismul magic și romanul latino-american al secolului XX.	
Gabriel García Márquez, <i>Un veac de singurătate</i>	124
Realismul magic – apariție, definiții, reprezentanți	124
Gabriel García Márquez, „Un veac de singurătate”. De la imaginea utopiei la semnificațiile bibliotecii labirintice	135
José Saramago. Muzicalizarea ficțiunii în romanul contemporan	150
Vocile narative și sensul Istoriei	150
Între modernism și postmodernism	158
Andrei Codrescu. Între vocația literaturii și plăcerea măștilor	169
Călătorii în jurul bibliotecii.....	169
Carnavaluri și măști „made in U.S.A.”	177
Bibliografie	188