

RODICA GRIGORE  
▣  
LECTURI ÎN LABIRINT

Coperta: Anca Pintilie  
Ilustrația copertei: Vassili Kandinsky, *Improvizație 29* (1912)

Copyright © Rodica Grigore, 2007

Descrierea CIP

**GRIGORE, RODICA**

**Lecturi în labirint** / Rodica Grigore. - Cluj-Napoca :  
Casa Cărții de Știință, 2007  
ISBN 978-973-133-110-2

821.135.1.09-4

Director: Mircea Trifu

Fondator: dr. T.A. Codreanu

Redactor șef: Irina Petraș

Culegere computerizată: Nicolae Moldovan

Tehnoredactare computerizată: Andreea Hadâmbu

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

T.L. se virează în contul Uniunii Scriitorilor din România

Cont nr. RO92 RNCB 5010 0000 0171 0001

BCR, Filiala sector 1, București

RODICA GRIGORE

LECTURI ÎN LABIRINT

Casa Cărții de Știință  
Cluj-Napoca, 2007

## Ghidul Rodica

Plimbându-mă pe harta trasată de Rodica Grigore, m-am ciocnit de mine nu o dată, ci de câteva ori, iar când m-am ferit, am dat buzna peste scriitori ca Gao Xingjian, José Saramago, Alejo Carpentier, Bei Dao sau Samuel Beckett. În orașelul a cărui hartă criticul o desenează sânguincios, locuiesc un soi de oameni preocupați de cărți și de oglinzi, ceea ce creează iluzia unui târg mare, cu populație robustă, extrem de dedicată cetății. Mișunăm acolo pe trotuare rulante alcătuite din cărți pline de oglinzi. Sub braț ținem cărți și mână în față noastră și niște măgari împovărați de turnuri de cărți legate de șa. Oglinzile care ne atârnă la brâu reflectă totul, dar nu ne împiedică să ne salutăm confrății și să schimbăm, entuziasmați, volumașe și fascicole.

De ce desenează Rodica Grigore această urbe babiloniană a oamenilor cărții? Cred că o face fiindcă vrea să-și ctitorească un așezământ în care locuiesc numai scriitorii care-i fac plăcere, o amuză sau o sperie un pic. Mie-mi place societatea scribilor Rodică și-i urez (din cealaltă parte a oglinzii) domnie lungă.

Andrei Codrescu

aprilie 2007

## „All Things Considered“: Wakefield, Faust, America

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 și/sau prelucrarea mitului faustic în literatură. Mai ales la nivelul prozei. Cu toate acestea, romanul lui Andrei Codrescu, *Wakefield*, apărut în 2004, în Statele Unite ale Americii\*, reușește să demonstreze contrariul. Un roman care tinde 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 z bârnâitul 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, prin 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 un nou Pământ al Făgăduinței, 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 deloc întâmplător. Pentru că, optând pentru acest personaj și pentru acest titlu, Andrei Codrescu se raportează, dincolo de tradiția mitului faustic, spre care trimite cu claritate chiar primele rânduri ale cărții, 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 sensul propriu al termenului, nu făcea parte dintre calitățile lui Wakefield.”) fiind preluat din opera lui Nathaniel Hawthorne, mai exact dintr-o povestire a acestuia, intitulată, din nou deloc întâmplător, *Wakefield* (1835).

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

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 povestirii lui Hawthorne, „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 romanul 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 stârneasă 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 încercări 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 neliniștiți 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 acestei direcții, urmându-i, așadar, pe Bulgakov, Valéry sau Michel de Ghelderode, mai cu seamă în aceea că alege să trateze arhetipalul 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, secundat, 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 cînste, rîde 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 dependenților de heroină, militanți ecologiști ș.a.m.d., 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 recompune foarte ingenios și ad-hoc metafora, de asemenea foarte prezentă în literatura de pretutindeni, a Turnului Babel. Un Babel ce se referă, însă, de cele mai multe ori, la o coordonată estică, cartea de față fiind populată cu numeroși imigranți români, milionari maghiari, militanți cehi sau polonezi, intelectuali din fosta Iugoslavie... Un 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... 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 cercetători ca Gregorio Marañon, Kierkegaard sau Arnold Van Genep. De aici tribulați-

ile sale mai mult sau mai puțin sentimentale, de la Maggie la Sandina, de 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 cunoștință 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 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)începe să citească...

## Portret al poetului în oglinzi paralele

„A continua să scriu este singurul lucru care mă susține  
în mod fundamental în viață. De ce? Nu știu.  
E o necesitate enigmatică pe care nici măcar nu mai  
încerc s-o înțeleg până la capăt. Îmi trăiesc, așadar,  
zilele în felul acesta și, cu toate că uneori nu e prea ușor  
și nici nu-mi aduce o foarte mare mângâiere,  
acum nu mai pot face nimic în privința asta...”

(Manuel Cortés Castañeda)

Nu este niciodată ușor să vorbești despre un poet care vine din lumea creatorilor latino-americani. Pe de o parte, pentru că, la urma urmei, poezia trebuie să vorbească ea însăși, iar pe de alta deoarece sunt cunoscute vitalitatea și expresivitatea cu adevărat remarcabile aduse în lirica secolului XX de marii poeți hispani, dintre aceștia fiind suficient să amintim doar câteva nume cum sunt cele ale lui César Vallejo, Pablo Neruda, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral sau Jorge Luis Borges. Din păcate, însă, cunoștințele cititorului român în ceea ce privește poezia acestui continent, unul cu adevărat „mirabil”, trebuie să recunoaștem, dacă e să ne gândim doar la minunea uneia și aceleiași limbi, spaniola, în care creatorii din peste douăzeci de țări gândesc și se exprimă, se opresc, în cele mai numeroase cazuri, cam la aceste exemple.

În acest context, versurile lui Manuel Cortés Castañeda sunt menite a deschide o ușă sau, poate, mai bine zis, un soi de metaforică și poetică fereastră către această parte de lume. Cărțile de poezie pe care le-a publicat până acum, *Note marginale* (Spania, 1990), *Lipirea anunțurilor interzisă* (Spania, 1991), *Cutia cu nedreptăți* (Chile, 1995), *Oglinda celuilalt* (Franța-Columbia, 1997-1998), *Aperitive* (Mexic, 2004), *Clic* (Mexic, 2005), *Delicte minore* (Columbia, 2006), la fel ca și poemele care i-au fost incluse în antologii, de exemplu *Drum paralel* (Spania, 1993), *Călătorii din arcă* (Argentina,

1994) sau *Unde sălășluiește dragostea* (Argentina, 1997) n-au făcut decât să contureze drumul pe care poetul a ales să-l urmeze în lirică. Un drum cu totul aparte, trebuie s-o spunem de la bun început. Pentru că, în cadrul liricii latino-americane, cea care întotdeauna a pus accentul pe exprimarea temporalității, reușind chiar să transforme uneori această temă poetică într-o adevărată obsesie, cu toate bunele și relele care decurg de aici, Manuel Cortés reușește să aducă, deodată, un suflu nou. Mai cu seamă în *Aperitive*. Aproape în toate poemele care compun acest volum avem de-a face cu o voce poetică (ridicată la rangul de etalon fundamental al lumii și lucrurilor din jur) care dialoghează – sau vrea cu disperare să dialogheze – în permanentă cu o alta, pe care o presimte, uneori aproape, iar alteori departe – nu doar în spațiu, ci și în timp: Celălalt. Desigur, ideea ca și imaginea sunt preluate din cartea anterioară, *Oglinda celuilalt*. Diferă doar realizarea ei poetică. Pentru că acum Celălalt, cel care anterior fusese descoperit doar în oglindă, este găsit chiar în interiorul eului poetic, ca într-un soi de rafinat joc poetic accesibil inițiaților, printr-o succesiune de imagini ale oglinzii sinelui ca unică reflectare posibilă a unor realități alternative. În plus, Manuel Cortés, bun cunoscător al poeziei moderne și nu numai, nu ezită să-și structureze universul liric în așa fel încât viața cotidiană a cititorului să fie inclusă parcă printre liniile de rezistență ale altor spații poetice consacrate, iar trimiterile evidente la cele ale lui Konstantinos Kavafis sau Fernando Pessoa sunt, poate, cele mai la îndemână exemple. Nu ca un recurs la farsa postmodernă, ci, dimpotrivă, ca legitimare a unei tradiții – în sensul în care un alt mare creator latino-american, Octavio Paz, folosește acest termen –, mereu esențială pentru poetul de față, care nu ezită nici o clipă să și-o asume pe deplin. Dar și s-o provoace în unele din punctele sale esențiale. Poate tocmai de aceea, *Aperitive* reprezintă, la un anumit nivel al interpretării, o „ficțiune” aparte (à la Borges, desigur, dar poetică), în care viziunea asupra obiectelor lirice nu e niciodată așa cum se presupune că ar trebui să fie după o prea previzibilă aproximare, ci așa cum numai creatorul, ca unic stăpânitor al domeniului său, hotărăște. Și tot de aceea, demersul lui Manuel Cortés Castañeda are mari sorți de izbândă, pentru că, la finalul lecturii, după atâtea reflectări și atâtea tentative mereu reuate de descoperire sau de redescoperire a Celuilalt, cititorul însuși, privindu-se în această atât de originală oglindă poetică, poate sfârși prin a se întreba cine (mai) e cu adevărat.

Iar dacă apropierea de Borges este inevitabilă, vom mai risca încă una. Aceea de Julio Cortázar, mai cu seamă în ceea ce privește efectul de lectură pe care poemele sale îl au asupra cititorului (neinocent, desigur). Nu doar că acesta rămâne pentru mult timp fascinat de insectele adesea prezente ca metafore centrale mai ales în poemele din *Aperitive*, ci și pentru că straniețea lor – fie că e vorba de fluturi sau de vreun miriapod din specia celor cu „o sută de picioare” – începe să se insinueze, încetul cu încetul, în chiar sufletul cititorului, ajungând, în cele din urmă, să fie singura imagine în care acesta își mai poate găsi sau recunoaște identitatea. Cu alte cuvinte, *a fi altfel* nu înseamnă, în lirica lui Manuel Cortés, altceva decât a fi capabil de a-l recunoaște pe *Celălalt* – de lângă tine, sau, de ce nu, chiar *din* tine. Tocmai de aceea, poetul înregistrează frecvent momentele de graniță: „la căderea serii”, „în zori”, „sub lumina asfințitului”. Toate acestea dobândesc, dintr-o dată, un dublu statut, fiind văzute pe de o parte ca momente cotidiene, iar pe de alta fiind raportate la universul exterior în ansamblu, evident, privit la nivel cosmic.

Iar dacă poetul tinde să transforme majoritatea atât de „poeticilor” fluturi romantici în lilieci, asta nu înseamnă că ar avea vreo preferință personală pentru întuneric sau figuri crepusculare, în locul elementelor solare, ci își propune – și, trebuie să recunoaștem, chiar reușește, iar versurile sale stau mărturie în acest sens – să distrugă orice interpretare convențională în ceea ce privește sensul (sau sensurile) ultim(e) ale liricii moderne și, mai ales, să demonstreze că, în lumea atât de grăbită în care trăim, mai e loc (și timp) și pentru poezie...

\*

„... La desnudez sólo es posible/ A plena luz del día  
Cuando todos ya han sido/ Convocados a la mesa...”

(Manuel Cortés Castañeda, *El espejo del otro*)

Analizând poezia lui Manuel Cortés, mai cu seamă versurile din volumul *Oglinda celuilalt*, Armando Romero sublinia faptul că „autorul începe o călătorie halucinantă tocmai acolo unde jungla verbală aduce laolaltă și amestecă semnificatul cu semnificantul, iar dacă acele centre de lumină pe care le descoperim înaintea noastră par a deschide o breșă pe unde să ne orientăm printre meandrele nu o dată foarte complicate ale textului, înțelegem imediat că această cheie care pare a ni se oferi pe tavă e în stare numai foarte rar să descuie vreo poartă.” Astfel încât, lirica lui Manuel Cortés se dovedește, în egală măsură, o provocare la adresa cititorului și, mai cu seamă, la aceea a lectorului „leneș” și obișnuit cu convențiile literare consacrate ca atare, pe care acest gen de poezie îl vor contraria la fiecare pagină. Pentru că, iată încă un aspect de care trebuie să ținem seama, din acest univers poetic pare a nu exista cale de întoarcere decât după experiența completă a textelor, atunci când cercul însuși se va închide, iar paginile cărții vor ajunge la cea din urmă. De altfel, autorul spune acest lucru foarte clar, încă din prologul volumului său din 1995, *Cutia cu nedreptăți*: „Idea obsesivă, sau, mai precis, mai mult chiar decât o idee, senzația de bizar în care te poți pierde este aceea de a privi poezia ca pe ceva lipsit de o finalitate practică. Mai exact, ca pe un soi de formă a incapacității de a dura în sensul fizic al termenului.”

La fel vor sta lucrurile și în celelalte volume pe care poetul le-a scris de atunci încolo, inclusiv în *Aperitive* (2004) sau *Clic* (2005). Toate acestea însă complicate, o dată în plus, printr-o accentuată atmosferă onirică. Dar să nu ne lăsăm înșelați, pentru că, mai cu seamă în ultimele versuri ale acestui poet, visul pare să se transforme tot mai frecvent în coșmar. Alteori, e greu să vorbești despre visul în sine, așa cum apare el în literatură de la romantism încolo, mai ales în legătură cu unele poeme, pentru că ele

par a ține, ca spațiu liric, nu atât de vis, cât mai ales de o obsesie a visului și de o persistență a elementelor onirice, nu doar a atmosferei create de acestea: o călătorie a cărei urmare se dovedește adesea a fi una amară, o coborâre benevolă și pe care autorul și-o asumă pe deplin, nu neapărat într-un Infern dantesc prezentat ca atare, ci mai degrabă într-un soi de fântână fără fund, în care imaginea finală prinsă în textul poetic oferă exact atâta lumină cât și întuneric. În plus, nu o dată, poate mai cu seamă în ultimele poeme, autorul scrie o lirică a unui evident exil interior asumat și el pe deplin, o poezie a incapacității – sau, dacă nu, a dificultății extreme – de comunicare interumană, a singurătății omului într-un univers modern, excesiv tehnicizat.

Că nu e ușor să vorbești despre un poet și cu atât mai puțin despre ultimele sale volume de versuri am spus deja. Așa încât, mai ales pentru că *acest* poet, Manuel Cortés Castañeda, este, deocamdată, mai puțin cunoscut lectorului român, sunt binevenite câteva date suplimentare, mai cu seamă deoarece creatorul de față provine dintr-un spațiu cultural, apropiat, măcar prin limbă, de cel românesc; iar acesta este cel columbian. Din păcate, și el, mai mult necunoscut cu adevărat în Europa, poate cu câteva excepții care nu fac, în mare parte, decât să confirme această afirmație. Pentru că, în afară de Eduardo Carranza, membrul cel mai de seamă al grupării literare „Piatra și cerul”, afirmată la Bogotá după 1935, odată cu destrămarea avangardismului în această țară, sau de Álvaro Mutis, din opera căruia au fost traduse în românește, acum câteva decenii, *Poemele lui Maqroll el Gaviro*, nu se cunosc, din poezia acestei țări, cel puțin la noi, în mod real, prea multe. Iar în acest context special, versurile lui Manuel Cortés sunt menite a demonstra, dincolo de orice posibilă îndoială, că din această parte a lumii și, mai ales, din această parte a continentului latino-american, trebuie să ne așteptăm la surprize. Niciodată mici, evident la nivelul liricii, mai cu seamă pentru că autorul face parte din noua generație poetică, născut fiind în 1956. După studii filologice la Bogotá, Manuel Cortés își va definitiva și susține în Spania, la Universitatea Complutense din Madrid, teza de doctorat referitoare la formele liricii moderne, punând accentul pe opera lui Álvaro Mutis. Actualmente, ține cursuri de literatură și civilizație hispano-americană în Statele Unite ale Americii, la Eastern Kentucky University.

În ceea ce privește direcțiile care au marcat poezia columbiană a ultimelor decenii, trebuie să precizăm că, în anii '80, cel puțin, a făcut carieră un interesant eseu al lui Samuel Jaramillo intitulat *Cinci tendințe în poezia columbiană postnadaistă*, autorul indicând foarte exact chiar din titlu o serie de orientări pe care le considera definitorii pentru acest spațiu cultural. Numai că, încă din acest punct au apărut controversele, cea dintâi fiind legată de însăși existența nadaismului (curentul literar sau, dimpotrivă <<„curentul” „literar”>> despre care mulți au spus că a marcat Columbia anilor '70) și, implicit, a poeziei nadaiste înțeleasă ca un stil liric cu totul nou sau ca existență a unui grup de poeți care să se raporteze la aceleași principii estetice. Când tocmai una dintre valorile recunoscute ale nadaismului constă în faptul că această mișcare – numită, uneori, în mediile culturale columbiene „tendință artistică” – nu a fost una de imitație, cu toate că a coincis, cel puțin din punct de vedere al perioadei de înflorire, cu apogeul Generației Beat din Statele Unite ale Americii, dar și cu cel al unei alte mișcări artistice sud-americane, „El Techo de la Ballena” din Venezuela. În plus, ar fi greu de demonstrat că nadaismul a fost un curent literar în adevăratul sens al cuvântului, deoarece nu a avut vreun manifest estetic, și nici o coerență artistică sau manifestări asemănătoare celor care caracterizau (și caracterizează) grupările literare omogene. Pe de altă parte, trebuie să mai remarcăm un aspect, și anume că, în afară de reprezentanții mai mult sau mai puțin gălăgioși ai nadaismului, în Columbia au existat și alți poeți valoroși, care, din varii motive, nu au aderat la idealurile – și așa suficient de nebulos formulate – ale amintitei mișcări. De altfel, nu puțini critici latino-americani au și afirmat, deschis, în repetate rânduri, că o mare parte a marii poezii columbiene contemporane nici n-a aparținut nadaismului, ci a apărut cumva în paralel cu acesta, existând chiar un soi de acord al exegeților în ceea ce privește realizările poetice nadaiste, acestea fiind reprezentate mai cu seamă de versurile din deja celebra carte *Poemas de la ofensa* a lui Jaime Jaramillo. Apoi, la sfârșitul anilor '80, Juan Manuel Roca a publicat volumul *Disidencia del limbo*, o antologie poetică cuprinzând nouă autori columbieni, între care Carlos Vásquez, Fernando Rendón, Javier Naranjo, Eduardo Pelaez și Margarita Cardona. Dar aceștia, la fel ca și cei care îi precedaseră, nu constituiau o mișcare, în sensul consacrat al termenului, ci se raportau la o serie de convingeri estetice comune – între acestea mai ales



apărarea libertății de expresie și respingerea regulilor și rețetelor poetice prestabilite, subordonându-se, de asemenea, marilor voci lirice latino-americane ale secolului XX, reperele lor esențiale fiind, deloc întâmplător, César Vallejo și Vicente Huidobro.

În acest context, versurile lui Manuel Cortés Castañeda ridică o problemă în plus, deoarece autorul trăiește în Statele Unite ale Americii, alegând, însă, să-și scrie în continuare versurile în limba spaniolă și raportându-se, cel mai adesea, poate nu neapărat la o tradiție poetică exclusiv columbiană, ci la una mai vastă, incluzând cultura și arta latino-americane în ansamblu. Încă de la o primă și oricât de grăbită lectură, versurile lui Manuel Cortés demonstrează un aspect poate mai puțin frecvent în lirica ultimelor decenii, și suficient de straniu, cel puțin la început, pentru cititorul obișnuit cu grilele de lectură impuse mai cu seamă de critica occidentală. Și anume că, practicând un gen de poezie care pe drept cuvânt poate fi numită „alchimică”, după cum criticii hispani au și afirmat nu o dată, poetul se dovedește a fi, de asemenea (și poate tocmai de aceea), și creatorul unui adevărat „obiect metaforic” în cadrul căruia se manifestă mereu o inteligență precisă, însă întotdeauna prin intermediul golurilor determinate de propria sa absență: „cuando no hay huecos es cuando/ la posibilidad de caerse en uno/ de ellos esta más cerca” („nu există goluri decât atunci când/ posibilitatea de a cădea într-unul/ din ele e mai aproape”), după cum se și exprimă de altfel, cu o exactitate uluitoare, poetul însuși. Poemul devine, astfel, un straniu obiect senzual, dar cumva *in absentia* deoarece, excelent cunoscător el însuși al poeziei moderne și al celei de dinaintea acesteia, Manuel Cortés pare a afirma, la tot pasul, că lirica este alimentată – trebuie să fie – de pasagere raze de lumină pe care autorul însuși le întinde în calea cititorilor săi atenți la nuanțe, tocmai pentru a orienta, cel puțin parțial, lectura. Așa se întâmplă, de exemplu, într-un poem din volumul *Aperitive, Imagine inversată*, unde trimiterea este foarte clară, având în vedere universul poetic al lui Kavafis. Și, mai presus de toate acestea, se găsește imaginea obsesivă a oglinzii, care dă, de altfel, și titlul volumului din 1997, *Oglinda celuilalt*. Considerate de Jorge Luis Borges, într-o celebră „ficțiune” a sa drept monstruoase, oglinzile devin indispensabile în poezia lui Manuel Cortés. Nu doar pentru simbolurile consacrate pe care le poartă și care le-au și fost, de altfel, atașate de-a lungul secolelor, ci mai ales pentru că ele reprezintă, acum și aici, o nouă provocare la adresa cititorului, deoarece poemele acestui

autor nu lasă timp pentru repaos, dimpotrivă, ele aleg să-și bântuie lectorul chiar și după încheierea actului lecturii, asemenea unei oglinzi obsesive în care îl vor sili, în cele din urmă, să-și contemple propriul chip. Pe care cine știe dacă și-l va mai putea recunoaște... Căci, în prealabil, oglinzile din spațiul poetic au avut grijă să devoreze totul, de la chipul celui care citește și până la cele mai ascunse obsesii ale sale. Tocmai de aceea, la sfârșitul lecturii, după atâtea reflectări și tentative mereu reluate de descoperire sau de redescoperire a Celuilalt, cititorul însuși, privindu-se în această atât de originală oglindă poetică, poate sfârși chiar prin a nu fi sigur dacă mai e în stare să se recunoască pe sine. Pentru că acum, Celălalt, cel descoperit anterior numai în oglindă, rezumându-se, așadar, la statutul de realitate reflectată, este găsit chiar în interiorul actului poetic, ca într-un foarte rafinat joc poetic accesibil inițiaților, printr-o succesiune de imagini ale oglinzii sinelui ca unică reflectare posibilă a unei realități alternative.

## Eliseo Diego sau despre lucrurile cu adevărat importante

„Mă numesc Eliseo Diego. Sunt, de meserie, poet, adică un biet diavol căruia nu i-a mai rămas altceva de făcut decât să se exprime în niște rânduri scurte, care se cheamă versuri. Și fac asta nu din vanitate, nici din dorința de străluci și nici cine mai știe de ce, ci doar din nevoie, fiindcă alt remediu nu am, în afară de a scrie acele lucruri care poartă numele de poeme.”

Considerat adesea de exegeza ultimelor decenii drept unul dintre cei mai mari poeți de limbă spaniolă din a doua parte a secolului XX, Eliseo Diego se dovedește a fi, dincolo de orice (și oricâte) superlative critice, și așa cum el însuși s-a încăpățânat să afirme în repetate rânduri, un artist al cuvântului. Și chiar mai mult decât atât: un adevărat artizan al cuvântului, al cuvintelor limbii spaniole, pe care a reușit s-o readucă la o (aparentă, desigur, să nu cumva să ne lăsăm înșelați...) simplitate a expresiei, rar întâlnită printre diversele și numeroasele *-isme* care au marcat veacul trecut. Necunoscută, cu puține excepții, în România, ca, de altfel, și în alte țări, mai cu seamă europene, poezia cubaneză își dezvăluie încă o dată, prin Eliseo Diego, marele potențial și capacitate expresivă. Motivele pentru această ignorare a unui spațiu poetic remarcabil sunt numeroase, poate că dintre ele cele mai evidente, dar și cele mai frecvente, fiind regretabila însă, din păcate, constanta confuzie dintre domeniul *poetic* și cel *politic* al acestei țări, ca și permanenta invocare a unei așa-zise „granițe” a receptării, o graniță existentă, desigur, numai în mintea celor care au învățat să citească exclusiv prin grila de lectură impusă de unul sau altul dintre „canoanele” la modă. Așa se face că, dincolo de câteva nume devenite de mult celebre, cum ar fi cel al lui José Martí sau, mai recent, cel al lui Cintio Vitier, ca să ne oprim doar

\* Eliseo Diego, *Aquí he vivido*, Ediciones Especiales, Instituto Cubano del Libro, 2000

la aceste două exemple, care, și ei, în paranteză fie spus, sunt mai mult citați decât citiți, poezia cubaneză este un arhipelag necunoscut publicului larg la adevărata sa întindere și altitudine lirică, ambele mereu surprinzătoare.

Eliseo Diego s-a născut în apropiere de Havana, iar la anii și locurile în care și-a petrecut primii ani de viață, scriitorul se va referi în termeni plini de căldură și de nostalgie, mai cu seamă în conferința-evocare din anul 1970, *A través de mi espejo*, vorbind cu acel prilej despre un adevărat „paradis al copilăriei” care l-a ajutat mereu, chiar și numai din amintire, să meargă mai departe. Tot în același context, Diego consideră ca definitorie pentru viitoarea sa carieră literară călătoria făcută în Franța, în 1926. Din 1936, el va fi membru în redacțiile câtorva reviste, alături de alte nume importante ale literaturii cubaneze, cum ar fi Cintio Vitier, împreună cu care inițiază primele numere ale revistei *Luz*, sau José Lezama Lima, cel care este considerat drept conducătorul Grupului *Orígenes*, ca și al revistei cu același nume, care a marcat în mod definitiv și esențial spațiul cultural al acestei țări o bună bucată de timp. Între principalele sale volume, se cuvin remarcate *En las oscuras manos del olvido* (1942), *Divertimentos* (1946), ambele de proză poetică, precum și cele de versuri *En la Calzada de Jesus del Monte* (1949), *Por los extraños pueblos* (1958), *El oscuro esplendor* (1966), *Los días de tu vida* (1977). Opera lui Eliseo Diego a fost încununată, de-a lungul vremii, cu numeroase premii literare naționale și internaționale, el devenind treptat una dintre figurile de seamă ale liricii hispano-americane. În acest sens, la puțin timp după ce poetul a pășit pentru totdeauna „en otro reino fragil”, așa cum el însuși spune într-un vers devenit celebru, Octavio Paz va afirma chiar că „moartea era singurul lucru care îi lipsea lui Eliseo pentru a se transforma într-o legendă a poeziei latino-americane.”

S-a vorbit nu o dată, în cazul lui Eliseo Diego, despre dimensiunea religioasă a poeziei sale. Lucru perfect adevărat și pe deplin justificabil de majoritatea volumelor pe care el le-a publicat, dovadă că celebrul Grup *Orígenes*, la care ne-am referit deja, nu făcea – nu putea să facă – abstracție de această coordonată majoră a sufletului uman dar și a adevăratei lirici dintotdeauna. Interasant este însă că, în versurile lui, totul se complică, deși rămâne aparent foarte simplu, deoarece poetul alege întotdeauna să pornească de la lucrurile cele mai comune, adesea chiar de la obiectele care îi umplu casa sau camera de lu-

cru, pentru a ajunge la cea mai pură metafizică. Iată, în acest sens, un exemplu, dintre numeroasele posibile: „No fue tu voz sino la alondra,/ no fue la alondra sino un sueño apenas/ el rumor de tu nombre entre los astros/ [...] Y has de ser tu, tu sola, el todo que me falta.” („N-a fost glasul tău, ci doar ciocârlia,/ n-a fost ciocârlia, ci de-abia un vis,/ sunetul numelui tău printre aștri/ [...] Și trebuie că ești tu, numai tu, tot ce-mi lipsește.”) Ființele sau obiectele obișnuite se văd, astfel, transformate în „obiecte” poetice, iar opera în ansamblu devine locul predilect în care autorul său se retrage din fața lumii, singurul loc în stare să-l apere de intruziunea adesea brutală a realului și prozaicului. Cel mai adesea, totul este învăluit într-o nostalgie specifică doar marilor și adevăraților creatori de poezie. Cititorul va avea, astfel, în față, un spațiu creionat doar din linii de lumină sau umbră – sunt rare petele de culoare – în care domnește o nostalgie aproape permanentă a trecutului, în care sunt multe amintiri de-abia evocate, pentru ca cititorul să-și poată reconstrui singur, la nivelul lecturii mereu reluate, adevărata lume poetică prezentă în aceste versuri. În plus, o melancolie aparte cuprinde întotdeauna confesiunile lirice, deconcertând critica, doritoare să aplice textelor sale diferite grile de lectură și descoperind, cu surprindere, că lirica lui Eliseo Diego le depășește pe toate, fiind extrem de simplă la nivel formal, făcând uz doar de elipse și de o serie de distorsionări specifice ale frazei, dar rămânând, cu toate acestea, sau, poate, *pentru* toate acestea, un pisc poetic greu de egalat.

## Așteptându-i pe barbari

David Lurie e profesor de literatură engleză la Universitatea din Cape Town, unde ține cursuri despre Wordsworth, Coleridge și Byron. Totul (precum și toată existența sa) este dat însă peste cap de ceea ce, în Africa de Sud s-a numit – și încă se mai numește – „era Mandela”. Universitatea, care înainte primea exclusiv studenți albi, se transformă, încetul cu încetul, într-un simplu colegiu tehnic, având (evident!) și cursanți de culoare, iar David e și el silit să se adapteze așa cum poate acestor schimbări și să renunțe la marele său curs de poezie romantică, în favoarea unuia considerat, în noile condiții, mult mai util, și anume cel de „abilități de comunicare”. Inutil să mai precizăm, un curs pe care el îl privește ca pe o mare pierdere de vreme, dar la care nu renunță din simplul motiv că îi aduce, totuși, suficienți bani pentru o viață liniștită: „Continuă să predea și pentru că asta îl învăța umilința – și anume că cel ce vine să predea învață cea mai profundă lecție posibilă, în vreme ce aceia care vin să învețe nu învață, în realitate, nimic.” Astfel, reușește să treacă mai ușor peste toate problemele legate de eșecul căsniciei sale, terminate cu un lung și costisitor proces de divorț, dar și peste acelea legate de criza vârstei mijlocii. Numai că lucrurile încep să se precipite; poate că, într-adevăr, prințul Danemarcei avea dreptate, „time is out of joint”; chiar și în cercurile intelectuale din Cape Town-ul anilor '90. Sau mai ales aici... Astfel, David începe, spre marea sa surprindere, să fie respins din ce în ce mai clar (și mai des!) de prostituata pe care o frecventa și căreia, culmea, chiar pe atunci începuse să-i facă diverse cadouri, tot mai scumpe. Cuprins de îndoieli de tot soiul (și de toate soiurile...), el se face vinovat și de ceea ce primește pe dată numele de „hărțuire sexuală” a unei studente care, în paranteză fie spus, îi făcuse, anterior, ceea ce poartă, în general, numele de „avansuri”...

Cititorul află toate aceste lucruri chiar din primele pagini ale romanului *Disgrace* (1999)\*, de John Maxwell Coetzee (n. 1940,

\* J.M. Coetzee, *Dezonoare*. Traducere de Felicia Mardale, București, Editura Humanitas, 2006

laureat al Premiului Nobel pentru Literatură din anul 2003) carte pentru care autorul primește, în toamna aceluiași an, râvnitul Booker Prize, după ce, în 1983, un alt roman al său, *Life and Times of Michael K*, fusese încununat cu același premiu. *Disgrace* (Dezonoare) e, în multe din paginile sale, o carte sumbră, având, adesea, chiar o viziune excesiv întunecată, nelipsită, pe alocuri, de cinism; o carte în care autorul ne spune, în ultimă instanță, un lucru pe care cu toții îl bănuim sau, dacă nu, măcar l-am bănuț, și de care cu toții ne-am temut, dacă nu cumva încă ne mai temem: și anume că schimbarea unui regim politic cu altul nu va fi niciodată în stare – ca fapt în sine – să înlăture nefericirea umană și nedreptatea (sau nedreptățile) din lume. Singurul efect al unei asemenea schimbări, pare a afirma frecvent Coetzee în paginile acestui roman, e doar să „reorienteze” aceste aspecte și, accidental sau nu, să aducă (să provoace?) o serie de noi variante ale lor. Acest punct de vedere și această perspectivă pesimistă nu sunt de natură să-i surprindă pe cititorii scriitorului sud-african, deoarece ele sunt prezente în literatura acestuia încă din anii '80, când apare nu doar mult premiatul și frecvent citatul roman *Life and Times of Michael K*, ci și *Așteptându-i pe barbari*, carte care, printre altele, pune în discuție și natura oarecum „voyeuristică” a ficțiunii moderne sau postmoderne, cu toate că autorul a afirmat el însuși, în repetate rânduri, că tipul de discurs literar pe care îl promovează nu aparține mult discutatului „canon” al postmodernismului. În orice caz, ideea cu adevărat comună tuturor cărților de până acum ale lui Coetzee este aceea conform căreia forțele politice și / sau sociale intră cu brutalitate în viețile oamenilor obișnuiți, neputând fi evitate în nici un chip, și aduc cu ele o serie de distrugerii cu atât mai crude și mai dureroase, cu cât sunt prezentate a fi determinate exclusiv de o instanță impersonală. În acest context, trebuie să precizăm, totuși, că *Disgrace* este cea dintâi dintre cărțile scriitorului din Africa de Sud preocupată explicit și exclusiv de problemele acestei țări în perioada post-apartheid, iar tabloul pe care cititorul îl va avea în față e unul lipsit de optimism, o adevărată frescă socială – și umană – de natură a ne pune pe toți pe gânduri, indiferent de rasă, naționalitate sau puncte de vedere strict teoretice. În plus, și în această carte, ca, de altfel, și în *In the Heart of the Contry* (1977), Coetzee folosește – și reinterpretează – vechile convenții narrative ale unei forme narrative frecvent practicate în Africa de Sud, și anume cea numită „plasmoman” sau „farm novel”.

La fel ca și în *Life and Times of Michael K*, și în *Disgrace* protagonistul e redus până aproape de ultimele sale limite ca ființă umană, până în clipa când reușește să descopere un soi de nouă măsură a renașterii lui spirituale prin acceptarea (parțial forțată) a realității vieții și morții într-un soi de nou „Waste Land”; unul sud-african, desigur. Dar universitarului David Lurie, personajul principal din *Disgrace*, îi este dat să cadă (și să decadă) mult mai mult și mai adânc decât Michael K, un simplu grădinar din Cape Town. Iar extrema luciditate la care ajunge Lurie la sfârșitul cărții se datorează mai cu seamă faptului că, o dată cu trecerea timpului, el învață să accepte existența în lume a tot mai multe tipuri sau forme ale durerii. Umană sau a pământului african în ansamblul său: „One gets used to things getting harder, one ceases to be surprised that what used to be hard as hard can be grows harder yet.” În fond, în mare măsură, unul dintre punctele de noutate extremă pe care acest roman le aduce este permanenta comparație între lumea oamenilor și cea a animalelor, cu toții siliți (sau sortiți) să trăiască pe același pământ, nici alb, nici negru. Din păcate sau din fericire... Ideea aceasta reprezintă, în fond, însăși noțiunea de viață în noua Africă de Sud, așa cum este ea înțeleasă de Coetzee în toate cărțile sale: o țară unde „brutala tiranie” a fost înlocuită de „brutala anarhie”. O țară în ale cărei colțuri îndepărtate de marile orașe, cum e, de exemplu, ferma fiicei lui David, Lucy, „singura viață de care avem parte e aceea pe care o împărțim cu animalele”, după cum Lucy însăși nu ezită să îi spună tatălui său, cel căzut în dizgrație în cercurile intelectual-literare din Cape Town.

Dar, chiar dacă David Lurie e redus, cel puțin aparent, aproape la o existență exclusiv animală, iar în cele din urmă se vede silit să accepte modesta slujbă de gropar pentru animalele moarte din ținutul acela îndepărtat de civilizația cu care fusese el obișnuit până atunci, ceea ce îl sperie cel mai tare este limba, noul limbaj pe care simte că e, de asemenea, silit să-l accepte și să-l folosească. Pentru că, pentru Lurie, totul devine și o problemă lingvistică: limba pe care o utilizează acum, sigur, nu doar el, ci și toți ceilalți apropiați ai săi i se pare „obosită, friabilă, parcă mâncată, de-a dreptul devorată din interior ca de niște termite uriașe”. Și mai grav e faptul că până și el, specialist în literatură și în problemele de subtilitate ale limbii engleze, pare a nu mai fi în stare să lupte în vreun fel cu acest fenomen îngrijorător, simțindu-se prizonier, „asemenea unei muște în plasa unui păianjen neîndu-

rător". Efectele acestei convingeri devin evidente mai cu seamă atunci când, chemat în fața unui tribunal academic menit a discuta cazul de hărțuire sexuală în care este implicat, Lurie refuză, pur și simplu, să se apere în vreun fel. Iar când, finalmente, rostește câteva fraze în care afirmă că regretă incidentul, membrii tribunalului ad-hoc refuză a se declara mulțumiți, dorind să afle dacă acele cuvinte ale lui David reflectă cu adevărat sentimentele sale și dacă vin chiar din inimă. De parcă, pare a spune Coetzee la tot pasul pe parcursul acestui episod, ar exista undeva unitatea de măsură pentru așa ceva... Desigur, scriitorul atacă, aici, și atât de frecvent trâmbitata „tiranie a discursului terapeutic”, dar, pe de altă parte, nici propriul discurs al lui David, altădată atât de convingător, nu pare cu mult mai demn de încredere. Cu toate acestea, el mai spune un lucru menit a-i pune pe gânduri nu doar pe judecătorii săi, ci și pe cititorii romanului *Disgrace*: și anume că aventura cu Melanie a reușit să-l transforme, chiar dacă, e adevărat, doar pentru scurt timp: „În momentul acela nu mai eram doar un bărbat divorțat, de cincizeci de ani, ci devenisem slujitorul lui Eros.” Sigur că, cel puțin o parte dintre cititori nu vor avea nici o ezitare în a-l condamna pe David chiar și pentru această afirmație. Cu toate astea, cazul lui nu e așa de ușor de judecat și nici de clasat. În fond, nu trebuie să uităm că el e specialist în literatura romantică, un om a cărui ambiție nerealizată e de a scrie o operă inspirată din viața lui Byron în Italia. Și oricât de puțină ar fi simpatia pe care e el capabil s-o stârnească în sufletele cititorilor, totuși, trebuie să recunoaștem, că nu e, ca personaj, total lipsit de un țel. Iar dacă chiar a crezut că pasiunea sa pentru Melanie e sinceră – sau dacă aceasta chiar a fost sinceră – cea flacăra pe care a așteptat s-o întâlnească întreaga viață, atunci cum ar fi putut el să n-o urmărească (chiar s-o hărțuiască pe cea care i-a provocat-o) atât de avid de împlinire?... Tocmai de aceea, o parte a criticii a considerat acest roman drept o călătorie metafizică de la tipul de dragoste romantică, pe care David o cunoaște din cărți și despre care le vorbește studenților săi, la o alta, mult mai dură, pe care el o va învăța la ferma lui Lucy. Iar în acest moment se cuvine menționat și rolul pe care îl are peisajul în proza lui Coetzee, mai cu seamă în *Disgrace*, fiind atât un factor distructiv, cât și unul plin de forțe generatoare și regeneratoare. Numai că, la scurt timp după venirea lui la ferma lui Lucy, cei doi – tată și fiică – vor fi victimele unei serii de atacuri care se dovedesc, în final, a nu fi atât de întâmplătoare cum păruseră la prima vedere. În plus,

relațiile lor cu Petrus, vecinul cel mai apropiat, devin din ce în ce mai tensionate și mai ambigue. Iar David începe să lucreze alături de Bev, care conduce spitalul veterinar din zonă, descoperind, cu oroare, că ceea ce trebuie să facă nu e să ajute animalele să trăiască, ci mai degrabă – și mult mai frecvent – să le ajute să moară. Cu cât mai multă dragoste, milă și onoare...

În momentul în care chiar fiica sa cade victimă atacurilor violente ale unor necunoscuți – dintre care, cel puțin aparent, unul este sub protecția lui Petrus – David Lurie încearcă să ceară dreptate, vrea cu disperare să se facă dreptate. Dar pretutindeni în jur se izbește doar de indiferența oamenilor (în cel mai bun caz), sau de tăcerea și de tăcerile acestora... Lucy, în schimb, pare a fi înțeles pe de-a-ntregul ceea ce David nu va fi niciodată capabil să înțeleagă: anume că pentru a trăi acolo unde trăiește, trebuie să accepte brutalitățile de tot felul și umilințele fără de sfârșit, dar, cu toate acestea, să continue să trăiască, să aibă mereu puterea de a merge mai departe. „Poate că asta e ceea ce trebuie să înveți să accepți”, îi spune ea tatălui său, „să începi de la zero, mereu de la zero. Fără nimic... Fără arme, fără vreun drept de proprietate, fără drepturi, fără demnitate... Ca un câine.” Iar dacă David reușește, către sfârșitul romanului, să-și recâștige măcar în parte demnitatea, acest lucru se întâmplă numai pentru că a fost în stare, în prealabil, să renunțe la tot, absolut la toate lucrurile în care crezuse vreodată: fiica sa, ideile lui privitoare la dreptate și la rolul limbii, visul lui de a realiza marea operă despre viața lui Byron în Italia, și chiar la animalele pe care ajunsese să le iubească fără rezerve, fără a se mai gândi nici o clipă la el însuși. Totul se petrece ca și cum, undeva între paginile acestei cărți s-ar găsi înscrise celebrele versuri ale lui Konstantinos Kavafis: „Și-acum, ce se va alege de noi fără/ barbari?/ Oamenii ăștia erau un fel de soluție.” Desigur, titlul poemului, celebru și el este *Așteptându-i pe barbari*. Poate ca nu întâmplător, unul din romanele lui Coetzee, publicat în 1980, este intitulat tocmai așa, *Waiting for the Barbarians*... Niște barbari care, se pare, nu s-au mai lăsat foarte mult așteptați. *Disgrace* stă mărturie pentru această sumbră realitate a Africii de Sud. Și nu numai.

Gao Xingjian.  
Povestirea ca șansă de supraviețuire

„Oh history oh history oh history oh history /  
Actually history can be read any way and this is a /  
Major discovery!”

(Gao Xingjian)

A fost comparat uneori cu Milan Kundera, pornindu-se de la o serie de asemănări – mai mult sau mai puțin evidente – din structura de profunzime a prozei celor doi autori. Apoi, cu Ismail Kadare, pe temeiul că, la fel ca și scriitorul albanez, este tot un exilat trăitor în Franța și, de asemenea, pentru că a ales să se refere la realitățile vremii și ale țării sale tot într-o manieră accentuat alegorică. Nu în ultimul rând, e de menționat și frecvența raportare la Samuel Beckett, mai cu seamă în ceea ce privește piesele sale de teatru, *Stația de autobuz* (1983) fiind, probabil, exemplul cel mai la îndemână și cel mai cunoscut, cele mai multe dintre acestea perfect raportabile și comparabile cu maniera de a scrie și de a structura o atmosferă dramatică specifică, înrudită îndeaproape cu cea din *Așteptându-l pe Godot*.

Se numește Gao Xingjian, s-a născut în China, în anul 1940, trăiește actualmente în Franța, majoritatea operelor – literare sau nu – (eseuri, piese de teatru, scrieri în proză, acuarele și picturi în cerneală) fiindu-i interzise în țara de origine, și este autorul unor cărți cu adevărat remarcabile, capabile, în opinia multor critici, să schimbe însăși maniera de a concepe arta narativă și de a scrie proză în epoca prezentă. Mai ales dacă avem în vedere marile sale romane, în primul rând cel publicat în franceză sub titlul *L'ame de la Montagne*, versiunea engleză fiind *Soul Mountain*, sau *Cartea omului singur* (*One Man's Bible / Le Livre d'un*

*homme seul*). Dar nu numai acestea, ci, deopotrivă, și eseurile lui publicate în China în perioada cunoscută sub numele de „dezghețul anilor '80”, mai cu seamă *Discuție preliminară asupra artei prozei moderne* (1981) sau *În căutarea unei forme moderne a reprezentății dramatice* (1987), ambele provocând, în momentul apariției, discuții aprinse și nesfârșite polemici în legătură cu natura și esența (sau rolul) modernismului în literatură, precum și cu oportunitatea includerii acestuia în spațiul cultural chinez, considerat multă vreme a fi unul al formelor prin excelență închise în fața provocărilor – literare sau nu – venite din Occident. Privit adesea, de către reprezentanții și ideologii „literaturii revoluționare”, promovate și practicate în China mai ales în timpul Revoluției Culturale (1966 – 1976), drept un autor de scrieri „extrem de periculoase” – pe lista neagră a regimului figurând, de altfel, absolut toate piesele sale de teatru, Gao Xingjian alege însă, chiar și după ce se va afla departe de țară, în exilul din Franța, să rămână credincios ideilor și idealurilor proprii, pe care le afirmă mereu, cu o extremă simplitate, căci iată ce declară el într-un interviu din anul 2000, la scurtă vreme după ce i se decernase Premiul Nobel pentru Literatură: „Am avut întotdeauna această obsesie a scrisului. E ceea ce mi-a adus, în China, numai suferință și nefericire, dar n-am de gând să mă opresc. Chiar și în cele mai grele perioade din viața mea am continuat să scriu, fără să-mi pun problema că într-o zi voi fi publicat și cunoscut.”

Nu puțini au fost criticii literari occidentali – mai cu seamă americani – care au acuzat romanul *Soul Mountain*, apărut în engleză în anul 1999, mai ales de lipsă de coerență la nivel formal. Interesant este însă – aspect ignorat de cei care au căutat să vadă doar lipsurile acestei cărți – că autorul aduce el însuși în discuție această problemă, căci, la un moment dat, pe parcursul romanului, naratorul îl admonestează chiar pe autor spunându-i: „Ai adunat laolaltă note de călătorie, însemnări moralizatoare, tot felul de sentimente, discuții mai mult sau mai puțin teoretice, fabule ce nu seamănă deloc cu fabulele obișnuite, ai transcris și niște vechi cântece populare, ai mai adăugat la toate astea și vreo câteva legende – prostii de-ale tale, de fapt, și asta numești tu proză?!” Ulterior, într-un interesant eseu în care abordează problemele legate de ceea ce el numește „literatura rece”, Gao Xingjian recunoaște el însuși că, în *Soul Mountain*, nu a folosit aproape nici una dintre convențiile consacrate ale prozei occidentale (narațiune coerentă, un set de personaje bine definite și indi-

\* Gao Xingjian, *Soul Mountain*. Translated by Mabel Lee, HarperCollins, 1999

vidualizate, un punct culminant și un deznodământ cu rol explicativ sau conclusiv). De altfel, Mabel Lee, traducătoarea în engleză a acestei cărți, subliniază, la rândul său, că „autorul folosește strategia povestirii pentru a-și alunga singurătatea și, în același timp, își reconstruiește propriul trecut, având, pe de altă parte, în vedere și impactul Revoluției Culturale atât asupra oamenilor, cât și asupra Chinei și a imaginii de ansamblu a acesteia.” Interesant este însă să încercăm să facem o lectură a romanului tocmai din acest punct de vedere, și anume acela al strategiei povestirii, enunțată ca atare, dar neanalizată în numeroasele sale implicații, nici în prefața la ediția în engleză a cărții, și nici în majoritatea studiilor critice care i-au fost dedicate. Astfel, putem să ne amintim de lunga tradiție pe care o are povestirea în literatura chineză, încă din perioada medievală. Pentru că se știe că încă de la sfârșitul Evului Mediu timpuriu povestirea devenise deja, în China, o formă literară de sine stătătoare, complet independentă de scopurile religioase inițiale care îi determinaseră apariția, ea chiar evoluând, cu timpul, înspre textul de dimensiuni mai largi. Mai târziu, tot povestirea (povestirile pe o temă dată, mai precis) va reprezenta punctul de plecare pentru culegerile de proză („huapen”), care stau, de exemplu, și la baza celebrei cărți *Călătorie spre Soare-Apune* a lui Wu Cheng-en, apărută în secolul al XVI-lea, pentru a ne referi doar la acest exemplu.

Revenind la romanul de față al lui Gao Xingjian, trebuie, de asemenea, să nu pierdem din vedere ceea ce personajul narator al cărții spune de multe ori, mereu (tocmai) în momentele esențiale: „Am pornit într-o călătorie: viața.” De altfel, textul vast al cărții – peste 500 de pagini – este extrem de segmentat, aproape fiecare capitol începând cu intrarea naratorului în câte un sat sau cu popasul făcut de acesta într-un loc necunoscut. Nimic altceva, în fond, decât intrarea în poveste, în povestire, sau, după caz, alteori, tocmai ieșirea din ea. Textul seamănă, de aceea, cel puțin pe alocuri, cu strategiile narrative utilizată de Borges sau cu jocurile literare de o extremă luciditate ale lui Italo Calvino, reprezentând, de asemenea, în egală măsură, exact ceea ce Gao Xingjian declarase că înțelege prin „literatura rece”, și anume „acea literatură care încearcă să fugă, să evadeze, cu scopul de a supraviețui ea însăși sau de a asigura măcar o șansă de supraviețuire personajelor implicate sau chiar autorului, acea literatură care refuză să se lase sufocată de societate și de nesfârșitele condiționări ale acesteia, fiind mereu în căutarea salvării spirituale.” O salvare pe

care, în acest roman, personajul-narator o caută de-a lungul unei călătorii parcă nesfârșite de-a lungul fluviului Yangtze, în încercarea de a descoperi un loc – despre care nimeni nu-i poate spune exact dacă există cu adevărat sau e doar o legendă – numit *Lingshan* (de altfel și titlul cărții în limba chineză), acel „Suflet al Muntelui”, locul pe care, în tradiția chineză, Buddha l-a ales pentru iluminarea finală și desăvârșirea inițierii discipolului și succesului său Mahakashyapa. Adevărul care se va vedea la o a doua lectură a acestei cărți este, însă, că naratorul nu fuge doar de realitatea dură a prezentului vieții sale – s-a vorbit adesea, în legătură cu această călătorie, despre un moment dureros legat de biografia autorului însuși, și anume diagnosticarea sa eronată cu cancer la plămâni, în anul 1983, fapt care l-a determinat pe Gao Xingjian să pornească într-o călătorie de zece luni prin China, în încercarea de a găsi adevăratul sens al vieții – ci dorește să descopere și să cunoască vechea Chină, „China cea profundă”, după cum se exprimă el, acea Chină despre care doar a auzit și pe care e adesea tentat să o considere doar o legendă. Dar aceasta se dovedește a nu fi deloc o simplă legendă, ci chiar a exista în realitate, atâta doar că naratorului cam grăbit și cam neatent la început îi pare imposibil de identificat, întruchipată cum este – cumva asemănător cu modul în care se petrec lucrurile în *Alice în Țara Minunilor* – de călugări-șamani daoiști, de zei ai focului, de bătrânii povestitori de legende străvechi, și chiar de celebrele fapături pe jumătate pasăre și pe jumătate pește care populează folclorul Chinei. Călătoria îl duce, pe rând, în districtele Quing, Miao și Yi, aflate parcă încă pe vremea civilizației Han, astfel încât personajul-narator va fi din ce în ce mai ispitit să dea atenție tradițiilor și practicilor străvechi – de fapt, încă de actualitate în acele zone – cu pasiunea devoratoare a unui adevărat arheolog, istoric și scriitor în același timp.

În plus, *Soul Mountain* este și un răspuns dat din perspectivă literară la problema singurătății și la aceea a nevoii de căldură și de comunicare pe care le resimte orice ființă umană. Desigur, simpla existență a Celuilalt e de natură să rezolve (măcar parțial) problema singurătății, dar nu o dată acesta este și punctul de plecare al altor probleme, mai cu seamă inevitabila măsurare a forțelor și stabilirea unor relații care, cel mai adesea, se pun în termeni de putere sau de dominație. În China, situația este cu atât mai complexă, cu cât aici filosofia lui Confucius a fost, cu timpul, transformată într-o adevărată ideologie autocratică

susținută de o serie întreagă de structuri subordonate care i-au permis să ajungă la toate nivelurile societății, astfel că individul era privit chiar de la naștere ca fiind supus unei foarte clare ierarhii a autorităților care își vor exercita, pe rând, controlul sau măcar influența asupra sa. De asemenea, romanul este și povestea unei călătorii pe care naratorul o întreprinde prin China cea profundă în tovărășia unei femei – sau a unor femei, dialogurile fiind, nu o dată, ambigue din acest punct de vedere. În acest caz, ne vom afla în fața unei duble strategii, căci, de fiecare dată rezolvarea va apărea fie prin cedarea în fața seducției exercitate de personajul feminin, fie în înstrăinarea definitivă, dincolo de care nu există speranța vreunei posibile reconcilierii. De astă dată, nici măcar prin recursul la povestire (sau la povestiri...), finalul cărții aducând un soi de rezolvare, cel puțin la nivelul strategiei narative, în sensul că cititorul va avea acum în față exclusiv ceea ce Gao Xingjian însuși numește în unul din eseurile sale „eul tripartit al autorului ca subiect narator, împărțit în eu, tu și el / ea.” Iar prin hotărârea de a intra în dialog cu aceste instanțe narative, scriitorul reușește să creeze o adevărată rețea prin care aduce laolaltă toate poveștile din care e compusă, în cele din urmă, însăși viața acelei Chine profunde și adevărate, precum și a celor care o locuiesc și o trăiesc, purtând-o cu ei oriunde s-ar afla. Purtând-o în inimă, mai ales. Pentru că, după părerea scriitorului chinez, faptul esențial al literaturii este că ea și numai ea permite omului să-și păstreze, în ciuda oricăror și oricâtor greutăți, conștiința umană. Altfel spus, după cum mărturisește la un moment dat Gao Xingjian, „atunci când te folosești de cuvinte, atunci când spui o poveste, reușești să-ți menții spiritul treaz. Acesta e modul meu de a-mi afirma, iar și iarăși, propria existență.”

### *Casanova în Boemia\** sau tentația livrescului

„Mi-am imaginat întotdeauna Paradisul nu ca pe o grădină, ci ca pe o bibliotecă”, spunea, în urmă cu câțiva ani – nu foarte mulți – acel mare maestru al ficțiunii, sau, poate, ar fi mai nimerit să-l numim „al ficțiunilor”, pe nume Jorge Luis Borges. Afirmatia a făcut repede înconjurul lumii contemporane – literare și nu numai, de atunci încoace fiind repetată în cele mai diverse situații, devenind chiar un soi de *motto* pentru unele cărți apărute mai ales în ultimul deceniu. O afirmație pe care majoritatea personajelor recentului roman al lui Andrei Codrescu 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 romanul acesta este o carte *cu și despre* cărți. O carte în care personajele – dacă nu cumva adevăratele „personaje” în sensul consacrat al termenului or fi chiar cărțile... – așadar, o carte 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:

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



„Casanova înțelese atunci că realitatea se compune din două părți inegale. Una era făcută din lucruri aievea întâmplare, iar cealaltă, mult mai bogată, din efectele acestor lucruri în timp. [...] Literatura, înțelese Casanova, *rescrie viitorul.*” (s.m.)

Prezentul roman, 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 rafinementele 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 biblioteca... – 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 romanului lui Andrei Codrescu 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 cu siguranță timpul, 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 poveștii e pre-

luat de un bărbat, în timp ce ascultătoarea este o femeie care nu reprezintă, însă, în nici un 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, 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 celea, mai durabile, ale *dragostei de cărți.*”

Și spunând acest lucru, referindu-ne, deci, la *dragostea pentru cărți*, am ajuns chiar într-un centru esențial al semnificațiilor cărții lui Andrei Codrescu, interpretată pe rând drept un 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 400 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, doar 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 călătoria 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, plângând 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 furnizase lui Da Ponte.” Iată, așadar, cum devin personaje literare și Mozart, și Da Ponte, la fel ca și atâția alți celebri oameni de cultură ai Europei Veacului Luminilor, sub imperiul unei perfecte stăpâniri din partea autorului, de astă dată, a strategiei măștii...

La un moment dat, pornind de la interpretarea inițialelor numelor unora dintre iubitele sale, Casanova îi face Laurei o mărturisire importantă, și anume că opera sa va fi cu adevărat înțeleasă în toate implicațiile sale abia în anul 2200. Până atunci, însă, avem această carte care merită cu adevărat să fie citită, a lui Andrei Codrescu, apărută nu în 2200, ci, poate că nu tocmai întâmplător, într-un an oarecum simetric – 2002.

## Miracol, catastrofă și ce s-a (mai) întâmplat după aceea

„The artist is a critical consciousness operating in time,  
a worker for whom neither money nor ideas is everything.  
At least, that's what one hopes. But what if there are no more artists?  
What if all there is no art? What if art isn't dead but the artist is?”

(Andrei Codrescu, *The Disappearance of the Outside*)

„Scrișul este în întregime un act moral. Fără intenția de a îmbunătăți lucrurile n-aș atinge tastatura. N-aș fi atins hârtia din liberă voință nici prima dată. [...] De atunci nu s-au prea schimbat motivele: sper că fac plăcere și că dau un îndemn la blândețe și toleranță. Eu nu dau *porunci* morale.” Sunt cuvintele lui Andrei Codrescu, desprinse dintr-un volum recent apărut, semnificativ intitulat *Miracol și catastrofă*<sup>\*</sup>. Primul său volum în românește după cel de debut, *Instrumentul negru*, apărut, poate că deloc întâmplător, doar după patruzeci de ani, și tot în 2005. De data aceasta e vorba despre o carte-interviu, sau, mai bine zis, o carte de dialoguri purtate în *cyberspace* cu Robert Lază. O carte, așadar, care a sfidat nu numai distanța, ci și distanțele de orice fel – de la cele de fus orar la cele de percepție și viziune de ansamblu asupra fenomenelor.

Există întoarceri și întoarceri. Întoarceri fizice sau doar cu gândul. Întoarceri de mai departe sau de mai aproape, definitive, dorite, visate. Andrei Codrescu a revenit în România; nu în vizită, de astă dată, deși, în primăvara lui 2005, toate ziarele, revistele mai mult sau mai puțin culturale, posturile de radio și de televiziune au consemnat pe spații largi cele câteva zile pe care vedeta americană – poet, prozator, eseist, comentator la National

<sup>\*</sup> Andrei Codrescu, *Miracol și catastrofă*. Dialoguri cu Robert Lază, Arad, Editura Hartmann, 2005

Public Radio, profesor la Louisiana State University – le-a petrecut în țară. Acum, Andrei Codrescu s-a întors în România ca scriitor român. Adică definitiv; chiar dacă nu și fizic. Mai precis, prin această carte scrisă integral în limba română. Pagini întregi scrise cu bucurie, cu entuziasm, cu nostalgie; cu plăcere, cu dor, cu ironie, cu seriozitate. Într-un cuvânt, o carte adevărată, care se citește pe nerăsuflăte. Pentru că, pentru Andrei Codrescu, interviul este, el însuși, o specie a literaturii. Că avem de-a face cu un cert exemplu de literatură de cea mai bună calitate nu mai e nici o îndoială, dacă ne gândim doar la faptul că acest volum cuprinde, de asemenea, într-o anexă, două poezii, *Frecangiul și Mâini încrucișate*, precum și câteva eseuri – *Presenting the Revelations, Miracles* (în limba engleză), și *Taxonomia imigrantului, teroristul din sine și alte chestiuni*, acesta din urmă tradus în românește, reprezentând conferința ținută de Andrei Codrescu în aprilie 2004, la Providence, Rhode Island. În plus, dincolo de cele alte câteva interviuri mai ample pe care le-a acordat de-a lungul anilor, unele mai amuza(n)te, altele mai serioase, *Miracol și catastrofă* reprezintă șansa (și deopotrivă miracolul) unei adevărate reveniri acasă, în limba română. Amănunt esențial pentru modul în care multe dintre aceste pagini pot fi citite, mai bine zis despre cum trebuie citite. Un amănunt important, pentru că, altfel, riscăm să repetăm greșeala făcută nu de puțini cititori sau chiar critici literari care au considerat, de pildă, că *Gaura din steag* a încălcat unorii granițele adevărului. Uitănd, deci, că pentru autor, singurul adevăr al unei cărți e de găsit *numai* în literaritatea ei.

De la bun început, Andrei Codrescu vorbește despre cariera sa în sensul unei „vocații desfășurate în timp”, la fel cum, de altfel, o făcuse și în *Dispariția lui Afară*, iar cele câteva rânduri citate la început stau mărturie în acest sens. În plus, dincolo de marea și de netăgăduit plăcere a autorului de a se juca – cu cuvintele, cu conceptele, cu cititorul – găsim, adesea, în această carte, o incredibilă seriozitate, pe care am putea-o numi de-a dreptul severitate, în ceea ce privește actul scrișului și modul de a înțelege rostul și rolul literaturii, venind parcă de-a dreptul în descendența unui spirit critic maioreșcian. Că lucrurile stau exact așa, cititorul va remarca încă de la primele pagini, deoarece mereu i se va adresa și îi va vorbi (da, îi va vorbi, e impresia cu care rămâi întotdeauna) un om al cărții – și al cărților – care are marele talent, talent pe care Robert Lază ar fi tentat, poate, cine știe, să-l numească de-a dreptul har, de a te învăța ceva fără să aibă vreodată

aerul că „dăscălește”, după cum îi place lui însuși să spună. De exemplu, „secretul” conform căruia „nici <<beatnicii>> nu există. Au fost inventați de firma de publicitate a lui Allen Ginsberg. De exemplu: Michael McClure care scrie <<beast poems>> (poezii în care reproduce voci de leu și alte animale carnivore) nu are nimic în comun cu Jack Spicer care a scris melodii de un lirism disperat à la Rilke și Lorca, dar amândoi sunt considerați <<generație Beat>>, promoție <<San Francisco Renaissance>>. Punctul comun există, un gnosticism generațional, dar nu-i vorba de școală.” Om al cărții, Andrei Codrescu nu scrie nici un rând din prezentul volum ca să ne învețe cum ar trebui să citim propriile lui cărți, deși Robert Lazu îl ispitește, la un moment dat, să facă asta, fie că e vorba de poezie sau de proză, știind bine că, în fond, nu există rețete pentru așa ceva. Cât despre Robert Lazu însuși, trebuie să recunoaștem, la sfârșitul lecturii acestor pagini, nu numai că și-a intrat perfect în rol – un rol care, de altfel, i se și potrivește foarte bine, dovadă în acest sens fiind și celelalte interviuri pe care le-a realizat, publicate în *Adevărul literar și artistic*, ci și că (mai ales) a știut cum să-l facă pe Andrei Codrescu nu doar să răspundă pur și simplu la anumite întrebări, ci și – esențial pentru finalitatea acestui demers – să povestească. Ceea ce, de altfel, îi și place foarte mult interlocutorului său.

Cartea de față este, oricât de paradoxală ar putea să pară afirmația, și una în care cititorul atent la detalii poate descoperi, printre rânduri – sau în câteva rânduri – adevărate frânturi de versuri, căci, să nu uităm, Andrei Codrescu este în primul rând poet. Și dacă e adevărat că „poetry is an art of the Outside, where it best flourishes”, așa cum citim în *Dispariția lui Afară*, iată și un exemplu, ales aproape la întâmplare din *Miracol și catastrofă*: „Nu-i lucru mai grav decât să uiți cum să privești. Când știi că s-a sfârșit o dragoste? Când unul dintre parteneri nu mai știe sau nu mai vrea să-l privească pe celălalt. Când se sfârșește lumea? Când nu mai vrei s-o privești.” E ca și cum am avea în față un poem chinezesc, din cele care îi plac atât de mult autorului și de maniera cărora se apropie el însuși uneori, așa cum se întâmplă în versurile cu și despre Lu Li și Weng Li din volumul *Era azi*. Doar așezarea în pagină diferă. Iar din acest punct de vedere putem fi liniștiți, deoarece Andrei Codrescu n-a uitat să privească lumea, e greu de crezut că va reuși vreodată să uite acest lucru, o dovadă în acest sens fiind și – poate mai ales – paginile dedicate orașului său natal, Sibiu, unele dintre cele mai bune din întregul volum.

Pentru că *Miracol și catastrofă* reprezintă și cartea unei infinite nostalgii, precum și a unei întoarceri mai ales sufletești, de astă dată, a unui autor aflat nu în căutarea vreunei metaforice lăni de aur a faimei, și nici a vreunui înșelător Graal al înțelepciunii și talentului, ci a copilăriei. Poate că singurul pământ al făgăduinței pe care doar aici îl poate găsi. Astfel încât nici chiar cititorul cel mai neîncrezător sau cel mai sceptic nu-l poate contrazice pe Andrei Codrescu atunci când afirmă că în aprilie 2005 l-a întâlnit, la Sibiu, pe însuși copilul care era el însuși, ba chiar l-a și fotografiat... Nu poți decât să crezi asta, fără a cerceta, și, mai ales, fără a pune întrebări, tocmai pentru că e frumos așa, pentru că locul însuși e magic, iar autorului așa îi place să creadă. Nu-ți rămâne altceva de făcut (ca cititor) decât să crezi cu sufletul, nu cu mintea, așa cum crezi toate minunatele povești pe care Andrei Codrescu le spune despre miraculoasa (mirabila, ca să repetăm cuvântul blagian) lui copilărie petrecută aici. Probabil cel mai bun leac împotriva tuturor tentațiilor gloriei și ceea ce l-a ținut pe autor suficient de departe de amăgirile temporare ale strălucirii faimei americane... Dacă nu cumva chiar singurul posibil. La urma urmei, citind și recitind mai ales aceste pagini, ajungem la concluzia pe care o formula, la un moment dat, Harold Pinter: „The past is what you remember, imagine you remember, convince yourself you remember, or pretend you remember.” E frumos și adevărat. Pentru ca nu cumva să uităm să citim sau, vorba lui Andrei Codrescu, nu cumva să uităm să privim. Lumea, lucrurile din jur și, mai ales, pe noi înșine. Iată, deci, o posibilitate – între numeroasele la fel de îndreptățite – de lectură a acestei cărți. O carte care reprezintă, la tot pasul, și un soi de complicat joc literar pe care, cu multă răbdare, îl pune la cale autorul, cel care se ascunde nu o dată în spatele măștii de eseist sau, mai bine zis, de interviuat tocmai pentru a reuși să se întoarcă pe de-a-ntregul acasă, în limba română. Adică a reuși să-și exorcizeze obsesiile și să-și expună – din nou, dar acum în românește – unele dintre temele favorite, care se regăsesc și în alte scrieri ale sale în proză, mai cu seamă limba română și poezia americană. Despre „verticala poetică a limbii române” cititorii lui Andrei Codrescu au aflat deja din *Dispariția lui Afară*, la fel și despre Școala de Poezie de la New York, transformată, în *Domnul Teste în America*, într-o inedită listă de meniu, ce include nume ca Ted Berrigan, Tom Veitch sau Anne Waldman. Aceleași – alături de alte câteva – pe care le regăsim frecvent și în *Miracol și catastrofă*...

Miracol – al cuvântului și al limbii în care, după cum spune el însuși, a visat și a iubit până la 19 ani, dar cu siguranță, și mulți ani după aceea, se vede la tot pasul, chiar dacă autorul însuși ezită să o spună cu glas tare – cartea de față vorbește, în multe din paginile ei, despre New Orleans, orașul iubit al lui Andrei Codrescu, dacă nu pentru altceva, măcar pentru că e un oraș al poveștilor și un oraș plin cu povești și povestitori – între care scriitorul nostru e doar unul, după cum spune sau, mai exact, nici măcar nu spune, ci se mulțumește doar să sugereze... Presimțind parcă, într-un fel, catastrofa pe nume Katrina. Dovadă, dacă mai era nevoie de așa ceva, că refugiul și reînceperea nu-s, pentru autor (și nu numai) simple cuvinte. Din păcate. Dar și o dovadă că miracole încă se mai petrec, chiar și la acest început de mileniu. Trebuie doar să știm unde să le căutăm.

## Orientul și modernitatea

În 1885, Tsubouchi Shoyo publică, în Japonia, un scurt studiu polemico-teoretic intitulat *Esența romanului*. Problema ridicată de autor era necesitatea depășirii limitelor literaturii nipone a epocii Meiji, „a porților deschise”, care începuse în 1868, prin acceptarea influențelor occidentale și abandonarea vechii concepții în conformitate cu care proza era un simplu instrument didactic. Va trece însă mult timp până când influențele vestice vor fi nu doar acceptate, ci și asimilate în spațiul cultural japonez. Pentru că, dacă s-a afirmat nu o dată că Yasunari Kawabata este „cel mai tradițional scriitor nipon modern”, nici alți autori formați la începutul secolului XX (Jun'ichiro Tanizaki sau Yukio Mishima) nu se îndepărtează prea mult de tradiție. Va fi nevoie de afirmarea reprezentanților noii generații, cei care încep să scrie la sfârșitul anilor '50, mai ales Kenzaburo Oe, Kobo Abe și Haruki Murakami, pentru ca vechea recomandare a lui Shoyo să fie respectată. Sau, cel puțin să pară a fi.

Considerat unul dintre cei mai influenți autori japonezi ai ultimilor ani – și, cu siguranță, unul dintre cei mai populari – Murakami se raportează mereu, deliberat, la literatura occidentală, mai cu seamă la cea de limbă engleză, fiind și traducătorul operelor lui Scott Fitzgerald, John Irving și Truman Capote. Activitate care își pune amprenta și asupra prozei pe care o scrie el însuși, marcată de teme obsedante ale Japoniei moderne, o combinație, poate, neașteptată, inedit soi de Jazz Age și Lost Generation în variantă orientală. Romanul său *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor*\* pare a nu se abate nici el prea mult de la modelul impus deja de scriitor și adoptat și de alți autori niponi: la fel ca și în *Femeia nisipurilor* de Kobo Abe, Murakami creează aici un univers kafkian, și, la fel cum procedase Kenzaburo Oe în *O experiență personală*, alege narațiunea la persoana întâi și redarea unor experiențe limită din viața personajelor; în majoritate

\* Haruki Murakami, *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor*. Traducere de Angela Hondru, Polirom, 2005

tinere și marcate de un evident sentiment al zădărniceii dar, în egală măsură, și al răzvrătirii; exact ceea ce spune și motto-ul romanului: „De ce mai cântă păsărelele?/ Probabil că n-au aflat/ Că lumea s-a sfârșit deja.” Mai cu seamă naratorul (naratorii) vor ajunge să fie pe deplin conștienți de adevărul acestor cuvinte. Pentru că, după cum cititorul poate bănuși chiar de la titlu, cartea de față este structurată dual, toate capitolele putând fi grupate pe două secțiuni, fiind chiar numite ca atare, după cum și apar în strictă succesiune, *În țara aspră a minunilor* și *La capătul lumii*. Un șotron japonez, dacă e să ne gândim la celebrul model impus în literatură de Julio Cortázar.

Vom avea în față, așadar, pe de o parte, relatarea experiențelor trăite de unul dintre naratori, Watashi, într-o altfel de „țară a minunilor”, iar pe de altă parte, de celălalt, Boku, undeva „la capătul lumii”. Că avem de-a face cu un roman livresc este evident, căci ce altceva sunt subtitlurile decât trimiteri la literatura occidentală, de la Lewis Carroll, cu *Alice în Țara Minunilor*, la Céline, cu a sa *Călătorie la capătul nopții*. Dar nu numai atât, pentru că personajele vorbesc la tot pasul despre cărți și despre autori – simptomatice doar occidentali, de la Turgheniev la Proust, și de la Dostoievski la Somerset Maugham. Singurul nume important care nu apare niciodată în text este cel al lui Borges. Dar, la o lectură atentă, ne dăm seama că, în fond, acesta nici nu mai era nevoie să fie rostit, fiind prezent, ca sugestie și simbol, de-a lungul întregii cărți. Astfel, chiar de la început, drumul pe care naratorul din secțiunea *La capătul lumii* îl face conduce – deloc întâmplător – tocmai într-o bibliotecă... Nu orice fel de bibliotecă, ci una în care el poate pătrunde doar la capătul unui adevărat ritual, în urma căruia trebuie să ajungă să sufere de un soi de orbire acceptată pentru a deveni, astfel, nu cititor de cărți, ci „Cititorul-de-vise”, cel care își îndeplinește misiunea privind un craniu de unicorn, încercând să descifreze semnele care i se arată. Asemănător până la identificare cu strategia folosită de Jorge Luis Borges însuși în *Ruinele circulare*... Nu o dată, critica literară a afirmat că secțiunea *La capătul lumii* ar fi prin excelență kafkiană, autorul descriind Orașul împrejmuț de Zidul de care nu se poate trece, Biblioteca în care se citesc vise, atmosfera nocturnă. Cu nimic mai puțin, în sensul acesta este și *În țara aspră a minunilor*, unde naratorul ajunge de la bun început într-un nou Castel subteran – spre care, însă, călătorește cu liftul, și unde întâlnește personaje capabile să se „desonorizeze”. Nu trebuie, însă, să pierdem din vedere,

că trimiterile la literatură sunt mult mai numeroase, iar strategia de ansamblu a lui Murakami mult mai complexă. Doar cu titlu de exemplu, putem menționa faptul că personajele pot ajunge la capătul lumii doar după ce, în prealabil, li se „decupează” umbra, fiind transformate în oameni care și-au pierdut umbra... Semn foarte important, acesta din urmă, că autorul nu face altceva, decât să creeze un adevărat text în oglindă, fiecare narator nefiind altceva decât o reflectare a celuilalt, la fel și personajele feminine care îi însoțesc pe cei doi. O nouă și neașteptată abordare a temei dublului, desigur în alt sens decât o făcea Poe în *William Wilson*, dar la fel de convingătoare. Haruki Murakami privește totul „through the looking glass”, tocmai cu scopul de a descoperi – sau de a-și face personajele să descopere – ce se află dincolo de oglindă, subtilă sugestie a căutării de sine pe care o trăiesc atât Watashi, cât și Boku de-a lungul călătoriei pe care o fac, și care reprezintă și o inițiere, în măsura în care orice călătorie este, mai mult sau mai puțin inițiativă. Iar dacă lumea descoperită de cel dintâi este dominată de cuvinte, a celui de-al doilea se va dovedi a fi plină de sunete muzicale și de imagini. Către final, aflăm că personajul narator este sortit „vieții eterne”, nefiind vorba aici de o moarte propriu-zisă, ci de o transpunere în altă lume, unde va putea, finalmente, să fie el însuși, unde va putea regăsi tot ceea ce a pierdut. O lume dominată, după cum textul sugerează la tot pasul, de o adevărată viziune a vidului, care nu seamănă, totuși, absolut deloc cu golul occidental, ci e mai degrabă reversul, un spirit universal în care orice comunică liber cu orice, ajungând într-o lume fără limite, „unde adevărul constă în alungarea cuvintelor”. Astfel își caracteriza Yasunari Kawabata, scriitorul japonez tradițional prin excelență al erei moderne propriile romane. Și, oricât ar putea să pară de șocant, aceste cuvinte sunt perfect aplicabile viziunii artistice și semnificațiilor cărții de față a lui Haruki Murakami, cel care exprimă, în felul său specifică bucurie japoneză a vidului, *kyomu no arigatasa*. Ajungem, astfel, la un adevăr cel mai adesea trecut cu vederea, și anume permanenta raportare a acestui scriitor la ceea ce înseamnă tradiția culturală japoneză, identificabilă nu în detalii exterioare sau în trimiteri explicite, ci tocmai în datele cele mai profunde ale textului, chiar cele pe care autorul însuși încearcă uneori să le ascundă sub desigurul aluziilor livresești la cultura și literatura occidentală, printr-un complicat joc al măștilor și al rolurilor în care cititorul se va trezi implicat aproape fără să-și dea seama.

Literatura niponă nu pornește de la noțiunea de *mimesis* cu înțelesurile care i s-au dat acesteia de la Aristotel la Erich Auerbach; de aceea, scriitorii de aici nu urmăresc portretizarea „rotundă” a personajelor, nici dimensiunile psihologice ale acestora. La fel procedează și Murakami, care creează mai ales portrete ale personajelor sale, uneori adevărate măști, sub influența unui puternic simț artistic decorativ, dar, în egală măsură, și a unui accentuat impuls regizoral. Aspect – acesta – deosebit de important mai cu seamă în romanul de față, construit în permanență lumină a unei experiențe unice a literaturii japoneze: teatrul *nō*. E ciudat cum această adevărată axă a textului a fost trecută cu vederea. La fel ca în teatrul *nō*, unde spectacolul este susținut de un singur actor principal, *shite*, „cel ce face” și de unul secundar, *waki*, „cel de alături”, și în acest roman întâlnim puține personaje, și încă și mai puține sunt descrise amănunțit. La Murakami, actorul principal este reprezentat, evident, de imaginea duală a naratorilor. În teatru, unul dintre personaje pornește la un drum lung, al cărui țel e precis, iar ajuns la ținta călătoriei, întâlnește un om de prin partea locului de la care află amănunte despre noua lume în care a intrat. La fel cum se petrec lucrurile și în romanul în discuție: ambii naratori fac o călătorie, cu un scop doar aparent practic și bine definit, la capătul cărora vor întâlni, fiecare, câte o femeie, care le va marca existența. Înțelegerea structurii *nō* ca parabolă a căutării adevărului ultim e întărită și de ponderea pe care o au în text trei simboluri: drumul, locul, timpul, așadar nimic altceva decât ceea ce se vedește la lectura atentă a textului lui Murakami. Iar locul la care se ajunge printr-o adevărată călătorie inițiativă, devine în mod simbolic *axis mundi*, deopotrivă capăt al lumii și țară a minunilor în care timpul omenesc se va dizolva în epifanie. Se întâmplă așa iar strategia romancierului este, în mod cu totul deliberat, una mascată, a intenției „secunde”, tocmai pentru că, în fond, marea lecție oferită de literatura japoneză în ansamblu constă, după cum spunea Octavio Paz, în afirmarea faptului că „adevărata iluminare este non-iluminarea”.

## Literatură și istorie sau literatura ca istorie

„Sentimentul meu obișnuit în raport cu Istoria este mai ales cel de insatisfacție”, afirma José Saramago în 1995. „Să zicem că nu mă satisface ceea ce mi se spune: mă informează, mă lămurește, pentru că tocmai de aceea se scrie Istoria, dar adevărul este că mă lasă întotdeauna cu această senzație de lipsă.” Ulterior, el va nuanța ideea: „Cine mi-a citit cu atenție cărțile știe că, dincolo de *istoriile* pe care le povestesc, ceea ce există acolo e o continuă muncă asupra materialelor memoriei.” Istoria faptelor exterioare este, așadar, transformată prin intermediul creației în istoria faptelor și întâmplărilor interioare, în memorie. 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 mănăstirii* – scriitorul portughez a refuzat întotdeauna să accepte eticheta de „narațiune istorică”, ce le-a fost aplicată adesea.

Romanul *Anul morții lui Ricardo Reis*\* aduce în prim plan o perioadă mai recentă din istoria Portugaliei, anii '30, epocă a consolidării dictaturii lui Salazar și a regimului său, „Estado Novo”. Pe fundalul reprezentat de obscurantismul naționalist, de războiul civil din Spania și de fascismul în ascensiune din Europa, cartea reconstruiește identitatea imaginară a lui Ricardo Reis, unul dintre heteronimii poetului Fernando Pessoa. Pornind de la datele „biografice” oferite de Pessoa însuși cu privire la Ricardo Reis, Saramago își aduce personajul în fața cititorului chiar în momentul revenirii acestuia la Lisabona, în 1935 – să nu uităm, chiar anul morții lui Pessoa – și îi descrie viața de zi cu zi vreme de nouă luni (timp necesar, acum, nu pentru a pregăti o naștere), până în clipa morții. Reis, ajuns înapoi în Portugalia la capătul unei călătorii cu vaporul, ia o cameră la hotel, apoi închiriază un apartament în oraș, cunoaște două femei de care se simte atras în mod diferit, Lidia și Marcenda, e urmărit de poliție și are lungi discuții cu spiritul lui Pessoa, la al cărui mormânt chiar merge de câteva ori.

\* José Saramago, *Anul morții lui Ricardo Reis*. Traducere de Mioara Caragea, Editura Polirom, 2003

La fel ca și în romanul anterior, *Memorialul mânăstirii*, și aici tehnica lui José Saramago combină o serie de detalii realiste cu altele, ce țin în mod clar de lumea imaginarului, dar noutatea pe care discursul său o prezintă de această dată constă mai cu seamă în maniera în care se folosește autorul de elementul intertextual și metatextual. Astfel, numele feminine de Lidia și Marcenda sunt luate, amândouă, din cartea lui Pessoa însuși, intitulată *Ode ale lui Ricardo Reis*. Și, într-adevăr, întregul roman al lui Saramago e organizat în jurul reconstruirii cât mai convingătoare a „vieții” unui heteronim (creație a altui scriitor portughez) imaginat mereu și deloc întâmplător în dialog cu creatorul său. Atitudinea „voltairiană” despre care s-a vorbit nu o dată în legătură cu ironia subtilă a lui Saramago (în fond, un impuls distructiv prin relativizarea extremă la care ajunge – o „ironizare neinocentă”, ca să folosim formula impusă de Eco) – este depășită în *Anul morții lui Ricardo Reis* prin transformarea ei treptată, în anumite momente, în intenție declarat parodică printr-o foarte eficientă „dialogizare interioară”. Care, la rândul ei, acceptă forme dialogice compoziționale exterioare 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 Mihail Bahtin devine evenimentul discursului însuși, pe care îl însuflețește din interior, în toate elementele lui. Iar în concepția prozatorului portughez, acest tip de discurs special bivocal în orice punct al său, reprezintă tocmai 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 înfinit.” De aceea, romanul se structurează într-un mod stratificat, prin însumarea polifonică a vocilor tuturor personajelor sale, incluse în discursul cuprinzător al autorului.

Nu puțini cititori au considerat ciudat faptul că Saramago, ale cărui idei de stânga sunt cunoscute în Portugalia, l-a ales tocmai pe Ricardo Reis drept personaj central al romanului său, știut fiind, de asemenea, că acesta este, dintre toți heteronimii lui Pessoa (Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Bernardo Soares, ca să ne oprim doar asupra lor) cel mai detașat de problemele vieții de zi cu zi. Căci Reis e, după cum încercase să ne convingă Pessoa însuși, aplecat spre literatura clasică, un spirit tradiționalist, care a părăsit Portugalia, stabilindu-se în Brazilia după proclamarea republicii, în 1910, din cauza convingerilor sale monarhiste. În fond, toate poemele din *Odele lui Ricardo Reis*, frecvent

citate și comentate pe parcursul cărții, sunt texte neoclasiche, adesea cu tentă pastorală, afirmând virtuțile atitudinii neangajate, necesitatea plasării pe un piedestal olimpic al detașării. Tocmai de aceea, imaginarul poet creat de Pessoa evocă frecvent imaginea și ideile lui Epicur, spunând că „Înțelept e doar acela care se bucură de la distanță de spectacolul acestei lumi”, idee amintită, de altfel, chiar de Saramago în epigraf. În acest fel, autorul sugerează că Reis manifestă tendința de a sintetiza întreaga înțelepciune a trecutului, precum și întreaga moștenire morală a tradiției culturale umaniste în ansamblul ei. Nu întâmplător, Antonio Tabucchi afirma că „Reis alege tocmai a nu alege niciodată, căci idealul său este un timp imobil dintr-o lume imobilă ea însăși.”

Cartea lui Saramago, spuneam, este accentuat intertextuală. Prezența lui Pessoa și referirile frecvente la Camões, sugerează preocuparea constantă a autorului de a crea el însuși un text care să se integreze cât mai bine într-o linie de continuitate a tradiției lusitane. În egală măsură, literatura portugheză, ca și istoria acesteia – precum și istoria Portugaliei – sunt privite prin intermediul relațiilor stabilite între ele și contextul universal al vremii și al prezentului deopotrivă. În fond, lungile plimbări nocturne prin Lisabona ale lui Ricardo Reis nu fac altceva decât să-l reamintească permanent cititorului pe Bernardo Soares din *O Livro do Desassossego* a lui Fernando Pessoa, fiind de reținut, în acest sens, și un citat din epigraful cărții: „Dacă îmi veți spune că e absurd să vorbesc așa despre cineva care n-a existat niciodată, răspund că nu am probe nici că Lisabona ar fi existat vreodată, sau eu care scriu sau orice altceva oriunde altundeva.” Iar meditațiile personajului pe tema morții ne fac să ne gândim la un alt rătăcitor printr-o altă capitală a Europei, Leopold Bloom din *Ulyse* de James Joyce. Alt spirit tutelar al romanului lui Saramago este Jorge Luis Borges, niciodată numit, ci sugerat doar, printr-un complicat joc în care romancierul încearcă să-și atragă cititorii: Reis ajunge la Lisabona cu un vas care și-a început călătoria tocmai la Buenos Aires, încercând mereu – deși fără succes – să termine de citit cartea pe care o împrumutase de la biblioteca de pe vapor și n-o mai înapoiase, intitulată *Zeul labirintului*, scrisă de un autor irlandez pe nume Herbert Quain. Evident, atât cartea, cât și autorul ei sunt imagine, numai că ambele au avut parte de un soi de existență anterioară (livrescă, desigur...) chiar în proza lui Borges, cel care, după cum știm, a scris o pastişă de „eseu critic” cu privire la opera lui Herbert Quain, inclusiv a lucrării *Zeul labi-*



rintului, în *Examen de la obra de Herbert Quain*, din volumul *Ficțiuni*. De altfel, Borges chiar a afirmat că acest Quain este un fel de heteronim virtual, autorul propriei sale povestiri *Ruinele circulare*, unde un om își dă seama în cele din urmă că nu este nimic altceva decât o fantasmă din visul altcuiva. Adică exact ceea ce este și Ricardo Reis, la urma urmei, o „ființă imaginară” – pentru a repeți sintagma borgesiană – visată de cineva pe nume Pessoa...

Mai mult decât atât, dimensiunea intertextuală se extinde și la propria creație a lui Saramago. Însuși numele Marcenda seamănă cu cel al Blimundei din *Memorialul mânăstirii*, fiind neobișnuit, după cum remarcă la un moment dat naratorul, „căci vorbim aici, de fapt, de nume ce vin dintr-o altă lume, a cuvintelor, și care nu fac decât să aștepte femeile potrivite pentru a le purta.” Iar Marcenda are un defect fizic, o mână paralizată, asemănându-se, astfel, cu Baltasar, personajul din *Memorialul mânăstirii*. Ea vine periodic la Lisabona, deloc întâmplător, tocmai din Coimbra, orașul preotului-inventator Bartolomeu Lourenco, cel la care naratorul se și referă în câteva rânduri, vorbind despre mașina de zburat proiectată de acesta. Lidia este, ea însăși, raportată indirect la Blimunda, nu prin nume, ci prin modul de a gândi și de a acționa. Iar relația pe care o are cu Ricardo Reis, nu face decât să ofere cititorului încă o cheie de lectură pentru descifrarea sensurilor acestui roman. Căci în final tânăra decide să-l părăsească, după o neînțelegere cu privire la problema războiului civil din Spania. Și, cu toate că protagonistul fusese plasat sub semnul morții chiar din titlu, abia acum devine evident faptul că moartea lui nu face decât să pună capăt unei existențe sterile, bazate pe ideea permanentei neimplicări – în realitate incapacitatea sa de a comunica, subliniată, de altfel, și de câteva rânduri ale lui Bernardo Soares, citate în epigraful cărții: „A alege moduri de a nu acționa a fost tot timpul preocuparea și scrupulul vieții mele.” Desigur, sterilitatea aceasta este drumul cel mai sigur spre moarte și, mai ales, spre atitudinea specifică în fața morții, evidențiată de mai toate poemele lui Ricardo Reis însuși, un singur exemplu fiind suficient în cazul de față: „Tot ceea ce încetează e moarte, și e chiar moartea noastră/ Dacă acel ceva pentru noi încetează. Iată un copac/ Ofilindu-se, iar o dată cu el/ Și o parte a vieții mele./ În tot ceea ce am privit a rămas o parte din mine./ Asemeni tuturor lucrurilor văzute de mine, când ele trec/ Și eu trec, fără să disting amintirea/ Celor văzute de cele trăite.” Iar dacă, la un moment dat, în *Memorialul mânăstirii*, Blimunda între-

ba obsedant „unde ne aflăm, cine suntem”, repetând o celebră interogație a lui Gaugain, putem spune că, fără să rostească vreodată aceste cuvinte, numeroase personaje din *Anul morții lui Ricardo Reis* fac același lucru. Saramago rezumă, prin această interogație, o mare parte a dialogului istoric implicit pe care romanele lui îl susțin cu prezentul, însă la care autorul nu încearcă nici o clipă să dea un răspuns definitiv. Pentru că răspunsurile, în cazul acestei cărți, sunt de așteptat doar din partea cititorului provocat să re-citească acea altă Istorie, cea a „ființelor de hârtie” (și nu numai) pe care scriitorul i-a pus-o în față.

## Cărți, muzică și revoluții

„Bărbați și femei cu destine modificate, transformate, revenite la punctul de plecare, depășite, cu sau fără consimțământul lor, de istoria veacului nostru – acestea sunt personajele romanului de față”, spunea Alejo Carpentier, în încercarea de a defini – oricât de parțial – *Ritualul primăverii*<sup>\*</sup>, carte apărută în anul 1978. Un roman aparte, din mai multe puncte de vedere. Nu doar pentru că începe prin câteva măsuri preluate din muzica baletului omonim al lui Igor Stravinski (nimeni altul decât autorul celebrei *Poetici muzicale*) – aceasta poate fi o surpriză numai pentru cititorii cu totul neobișnuiți cu maniera de a scrie a autorului cubanez și cu pasiunea sa frecvent afirmată pentru muzică, dacă e să ne amintim măcar de câteva dintre titlurile sale reprezentative în acest sens – *Concierto barroco* (1974) sau *El arpa y la sombra* (1978). Ci și pentru că, în mai puțin de zece pagini, primele zece pagini ale cărții, cititorului i se pun în față versuri din opera lui Shakespeare ori Valéry, sintagme sau citate din Jean Cocteau și Novalis, autorul făcând, de asemenea, trimiteri la pictura lui Van Gogh sau la baletul lui Stravinski, precum și la libretul acestuia. O carte, apoi, ce reprezintă un adevărat exercițiu de construcție, căreia am putea să-i spunem chiar „împletită” – nimic altceva decât o veritabilă compoziție muzicală, urmând îndepăroape tehnica contrapunctului, deoarece scriitorul modifică în fiecare capitol vocea narativă și, implicit, punctul de vedere asupra evenimentelor relatate, care tind, cel puțin uneori, să pară fundamental diferite, în funcție de identitatea celui care spune, iar și iar, o poveste. Povestea. O poveste de dragoste, între Vera, balerină rusoaică, mare admiratoare a Anei Pavlova, și Jean-Claude, hispanist francez, înrolat voluntar în Războiul Civil din Spania. Sau o alta, ulterioară, petrecută după moartea lui Jean-Claude, între aceeași Vera – sau poate, în mare măsură, deja o altă Vera – și Enrique, descendent al unei bogate familii cubaneze, și el angrenat în Războiul din Spania. Dar și o poveste de și des-

<sup>\*</sup> Alejo Carpentier, *Ritualul primăverii*. Traducere de Dan Munteanu, București, Editura Corint, 2006

pre istorie, cea care transformă mereu viețile oamenilor. Căci, plecând din Rusia ca să scape de urmările revoluției bolșevice, Vera va ajunge, finalmente, în Cuba, unde, după câteva decenii, va avea de înfruntat provocări asemănătoare, odată cu ascensiunea la putere a lui Fidel Castro.

Nu puțini au fost criticii care au încercat să explice așa numita „criză” a personajului din romanul sud-american al ultimelor decenii ale secolului trecut drept o expresie a crizei omului în societatea de consum. Numai că, în acest caz, explicațiile se cer nuanțate. Căci avem de-a face, în *Ritualul primăverii* – dar exemple sunt de găsit și în alte scrieri ale lui Carpentier – cu o altă criză, pe care Ana Maria Barrenechea o numește „a contractului mimetic”. Mai exact, cu o structură romanescă ce nu mai seamănă prea mult cu cele consacrate – nici măcar cu acelea venite pe filiera celebrului „boom” al anilor ‘70 – și care, în consecință, a modificat semnificativ relațiile consacrate dintre operă și referent (relații extratextuale), dar și conexiunile dintre nivelurile distincte ale textului, precum și dialogul stabilit, implicit, de acesta cu alte opere literare. Încă de la o primă lectură se vede clar că Alejo Carpentier reușește să „dizolve” toate componentele tradiționale ale romanului – scenariu narativ, personaje, acțiuni; de asemenea, devin tot mai ambigue și spațiile enunțării faptelor relatate și, mai ales, implicațiile „obsedantei istorii”, despre care autorul însuși vorbește nu o dată. Iar această evidentă redistribuire internă a dimensiunilor operei își are paralela într-o disoluție a imaginii naratorului, într-o abolire – temporară sau definitivă – a referentului, ceea ce reclamă, desigur, și o nouă funcție a cititorului, privit ca etern decodificator al unei scriituri infinite dar, deopotrivă, și al istoriei.

Se întâmplă așa deoarece, în epoca în care *Ritualul primăverii* a fost scris, în America Latină se constată, la nivelul literaturii, o evidentă ruptură de convențiile realismului, cu toate posibilele nuanțe ale acestuia. Ia naștere, astfel, treptat, o nouă orientare, reprezentată în principal de Alejo Carpentier, Asturias, Mallea și Yañez, desemnată, în numeroase studii critice recente, drept „super-realism”, termen ce nu trebuie nicidecum confundat cu cel de „suprerealism”. Noua orientare va avea în vedere, în mod esențial, suspendarea realismului și a canonului său estetic, anularea vechiului mod de reprezentare a realității prin intermediul unui set de convenții narative consacrate și, în cazul particular al lui Alejo Carpentier, impunerea unui mod funda-

mental muzical de structurare a textului. *Ritualul primăverii* stă mărturie în acest sens, mai ales dacă avem în vedere faptul că romanul aduce în prim-plan un soi aparte de scepticism cognitiv și o permanentă incertitudine, manifestată nu doar la nivelul acțiunilor personajelor, ci și al acela al finalității acestor acțiuni. Și atunci, unde mai e de găsit realitatea – sau, cel puțin, ceea ce înainte purta acest nume, și ce mai poate ea reprezenta în aceste condiții? Răspunsul, oricât de ciudat ar putea să pară acest lucru, e prezent chiar în motto-ul romanului, deloc întâmplător luat tocmai din Lewis Carroll: „Nu prea îmi pasă unde ajung, zise Alisa. Atunci n-are importanță în ce direcție o iei, zise Pisica.” Replici pe care, în mod identic sau, alteori, cu minime modificări, le rostesc, ca pe un leitmotiv, în momentele cheie ale vieții, toate personajele romanului lui Carpentier, punându-le, ca pe un soi de inedite semnături, alături de marile evenimente istorice care le creionează destinele. Iar soluția (unică) de depășire a tuturor incertitudinilor, mai cu seamă pentru Vera, Jean-Claude sau Enrique, rămâne una singură – evident, muzica. Căci, într-o epocă în care condiția umană a suferit zguduirii atât de profunde, cunoscute, cel mai frecvent, sub numele de „revoluții” – albe, roșii sau de orice altă culoare posibilă sau imaginabilă – omul pare a fi pe cale de a pierde cunoașterea reală a adevăratelor valori, precum și simțul raporturilor dintre ele. Iar muzica, doar muzica este, după cum bine spunea înțeleptul chinez Sen Ma-Tsen în memoriile sale, ceea ce unifică. Numai că această descoperire a unității – care e, deopotrivă, unitate a sinelui – nu are loc niciodată, pare a spune Alejo Carpentier în fiecare pagină din *Ritualul primăverii*, decât după o îndelungă căutare și o încordată trudă.

## Un oraș numit Acasă

De cele mai multe ori, la New Orleans, oamenii formează, la telefon, numere greșite. Apoi, ca și cum asta n-ar fi destul, vor chiar să vorbească cu cei pe care îi caută dar care, din păcate (sau din fericire...), nu mai sunt acolo. La New Orleans nu e niciodată iarnă, doar cu o zi înainte de Crăciun se răcește puțin vremea, bananele cresc în arborii aflați chiar în curțile caselor, iar barurile cu program non-stop se găsesc la tot pasul. Aici îți se poate face poftă de tot soiul de lucruri cu totul neobișnuite, și de ce nu, chiar de lebădă... La New Orleans poți fi jefuit la fel de bine în plină zi sau în plină noapte, după disponibilitatea celor „responsabili” cu jafurile, și în funcție de „indisponibilitatea” celor responsabili cu asigurarea ordinii publice. New Orleans e orașul verilor toride, al jazz-ului, al petrecerilor (de zi și de noapte) de tot felul și, mai ales, al carnavalului. E orașul unde se poate întâmpla oricând o nenorocire, mai ales din cauza uraganelor – fie că e vorba de Camille, Elena sau Ivan, dar cel mai adesea nu se întâmplă așa ceva, căci Ioana d’Arc e acolo ori de câte ori e nevoie; sau aproape ori de câte ori e nevoie. Pentru că tot New Orleans e orașul peste care a trecut, în vara anului 2005, uraganul Katrina.

Există în lume orașe – nu multe – de care îți se poate face dor. Dor ca de oamenii la care ții și de care ești, uneori, departe. Sau chiar ca de o iubită. New Orleans este un asemenea loc privilegiat. Un oraș de care îți se face, brusc, dor. Și lucrul acesta nu e valabil doar în cazul lui Andrei Codrescu, cel care a publicat de curând o carte de eseuri intitulată *New Orleans, Mon Amour*<sup>\*</sup>, ci și în acela al cititorilor săi. Chiar dacă n-au fost niciodată acolo, decât, poate, doar cu gândul. Pentru că vraja, desprinsă parcă dintr-o poveste – și care este, desigur, parte a acestei povești – te cuprinde. Chiar și fără să vrei sau fără să-ți dai seama. Se întâmplă așa pentru că, oricât de surprinzător poate să pară (sau să fie) acest lucru, New Orleans a reușit să rămână, (cum, asta nimeni nu poate spune exact...) – într-o lume a televiziunii și internetului

<sup>\*</sup> Andrei Codrescu, *New Orleans, Mon Amour: Twenty Years of Writings From the City*. Algonquin Books of Chapel Hill, 2006

– un loc al poveștilor, un loc, adică, unde nu numai că se spun povești, ci unul în care, mai important chiar, oamenii le și ascultă. Andrei Codrescu alege, în acest volum, să spună, la rândul lui, povești – despre orașul numit Acasă dar, în egală măsură, și despre el însuși. Pentru că aflăm, din câteva secvențe amuzate (și amuzante) cum, la capătul unor lecții neobișnuite, a reușit să-și obțină permisul de conducere; cum a devenit un obișnuit al barului Molly's. Și, mai ales, cum a fost rege pentru o zi. Ce fel de rege? Al carnavalului, desigur, la New Orleans existența oricărui alt rege putând fi pusă oricând sub semnul întrebării... Interesant și de reținut este și faptul că, vorbind cu nostalgie și cu dragoste despre acest loc și despre oamenii de aici, autorul nu alege, nicidecum, să idealizeze totul și să aducă în fața cititorilor săi o lume perfectă, desprinsă parcă din pliantele turistice sau din spoturile publicitare foarte frumos colorate, punând în vânzare atât de celebrul Vis american. El spune o poveste, e adevărat, dar povestea sa nu e întotdeauna una cu zâne. Căci există, în această carte, numeroase pagini care vorbesc tocmai despre acele lucruri pe care oamenii, în general, preferă să le ascundă în spatele ușilor închise; sau, dacă nu, prin vreun colț neștiut al caselor, sub covoare sau după perdele. Andrei Codrescu nu face asta și, deși se consideră acasă la New Orleans, după douăzeci și mai bine de ani petrecuți acolo, găsește detașarea de a spune adevărul. O detașare și o putere care, poate, lipsesc celor născuți aici, fiind, probabil, apanajul – virtute sau viciu, cine mai știe... – al celor „adaptați” (chiar dacă vorbesc mai altfel, și chiar dacă au un accent mai ciudat) și numai al lor.

Cartea e împărțită în mai multe secvențe: *Gripped By the Spirit* (1985-1990), *Se Habla Dreams* (1990-1995), *My City My Wilderness & The Dead Rehearse* (1995-2000), *The Mysteries of New Orleans* (2000-2005), *Poetry Will not End with the World. After Katrina*. Unele dintre eseuri fac parte, după cum cititorii lui Andrei Codrescu vor observa, din volumele anterioare, dar sunt puse, acum, alături în această nouă carte, pornind de la tema care le unește: spiritul, misterul, vraja din New Orleans. Oraș al Sudului american, unde timpul însuși curge altfel, și e mai răbdător cu oamenii, spațiu despre care vorbesc, în opera lor, William Faulkner sau Sherwood Anderson, locul prin care curge, leneș, fluviul Mississippi, New Orleans (sau, altfel spus, o Blanche Dubois printre orașe) are marele dar de a te face să visezi. Doar aici – dacă e să-l credem pe Andrei Codrescu – poate altcineva să-

și spună întocmai cuvintele pe care tocmai le-ai scris sau le-ai visat. Și nu putem decât să-l credem, pentru că suntem într-o poveste... Și, tot ca în povești, aflăm, din paginile acestei cărți, că orașul New Orleans e perceptibil, cel mai adesea, la nivelul simțurilor, e un loc al parfumului de iasomie, al nopților fierbinți și al mâncărilor picante. Un loc care te face să crezi că te afli într-un alt – și altfel – de Macondo, unde ai putea scrie chiar *Un veac de singurătate*...

În plus, povestea, o dată începută, îl duce pe autorul ei și înapoi în România. Chiar dacă, uneori – de cele mai multe ori – doar cu gândul. Pentru că, dacă tot vorbeam despre vise, vis este și acela, trăit cu ochii deschiși, nu întâmplător tocmai la Cafe Adé, cafenea cu specific brazilian din New Orleans, unul dintre locurile preferate ale lui Andrei Codrescu. De ce? Din mai multe motive, dintre care doar unele sunt obiective: pentru că e bună cafeaua, dar și pentru că limba care se vorbește aici seamănă, pe alocuri, cu româna. Pentru că atmosfera e plăcută, dar și pentru că aici apare visul (mirajul?... ) de a reveni în România într-o mașină luxoasă și de a fi înconjurat de o mulțime de admiratori. Pentru că, dacă în copilărie citea aventurile de pe Mississippi ale personajelor lui Mark Twain, ajuns, după ani de zile, exact aici, Andrei Codrescu nu se poate împiedica să-și amintească atmosfera și anii petrecuți la Sibiu. Și, în fond, nici nu încearcă să-și împiedice amintirile.

Eseurile scrise după trecerea Katrinei, cea care a demonstrat că un dezastru se poate, totuși, întâmpla, în ciuda protecției Ioanei d'Arc și în ciuda optimismului – moderat, dar, oricum, optimism – datorat experiențelor din trecut, care au cruțat, în principiu, orașul, au, desigur, un alt ton. Cunoscute, unele dintre ele, din emisiunile de la National Public Radio, aceste pagini meditează cu toată seriozitatea la trecut, dar, deopotrivă, la viitor. Andrei Codrescu e convins că poezia nu se va sfârși o dată cu lumea, așadar sfârșitul cărții nu înseamnă și sfârșitul lumii. E doar un sfârșit. Sau doar al unei lumi. Dar nu orice fel de sfârșit, pentru că, dincolo de vraja și de poveștile din New Orleans, înțelegem cu toții, la capătul lecturii, că, indiferent cum va fi reconstruit totul – și va fi, fără îndoială – vor mai rămâne și câteva lucruri foarte greu, dacă nu chiar imposibil de adus înapoi. Sau, după cum scrie Andrei Codrescu însuși, „You can rebuild a house, but you can't restore a soul.”

## Dragoste, cărți... și alți demoni

*„I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me.”*

(Samuel Beckett)

Ea – Imogen. El – Julian, „spion în Amnesia”. Așadar, nu shakespearianul Posthumus Leonatus, ci „sclavul Julian” al unei noi Imogen, după cum el însuși alege să-și semneze majoritatea scrisorilor. Pentru că, deși apărută la început de secol XXI, cartea lui Julian Semilian, *A Spy in Amnesia* (2003)<sup>\*</sup>, este (și) un roman epistolar. Compus, adică, din mai multe scrisori pe care naratorul le trimite dintr-un loc numit Amnesia, situat în Lower Appalachia, unei femei pe nume Imogen, muză și iubită – e greu să-i spunem „fostă” muză și iubită, așa cum o desemnează scurta prezentare de pe coperta cărții, căci însuși acest termen, *fostă*, ar fi de natură să anuleze sau, cel puțin, să atenueze intensitatea pe care fiecare pagină a cărții de față o răspândește. Intensitate a gândirii și, deopotrivă, a sentimentului, pentru că *A Spy in Amnesia* este și un excelent roman (sau, de ce nu, de-a dreptul un poem) de dragoste care se citește pe nerăsuflăte, pe alocuri de-a dreptul ca un roman polițist – doar nu degeaba naratorul este spion... Desigur, nu orice fel de spion, ci unul aflat – temporar, presupunem – în Amnesia, spațiu greu de uitat pentru cititor; sau, altfel spus, într-o nouă căutare a timpului pierdut (sau, cel puțin, considerat câteodată ca pierdut pentru totdeauna din cauza uitării / uitărilor, a amneziei, deci...). Carte de și despre dragoste, uneori un adevărat „studiu despre iubire”, ca să repetăm formula lui José Ortega y Gasset, recenta creație a lui Julian Semilian se dovedește a fi, la o a doua lectură, și un roman abordând tema temporalității – nu sunt, desigur, întâmplătoare, frecvențele citate din Henri Bergson – precum și o carte ce ne poartă, cu grație, și,

<sup>\*</sup> Julian Semilian, *A Spy in Amnesia*, Spuyten Duyvil, 2003

uneori, aproape fără să ne dăm seama, printre nume de autori și opere – nu doar literare, căci nu o dată ni se vorbește despre Watteau sau Fragonard, desigur, deloc întâmplător, așa cum puține lucruri sau amănunte sunt întâmplătoare în această carte – care l-au influențat pe scriitor. Numeroase nume de autori și de opere, căci orice bibliotecă tinde să devină, în buna tradiție inaugurată de Borges, nu doar labirintică, ci și (mai ales) nesfârșită...

Nu întâmplător am amintit încă de pe acum numele lui Jorge Luis Borges, pentru că scrisorile către Imogen încetează să mai fie simple epistole ce compun un nou „discurs îndrăgostit”, și se transformă într-un pretext, mai bine zis în pretextul ideal nu doar pentru străbaterea în lung și-n lat a bibliotecii, ci și pentru veritabile lecții de recitare a unor cărți. Mai cu seamă a celebrelor “ficciones” borgesiene, de la *Biblioteca Babel* la *Loteria din Babilonia* sau *Apropierea de Al’Mutasim* sau *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*; și nu numai a acestora. Dar, de asemenea, și pentru a readuce în discuție rolul și funcțiile erotismului în proza contemporană postmodernă, desigur în sensul în care îl definea Octavio Paz, cel căruia, în paranteză fie spus, îi este și dedicată această carte („To Octavio Paz, Guardian of Poets”): „erotismul este sexualitate socializată și transfigurată prin imaginația și prin voința omenească. Este invenție, variațiune fără sfârșit, în timp ce sexul este întotdeauna același.” Depășind, așadar, teoriile lui Freud sau Marcuse, citați, de altfel, și ei în paginile cărții de față, cu scopul evident, chiar dacă nu întotdeauna declarat ca atare, de a fi contrași... Prima scrisoare, datată 20 octombrie 1998, începe astfel: „My Imogen: I woke up in the middle of the night last night and I heard this line: ‘Love is nothing but the desire for the sweet torture it makes us crave.’ As soon as I heard it – I had spent a good portion of the night in smoky catacombs with long hallways phantasizing you, though I don’t know if it’s correct to say I was phantasizing you, I was, in fact, as I always am, issuing images I have stored of you, my insides are factories of imagery, Imogen imagery, an industry of images engendered by the mystery factories of my within in response to the knowing of you, and now I can’t help wishing to use the obvious assonant connection between images and Imogen...” Un alt impuls, cel ludic, este evident, astfel, încă din primele rânduri ale cărții, căci Julian Semilian își face naratorul să se joace în permanență cu cuvintele (corectându-și sau, după caz, modificând după plac chiar și ortografia, ironizând capacitățile tehnice ale propriului

computer, pe ecranul căruia își vede – își vizualizează – fiecare cuvânt din epistolele către Imogen), cu conceptele, cu amintirile proprii; și chiar cu timpul. Poate că, cel puțin uneori, mai ales cu timpul. Desigur, nu trebuie să uităm nici o clipă că joc nu înseamnă nicidecum joacă... În plus, toate jocurile din *A Spy in Amnesia* au gradul lor de seriozitate, chiar dacă aceasta e adesea mascată sau, alteori, ascunsă cu grijă în spatele intențiilor textuale mai evidente – iar arta de editor de film a autorului este vizibilă în aceste veritabile strategii ale dublei intenții. O strategie a complexității ludice pe care autorul – se vede clar acest lucru, mai ales pentru un cititor român – pare a o fi învățat perfect parcă de-a dreptul de la Urmuz, ale cărui *Pagini bizare* le-a și tradus, de altfel, în engleză.

Fără a se înscrie cu exactitate în ceea ce Linda Hutcheon numea „metafictiune istoriografică”, *A Spy in Amnesia* abordează, totuși, într-un mod propriu, o serie de probleme legate de modul de a privi și a interpreta scrierea istoriei, (*histoire d'amour*, în cazul de față) esențiali fiind, pentru Julian Semilian, termenii în care memoria definește și dă semnificație subiectului. Romanul său complică această relație a subiectului cu ceea ce convențional ne-am obișnuit să numim „istorie” – fie ea și a unei povești de dragoste, sau, de ce nu, *mai ales* o astfel de istorie – tocmai prin intermediul memoriei, uneori inversând funcția consacrată a actului amintirii: în paginile acestei cărți e nevoie mereu – din partea cititorului – de o privire „vizionară”, ca și a naratorului, în linia, evident, a lui Arthur Rimbaud, iar aceasta înlătură, din capul locului, memoria ca simplă forță explicativă. Astfel că, în loc de satisfacție în sensul strict, scrisorile naratorului oferă sublimare, iar în loc de Istorie, el oferă întotdeauna istoriile lui, texte care au capacitatea rară de a submina deopotrivă cauzalitatea și continuitatea, forțând deliberat limitele linearității și continuității proprii sale povești. Ca atare, se va folosi de „intrigi” multiple, desfășurate uneori în paragrafe alternante, adesea întrerupte de paranteze. Cu nimic mai puțin importante, acestea din urmă, decât firul propriu-zis al rememorării sau al acțiunii – dacă mai putem vorbi de așa ceva într-o astfel de carte. Astfel că, în pofida prezenței unui singur narator, insistent și vigilent – în fond, un scriitor care știe că relatează și creează, în același timp, istoria (personală) a unei povești de dragoste – centrul masculin al textului este dislocat și dispersat în mod constant, tocmai de prezența (sau prezențele – Imogen, Thea) feminine; căutarea unității este, așadar, frec-

vent frustrată. De aici tendința livrescă ce domină numeroase dintre paginile cărții. De fapt, implicațiile prezentării istoriei și ale scrierii, mai bine zis ale rememorării, în datele ei semnificative, a istoriei de dragoste pot fi citite și prin intermediul termenilor în care Foucault descrie „istoria efectivă” a lui Nietzsche, și el unul dintre autorii la care se fac trimiteri frecvente în *A Spy in Amnesia*: „Forțele care operează nu sunt controlate de destin sau de alte mecanisme de reglare, ci se manifestă ca forme succesive ale unei intenții primordiale și nu sunt atrase în direcția vreunei concluzii, deoarece apar întotdeauna prin caracterul aleatoriu unic al evenimentelor.” Dar nici acum nu va fi vorba de o simplă întoarcere în timp, și cu atât mai puțin de o raportare la lumea realității obișnuite, deoarece lumea acestui text este lumea discursului – sau a discursurilor – literare la care autorul, ca și naratorul, de altfel, se raportează. Sigur că aceasta are și o serie de legături cu lumea realității empirice, dar nu este ea însăși cea realitate. A devenit deja un loc comun al criticii literare actuale afirmația conform căreia realismul este „un set de convenții”, că reprezentarea realului nu este același lucru cu realul însuși. Iar ceea ce acest roman dorește (și chiar reușește) să provoace la tot pasul este oricare – și fiecare în parte – din conceptele realiste naive ale reprezentării, dar deopotrivă și afirmațiile textualiste (sau formaliste) de o egală naivitate cu privire la linia de demarcație dintre artă și lume. Marea miză – și reușită – a acestei cărți este tocmai aceea de a crea mereu o artă conștientă „în interiorul arhivei”, ca să-l parafrazăm pe Foucault, adică, în cazul de față, în mijlocul bibliotecii, desigur, una în mod esențial unică și personală, din care fac parte Keats, Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, E. A. Poe, Borges, Octavio Paz... Și, poate că deloc întâmplător, și câțiva autori români, mai cu seamă Emil Cioran și Gherasim Luca, din opera căruia apar chiar fragmente întregi, cum este cazul paragrafului din *The Inventor of Love*, traduse în engleză. De nimeni altcineva decât Julian Semilian – autor care, să nu uităm (căci nici el însuși nu uită acest lucru) – a plecat din România, nepărăsindu-i, însă, și literatura, mai ales poezia, numeroasele sale talmăciri fiind o dovadă, dacă mai era nevoie de așa ceva, în acest sens... Iată-l, de exemplu, pe amintitul Gherasim Luca: „For a few thousand years now you put forth this axiomatic humanoid of Oedipus, propagate it like an obscurantist epidemic, the castration complex man, the man of the natural trauma, upon which you prop up your amorous encounters, your

occupations, your neckties and your purses, your progress, your arts, your churches. I detest this natural son of Oedipus, I disdain and abjure his pre-established biology.”

Ca atare, naratorul o caută în amintire pe Imogen, re-compune mental trecutul prin permanenta raportare la prezent, dar, cel puțin în egală măsură, se prezintă și pe sine, căutându-se, negăsindu-se, și, finalmente, recunoscându-se și regăsindu-se, nu doar în calitate de martor sau participant la anumite întâmplări, ci și în calitate de cercetător – spion – relatând cumva din afara istoriei pe care o povestește, dar dintr-o perspectivă explicit și intens partizană, prin care își expune întregul sistem de valori, lăsându-i pe cititori să mediteze asupra faptelor relatate. Oarecum nu doar în căutarea timpului pierdut, ci și în căutarea dragostei pierdute, dar, deopotrivă, și în căutarea cărților. Aproape un roman tradițional, dacă ne gândim la curajul autorului de a folosi formula epistolară, precum și o serie de ipostaze devenite de-a dreptul poze comune ale prozei de dragoste tradiționale – bărbatul ca paj, ca vasal sau chiar ca sclav, femeia intangibilă – *A Spy in Amnesia* se apropie, însă, pe alocuri, ca tonalitate și structură, de rețeta suprarealismului oniric, interpretat însă, fundamental, în alt sens, de ce nu chiar ca un soi de inedită întoarcere la cărți – cele pe care le-am amintit deja, dar și altele, doar sugerate, sau alteori ascunse dedesubtul subtililor modalități cinematografice de construcție a textului. Pentru ca nu cumva să uităm unul dintre cele mai simple adevăruri, atât de frumos exprimat de Shakespeare: „We are such stuff as dreams are made on.”

## La marginea cerului sau poezia ca punte între suflete

*„Pe de o parte, poezia e inutilă: ea nu poate și nu va putea niciodată să schimbe lumea din punct de vedere material. Pe de altă parte, este o coordonată esențială a existenței umane; a apărut o dată cu omenirea.*

*Poezia e ceea ce face ca ființele umane să devină cu adevărat oameni.*

*E o punte între suflete.”*

(Bei Dao)

Marele Zid, răbdarea proverbială, urșii panda și Revoluția Culturală – iată cam ceea ce se cunoaște (și se amintește) de regulă, atunci când vine vorba despre China. Dincolo, însă, de aceste aspecte – adevărate, desigur – se află mult mai mult. Și mult mai multe. Nu în ultimul rând, o extraordinară poezie. Cu o istorie foarte veche, coborând până în secolele X–IX ale erei anterioare, dacă e să ne gândim doar la minunatele texte lirice incluse în *Cartea Cântecelor*. Dar și cu o istorie recentă, cel puțin la fel de interesantă; și cine știe, poate chiar mai dramatică... Desigur, istoria cărților arse în piața publică a început tot în China, prin edictul din vremea guvernării Qin, din anul 212 î.e.n., care cerea, la cel mai imperativ mod cu putință, distrugerea imediată a *tuturor* cărților aflate în dezacord cu ideologia regimului; dar atitudinile de acest gen au continuat, oricât de incredibil ar putea să pară (sau chiar să fie...) acest lucru, până în perioade mai apropiate – chiar foarte apropiate – de zilele noastre, acțiunile „gărzilor roșii” din timpul Revoluției Culturale începute în 1966 fiind, probabil, pentru China, exemplul tragic prin excelență în acest sens.

În acest context, poezia lui Bei Dao (n. 1949) e de natură să ne ajute să înțelegem – nu mai bine, nici mai profund, ci să înțelegem, pur și simplu – măcar o parte din structura liricii chineze și a modului ei de funcționare. Considerat adesea drept unul dintre reprezentanții de seamă ai generației sale, afirmată la sfârșitul

anilor '70, în contextul deschiderii culturale determinate de ascensiunea la putere a lui Deng Xiaoping, privit nu o dată ca un candidat extrem de serios pentru Premiul Nobel, beneficiind și de numeroase volume publicate în traducere în Statele Unite ale Americii unde trăiește actualmente, *Somnambul de august* (1990), *Forme ale distanței* (1994), *Peisaj deasupra lui zero* (1996), *Casa albastră* (2000), *La marginea cerului* (2001)\*, Bei Dao insistă însă, întotdeauna, în luările sale de poziție, să nu fie receptat ca un scriitor disident, aflat în dezacord cu o anumită ideologie doar pentru a putea adera mai ușor la alta, nici ca autorul chinez contemporan prin excelență, ci doar ca poet. Iar dacă e mult sau e puțin, versurile sale pot vorbi ele însele cititorului interesat. Mai cu seamă cele din ultimul său volum, nu întâmplător unul bilingv, la a cărei traducere a contribuit autorul însuși. Volumul, intitulat *At the Sky's Edge* (2001), cuprinde o amplă selecție din cărțile sale anterioare, mai cu seamă din *Forms of Distance* și *Landscape Over Zero*.

Dezbaterea pe care acest volum a provocat-o în cercurile academice americane nu este de neluat în seamă, mai ales deoarece în acest fel putem înțelege mai bine nu doar modul de structurare a liricii lui Bei Dao, ci și a locului acesteia în contextul poeziei contemporane. Astfel, având în vedere faptul că, cel puțin la prima vedere, aceste versuri părăsesc definitiv fondul cultural tradițional chinez și se apropie, prin anumite simboluri – oglinda, cerul, ceasul – de poetica occidentală, unii critici au ridicat chiar întrebarea dacă aceasta mai este cu adevărat poezie chineză sau a devenit un soi de „world poetry”, cumva prin analogie cu termenul „world music”, lansat de Peter Gabriel.

Problema se dovedește, însă, la o analiză mai atentă a liricii chineze a ultimelor două decenii, o falsă problemă. Astfel, această „trădabilitate” a poeziei lui Bei Dao își are originea – oricât de paradoxal poate să pară acest lucru – tocmai în China de la sfârșitul anilor '60 când, în cercurile literare din această țară începe să se vorbească din ce în ce mai insistent despre așa numitul „limbaj al traducerii”, un soi de nouă limbă literară, apărută în semn de protest față de dișeele lingvistice și conformismul perioadei maoiste. În fond, nimic altceva decât actualizarea unei dezbateri mai vechi, ale cărei începuturi sunt de găsit în Mișcarea din Mai 1919, când se discută problema limbii vorbite în China și

\* Bei Dao, *At the Sky's Edge. Poems. Bilingual edition of „Forms of Distance” and „Landscape Over Zero”*. Translated by Bei Dao and David Hinton, New Directions Publishing Corporation, 2001

a faptului că, până la începutul secolului XX, în această țară, literatura a continuat să utilizeze structurile lingvistice din vechime. Pornind de la toate aceste momente, un număr de intelectuali chinezi de marcă (Gu Cheng, Xie Yucheng, Wu Lijun, Li Gang, Gao Falin, Shu Tiang) vor întemeia ceea ce, cu timpul, va primi numele de „poezie obscură” (*Menglong shi*). Între aceștia și Bei Dao, considerat nu o dată drept șeful de școală al acestei grupări literare, el fiind cel care, în 1978, împreună cu Mang Ke, a pus bazele revistei *Jintian* (*Azi*), vârful de lance al tinerilor intelectuali chinezi ai vremii.

Poezia obscură, numită, alteori, și „poezie aluzivă”, acuzată, în China, de individualism exagerat, accentuează ideea necesității conciziei extreme în lirică, drept răspuns la lungile texte canonic-officiale și, de asemenea, pune bazele unei adevărate poetici a ambiguității în spațiul cultural chinez. Astfel, unele din poemele lui Bei Dao, mai ales cele din volumul *Însemnări din orașul soarelui* (1983) vor avea doar câteva versuri sau vor fi compuse numai dintr-un cuvânt (*Viață: „O rețea”*) exprimând, în felul acesta, sau și în felul acesta, dezamăgirea unei întregi generații. Poetul se impune rapid și în cercurile considerate oficiale, reușind, în felul acesta, să depășească granițele Chinei, pentru prima dată prin celebrul său poem *Răspuns*, remarcat de Allen Ginsberg: „Nu cred că cerul e albastru;/ nu cred în ecurile îndepărtate ale tunetului;/ nu cred că visele sunt neadevărate;/ nu cred că moartea nu va fi răzbunată.” Sunt, deja, identificabile câteva dintre temele majore ale liricii lui Bei Dao: dezamăgirea (sau dezamăgirea de toate felurile), patria, civilizația, istoria și înstrăinarea progresivă a omului de toate acestea. Totul spus în propoziții extrem de simple, dar și extrem de ingenios construite, astfel încât lectura are întotdeauna efectul determinant și definitoriu. Traducătorul său în engleză, David Hinton, are dreptate atunci când afirmă, în prefața ultimului volum de versuri al lui Bei Dao că, „oricât de aparent influențată doar de poetica occidentală, lirica sa are întotdeauna un context foarte diferit, iar asta îi permite să utilizeze o serie de tehnici de-a dreptul suprarealiste, într-un mod aparte și cu adevărat unic.” Bei Dao nu vorbește niciodată direct despre eveniment, ci recrează experiența fragmentară pe care situațiile date ne-o oferă, iar pentru a exprima această experiență, limba convențională se dovedește a fi inadecvată. E adevărat, poeziile sunt construite întotdeauna parcă doar din fragmentele unor civilizații diametral opuse, dar în spațiul poetic pe care reușește



să-l creeze, autorul are marele dar de a deschide noi porți către alte și alte forme ale distanței. Oglinzile, cerul, ceasurile, anotimpurile, lunile anului apar foarte frecvent în acest spațiu liric. Cerul are, o dată, o culoare asemenea „purpuriului zilei de apoi”, iar altele e „un cer absolut” sau „un cer de cinci ani”. Tocmai de aceea eforturile poetului de a trece prin oglindă sau de a ajunge dincolo de ea se dovedesc zadarnice și, finalmente, eșuează. Pentru că toți, dar absolut toți „ne-am născut din oglinzi”, după cum afirmă poetul, iar fereastra nu e, ea însăși, decât „o altă ramă a cerului”.

Dar dincolo de toate aceste considerații – sau de multe altele la fel de posibile sau îndreptățite – imaginea de ansamblu pe care poezia lui Bei Dao o oferă este de o profunzime, concizie și maturitate artistică greu de atins. O imagine aparte, ce reușește să depășească, într-un fel, atât tradiția poetică chineză, dar și pe aceea exclusiv occidentală, și să creeze, astfel, o nouă estetică, inconfundabilă în contextul orientărilor lirice contemporane. Nu imaginea unui zid, ci, dimpotrivă, așa cum poetul a afirmat în repetate rânduri, aceea a unui pod. A unei punți „pe marginea cerului”, după cum autorul însuși scrie într-un celebru vers, și între suflete. Pentru ca depărtarea (sau distanța) dintre oameni să nu mai pară, niciodată, atât de mare.

## Nebănuitele trepte ale traducerii

*„Chiar și atunci când scriu stihuri originale/ nu fac decât să tălmăcesc./  
Așa găsesc că e cu cale./ Numai astfel stihul are un temei/  
Să se-implinească și să fie floare./ Traduc întotdeauna. Traduc/  
În limba românească/ un cântec pe care inima mea/  
mi-l spune îngânat, suav, în limba ei.”*

(Lucian Blaga, *Stihuitorul*)

De la 1840 se tot repetă, în cultura românească, faptul că traducerile nu alcătuiesc o literatură. Afirmăție perfect valabilă. Dar care acum, la început de mileniu, se cere măcar parțial amendată. Pentru că e momentul ca și cei mai sceptici să recunoască un lucru: nici o literatură nu poate cunoaște deplina împlinire în lipsa traducerilor. În acest sens se cere privit și recentul demers al lui Darie Novăceanu care, el însuși poet, a încercat să „stihuiască” versurile lui Blaga „trădând” cât mai puțin originalul. Traducând în spaniolă poezia lui Lucian Blaga, Darie Novăceanu nu încearcă să convingă pe cineva la modul discursiv de contrariul acestor afirmații – ele vor păstra, din păcate, întotdeauna un anumit grad de veridicitate – ci pune în fața cititorilor spanioli o veritabilă carte de versuri, neavând nevoie de nici o pledoarie „pro domo”, căci se prezintă singură: Lucian Blaga, *Antología poética general*\* (însoțită de un foarte substanțial studiu introductiv), apărută în 2006, în Spania. E suprema dovadă că, într-o vreme în care „E atât de întuneric, că numai vorbele-s lumină”, după cum spunea Tristan Tzara, mai e loc (și) pentru poezie.

Foarte bun cunoscător al limbii spaniole, precum și al literaturilor hispane, iar activitatea sa de traducător al marilor

\* Lucian Blaga, *Antología poética general*. Versión española, selección, notas, estudio introductorio y epílogo por Darie Novăceanu, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006

nume ale acestora – de la Góngora la Octavio Paz, și de la Juan Ramón Jiménez la García Márquez, ca să ne oprim doar la câteva exemple – dar deopotrivă cel care a făcut cunoscute în spațiul iberic marile voci ale liricii românești (Arghezi sau Bacovia) Darie Novăceanu a intuit cu precizie adevărurile esențiale ale poeziei lui Blaga. Nu doar faptul că, în cultura universală, el reprezintă un caz de nemerită „glorie” literară (prin complicata poveste a pierderii, de către poetul nostru, a Premiului Nobel pentru Literatură în anul 1956), ci mai ales că, în cazul lui, rădăcinile unei adevărate dominante care i-a marcat versurile trebuie căutate și în alte locuri decât în cele consacrate de o prea frecventă, dar și prea grăbită judecată critică. Iar poemele incluse în recent publicata antologie sunt edificatoare în acest sens, de la cele din *Poemele luminii* și până la acelea din *Mirabila sămânță*. În egală măsură, sunt descoperiți și o serie de precursori ai lui Blaga, la fel de puțin observați în studiile de specialitate. Între aceștia, în primul rând lirica populară, din care Darie Novăceanu citează pe larg, chiar în studiul introductiv al cărții de față (el însuși aproape o carte, nu doar prin dimensiuni, ci mai ales prin subtilitatea demonstrației), punând versurile baladelor românești alături de nume consacrate ale liricii universale și oferind astfel cititorului de limbă spaniolă o adevărată surpriză literară, pe cât de mare, pe atât de convingătoare în ceea ce privește înrudirea structurală pe care o prezintă aceste texte cu imaginarul poetic al lui Blaga. Eroarea generală a criticii, în cazul acestui poet a fost de a fi căutat aproape întotdeauna un fir al Ariadnei la nivelul superficial al textelor lirice sau exclusiv la acela al unei înrudiri cu expresionismul german, când, de fapt, esențialul se ascunde cu mare grijă într-un soi de „inconștient” al operei, cu rădăcini, uneori, nebănuite. În plus, Blaga e privit, în studiul introductiv, dar și în epilogul prezentei antologii poetice, semnificativ intitulat *Lucian Blaga între Arca lui Noe și Barca lui Caron*, nu doar ca poet, ci și ca filosof – activitatea sa stând, mereu, sub semnul dublului. La fel cum, tot sub semnul dublului, de astă dată unul diferit, e pusă și lirica sa, pe de o parte înainte de cel de-al doilea război mondial, iar pe de altă parte după acest eveniment cu implicații atât de profunde.

S-a afirmat nu o dată că idealul de a obține o echivalență completă și perfectă este o himeră, deoarece limbile sunt diferite unele de celelalte, diferite ca structură și având coduri și reguli distincte ce controlează organizarea gramaticală. În același sens, limbajul a fost definit ca proces ce se reînnoiește mereu. Astfel

încât, a trece dintr-o limbă în alta înseamnă, prin definiție, a modifica structurile. Nu există sinonimie perfectă nici în interiorul aceleiași limbi, așadar de ce ar părea surprinzătoare afirmația că nu există o sinonimie între limbi diferite? În traducere se pierde întotdeauna ceva, numai că, cel puțin uneori, se și câștigă în urma acestui proces. În orice caz, traducătorii au fost adesea acuzați că reproduc doar parțial originalul, „trădând” astfel intențiile autorului; de aici și lipsa de loialitate care li se atribuie prin cunoscuta expresie „traduttore traditore”. Dar poate, de ce nu, se și câștigă uneori în acest proces. În *Teoria și practica traducerii*, Roger T. Bell afirmă că toți cei care comunică sunt traducători. Dar este evident că traducătorul este individualizat prin procesul de recodificare. Iar în volumul de față este evident că acest proces de recodificare funcționează perfect în cazul traducătorului Darie Novăceanu, acesta reușind în repetate rânduri să surprindă cadența interioară a poeziei lui Blaga, așa cum lesne se poate observa, chiar și dintr-un exemplu ales aproape la întâmplare: „Hermano, cualquier libro te parece una enfermedad vencida./ Pero quien te ha hablado está en la tierra./ Está en el agua. Está en el viento./ O todavía más lejos./ Con esta hoja cierro las puertas y guardo las llaves./ Estoy en cualquier parte, arriba o abajo./ Apaga tu vela y pregúntate:/ el vivido misterio, ¿a dónde se ha ido?/ ¿Aún queda en tus oídos alguna palabra?/ Desde el contado cuento de hadas de la sangre/ vuelva tu alma hacia la pared/ y la lágrima hacia el ocaso.” (*El final*)

Adesea, în teoria traducerii, s-a încercat exemplificarea exhaustivă a procesului, ignorându-se însă – deliberat sau nu – produsul. De aici și considerarea traducerii între două extreme: ca artă sau ca știință. Prin demersul pe care îl face, Darie Novăceanu încearcă să unească cele două aspecte într-un tot unitar și să demonstreze implicit că, rămânând știință, cu coduri proprii de conduită și criterii de performanță, traducerea este, în egală măsură, o artă. Nu întotdeauna ușor de atins; iată, în acest sens, un fragment din reușita versiune spaniolă a poemului *Heraclit lângă lac*: „Apoyado en el viejo tronco adivino mi destino/ en la palma de una hoja otoñal./ Tiempo, cuando quieres tomar el camino más corto,/ ¿por dónde vas?// Mis pasos resuenan en las sombras/ como frutas podridas,/ cayendo de un árbol invisible./ Ay, ¿qué ronca se ha puesto la vieja voz del manantial!/ Cualquier levantamiento de la mano/ no es otra cosa que una duda más./ Los dolores piden acercarse/ hacia el mistreio de la tierra.”

espinas desde la orilla en el lago/ y me desahogo con ellas, en círculos.”

Că poezia este intraductibilă s-a spus adesea. Că în fața oricărei încercări de a transpune în altă limbă orice operă poetică – *mai ales* o operă poetică – există tendința extrem de adânc înrădăcinată de a se observa mai degrabă imperfecțiunile inerente sau închipuite de către aceia care n-au învățat decât să reproșeze este, în mare măsură (și la fel de fatal) adevărat. Ca un recurs împotriva timpului, recitind mereu poezia românească, Darie Novăceanu s-a căutat, și de data aceasta, pe sine însuși, și nu a reușit să se găsească cu adevărat decât traducând în spaniolă cuvintele altora. Încercând să trădeze cât mai puțin originalul, și dorind să respecte nu doar litera, ci și spiritul poeziei lui Blaga: „Incluso cuando estoy escribiendo mis versos/ no hago otra cosa que interpretar./ Así creo yo que es conveniente./ Solamente así el verso lleva motivo/ para cumplirse y ser flor. / Traduzco siempre./ Traduzco/ en el idioma rumano/ una canción que me dice/ en su lengua suavemente mi alma.” Ca un soi de luptă împotriva depărtării; și victorie, desigur, asupra tuturor îndoielilor. Desigur, traducerile nu alcătuiesc o literatură. Dar fără ele, în aceste vremuri atât de „neășezate”, comunicarea ar fi și mai grea. Iar demersul lui Darie Novăceanu în acest sens trebuie interpretat: ca o încercare de a mijloci cunoașterea reciprocă, pentru că în absența unei cunoașteri reale, dialogul însuși – orice dialog – este pus sub semnul întrebării.

## Despre singurătatea Sudului și Sudul singurătății

Jane Austen spunea că tot ceea ce-i trebuie pentru scrierea romanelor sale e un spațiu reprezentat de cadrul rural și un număr restrâns de familii care să-l populeze. Aparent surprinzător, William Faulkner va ajunge, treptat, să înțeleagă și să practice modernismul la nivelul literaturii cam în același mod, fiind celebră mărturisirea pe care a făcut-o în acest sens: „Mi-am dat seama că bucățica mea de pământ natal era, într-adevăr, un subiect despre care merită să scriu și că niciodată nu voi trăi îndeajuns pentru a-l epuiza.” Exact ceea ce Tate și Davidson înțelegeau prin „regionalism”, termen adus în discuție de fiecare dată atunci când se vorbește despre literatura Sudului american. Spre deosebire de nostalgia apărătorii ai „culorii locale” specifice vechiului și, la capătul lungilor ani de Război Civil, deopotrivă îngenunchiatului Sud, reprezentanții acestei noi orientări vedeau în regionalism singurul răspuns valabil din punct de vedere uman și estetic la provocările epocii moderne. Sigur, Sudul n-a fost singura regiune a Statelor Unite care a încercat să-și afirme pregnant individualitatea la începutul secolului XX, dar succesul scriitorilor porniți de aici a fost remarcabil, el fiind extins până în anii '40, reprezentând ceea ce a devenit „The Southern Renaissance”. În contextul acestei noi Renașteri, comparația pe care majoritatea scriitorilor care o reprezintă trebuie să o suporte este cea cu opera lui Faulkner. Numai că, pe de o parte, acest model nu este ușor de egalat, iar pe de alta, numeroși autori nici nu și-au propus să imite etalonul la care, dintr-o relativă comoditate a conceptelor criticii au fost raportați cu toții. În plus, tot Faulkner a deschis calea afirmării unei generații de tineri scriitori care au reușit, astfel, să se miște mult mai ușor prin teritorii literare rar explorate anterior, dar pe care însăși opera faulkneriană le făcuse cunoscute cititorilor.

Acesta este contextul în care trebuie discutate scrierile lui Carson McCullers, autoarea care, prin neașteptatul său debut din

1940, reprezentat de romanul *Inima-i un vânător singuratic*<sup>\*</sup>, a dobândit rapid o neașteptată celebritate. Întreaga sa operă, cu adevărat aparte în cadrul literaturii Sudului, este populată de personaje care depășesc limitele normalității – unele au dizabilități (Singer din cartea amintită deja), altele sunt marcate de imposibilitatea comunicării (medicul de culoare Copeland din același roman) – sau chiar suferă de câte un grav handicap fizic (Anacleto din *Răsfrângeri într-un ochi de aur* e pitic, negresa Berenice din *În vara aceea verde...* are un ochi de sticlă albastră) sau intelectual (cum se întâmplă mai cu seamă în cazul lui Antonapoulos din *Inima-i un vânător singuratic*). La fel ca și alți reprezentanți ai literaturii Sudului american, cum ar fi Truman Capote, Tennessee Williams, Flannery O'Connor, Eudora Welty sau chiar (mai ales!) William Faulkner, McCullers se folosește frecvent de procedee care au fost încadrate în așa numita orientare a „goticului sudic”: pentru că imaginile groțesti, cele violente sau chiar înspăimântătoare i-au servit din plin pentru a evidenția anomaliile grave („boala”) de care suferea o întreagă societate plină de probleme legate de apartenența rasială sau socială, precum și de numeroase dereglări psihice identificabile la nivelul fiecărui individ în parte – consecințe vechi și de lungă durată ale Războiului Civil.

Cel mai celebru dintre romanele sale, transformat, apoi, de autoare însăși, și în piesă de teatru, iar ulterior în scenariu de *musical*, este *The Member of the Wedding* (1946), apărut în românește sub titlul *În vara aceea verde...* Este povestea emoționantă, spusă, de altfel, cu o extraordinară sensibilitate, a lui Frankie, o fată de doisprezece ani care, în vara lungă și fierbinte când se pregătește nunta fratelui ei, suferă de o îngrozitoare singurătate ce-o împinge, dincolo de o serie de atitudini și acțiuni suficient de explicabile din perspectiva vârstei sale „ingrate” (cum ar fi dorința sa de a-și schimba numele din mult prea comunul Frances în F. Jasmine Addams) chiar spre fapte dintre cele mai necugetate: nu numai că o bate gândul sinuciderii ci, la un moment dat, reușește chiar să fugă de acasă. Mick, eroina de paisprezece ani din *Inima-i un vânător singuratic*, reprezintă, parțial, un soi de continuare – funcționând la nivelul personajului cumva împotriva cronologiei – a lui Frankie. Nebăgată prea mult în seamă de numeroasa ei fami-

<sup>\*</sup> Carson McCullers, *Inima-i un vânător singuratic*. Traducere de Dorina Tulpan, București, Editura Corint, 2006. Carson McCullers, *În vara aceea verde...* Traducere de Maria Valer, București, Editura Corint, 2006

lie, Mick își dorește cu disperare să facă ceva important în viață: să inventeze un aparat, să picteze un tablou impresionant sau, dacă nu, măcar să aibă un pian numai al ei și să compună o simfonie... Romanul în ansamblu descrie adevărata „țară” (pustie, nu a făgăduinței) dintr-un oraș din Sud, perfect asemănător cu atâtea altele din zonă, având vreo treizeci de mii de locuitori și patru-cinci fabrici de bumbac. Personajele care populează acest ținut par, în anumite momente, desprinse din povestirile lui Sherwood Anderson, McCullers continuând, în fond, maniera grotescă impusă de acesta. E vorba de oameni extrem de singuri, fie că e vorba despre Mick, fie de Biff Brannon, ambii izolați în mijlocul propriilor familii; sau de doctorul de culoare Copeland, obsedat de ideea de eliberare a rasei negre, fapt care i-a distrus, până la urmă, familia, însingurându-l complet; sau de Jake Blount, cel ce nutrește idealuri socialiste și propovăduiește în zadar ideile lui Marx pe aceste meleaguri, în fața unor oameni mult prea preocupați de mizerul câștig zilnic pentru a-l mai asculta. Deloc întâmplător, toate aceste patru personaje se împrietenesc cu Singer, cel care nu e nicidecum cântăreț, așa cum pare a sugera numele său, ci dimpotrivă, e mut. Iar încrederea tuturor în el este atât de mare, încât ajung să-i împărtășească cele mai intime gânduri și sentimente. Fără să țină însă vreodată seama de nevoia de comunicare a lui Singer, care trăiește, la rândul său, propria dramă, despărțit de unicul său prieten, internat la azil; când află vestea morții acestuia, Singer se sinucide, lăsând în urmă o mare durere, dar și multe semne de întrebare, asemenea unor mișcări insuficient explicate sau explicabile, asemenea deschiderilor spectaculoase pe care le prefera la jocul de șah, distracția sa favorită. În fond, toate personajele sunt construite pe baza imaginii simbolice a jocului de șah și a implicațiilor sale. Iar Singer, cel care le dă tuturor impresia că înțelege și – mai ales – că are capacitatea de a face jocurile, se sinucide, afirmând, implicit, că nu fusese nici el altceva decât un pion pe o altă tablă de șah, într-o partidă ale cărei reguli nu le stabilesc oamenii, ci, în acest Sud, doar hazardul.

Cu toate că opera lui McCullers a fost, cel mai adesea analizată din perspectiva elementelor gotice, groțesti sau bizare care o străbat, există încă un aspect de care trebuie să ținem seama, dacă e să avem o imagine concludentă asupra acestui tip aparte de scriitură. Și anume, imensa capacitate a autoarei de a se folosi de nebănuitele resurse ale umorului, într-o manieră com-

parabilă cu a lui Mark Twain, și care va fi urmată de Toni Morrison sau Alice Walker. De altfel, în substanțialul eseu *The Russian Realists and Southern Literature*, McCullers consideră că dimensiunea gotică despre care s-a spus că ar reprezenta esența literaturii Sudului este insuficientă, fiind pe deplin conștientă de rolul umorului la nivelul unei construcții romanești. Edificator întru totul este, în acest sens, episodul din *Inima-i un vânător singularic* în care micuța Baby Wilson, o potențială a doua Shirley Temple este împușcată accidental de Bubber Kelly, într-o scenă ce parodiază evident tiparul clasicelor scene de gelozie extremă dintre îndrăgostiții din filmele hollywoodiene. În plus, principala preocupare și îngrijorare a mamei fetei nici nu se referă la sănătatea acesteia, ci la starea și costul coafurii permanente a fiicei sale, cu totul improprie pentru vârsta acesteia, precum și la costumul roz, de vedetă de cinema care nu va mai fi utilizabil. Iar exemplele de acest gen sunt de găsit la tot pasul la o lectură atentă a romanelor lui McCullers. Dar tot ele reprezintă și dovada, dincolo de orice îndoială că, uneori, în spatele umorului sau a oricăror (și oricâtor) elemente grotești sau bizare, nu se ascunde altceva decât singurătatea. O imensă singurătate de care cu toții se tem, dar pe care nimeni nu e dispus s-o recunoască: în Sud oamenii adevărați nu se tem de nimic... Nu întâmplător, Carson McCullers spunea în acest sens: „Toți oamenii sunt singuri. Însă uneori mi se pare că noi, americanii, suntem cei mai singuri dintre toți. Dorința noastră de a descoperi mereu alte și alte locuri sau noi moduri de viață ne-a însoțit mereu, aproape ca o boală națională; iar propria noastră literatură e marcată de acest semn al unui dor nestins și a unei neliniști permanente.”

## Samuel Beckett. Eșecul ca tentație

„Să numești, nu, nimic nu poate fi numit;  
să spui, nu, nimic nu poate fi spus;  
ce, atunci, nu știi, poate că nu trebuia să începi.”

(Samuel Beckett)

„Eroismul și succesul îmi sunt cu totul indiferente, mă interesează doar eșecul”, îi spunea Samuel Beckett în 1946 prietenului său Thomas McGreevey. De altfel, scriitorul a susținut adesea că el însuși a trăit numeroase eșecuri, mai ales la începutul carierei, dacă e să amintim doar cazul romanului *Murphy*, respins de nu mai puțin de patruzeci și doi de editori înainte de a fi acceptat, în 1938. Situație reluată, parțial, cu *Watt*, despre care mai toate editurile au afirmat că e nepotrivit în contextul perioadei imediat următoare celui de-al doilea război mondial, fiind un text mult prea pesimist. Cu toate acestea, în mai puțin de zece ani, scrierile lui Beckett au fost din ce în ce mai discutate (și mai disputate!), mai ales că, după premiera piesei *Așteptându-l pe Godot* (1955) autorul începe să fie tot mai frecvent interpretat drept unul din marile nume ale literaturii contemporane. Fără să devină, datorită acestei etichete, și mai popular sau mai citit de marele public. Căci, în comparație cu unii dintre contemporanii săi, cum ar fi Hemingway, Bellow sau Graham Greene, Beckett a continuat să rămână, cumva, un *outsider*: opera lui (situație asemănătoare până la un punct cu cea a lui T.S. Eliot) deopotrivă atrage critica, dar o și respinge, rezistându-i, în majoritatea cazurilor. Un singur exemplu, ales dintr-o povestire de tinerețe, *Dante and the Lobster* (1932) este edificator și spune mult – și multe – nu numai despre modul de a scrie al lui Beckett, ci și despre ceea ce, mai târziu, va deveni pe de-a-ntregul manieră. La un moment dat, personajele discută despre posibilitatea de a traduce un celebru vers al lui Dante: „Qui vive la pietà quando è ben morta.” Numai că unul dintre ele se întrebă, după o îndelungă gândire: „Dar oare e ab-

solut necesar să-l traducem?” Deși reticența poate părea, la început, greu de înțeles, devine clară, încă din acest punct, una dintre preocupările majore ale prozatorului Beckett însuși: limbajul și implicațiile acestuia în contextul literaturii contemporane, deoarece dialogul menționat anterior nu făcea decât aparent referire la o eventuală traducere în engleză, având, de fapt, în vedere, un altfel – și un cu totul alt fel – de transpunere, pe care am putea-o numi *traducere în realitate*. Mesajul lui Beckett este evident de pe acum, iar scrierile sale ulterioare vor confirma această orientare: cuvintele pot face orice. Dar, în egală măsură, e adevărat și contrariul: adesea, ele nu pot face nimic. Iar dacă, prin urmare, ficțiunea e lipsită de ajutor în fața realității, totuși, numai ficțiunea aceasta a neajutorării poate fi reală. Ca atare, înțelegem foarte clar că plăcerile imaginației nu sunt deloc inocente, iar actul în sine de a scrie (sau de a citi) distorsionează în grade variabile realitatea, mai cu seamă pe aceea – centrală – conform căreia suntem cu toții prizonieri în propriile noastre trupuri și că, în curând, s-ar putea să nu mai fim nici măcar atât.

*Mercier și Camier*\* (1946) reprezintă, aparent, povestea a doi prieteni, oameni fără capătăi, care își dau întâlnire, într-o bună zi, pentru a porni într-o călătorie a cărei țintă e suficient de neprecizată. Dincolo de acest nivel, al subiectului propriu-zis și al unui conflict cvasi-inexistent, avem de-a face, desigur, cu două personaje construite în mare măsură în descendența prozei picarescă spaniolă a secolelor al XV-lea și al XVI-lea sau a romanului *Simplicissimus* de Grimmelshausen. Cu precizarea că Beckett nu mai folosește metodele consacrate ale prozei picarescă, ci le utilizează cumva *à rebours*. Dovada cea mai clară este chiar atitudinea scriitorului, care adoptă, de la bun început, masca autorului omniscient: „Pot să vă povestesc, dacă vreau, călătoria lui Mercier și Camier, căci am fost cu ei tot timpul.” Capcană evidentă, deoarece, pe de o parte, cei doi sunt antieroi, iar pe de alta, indiferent unde ar călători, ei rămân, în mod fundamental, niște străini – în spațiu și în timp. Dincolo de înrudirea structurală cu atmosfera, tematica și semnificațiile farsei tragice *Așteptându-l pe Godot*, pe care, de altfel, o și pregătește la mai multe niveluri, *Mercier și Camier* reprezintă un straniu roman în care nu se întâmplă nimic, dar labirintul permanentei căutări și al mereu reluatei călătorii a

\* Samuel Beckett, *Cum e, Mercier și Camier*. Traducere de Constantin Abăluță, București, Editura Corint, 2005

personajelor trimite direct la proza lui Kafka, unul dintre măștrii la a cărui operă Beckett s-a raportat de la bun început. În plus, se prefigurează deja temele majore, cele care vor străbate întreaga operă a irlandezului transmutat pe pământ francez și, deopotrivă, în limba lui Voltaire: relația întotdeauna complicată dintre oameni și obiecte (aici, o umbrelă, un sac, o bicicletă), mișcarea nesigură prin zone incerte, precum și raportul dintre vagabonzi și aparatul polițienesc. Iar peste toate acestea plutește, întotdeauna, imaginea labirintului, căci iată cum e descrisă o piață din oraș: „Era aproape un labirint, prin care circulai cu greutate, și trebuia să-l cunoști bine ca să poți ieși de-acolo chiar de la prima încercare.” E ca și cum, dintr-o dată, întreaga lume – și, implicit, întreaga literatură – ar căpăta un alt sens, asemănător întrucâtva celui despre care vorbește Maurice Blanchot în *Spațiul literar*, iar acesta n-ar reprezenta, în ultimă instanță, altceva decât un spațiu al morții: o operă sau o poveste care se scrie, apoi se abandonează prin lectură, doar pentru a începe, apoi, din nou, iar și iar. Soi de inedită prelungire a vieții însăși, opera pare intrată într-un adevărat cerc vicios – din nou o imagine kafkiană – din care nu există ieșire. Tocmai de aceea, replicile lui Vladimir și Estragon, celebrele personaje care-l așteaptă pe Godot, par desprinse exact din cele ale lui Mercier și Camier: „Dacă nu avem nimic să ne spunem, spuse Camier, să nu ne spunem nimic. Avem destule să ne spunem, spuse Mercier. Atunci de ce să nu ni le spunem? spuse Camier. [...] Atunci să tăcem, spuse Camier. Dar să încercăm, spuse Mercier.” Așa încât, căutarea lor devine simplu pretext pentru permanente discuții care doar formal mai pot fi numite dialoguri. Și care se îndepărtează din ce în ce mai evident de funcția de comunicare a limbajului, la fel cum se întâmplă și în *Textele de Nefiunță* sau în *Cum e*, toate marcând ipostaza personajului specifică operei lui Beckett, și anume individul sortit eșecului, semn al fatalului sfârșit de partidă într-o existență care și-a pierdut toate coordonatele esențiale. Nu întâmplător, cel mai adesea, figurile sunt ambigue: părintele confesor poate deveni, brusc, judecător, iar prietenul cel mai bun e deopotrivă dușman și trădător. În consecință, chiar posibilitatea reală de mișcare a personajelor e pusă sub semnul întrebării, Malone va muri singur, în camera sa, iar mai târziu un titlu se va referi la *Cel ce nu poate fi numit* (1953). Opera beckettiană devine, astfel, treptat, o modalitate tot mai clară de retragere în lumea cuvintelor sau, uneori, chiar în cuvinte. Căci ele sunt dovada supremă că acela care le rostește

n-a ajuns încă în neant, vorbirea reprezentând, o spune și Romul Munteanu, simpla prelungire agonică a unui ultim fel de-a fi în existență. Asta nu înseamnă însă nicidecum, așa cum unii critici au afirmat, făcând legătura cu adevărata aventură a limbajului din *Cum e* (1961), că în opera lui Beckett n-ar exista un centru sau un *eu* organizator al materialului textual. Acesta există, numai că e mai puțin o entitate în sensul consacrat al termenului, și mai mult o sursă de potențial. De exemplu, în *Cum e*, tot ce se spune vine de la o voce – desigur, înrudită cu gura ce va apărea pe scenă în *Not I* (1972) sau chiar cu agentul de poliție al cărui cap pare detașat de trup din *Mercier și Camier* – iar a o asculta înseamnă a simți un nou tip de spirit de comuniune și / sau de comunicare. Cu ceilalți sau cu sine. Tocmai de aceea, cititorii lui Beckett vor putea ajunge la ritmul specific acestui nou tip de scriitură sau de text dramatic numai acceptând să se supună fără condiții adevăratei esențe a alterității care este limbajul și, mai cu seamă, limbajul Celuilalt. Iar acestea sunt aspecte imposibil de perceput doar prin introspecție: textele lasă, asupra cititorilor dispuși să intre în jocul pe care autorul îl propune implicit, impresia unui extraordinar simț al ritmului existenței celuilalt – sau, mai bine zis, a Celuilalt. A da atenția cuvenită acestui aspect înseamnă, în fond, disponibilitatea de a deveni conștienți de propriile noastre ritmuri. Numai că paradoxul se menține, rămânând imposibil de rezolvat: devenim conștienți de ceea ce suntem – sau cine suntem – doar în clipa în care suntem în stare să înțelegem că acestea, toate, reprezintă, în fond, ceea ce n-am reușit niciodată să fim până la capăt.

## Erotism și estetism

Vladimir Nabokov este considerat, azi, de o parte însemnată a criticii, drept unul dintre romancierii cei mai importanți ai secolului XX; cu toate că, nu o dată, cărțile sale au fost refuzate de editori, cazul cel mai cunoscut fiind acela al romanului *Lolita* care, din cauza subiectului, va apărea în Statele Unite, în anul 1958, abia după ce este publicat în Franța, în 1955, în limba engleză. În același timp, *Lolita* este cartea care îl va consacra pe autorul său ca prozator de succes și, deopotrivă, ca mare maestru al scriiturii și inovator de marcă al romanului de limbă engleză al veacului trecut.

Nu o dată, în diverse analize critice, s-a pus problema necesității adecvării metodei critice la forma și conținutul acestui tip aparte de proză. Într-un studiu semnificativ intitulat *Roman et censure* (1996), Maurice Couturier discută o serie de romane care au marcat evoluția literaturii occidentale moderne, interpretându-le în funcție de modul în care acestea tratează tema erotică, prin raportare și la alte coordonate. Astfel, există un roman comic, reprezentativ fiind, aici, opera a lui Laurence Sterne, *Tristram Shandy*; apoi, romanul ironic de felul celui scris de Gustave Flaubert în *Madame Bovary*; de asemenea, romanul didactic, reprezentat de D.H. Lawrence, prin *Amantul doamnei Chatterley*. Pornind de la toate acestea, se poate afirma că ultimul și cel mai elaborat stadiu de evoluție al acestui gen de proză este reprezentat de scrierile lui Nabokov, *Lolita* și *Ada*, de exemplu, înscriindu-se perfect în categoria ce ar putea fi definită, în consecință, drept „roman poerotic”. Prin folosirea frecventă a ironiei și pastişei, acest tip de roman ar urmări să distanțeze cititorul de literatura pornografică, iar nu să-l apropie de astfel de texte, a căror finalitate, în paranteză fie spus, este fundamental diferită de intenția prozei lui Nabokov. Desigur, scriitura este permanent erotizată chiar de strategiile narrative, dar efectul acestor procedee este, adesea, unul comic, un exemplu în acest sens fiind atitudinile căutate ale personajelor feminine, evidente mai cu seamă în celebra scenă în care Lolita năvălește în camera lui Humbert

Humbert cu un măr în mână – o clară trimitere ironico-parodică la imaginea Evei, oferindu-i lui Adam fructul oprit.

Numai că trebuie să menționăm, luând, desigur, în considerare mărturisirile lui Nabokov însuși, că mecanismele textuale de acest fel sunt, în ceea ce-l privește, anterioare apariției *Lolitei*, ele manifestându-se încă din toamna anului 1939 când, după cum aflăm dintr-o interesantă notă explicativă, la Paris fiind, scrise, inițial în limba rusă, „un fel de nuvelă pre-*Lolita*.” În acest text, intitulat *Vrăjitorul*<sup>\*</sup>, povestea, în sine, nu este atât de complicată, pe cât e de – cel puțin aparent – șocantă. Scriitorul nu face uz, ca în *Lolita*, de convenția literară a manuscrisului găsit, ci alege să-și prezinte personajul prin intermediul înregistrării cât mai exacte a gândurilor care îl frământă, ajuns la vârsta de mijloc, „un bărbat slab, cu buze uscate, cu început de chelie și ochi mereu la pândă”, într-un Paris pe care îl găsește cum altfel decât plictisitor... Și care are o veche și statornică pasiune pentru fetele de doisprezece-paisprezece ani, exact ca și Humbert Humbert, cu a sa obsesie pentru dulcea Annabel Leigh – aluzia la Edgar Allan Poe fiind evidentă. După eșuarea tuturor relațiilor sale sentimentale, personajul în discuție este impresionat, pe neașteptate, de o „nimfetă” pe care o întâlnește întâmplător în parc, unde ea se amuză dându-se pe patine cu rotile, cu a cărei mamă se va și căsători, finalmente, cele care pentru a fi cât mai aproape de fetiță, tocmai datorită acestei pasiuni mistuitoare ce se transformă rapid în obsesie. Lucrul acesta este evident încă de la început, dacă avem în vedere modul în care descrie nimfetele, cu precizarea că totul este complicat de dominantă estetică sub care el însuși, la fel ca și scriitorul, plasează această aplecare („trebuie să fii artist ca să înțelegi această frumusețe”, exact aceleași cuvinte pe care le va folosi, ulterior, Humbert Humbert), ele fiind dezirabile mai cu seamă dintr-un punct de vedere estetic, iar nu exclusiv din acela al instinctului sexual.

Dincolo de subiect, se ascund însă mai multe aspecte care scapă lecturii grăbite. În primul rând, deși uneori și această carte a fost acuzată că ar aparține pornografiei, nicăieri, în paginile sale, nu se găsește nici măcar un singur termen obscen, astfel încât, cei pasionați de astfel de texte vor fi, cu siguranță, dezamăgiți. În fond, și aici, ca, de altfel, și în alte romane, Nabokov, după

\* Vladimir Nabokov, *Vrăjitorul*. Traducere de Luana Schidu, București, Editura Humanitas, 2005

cum el însuși mărturisește, scrie „din voluptate”, adică exact aceiași lucru care îi făcea să scrie și pe Cervantes sau Shakespeare, dar și pe Schiller sau Pușkin. O voluptate a scriiturii, așadar, încă un aspect adesea neobservat – poate tocmai pentru că este atât de evident – în legătură cu *Vrăjitorul*. Pentru că Nabokov a transformat materialul brut al textului în ceva cu adevărat surprinzător, făcând din *Vrăjitorul* o farsă intelectuală care acționează la toate nivelurile posibile, amintind puțin de *Confesiunile lui Felix Krull* de Thomas Mann, cu diferența că scrierea în discuție include un mai mare procent de geniu comic și este scrisă cu mai multă vervă. Dincolo de paginile pe care Nabokov le atașează, ulterior, textului în sine, și în care vorbește, din nou și deloc întâmplător, (tot) „despre o carte intitulată *Lolita*”, trebuie să remarcăm stilul parodic al cărții în momentele sale esențiale, ea fiind o combinație interesantă de pasișă după modul demodat de a scrie, caracteristic epocilor precedente, pedanteria intelectuală, analiză a stărilor pasionale întreprinsă mereu *à la française*, jocuri de cuvinte de toate felurile trimițându-l pe cititorul instruit de-a dreptul la James Joyce, și nu doar la *Ulise*, ci chiar – în anumite momente – la *Finnegan's Wake*. În acest fel, *Vrăjitorul* parodiază toate acele texte la care face referiri implicite, justificând, cel puțin parțial, opinia celor care l-au citit și ca pe o satiră a romanelor romantice, cele care prezentau și ele (tot obsesiv!...) vechea și depravata Europă, Nabokov demonstrând, o dată în plus, modul fertil în care a asimilat „tema internațională” preluată de la Henry James. Iar personajul masculin, cel care niciodată nu încearcă să-și scuze în vreun fel purtarea, constituie un amănunt care vine să exprime grotescul situației, precum și toate acele convenții care au dominat, atâta vreme, orice fel de „comedie umană”. Astfel, acest microman al 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 serie de filiere mai profunde și întrucâtva mai complicate, Andrei Belâi. De altfel, Dostoievski tratase el însuși tema atracției neobișnuite dintre un bărbat matur și o tânără chiar 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.

Ca și *Lolita*, *Vrăjitorul* este, fapt observat doar rareori, și un excelent text ce abordează, extrem de subtil, tema morții. De la



bun început, numeroase personaje mor sau, dacă nu, vor muri pe parcurs, dacă e să amintim aici doar soarta mamei nimfetei, dar și pe cea a personajului masculin însuși, așa cum se va întâmpla și cu Humbert Humbert. Cartea se dovedește, astfel, a fi deopotrivă tragică și crudă, ironică și parodică, alegând să spună 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. În plus, întâlnim și aici, tocmai pentru o mai subtilă abordare a elementului thanatic, tema consacrată a lui Nabokov, și anume dublul. În fond, dublul este marea temă a întregii sale opere, prezentă deja în *Pândarul*, prin dublul-ideal, sau în *Deznădejdea*, prin ceea ce s-ar putea numi visul dublului spulberat, devenit o năluca în *Invitație la eșafod*, pentru a nu mai aminti clasicul exemplu al *Lolitei*. Nina Berberova, în interesantul studiu *Nabokov și Lolita sa*, afirmă chiar că am avea de-a face, în aceste situații, cu „procedeul imaginilor tutelare”, thanaticul caracterizând, de la început și până la sfârșit opera acestui romancier.

În altă ordine de idei, Sartre susținea, la un moment dat, că Nabokov ar scrie nici mai mult nici mai puțin decât „antroman”, 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 chiar și la nivelul unui text de concentrarea celui de față. 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 *Vrăjitorul*, într-o armonie care uimește și astăzi. 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 marii 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.

## Yasunari Kawabata. Japonia, frumosul și moartea

„Vreau să alung  
iubirea târzie.  
Afară-i lapoviță și frig.”

(Buson)

Eguchi află întâmplător, de la un prieten, că există undeva, nu departe de centrul orașului în care locuiește, o neobișnuită casă a plăcerilor: aici vin doar bărbați în vârstă, iar fetele sunt adormite în prealabil, nimeni și nimic neputându-le trezi din acest somn adânc ce seamănă, după cum i se spune potențialului client, nici mai mult, nici mai puțin decât cu moartea. Convins că nu există nimic mai frumos pe lume decât o femeie frumoasă adormită, Eguchi se hotărăște să facă el însuși o vizită în acest straniu loc al plăcerilor interzise, deși deloc convins că ar putea să mai aibă parte de vreo experiență în stare să-l marcheze, la cei 67 de ani ai săi și după numeroase episoade erotice, mai mult sau mai puțin convenționale sau oficiale. Astfel începe cartea lui Yasunari Kawabata, *Frumoasele adormite*.\*

În contextul literaturii universale, Kawabata (1899-1972), prozator de marcă al erei Showa, se prezintă drept o figură aparte, un mare scriitor modern, dar, cel puțin în egală măsură, prin legăturile extrem de profitabile din punct de vedere estetic cu trecutul cultural nipon, și unul tradițional, în cel mai bun sens al cuvântului. El 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 începutul Epocii și Restaurației Meiji, pentru „deosebita afinitate pe care scrierile sale sa o prezintă cu

\* Yasunari Kawabata, *Frumoasele adormite*. Traducere de Anca Foçșeneanu, București, Editura Humanitas, 2006

tradițiile nipone și pentru măiestria narativă cu care înfățișează esența gândirii japoneze.” Ca reprezentant al literaturii specific nipone, Kawabata a fost considerat, adesea, drept 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 intermediiul unei simbolistici a obiectelor și 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, străbătută, la tot pasul, de același sentiment acut al naturii, aceeași afirmare senină a vieții dublată discret de recunoașterea perisabilității tuturor lucrurilor, de familiaritatea uimitoare cu moartea. În fond, moartea, precum și așteptarea sau presimțirea morții, adesea nuanțate sau îmblânzite de iubire constituie temele majore ale principalelor sale romane. În acest sens, criticul Hisaaki Yamanouchi a remarcat o însușire unică ce poate fi observată în opera sa – tensiunea specifică între viață și moarte, detașare și atașament, abstract și senzual, din care provine o conștientizare cu totul deosebită a frumuseții învecinata mereu cu tristețea.

Toate aceste coordonate sunt de găsit și în *Frumoasele adormite*, text lipsit și el de ceea ce critica occidentală s-a obișnuit să numească acțiune sau intrigă. În locul acestui element, Kawabata aduce vraja și sugestia, căci alături de frumoasele adormite nu stă niciodată de veghe vreun bărbat în așteptarea dragostei, ci unul în așteptarea somnului. Sau a morții... Este și cazul lui Eguchi, care va trăi, în casa plăcerilor, cinci nopți – de altfel, cartea este împărțită în cinci capitole – la capătul cărora va descoperi că a înțeles mult mai mult (și mult mai multe!) decât și-ar fi putut imagina vreodată. Nu doar despre fetele pe care le contemplă, ci și despre el însuși, despre propriul trecut pe care pare a-l recupera, încetul cu încetul. Și, mai presus de toate, despre dragoste, viață și moarte, căci somnul, așa cum Eguchi va

vedea cu ochii lui, poate fi, uneori, foarte aproape de moarte. Dar și de dragoste.

Romancierul, afiliat Școlii Noului Senzualism, dovedește, astfel, o adevărată incapacitate specific japoneză de a construi un text în proză pe baza unui nucleu de acțiune, continuând, practic, linia începută în epoca Heian. Epicul rămâne fragil, păstrându-se mereu 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 simplu, lăsându-și, parcă, textul să curgă la întâmplare, pentru că, întotdeauna, scrierile lui conțin un spațiu epic gol, se axează pe o reducere extremă a problematicei la câteva date care nu fac altceva decât să favorizeze deplasarea centrului de greutate al textului către episod și detaliu, înscriindu-se în sfera celui roman specific japonez, în care legăturile dintre nucleele romanești sunt abia sugerate, iar trăirile sunt ridicate la rangul suprem. De altfel, în discursul de acceptare a Premiului Nobel, intitulat semnificativ *Japonia, frumosul și eu însumi*, Kawabata spunea, în acest sens: „Acesta nu e nimicul sau golul occidental; e, mai degrabă, reversul, un spirit universal în care orice comunică liber cu orice, depășind toate granițele.” Iată, deci, că așa-numita „bucurie a vidului” este expresia care se potrivește cel mai bine pentru a caracteriza opera lui Kawabata, cel care, spunea, de asemenea: „Operele mele proprii au fost descrise ca opere ale vidului, dar acesta nu trebuie confundat cu nihilismul occidental. Fundamentul spiritual e complet deosebit.”

La fel ca majoritatea prozelor kawabatiene, *Frumoasele adormite* poate fi considerată și o delicată poveste de dragoste, nota de nouate constând, acum, în faptul că nu va fi niciodată consumată în vreun fel. În rest, textul e dominat de o atmosferă senzuală, umbrită, însă, mereu, de neputința împlinirii și cuprinsă de melancolie. Numai că Eguchi nu mai are doar rolul de simplu spectator sau observator, a cărui singură menire este aceea de a evidenția trăsăturile personajelor feminine, așa cum se întâmpla, de exemplu, în *Țara zăpezilor*, cu Shimamura, ci are pe deplin conștiința acută a efemerității tuturor lucrurilor și ființelor, începând cu el însuși, întocmai ca în învățăturile buddhiste. Desigur, totul pornește de la experiența unică pe care el o trăiește în casa frumoaselor adormite, unde contemplarea se transformă în meditație profundă asupra vieții și morții deopotrivă. Iar dacă, în

proza lui Jun'ichiro Tanizaki, de exemplu, exista doar căutarea obsesivă a feminității eterne, Yasunari Kawabata aduce textului o notă de subtilitate și profunzime în plus. Trebuie să menționăm, de asemenea, că autorul își construiește cartea pe baza principiului antitetic tangibil-intangibil, așa cum făcuse, anterior, și în *Dansatoarea din Izu*. Hisaaki Yamanouchi consideră chiar că „numai sintetizând dualitățile paradoxale ale tangibilului și intangibilului reușesc personajele lui Kawabata să obțină un simț durabil al frumosului.” În plus, *Frumoasele adormite* demonstrează perfectă mânăuire, de către autor, a tehnicii narative provenite dintr-o noțiune specific japoneză cu origini în estetica haiku-ului, și anume „mono no aware” care, tradusă în sens strict înseamnă „patos al lucrurilor”, dar conceptul reunește în sfera sa și alte noțiuni cum sunt „fugacitatea impresiilor”, „simțire adâncă”, „tristețe a lucrurilor”. Ideea pe care merge scriitorul, venită tot pe filiera tradiției nipone, este aceea că toate lucrurile din natură sunt frumoase, tocmai pentru că viața lor este atât de efemeră. De aici sugerarea permanentă a melancoliei existente la tot pasul în lume, precum și necesitatea pe care o resimte Eguchi de a privi ființele din jur cu înțelegere și compasiune. În casa frumoaselor adormite, el are mai multe vise, mai mult sau mai puțin revelatorii. Întrucâtva asemănător cu modalitatea estetică din teatrul *no*, prin vis, personajul atinge țelul simbolice sale călătorii și inițieri. Acesta este momentul în care realul și irealul se întrepătrund și, folosind exprimarea atât de dragă japonezilor, ceea ce părea nălucire devine mai real decât realul. În plus, 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, întrucâtva, cu cel al teatrului în teatru, prin care dubla mistificare dezvăluie și demască.

Conceptul, la un alt nivel, ca o succesiune de momente lirice care se închid adesea în ele însele, *Frumoasele adormite* demonstrează capacitatea remarcabilă a scriitorului de a imortaliza clipa trăită cu maximă intensitate și de a o ridica la rangul de eveniment. Iar cele cinci secvențe ce compun cartea, luate separat, au cristalizarea proprie miniaturalului poem haiku, construind astfel, la nivelul textului, o lume pur japoneză. De altfel, în alte romane, scriitorul nu ezită deloc să citeze *in extenso* haiku-uri ale lui Basho sau ale altor autori niponi: de exemplu, în *Vuietul muntelui*, lui Shingo îi vin, deloc întâmplător, în minte câteva versuri

celebre ale lui Buson. Astfel că, simboluri preluate din imaginarul colectiv nipon vor fi dezvoltate pe larg, fapt evident și în *Frumoasele adormite*. Între acestea, desigur că un loc important ocupă florile, aici de camelie sau de cireș, contemplate de Eguchi împreună cu fiecare din fiicele sale înaintea ceremoniilor lor de căsătorie, și rememorate după ani de zile, alături de minunatele trupuri ale frumoaselor adormite. Numai că, de fiecare dată, tot deloc întâmplător, florile sunt ofilite iar, dacă nu, sunt pe punctul de a se scutura – desigur, încă o sugestie a morții ascunse în lucruri sau în intimitatea adâncă a ființelor omenești, tema predilectă a operei lui Yasunari Kawabata. Și modalitate, tot din partea acestuia, de a se raporta – din nou – de astă dată în ceea ce privește viziunea frumuseții absolute, la tradiția spațiului cultural pe care îl reprezintă, dacă ne amintim celebrele versuri nipone: „Dacă te întreabă cineva/ ce e în inima lui Yamato/ răspunde-i:/ floarea cireșului sălbatic,/ înmiresmată de soarele dimineții.” (Matoori Norinaga)

Bombay - Londra - New York.  
Zgomot, furie, marionete

„Life's but a walking shadow, a poor player,  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury  
Signifying nothing.”

(Shakespeare, *Macbeth*, V, 5)

Dacă, în 1929, William Faulkner pornea, implicit, de la acest celebru monolog al lui Macbeth pentru a-și scrie romanul *Zgomotul și furia*, în 2001, Salman Rushdie alege, dar, desigur, ca un reprezentant de seamă al postmodernismului (după cum este considerat de mai toți criticii literari ai prezentului), nu-i nevoie să spună cititorului prea clar acest lucru, să se raporteze la același monolog și, întrucâtva, la același personaj, ca fundament textual al recentului său roman, *Furie*<sup>\*</sup>. Un roman care, cel puțin la început, pare axat exclusiv pe viața unui cuplu: el – Malik Solanka, indian de origine, fost profesor de istoria ideilor la Cambridge, apoi celebru (și foarte bogat...) realizator de talk-show-uri culturale la televiziune; ea – Eleanor, autoarea unei neconvenționale teze de doctorat despre tragediile lui Shakespeare (!), devenită ulterior unul dintre editorii cei mai bine cotați din Marea Britanie. Un cuplu perfect, cel puțin așa spun toți cei care-i cunosc, având și-un copil minunat, în vârstă de trei ani, Asmaan. Elemente potențiale ale unei mari și statornice fericiri – până la adânci bătrânețe. Numai că, spre deosebire de povești, *Furie* alege să nu urmeze acest model până la capăt. Pentru că, într-o noapte, Solanka se trezește ținând un cuțit în mână, pipăindu-i atent lama pentru

\* Salman Rushdie, *Furie*. Traducere și note de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2006

a-i încerca tăișul și îndreptându-l apoi tocmai către soția sa. A doua zi dimineața, el pleacă fără nici o explicație la New York, unde, în lipsa familiei și încercând din răspuțeri să înțeleagă ce se întâmplă cu el, începe să fie obsedat de urmările nefaste pe care le-a avut asupra sa crearea unei păpuși, a unei marionete de succes pe nume Isteața – personajul central al show-ului său cultural de la televiziune – și, de aici, mai e doar un pas până la furia care îl cuprinde din ce în ce mai des și fără putință de scăpare. Furie la adresa lui Eleanor, a Marii Britanii, a tuturor prietenilor săi. Furie la adresa șoferilor de taxi (simptomatic, mai ales indienii) din New York, a barmanilor, a întregii clase politice și a lumii culturale în ansamblu. Furie la adresa Americii și a celebrei sale „politici corecte”. Furie la adresa Indiei și a servilismului său în fața marilor puteri. Furie, din nou, de astă dată mai ales la adresa lui însuși. O furie atât de profundă și cu manifestări atât de agresive, încât se dovedește în stare să amenințe, la un moment dat, a-i distruge complet existența și bruma de normalitate pe care simte că o mai are.

Considerat, adesea, drept scriitorul contemporan în opera căruia realismul magic a fuzionat perfect cu ficțiunea post-colonială, Rushdie alege, în *Furie*, să construiască o structură narativă care să depășească procedeele consacrate ale realismului magic (mai cu seamă márquezian) – de care se folosise în romanul *Copiii din miez de noapte* (1980) – dar și pe cele ale textualismului postmodern în sens strict – atât de evidente în *Rușinea* (1983). Iar dacă numeroase voci critice de prestigiu n-au ezitat uneori să afirme că Rushdie alege întotdeauna să scrie despre lumea asiatică din care provine el însuși, trebuie să precizăm că marile sale romane sale nu sunt doar cărți despre India și Pakistan, iar *Furie* e un bun exemplu în acest sens (deși romancierul, la fel ca și V.S. Naipaul, consideră India „a wounded civilization”). Dar nu numai, căci însăși forma textelor lui Rushdie amintește în mod constant cititorului de chiar tendințele autorului, pe care le-am putea numi chiar „etnocentrice”, deoarece sunt codificate tocmai în cuvintele care sunt citite: de exemplu, în *Copiii din miez de noapte*, Saleem afirmă că vorbește limba urdu, dar noi, cititorii, ne aflăm în fața unui text scris în engleză – în original. În *Rușinea*, Omar Khayyam vrea, dimpotrivă, să învețe să citească în engleză, dar cele trei mame ale sale simt că această „limbă păsărească” îl va face să înnebunească. Iar dacă Omar se consideră „o creatură a marginilor, un om periferic”, după cum

el însuși mărturisește în repetate rânduri, același lucru este experimentat până la cele din urmă consecințe de profesorul Solanka, aflat mereu în căutarea unui centru la care să se raporteze, fie ca e vorba de refugiu în lumea cărților sau de recursul la ajutorul prietenilor sau al soției sale. Numai că strategia se dovedește a nu da întotdeauna rezultatele scontate, de aici naufragiul, eșecul și eșuarea sa, fie în brațele fatalei Mila Milo (sevici) sau ale frumoasei indiene, celebră producătoare de televiziune, Neela Mahendra – un nou exemplu de frumoasă Remedios, de astă dată pe pământ nord-american, încercând să-și împlinească propriul „vis american”, dar având același efect asupra bărbaților care au ghinionul de a-i ieși în cale, dar și o soartă oarecum asemănătoare cu cea a celebrului personaj márquezian din *Un veac de singurătate*. Și tot de aici furia. Nu doar a personajului principal, ci și a străzilor new-yorkeze, a orașului care nu doarme niciodată, a lumii întregi, înclinată mai degrabă spre știrile de senzație, și nu spre reala cunoaștere de sine. Din perspectiva unui bărbat indian, mereu (auto)marginalizat, aceasta pare să fie problema esențială a lumii contemporane. Pentru reprezentatele mai mult sau mai puțin militante ale feminismului însă, așa cum e Mila, literatura sau realitatea virtuală (lumile artificiale generate de computer) au preluat conducerea. Totuși, în ambele cazuri, diferența este aceea care definește. O diferență care, măcar în mai puțin minunata Lume Nouă este prețuită în și pentru sine. Sau, poate, doar pentru a se respecta celebra „political correctness”...

Pe de altă parte, ca să se vindece de furie, Solanka încearcă mereu să facă ordine în propriul trecut care nu încetează a-l bântui, dar, în același timp, se raportează la istorie – a Indiei sau a Angliei ori a Americii, după caz. Numai că, vorbind despre istoria Indiei sau despre trecutul său personal, Solanka se prezintă de fiecare dată și pe sine, dar nu ca pe un martor metaforic sau participant imaginar la evenimente, așa cum făcea, de exemplu, Saleem, ci și în calitate de cercetător, savant de Cambridge, relatând cumva din afara istoriei pe care o povestește, dar dintr-o perspectivă explicit și intens partizană, care își expune mereu propriul sistem de valori. Această etalare a transgresării convențiilor istoriografiei reprezintă o asociere postmodernă a două sisteme enunțative, cele definite de Benveniste ca istorice și discursive. Iar ceea ce ne-a învățat scrierea postmodernă a istoriei și a literaturii, afirma Linda Hutcheon în *Poetica postmodernismului*, este faptul că istoria și literatura sunt deopotrivă discursuri, că

ambele constituie sisteme de semnificații prin care făurim un sens al trecutului. Altfel spus, semnificația și forma nu sunt de găsit în evenimente, ci în sisteme care transformă evenimentele trecute în fapte istorice prezente. „Metaficțiunea istoriografică” ne amintește mereu în cunoștință de cauză că, deși evenimentele au avut loc în trecutul real empiric, noi numim și construim acele evenimente ca fapte istorice prin selecție și poziționare narativă. Și, în esență, cunoaștem evenimentele din trecut numai prin înscrierea lor discursivă, prin intermediul urmelor lor care sunt (sau pot fi) identificabile în prezent. Tocmai de aceea, Malik Solanka este prezentat ca un soi de personaj picaresc ad-hoc, mereu pe drum – poate, mai bine zis, mereu pe fugă. De propriul trecut, de fantomele prezentului, de istorie și, mai ales, de el însuși. De aici și strategia autorului de a-și aduce personajul de la Bombay la Londra, iar de aici tocmai la New York – noul Babel al lumii contemporane – doar pentru a-l face să călătorească, apoi, înapoi la Londra și într-o fictivă țară a Lumii a Treia, deloc întâmplător plasată în apropierea Indiei... Unde, reluând parțial modelul impus de Gabriel García Márquez în romanul *Un veac de singurătate*, au loc revoluții și contrarevoluții, lovituri de stat – nu chiar treizeci și două, e adevărat... – și contralovituri, trădări și regrupări ale forțelor combatante, toate sfârșind în cel mai carnavalesc mod cu putință: noii conducători ai insulei, autointitulați eliberatori și spirite luminate și democratice (în realitate dictatori prin excelență), aleg să poarte în permanență măști, iar aceste măști sunt nici mai mult, nici mai puțin, decât reproduceri ale chipurilor păpușilor create de Malik Solanka însuși... Exemplul suprem de parodie pe care Salman Rushdie îl putea găsi pentru a satiriza societatea contemporană în ansamblu, surprinsă la o adevărată oră de vârf a tehnizării și tehnologiei de ultimă generație, vizând mai ales atitudinea oamenilor – și a marilor puteri – față de istorie, dar și față de ființa umană în sine, care se vede, acum, mai vulnerabilă ca oricând, poate mai ales din cauza fragilității sentimentelor, atacate la orice oră de întregul apanaj a ceea ce ne-am obișnuit să numim civilizație occidentală. De altfel, nu e prima dată când romancierul utilizează acest procedeu, pe care, în paranteză fie spus, l-au folosit și alți autori de care Rushdie a declarat adesea că a fost influențat. Astfel, romanele *Un veac de singurătate*, de García Márquez, *Toba de timichea*, de Günter Grass sau *Copiii din miez de noapte* (pentru care primele două funcționează ca veritabile intertexte), folosesc din plin parodia nu doar

pentru a restaura istoria și funcțiile amintirii în raport cu distorsiunile „istoriei uitării”, ci și pentru a pune, în același timp, sub semnul întrebării autoritatea oricărui act de a scrie prin amplasarea discursurilor ficțiunii și istoriei în cadrul unei rețele intertextuale mereu în expansiune, care ironizează orice noțiune de cauzalitate simplă sau origine unică. Acesta este contextul în care sensul istoric postmodern se situează pe sine: în afara asocierilor cu ideea iluministă de progres sau dezvoltare, cu cea hegeliană de proces istoric mondial sau cu noțiunile marxiste esențializate despre istorie. Iar dacă în celelalte romane ale lui Rushdie intertextul parodic preferat era *Tristram Shandy*, se poate afirma că în *Furie* este întrucâtva adevărat același lucru, dar cu o adăugire: anume că neprevăzutul, el și numai el e cel care va domni, iar numeroase pagini din acest roman stau mărturie în acest sens. Asta pentru că, după cum lui Rushdie însuși îi place să repete, mai cu seamă după celebra sa condamnare la moarte pronunțată împotriva lui de Ayatollahul Khomeini în 1989, după publicarea *Versetelor satanice*, carte acuzată de blasfemie, „sunt prea mulți demoni în sufletele celor care afirmă c-ar crede în Dumnezeu.” *Furie* încearcă să-i exorcizeze, rostind multe, mari și nu o dată dureroase adevăruri nu doar despre lumea în care trăim, ci și despre oameni.

## Fals tratat de vise

„Rêver et révéler c'est à peu près le même mot.”

(Raymond Queneau)

Vorbind despre romanul *Florile albastre* (1965), Raymond Queneau îi explica geneza prin parafrizarea unei celebre anecdote chinezești referitoare la filosoful Zhuang Zi (secolul III î.e.n.) care obișnuia să spună: „Visez că sunt fluture și-mi doresc să existe undeva și un fluture care să viseze că e filosof.” Iar Queneau adăuga: „Același lucru se poate spune și despre personaje din romanul meu.” Considerată de o parte a criticii drept cea mai de succes dintre scrierile lui Raymond Queneau – unele voci afirmând chiar că ar fi comparabilă, din punctul de vedere al cititorului mai mult sau mai puțin naiv – chiar cu *Huckleberry Finn*, evident, în detrimentul mult mai cunoscutului roman *Zazie dans le metro* (1959), ecranizat chiar în anul următor în regia lui Louis Malle, *Florile albastre*\* este o carte compusă din două fire narative paralele – sau, poate, ca să respectăm pasiunea pentru matematică a autorului, din două narațiuni, una de bază, iar cealaltă perpendiculară. Cea dintâi îl are în centru pe Ducele d’Auge, nou tip de personaj picaresc *sui generis*, care, la intervale de 175 de ani face câte o călătorie prin Franța. Ducele pornește la drum însoțit întotdeauna de scutierul său Mousscaillot, fiecare dintre cei doi având și câte un cal vorbitor. Și pentru că ducele și scutierul sunt cum nu se poate mai deosebiți, la fel vor fi și caii lor – dacă Démostehènes e un filosof, Stèphe e un mare taciturn... D’Auge este un nobil nonconformist, vorbăreț ca nimeni altul, mereu dornic de mese îmbelșugate și petreceri de toate felurile, oponent declarat al regelui – și, în general, al regalității – dar și al opiniei publice în general, care, la rândul ei, îl condamnă cu as-

\* Raymond Queneau, *Florile albastre*. Traducere și note de Val. Panaitescu, București, Editura Humanitas, 2006

prime pe bunul său prieten Gilles de Rais. Prieten, pe de altă parte, al Marchizului de Sade, luându-i mereu în răspăr pe reprezentanții lui Dumnezeu pe pământ – și vrând, pe deasupra, să demonstreze pe cont propriu existența omului încă înainte de Adam, arătându-se dispus ca, pentru asta, să meargă el însuși în peșterile din regiunea Perigord, ducele d’Auge rămâne unul dintre marile personaje ale lui Raymond Queneau – și, întrucâtva, și un foarte potrivit purtător de cuvânt al ideilor romancierului, mai cu seamă în ceea ce privește opiniile referitoare la limba franceză pe care nu ezită să le exprime în orice situație. Cu reprezentanții bisericii, fie că e vorba de abatele Biroton, Riphinte sau alte variante ale acestora, se va întâlni periodic, la fiecare 175 de ani, romancierul structurând, în acest fel, și o inedită spirală a istoriei Franței: astfel, în 1264, d’Auge refuză să ia parte la cruciade, pe care nu le consideră nimic altceva decât niște măceluri inutile, în 1439 își apără castelul cumpărând cele mai noi și mai eficiente arme de foc, în 1614 face o pasiune neostoită pentru alchimie, iar în 1789 încearcă din răspuț să se salveze de Revoluția Franceză. În toate aceste momente în care este pus în fața cititorilor, ducele vânează, face incursiuni – sau, după caz, excursii – în capitală, nu se dă în lături de a se căsători – chiar dacă doar formal – cu fetele muntenilor, organizează niște petreceri care pe drept cuvânt pot fi numite pantagruelice și caută mereu prilejuri de a se contrazice cu clericii și nu numai. Iar când își face siesta – momentul său preferat de pe parcursul fiecărei zile, visează că trăiește în alt veac, în viitor, în anul 1964, când caili au fost deja înlocuiți cu niște mașinării gălăgioase numite automobile, și că-l cheamă Cidrolin. Iar dacă ducele este extrem de activ – uneori de-a dreptul înspăimântător de activ pe parcursul unei zile sau al unei sute de ani – Cidrolin este îngrozitor de pasiv, alegând să nu facă nimic pentru a se apăra, cu toate că a fost condamnat pe nedrept pentru o crimă sau o ofensă nenumită și rămasă neclarificată până la sfârșit. Locuiește pe o barjă, își bea în fiecare zi paharul – paharele – de absint, și activitatea sa se reduce la indicațiile pe care le dă, uneori, turiștilor care trec prin zonă, în căutarea campingului. Convorbirile cu apropiații săi sunt banale, diametral opuse rapidelor și spiritualelor schimburi de replici ale ducelui cu prietenii sau adversarii săi. Dar, ca și ducele d’Auge, Cidrolin se numește Joachim, are tot trei fiice și trei gineri și adoră clipele când își face siesta, visând, de fiecare dată, că trăiește în alt veac, mult îndepărtat, pe când oamenii se deplasau călare, și că este ducele d’Auge...

La fel ca și în celebra ficțiune borgesiană *Ruinele circulare*, cititorul ajunge să se întrebe, la tot pasul, cine este cel care visează și cine este cel visat. Iar Queneau alege să nu răspundă niciodată la această întrebare, punând tot romanul sub un singur semn tute-lar, acela al bucuriei de a povesti și, mai mult decât atât, de a jongla, în fiecare pagină, cu cuvintele. Sau, alteori, chiar de a afirma, implicit, că între poezie și proză nu mai există o linie clară de demarcație, fapt observabil, de altfel, în majoritatea scrierilor sale.

Iar dacă o parte a criticii a considerat *Florile albastre* drept cea mai plăcută dintre scrierile lui Queneau, un soi de inedită narațiune polițistă, cu toate că marea greșeală a lui Cidrolin nu va fi niciodată cunoscută de cititor, o alta nu a ezitat să afirme că romanul acesta, raportabil la teoriile prozei postmoderne, este cartea sa cea mai densă și profundă – mai cu seamă la nivel filosofic – fiind plină la tot pasul cu trimiteri livresci, de la filosofia chineză la gândirea lui Platon și de la textele hegeliene sau imaginile celebrei „flori albastre” a lui Novalis la extrem de elaborate jocuri de cuvinte, în genul celor din *Finnegan’s Wake* de James Joyce. Pentru că, la fel ca și marele său înaintaș irlandez, Queneau consideră că limba nu e un simplu mijloc de expresie și că, dimpotrivă, ea este adevăratul subiect al întregii sale opere. Fapt evident, de altfel, și în *Florile albastre*, unde unele pasaje par desprinsе din documentele celebrului Collège de Pataphysique, căruia romancierul i s-a alăturat în 1950. De altfel, în această carte, la fel ca și în *Zazie*, Queneau expune și dezvoltă implicit una dintre teoriile sale preferate, cea referitoare la creșterea ponderii francezei populare, în detrimentul limbii nobile – situație pe care el o considera perfect asemănătoare celei în care s-au aflat, la rândul lor, greaca și latina în urmă cu secole. Pe de altă parte, la fel ca în *Exercices de style*, cartea sa apărută în 1947, autorul alege să povestească de mai multe ori același eveniment. Dar dacă, în „exercițiile de stil” era diferită doar maniera de relatare, acum accentul cade pe punctul de vedere – legat, desigur, de epoca istorică și de mentalitatea oamenilor – ambele reprezentate mai cu seamă de ducele d’Auge și de Cidrolin. Pentru că romanul de față reprezintă, în egală măsură, modalitatea pe care Queneau o găsește de a se apropia de una dintre temele sale favorite, istoria. În plus, scriitorul francez a susținut în repetate rânduri că există doar două tipuri de roman: „odiseile” și „iliadele”. În accepțiunea proprie, *Florile albastre*, la fel ca și *Loin de Rueil* (1944), reprezintă, la acest nivel al interpretării, încercarea de a combina ambele tendințe

într-o structură narativă unică și de a duce până la capăt experiența începută, de altfel, încă din 1937, prin romanul *Odile*. Punctul de plecare pentru această tentativă este tocmai remarca autorului, conform căreia „e posibil să găsești rime și pentru acțiuni, nu doar pentru sunetul cuvintelor.” Tocmai de aceea, el recurge la mai vechea temă a dublului, precum și la procedeul visului (dublat și el uneori de visul în vis) – ambele cu o vastă tradiție literară, foarte bine cunoscută lui Raymond Queneau, el însuși editor de enciclopedii și de istorii literare la prestigioasa Editură Gallimard... Momentul culminant al romanului în discuție este, evident, cel reprezentat de întâlnirea ducelui cu Cidrolin, pe barja acestuia din urmă – clipă în care fiecare începe să înțeleagă că nu este altceva decât (în) visul celuilalt. Desigur, tema dublului, la fel ca și majoritatea temelor prezente în literatură, nu este nouă, însă a avut perioada ei de glorie – mai ales epoca romantismului german. Dar primele sale manifestări datează din cele mai vechi timpuri ale folclorului, ale superstiției sau ale nașterii religiilor, după cum a demonstrat Otto Rank. Autorii moderni aleg să trateze în alt mod acest subiect, îmbogățindu-l din punct de vedere psihologic, iar Queneau reușește, astfel, să facă legătura între elementul irațional atât de apreciat de reprezentanții suprarealismului, mișcare la care el însuși a aderat la un moment dat, și absurdul filosofic al existențialismului francez. Apar, așadar, multiple forme ale dublului: deoarece, mai mult decât o simplă inversare a rolurilor personajelor principale, aici e vorba și de altceva: o dată cu dezvoltarea inteligenței umane și a noțiunii consecutive de culpabilitate, dublul poate deveni chiar contrariul eului; iar în acest roman e vorba despre un dublu, Cidrolin, care seamănă leit cu eroul în cauză, ducele d’Auge – e ca și cum autorul l-ar fi furat dintr-o oglindă. Trecutul personajului este strâns legat de ființa sa, dar îi va aduce și nenorocirea dacă încearcă în vreun fel să-l înșele, să scape de el. Deci fiecare din cei doi se vedește a fi urmărit, sub formele și înfățișările cele mai diferite, de propriul său eu scindat. Alături de dublul fizic, trupesc, ce prezintă eroul ca pe două ființe diferite, și care duce uneori la confuzii în cursul lecturii, în *Florile albastre* apare, de asemenea, și problema complexă a eului. De aceea, identitatea însăși devine oscilantă, iar în planul cotidian se dovedesc a sta ascunse mereu semnificații șocante. Asemănător, și alte personaje își asumă voluntar sau forțate de împrejurări o a doua identitate, una fictivă sau livrescă. În aceste condiții, cititorul e tentat să ia una din înfă-

țișări drept reală, desigur, unul din riscurile „eternei reîntoarceri” ...

S-a spus adesea – poate nu fără dreptate – că Franța n-a căutat și nici n-a prea așteptat să găsească umorul în opera marilor săi scriitori, iar Roland Barthes a încercat, pornind de aici, să dea o explicație faptului că Raymond Queneau a fost, în cel mai bun caz, considerat un autor de succes, nu neapărat și unul mare: fără îndoială, efectul pe care scrierile sale l-au avut asupra cititorilor a fost mai degrabă declanșarea râsului, determinat de inepuizabilele resurse ale jocurilor lingvistice, iar doza de amuzament pe care lectura cărților sale o aduce a făcut ca numele autorului *Florilor albastre* să fie legat mai frecvent de literatura „de desfătare” decât de cea „serioasă”. O dovadă în plus – dacă mai era nevoie – a paradoxurilor literaturii secolului XX.



Între Mesi@ și Șeherezada  
sau  
de la Lumea Nouă la Lumea Veche și înapoi

*„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.”*

(Andrei Codrescu, *Mesi@*, Capitolul treizeci și doi.  
În care Andrea e cu Felicity și Felicity e cu Andrea)

Publicat în Statele Unite în 1999, romanul lui Andrei Codrescu, *Mesi@*<sup>\*</sup>, a părut a-și 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 puțin, trimitea suficient de clar spre acest gen de interpretare care se încadra în mai vechea obsesie a Apocalipsei. Să vedem, însă, mai întâi, ce este evident la prima lectură a acestei cărți; evident dar, nu o dată, în mare măsură doar aparent... Așadar, Felicity, o tânără din New Orleans licențiată în psihologie și detectiv particular, este angrenată într-o adevărată aventură care are ca finalitate nici mai mult nici mai puțin decât încercarea de a salva lumea, aflată în pragul distrugerii. Agenții răului sunt reprezentați mai cu seamă de reverendul Mullin și de ajutoarele sale, Corul Îngerilor Dintâi și însuși Diavolul. Departe de această Lume Nouă – mai mult sau mai puțin minunată... – se desfășoară povestea stranie a unui și mai straniu personaj, Andrea, orfană din Sarajevo care, după o ședere la o mănăstire din Ierusalim, va ajunge ea însăși în America, și – evident, deloc întâmplător –

tocmai la New Orleans, unde își va uni forțele cu Felicity împotriva răului.

Numai că dincolo de aceste fire narrative, *Mesi@* mai înseamnă ceva. Nu neapărat un „manual” de postmodernism, după cum se exprimă Radu Pavel Gheo, pe coperta noii ediții în limba română a romanului, 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 și o carte despre cărți, despre opere și autori celebri, despre New Orleans și, nu în ultimul rând, despre dragoste. Teme cunoscute cititorilor lui Andrei Codrescu și din alte scrieri pentru că, dacă livrescul va marca romanul publicat ulterior, *Casanova în Boemia* (2002), diavolul, pactul cu acesta și tribulațiile ajutoarelor sale mai mult sau mai puțin diabolice sau demonice sunt de găsit în *Wakefield* (2004). Iar însuși numele lui Felicity – cu toate jocurile de cuvinte posibile „city”, „fell” – apare și în *Parfum. O poveste despre fericire*, microromanul inclus în volumul de nuvele și povestiri *Un bar din Brooklyn* (1999). *Mesi@* devine, în acest fel, de la bun început – fapt evident pentru cei neînconșți – un real spațiu de joc inițiat de autor, în care își au rolurile lor, întotdeauna bine determinate, nu doar personajele, ci – mai ales – cititorii. Un spațiu care, dincolo de atmosfera inconfundabilă de Big Easy (sunt remarcabile reacțiile poliștilor, ale micilor traficanți de droguri, ale barmanilor din New Orleans, sau trimiterile la edițiile cotidianului *Times Picayune*, cel mai citit din acest oraș) se transformă, exact atunci când te-ai aștepta mai puțin, 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 spațiu sau orizont cultural, căci lecturile lor variază de la *Al doilea sex* de Simone de Beauvoir, la *Profețiile lui Nostradamus* și de la *Învățăturile 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. Și reușește! Căci, deși paradisul poate fi conceput ca bibliotecă, un univers plasat pentru totdeauna exclusiv sub semnul cărților nu are prea mari șanse de reală supraviețuire. Cel puțin într-un asemenea moment, de potențială și / sau apropiată Apocalipsă... Performanța Andreei este, de aceea, cu atât mai mare, ea restabilind, practic, prin acest recurs la resursele erotismului și

<sup>\*</sup> Andrei Codrescu, *Mesi@*. Traducere și note de Ioana Avădani, Polirom 2006

echilibrul între Eupalinos și Narcis, imaginea duală care străbate scrierile lui Codrescu încă din *Domnul Teste în America*.

*Mesi@* reprezintă, apoi, o carte ce recompilează o lume descrisă ca stând, mereu, sub un inedit semn al turnului Babel: pentru că, dacă Felicity se mișcă prin orașul 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 găesc – 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, la această impresie contribuind, fără îndoială, și titlurile lungi și extrem de rezumativ elaborate, desprinse parcă din romanele picaresce 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 măicuțelor, 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. În plus, 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 implicată poetică a permanentei uimiri, amenințând cititorul cu foarte posibila rătăcire într-un complicat labirint – nu într-un totol borgesian – *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 dorește. Sau, mai exact, poate spune despre sine că este oricine își dorește el / ea sau cei cu care interacționează în această lume virtuală. Celebra „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 online.” 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 la vedere... 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, 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", la 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 lumea permanentei deghizări – sau dedublări ori multiplicări – și de a comunica unii cu ceilalți în calitate de oameni, și nu de avataruri. 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 mile-

niu 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.

## Uimire, cutremur; și mai departe?

„Uimire și cutremur” este una dintre numeroasele formule folosite de japonezi pentru a se referi la persoana Împăratului. Iar acesta este unul din numeroasele amănunte pe care occidentalul obișnuit un le știe – și e suficient de probabil că nici un le va afla vreodată. Dacă un cumva ajunge să citească romanul *Uimire și cutremur* al lui Amélie Nothomb. Un roman care, oricât de ciudat ar putea să pară, un vorbește despre cultul japonezilor pentru Împărat. Decât tangențial și printre altele. Și nici despre ceremonia ceaiului sau despre arta aranjării grădinilor ori a florilor. Nici chiar despre *sakura*, atât de celebra floare de cireș care a ajuns aproape să caracterizeze în mod global și convențional întreaga Țară a Soarelui Răsare, ca să folosim o altă expresie devenită convențională... Pentru că occidentalul obișnuit cunoaște din Japonia cam aceste aspecte și doar pe acestea – în mod fatal convenționale. Și care sunt de natură să construiască o imagine incompletă un doar a Japoniei sau despre Japonia, ci deopotrivă și a japonezilor. Imagine care, în cele mai fericite cazuri, este completată cu aceea a zgârie-norilor din Tokyo sau cu cea trenurilor de mare viteză, a roboților industriali – care încetează pe zi ce trece de a mai fi doar industriali – a mașinilor sport care folosesc apa sau vreun alt lichid drept combustibil, ori cu aceea a muncitorilor care lucrează absolut impasibili la asamblarea mecanismelor de înaltă precizie tehnică; sau, dacă nu, atunci cu cea a cutremurelor care zguduie frecvent arhipelagul nipon.

Pornind, însă, de la o experiență declarat autobiografică, Amélie Nothomb alege să aducă, în cartea sa, publicată în 1999 – și încununată, de altfel, cu Marele Premiu al Academiei Franceze pentru roman – altceva. Și, implicit, alte cutremure – ca și alte uimiri decât cele obișnuite. Nu o Japonie convențională ori decorativă, și nici niște japonezi impecabili și politicoși, desprinși parcă din reclamele circuitelor turistice. Nu o lume exotică și plasată sub semnul atmosferei delicate și al miniaturalului, nici niște per-

\* Amélie Nothomb, *Uimire și cutremur*. Traducere de Dragoș Bobu, prefață de Alexandru Călinescu, Polirom, 2006

sonaje mânate doar de simțul onoarei și datoriei. Ci o Japonie poate un pic mai apropiată nu de ceea ce se vede din exterior, ci de ceea ce poate întâlni un occidental decis să trăiască în această parte de lume, și în conformitate cu regulile locului. Desigur, dincolo de experiența autobiografică mereu adusă în discuție de autoare, nu trebuie să pierdem din vedere nici convenția literară folosită aici, aceea a străinului. Nu neapărat identică celei descrise în *Scrisorile persane*, să zicem, dar, în orice caz, înrudită cu aceasta – cel puțin parțial. O convenție literară cu o veche tradiție, dar, deopotrivă, și un procedeu despre care s-a discutat adesea în studiile de imagologie ale ultimelor decenii. În conformitate cu care, imaginea literară devine un ansamblu de idei despre străinătate, preluat dintr-un proces de literarizare, dar și de socializare, despre orice imagine putându-se afirma că provine din conștientizarea unui Eu raportat la un Altul, a unui Aici raportat la un Acolo. Amélie Nothomb descrie, în *Uimire și cutremur*, imaginea realității culturale și sociale a Japoniei contemporane, dar una sensibil diferită de cea care, în mod convențional, evidențiază și traduce spațiul social, cultural, ideologic sau imaginar unde, până acum, aceasta urmărea să se situeze. Evident, autoarea se raportează mereu la realitățile dominante ale culturii din care provine ea însăși, respectiv cea occidentală, observatoare, astfel încât, uneori, imaginea pe care acest roman o creează Japoniei transpune, metaforic, și o serie de realități naționale belgiene, altfel niciodată explicit abordate. Sau, altfel spus, cu toate că eul tinde să-l spună pe celălalt, nu va face altceva decât să-l nege, mai mult sau mai puțin evident, spunându-se și pe sine. Marele câștig al acestei cărți rămâne, însă, faptul că autoarea reușește să evite stereotipiile de toate felurile, și să pună, astfel, în fața cititorului o altă imagine a Japoniei, despre Japonia și japonezi. „Imperiu al semnelor”, după deja celebra definiție a lui Roland Barthes, Japonia, privită prin ochii lui Amélie, de curând angajată la o mare companie niponă, numită Yumimoto, se va dovedi, în cele din urmă, a fi și altceva. Un soi de imperiu al măștilor, dar într-un sens fundamental diferit de cel implicat de spectacolele de teatru nō. Căci, încă din prima zi, deși a fost angajată la Yumimoto tocmai datorită foarte bunelor sale cunoștințe de limbă și cultură japoneză, tânăra Amélie-san e silită să constate că i se repartizează doar un foarte vag definit post de secretară. Și, pe deasupra, trebuie să învețe, încă din prima zi că, într-o companie niponă, totul înseamnă ierarhie: „Domnul Haneda era șeful domnului

Omochi, care era șeful domnului Saito, care era șeful domnișoarei Mori, care era șefa mea. Iar eu nu eram șefa nimănui. [...] Așadar, în compania Yumimoto, eram la ordinea tuturor." Acțiunea romanului începe pe data de 8 ianuarie 1990 și se încheie la începutul lui ianuarie 1991, pentru ca ultimele rânduri ale cărții să facă referiri succinte la felul în care a fost receptată cartea scrisă de Amélie însăși în urma experienței sale la Yumimoto tocmai de către foștii săi colegi – a se citi, desigur, superiori... Un soi de replică pe care romanciera o dă, desigur, din alt punct de vedere, experienței kafkianului Josef K. Pentru că totul, dar absolut totul pare să se desfășoare, la Yumimoto, după niște legi și reguli care eroinei Amélie îi vor rămâne străine și i se vor părea de neînțeles până la sfârșit. Cu toate că și-a petrecut anii cei mai frumoși ai copilăriei în Japonia și i se pare că a reușit să cunoască această țară prin faptul că-i vorbește limba fluent iar cea mai arzătoare – și visător-idealistă – dorință a ei este să reușească să-și găsească un loc în „marea familie Yumimoto” care, la început, chiar îi dă senzația unei mari familii. Doar la început, deoarece în foarte scurt timp va înțelege că foarte multe din lucrurile esențiale sunt ascunse, aici, în spatele unor măști – grotești, ca aceea a domnului Saito, temătoare, a domnului Tenshi, sau fermecătoare, cum este cea a domnișoarei Fubuki Mori, care o fascinează, prin frumusețea și distincție, pe ceva mai tână și mult mai puțin experimentată Amélie. Pentru care problemele încep chiar din prima zi, când i se cere să redacteze o banală scrisoare de afaceri ce va fi ruptă, apoi, de câteva zeci de ori în șir de șeful său, fără a i se explica ce sau unde a greșit. Iar Amélie nu reușește cu nici un chip să înțeleagă că acesta îi preda, desigur, într-un mod foarte puțin convențional, celebra lecție a umilinței nipone, pe care, evident, orice angajat al unei mari companii trebuie să o știe și mai cu seamă să o demonstreze – mai ales în relațiile cu superiorii ierarhici.

La fel cum se întâmplă și într-un alt roman întrucâtva asemănător, cel al Sarei Backer, *American Fuji*, a cărui acțiune este plasată într-un orașel conservator de pe insula Honshu, *Uimire și cutremur* alege o altă cale de intrare în lumea japoneză contemporană decât cea consacrată. Nu pe aceea a exaltării romantice, caracteristică mai ales străinilor care au cunoscut, parțial desigur, doar literatura japoneză, fără ca pentru asta să fi trăit vreodată în conformitate cu standardele și regulile nipone, dar nici pe aceea, poate că mai facilă, a dezamăgirii dezgustate, determinate, în general, de o cunoaștere superficială exclusiv a modului de viață

japonez, cu întregul său ritual de formule și gesturi de politețe formală. Cartea lui Amélie Nothomb este, într-adevăr, „un mic regal de luciditate și umor”, ca să repetăm formula prin care *Le Monde* prezenta romanul, ecranizat, de altfel, în 2003, în regia lui Alain Corneau, apropiindu-se, în unele momente, de o altă peliculă a cărei acțiune e plasată tot în Japonia, *Lost in Translation*. În fond, aceasta este problema cea mai acută a eroinei occidentale, care aspirase la o carieră de traducătoare: deși vorbește perfect limba japoneză, ea nu se dovedește niciodată capabilă să traducă pentru sine ceea ce *nu* se spune (*nu se poate* spune), în Japonia, decât prin gesturi. Așa că se rătăcește printre cuvinte și printre atitudinile celor care o înconjoară, toate acestea creând în jurul ei o atmosferă, pe alocuri, ireală – dar nu de vis, ci de coșmar. Pentru că, după ce este retrogradată deoarece se dovedește incapabilă să redacteze scrisori oficiale sau să folosească un copiator în conformitate cu dorințele șefului, Amélie face cea mai gravă greșală imaginabilă: își asumă *singură* sarcina de a distribui corespondența, dar, chiar și mai grav, îl ajută pe domnul Tenshi – la rugămintea, ba chiar la cererea expresă a acestuia! – la realizarea unui studiu de piață în vederea unei viitoare colaborări cu o companie belgiană. Fapte pe care doar „blestematul pragmatism occidental” le putea pune la cale și care vor determina din nou retrogradarea sa, acum și mai clar: după ce datorită sa principală va deveni aceea de a întoarce filele calendarelor companiei, i se va ordona să uite că știe limba japoneză, pentru ca, finalmente, ca urmare a planului de răzbunare urzit de frumoasa (și perfida) Fubuki, să ajungă femeie de serviciu la toaleta de la etajul patruzeți și doi al impozantei clădiri a corporației Yumimoto.

Amélie Nothomb, ea însăși fiica unor diplomați belgieni acreditați la Tokyo, demonstrează o foarte bună înțelegere a complicatelor relații care se stabilesc nu doar în marile companii nipone, ci și la nivelul mai larg al societății. Iar dacă, uneori, umorul său pare a se apropia de caricatură – antologic fiind cazul fiului domnului Saito, botezat nici mai mult, nici mai puțin decât Tsutomeru (adică, în traducere, „a munci”!), căruia Amélie îi prevede, cu malițiozitate, o strălucită carieră de... șomer – în alte momente autoarea se dovedește pe deplin capabilă nu doar de a înțelege profund mecanismele sufletului nipon, dar și de a manifesta compasiune pentru cei – și mai ales pentru *cele* – care se văd prinși / prinse în acest extrem de formalizat și rigid sistem ce tinde, adesea, să strivească și să anuleze complet individualitatea și

personalitatea umană. În acest context, singura cale pe care o găsește – la fel ca și eroina romanului său – este aceea de a se salva de rătăcirea printre cuvinte tot prin cuvinte; și de a scrie, încercând să exprime – ironic, blând sau sarcastic – mai cu seamă ceea ce, uneori, se pierde într-o traducere din japoneză, iar alteori, pur și simplu, se trece sub tăcere. „Uimire și cutremur” caracterizează, în fond, și experiența personală a lui Amélie – autoare și personaj deopotrivă. Întrebarea care, inevitabil, îi vine în minte cititorului la sfârșitul lecturii este, însă, „Și mai departe?”

## Labirinturile constanței

Proza latino-americană contemporană, oscilând mereu între ruptura violentă, pe de o parte, și continuarea, cel puțin la anumite niveluri, a liniilor caracteristice ale literaturii occidentale „canonice”, pe de alta, a încercat, mai cu seamă în ultimul deceniu, să rezolve toate conflictele teoretice și practice generate de mult discutata – pe continentul sud-american și un numai – problemă a reprezentării (mai mult sau mai puțin mimetice) și a procentului de originalitate pe care o operă literară trebuie să-l conțină. În esență, forța inovatoare a literaturii latino-americane contemporane, începând cu epoca de glorie a celebrului „boom” de la sfârșitul anilor ‘60 și începutul anilor ‘70, constă în capacitatea sa uimitoare de a transforma majoritatea vechilor convenții și mode(le) literare, începând, desigur, cu realismul. Treptat, o serie de mari autori ai acestui continent, cum sunt Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias sau Gabriel García Márquez, ca să ne oprim la aceste exemple, își vor asuma deopotrivă experiențele literare și estetice ale avangardei, punându-le, însă, poate paradoxal, dar pe deplin explicabil în această parte a lumii, tocmai în serviciul „realului”. În acest context trebuie plasată și interpretată proza aparte a lui Carlos Fuentes, cel care încearcă, de la începutul creației sale literare, chiar de la primul roman, *La región más transparente* (1958), să reconstruiască – desigur, cât mai convingător – vechiul cod dominant al culturii mexicane, umplând golurile inerente tocmai prin intermediul literaturii, și în acest fel reluând legătura cu o tradiție culturală ceva mai largă la care el se raportează întotdeauna. Dincolo de procedeele consacrate ale realismului magic, reprezentat de numeroși contemporani ai săi, Fuentes încearcă să găsească numitorul comun al realismului critic pe care îl ilustrează el însuși în *Moartea lui Artemio Cruz* (1962) și al prozei fantastice, de care este atras în egală măsură și spre care se îndreaptă concomitent, fapt evident în *Aura* (1962), dar și în anii din urmă, dacă e să amintim, aici, doar una dintre cărțile sale recente, *Instinctul lui Inez* (2001). Cumva la mijloc, integrând toate modalitățile discursive amintite anterior, se situează volumul publicat în anul 1990, *Constancia y otras novelas para*

*virgenes. Constanca*<sup>\*</sup>, unul dintre textele care compun această carte, pornește, încă de la titlu, de la un joc de cuvinte: pe de o parte, Constanca este numele protagonistei, dar pe de alta, constanța (sp. „constancia”) este și calitatea absolut necesară cititorului pus în fața unui astfel de text. Carlos Fuentes nu face, în fond, aici, nimic altceva decât să se raporteze, extrem de subtil, la literatură și, mai precis, la evoluția formelor romanești, încadrându-se, astfel, el însuși, în descendența unei vaste și prestigioase tradiții. Pentru că textul acesta, ca și numeroase alte scrieri ale sale, pornește de la o critică subtilă a modelelor consacrate de lectură – întrucâtva în același mod în care se realiza acest lucru și în *Don Quijote* – transformată pe parcurs într-o veritabilă critică a scriiturii, parțial în maniera lui James Joyce, dar orientată într-o direcție sensibil diferită. Rezultatul este, ca să-l cităm pe autorul însuși, un soi de „contraconquista culturală”, sintagma pe care Fuentes o preia de la Lezama Lima și-o utilizează cu scopul declarat de a identifica și, mai ales, de a recupera, într-un fel sau altul, unitatea multiplicității latino-americane. Iată, doar cu titlu orientativ, cum se prezintă subiectul acestei cărți, plasată de autor înaintea celorlalte (*La desdichada, El prisionero de las lomas, Viva mi fama, Gente de razón*), deoarece o considera un fel de declarație de intenție *sui generis*. Doctorul Whitby Hull este căsătorit de patruzeci de ani cu Constanca, o foarte frumoasă andaluză, pe care a cunoscut-o în timpul unui stagiu de cercetare petrecut în Spania. Incapabil s-o uite sau să trăiască fără ea, Hull o convinge să-l urmeze în Statele Unite, mai exact în Savannah, Georgia, orașul din Sud unde el trăise mereu și care i se părea, de altfel, un soi de loc privilegiat, poate chiar o Andaluzie a Americii. Constanca îi păstrează mereu, de-a lungul acestor ani, o extraordinară dragoste, încă vie chiar și când cei doi nu mai sunt tineri. Dar are câteva ciudățenii pe care Hull, de la un anumit moment încolo, nici nu mai încearcă să le înțeleagă: astfel, în ciuda faptului că trăiesc într-o casă având o bibliotecă foarte bogată – Hull este și mare bibliofil, cititor pasionat – Constanca nu citește niciodată nimic, cu excepția cărților lui Kafka, pe care-l și consideră, într-un fel, copilul pe care nu l-a avut cu Whitby. Apoi, refuză cu obstinație să învețe engleza, cu toate că acest fapt are darul de a o înstrăina, toată viața ei fiind organizată exclusiv în funcție de programul doctorului Hull,

<sup>\*</sup> Carlos Fuentes, *Constancia*. Traducere de Cornelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 2006

singura ființă umană cu care comunică. Ca atare, Hull se apropie de un vecin, Plotnikov, fost actor, refugiat în Statele Unite focmai din Rusia, cu care poartă, în câteva rânduri, ciudate conversații, care au darul de a-l pune pe gânduri și de a-l neliniști de fiecare dată (în special întrebările de genul „Dacă-ți spun c-am ieșit să caut trecutul, ți se pare o nebunie?”), mai cu seamă în ziua în care Plotnikov vine să-și anunțe propria moarte. Este momentul în care Hull înțelege, ca într-o clipă de revelație, că între Plotnikov și Constanca există o legătură care îl include și pe el însuși. Nimic de genul clasicului triunghi conjugal, pentru că, o dată cu al treisprezecelea capitol al cărții, cititorul se află, parcă, într-un text de Edgar Allan Poe: se vede acum că frumoasa Constanca era un soi de spirit (de aceea o întreabă Hull în repetate rânduri „De câte ori ai mai murit până acum?”), fosta soție a lui Plotnikov însuși, mamă a unui copil mort în circumstanțe tragice, ajunsă în America, noul pământ al făgăduinței, doar cu scopul de a găsi aici viața atât de necesară ei și celor dragi ei. Viață pe care, vreme de patruzeci de ani, i-o dăruiește, fără să știe, tocmai Whitby Hull. Aparent, un bun roman polițist, în care nici una dintre bănuielele cititorului nu pare a se confirma. Dar, dincolo de asta, o carte cu o miză mult mai mare, deoarece toate elementele care o compun au un conținut simbolic accentuat și implică numeroase trimiteri intertextuale. Astfel, la fel ca și în *La campania* (1990), o altă carte a sa, Fuentes o prezintă pe Constanca drept o femeie a cărei frumusețe și senzualitate – ambele exacerbate uneori – stau mărturie pentru natura privită în ansamblu, iar dragostea obsesivă a lui Hull face din textul în discuție, în anumite momente, o veritabilă parodie a romanului popular de dragoste, în linia lui Perez-Reverte. Apoi, cartea poate fi citită, la anumite pagini, ca o actualizare a romanului „criolist” tip Gallegos, Alegria sau Revueltas, sau, de ce nu, ca o elaborată metaficțiune ce are în vedere mai cu seamă procesul de elaborare a unui roman. Iar peste toate acestea, Carlos Fuentes aduce metafora dominantă a teatrului lumii sau a lumii văzute ca uriaș teatru. Dar și imaginea de inedită paradă a măștilor, a unui neașteptat joc al rolurilor și travestiurilor din ce în ce mai elaborate la care recurg personajele acestei cărți pentru a se ascunde sau, de ce nu, poate chiar pentru a se defini. Acesta e mai ales cazul lui Plotnikov, fostul actor rus, jucând rolul refugiatului perfect, doar pentru a se dovedi, ceva mai târziu, că el doar juca rolul de actor, fiind nimeni altcineva decât soțul Constanței... Constanca care dă dovadă de suficient de puțină

constanță, transformându-se, pe nesimțite, dar la tot pasul, din rusoaică în spaniolă, iar apoi în soție supusă și îndrăgostită, așa cum se întâmplă și în *Aura* sau *Instinctul lui Inez*, dar la fel cum procedează și Julio Cortázar în romanul *Șotron*, pentru a o descrie pe Maga. Este modul lui Fuentes de a trata problema identității, depășind, așadar, tehnicile experimentale ale noului roman francez de care a fost atras la un moment dat, dar și procedeele consacrate ale narațiunii postmoderne.

De altfel, epigraful romanului de față are darul de a orienta lectura și spre o altă direcție, anume o adevărată poetică a exilului – de aici frecventele imagini ale casei, ale spațiului privilegiat, ale locului care te cheamă neîncetat. Ale locului, dar și ale unui timp privilegiat, tinerețea, căci nu întâmplător Fuentes a afirmat în repetate rânduri „Timpul este subiectul tuturor cărților mele.” Timpul care, aici, este și el privit într-un mod aparte, dacă avem în vedere elementul definitiv, autoreferențial, perfect raportabil la construcția acestui roman: la un moment dat, naratorul se uită la filmul *Anna Karenina*, cu Vivien Leigh în rolul principal – intertextualitate evidentă, Tolstoi fiind mereu marele model – numai că aparatul video derulează caseta de la sfârșit la început, iar peste figura actriței se suprapune cea a Constanciei, accidentul devenind, în felul acesta, revelație, fie ca e vorba de cel din film, sau de cel din viața însăși a naratorului. Doar pentru ca, mai departe, imaginile să se suprapună iar și iarăși, figura Constanciei devenită Mater Dolorosa, vechea fotografie a acesteia alături de Plotnikov și de copilul lor – o altă versiune a Sfintei Familii, reluată, apoi, în final, cu alți protagoniști, și ei, deloc întâmplător, tot refugiați. Majoritatea acestor imagini sunt determinate de reflecțiile naratorului asupra considerațiilor lui Walter Benjamin despre pictura *Îngerul* a lui Paul Klee. Textul cărții devine, astfel, pe nesimțite, veritabilă contrautoapie („visul american” a fost el însuși ucis), dominată de o concepție pe care Fuentes însuși o numește „ucronică”, în acest fel toate exodurile devenind unul singur, de la Fuga în Egipt la fuga din Rusia, și toată durerea lumii fiind cuprinsă în durerea celor apropiați lui Whitby Hull. De asemenea, toate visele Constanciei, cele pe care i le anunță dinainte doar pentru a le confirma ulterior, devin premonitorii sau revelatorii, după caz, făcându-l pe Hull – și, uneori, chiar pe cititorul mai puțin înzestrat cu constanță – să se piardă în labirintul plin de oglinzi și de măști (momentele esențiale fiind punctate de întrebări de genul „n-a spus cineva că a fi actor în-

seamnă să sculpezi în zăpadă?”) pe care romanul acesta îl construiește, multiplicându-l, parcă, la infinit. În fond, autorul încearcă – și aici e marea miză a cărților sale – să repete ceea ce a făcut Cervantes, schimbând un mod de lectură, sau Velásquez, schimbând fundamental modul de a privi lumea din jur. Tocmai de aceea, cuvintele pe care le scria Fuentes despre Jorge Luis Borges îl caracterizează perfect și pe el însuși: „Privea doar în interiorul lui, ca și cum acesta ar fi fost singurul lucru ce conta pe lume, căci a privi exteriorul, lumea înconjurătoare, părea, pentru el, o chestiune lipsită de orice importanță.”



## Pe aripile muzicii

„În ochii oamenilor se vede ceea ce vor vedea, nu ceea ce au văzut.”

(Alessandro Baricco)

De-a lungul secolului XX, spiritul tragic din viziunea fantastică, atât de evident la Dante, de exemplu, modelul la care literatura italiană n-a încetat niciodată să se raporteze, va suferi, din ce în ce mai accentuat de pe urma intrării sale într-o evidentă eclipsă. Desigur, va mai reveni, dar sporadic, pentru a exprima marile neliniști ale epocii moderne, așa cum se întâmplă, de pildă, în romanul *Gene nel tempo* al lui Massimo Bontempelli, dar dominant va deveni un nou tip de fantastic, pe care critica literară l-a numit, nu o dată, „fantastic familiar” sau pe care l-a analizat pornind exclusiv de la notele sale „comice”. În fond, asimilând elemente ale avangardei, câțiva artiști, între care Arturo Loria, Tommaso Landolfi sau Dino Buzzati vor reuși să integreze vechea dimensiune tragică a fantasticului în curentul ce tinde să devină dominant în noul climat cultural italian. De asemenea, se cuvine menționat faptul că pe la mijlocul secolului trecut, în spațiul cultural italian s-au purtat lungi controverse referitoare la specificul național al scrierilor vremii și la modul în care autorii reprezentativi ai epocii înțelegeau să trateze acest aspect. Plasată imediat după anii '30 – '40, care, în paranteză fie spus, au reprezentat cea mai ideologizantă perioadă din întreaga istorie a culturii italiene moderne, amintita dezbateri nu a făcut, însă, decât să demonstreze netemeinicia unei astfel de abordări. Pentru că tocmai acesta este momentul când, în Peninsula, se vor impune o serie de autori a căror operă depășește elementele de constrângere ale unei asemenea condiționări istorice, pentru a nu aminti aici decât numele lui Fausto Gianfranceschi ori Dino Buzzati, mai cu seamă prin *Deșertul tătarilor* sau *Barnabo, omul munților*. Cum va în această linie se înscrie, la o distanță de câteva decenii, și

Alessandro Baricco, mai ales prin *Novecento*<sup>\*</sup>, text aparte, pe care autorul însuși evită să-l încadreze în categoria romanelor ori a scrierilor teatrale, considerând, în fond, că acest lucru este neesențial pentru mesajul pe care încearcă să-l transmită, ca și pentru tipul de scriitură pe care dorește să-l impună în peisajul literelor italiene.

O dată cu transformările din ce în ce mai evidente care marchează romanul secolului XX, personajul și întâmplările – o spune și Salvatore Battaglia, în *Mitografia personajului* – încetează de a mai fi simplu „calcul algebric” și, deci, nu mai pot fi cuprinse la fel de ușor ca înainte în paradigmele tradiționale ale istoriei și / sau dialecticii. Eroul nu mai există ca atare pentru că încetează să mai aibă o realitate clar definită, în mijlocul căreia să acționeze. Faptul este mai mult decât evident în *Novecento*, iar vechea criză a personajului devine, acum și aici, o acută criză a realității însăși. Iar regizorul care era autorul își vede vechiul rol nu doar modificat, ci, în anumite momente, anulat de chiar acțiunile sau intervențiile personajelor create de el însuși. Nu întâmplător, cartea lui Alessandro Baricco începe printr-o scurtă notă în care autorul precizează că a scris acest text pentru un actor și un regizor care realizau un spectacol în cadrul Festivalului de la Asti din anul 1994. „Da, continuă acesta, dar nu știu dacă ajunge atât pentru a spune că am scris un text teatral: mă îndoiesc însă. Acum că îl văd apărut sub formă de carte, mi se pare mai degrabă un text care oscilează între o adevărată montare scenică și o poveste de citit cu voce tare.”

Dincolo de toate deosebirile – imposibil de negat, în fond – dintre maniera lor de a scrie, nu se poate, totuși, contesta influența kafkiană asupra prozei lui Baricco, chiar dacă aceasta a fost trecută și filtrată prin Dino Buzzati; tocmai pentru că, în ultimul deceniu, a fost făcută tot mai frecvent comparația dintre Buzzati și Alessandro Baricco, mai ales pe temeiul că, la fel ca și predecesorul său, diametral opus, să zicem, scrierilor lui Alberto Moravia sau Fogazzaro, Baricco alege, la rândul lui, să fie foarte puțin „italian”. Poate mai cu seamă în *Novecento*, carte publicată chiar în 1994. O carte care nu se încadrează nici în canoane și nici în tiparele obișnuite, și care, în anumite momente, pare desprinsă, ca atmosferă și construcție, de-a dreptul din *Castelul* lui Kafka.

\* Alessandro Baricco, *Novecento*. Traducere de Michaela Șchiopu, București, Editura Humanitas, 2006

Pentru că, dacă povestea începe într-un mod care aduce în minte rubrica de fapte diverse a ziarelor de pretutindeni, ea se va transforma, treptat, în parabolă: un copil este găsit abandonat într-o cutie așezată pe pianul din salonul de dans de la clasa întâi al unui transatlantic. Marinarul care îl descoperă acolo, cucerit de zâmbetul copilului, decide să-l păstreze și să-l crească el însuși, dar, neștiind cum îl cheamă, îi pune neverosimilul nume de Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento, în ciuda faptului că i se sugerează de către colegii săi să-l numească Marți, deoarece într-o zi de marți fusese făcută descoperirea de pe vapor. Dar pruncul nu va deveni un al doilea Vineri, pentru că, nu-i așa, nici bietul Danny nu-i un Robinson... În plus, numele copilului are și o complicată explicație, dacă nu cumva chiar mai multe: Danny Boodmann, căci așa se numește salvatorul său, T. D. Lemon deoarece pe capacul cutiei în care fusese găsit scria „T. D. Limoni”, și, în fine, Novecento, deoarece întâmplarea se petrece tocmai în primul an al secolului XX... Dar anii trec, Danny Boodmann moare pe neașteptate, iar copilul continuă să nu aibă nici un act de identitate, ca și cum, pentru autoritățile de toate felurile, fie ele civile sau religioase, nici n-ar exista. Și, tocmai în momentul în care căpitanul vasului decide să rezolve o dată pentru totdeauna această problemă lăsându-l într-un port, Novecento își dezvăluie vocația de mare pianist, rămânând, prin urmare, să ocupe acest post pe mai departe, tot pe vasul pe care fusese abandonat cu ani în urmă. Surprinzător este că Novecento cântă jazz, și cântă ca nimeni altul, cu toate că nimeni, niciodată nu-l văzuse până atunci apropiindu-se de pian, și cu toate că nicăieri nu mai avusese ocazia de a auzi genul de muzică pe care îl practică. Și mai surprinzător, tânărul alege să rămână pe vapor chiar și atunci când i se oferă posibilitatea de a pleca și de a avea o carieră în marile săli de concert sau în localurile celebre ale lumii. Ca atare, el va continua să facă mereu drumul între Europa și America, dar fără a coborî vreodată pe uscat. Iar atunci când vasul e prea vechi și se decide distrugerea lui (deloc întâmplător, acest lucru se petrece în timpul războiului mondial), Novecento – ca un veritabil căpitan – refuză să plece, aici fiind singura lume în care știa să trăiască și în care putea să cânte.

Dacă, de exemplu, Dino Buzatti, alegea deșertul ca metaforă centrală a romanului său, Alessandro Baricco schimbă perspectiva și își plasează personajul în mijlocul mării, pe un vapor, inedit fel de insulă sui generis. Desigur, deșertul semnifică antite-

za Grădinii Raiului, fiind o imagine sterilă și un loc al ispitelor de tot felul. Pornind, parțial, de la aceeași convingere, Baricco modifică accentele, dar mai puțin decât s-ar crede la prima vedere sau lectură. Astfel, marea în mijlocul căreia trăiește Novecento devine, și nu doar o singură dată, veritabil spațiu al ispitelor, al încercărilor de pe parcursul unei călătorii care nu este, în realitate, altceva decât viața însăși și care devine, astfel, la rândul ei, drum inițiativ (mai cu seamă către descoperirea de sine) – în măsura în care orice călătorie este și o inițiere. În plus, poate că cel mai interesant aspect al acestei neîntrerupte călătorii pe care o întreprinde Novecento este acela legat de modul în care vede el lumea. Să nu uităm, apoi, că în momentul în care se decide, totuși, să coboare de pe vas, își dorește un singur lucru: să privească marea – dar din partea cealaltă, de pe uscat... Pe de altă parte, în cazul acestui inedit personaj (interpretat, în conformitate cu indicațiile scenico-regizorale ale autorului de un actor, care joacă rolul de purtător de cuvânt al lui Novecento și care, ulterior, se va transforma chiar în Novecento, sub privirile mai mult sau mai puțin uimite ale spectatorilor / cititorilor), aproape nimic nu este așa cum pare, dovadă fiind afirmațiile tânărului conform cărora, atunci când cântă la pian, el, în fond, călătorește: „Astăzi am ajuns într-o țară splendidă, femeile aveau părul parfumat, era lumină peste tot și mulți tigri.” Dincolo de faptul – evident, de altfel – că imaginea (sau sugestia) pare desprinsă din paginile realist-magice ale lui Gabriel García Márquez, amănuntul acesta e de natură a spune lucrurile esențiale nu doar despre Novecento, (singurătatea sa și neîncrederea lui în lumea din jur, în el însuși și în tot ce-l înconjoară în afară de muzică), ci și despre semnificațiile muzicii. Pentru că, lucru adesea ignorat, cartea lui Baricco reprezintă și un bun exemplu de „poetică muzicală”. Argumentele care susțin această afirmație nu lipsesc, iar cel mai important este, desigur, episodul înfruntării-confruntării (adevărat duel al virtuozilor) dintre Novecento și marele maestru al jazz-ului, recunoscut ca atare, venit tocmai de la New Orleans, Jelly Roll Morton.

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, muzica fiind o artă cronică ce presupune înainte de toate o anumită organizare a timpului. Problema „cronosului” muzical

este mai complexă și cere o experiență cu totul muzicală a timpului, în acest sens considerându-se că muzica este guvernată de două principii, al similitudinii și al contrastului, în funcție de timpul – ontologic sau psihologic – pe care îl reprezintă. Contrastul produce un efect imediat, însă similitudinea reclamă factorul timp, luând naștere dintr-o accentuată tendință către unitate. În *Novecento*, călătoria protagonistului reprezintă principiul similitudinii, aceasta fiind punctul de stabilitate și de convergență care unifică celelalte planuri ale cărții. Iar elementul de contrast vine din exploatarea la maxim a resurselor oferite de diversele „voci” sau întruchipări ale protagonistului și, de asemenea, de elementele teatrale, indicațiile scenice și de regie, de planurile paralele care alcătuiesc structura cărții. Toate aduse laolaltă de muzica pe care *Novecento* nu se mai satură s-o interpreteze, fără de care nu poate – sau nu știe – să trăiască, cea care reprezintă pentru el speranța, unica speranță de salvare. Alessandro Baricco pare a spune, astfel, că învățații chinezi din vechime aveau dreptate: muzica este, într-adevăr, ceea ce unifică.

## Álvaro Mutis între Maqroll și Arthur Rimbaud

Despre Rimbaud s-a spus adesea că reprezintă, prin opera sa lirică, punctul de răscruce în dezvoltarea poeziei moderne. O operă scrisă într-un timp extrem de scurt. Pentru ca apoi, la numai 18 ani, tânărul să decidă a abandona poezia, pleacând în Abisinia, pentru el nou Pământ al Făgăduinței, unde speră să se îmbogățească și unde, prin urmare, va intra în cele mai neașteptate afaceri și combinații financiare; și nu numai.

Despre Maqroll se știe că este personajul-lemnă al întregii opere a scriitorului columbian Álvaro Mutis. Personaj al prozei dar și figură simbolică a liricii sale. Unde, de altfel, și apare pentru prima dată, prin extraordinarul volum *Poemele Gabierului Maqroll*. O lirică deosebită de ceea ce se scrisese până atunci în Columbia, atât ca tonalitate, cât și ca strategie de ansamblu, încadrându-se, deși nu o dată prin opoziție, în ceea ce Valery Larbaud numea „domeniul iberic”. Mai cu seamă deoarece discursul liric se grupează în jurul figurii lui Maqroll, acesta devenind, astfel, o extraordinară mască poetică, funcționând frecvent într-un mod asemănător cu heteronimii lui Fernando Pessoa. O lirică cu evidente ecouri „încrucșate” din Saint-John Perse sau Pablo Neruda, ca să ne oprim doar la aceste exemple, dar și un anumit tip de discurs poetic cu totul nou, reușind să marcheze evidenta schimbare de drum și de ritmuri în spațiul cultural columbian, la fel cum, păstrând, desigur, proporțiile, se întâmplase și în cazul operei lui Rimbaud. E greu de spus cu exactitate cine este Maqroll – eterna obsesie a unei anumite părți a criticii literare de pretutindeni de a stabili filiații și de a încadra tot și pe toți, personaje și persoane, în niște categorii cât mai clare, pierzând din vedere, în felul acesta, tocmai (și întotdeauna, din păcate) esențialul – iar Mutis însuși, atunci când i se cere să-și caracterizeze personajul preferat ezită să o facă, rezumându-se la o serie de date care țin, de o definiție de dicționar... Am aflat, astfel, că „gabier” vine de la „gabie”, termen marinăresc ce desemnează catargul cel mai înalt al unui vas, cel de pe care se scrutează orizonturile pentru a anunța din vreme orice pericol. Nu se știe nici de unde vine Maqroll, el e pur și simplu un marinar de pe o nouă

„corabie beată” ajuns, la un moment dat, la o vârstă care, cu un loc comun poate fi numită „venerabilă” și care, realizând acest lucru, alege să-și depene amintirile unei vieți extrem de zbuciumate. Atât. Suficient, de altfel. Suficient pentru ca el să poată fi raportat în permanență la imaginarul poetic al operei lui Álvaro Mutis, dar și pentru a fi legat – simbolic, cel puțin – de soarta lui Rimbaud. Dacă această afirmație este (prea) riscantă sau nu, rămâne de văzut... În orice caz, la fel ca și tânărul Rimbaud, Maqroll pare a călători cu gândul expres de a se îmbogăți de-a lungul și de-a latul unei noi Abisinii ce-și mărește mereu contururile, ajungând, la un moment dat, să se întindă parcă peste toată geografia reală, imaginată sau doar imaginară a lumii din jur. Nu știm și, probabil, nu vom ști niciodată cu exactitate de unde vine Maqroll, la fel cum nici el însuși nu știe unde merge și spre ce se îndreaptă exact. Dar, întrucâtva asemănător cu soarta lui Rimbaud, și el va fi implicat în tot felul de afaceri, care mai de care mai riscante și, după cum se dovedește de fiecare dată în final, mai falimentare. Astfel, personajul lui Mutis va fi, pe rând, simplu marinar, contrabandist, traficant de arme, patron de bordel, căutător de aur, iar enumerarea ar putea continua. Interesant este însă că, la o lectură mai atentă mai cu seamă a celor trei microromane publicate sub titlul general *Isprăvile și necazurile Gabierului Maqroll* – *Zăpada Amiralului, Ilona vine o dată cu ploaia și Un bel morir* – Maqroll pare a fi pe deplin conștient că toate aceste aventuri și întreprinderi sunt sortite eșecului. Și, cu toate astea, alege să meargă întotdeauna până la sfârșit. De dragul aventurii, s-au grăbit mulți să afirme. Parțial adevărat; da, de dragul aventurii, dar mai ales pentru că Maqroll știe – așa cum a știut întotdeauna – că trebuie să mergi până la capăt, chiar dacă acest capăt înseamnă moartea. Sau, cine știe, mai ales atunci, în buna tradiție a celebrului vers al lui Petrarca, cel ce dă, de altfel, și titlul unuia dintre cele trei texte, „Un bel morir tutta la vita onora.” Ceea ce, peste veacuri, va spune și Rimbaud într-una din scrisorile sale din Abisinia, doar cu alte cuvinte: „Pe zi ce trece sunt tot mai convins, asemenea musulmanilor, că ceea ce e sortit să se întâmple se întâmplă oricum.” Afirmație pe care, ne dăm seama la sfârșitul lecturii, ar putea-o semna, cu toată convingerea, și Gabierul lui Mutis. Căci dezamăgirea, tristețea, durerea, conștiința

\* Álvaro Mutis, *Isprăvile și necazurile Gabierului Maqroll*. Traducere de Comelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 2004

propriului destin și a propriei limite sunt adevărate teme comune, nu o dată chiar obsedante, atât pentru Rimbaud, cât și pentru Maqroll. Toate ducând spre sfârșit, spre moarte, „bătrânul căpitan” al lui Baudelaire.

Moartea se dovedește, astfel, a fi tema esențială a întregii opere a lui Mutis, atât în proză, cât și în poezie. Este, ca să folosim o imagine borgesiană adevăratul centru al labirintului construit de scriitor. Dar nu numai moartea, ci și conștiința morții. De altfel, nu o dată, și în versurile lui Mutis, anterioare apariției acestui roman, moartea pare înzestrată cu o suavitate și o căldură indescriptibile. La fel stau lucrurile și în *Isprăvile lui Maqroll*, unde niciodată – nici măcar în *Un bel morir* – moartea nu reprezintă agonia celui gata să se stingă, nici trecerea către o altă lume, ci dimpotrivă, tocmai începutul cel mai adevărat dintre toate, punctul originar al unei noi ființări: „Toate istoriile și minciunile despre trecutul său, acumulate până la a zămisli altă ființă, tot timpul prezentă și, firește, mai dragă decât propria sa ființă, palidă și vană existență compusă din naufragii și vise. Ochii, larg deschiși, rămăseră ațintiți spre neantul anonim în care morții își găsesc alinarea care le-a fost interzisă cât timp au rătăcit în viață.” Ideea, desigur, este evidentă: nu omul este cel care descoperă moartea, ci tocmai ea e cea care îl alege și îl recunoaște, cea care, cel puțin pe Maqroll, îl face să devină unic. Căci îi deschide ochii, mijlocindu-i înțelegerea finală a lumii din jur, fiind, astfel, treapta ultimă a inițierii sale, pentru că *Isprăvile lui Maqroll* reprezintă, ca orice călătorie, și o inițiere. Nu o dată dureroasă și de cele mai multe ori periculoasă. O inițiere care se petrece de-a lungul anilor – mulți și ei – iar noi, ca cititori, ajungem, în acest fel, la o altă temă esențială a operei lui Mutis și, de altfel, a întregii literaturi latino-americane moderne: timpul. Tocmai de aceea, multe pagini din *Isprăvile lui Maqroll* par desprinse din poemele lui Mutis, sau, cum ar spune Mutis însuși, ale lui Maqroll... Naratorul (uneori poet, la fel și „personajul care figurează ca poet”, ca sa repetam sintagma impusa de Carlos Bousoño) pare a afirma la fiecare pas în aceste pagini că nu crede nici în învierea din Ziua de Apoi, nici în Dumnezeuul catolic, și, de asemenea, că știe foarte bine că nu există nici vreo răsplată divină și nici vreo pedeapsă care să-l aștepte. Pentru că, în fond, nu e nimic de așteptat, viața și moartea sunt una, nimic altceva decât fața și reversul aceleiași monede. Și-atunci, ce se (mai) poate face? Nimic altceva decât a înțelege toate acestea și a avea curajul de a le rosti. Așa cum face

Mutis; și așa cum face și Maqroll: „Mergi pe urmele navelor. Nu te opri.” De altfel, nu o dată, prin glasul acestuia, Álvaro Mutis introduce și o notă de scepticism cu privire la istoria – și, implicit, la timpul istoric – ce pare a domina lumea contemporană. El semnaleză mereu devalorizarea unui prezent care lui i se pare, la fel ca și personajului său favorit, nu doar abominabil, ci chiar mai rău, anodin. Evident, această senzație de *déjà vu* îl apropie pe Mutis de viziunea prezentă în unele dintre cele mai bune pagini ale lui García Márquez. În plus, dacă avem în vedere construcția textului, trebuie să remarcăm faptul că autorul folosește, în toate cele trei microromane, convenția manuscrisului găsit, raportându-se, astfel, la o vastă tradiție literară, de la E. A. Poe cu *Manuscris găsit într-o sticlă*, la Julio Cortázar, cu *Manuscris găsit într-un buzunar*, trecând, desigur, prin elaboratele referințe livrești ale lui Borges din *Ficțiuni* și apropiindu-se, cel puțin în *Zăpada Amiralului*, de modalitatea aleasă de Umberto Eco pentru a pune în ramă *Numele trandafirului*. Iar autorul se citează chiar pe sine însuși, Álvaro Mutis, atunci când vorbește despre moartea lui Maqroll, e adevărat că fără a se numi ca atare, ci referindu-se doar la titlurile cărților sale care îl au pe Maqroll ca personaj, de la *Summa del Maqroll el Gaviero*, până la *Resena de los Hospitales de Ultramar*. Maqroll își recunoaște, nu o dată, toate eșecurile, fără menajamente, analizându-se și judecându-se poate chiar mai fără milă decât ar fi făcut-o Mutis însuși, în calitatea sa de creator. Dar tocmai din luciditatea cu care este înzestrată analiza se desprind o serie de certitudini. Iar cititorul ajunge, la sfârșitul lecturii *Isprăvilor lui Maqroll*, să fie pe deplin convins de unele lucruri – afirmate, de altfel, și în poezia lui Álvaro Mutis – înțelegând, spre exemplu, abia acum până la capăt „la nostalgia lancinante de un enigma que ha de quedar sin respuesta para siempre.”

## Triumf, imperfecțiune și ceva în plus

„În vreme ce diferențele între rase și culturi sunt suficient de reale, există, de asemenea, mari arii de elemente comune, în stare să transforme cuvinte precum «omenire» și «natură umană» în instrumente cu adevărat operaționale – slabe din punct de vedere epistemologic, dar sub nici o formă mai neprecizate decât multe altele pe care le utilizăm la tot pasul fără ezitare, cum ar fi «putere», «gen», «societate», «compasiune», «mediu înconjurător», «pace» și așa mai departe.”

(Virgil Nemoianu, *The Triumph of Imperfection*, Chapter 5)

Citatul face parte din recentul și substanțialul studiu al lui Virgil Nemoianu, *The Triumph of Imperfection. The Silver Age of Sociocultural Moderation in Europe\**, carte în care autorul continuă demersul început cu ani în urmă, și analizează o serie de aspecte caracteristice ale mișcării literare și culturale care a marcat Europa – și nu numai – în primele decenii ale secolului al XIX-lea, perioada aleasă de astă dată fiind cuprinsă între anii 1815 – 1848, adică cea denumită anterior drept „romantism de tip Biedermeier”. Numai că acum autorul nu se limitează doar la domeniul strict al literaturii și nici la textele considerate canonice, ci are în vedere relația dintre tonul moderat al romantismului târziu și numeroasele mișcări revoluționare asociate, adesea, cu anii de început ai epocii moderne. Sugestia esențială este, în consecință, aceea că scriitorii de marcă ai acestei perioade au reușit să mânuiască instrumentele discursului literar într-un asemenea mod, încât să integreze, finalmente, calm și pașnic, noile idealuri ale modernității în evoluția normală a societății. Prin urmare, dincolo de semnificațiile imaginii consacrate a geniului romantic, dar și ale entuziasmelor sau fanatismelor de tot felul, autorul

\* Virgil Nemoianu, *The Triumph of Imperfection. The Silver Age of Sociocultural Moderation in Europe, 1815 – 1848*. University of South Carolina Press, 2006

descoperă că epoca, în ansamblu, a fost susținută, din punct de vedere cultural și literar, de o serie de scriitori care au ales să trateze în opera lor și alte probleme, precum și de o varietate de forme literare considerate cumva „marginale” sau „de frontieră” – cum ar fi, de pildă, jurnalele de călătorie – de natură a tempera conflictele nu o dată acute ale epocii. Una din consecințele acestui demers va fi, prin urmare, distrugerea mult prea numeroaselor clișee în ceea ce privește multiculturalismul (autorul vorbește, tocmai de aceea, despre „limitele și adâncimile multiculturalismului”) și modul de interpretare al acestuia nu doar în contextul veacurilor anterioare, ci, mai cu seamă, în acela al epocii pe care o trăim noi înșine, ca cititori ai începutului de mileniu.

Lucrarea anterioară consacrată de autor romantismului, cunoscutul studiu *Îmblânzirea romantismului*, este o sinteză amplă, axată pe „idilismul Biedermeier contractat acasă”. Romantismul îmblânzit, din Germania și până în Franța, Anglia sau țările Europei răsăritene, e interpretat, aici, prin prisma unui conceptualism aflat în legătură cu arta literară. Pornind, cel puțin parțial, de la lucrările câtorva gânditori precum Friederich Sengle sau Meyer H. Abrams, cartea din 1984 a lui Virgil Nemoianu continuă orientările acestora dar, deopotrivă, lărgeste aria de interes și schimbă sensibil perspectiva. Astfel, recitind literatura epocii abordate, de la Heine și până la Eminescu, autorul caută să evidențieze imaginea dialectică a momentului istoric, și mai ales rolul de contrapondere al idilismului față de agonia schimbărilor istorice pe care contemporanii lui Heine, de exemplu, o acuză fără a avea vreo altă speranță decât utopia. În fond, ca și în alte scrieri ale sale, cele referitoare la structuralism, idilă, secundar și canon – sau canoane – literar(e), Nemoianu are în vedere și se raportează permanent la ansamblurile culturale vaste, atras, probabil, și de întinsele orizonturi ale lui Chateaubriand, în orice caz, de spiritul secolului al XVIII-lea în ceea ce are el mai caracteristic.

Nu întâmplător am adus în discuție numele lui Chateaubriand, deoarece tocmai el întruchipează „centrul absent al prozei romantice”, aspect abordat, de altfel, chiar în primul capitol din *The Triumph of Imperfection*. În fond, Chateaubriand, cel care se propune pe sine drept figura centrală și pe deplin reprezentativă a epocii, un soi de alternativă culturală la modelul dominant, identificat de el însuși ca fiind cel al lui Napoleon, reprezintă, după părerea lui Virgil Nemoianu – și trebuie să recunoaș-

tem că demonstrația pe care o desfășoară, cu subtilitate și erudiție, este pe deplin convingătoare – emblema acestei epoci de tranziție. Se întâmplă așa tocmai din cauza repetatelor eșecuri ale lui Chateaubriand de a exercita un impact semnificativ asupra evenimentelor politice în desfășurare, dar și pentru că amintitul autor a reușit să nu se subordoneze niciodată grupărilor literare dominante și, deopotrivă, a eludat și subordonarea la doctrina vreunui partid politic. Argumentațiile lui Virgil Nemoianu sunt, de altfel, structurate asemănător pe tot parcursul cărții de față, cucerind prin incisivitate și, nu o dată, prin modul aparte de abordare a problemelor avute în vedere. Astfel, *Faust* (partea a doua) de Goethe e analizat din perspectiva rezolvării „dilemelor modernității”, cea a progresului stând, între acestea, la loc de cinste, scrierile de filosofie politică ale scriitorului german fiind, apoi, puse în legătură cu cele ale lui Guizot.

Enciclopedismul nu e o simplă chestiune de față și de dincoace de această carte, ci are darul de a sprijini și de a da substanță construcțiilor teoretice ale autorului. Într-un fel cel puțin întrucâtva asemănător lui Xavier de Maistre – autor citat, de altfel, în volumul de față – Virgil Nemoianu face călătorii nu „autour de sa chambre”, ci în jurul bibliotecii, reușind, dincolo de dimensiunea teoretică a cărții acesteia în sine, să vorbească cititorilor și despre el însuși. Desigur, nu în modul pe care, ca autor, îl alegea în *Arhipelag interior*, să zicem. Ci într-un altul, poate mai subtil și, cu siguranță, mai profund. Căci, citind *The Triumph of Imperfection* nu aflăm amănunte personale despre autorul cărții, dar, la finalul lecturii, descoperim că știm, totuși, o serie de lucruri esențiale: mai cu seamă ce cărți preferă, ce autori recitește – dovadă chiar faptul că alege să revină asupra chestiunilor legate de romantism – ce fundamentare teoretico-filosofică alege să practice. Surpriza, poate, pe care un cititor inocent ar putea s-o aibă constă în numeroasele nume de autori români care sunt de găsit pe tot parcursul cărții. De la deja consacrații reprezentanți ai romantismului românesc din epoca de început (Kogălniceanu) sau Eminescu pentru perioada de apogeu, până la autori mai rar discutați chiar și în studiile publicate în România, iar Ion Codru-Drăgușanu este, probabil, cel mai la îndemână exemplu în acest sens. În fond, una dintre surprizele pe care *The Triumph of Imperfection* e de natură să le ofere este modul în care autorul depășește la tot pasul convenționalele analize dedicate până acum romantismului, reușind să stabilească un echilibru niciodată fragil între operele provenite

din vestul Europei și cele care țin de literatura central-est europeană. Tocmai de aceea, reala încântare a lecturii vine și dintr-o serie de amănunte doar aparent neimportante, cum ar fi comparația făcută între călătoriile și jurnalul lui Chateaubriand și cea a lui D. Ralet la Constantinopole, ca să ne oprim la un singur exemplu. În fond, Virgil Nemoianu nu face, aici, altceva decât să depășească toate canoanele stabilite anterior și să vorbească despre literatura de călătorie, despre jurnale și însemnările de drum ale autorilor vremii. Finalitatea demersului său este și aceea de a demonstra – dar nu la modul didacticist – că orice călătorie poate și trebuie interpretată (și) ca „fabula mundi”, ea raportându-se mai mult la peisajele morale, și nu exclusiv la cele exterioare, mai mult sau mai puțin încântătoare și / sau decorative. În acest context, elementele naturale și culturale tind să reprezinte adevărate puncte de intersecție atât ale structurii informaționale, cât și ale nevoilor narative ale autorilor analizați, cei care aleg acest mod de expresie, având darul de a constitui, în cele din urmă, o veritabilă fizionomie culturală pe care Virgil Nemoianu are, la rândul său, darul de a o sesiza imediat.

Un alt exemplu, la fel de neașteptat, poate, pentru cei mai puțin obișnuiți cu maniera autorului de a trata acest tip de probleme, este cel al nuvelei lui Slavici, *Budulea Taichii*, discutată prin prisma „etosului central-european”. Premisa de la care pornește acum Nemoianu este aceea că pe teritoriul central-european societatea era dominată de un etos diferit, în mare măsură, de cel protestant, de exemplu. Astfel, dacă cel al Europei occidentale era fundamentat pe ideea muncii răsplătite și a realizării de sine, pe meleagurile noastre, de pildă, accentul cădea pe acumularea de informații, iar aici este adus în discuție rolul determinant al învăță(tu)rii, în stare să-l ridice pe cel care ar fi ales calea cărții – iar cazul lui Budulea este într-un totu edificator în acest sens. Cât despre ideea dominantă pe care Slavici însuși, ca autor, o abordează în acest text, ea constă nu în simpla evidențiere a nevoii sau necesității progresului, ci în sublinierea gradului, intensității și scopurilor acestuia.

În fond, discutând o serie de probleme teoretice și practice ale romantismului, Virgil Nemoianu vorbește despre chiar problemele epocii noastre, ca cititori și trăitori la acest suficient de tulburat și nu tocmai așezat început de secol și de mileniu. Multiculturalismul este doar una dintre ele, concluzia autorului fiind că, deși multiculturalismul se dovedește a fi un concept va-

labil și operațional, el demonstrează, totuși, un relativism de natură a-l caracteriza deopotrivă, de aici desprinzându-se necesitatea – care este, acum, a epocii noastre – de a avea în vedere constituirea fundamentelor unui nou tip de umanism, întemeiat tocmai pe aceste premise de bază. În fond, concluzia studiului de față este tocmai convingerea autorului că „romantismul devine pe de-a-ntregul el însuși, cu ce are bun sau rău, numai când încetează de a mai fi el însuși.”

După cum afirmă Virgil Nemoianu în cartea sa *O teorie a secundarului*, Michel Serres, René Girard și Lucian Blaga împart o percepție descentralizată și estetică a realității, încercând să impună secundarul ca pe o veritabilă soluție viabilă într-un univers plural. În fond, observația îi poate fi aplicată și lui Nemoianu însuși, a cărui critică și scriitură deopotrivă au protestat mereu împotriva rigidității ideologismului fără a cădea, însă, în febrilitate sau partizanat estetic. Iar *The Triumph of Imperfection* este un (alt) bun exemplu în acest sens.

## Shusaku Endo. Credință, tăgadă, tăcere

„Nu mai pot suporta zgomotul monoton al acestei mări întunecate  
tot lovindu-se de țărni. Și dincolo de tăcerea adâncă a mării,  
tăcerea lui Dumnezeu [...] și sentimentul că, în vreme ce  
oamenii își înalță cu disperare glasurile spre cer,  
Dumnezeu rămâne neclintit și tăcut.”

(Shusaku Endo, *Silence*)\*

Sfântul Francis Xavier a adus învățătura creștină în Japonia în 1549. După șaizeci de ani, pe când existau deja, după câte se pare, mai bine de trei sute de mii de credincioși creștini în insulele Arhipelagului, aparentul succes al Bisericii Catolice în această parte a lumii se apropia vertiginos de un sfârșit neașteptat și sângeros. Se întâmplă așa deoarece noul shogun care reușise să unifice Japonia după ani îndelungați de război civil începe să fie din ce în ce mai suspicios în legătură cu această nouă religie, convins fiind de faptul că misionarii străini nu fac altceva decât să pregătească drumul puterilor europene în expansiune. Prin urmare, în anul 1614 toți misionarii vor fi expulzați, iar creștinii japonezi vor fi siliți să aleagă: fie renunță public la credința lor, fie vor fi uciși fără milă. Îngrozitoarele persecuții la care au fost supuși creștinii din Japonia la începutul secolului al XVII-lea au determinat, aproape inevitabil, apariția unui număr impresionant de martiri, precum și a unei biserici clandestine, hibride în mare măsură, cunoscută sub numele de *Kakuro*, care va dăinui mai mult de o sută de ani, demonstrând relația ambiguă, dar profundă, totuși, dintre cultura tradițională a Japoniei și catolicism.

Shusaku Endo (1923 – 1996) a introdus numeroase dintre aceste aspecte în romanele și povestirile sale. Scriitorul însuși,

\* Shusaku Endo, *Silence*. Translated by William Johnston, Taplinger Publishing Company, New York, 2006

botezat la vârsta de unsprezece ani ca urmare a faptului că mama sa decisese să ia calea credinței creștine în urma numeroaselor greutăți pe care viața i le pusese în față, și-a descris, ulterior, catolicismul ca pe un „costum de gata. Iar eu a trebuit să mă hotărâsc fie să fac acest costum să se potrivească trupului meu, fie să scap de el și să găsec altul care să mi se potrivească mai bine.” Asemănător și altor câtorva mari autori ai secolului XX, cum sunt Graham Greene sau Walker Percy, sau comparat, alteleori, cu Flannery O'Connor sau François Mauriac, Endo a ales să scrie, în numeroase din creațiile sale, tocmai despre chestiuni legate de credință, cu precizarea esențială că, în cazul lui, lucrurile sunt complicate de și mai complicata relație a acestei credințe cu ideile și filosofia dominantă din arhipelagul nipon, fie că e vorba de ideile buddhiste sau shintoiste. Sau, asemenea, întrucâtva, lui Salman Rushdie, dar cu alte implicații, autorul de față a ales să trateze, în felul său, complicata problemă a multiculturalismului, atât de discutat (și de disputat) în ultimii ani. Pentru că, în fond, una dintre temele recurente ale literaturii lui Shusaku Endo, abordată, de altfel, și de autori precum Rushdie sau Kazuo Ishiguro, este marea diferență de cultură și de mentalitate dintre Orient și Occident, diferență pe care, în ultimă instanță, el a trăit-o și ca pe o experiență personală, fiind, într-un fel, el însuși străin – prin credință – în propria țară, în (și din) principiu ostilă ideilor creștine.

*Tăcere* (*Silence*, 1969), carte considerată adesea drept cel mai important dintre romanele sale, este o creație profundă și posedând o calitate nu foarte frecvent întâlnită în literatura ultimelor decenii, și anume aceea de a-și pune realmente cititorii pe gânduri. Căci personajul central al acestei cărți încearcă să răspundă, în repetate rânduri, aceleiași întrebări pe care o adresa Divinității însuși Isus cel răstignit: „Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?” Un alt caz de „imitatio Christi”, cu semnificații nebănuite pentru cititorul occidental, poate că mult prea obișnuit cu grilele consacrate de lectură ale și mai consacratului canon tradițional. Subiectul romanului nu este foarte complicat: doi tineri călugări catolici portughezi, iezuiți, Sebastian Rodrigues și Francisco Garrpe, ajung în Japonia după o ședere de câteva luni în portul Macao, pentru a descoperi adevărul cu privire la pretinșul caz de apostazie al celui mai admirat dintre profesorii lor și, de asemenea, unul dintre cei mai de succes misionari catolici pe pământ nipon, părintele Cristovao Ferreira. După o călătorie pli-



nă de peripeții și greutăți de tot felul, cei doi ajung clandestin pe o insulă a arhipelagului, dar nu găsesc aici acea Japonie pe care se așteptau s-o descopere, ci dimpotrivă, doar un ținut arid și sărac, populat de niște oameni sărmani și dezorientați – pe care celor doi le este foarte greu până și să-i deosebească între ei, chipurile tuturor părându-li-se a fi „la fel” – care sunt siliți să suporte asuprirea conducătorilor locali și lipsurile de toate felurile. Opoziția autorităților față de creștinism este totală, iar anual are loc un adevărat ritual al negării publice, toți cetățenii fiind obligați să calce pe icoanele reprezentându-i pe Isus sau pe Fecioara Maria, în caz contrar expunându-se unei morți în chinuri cumplite. Nu după mult timp, cei doi călugări sunt capturați, iar Garrpe moare încercând să salveze de la tortură un grup de credincioși japonezi. Rămas singur, de-acum, lui Rodrigues i se pune în față, de către marele guvernator din Chikugo, Inoue, un soi de nou Mare Inchizitor, o dilemă morală pe care, la început, el nu știe cum ar putea s-o rezolve: să renunțe la propria sa credință și vocație, dar nu neapărat pentru a se salva pe el, ci pentru a-i salva pe ceilalți, țărani japonezi care, în caz contrar, ar fi fost uciși cu brutalitate. Deși la început refuză cu obstinație să accepte condițiile care i se pun în față, în cele din urmă Rodrigues va fi convins chiar de întâlnirea și discuția pe care o poartă cu însuși Ferreira, mult admiratul său profesor, care renunțase el însuși la credință, în același scop, cu câțiva ani în urmă. Așadar, după încercarea de a-și trăi viața cumva într-o perpetuă „imitatio Christi”, Rodrigues și-o va sfârși – după mulți ani – nefăcând altceva decât să imite tragicul model al profesorului său. Astfel, după ce calcă pe icoane, el va primi un nume japonez, Okada San'emon (al unui bun cetățean, mort de curând), deci o nouă identitate, și va ajunge să dețină o umilă funcție birocratică în imensul aparat funcționăresc nipon, fiind silit chiar să-și aleagă o soție. Și peste toate acestea nu domnește decât imensa tăcere care se va înstăpâni asupra sufletului său imediat după debarcarea în Japonia. O tăcere care nu e întreruptă decât la răstimpuri și doar pentru a face auzit un strigăt lăuntric, nu doar al său, ci al tuturor celor torturați în numele credinței: De ce? De ce tace Dumnezeu? De ce atâtea persecuții ale creștinilor japonezi se pot desfășura sub privirile lui Dumnezeu? De ce nici un semn nu vine de sus? De ce?

S-a afirmat adesea, în diferite studii literare, că la nivel teologic punctul culminant este reprezentat de neașteptatul, poate, act de apostazie al lui Rodrigues. Neașteptat, dar nu și inexpli-

cabil. Numai că, în fond, principalul interes al lui Endo nu este unul pur teologic, scriitorul fiind, mai degrabă, interesat de dilemele morale pe care le are de înfruntat personajul său, precum și de problemele etice pe care trebuie el să le rezolve pe parcurs. Iar prima dilemă a lui Rodrigues este legată de atitudinea pe care trebuie să o aibă față de Kichijiro, ghidul și translatorul său în primele zile ale șederii în Japonia. Construit, din punct de vedere simbolic, drept o întruchipare a figurii lui Iuda, Kichijiro se dovedește, totuși, a fi un personaj mult mai complex și, cel puțin în anumite momente, contradictoriu. Astfel, e adevărat că el a renunțat public la credința creștină, dar e dornic să primească iertarea din partea lui Rodrigues: „Iartă-mă, părinte, iartă-mă. Sunt slab, nu-s un om puternic!”, repetă el în punctele nodale ale romanului, reușind chiar să exercite o ciudată putere de fascinație asupra tânărului misionar. În plus, Kichijiro este cel care-l trădează pe Rodrigues însuși, în schimbul recompensei promise de autorități – echivalentul celor treizeci de arginți – dar tot el este cel care vine, apoi, să-l ajute pe călugăr să îndure mai ușor regimul de detenție, punându-și, în acest fel, viața în pericol.

Cazul lui Rodrigues este, desigur, mult mai nuanțat prezentat. Întrucâtva ca și în *San Manuel El Bueno*, textul lui Miguel de Unamuno (povestea unui preot care nu mai poate crede în miracolul Învierii), pierderea credinței echivalează, și pentru personajul lui Shusaku Endo, cu pierderea scopului vieții, fiind o pierdere a puterii, dar și a umanității însăși, reprezentată de puterea lui Dumnezeu, oricât de adâncit în tăcere s-ar putea dovedi în anumite momente. Ironia autorului e de găsit tocmai aici, căci, atâta vreme cât misionarii creștini erau implicați în marea luptă de propovăduire a credinței, ei erau la dispoziția lui Dumnezeu, semne ale puterii sale pe pământ. Dar atunci când renunță, prin apostazie, la datoria lor de căpătâi, nu vor mai fi nimic altceva decât simpli servitori – de-acum, însă, nu ai Divinității, ci ai japonezilor din clasa conducătoare. Modul în care Shusaku Endo alege să prezinte dilemele morale și / sau etice în (și de) care sunt cuprinse personajele sale – mai cu seamă Rodrigues – este, însă, de natură, întotdeauna, de a implica cititorul însuși în rezolvarea acestora. Astfel, în momentul în care se decide să calce peste imaginile sfinte ale icoanelor, părintele Rodrigues se încurajează spunându-și „Cu siguranță, Cristos ar fi făcut același lucru.” Iar cititorul nu poate decât să se întrebe ce ar fi făcut dacă, la rândul său, ar fi fost pus în fața unor asemenea alegeri. Iar problema pe

care scriitorul o dezbate, aici, implicit, este reluată, pentru că, ni se spune, dacă n-ar fi ajuns în Japonia și dacă n-ar fi fost confruntat cu toate aceste greutăți și situații-limită, mai mult ca sigur că Rodrigues ar fi murit, după zeci de ani, la capătul unei vieți sfinte și ar fi ajuns direct în Paradis. Dar așa... Desigur, diferența dintre cei slabi și cei puternici nu mai înseamnă, pe tărâm nipon, același lucru pe care îl reprezenta în Portugalia, de exemplu... În acest context, titlul însuși, *Tăcere*, capătă multiple semnificații, referindu-se, pe de o parte, la tăcerea specifică Orientului atunci când e confruntat cu agresivitatea și neînțelegerea reală din partea Occidentului, apoi tăcerea Occidentului din clipele când se dovedește opac la valorile lumii orientale, sau tăcerea samurailor care încearcă mereu să smulgă din rădăcina până și ultimele rămășițe ale creștinismului de pe proprietățile lor, dar, în egală măsură, și tăcerea misionarilor clandestini care încearcă să evite a fi prinși. Și, din nou, mai presus de toate acestea, tăcerea lui Dumnezeu, acest zeu străin de tradiția niponă, care alege să privească suferințele atroce ale inocenților. Ca și în *Samurai*, un alt roman al său, Endo face uz, și acum de convenția literară – utilizată, de altfel, frecvent, și în literatura occidentală – a străinului. Iar dacă samuraiul era silit să plece din Japonia natală în Occident, de astă dată părintele Rodrigues, un occidental, ajunge în Orient și, dincolo de toate visele sale, e obligat să constate că lumea e, în general, mult mai complexă decât pare. Și, de asemenea, că nici toți oamenii nu sunt, întotdeauna, cei pe care avusese impresia că-i cunoaște – cazul mult admiratului său profesor Ferreira fiind exemplul prin excelență în acest sens. În fond, după cum Rodrigues va înțelege după numeroșii ani pe care-i va petrece în Japonia, nimic nu e ceea ce pare, căci lucrurile bune se pot dovedi, uneori, a nu fi altceva decât mari erori, pe când relele aparente se dovedesc, la răstimpuri, a avea implicații benefice. Dovadă – chiar scrisorile lui Rodrigues adresate superiorilor săi portughezi, cele care compun, de altfel, prima parte a cărții de față, *Tăcere* fiind, din acest punct de vedere, și un excelent exemplu de roman epistolar, o altă convenție narativă utilizată și în literatura occidentală, perfect adaptată, aici, de Endo necesităților textului propriu.

În ceea ce-l privește pe Rodrigues, asemănător, până la un punct, atitudinii și concepției lui David Hume, Shusaku Endo insistă asupra faptului că deciziile morale sunt bazate mai degrabă pe sentimentele oamenilor față de semenii lor sau sunt luate

sub imperiul unor legături emoționale, neraportându-se întotdeauna la un anumit cod etic având o existență autonomă. Desigur, numeroase întrebări și dileme – fie ele etice sau morale – sunt lăsate deschise de autor, mai cu seamă cele privitoare la importanța mai mare (sau mai mică?... ) a individului în raport cu comunitatea.

Dincolo de toate aceste aspecte, Endo nu este interesat atât de mult să hotărască dacă faptele lui Rodrigues au fost bune până la capăt sau nu, așa cum, probabil, un cititor neobișnuit cu maniera sa de a scrie s-ar putea aștepta. Căci romanul acesta este o meditație profundă și gravă referitoare la marile probleme ale sufletului omenesc de pretutindeni și de oricând, și nicidecum un simplu manual de morală. Iar în conformitate cu convingerile autorului, la fel ca și acelea ale personajului principal al cărții, singura consolare sau mângâiere pentru lupta permanentă în care se vede prinsă ființa umană este tocmai strania dramă a unui Dumnezeu străin care alege să sufere el însuși alături de cei chinuți. Chiar dacă o face în tăcere. Exact în această tăcere e de găsit speranța salvării viitoare. Romanul lui Shusaku Endo pare a fi o poveste foarte simplă, adesea narată extrem de accesibil. Dar dincolo de aceste aparențe ale textului în sine, se află lucruri – nu puține – la care numeroși cititori, occidentali și nu numai, ar prefera, poate, să nu fie niciodată nevoiți să se gândească...

## Schiță de portret în sepia

Comparată cu mai toți marii scriitori latino-americani ai ultimelor decenii, de la Gabriel García Márquez a cărui influență asupra scrierilor sale o recunoaște de la bun început ea însăși, la Julio Cortázar, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo sau Alejo Carpentier, Isabel Allende îi depășește pe mulți dintre ei mai ales în ceea ce privește succesul la public, majoritatea cărților sale devenind, imediat, best-seller-uri în mai toate țările unde au fost publicate. De aici și doza de nenoroc ce-a însoțit-o adesea pe autoarea *Fiiica norocului*<sup>\*</sup>, pentru că, pornind mai cu seamă de la argumentul succesului, numeroși critici literari, mai ales reprezentanții așa-numitei „critici academice” de pe continentul nord-american, au evitat uneori s-o ia cu adevărat în serios și s-o considere mai mult decât o voce feminină, e adevărat că suficient de plăcută, o povestitoare, între numeroșii specialiști în povestiri ai Americii Latine. Cu toate acestea, Isabel Allende reprezintă mult mai mult. Iar romanele sale spun mult mai multe decât ar putea să dezvăluie o primă și mult prea grăbită lectură.

Cunoscută, inițial, drept autoare de scrieri pentru copii, ea publică, în 1982, la Barcelona, un roman refuzat de numeroase edituri prestigioase, dar care avea să devină primul său succes major și care o va impune dintr-o dată drept un nume de marcă pe scena literară hispană: *Casa spiritelor*, un soi de *În căutarea timpului pierdut* în variantă latino-americană postmodernă și în tonalitate feminină. Poate de aici și frecvența interpretare a scrierilor lui Isabel Allende exclusiv din perspectiva feminismului, căci nu puțini au fost cei care au remarcat că eroinele din romanele sale reușesc să îmbânzească lumea din jurul lor, cel mai adesea aducând în prim plan maniere îndrăznețe de secol XX plasate de autoare în plin secol XIX... Majoritatea personajelor sale importante sunt femei, dar grila exclusivistă de lectură a feminismului nu face decât să-i așeze opera într-un soi de nemeritat pat al lui

<sup>\*</sup> Isabel Allende, *Fiiica norocului*. Traducere de Comelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 2006

Procust, fiind mai potrivită, poate, o lectură în cheie feminină, și nu feministă, după cum autoarea a sugerat, ea însăși, nu o dată...

Pentru că adevărul dintâi al creației sale se găsește în influența realismului magic, pe care Allende o recunoaște de la bun început. În fond, pentru Isabel Allende, ca, de altfel, și pentru Alejo Carpentier, un alt reprezentant al realismului magic – atât în teorie, cât și în practică, dacă e să ne gândim doar la extraordinara construcție narativă din *El reino de este mundo* – romanul este un mod de înțelegere a realității, în cazul de față a realității latino-americane, care reclamă o explorare în profunzime și un limbaj care să-i permită scriitorului să numească lucrurile cu adevăratul lor nume. Iar America Latină este, după cum pare a afirma nu o dată, și Isabel Allende, la fel cum făcuseră, de altfel, și numeroși reprezentanți ai celebrului „boom” din anii ‘60 – ‘70, un continent încă necunoscut; *Casa spiritelor* reprezintă, astfel, și această extraordinară încercare de descoperire a celei mai adevărate realități a unei părți a Americii de Sud. La fel se va întâmpla și în cărțile publicate după aceea de Isabel Allende: *De amor y sombras* (1984), *Eva Luna* (1987), *Ciudad de las bestias* (2002), *Reino del dragon de oro* (2003).

*Fiiica norocului* a fost considerat, uneori, drept un soi de neașteptat „roman victorian postmodern” și comparat cu câteva creații celebre, de la *Wuthering Heights* de Emily Brontë, la *Marile speranțe* de Charles Dickens. La fel de evidentă este și înrudirea structurală, mai cu seamă la nivelul desfășurării picarești a povestirii, cu nuvelele exemplare ale lui Cervantes... Mai puțin au fost remarcate însă, apropierea – atât de structură, cât și de tehnică – dintre acest roman și alte câteva apărute în ultimii ani, cum ar fi *Femeia războinic* de Maxine Hong-Kingston, *Beloved* de Toni Morrison sau *Night at the Circus* al Angelei Carter. Pentru că dacă e adevărat – și este – faptul că Isabel Allende readuce în actualitate o lume a miturilor uitate ale Americii Latine, la fel de adevărat e și acela că tot ea reușește, cumva, să le „internaționalizeze”: căci numeroasele povești cu spirite de tot felul, nu țin, în *Fiiica norocului*, doar de tradiția latino-americană, ci, în egală măsură, și de aceea chinezească; mai cu seamă prin extraordinarul bucatardocor de trupuri dar și de suflete Tao Chi'en, cel care reușește nu numai s-o vindece pe Eliza, ci și să-i ofere dragostea sa întregă, singura în stare s-o salveze din fața disperării și singurătății. O caracteristică, și ea, această „internaționalizare”, a realismului magic, analizată ca atare de Alejo Carpentier și care începe să se

manifeste fără echivoc mai ales atunci când provine dintr-o iluminare neobișnuită a neobservatelor bogății ale realității percepute cu o intensitate deosebită, în virtutea unei exaltări a spiritului ce conduce la un tip de stare limită. Potrivit acestui principiu, Isabel Allende nu reelaborează fantastic datele; cosmosul subiectiv al scriitoarei este exact recrearea acestei realități din prisma revelației privilegiate. Ea nu caută niciodată lucrurile esențiale în descrierea exterioară, ci în viziunea acesteia. Acest mod de abordare își are originea în simbioza unor culturi diferite, în amestecul de rase și limbi, în coexistența unor stadii culturale diferite, dar și în istoria latino-americană însăși, în chiar particularitățile ei, cele în care Allende consideră, la fel ca și predecesorii săi, că există un important procent de mit și de basm. Nimic altceva, în fond, decât afirmase, cu câteva decenii înainte, Alejo Carpentier: „ce altceva este istoria acestei părți de lume decât o cronică a realului miraculos?”

O cronică în care, la Isabel Allende, legenda își găsește, întotdeauna, un loc important, realismul magic încetând să mai fie pentru ea o simplă tehnică literară, transformându-se în mod de viață, unicul potrivit pentru majoritatea „ființelor de hârtie” care îi populează cărțile. Astfel, Eliza Sommers pornește în căutarea imaturului său iubit care o părăsise, speriat la aflarea veștii că tânăra e însărcinată, dar pe parcurs devine din ce în ce mai convinsă că acesta a suferit o transformare extremă, fiind chiar persoana cunoscută sub numele de Joaquin Murieta, celebru prin jafurile sale în toată America. Interesant este, de asemenea, faptul că acest personaj a fascinat și alți scriitori latino-americani, dacă e să ne gândim doar la faptul că Pablo Neruda a scris o piesă de teatru care îl are ca protagonist, iar eruditul bunic al lui Octavio Paz a publicat chiar biografia acestuia, un soi de Robin Hood al secolului XIX din America, cunoscut mai cu seamă în California, cea care trăia, pe atunci, febrilii ani cunoscuți drept Goana după Aur... Desigur, această Californie multiculturală, locul către care, ca spre un nou și modern Eldorado se îndreaptă sute de mii de oameni (nu mai puțin de un sfert de milion ajungând acolo în doar doi ani, după cum ne spune autoarea, ca urmare, evident, a numeroaselor investigații făcute, cu ani în urmă, de ea însăși, ca jurnalistă, pe această temă) care nu (mai) pot pierde nimic în afara propriei lor vieți este Utopia preferată pentru romanele lui Isabel Allende. O lume populată de personaje ce străbat, pe de altă parte, și un alt drum, la fel de lung și de anevoios, acela de la

inocență la independență, pornind inițial în căutarea aurului și a bogăției și sfârșind prin a descoperi, cel mai important – dar și neașteptat – lucru: propria libertate.

Isabel Allende străbate, astfel, ea însăși distanța de la scrierile fantastice din *Eva Luna*, pentru a atinge deplina maturitate artistică mai cu seamă în ultimele două romane ale acestei trilogii – aparent simple cărți de aventuri și despre aventuri, dar mai ales de și despre dragoste, prezentată întotdeauna pe fundalul marilor evenimente istorice care au marcat veacul al XIX-lea în America Latină și nu numai, dacă e să amintim aici numai minunata evocare a Chinei, cu lumea sa tradițională, dar și cu conflictele din Hong Kong de după războaiele opiumului din *Fiica norocului*. Mari evenimente istorice, altfel spus nimic altceva decât reprezentări privilegiate ale temporalității, devin treptat, după cum bine se știe, una dintre temele majore ale noului roman latino-american, de la *Un veac de singurătate* la *Șotron*, și de la *Conversație la Catedrala* la *Despre eroi și morminte*. Sau, dimpotrivă, evenimente ale vieții personale, doar aparent mai puțin importante, prezentate întotdeauna, prin intermediul privilegiatului – de la Proust încoace – procedeu al recursului la mecanismele atât de subtile ale memoriei. Iar în fond, după cum afirmă autoarea însăși în *Portret în sepia*, „Memoria este ficțiune. În definitiv tot ceea ce avem din belșug este memoria pe care am țesut-o.”

## Peripețiile lui Alex în noua Țară a Minunilor

„Art is dangerous. It is one of the attractions;  
when it ceases to be dangerous you don't want it.”

(Anthony Burgess)

Născut într-o familie catolică din Manchester, Anthony Burgess este cunoscut, mai ales, pentru romanul *Portocala mecanică* (1962)\*, care, la rândul său, și-a câștigat notorietatea prin celebra peliculă a lui Stanley Kubrick din 1971, bazată pe ediția americană a cărții, cea din care a fost exclus ultimul capitol, interpretat de editorii de peste Ocean drept prea sentimental. Cu toate că Burgess s-a considerat adesea un soi de „renegat”, având în vedere revolta sa împotriva ritualurilor bisericii catolice, numeroase dintre romanele sale sunt influențate – într-o mai mare sau mai mică măsură – de catolicism, mai ales în ceea ce privește tratarea temelor sale recurente (obsedante de-a dreptul), între ele distingându-se, desigur, problemele legate de liberul arbitru și de păcatul originar. Toate acestea completate de convingerea aparentă a prevalenței răului în lumea contemporană, o lume în care depravarea umană ar depăși cu mult exemplele de milă și bunătate transcendentă. În același timp, Anthony Burgess se declară, implicit, în repetate rânduri profund neîncrezător în ceea ce privește planurile idealiste de îmbunătățire a societății sau a indivizilor care o compun, aspecte evidente încă din primele pagini, în *Portocala mecanică*.

Aici, personajul central este Alex, un adolescent rebel dintr-o societate distopică a viitorului (temă prezentă, de altfel, la Burgess și în romanul *A Wanting Seed*, apărut în același an), care, dincolo de faptul că e șeful unei bande de tineri mai mult decât furioși și mai mult decât foarte violenți, adoră muzica clasică și se

\* Anthony Burgess, *Portocala mecanică*. Traducere de Carmen Ciora și Domnica Drumea, București, Editura Humanitas, 2006

dovedește un extrem de bun cunoscător al operei marilor compozitori, de la Händel la Mozart și de la Beethoven la Wagner. Pentru el, întregul oraș se transformă, la adăpostul nopții, într-un soi de inedit tărâm al nimănu, o adevărată Țară a Minunilor în altă cheie, tărâm în care, însă, spre deosebire de inocenta Alice a lui Lewis Carroll, are senzația că el este singurul care poate face legea și legile... După numeroase jafuri, violuri și spargerii puse la cale împreună cu membrii bandei sale – fapte între care un moment însemnat este cel de o extremă violență asupra autorului unei cărți intitulate *Portocala mecanică* („Ăsta chiar că e un titlu glupăi. Cine-a mai auzit vreodată de o portocală mecanică?”, sună comentariul său, în calitate de șef) – Alex este trimis la închisoare pentru paisprezece ani. Numai că, după doi ani, i se oferă șansa neașteptată de a fi eliberat. Cu o condiție. Și anume de a accepta să fie supus unui tratament nou – metoda doctorului Ludovico – prin care să devină incapabil de a mai săvârși fapte violente. Nimic altceva decât o veritabilă „spălare a creierului” printr-o inedită terapie a aversiunii. Tratamentul este dus până la capăt cu succes, numai că, acum, o dată cu violența, Alex a pierdut și marea sa capacitate de a asculta ore în șir muzică. Toate bucățile sale înainte preferate, i se par acum insuportabile – în primul rând din punct de vedere fizic. După cum îi explică, gânditor, unul dintre doctori, „întotdeauna e greu să faci delimitarea. Lumea e una, viața e alta. Cea mai dulce și cea mai dumnezeiască dintre acțiuni are partea ei de violență – de exemplu actul iubirii, de exemplu muzica.” În plus, familia îl respinge, la fel și cunoștințele sale mai mult sau mai puțin întâmplătoare de dinainte, cu toții privindu-l doar prin prisma a ceea ce reprezentase el anterior. Culmea coincidențelor, foștii săi tovarăși de jafuri, membrii vechii sale bande au ajuns acum nici mai mult nici mai puțin decât polițiști însărcinați cu păstrarea ordinii publice, care nu se dau în lături a-i aplica o corecție zdravănă, deși nu se făcuse vinovat de nimic. Singurul care îi arată acum căldură și ospitalitate se va dovedi a fi doar aparent un bun samaritean, nimeni altcineva decât mai vechea sa cunoștință, autorul cărții *Portocala mecanică*, pe care-l cheamă, deloc întâmplător, tocmai Alex F., acesta nedându-și seama, la început, cu cine are de-a face și, în plus, dorind să-l folosească pe tânărul rănit și derutat potrivit propriilor sale scopuri subversive. Iar „micul” Alex nu mai este decât la nivel exterior o ființă umană în adevăratul sens al cuvântului, el nemaivând, în fond, capacitatea de a alege ceea ce vrea să fie: e

incapabil de acte violente nu pentru că își dorește sau pentru că a ales să fie bun, ci pur și simplu deoarece tratamentul i-a impus să fie astfel. Nimic altceva, așadar, decât „o portocală mecanică”, după cum afirmă el însuși în repetate rânduri. Știința l-a deposedat, în acest fel, de cel mai mare dar divin, capacitatea de a alege liber ceea ce vrea să fie – chiar dacă aceasta ar implica alegerea de a urma calea violenței extreme. Modelul pentru metoda folosită de doctorul Ludovico l-a reprezentat, se pare, studiul *Beyond Freedom and Dignity* („una dintre cele mai periculoase cărți scrise vreodată”, după cum va spune Burgess) al lui B. F. Skinner, unul dintre autorii care, la mijlocul secolului XX au încercat să popularizeze ideile psihologiei behavioriste, militând, de asemenea, pentru restricții impuse libertății individuale cu scopul de a construi o societate perfectă sau, dacă nu, cel puțin una „ideală”.

Numeroși critici au văzut în atitudinea lui Alex, dar și în modul ales de scriitor de a prezenta aceste probleme o serie de implicații periculoase, nu o dată puse în legătură cu teatrul cruzimii precum și cu alte direcții asemănătoare ale artei contemporane, opere aplecate spre explorarea cât mai completă a dimensiunilor răului, privit, însă, uneori, drept o veritabilă sursă de energie, dar preferabil, în viziunea unora, cel puțin întrucâtva, ideii de pasivitate absolută. Desigur, perspectiva lui Burgess este una pesimistă, la fel ca și în *A Warning Seed*, unde scriitorul britanic interpretează istoria umanității ca oscilând perpetuu între polii opuși ai severității augustiniene și ai unei toleranțe fără limite, dar fără speranța vreunei atitudini definitive, fundamental diferite.

Un alt aspect frecvent dezbătut în studiile referitoare la semnificațiile *Portocalei mecanice*, și, poate, dintr-un anumit punct de vedere chiar cel mai important al textului de față, are în vedere permanenta disponibilitate a lui Anthony Burgess de a se folosi de toate mijloacele lingvistice de natură a servi scopurilor sale. De altfel, explorarea capacităților expresive ale limbii rămâne o preocupare de seamă a autorului, căci în *Nothing Like the Sun* (1964), de exemplu, el se va raporta la engleza din epoca elisabetană, într-un inedit exemplu de omagiu adus lui William Shakespeare. În *Portocala mecanică*, însă, strategia este diferită, deoarece, aici, Burgess creează un nou limbaj, „limba nadsat”, utilizat de toți tinerii furioși din banda lui Alex. Termenii care apar la tot pasul, încă din primele pagini ale cărții, sunt argotici dar, în plus, limbajul e presărat cu numeroase cuvinte de origine

rusească – unul dintre „sechelele propagandei”, după cum consideră unele dintre personajele „mature” ale romanului. Mai mult decât atât, totul e esențializat la maxim, fiind de ajuns câteva cuvinte pentru ca înțelegerea între membrii bandei să fie deplină. Și așa se și dovedește a fi, numai că semnificația finală a acestui fapt le scapă cu desăvârșire băieților din banda lui Alex: în vreme ce ei au impresia că se revoltă și că sunt rebeli în toate sensurile posibile ale cuvântului, „malcikii” cei violenți nu fac altceva decât să se îmbrace la fel, să vorbească la fel, să se poarte la fel. Adică, altfel spus, să-și asume identitatea micului lor trib – ca pe o nouă idee, a propagandei sau nu, dar, în orice caz, luată de-a gata – în loc să încerce să și-o descopere și să și-o afirme pe a lor proprie. Iar aceasta este, în concepția lui Burgess însuși, una dintre cele mai mari amenințări posibile la adresa libertății individuale, pentru că, așa cum declara într-un interviu, „Atunci când am scris *Portocala mecanică*, scriam, de fapt, despre prezent, numai că îl mitizam puțin, atâta tot. În fond, nici nu-i nevoie să scrii despre viitor. Trebuie doar să privești prezentul și lumea din jur cu atenție, iar apoi să plasezi totul într-o lume a imaginației minimale – în acest fel vei obține un perfect roman pe tema viitorului.” Alex însuși nu este altceva decât un conducător (cu o vocație reală, trebuie să recunoaștem...) plasat, însă, într-un loc nepotrivit, lider al unor oameni răi, porniți a face exclusiv lucruri reprobabile. Nimic altceva, în fond, decât Tânărul prin excelență – furios sau nu – al epocii sale, urmându-și mereu evoluția proprie și având de făcut, la tot pasul, comentarii personale cu privire la vremurile în care trăiește.

Imediat după apariția romanului *Portocala mecanică*, reacțiile din partea criticii au fost împărțite, dar, în general, în Marea Britanie, cărții nu i s-a acordat prea multă atenție, iar în America celebritatea i s-a datorat în principal versiunii ecranizate, pline de o violență dusă, în unele secvențe, până la extrem. În fond, tocmai în acest fel, prin recursul la imagini ale violenței, Anthony Burgess aduce în fața cititorilor săi câteva întrebări esențiale și impune reflecția profundă asupra unor probleme incomode: E rău (și cât e de rău) să fii violent în mijlocul unei societăți violente? Ce justificare poate găsi statul, prin autoritățile sale, pentru a folosi violența în scopul păstrării ordinii? Și, pornind, de aici, întrebarea fundamentală: e mai bine să alegi să fii rău decât să fii forțat să fii bun? În fond, toate acestea sunt problemele la care meditează Alex însuși în ultimul capitol al cărții, dintr-o per-

spectivă proprie, desigur. În plus, transformându-se pe deplin în „Al Vostru Umil Povestitor” și asumându-și, abia acum, până la capăt acest rol, depășind, deci, teribilismul etapei anterioare a vieții sale, el are în permanență în vedere și lungul drum dinspre adolescență spre maturitate al oricărei ființe umane, cu toate implicațiile posibile ale liberului arbitru. Iar Alex, fostul șef al ban-dei de „malciki”, cel mai violent dintre toți, își propune să facă tot ce-i va sta în putere, în anii care vor veni, pentru a-și ajuta fiul potențial să depășească mai ușor etapa fascinației în fața ritualurilor mecanice ale adolescenței dintr-o societate violentă la rândul ei, cu speranța că acest fiu va putea alege un drum mai bun decât el. O neașteptată – dar nu și nejustificată – întoarcere a personajului către problemele serioase legate de capacitatea oamenilor de a transforma lumea înconjurătoare nu neapărat într-o Țară a Minunilor, căci Alex însuși a încetat să mai creadă în ele, ci pur și simplu într-un loc măcar ceva mai bun.

## Bufoniadă și singurătate sau Hocus pocus la New York

„Reality is not a matter of fact, it is an achievement”, scria filosoful romancier William H. Gass în *Fiction and the Figures of Life*. Tocmai de aceea, consideră el, un adevărat povestitor trebuie să-și țină cititorii captivi în interiorul limbajului operei, pentru că, din punct de vedere literal, nu există nimic dincolo de el. Pe de altă parte, într-un eseu deja celebru, *Writing in American Fiction*, Philip Roth exprima opiniile romancierilor americani ai sfârșitului de secol XX, care s-ar simți intimidati de o adevărată „extravaganță a realității care le depășește cele mai îndrăznețe fantezii” și care se manifestă „în ciuda tuturor regulilor verosimilității”. Din această cauză, singura soluție viabilă din punct de vedere estetic ar fi ca scriitorul însuși să se autointroducă, în calitate de personaj, în propria ficțiune.

Artistul ca erou al propriei opere este prezent în literatură încă din perioada romantică, atunci când întruchipa o prezență spirituală sau un conducător mai mult sau mai puțin revoluționar. Replica acestuia în cadrul literaturii americane contemporane e viciată (sau îmbogățită?) prin strălucirea și celebritatea date mai ales de lumea televiziunii și cinematografului. Majoritatea autorilor ultimilor ani au căzut în această irezistibilă ispită. E ca și când scriitorului nu i-ar mai fi suficient doar statutul de artist, ci l-ar dori îmbogățit prin aura de glorie dată de mediile de informare și, mai ales, de propria operă, construită în jurul propriului personaj / rol public, exprimat, desigur, prin memorabile acte (sau fapte) de limbaj.

Tocmai din această cauză, critica literară americană a discutat frecvent relația profundă stabilită între romancier, realitate și limbaj. Vocația romancierului, așa cum s-a întâmplat încă din secolele trecute, ar fi „realismul”, oricare ar fi definiția care i se poate da. În același timp, însă, se constată că romanul are și o „carieră” proprie, una estetică, preocuparea pentru forme, structuri și limbaj care, însumate, dau naștere ficțiunii. În plus, mulți

romancierii ai ultimilor ani au afirmat cu hotărâre că rolul romanului nu e nicidecum simpla reflectare / reprezentare a realității, ci crearea de forme valabile din punct de vedere estetic, o dată cu folosirea limbajului cu intenții declarate și intenționat ludice.

În această direcție se încadrează și Kurt Vonnegut, poate mai ales prin scrierile publicate de la sfârșitul anilor '60 încoace: *Fii binecuvântat, domnule Rosewater sau Nu strica orzul pe găște* (1965), *Mic dejun de campion sau La revedere, Blue Monday* (1973), *Bufoniada sau Gata cu singurătatea!* (1976)\*. Titlul acestei din urmă cărți reprezintă, practic, hotărârea pe care o iau, la un moment dat, cei doi frați gemeni, Eliza și Wilbur Rockefeller Swain, protagoniștii romanului. Din cauza diformității lor, evidente încă de la naștere și care se va accentua rapid, cei doi ajungând să aibă în curând doi metri, părinții, extrem de bogați, vor decide să-i adăpostească – și să-i ascundă, deopotrivă, de ochii lumii și, mai ales, ai prietenilor familiei... – într-un conac situat la depărtare suficientă de oraș și de orice potențiali vizitatori, angajând personal calificat care să-i servească după pofta inimii. Numai că, în ciuda hidoșeniei lor, copiii nu numai că nu sunt retardați din punct de vedere intelectual, ci dimpotrivă: atunci când își apropie capetele, inteligența lor, însumată, este cel mai bun și uimitor exemplu de înțelepciune de la Einstein încoace. Ei aleg, însă, să păstreze secretul acestei extraordinare inteligențe și să trăiască un soi de existență dublă: pe de o parte de înapoiată mintal și tratați de cei din jur cu condescendența necesară în mijlocul unui surrogat de paradis (plătit, desigur, din banii părinților care, în acest fel, uitau de muștrările de conștiință de a-și fi înstrăinat copiii). Iar pe de altă parte, o existență uluitoare și extrem de intelectuală: vorbesc perfect latina și greaca – pe care le-au învățat din cărțile uriașei biblioteci a conacului, știu tot ce se poate ști și, prin urmare, sunt capabili să formuleze răspunsuri perfecte la orice întrebare. Cu o condiție: să fie împreună, pentru ca, în felul acesta, creierii lor să poată intra în legătură – inteligența lor crescând pe măsură ce Eliza și Wilbur își apropie capetele unul de celălalt. Numai că, pe lumea aceasta nimic (și nimeni) nu-i perfect, iar cei doi fac o greșală: se trădează în fața celorlalți, iar părinții, înspăimântați de faptul că cei doi îi induseseră în mod perfid în eroare ani de zile, decid să-i despartă. Vrând-nevrând, Wilbur ajunge să trăiască pe

\* Kurt Vonnegut, *Bufoniada sau Gata cu singurătatea!* Traducere și note de Ariadna Grădinaru, București, Editura Humanitas, 2006

cont propriu, urmând mai târziu cursurile facultății de medicină și obținând chiar și diploma, iar Eliza este internată într-un azil. Apoi, la capătul a nenumărate aventuri, care mai de care mai fantastice, Wilbur ajunge (incredibil, dar adevărat!...) președintele Statelor Unite, numele sub care e cunoscut în istorie fiind Wilbur Narcisă, marea realizare a mandatului său fiind crearea „familiiilor artificiale extinse”. Dar paradisul nu durează mult, căci, la fel ca și în copilăria sa, nenorocirea pare a aștepta mereu după colț... De astă dată sub forma războiului civil, alimentat și susținut de o grupare a comuniștilor chinezi, cei care vor reuși să provoace o gravă criză politică prin răspândirea virusului morții verzi. Singura cale de salvare pe care o găsește Wilbur este de a se refugia, împreună cu puștii supraviețuitori – între care și singurii lui apropiați, respectiv nepoata sa Melody Grangur-2 von Peterswald și iubitul acesteia, Isadore Zmeură-19 Cohen – în mijlocul New York-ului, acum un oraș pustiit, aproape imposibil de recunoscut, căci, din strălucirea de odinioară a mai rămas doar numele. Și câteva ruine în Manhattan. Aici, Wilbur se va proclama rege – doar al Manhattan-ului, desigur... și va începe să scrie o carte, memoriile sale, pentru a lăsa posterității mărturia asupra ultimelor zile ale Americii. Cum s-ar spune, nimic nu mai este ce-a fost: „Sunt desculț. Port o togă purpurie făcută din draperiile pe care le-am găsit printre ruinele hotelului Americana. Sunt fostul președinte al Statelor Unite ale Americii. Am fost cel din urmă președinte, cel mai înalt președinte și singurul președinte care a divorțat în timpul mandatului. Cel mai apropiat vecin locuiește la un kilometru și jumătate.”

Dar dorința mai veche a scriitorilor, de la Balzac la Dickens sau Tolstoi, de a încorpora întreaga lume într-o carte nu se mai poate susține în epoca noastră. Pentru că acum, fragmentarea lumii, a realității exterioare și reconstruirea / reconstituirea ei ulterioară din chiar aceste fragmente prin crearea unui nou tip de discurs romanesc a devenit estetica necesară și dominantă, dovadă modul în care Wilbur își construiește propriul discurs, plin de clișee, de repetiții, de non-sensuri. Dovadă – încă una – a sfârșitului lumii, de astă dată la nivel literar... În plus, prezentul la care se raportează Vonnegut însuși, în calitate de autor, este caracterizat, la mai multe niveluri de examinare, atât la cel al structurilor economice, sociale și culturale, cât și la cel al unor tipuri particulare de discurs, de o tendință accentuată de promovare a



unui alt model constitutiv. Această tendință constă mai cu seamă în schimbarea centrului de greutate al discursului românesc. Dacă în romanul tradițional narațiunea era condusă după un principiu cronologic, determinând o construcție epică liniară, în romanele ultimilor ani – fie că alegem să le numim postmoderne sau nu – se trece la o relatare simultană a evenimentelor, apărând astfel ceea ce critica americană contemporană a numit „romanul arhitectonic”. Aici, temporalitatea este spațializată: atunci când evenimentele ce se derulează în timp sunt organizate după un tipar spațial, în conformitate cu o tehnică a juxtapunerii, folosită de regulă în montaj, acestea pierd în egală măsură natura lor secvențială, ca și calitatea ireversibilității. Prin urmare, narațiunea din *Bufoniada* nu se mai desfășoară în mod determinant în timp, ci în spațiu. Tocmai de aceea, principiul de construcție a romanului este dat de o metaforă spațială: orașul New York, care constituie o imagine microscopică a unui univers apocaliptic, încărcată de infinite sugestii. Apărat doar de câteva ziduri în ruină sau, dimpotrivă, în anumite zone, deschis complet spre alte spații, orașul acesta înseamnă, așadar, despărțire, retragere, ruptură. Este statutul noului spațiu predilect pentru roman, asemănător, în fond, aceluia fost „oraș de sticlă”, New York-ul zilelor noastre, spațiul în care sunt localizate, de exemplu, toate evenimentele din *Trilogia* lui Paul Auster. Prin caracterul clar exprimat de spațiu care înstrăinează și nu mijlocește comunicarea, Noul Babilon (New York-ul) nu mai poate fi un centru, ci devine chiar negația acestuia; nu mai e semnul unității, ci abolirea ei definitivă. Nu comunicare, ci dimpotrivă, pierderea cuvântului prin care se face comunicarea. Nu înțelegere, ci confuzia completă și definitivă.

Kurt Vonnegut exprimă perfect toate aceste aspecte, nu întâmplător, uneori, cuvintele fiind înlocuite, în *Bufoniada*, prin diferite reprezentări grafice, desene, scheme – la fel cum se întâmplă, de altfel, și într-un roman al său mai recent, *Hocus Pocus* (1990). Iar raportarea la modelele literare consacrate este și ea evidentă, acum Parisul-Babilon al romancierilor secolului al XIX-lea, spațiul terifiant în care orice identitate risca să se piardă, este înlocuit cu New York-ul, Noul Babel în care comunicarea nu mai e posibilă. Acest lucru se întâmplă tocmai pentru că Turnul Babel simbolizează confuzia, iar lipsa de echilibru este cea care duce la confuzie, consacrand singurătatea. Oamenii nu se mai înțeleg între ei, parcă nici nu mai vorbesc aceeași limbă, adică nu-i mai

leagă nici un consens, fiecare nu se gândește decât la sine, socotindu-se un soi de Principiu Absolut. Nu întâmplător, Wilbur își începe cartea în felul următor: „Mai mult de atât n-o să mă apropiez de scrierea unei autobiografii. [...] E vorba despre *cum mi se pare mie viața*.” Vechea temă a diferenței dintre aparență și esență este ilustrată, astfel, din nou. Numai că aparența capătă, ea însăși, o notă în plus, acum nemaifiind important cum *par* lucrurile, ci cum *li se par* ele personajelor românești.

## Ku Sang. Punctele cardinale ale poeziei

Născut într-o familie catolică din Seul, Ku Sang (1919 – 2004) își petrece copilăria și adolescența în acea parte de lume numită Coreea de Nord, pe care o va considera întotdeauna singura casă adevărată pe care a avut-o vreodată. După ce, în 1942 încearcă să se stabilească aici definitiv, în calitate de jurnalist, va fi silit, însă, în doar câțiva ani, să părăsească rapid țara unde mama sa va rămâne pentru totdeauna și să se refugieze în Coreea de Sud. Având în vedere chiar și numai aceste repere, nu va fi, așadar, o surpriză prea mare pentru cititor, fie el și mai puțin familiarizat cu sensibilitatea specific coreeană, faptul că cea dintâi amintire, transformată în imagine recurentă a liricii lui Ku Sang, este cea a lacrimii. Tot lacrima este dominantă și în primul volum de „poeme alese” publicat de scriitor sub directa sa îngrijire, *Wastelands of Fire (Pustietăți de foc)*\*; desigur, dincolo de ecourile livrești – implicita trimitere la T.S. Eliot e evidentă – pe care le trezește acest titlu mai ales cititorului occidental. Volumul reprezintă o selecție a versurilor apărute în cele mai importante dintre cărțile sale anterioare, *Jurnalul câmpurilor* (1967), *Adevăratul chip al lumii* (1980), *Pe când mergea singur* (1981), *Râul Saint Christopher* (1986).

Ignorând întotdeauna ceea ce, în poetica occidentală poartă numele de „artificiu tehnic” sau „tehnică a versului”, Ku Sang reușește, de la bun început, nu doar să șocheze, ci și să pună pe gânduri, poezia sa reprezentând, din acest punct de vedere – fapt recunoscut, de altfel, de numeroși critici occidentali, Anthony Teague, traducătorul în engleză al cărții, printre aceștia – deopotrivă „o provocare și o problemă deschisă”; interpretării sau, mai bine zis, interpretărilor. Deoarece poetul pare a se mulțumi ca, în fiecare text să ofere o simplă evocare a unei scene, a unui tablou de natură, a unei senzații: „Desenez în spațiul gol./ Chipul acela,/ acel glas, acel surâs,/ coapsele acelea,/ însă iubirea

\* Ku Sang, *Wastelands of Fire. Selected Poems*. Translated by Anthony Teague, Forest Books, London & Boston, 1989

nu se poate desena./ Lucrurilor încrustate adânc în inimă nu li se poate da formă.” (*Eros III*)

O a doua lectură va demonstra, însă, că el doar *pare* a face acest lucru. Pentru că dincolo de „lirica de notație”, așa cum a fost numită uneori, poezia lui Ku Sang abordează – e adevărat, în primul rând cu aceste mijloace ale deplinei simplități – probleme esențiale: instabilitatea lumii și a existenței umane, sentimentul dezrădăcinării și al alienării, dragostea ca unic mod de depășire a impasului existențial și a singurătății: „În oglinda de pe un perete/ un al treilea bărbat, ca o reflectare a celui alt,/ dansează cu gura deschisă/ urmărind un fluture/ în vreme ce pe celălalt perete, o fereastră zăbreliată,/ având pe margini cuțite tăioase,/ dă spre o colină abruptă/ unde se deschide o singură floare./ În acest Mister, imaginea mea plânge frumos,/ înspre o lumină/ ce nu promite vreo salvare.” (*Mister*) Punctul de plecare este, aproape mereu, evocarea unor momente dintre cele mai obișnuite ale vieții de zi cu zi. Apoi, iar și iarăși, de-a dreptul obsedant, râul – Saint Christopher sau oricare altul – și nesfârșitul șir al posibilelor sale imagini în mișcare, mai mult sau mai puțin heraclitiene, mărturie perfectă pentru ideea de continuitate și de permanentă reînnoire, de păcat și renaștere spirituală, de trecut și viitor, deopotrivă simbol al timpului și al eternității. Și, nu în ultimul rând, al speranței, căci toate râurile care îi străbat poezia ajung, în cele din urmă, în „cea mai pură imensitate a oceanului”. Nu în puține rânduri, imaginea oceanului e înlocuită cu cea a iubirii, și ea o veritabilă soluție de salvare: „Sânul ca o piersică pânguită./ Un fluture căzut,/ beat de fericire, pe un mormânt înflorit./ Limba cu aromă de pepene galben./ Un pescăruș avântat înspre valurile albastre/ cu străluciri de dinți albi./ Toate într-o privire scrutând orizontul îndepărtat./ O căprioară ce bea/ din izvorul ascuns într-o pădure virgină./ Abis al lui Eros, frumusețe a păcatului originar.” (*Eros I*)

Desigur, așa cum se întâmplă și în numeroase alte cazuri în lirica asiatică, Ku Sang s-a confruntat și el – iar acest lucru este identificabil în lirica sa – cu provocarea reprezentată de valorile culturii occidentale moderne, o problemă pe care nici un mare scriitor al acestui continent, de la Yasunari Kawabata sau Yukio Mishima la Ya Ding sau Bei Dao, ca să ne oprim doar la aceste nume, nu a putut-o evita. Doar că modul în care poetul coreean rezolvă această problemă este, din nou, unul neașteptat: nu o dată, în eseurile sale, el pune alături Occidentul și Orientul, com-

parând, în acest sens, imaginea Gânditorului lui Rodin cu aceea considerată drept cea mai frumoasă dintre reprezentările artei buddhiste, o sculptură în lemn cunoscută drept Maitreya, aflată acum la Kyoto, dar având o origine coreeană dovedită. Și, după cum spune Ku Sang, „cine ar mai putea, oare, să se declare copleșit doar de problemele lumii exterioare atunci când există posibilitatea contemplării unor asemenea reprezentări ale liniștii și împăcării?” Iar dacă ele aparțin Vestului sau Estului, acesta e un aspect care, la urma urmei, nici nu mai contează... Deoarece poezia, pare a afirma de fiecare dată Ku Sang, nu cunoaște alte puncte cardinale în afara celor ale propriei sale valori.

## După nouăzeci de ani... de singurătate

Ultimul roman al lui Gabriel Garcia Marquez, *Povestea târfelor mele triste*<sup>\*</sup>, este o carte care, încă înaintea lansării sale oficiale, a avut nu doar o „istorie”, așa cum se întâmplă în cazurile cele mai obișnuite, ci mai multe: într-un fel, s-ar putea spune, după chipul și asemănarea autorului ei, cel care declara, cu ani în urmă, cum că nu îi plac decât lucrurile complicate; iar unele dintre aceste „istorii” – nu puține – sunt chiar foarte complicate: desigur, în primul rând aceea a scrierii sale, deoarece, după cum Garcia Márquez însuși a mărturisit, la început ideea sa fusese de a realiza o nuvelă, însă planul inițial s-a văzut repede depășit de realitatea creației. Iar de aici, critica, mai cu seamă cea hispană, atentă, ca întotdeauna cu (și la!) încadrările și / sau clasificările, a început o lungă și foarte doctă discuție în legătură cu specia literară în care această carte s-ar încadra, *Memoria de mis putas tristes* fiind considerată, nu de puține voci avizate, ca mult prea lungă pentru o nuvelă, dar cam prea scurtă pentru un roman în adevăratul sens al cuvântului. Prinși în mrejele acestei dezbateri, nu puțini au fost cei care au uitat cu desăvârșire că, în ceea ce-l privește pe Gabriel García Márquez, discuția aceasta a mai fost purtată, în legătură cu opera sa, în urmă cu mai bine de patruzeci de ani, atunci pornindu-se de la un alt text considerat „problemă” din acest punct de vedere, și anume *Colonelului n-are cine să-i scrie* (1961)... O carte, aceasta din 2004, care are, spuneam de la bun început, mai multe „istorii”, deoarece alta este chiar a punerii sale în circulație, volumul fiind vândut pe străzile din Bogotá și din alte orașe columbiene într-o ediție pirat, cu doar câteva zile înainte de lansarea oficială, și fiind revizuit, pe de altă parte, până în ultimul moment, de autorul său, astfel încât o parte din tirajul pentru Perú, de exemplu, conține o serie de diferențe sensibile față de restul exemplarelor destinate Americii Latine. O carte, apoi, și nu în ultimul rând, a unui laureat al Premiului Nobel, căruia, evident, din 1982 mai cu seamă, i se citește fiecare pagină nouă cu și mai multă atenție/ părtinire/ admirație/ exigență și care,

<sup>\*</sup> Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, Editorial Mondadori, 2004

iată, reușește acum să surprindă din nou, dacă nu chiar să șocheze de-a dreptul, o dată prin titlul ales, cel pe care numeroase publicații străine de prestigiu au preferat chiar să-l păstreze ca atare, în limba spaniolă, știut fiind faptul că, până și în unele dicționare – mai cu seamă de pe continentul latino-american – cuvântul „puta” (rom. „târfă”) lipsește, și apoi prin subiectul, ba chiar prin cele dintâi fraze ale cărții: „Ajuns în cel de-al nouăzecilea an al vieții mele, am dorit să-mi dăruiesc o noapte nebună de dragoste cu o adolescentă virgină. Mi-am amintit de Rosa Cabarcas, matroana unui stabiliment clandestin care știa să-și anunțe clienții fideli atunci când avea vreo nouă venită disponibilă. Niciodată nu cedasem la așa ceva și nici la alta din numeroasele sale ispite obscene, însă ea nu credea în puritatea principiilor mele. <<Până și morala e doar o chestiune de timp>>, îmi spunea cu un zâmbet malițios, <<ai să vezi>>.”

Naratorul este Mustio Collado, profesor de gramatică spaniolă și latină, critic muzical, mare iubitor al sonatelor lui Johann Sebastian Bach, un bărbat care, în toată viața lui de până acum, n-a avut parte decât de iubiri pasagere și, mai cu seamă, de acele iubiri pentru care a fost obișnuit să plătească – știind de la bun început tariful exact, fixat, nu o dată, tocmai de Rosa Cabarcas, prietena sa de decenii întregi. Dar iată că ajuns, pe nesimțite parcă, la venerabila vârstă de nouăzeci de ani, el hotărăște să-și facă singur un neașteptat dar... Un dar care se dovedește a fi, în primul rând, foarte greu de procurat – timpurile sunt cum sunt, la fel și oamenii, iar moravurile s-au schimbat mult... – iar în al doilea rând, și, cine știe, poate ca orice dar de acest fel, un soi de cal troian, având asupra bătrânului profesor consecințe dintre cele mai grave, a se citi mai ales neprevăzute. Pentru că, după căutări minuțioase, este descoperită o adolescentă care corespunde perfect dorințelor naratorului; are paisprezece ani și lucrea ca muncitoare, cosând nasturi într-o fabrică. I se va spune Delgadina, numele ei adevărat fiind trecut sub tăcere, la fel, ca, de altfel, și acela al bătrânului profesor din această carte, deoarece trebuie să menționăm de pe acum că Mustio Collado nu e altceva decât porecla pe care i-o dăduseră, cu decenii în urmă, elevii de la liceul unde lucrea. Dar, nu-i așa, „what’s in a name...” Iar aceasta nu-i o carte cu și despre nume, ci despre acele lucruri pe care, după cum se exprimă García Márquez însuși, doar bătrânețea are curajul de a le rosti cu voce tare până la capăt. Întâlnirea celor doi se produce, numai că nu se întâmplă nimic din ceea ce un cititor

neobișnuit cu maniera lui Gabo de a trata astfel de subiecte s-ar putea aștepta (sau, cine știe, s-ar putea chiar teme...). Acum, muzica lui Mozart, cea pe care, în alte vremuri, mama bătrânului profesor o interpreta la pian, se transformă într-un soi de inedit cântec de leagăn pentru o tânără cu adevărat foarte tânără și foarte frumoasă care, într-adevăr, va deveni un fel de nouă prințesă adormită. Iar Mustio Collado o va contempla ore în șir. Doar atât. Doar?... Iar la capătul acestei inedite nopți de dragoste, care nu a semănat cu nimic trăit sau închipuit vreodată de naratorul cărții, acesta va descoperi, fascinat, ceea ce nu cunoscuse niciodată până atunci și, mai ales, ceea ce crezuse cu tărie a fi doar o pură invenție a poezilor romantici: dragostea. Descoperire cu atât mai dureroasă, dar și mai miraculoasă, cu cât personajul înțelege, deodată, că pentru el, această iubire târzie este prima dar și cea de pe urmă. Cu toate astea, nimic altceva nu l-ar putea face mai fericit: viața lui se schimbă dintr-o dată, el însuși devine, parcă, un cu totul alt om, sub privirile uluite și aproape invidioase ale Rosei Cabarcas, un fel de Celestina modernă, cea care știe tot, dar nu înțelege nimic. Până și cronicile pe care eroul nostru le ține în diferite ziare locale sunt, de-acum, cu totul diferite, devenind subiect de discuție printre oamenii din oraș, și chiar la emisiunile posturilor de radio. În plus, toată acțiunea cărții este plasată în atmosfera Caraibelor, descrisă parcă, acum, ca niciodată și ca nicăieri altundeva în proza lui García Márquez, mai exact în orașul Barranquilla, unde totul pare a se transforma, pentru Collado, într-un spațiu aproape vrăjtit, în care amintirile reale se pot confunda fără probleme cu cele inventate, sau, și mai bine, cu cele dorite. Și, probabil, cel puțin uneori, același lucru poate fi valabil și în cazul cititorului. Cu singura condiție ca acesta să fie dispus a intra în magia cărții, cu măiestrie construită, fapt recunoscut și de către detractorii cei mai înverșunați, de autorul ei.

Desigur, povestită astfel, cartea își pierde farmecul cel puțin pe jumătate, dacă nu chiar cu totul, știut fiind că arta scriitorului columbian e de găsit, în mare măsură, tocmai în scriitură. În orice caz, chiar și relatată în acest fel, *Memoria de mis putas tristes* rămâne un text care merită atenție. Pentru că, prin aceste pagini, García Márquez se exprimă, pe de o parte, pe sine – cu multe din obsesiile și teme sale favorite – dar, în egală măsură, îi citește și pe alții. Dincolo de ceea ce se dovedește a fi la o primă lectură, recentul microroman al lui Gabo este și o carte despre scriitori și opere pe care, la rândul său, autorul însuși le admiră.

Evident, e vorba, în primul rând, despre Yasunari Kawabata, autorul tulburătoarei *Casa a frumoaselor adormite* (1961). Numai că Mustio Collado nu are, asemenea lui Eguchi, personajul autorului japonez, „doar” 67 de ani, ci ceva mai mulți. Iar în plus, consecințele pe care dragostea le are asupra sa sunt mult mai devastatoare, făcându-l să ajungă la concluzia lui Leopardi, pe care o și exprimă, la un moment dat, cu (aproape) aceleași cuvinte: „¡Ay, de mí, si es amor, cuánto atormenta!...” Sau, după cum spusesese García Márquez însuși într-un alt roman al său, dragostea este, și ea, cel puțin uneori, un demon; sau, dacă nu este de la început astfel, poate deveni pe parcurs... O carte, apoi, care nu se mulțumește să rămână doar un neverosimil și neașteptat roman de dragoste, ci se transformă, în multe din paginile sale, într-o adevărată declarație implicită de dragoste pe care autorul pare a o face limbii spaniole și tuturor sintagmelor sau expresiilor acesteia, el raportându-se chiar la celebrul *Dicționar Tezaur* din 1611 al lui Sebastian de Covarrubias, folosind o serie de cuvinte cu sensurile lor vechi – desigur, fapt pe deplin justificat, la nivelul textului, de pasiunea pentru filologie a naratorului – exemplul cel mai la îndemână fiind acela al verbului „recordar”, folosit cel mai adesea de García Márquez în această carte cu sensul arhaic de „a se trezi”, la fel ca în poezia hispană a Evului Mediu și – fapt interesant ce merită semnalat, chiar dacă doar pentru coincidența „semnelor”, dacă o fi, într-adevăr, o simplă coincidență – la fel cum îl folosea, uneori, și acel mare maestru al ficțiunii pe nume Jorge Luis Borges. O carte, în sfârșit, care îi citește, printr-un fel de extrem de interesant act de lectură înscrisă în contextul culturii continentului latino-american, pe alți autori: Alvaro Cepeda Samudio, Jose Eustasio Rivera, Manuel Zapata Olivella, cel care, cu 21 de ani în urmă făcea temerarul act de a aduce un *anume* cuvânt chiar pe coperta cărții sale *Chango el gran putas*, și, desigur, exemplele ar putea continua.

Dincolo de acestea, însă, așa cum spuneam deja, *Memoria de mis putas tristes* aduce din nou în actualitate o serie de obsesii și de teme favorite ale autorului. În primul rând, pe aceea a iubirilor târzii și cu atât mai sfâșietoare, exemplul cel mai la îndemână fiind, poate, cel al insolitului cuplu Laura Farina – senatorul Onésimo Sánchez din povestirea *Moarte constantă dincolo de dragoste* inclusă în culegerea de proză scurtă apărută în 1972, *Fantastica și trista poveste a Cândidei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici*. Simțind că i se apropie sfârșitul, senatorul Sánchez alege să o țină

în brațe pe Laura, cea mai frumoasă femeie din lume, fără ca măcar să încerce să intre în posesia cheii care ar putea deschide anacronica ei centură de castitate, spunând: „E bine să fii cu cineva când ești singur.” O altă temă, pe care autorul s-a hotărât suficient de târziu s-o abordeze este cea a frumoasei adormite, identificabilă, de altfel, și într-o altă povestire a lui García Márquez intitulată chiar așa, *Avionul Frumoasei adormite*, din volumul *Douăsprezece povestiri călătore* (1992), text unde scriitorul amintește, deja, numele lui Yasunari Kawabata, și unde prezintă călătoria cu avionul pe ruta Paris – New York a unei tinere extrem de frumoase, care, însă, doarme pe tot parcursul drumului, insensibilă la admirația pe care o stărnește în sufletul celui alături de care se întâmplă să fie așezată în aeronavă. Evident, dificultatea vine tocmai din aceea că scriitorul columbian a fost mereu fascinat de legătura – nu doar ipotetică – existentă între somn și moarte. Există, apoi, ceea ce a încetat de mult să mai fie o simplă temă, devenind un adevărat „mit personal” al lui Gabriel García Márquez: desigur, singurătatea. Pentru că cea mai tristă concluzie la care ajunge după miraculoasa întâlnire cu Delgadina – e silit să ajungă – profesorul Collado este că întreaga viață a fost un om îngrozitor de singur. Dincolo de obligațiile sociale care îl țin ocupat mai tot timpul, a trăit, într-adevăr, nouăzeci de ani de singurătate. La fel cum singure și triste vor fi fost (sau vor fi fiind...) și multe dintre locatările stabilimentului Rosei Cabarcas, o variantă ceva mai rafinată a celebrului stabiliment al lui Catarino, descris în mai multe povestiri din *Candida Eréndira*. Cu toate acestea, Mustio Collado, mai înțelege un lucru. Cel mai important dintre toate, poate unicul și cel de pe urmă leac împotriva tuturor singurătăților din această lume și din toate cele care or mai exista: și anume că niciodată – nici chiar după nouăzeci de ani solitari – nu e prea târziu pentru un nou început. Nici chiar în dragoste. Sau *mai ales* în dragoste. Pentru că, în fond, după cum el însuși spune, vârsta nu e ceea ce ai, nici măcar ceea ce văd ceilalți, așa cum încercase să-l convingă Rosa Cabarcas ci, pur și simplu, doar ceea ce simți.

## Juan Carlos Onetti. *Despărțiri* și ambiguități

El – fost baschetbalist, sportiv celebru doar cu câțiva ani în urmă, ajuns într-o mică localitate de munte, pentru a încerca să se vindece de tuberculoză. Ea – femeie frumoasă, puternică, alături de care el pare a găsi resursele necesare pentru a-și dori cu adevărat vindecarea. Fata – o apariție neașteptată, fragilă, dulce, venită chiar în noaptea de Anul Nou. Clasicul triunghi amoros? Un nou *ménage à trois* acceptat ca atare de protagoniști? Toate la un loc și, în același timp, nimic din toate astea? Sunt doar câteva dintre întrebările pe care cititorul și le pune la sfârșitul lecturii unui roman care, pe cât de scurt, a provocat nesfârșite dispute în rândul criticilor: *Despărțiri*\* al uruguayanului Juan Carlos Onetti (1909 – 1994).

Considerându-se un autor extrem de diferit de scriitorii care aderaseră la estetica dominantă a celebrului „boom” latino-american, dar și de procedeele realismului magic deoarece, după cum el însuși afirmă, „când s-a produs boom-ul, eu scrisesem deja mult și eram cunoscut”, Onetti a fost privit, în ciuda marilor inovații pe care le-a adus în literatura continentului sud-american, cu suficientă reticență, cel puțin până la jumătatea anilor '60, când, în urma numeroaselor premii literare câștigate, ajunge direct în centrul atenției criticii și publicului cititor, reușind, însă, mereu, performanța de a trata celebritatea cu detașarea necesară și chiar cu o anumită indiferență, rar întâlnită în „republica literelor”. Alegând să critice tendința de a pune accentul pe descrierile unei naturi pitorești și pe figurile decorative de *gaucho*, Juan Carlos Onetti a adoptat de la bun început – încă din *Puțul* (1939), considerat uneori chiar primul roman latino-american cu adevărat modernist, – o manieră de a scrie apropiată de cea a lui William Faulkner, în acest sens construindu-și propriul teritoriu mitic din Santa Maria (replică a unui alt tip de Yoknapatawpha), dar, deopotrivă, de Louis-Ferdinand Céline în ceea ce privește rolul determinant al limbajului în proza modernă. Iar dacă Eladio

\* Juan Carlos Onetti, *Despărțiri*. Traducere și prefață de Ileana Scipione, București, Editura Nemira, 2006

Linacero, personajul principal al primului său roman a fost comparat, pe bună dreptate, cu protagonistul din *Foamea* lui Knut Hamsun, odată cu așa numita „trilogie din Santa Maria”, alcătuită din *La vida breve* (1950), *Los adioses* (1954) și *Una tumba sin nombre* (1959), Onetti își afirmă pe de-a-ntregul propria manieră de a concepe și de a practica ficțiunea. Mai ales prin *Despărțiri*, cartea sa preferată, apărută în 1954, care, dincolo de subiectul aparent facil și – tot aparent – urmând punct cu punct vechea estetică a *mimesis*-ului, propune și demonstrează valabilitatea unei adevărate poetici a ambiguității și a textului metafictional. În acest fel, scriitorul reușește să creeze un adevărat cosmos literar – mai cu seamă prin mijloace lingvistice – dar și să reafirme mai vechea orientare teoretizată de Ortega, acea „artă artistică” prin excelență, în fond, nimic altceva decât artificul autoreferențial al prozei ultimelor decenii. Plus permanentul accent pus pe ambiguitate, într-un procent cu mult mai mare decât în cazul altor autori ai secolului XX.

În fond, în *Despărțiri*, nimic nu e ceea ce pare: fostul sportiv de performanță nu are o relație scandalosă cu două femei, căci fata cea frumoasă se dovedește a fi chiar fiica sa, venită să-i vegheze ultimele zile de viață și să-i aducă alinare. Cel puțin, așa ajunge cititorul să creadă, în urma dezvăluirilor făcute de naratorul cărții, cel care citește, finalmente câteva scrisori ce-i erau adresate bolnavului elegant, care refuzase cu obstinație să se amestece printre ceilalți pacienți ai sanatoriului sau să-și împărtășească gândurile, temerile și sentimentele cu aceștia. Naratorul, cel din perspectiva căruia cititorul a fost aproape obligat să recepțeze întreaga istorie, este vânzătorul de la dugheana din sat, care are drept ajutoare în arta colportării pe camerista hotelului și pe infirmierul de la sanatoriu. Evident, un narator care-și depășește cu mult condiția și care este – mai e oare nevoie s-o spunem? – complet necreditabil. Aparențele, însă, sunt păstrate perfect, în vechea manieră a realismului, cu toată aparenta predictibilitate a acestuia. Numai că vechea tehnică a punctului de vedere, pe care Onetti a deprins-o perfect din scrierile lui Henry James, este îmbogățită, în acest scurt roman, cu alte câteva amănunte, în principal cele care țin de necesitatea includerii cititorului în însuși textul cărții – aspect prezent, de altfel, și la Julio Cortázar sau Mario Vargas Llosa –, dar și cele care reușesc să păstreze textul în aria ambiguității depline, mesajul din *Despărțiri* devenind, astfel, cel puțin la un anumit nivel al interpretării, o neașteptată poetică a

producerii ficțiunii și a receptării sale, inedit manifest postmodern *avant la lettre*. Se întâmplă așa deoarece, în ultimă instanță, cititorul nu va ști nimic sigur, nici măcar la capătul lecturii. Sau, mai bine zis, va ști altceva la capătul fiecărei lecturi a acestui text. Poate că băiețelul este copilul protagonistului, așa cum și fata este fiica lui. Sau poate că nu: dacă și această explicație a fost doar una între multele posibile – la fel de posibile – pentru a o păstra aproape pe femeia matură de care pacientul este, în mod clar, fascinat? Cititorul se transformă, astfel, aproape fără să vrea și fără să-și dea seama, într-un fel de detectiv, mereu prizonier între numeroasele capcane ale cărții. În fond, în mintea naratorului, lumea înconjurătoare trebuie re-construită ca memorie, o colecție de amintiri în mișcare ce încearcă să prindă esența faptelor tuturor oamenilor. Iar oamenii aceștia – personajele – sunt ei înșiși definiți doar parțial, mai precis în termenii propriilor lor omisiuni. Prin urmare, ficțiunea reprezentând realitatea prozei lui Onetti este la rândul ei un proiect, deoarece autorul este mai puțin interesat să ajungă la adevărul absolut și general valabil, preferând, în schimb, să-i izoleze componentele (sau alternativele) de natură a purta în ele la fel de multe fragmente de neadevăr sau de realitate. Căci în *Despărțiri* ambiguitatea domină: relațiile bărbatului cu cele două femei de la care primește, săptămânal, și câte două scrisori, sunt neprecizate sau, în orice caz, greu de precizat, la fel cum le sunt și îmbrățișările, greu de încadrat în mod clar într-o anumită categorie. Prin urmare, accentul va cădea nu pe povestirea ca atare, în sensul de simplă relatare a faptelor, așa cum sunt ele receptate de o conștiință exterioară, ci dimpotrivă, tocmai pe facerea povestirii, pe mecanismele care determină nașterea acestora și, eventual, pe posibilitățile de receptare. Autorul se dovedește, astfel, maestrul perfect al acestei ceremonii inedite, căci toate amănuntele ce deconspiră ambiguitatea nu sunt aduse în discuție decât în ultimele pagini ale cărții, cu puțin înainte de sinuciderea protagonistului.

Critica literară latino-americană a vorbit adesea despre structura metonimică a romanului *Despărțiri*, înțeles, de asemenea, ca un colaj cubist sau ca o prezentare fragmentată. Dar cartea poate fi citită și prin raportare la un celebru studiu al lui Roman Jakobson referitor la mecanismele textuale ale prozei lui Boris Pasternak, receptate prin prisma metonimiilor care constituie structura profundă a prozei acestuia. La fel se întâmplă și în cartea lui Juan Carlos Onetti: totul e prezentat, pe de o parte, de la

cauză la efect, dar și de la efect la cauză. De la nivelul relațiilor temporale la al celor spațiale și invers. Mai mult, cel mai adesea, acțiunea ia locul autorului, iar o remarcă a personajului sau un atribut al său înlocuiesc prezența nemijlocită. Finalitatea estetică a unui astfel de demers reprezintă, desigur, adevărata naștere și inițiere a cititorului interpret, și nu a cititorului dus de mână de un narator duplicitar. Desigur, anumite pasaje ne pot duce cu gândul la celebrul *Aleph* al lui Borges, trimițându-ne, ca cititori – acum deloc inocenți... – la o întreagă viață a personajului rememorată în chiar cursul unei ficțiuni pe cale de a fi construită.

„Se zice că poți minți în mai multe chipuri, dar cel mai respingător dintre toate e să spui adevărul, întregul adevăr, ascunzând, astfel, miezul lucrurilor”, afirma Juan Carlos Onetti, explicându-și tehnica narativă și accentul pe punctul de vedere din romanul *Puțul*. O afirmație care, în fond, poate caracteriza, la fel de bine, și *Despărțiri*, carte care, dincolo de inovațiile formale amintite, aduce în prim plan marile teme ale prozei scriitorului uruguayan: singurătatea umană, imposibilitatea comunicării, prăbușirea valorilor vieții moderne. Soluția de salvare – cine știe, poate chiar singura soluție posibilă și, în orice caz, unica valabilă din punctul de vedere al lui Onetti – e de a pune totul într-o carte. Dovadă supremă a existenței oamenilor – ca personaje sau nu. Și a sentimentelor. Și a adevărului vieții, singurul adevăr și cea de pe urmă certitudine în marea de ambiguități a lumii exterioare.

## Între teama de moarte și teama de Frumos

„Mori în gând în fiecare dimineață,  
și n-o să te mai temi de moarte.”

(Hagakure, Codul de conduită  
al samurailor, sec. al XVIII-lea)

Dacă, cel puțin în spațiul cultural occidental, orice discuție referitoare la o teorie a romanului – în sens larg, desigur – începe, în majoritatea cazurilor, cu dezbateri mai mult sau mai puțin aprinse în legătură cu denumirea însăși a acestei specii literare, în Japonia lucrurile se prezintă altfel. În primul rând, trebuie să avem în vedere faptul că, așa cum afirmă 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, căci implică scrieri extrem de îndepărtate de prezent și care, ca atare, se supun unor reguli formale și de conținut cu totul diferite față de cele de azi. Apoi, trebuie să amintim că, o dată cu restaurația Meiji (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, Jun'ichiro Tanizaki, Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, Kobo Abe, Yasushi Inoue sau Kenzaburo Oe. Abia acum proza va depăși, în sfârșit, inferioritatea de care părăsise a suferi veacuri de-a rândul și va atinge un nivel egal, dacă nu chiar superior poeziei, considerată arta supremă a cuvântului în Japonia. Se vor produce importante modificări estetice, scriitorii acestei perioade căutând să ignore cât mai mult moștenirea culturală a epocii anterioare care se condusesse exclusiv 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 rea-

liști, ei au exercitat, prin aceasta o adevărată critică sistematică. 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 reprezintă una dintre constantele literaturii nipone a epocii; dar se va depăși, astfel, nivelul literaturii anterioare, a „ușilor închise”, din perioada Tokugawa. Desigur, este cunoscut faptul că, nu o dată, diferențele dintre viziunea morală sau estetică a acestor scriitori și societatea în care trăiau și creau se va încheia cu un eșec, alienarea fiind, pentru unii, prețul: adesea singura soluție găsită a fost sinuciderea, iar exemplele lui Yasunari Kawabata sau Yukio Mishima, ca să ne oprim doar la acestea, sunt edificatoare în acest sens.

Există, însă, și preocupări teoretice în această perioadă, cazul cel mai edificator fiind al lui Tsubouchi Shoyo, cel care publică, în 1885, *Esența romanului*. Soluția propusă de autor pentru depășirea crizei pe care o constata la nivelul literaturii era acceptarea influențelor occidentale și abandonarea vechii concepții ce privea proza doar ca pe un instrument didactic. Cerințele amintesc, pe alocuri, doctrina artei pentru artă, numai că autorul nu se mulțumește doar cu îndemnul adresat scriitorilor de a depăși închistarea specific niponă, ci dorește și adoptarea unor forme literare noi, considerate superioare celor cultivate anterior în Japonia.

Literatura epocii Meiji a fost imensă din punct de vedere cantitativ, numai că o bună parte a ei nu mai prezintă, azi, nici un interes estetic, multe din creațiile perioadei nefiind decât adaptări ale unor creații occidentale. Tocmai aici e locul geometric unde se situează scrierile lui Yukio Mishima, autorul reprezentativ prin excelență al perioadei amintite, fie că e vorba de roman, piese de teatru, eseuri sau pamflete – toate acestea, expresie a unei vaste problematice pe care s-a considerat întru totul îndreptățit și, mai ales, capabil s-o abordeze și s-o exprime. Vom regăsi la Mishima, încă din primele pagini și până la sfârșitul creației sale, nevoia de a opri în loc timpul care trece, adevărat leit-motiv al prozei lui. Aproape în toate textele sale de început domină stilul european, fie că e vorba de realismul liric din *Setea de a iubi* sau *Templul de aur*, sau de caricatura mușcătoare din *Marinarul aruncat înapoi de mare*. Căci tânărul scriitor frecventase literatura modernă europeană, de la nume ca Swinburne, Wilde sau Villiers de l'Isle-Adam, până la Thomas Mann, Jean Cocteau sau Radiguet.



În acest context, comparat cu creațiile anterioare, unde se simțeau, încă, multe imperfecțiuni stilistice, *Templul de aur* (1956)\* este o adevărată capodoperă, pe care numeroși critici n-au ezitat s-o numească „o creație barocă prin excelență”. Ca și în alte cazuri, punctul de plecare este reprezentat de un fapt divers, din realitatea imediată, care a ținut prima pagină a ziarelor nipone: în 1950, spre stupoarea și imensa dezamăgire a iubitorilor artei tradiționale din Arhipelag, Templul de Aur din Kyoto, vechi de cinci sute de ani, arde până în temelii în urma incendierii sale voluntare de către un tânăr novice buddhist care își propusese să piară, spectaculos, o dată cu templul. Tipic pentru Mishima, dintre motivațiile vinovatului, printre care par să se fi numărat ambiția frustrată și ranchiuna, scriitorul nu reține decât una, și anume ura față de Frumos, exasperarea în fața bijuteriei mult prea strălucitoare care este Templul de aur. Bălbăiala și urâtenia îl izolează pe tânărul Mizoguchi, mult prea puțin înclinat, de altfel, pentru viața monahală, de prietenia celor de vârsta sa, neavând alți apropiați decât pe candidul Tsurukawa, a cărui sinucidere din dragoste este mascată de familia care susține că a avut loc un accident, și demonul Kashiwagi, șchiopul cinic care se folosește de infirmitatea sa pentru a seduce femeile. Marguerite Yourcenar afirmă că, în fond, Mishima surprinde prea puțin din mediul ecleziast buddhist, căci, poate un Huysmans de la răspântia secolului sau un Bernanos din epoca incendierii Templului de Aur ar fi putut descrie, în fond, aceleași aspecte, având în vedere că un seminarist care, indignat de amorțeala religiei, să dea foc unei mănăstiri, nu este cu totul de neimaginat în Occident. Dar scriitorul nipon a încercat să redea, aici, și altceva: anume profunzimea sa cunoaștere a practicilor exterioare ale buddhismului, având, deopotrivă, capacitatea de a asimila perfect și unele tehnici de contemplare. Și tocmai aici e de găsit diferența fundamentală: în fond, romanul lui Yukio Mishima este mai puțin proză, în sensul consacrat al termenului, și mai mult cânt și poezie. Pentru că nu doar acțiunea are un sens în această carte, 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 și tensiune. Este vorba de acea ceremonie a sensurilor ce reverberează într-un spa-

\* Yukio Mishima, *Templul de aur*. Traducere de Angela Hondru, București, Editura Humanitas, 2006

țiu epic gol, iar crearea golului epic eficace va fi în măsură să acorde gestului celui mai neînsemnat o intensitate puternică. Acest vid epic are tocmai rolul de a potența vibrația trăirii imediate în puritatea ei primară, care constituie substanța operei, izvorâtă din cultul literaturii japoneze pentru momentul revelator. De altfel, în discursul de acceptare a Premiului Nobel, Yasunari Kawabata – marele contemporan al lui Mishima și cel care îl considera pe autorul *Templului de aur* drept cel mai important autor japonez al vremii – afirma: „Discipolul Zen se îndepărtează de sine și intră în lumea nimicului. Acesta nu e nimicul sau golul occidental; fundamentul spiritual s-ar părea că e complet deosebit.” Iată, deci, că bucuria vidului este chiar expresia care poate caracteriza opera în discuție. La fel cum se va întâmpla și în construcția epică din *Marea fertilității*, parțial comparabilă cu celebra *Casă Buddenbrook* a lui Thomas Mann, Mishima pare a sugera, aici, că ceea ce rezultă din toată frământarea sufletească și din toate acțiunile personajului principal este Nimicul, apropiat în mare măsură de ceea ce misticii spanioli înțelegeau prin „Nada”. În plus, ambivalența ură-iubire a novicelui pentru templu face din această carte o alegorie perfectă: căci tânărul, în ciuda urii sale neclintite față de Frumos și față de această construcție în sine, iubește profund Templul de Aur, simțindu-l, de-a dreptul, ca pe o parte din trupul său. Dar, pe măsură ce el se înrăiește tot mai mult, templul, atât de perfect în frumusețea lui, îi devine cel mai mare dușman. Cu toate acestea, el va reprezenta mereu pentru tânărul Mizoguchi, așa cum o demonstrează numeroasele sale meditații influențate, evident, de buddhismul tantric, propriul sine, ajungând să-și închipuie templul ca pe o parte a sufletului său, la fel cum, cu ani în urmă, pietricica aruncată în lac de Tsurukawa sparge și risipește în unde mișcătoare răsfrângerea obiectului perfect, o altă imagine buddhistă a unei lumi în care nimic nu dăinuie: „Eram singur acolo și Templul de Aur mă învăluie. Oare eu stăpâneam Templul, sau el pe mine?” Pentru că, după ce incendiază edificiul, primul impuls al novicelui este cel de a se arunca el însuși în flăcări, dar va da înapoi, sufocat de fumul gros și speriat de flăcările puternice care amenință să-l înghită. Apoi se retrage pe colina din apropiere, renunțând la mărețul plan de sinucidere – „lamentabil Eratostene care mai vrea doar să trăiască”, ca să repetăm formularea aceleiași Marguerite Yourcenar. Mizoguchi se dovedește, astfel, incapabil atât să se ridice la adevărata înțelegere a Frumosului și la acceptarea acestuia ca atare,

dar și la demnitatea morții – aspect care îl va preocupa, de altfel, pe Mishima însuși, atât în cărțile sale, cât și în propria sa existență, dacă avem în vedere modul în care a ales să-și sfârșească viața, după regulile din vechiul cod al samurailor. De altfel, există în opera lui Yukio Mishima, în principal două tipuri de personaje: pe de o parte cele care-și alungă în orice clipă moartea din gând pentru a trăi fericite și libere, iar pe de alta acelea care, dimpotrivă, simt că trăiesc cu atât mai pregnant și mai înțelept cu cât o au mereu alături, înregistrând fiecare semn pe care aceasta li l-ar putea face – în senzațiile trăite de trupurile lor sau în întâmplările din lumea exterioară pe care le întâlnesc în cale. Interesant este că ceea ce unii numesc simplă manie morbidă reprezintă, pentru ceilalți, o neclintită disciplină eroică. La sfârșitul lecturii *Templului de aur*, fiecare cititor poate încerca să-și facă o părere asupra lui Mizoguchi și să-l încadreze în acest model structural.

## Vocile lui Juan Rulfo

„Zgomote. Glasuri. Zvonuri. Cântece îndepărtate.”

(Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 29)

În 1953, scriitorul mexican Juan Rulfo publică volumul de povestiri *El llano en llamas* (*Câmpia în flăcări*), iar la puțin timp după aceea, în 1955, romanul *Pedro Páramo*<sup>\*</sup>, reușind să stabilească, aproape fără ca cineva să-și dea seama, toate coordonatele esențiale ale realismului magic ce avea să demonstreze tuturor și odată pentru totdeauna vitalitatea literaturii latino-americane și capacitatea sa de a-și înnoi formele (și formulele) narative, pentru a depăși mult discutata criză în care se găsea romanul, la începutul anilor '60 ai secolului trecut. Apreciat la modul superlativ de Jorge Luis Borges și Gabriel García Márquez – cel care, în paranteză fie spus, găsește în *Pedro Páramo* o importantă sursă de inspirație pentru propria sa carte, *Un veac de singurătate*, după cum va mărturisi el însuși în repetate rânduri – Juan Rulfo a devenit, nu după multă vreme, obiectul predilect de studiu pentru critici literari de cele mai diverse orientări, rareori scriindu-se atât de mult despre o operă de atât de reduse dimensiuni. În plus, fără să fie neapărat și un best-seller, romanul *Pedro Páramo* a exercitat, în ultimele decenii, o adevărată fascinație, atât pentru autorii continentului sud-american, cât și pentru publicul cititor. Una dintre explicațiile acestui fenomen ar fi prezența în text a nenumărate enigme – dintre care, unele, sunt lăsate nerezolvate până la sfârșit – de natură a-l implica și pe lector în însăși scriitura cărții; dar într-un mod fundamental diferit de deja celebra „reader participation”, teoretizată mai cu seamă în mediile academice nord-americane, căci Rulfo tinde să-și prindă cititorul mai cu seamă în capcana insidioasă a relațiilor extrem de complexe sta-

\* Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Traducere, prefață, postfață și note de Ileana Scipione, RAO, 2006

bilite între trecut și prezent, dar, deopotrivă, între vocile narrative ale textului.

Interpretat, uneori, drept roman „polifonic și dialogic”, în sensul pe care îl dă acestor termeni Mihail Bahtin, sau, alteori, drept primul text ce va crea condițiile pentru ulterioara apariție a „goticului modernist mexican”, *Pedro Páramo* se dovedește, la o lectură atentă, a fi și ceva pe deasupra. Nu doar o carte ce distruge cronologia într-o manieră de-a dreptul faulkeriană, ci și un text ce are marele dar de a spune lucruri fundamentale despre însuși trecutul Mexicului, despre căutarea originilor și despre neașteptatele resurse ale oralității și ale fragmentarismului. Povestea propriu-zisă, reconstruită din numeroasele intervenții ale diferiților naratori, este aparent simplă: Juan Preciado pornește spre Comala, localitatea unde mama sa îi spusese, cu puțin timp înainte de a muri, că s-ar găsi tatăl său, un anume Pedro Páramo. Numai că aici, tânărul va constata că a ajuns într-un loc total diferit de cel desprins din amintirile mamei, spațiu populat doar cu personaje care nu mai sunt vii, adevărat tărâm al morților, unde tot ceea ce se aude sunt șoaptele celor care, odinioară, populasera zona, iubiseră și suferiseră aici și care nu erau considerați suficient de puri pentru a putea ajunge în Paradis: „Îmi închipuiam că văd totul prin amintirile mamei, ale aleanului și suspinelor ei întretăiate. Și-a dus traiul suspinând fără răgaz după Comala, tânjind să revină, dar nu s-a mai întors nicicând. Eu vin în locul ei. Cu ochii cu care a privit, căci mi i-a dat ca să văd.” Nu o dată, această călătorie pe care o întreprinde Juan Preciado la Comala a fost comparată cu însuși drumul cititorului prin meandrele acestui text, o călătorie în care atât cititorul, cât și personajul par a suferi de constante pierderi ale simțului și, mai ales, ale capacității de orientare. Pe de altă parte, la nivelul expresiei estetice caracterizate de o înțelegere imaginativă, romanul acesta are și rolul de a explora istoria socială a Mexicului, în perioada de sfârșit de secol XIX și început de secol XX. În fond, nu o dată, Juan Rulfo însuși a afirmat că rămășițele unei orânduiri cvasi-feudale, revoltele violente și dramaticul exod al oamenilor din zona rurală au determinat apariția a numeroase orașe fantomă pe teritoriul Mexicului, țară care, cel puțin din punct de vedere teoretic, părea a se îndrepta spre modernitate. De aici și sentimentul dominant din *Pedro Páramo*, exprimat mai cu seamă prin intermediul modelului în care un străin, Juan Preciado, percepe noua realitate –

sau, poate, mai bine, irealitate, – în care a ajuns și în care, de altfel, își va găsi și propriul sfârșit.

Cartea este centrată, în principal, pe istorisirile a trei personaje: Juan Preciado, Pedro Páramo și Susana San Juan, iar dincolo de acestea, este marcată de încercarea autorului de a reda ființa însăși a acestei așezări, Comala, aflată, cumva, sub totala stăpânire a temutului *cacique* de pe moșia Media Luna, *don* Pedro. Juan Preciado este cel care conduce cititorul prin hățișurile acestei lumi pe care, la început, el nici măcar n-o percepe ca fiind a morților. Doar pe parcurs va deveni din ce în ce mai convins că așa stau lucrurile și că toți cei pe care îi întâlnește și cărora le vorbește nu sunt altceva decât suflete rătăcitoare, capabile a-l atrage și pe el în împărăția morții. Experiența are unele puncte asemănătoare cu cea din *Spoon River Anthology* (1915) a lui Edgar Lee Masters. Dincolo de călătoria inițiată de Juan Preciado, romanul are în vedere rapida ascensiune a lui Pedro Páramo, cel care, prin viclenie și violență a reușit să creeze, la Comala, un mic imperiu în care totul se desfășoară după bunul său plac. Pedepsa, însă, nu va întârzia, căci fiul său, Miguel Páramo va muri în circumstanțe tragice, iar Susana San Juan, singura femeie pe care a iubit-o încă din copilărie și pe care va continua s-o iubească toată viața, sfârșește prin a înnebuni, prefigurare a morții lui Páramo însuși, ucis cu cruzime chiar de unul din fiii săi nelegitimi.

Desigur, dincolo de toate aceste întâmplări, romanul reușește să reconstruiască, prin atmosfera inconfundabilă, epoca tulbure și plină de violență a Revoluției Mexicane (1910 – 1920) și a Revoltei Cristero (1926 – 1929), evenimente care, pentru prima dată, au făcut auzite și glasurile de *campesino* din zona rurală a Mexicului. Căutarea tatălui devine, astfel, la un nivel mai larg al semnificațiilor, căutare a originilor și a rosturilor esențiale, încercare de regăsire a adevăratelor valori ale umanității din această parte a lumii. Pentru că, în fond, Rulfo însuși a intenționat, la început, să-și intituleze romanul *Los murmullos* (*Murmurele*), deoarece, șoptind înăbușit pe la colțuri de stradă, abia auzite la capătul viselor sau gemând prin cimitire, aceste murmure venite, parcă, dintr-o altă lume, stau mărturie pentru o realitate crudă și dură, ascunsă cu grijă în spatele fațadei bine lustruite a progresului din anii de dominație ai lui Porfirio Diaz, replică la nivel macrotextual a lui Pedro Páramo însuși. Dar, la fel ca și președintele mexican, lui Páramo îi e la îndemână să controleze viața exterioară a oamenilor, însă niciodată nu va reuși să le stăpânească

că dorințele și visele, de aici eșecul său sentimental și permanenta sa neîmplinire și singurătate. În acest context, se individualizează profund secvențele în care cititorul aude vocea Susanei San Juan, al cărei întreg discurs – poetic în cel mai bun sens al cuvântului – este unul al memoriei și deziluziilor. E povestea tragică a unei femei forțate să-și găsească refugiu în nebunie, singurul mijloc pe care-l poate ea găsi pentru a reuși să-și protejeze, chiar dacă doar parțial, sufletul în fața asalturilor forțelor ostile din jurul ei: o lume patriarhală, crudă și tiranică, o biserică ce nu oferă speranța vreunei mântuirii, împărăția morții însăși. Prin urmare, cititorul ajunge să vadă – sau să creadă că vede – lucruri care pot fi (sau, la fel de bine, nu pot fi) înaintea ochilor săi. Adică exact ceea ce se spune la un moment dat Juan Preciado, înțelegând că este, el însuși, bântuit de toate fantomele trecutului: „Nu știu. Văd oameni și lucruri acolo unde nu e nimic.” Cititorul străbate, astfel, el însuși, un drum inițiat, acela al unei înțelegeri diferite de aceea pe care i-o ofereau textele canonice ale literaturii latino-americane anterioare. Dar care, vorbind despre Pedro Páramo, vorbește, extrem de convingător, și despre dificultățile de impunere a modernității în Mexic, constituindu-se, astfel, într-un adevărat text de o putere subversivă. Cartea devine, în felul acesta, o inedită poveste, spusă cu o tehnică unică și greu de egalat, despre sentimentul permanentei existențe a unui trecut care nu va pieri niciodată cu desăvârșire și despre dificultatea supraviețuirii într-o lume al cărei contur a fost trasat de forțe ce scapă puterii și, nu o dată, înțelegerii oamenilor obișnuiți. Dar, în egală măsură, o extraordinară mărturie a capacității de a visa a ființei umane și de a se salva, prin vis și iubire, de orice umbră și de suferința nesfârșită din împărăția acestei lumi.

Columb, Cervantes, Carpentier  
sau  
Cucerirea Paradisului și Paradisul Cuceririi

„Dar, în aceste clipe, când trăiesc – încă trăiesc – în așteptarea ultimului meu auditor, suntem doi într-unul. Cel ce zace, cu mâinile așezate de pe acum în chip de rugăciune, desemnat – nu tocmai! – să vadă moartea intrând pe ușa aceasta, și celălalt, cel dinăuntru, care încearcă să se elibereze de mine.” Aceasta este, iar o lectură atentă va demonstra cu siguranță afirmația, situația esențială a romanului *Harpa și umbra*\* de Alejo Carpentier, dar, deopotrivă, și a personajului său principal, Cristofor Columb. Construită în jurul figurii descoperitorului Americii și pornind de la pretextul narativ reprezentat de încercarea eșuată de a-l canoniciza pe marele navigator, demers inițiat de Papa Pius al IX-lea, cartea aceasta este, din mai multe puncte de vedere, un adevărat tur de forță. Nu doar în ceea ce privește realizarea ca atare a chipului marinarului și aventurierului genovez care și-a oferit posibilitatea descoperire o dată Spaniei, de două ori Portugaliei și o dată Angliei – dar fără succes – până când, în cele din urmă, Isabela de Castilla a acceptat să finanțeze – dar nu cu bani proprii... – expediția spre țăramurile necunoscute de dincolo de mări. Ci și, poate mai ales, în ceea ce privește modul în care autorul cubanez alege să se înscrie în tradiția literară hispană de până la el dar, în egală măsură, să și întemeieze o alta, în buna descendență a scriiturii marelui său înaintaș Miguel de Cervantes, trecând prin maniera textuală a ficțiunilor borgesiene. Se întâmplă așa deoarece, după cum Alejo Carpentier însuși afirma cu convingere: „Totul e deja scris în opera lui Cervantes.”

Asemănător până la un punct cu concepția lui Jorge Luis Borges, modul lui Carpentier de a înțelege și de a practica literatura se raportează mereu, mai mult sau mai puțin evident, la Cervantes însuși, și nu, așa cum proceda maestrul argentinian al

\* Alejo Carpentier, *Harpa și umbra*. Traducere de Andrei Ionescu, București, Editura Corint, 2006

ficțiunii, doar la Don Quijote. *Harpa și umbra*, ultimul roman al lui Carpentier, publicat în 1978, este, fără îndoială, dovada cea mai potrivită în acest sens. Autorul construiește aici o nesfârșită serie de asocieri intertextuale ce funcționează ca puncte de legătură între propria sa creație și *Muncile lui Persiles și ale Sigismunde*, cea de pe urmă carte a lui Cervantes însuși. Ca și acesta, scriitorul cubanez încearcă să realizeze o sinteză a tuturor scrierilor sale de până atunci, dar și a propriei vieți. Și tocmai din caracterul fantast și imaginativ, prezent în cel mai înalt grad în textul despre Persiles și Sigismunda derivă încrederea sa în puterea ficțiunii, singura de natură a stabili o conexiune convingătoare între lumea misterioasă a cețurilor Islandei, tocmai cadrul cu care începe cartea lui Cervantes, și dorința lui Cristofor Columb de a descoperi noile țărmuri de peste mări. Este evident încă din primele pagini ale romanului de față, unde Carpentier relatează călătoria lui Columb în Nord, că scriitorul încercă să stabilească o subtilă legătură între Cervantes și Columb, dar și între Cervantes și el însuși ca autor al cărții de față – în calitate de specialiști în stare a face speculații referitoare la natura literaturii și, mai ales, la tradiția prozei latino-americane. În fond, în *Harpa și umbra*, cititorul găsește o extinsă relatare a vieții lui Columb, făcută de el însuși, pe patul de moarte, în așteptarea duhovnicului. Întrucâtva asemănător, Carpentier avea să moară la mai puțin de doi ani după apariția romanului, iar Cervantes se stinge la patru zile după ce semnase dedicația pentru *Persiles și Sigismunda*. Deloc întâmplător, și Pierre Menard, cunoscutul „autor al lui *Don Quijote*” din celebra ficțiune borgesiană, este trecut de puțină vreme în lumea umbrelor... Moartea autorului este o temă ce apare în toate aceste texte tocmai pentru că ele aduc în discuție – fiecare în felul său – ideea de sfârșit, cu toate implicațiile acestuia, ca și nevoia – uneori disperată – de a spune adevărul în aceste ultime clipe. În plus, exact ca și *Muncile* lui Cervantes, *Harpa și umbra* se încheie la Roma, în încercarea evidentă de a marca finalitatea demersului narativ, dar și transcendența cuprinsă în faptele personajului principal.

Figura lui Cristofor Columb a reprezentat o fascinație constantă pentru numeroși scriitori latino-americani, dacă e să amintim aici, pe lângă Carpentier, doar numele lui Augusto Roa Bastos cu *La vigilia del Almirante* sau Abel Posse cu *Los perros del Paraíso*. Scriitorul cubanez se individualizează, însă, între aceștia, mai cu seamă prin restructurarea formulelor consacrate ale romanului istoric, accentul căzând, în *Harpa și umbra*, nu neapărat

pe detaliile raportabile la anumite realități cunoscute și demonstrate sau demonstrabile, ci, mai ales, pe ideea imposibilității cunoașterii totale a adevărului istoric sau a realității însăși, pe distorsiunile ludice și sau parodice, pe elementele de metaficțiune și intertextualitate, toate acestea, utilizate cu succes de Carpentier încă din *Concert baroc*. De altfel, elementul livresc și permanenta raportare la acesta apar încă din epigraful cărții, preluat din *Legenda de aur*: „În harpă, când o faci să sune, sunt trei lucruri: arta, mâna și coarda. În om: trupul, sufletul și umbra.” Se ierarhizează, astfel, de la bun început, prezența celor doi termeni care vor organiza compoziția romanului, implicând prezența a două perspective, una mitificatoare și alta demitificatoare ce compun complicatul joc de perspective și de nuanțe ce duce la creionarea figurii contradictorii a lui Columb. Figură ce se raportează mereu, dincolo de toate aceste amănunte, mai cu seamă la Cervantes – poate mai ales în momentul în care, întors în Spania, marele amiral organizează la Barcelona un adevărat spectacol de păpuși în fața Curții Regale, cu scopul de a-și etala cât mai strălucitor marea descoperire – reprezentată, însă, doar de câteva foițe de aur și de niște indigeni înfomețați și speriați de moarte, purtând niște veșminte de carnaval... Nimic altceva decât făcuse și Cervantes, marele maestru și mânător al unor personaje picarești precum Gines de Pasamonte, cu scopul aproape declarat de a-și demonstra vocația de scriitor. În fond, propria prezență a lui Cervantes ca autor în paginile operei sale i-a furnizat lui Carpentier modelul de urmat, mai cu seamă în imaginea tutelară a cărții, Columb meditănd asupra vieții proprii pe patul de moarte, căci, desigur, „lucrurile umane nu sunt eterne”, după cum constatase, la rândul său, Cavalerul de la Mancha... Desigur, perspectiva lui Carpentier e îmbogățită cu numeroase alte trimiteri, de la Quevedo la García Lorca, trecând, mereu și deloc întâmplător, prin ironia lui Montaigne din eseuri precum celebrul *Despre canibali*, la care se fac, în fond, evidente trimiteri în *Harpa și umbra*.

Însă paradoxul esențial constă, poate, tocmai în faptul că, deși contestat de unii și venerat de alții, Cristofor Columb însuși este considerat, în numeroase istorii ale literaturii latino-americane, drept cel dintâi autor al continentului, prin celebrul său jurnal, scris la debarcarea în Lumea Nouă. Un autor străin, prin origine, de tradiția hispană. Și un jurnal... inexistent – mai exact, pierdut și apoi reconstituit din fragmentele compilate ulterior de Fray Bartolome de las Casas în compendiul său intitulat

*Historia de las Indias*. Tocmai de aceea, *Harpa și umbra* tinde să devină, la rândul său, un soi de veritabil *Aleph* al literaturii latino-americane în ansamblu, având în vedere că este compus, ca text românesc, din numeroase trimiteri sau aluzii la clasici cum sunt Esteban Echevarria cu al său *El matadero* sau Sarmiento cu *Facundo*. Dar și la autori moderni, de la Pablo Neruda cu al său *Canto general*, la Lezama Lima cu *Rapsodia para un mulo*, pentru a rămâne doar la aceste exemple. Mesajul implicit și insidios al romanului de față este că, simplificând mult lucrurile, bazele literaturii latino-americane reprezintă un soi de text hibrid, scris într-o spaniolă imperfectă și rescris, apoi, de Carpentier însuși, un adevărat nou Pierre Menard, în căutarea originilor uitate. Iar dacă naratorul invocă în anumite momente de Cervantes, Cide Hamete Benengeli, era arab, deci, implicit, mincinos, Columb din *Harpa și umbra*, pregătindu-se pentru cea de pe urmă călătorie, de astă dată fără de întoarcere în această (minunată?) lume (nouă), își trece în revistă nenumăratele minciuni sau jumătăți de adevăruri pe care, de-a lungul vieții, le-a spus nu doar tovarășilor săi, ci le-a inclus în propriile scrisori și pagini de jurnal. Dar acum, în ultimele clipe e hotărât: „Voi vorbi, deci, voi spune tot.” Adică adevărul despre cucerirea paradisului și despre paradisul cuceririi. Despre băștinași și despre hărțile din vechime. Despre distanțele străbătute pe mări și despre bogățiile din Indii. Și, mai presus de orice, despre el însuși. Dar... pentru că toate lucrurile din împărăția acestei lumi trebuie scrise, Columb va alege, finalmente, tocmai contrariul. Și anume, să rostească, ca și cum ar face-o „cu glasul altuia”, doar „ceea ce ar putea rămâne scris pe un monument de marmură.” Căci adevărul lumii de dincolo de Paradis e de găsit – atât cât este – doar în cele scrise...

## Un Babel balcanic

Privind literatura secolului XX ca pe un nou Babel și analizând-o din această perspectivă, Roger Caillois evidențiază – și, „retoric”, reușea chiar să demonstreze – „orgoliul, confuzia și distrugerea” acesteia, termenii citați fiind chiar incluși în titlul lucrării sale, *Babel: orgueil, confusion et ruine de la littérature*. De altfel, Turnul Babel a reprezentat o adevărată temă predilectă pentru autori foarte diferiți, în cele mai diverse epoci de la Hugo la Kafka, pentru a ne limita doar la aceste exemple. Astfel se conturează o dublă mișcare în literatură începând cu mijlocul secolului al XIX-lea: o dramatizare și, în același timp, o modernizare a povestirii biblice, în care se descifrează, sau căreia i se impune o retorică ce se referă la „neprevăzutul din istoria noastră și la amenințările ce apasă asupra societății de astăzi”, ca să-l cităm pe Paul Zumthor. Imaginea Turnului Babel îl readuce pe „omul revoltat” la realitatea condiției sale ontologice și culturale, reliefându-i adevăratul destin.

„Reality is not a matter of fact, it is an achievement”, scria William H. Gass. Tocmai de aceea, un adevărat povestitor trebuie să-și țină cititorii captivi în interiorul limbajului operei, pentru că, din punct de vedere literal, nu există nimic dincolo de el. Aici trebuie căutate sursele fascinației pe care o exercită asupra cititorilor proza lui Ismail Kadare. Privit, adesea, doar din perspectiva unui potențial Premiu Nobel pentru Literatură pe care ar putea să-l aducă Albaniei, țară din fostul spațiu comunist, Kadare a fost receptat în consecință: drept un autor de scrieri parabolice și simbolice, de natură a pune în discuție, desigur, la modul alegoric, caracterul unui regim totalitar, precum și de a submina doctrina mult discutatului realism socialist care a marcat pentru suficientă vreme literatura din această parte a lumii. Poate tocmai de aceea, situația fundamentală a prozei sale a rămas cea din *Generalul armatei moarte*, roman apărut în 1963; este povestea unui general italian copleșit de misiunea care i-a fost încredințată tocmai în Albania. Și, cu toate că pare a se dedica cu trup și suflet îndeplinirii ordinelor primite, personajul principal

al cărții pare a nu înțelege niciodată până la capăt că, din punct de vedere spiritual, este și el la fel de mort ca și soldații căzuți în confruntările armate din vechime.

În fond, prin acest gen de proză, Kadare (care, în paranteză fie spus, s-a afirmat mai întâi ca poet) nu face decât să se înscrie într-o tendință bine reprezentată în literatura albaneză a anilor '60 – '70, alți autori care s-au raportat la aceasta fiind, mai cu seamă, contemporanii săi Fatos Arapi și Dritero Agolli. Dar, în cadrul acestei orientări, Ismail Kadare reușește să-și afirme, foarte repede, vocea proprie și să se individualizeze – fiind, de altfel, remarcat rapid de John Updike, cel care îl caracteriza, în 1971, la puțină vreme după publicarea romanului *Cronică în piatră*, drept „un scriitor sofisticat și desăvârșit, atât în ceea ce privește proza poetică, cât și densitatea narativă a romanelor sale.” Una dintre temele sale favorite va fi, așa cum se întâmplă, de exemplu, în *Cetatea* (1970), explorarea modului în care trecutul influențează prezentul și modelează, astfel, viețile oamenilor, după anumite tipare prestabilite. De aici și accentul pus de scriitor pe „Kanun”, vechea lege albaneză a răzbnării după principiul „ochi pentru ochi”, nescrisă, deisgur, dar care și-a pus amprenta generații de-a rândul asupra vieții și mentalităților din această țară.

Dincolo de toate aceste aspecte – adevărate, desigur – se mai găsește ceva, o temă poate neașteptată, dar, în orice caz, prezentă în câteva din romanele mai recente ale lui Kadare, atât în *Iarna mării însingurări*, cât și în *Concert la sfârșit de toamnă*; dar poate mai ales în *Anul negru*<sup>\*</sup>. Și anume, imaginea, evident, din nou simbolică – chiar difuză, uneori – a Turnului Babel. „De aceea s-a numit cetatea aceea Babilon, pentru că acolo a amestecat Domnul limbile a tot pământul și de acolo i-a împrăștiat Domnul pe toată fața pământului”, se spune în Geneza biblică. Fascinația Turnului Babel apare și în cazul lui Kadare. Astfel, *Anul negru* abundă în suprapuneri de planuri și afirmă mereu singurătatea omului, în mijlocul naturii, în mijlocul armatei sau marelui oraș, toate acestea tinzând să devină un uriaș univers narcisiac, alteritate irecuperabilă a eului și a limbajului său. Textul este, prin urmare, plin de „semne”, pentru ca cititorul să înțeleagă că nu este vorba de o simplă metaforă întâmplătoare. La un anumit nivel de semnificații, romanul este o cronică a unei perioade extrem de zbuciumate

<sup>\*</sup> Ismail Kadare, *Anul negru. Concurs de frumusețe masculină la Stâncile Blestemate*. Traducere, postfață și note de Marius Dobrescu, Editura Polirom, 2006

din istoria modernă a Albaniei, mai precis anii care au urmat declarării independenței. Scriitorul pornește de la o serie de evenimente istorice reale care au marcat anii 1913 și 1914, care reușesc să contureze cu pregnanță imaginea unei țări fără un guvern stabil, pe al cărei teritoriu armatele străine nu mai conțineau să mășăluiască, unde bandele de jefuitori operau netulburate. Tot acest spațiu – simbolic, desigur – este străbătut, într-un marș nu mai puțin haotic, de ceata lui Shestan Verdha, un țaran *kapedan* care își părăsește satul natal și care, urmat de alți câțiva luptători, încearcă cu disperare să-și salveze patria. Primul și cel mai evident între semnele textului este apariția cometei, eveniment relatat chiar în primele pagini ale cărții: „Au existat fel de fel de ipoteze ba că, încă de la început, apariția cometei i-a dat anului acea aura de deșertăciune pe care a avut-o, ba că, ceva mai târziu, după ce lucrurile au luat-o la vale, oamenii s-au convins că necazurile veniseră de la sine. Uite, așa au stat lucrurile în anul acela, pe care nu numai pesimiștii incurabili, dar și cei care vedeau în jurul lor numai flori și veselie au căzut de acord să-l numească anul negru.” Va urma descrierea acestui an, iar maniera pe care o alege Ismail Kadare este, din nou, una aparte căci lunile ce vin sunt prezentate din diferite perspective: cea a lui Shestan Verdha, a generalilor străini, a esadiștilor musulmani, a faimoasei curtezane albaneze Sara Stringa, a tinerei și înspăimântatei regine a Albaniei, soția prințului Wilhelm de Wied. Tehnica punctului de vedere este perfect stăpânită de scriitor, rezultatul fiind crearea unei atmosfere unice, în care totul pare posibil. Totul, mai puțin înțelegerea și reala comunicare între oameni. De aici – imaginea simbolică a unui adevărat Babel balcanic. Nu întâmplător, generalii olandezi nu se pot înțelege cu subordonații lor, nimeni nu poate fixa data Ramadanului musulman, au loc nesfârșite discuții cu privire la dificultățile traducerii anumitor sintagme albaneze în limba germană sau la semnificațiile unui neașteptat dar – o baclava – oferit de consulul turc celui englez... Scriitorul dă impresia că încearcă să surprindă tot în această carte – totul. Dar în Albania aceluia an, totul însemna haos – mai puțin efortul țaranelor simpli de a salva cu orice preț această țară – de aici și sfârșitul cu note de tragedie al *kapedanului* Shestan. Numai că dorința mai veche a scriitorilor de a încorpora întreaga lume într-o carte nu se mai poate susține în epoca noastră. Acum, fragmentarea realității exterioare și reconstruirea ei ulterioară din chiar aceste fragmente prin crearea unui nou tip de discurs românesc au devenit estetica

necesară. Tocmai de aceea, necesară devine și permanenta referire la mitul Turnului Babel, așa cum se întâmplă și în romanul de față al lui Kadare. În plus, sfârșitul secolului XX prezintă, atât la nivelul structurilor sociale și culturale, cât și la cel al unor tipuri particulare de discurs, tendința de promovare a unui alt model constitutiv, aceasta constând în schimbarea centrului de greutate al discursului românesc: se trece la o relație de-a dreptul simultană a evenimentelor, iar temporalitatea e spațializată. De aici și descrierile atâtor spații, ca într-un uriaș carusel pe care scriitorul ni-l desfășoară dinaintea ochilor în *Anul negru*. Dar, oricât de deschise sau, dimpotrivă, de închise s-ar dovedi aceste spații, ele se dovedesc de natură a înstrăina și nu mai mijloci în nici un fel comunicarea. Iar orașul – mai cu seamă capitala, și ea mereu schimbată, disputată și atacată din toate părțile – nu mai poate fi un centru, ci devine chiar negația acestuia; nu mai e semnul unității, ci abolirea ei definitivă. Nu mai simbolizează nicidecum comunicarea, ci dimpotrivă, are rolul de a consacra pentru totdeauna pierderea cuvântului prin care se face comunicarea. Tocmai de aceea personajele, fie ele prinți, consuli sau *kapedani* locali, par a nu mai acționa coerent. Acest lucru se întâmplă tocmai pentru că Babel simbolizează confuzia, iar lipsa de echilibru duce la confuzie pe planurile terestru și divin și oamenii nu se mai înțeleg. Ei par a nici nu mai vorbi aceeași limbă, adică nu-i mai leagă nici un consens. În fond, mesajul din istoria biblică și cel din subtextul romanului lui Kadare este același: în mai mică măsură decât diversitatea limbilor, povestea despre Babel se referă la comunicarea între oameni, baza existenței lor comune și șansa lor de a dăinui pe pământ. Poate că singura șansă.

Juan José Saer.  
Magia făuritorului de ficțiuni

„Ficțiunea are mai mult de-a face cu mitul decât cu istoria.”

(Juan José Saer)

Comparat nu o dată cu Borges, pe temeiul că ambii provin din spațiul cultural argentinian, și chiar considerat drept continuatorul marelui maestru al ficțiunii, desemnat, alături de reprezentarea estetică diametral opusă față de realismul magic care a marcat vreme de câteva decenii literatura sud-americană, Juan José Saer se dovedește a fi, la o lectură atentă, mult mai mult decât un nume în stare să justifice sau să certifice unul sau altul din numeroasele *-isme* ale ultimilor ani. Astfel, narațiunile sale – romane sau povestiri – se vor raporta mereu la istoria argentiniană, fie având în vedere anii peronismului sau pe cei ai altor dictaturi militare ale epocii moderne, fie încercând să readucă în actualitate trecutul mai îndepărtat: secolul al XIX-lea ori marea epocă a Conquistei spaniole din „Indiile” recent descoperite. În acest fel, povestirile lui, mereu în stare a genera noi și noi istorii vor tinde să funcționeze uneori, după cum unii critici n-au ezitat să afirme, ca un adevărat roman „total și totalizator”. Pornind sau raportându-se, nu o dată, la simplele amintiri ale personajelor, determinate de un mecanism întrucâtva asemănător celei al proustienei memorii involuntare, dar trecând totul prin complicatele labirinturi ale trecutului, într-un mod de-a dreptul faulknerian, textele lui Juan José Saer se vor constitui, astfel, adesea, ca veritabilă construcție livrescă doar pentru a putea face, prin acest demers, și pasul ulterior, considerat de scriitor esențial pentru o narațiune de valoare, și anume ancorarea explicită în mit și istorie. Tocmai de aceea, autorul acesta nu va scrie niciodată o literatură „de delectare”, cărțile sale fiind, toate, de la *En la zona* (1960), *Unidad de lugar* (1967) și până la *Nadie nada nunca*



(1980), *Glosa* (1985) sau *La ocasión* (1986), adevărate aventuri spirituale și căutări, mai cu seamă în vechiul sens, de „questa”, al acestui termen, situându-se, astfel, în buna tradiție a lui Macedonio Fernández și adresându-se, așadar, prin teme sau personaje de prim plan, mai cu seamă funcției gândirii.

În plus, fapt evident mai cu seamă în romanul *Martorul* (*El entenado*)\*, apărut în 1983, unul din principiile de bază ale artei și esteticii lui Saer este negarea totală sau, dacă nu, măcar reducerea cât mai clară a elementului factologic – numit de scriitor „anecdotic”, rolul personajelor sale privilegiate fiind, în fond, acela de a observa și de a teoretiza. Căci trecutul însuși al acestor personaje este populat nu atât de întâmplări – acestea fiind doar pretextul narațiunii – ci de percepții și, nu o dată, chiar de amintirea unor amintiri... Ca izvor istoric, scriitorul pornește, în elaborarea cărții de față, de la o cunoscută relatare a expediției lui Juan Díaz de Solís în zona Río de la Plata, referitoare la tribul colastiné, ce popula, înainte de cucerirea spaniolă, această regiune. De aceea, personajul principal din *Martorul* va alege să scrie, la bătrânețe, relatarea propriei sale experiențe fundamentale de viață, și anume cei zece ani petrecuți printre membrii acestui trib antropofag, în calitate de *Def-ghi*, concept pe care va încerca, apoi, să-l înțeleagă de-a lungul tuturor anilor pe care îi va mai avea de trăit. („*Def-ghi* li se spunea persoanelor absente sau adormite; *def-ghi* erau și anumite obiecte care se puneau în locul unei persoane absente. Tot *def-ghi* era oglindirea lucrurilor în apă, ceva care dura era *def-ghi*.”) Recuperat, cumva *in extremis* de o altă expediție spaniolă, el va ajunge înapoi în țara natală, unde, după ucenicia de șapte ani petrecută alături de înțeleptul părinte Quesada, va avea și o pasageră carieră de actor ambulant, pe care o va părăsi tocmai pentru a-și scrie memoriile și a înțelege semnificațiile profunde ale experienței sale indiene. Este clar că Saer încearcă să-și facă personajul, deloc întâmplător numit „martor”, să ajungă până la miezul realului și să-l exprime cât mai complet. Iar în acest scop, el nici măcar nu va relata propriile experiențe de viață, ci cu precădere pe acelea ale indienilor, aceștia fiind elementul cel mai pregnant de real al întregii sale existențe. Ne aflăm, ca cititori, pe teritoriul unei ficțiuni de tip aparte, înțeleasă ca adevărată „antropologie speculativă”, după cum Saer însuși se exprimă în stu-

\* Juan José Saer, *Martorul*. Traducere de Cornelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 2006

diul său *El concepto de ficción* (1997), adică o veritabilă teorie tinzând să surprindă ființa umană în ceea ce are aceasta caracteristic și să redea, în egală măsură, relația complexă stabilită între om și univers.

De aceea, narațiunea înaintea nesppectaculos printre ipoteze și supoziții dintre cele mai diverse, toate – mărturii surprinse ca atare de ochiul atent al observatorului, ale fisurilor din câmpul percepției și demonstrând, prin urmare, fragilitatea oricărei tentative de cunoaștere. Povestirea nu urmează ordinea cronologică de desfășurare a acțiunilor, căci, după relatarea vieții sale la revenirea în Europa, martorul alege să revină, în ultimele pagini, la anii petrecuți alături de indieni, considerând, implicit, că propria sa ființă nu-i altceva decât „o funcție” a cărei apariție a fost determinată de o atare experiență care, pe drept cuvânt poate fi numită limită. Naratorul va ajunge, în cele din urmă, să-și reconstruiască până și identitatea prezentă raportându-se permanent la alteritatea absolută reprezentată de membrii tribului. Un soi de „identitate negativă”, dacă e să-i dăm crezare autorului însuși, prin care personajul de față are marele curaj, dar și capacitatea de a pune în discuție până și „acel lucru pe care toți ceilalți se mulțumesc, cu o solemnitate obtuză, să-l numească patrie”. Imaginea, în fond, nu face decât să-l readucă în memorie pe Ulise, eternul călător în căutarea drumului rătăcit către insula sa mult iubită, Itaca. Numai că Saer propune, în acest roman, un adevărat model ce funcționează în sens invers celui reprezentat de eroul homeric. Viața sa ulterioară traiului alături de indieni are darul de a demonstra cum nu se poate mai convingător că, pentru el, nu există nici o Itaca în stare să-l atragă, iar semnele euforice ale civilizației hispane din anii marii și strălucitoarei Conquiste nu sunt nici ele de natură a-l face să creadă în viabilitatea acestui vast – dar crud – proiect de cucerire. Vechiul model homeric funcționează perfect, dar, de astă dată, pe dos: pentru martor e ca și cum o altfel de peșteră a lui Polifem ar fi devenit locul unde visează mereu să poată reveni, căci, după cum afirmă el nu o dată, „amintirile și visele sunt făcute din același material”. În fond, nimic altceva decât cunoscuta constatare a lui Roger Caillois, conform căreia „memoria nu e întotdeauna în măsură să distingă cu certitudine amintirea de vis, și nici amintirea de realitate.”

De aici și întrebarea pe care numeroși cititori și critici ai acestei cărți și-au pus-o, și pe bună dreptate: Dar oare, nu cumva, martorul acesta continuă să viseze chiar și atunci când spune că-

și amintește? Și cum putem fi siguri că atunci când își amintește nu visează? Dincolo de deja menționata apropiere de Borges și de celebra sa povestire *Ruinele circulare*, Juan José Saer se raportează, în fond, la Descartes, dar, la fel cum procedase și cu modelul homeric, prin opoziție. Căci, spre deosebire de Descartes, a se îndoi presupune, pentru acest inedit narator, în primul rând a se îndoi de propria existență. Mai precis, simplul fapt de a scrie, de a așterne pe hârtie povestea vieții sale și de a rememora aduce cu sine îndoiala. Dar această îndoială nu este nicidecum de natură a proba valabilitatea existenței celui care se îndoiește, și cu atât mai puțin existența lumii înconjurătoare. Tocmai de aceea, personajul martor are rarul dar de a mina el însuși (și din interior, pe deasupra!) înseși fundamentele prezentului său, prin fiecare rând pe care îl scrie. Poate mai cu seamă prin acelea în care prezintă scenele de canibalism ce marchează începutul șederii sale alături de tribul de indieni. Numai că tehnicile narative ale acestui roman sunt mult mai complexe decât s-ar crede, scenele de acest gen fiind puse mereu în legătură cu un joc al copiilor tribului, joc ale cărui reguli stricte îl fac să reprezinte, în fond, descompunerea și ulterioara recompunere a unui lanț perpetuu. Semnificațiile devin, din acest punct, clare, căci moartea nu face altceva decât să determine viața și, mai mult decât atât, să-i asigure vigoarea și continuitatea. E învățătura supremă pe care martorul o va înțelege abia după mulți ani, precum și dovada necesității scenelor crude care marchează, o dată pe an, viața tribului, un fel de exces permis doar în acele circumstanțe, având scopuri foarte precise și bine definite. În fond, în conformitate cu concepțiile lor de viață, indienii se dedau la acte de canibalism tocmai pentru a-și dovedi umanitatea, alegându-și victimele numai dintre cei considerați străini, dar salvând, în același timp, pe unul dintre străini ca *def-ghi*, aducător de noroc și inedit protector al tribului, rol pe care îl va juca martorul însuși. Desigur, Saer se raportează deopotrivă la încercările anterioare de prezentare a indienilor, mai cu seamă la cele întreprinse de Leon Portillo sau Pierre Clastres, cel care a analizat gândirea triburilor guaraní. Iar *Martorul* adoptă, cumva, un punct de vedere asemănător cu cel formulat de Clastres, având în vedere înțelegerea sărbătorii ca mecanism privilegiat ce permite depășirea limitelor impuse de raționalitatea exterior-instrumentală. Sacrificiul ritual eliberează – sau, cel puțin, simulează a elibera – tocmai victima, fie ea umană sau nu, de caracterul său utilitar. De aici și necesitatea existenței acestor *def-ghi*. Și

tot de aici tendința ultimului *def-ghi* al tribului respectiv, nimeni altcineva decât martorul narator din acest roman, de a se raporta la trecutul trăit alături de indieni ca la o altă Arcadie.

După părerea lui Juan José Saer, „aflată la încrucișarea drumurilor adevărului și minciunii, ficțiunea se situează la marginea verificabilului, afirmația și negația îi sunt străine în mod egal, iar esența ei are mai multe afinități cu obiectul decât cu discursul teoretic.” Din cauza acestui aspect și, deopotrivă, al rezolvării sale practice, precum și a poziției singulare a autorului, mereu prins între imperativele unei cunoașteri obiective și intruziunile subiectivității, putem să definim într-un mod global ficțiunea saeriană ca fiind situată, în mod fundamental, între vis și memoria ancestrală a condiției umane. În acest context, povestirea martorului din romanul omonim nu face altceva decât să prefigureze această nouă viziune referitoare la ceea ce reprezintă construcția ficțiunii: cufundare benevolă în frământata și (doar) presupusa realitate obiectivă...

## Nikos Kazantzakis sau despre drumurile libertății

Paradoxal, poate, după cum s-a constatat în urma unui studiu realizat în câteva state occidentale, dar nu și inexplicabil în contextul prezentei și atât de frecvent citatei globalizării, numele lui Nikos Kazantzakis nu este cunoscut decât în mică măsură, deși romanele sale au fost publicate în peste o sută de țări. Cu toate acestea, pe unul din primele locuri la capitolul dedicat filmelor celebre din același studiu, se găsește tocmai pelicula *Zorba Grecul* (1964)\*, în regia lui Michael Cacoyannis, cu Anthony Quinn în rolul principal. Paradoxul merge, însă, și mai departe, deoarece această situație nu face, în fond, nimic altceva decât să confirme ideile exprimate de Kazantzakis însuși, încă la începutul anilor '50 ai secolului trecut, cu privire la societatea occidentală de consum – care se prefigura de pe atunci – și mai cu seamă la civilizația imaginii ridicată la rang suprem în această nouă (dar mai puțin minunată) lume înclinată să observe aparențele și, adesea, aproape nimic altceva în afara lor.

Publicat atunci când autorul trecuse de vârsta de șaiszeci de ani, într-un moment când mulți dintre scriitorii importanți ai epocii se ocupau deja aproape exclusiv de gestionarea și administrarea gloriei literare, romanul *Zorba Grecul*, apărut în 1946, (*Viața și peripețiile lui Alexis Zorbas*, acesta fiind titlul complet al cărții) demonstrează nu doar extraordinara vitalitate artistică a lui Nikos Kazantzakis, ci, deopotrivă, și încrederea pe care o are el, acum și abia acum, în stăpânirea mijloacelor sale artistice. De altfel, și printre scriitorii greci ai generației sale, Kostas Hatzopoulos, Alexandros Delmouzos, Anghelos Sikelianos sau Kostas Varnalis, Kazantzakis s-a evidențiat prin această lipsă de grabă și așteptare a deplinei maturizări a expresiei romanești, în stare să-l caracterizeze perfect. Și a pornit, în acest inedit demers, de la convingerea pe care n-a ezitat să și-o exprime în repetate

\* Nikos Kazantzakis, *Zorba Grecul*. Traducere de Elena Lazăr, București, Editura Humanitas, 2006

rânduri, cea care este de natură, de altfel, să caracterizeze și numeroase dintre personajele sale: „Nimeni nu triumfă definitiv, căci viața e o înclăștare fără de sfârșit în care ne luptăm cu toții cu un Dumnezeu sau altul pentru a ne afirma propria libertate.”

Dincolo de subiectul acestui roman – călătoria naratorului în insula Creta însoțit de Alexis Zorba, noul său tovarăș, descoperit în circumstanțe foarte puțin convenționale, urmată de tot soiul de întreprinderi soldate, mai toate, cu eșecuri răsunătoare, pe fondul ospitalierei găzduiri de care au parte cei doi la *madame Hortense*, fostă curtezană celebră, devenită, însă, acum, la bătrânețe, Bubulina, în căutarea unui strop de căldură și de tandrețe, găzduire punctată la tot pasul de permanentele discuții în contradictoriu ale naratorului cu Zorba, mai cu seamă în ceea ce privește atitudinea omului față de existență în ce are aceasta mai important – sunt de găsit aspectele esențiale ale întregii opere a lui Kazantzakis. Între acestea, poate, mai ales înrudită structurală a textului de față cu *Raportul către El Greco*, dar, cel puțin în anumite pagini, și cu *Dușmănia fraților* sau *Hristos răstignit a doua oară*. Poate mai cu seamă în ceea ce privește modul în care el însuși se raportează, ca autor, la modelele pe care le-a avut și de care a fost influențat. Începând cu Nietzsche, cel care-i sapă „răni adânci în suflet”, continuând cu „pomezile mistice ale lui Bergson”, ca să repetăm formulările lui Kazantzakis însuși, dar și cu influența spiritului creștin, cunoscut fiind episodul din biografia autorului când acesta, împreună cu Anghelos Sikelianos, se va apropia pentru un timp de lumea aparte a mănăstirilor de pe Muntele Athos, fiind chiar tentat, la un moment dat, să aleagă calea vieții monastice. Numai că romanul *Zorba Grecul* face pasul esențial înainte, în sensul că, dincolo de toate aceste influențe – desigur, adevărate – mai există ceva, poate că semnele cu adevărat distinctive ale scriiturii lui Kazantzakis, venite și pe filiera permanentei insatisfacții a neidentității sau a imposibilității de identificare cu modelele ridicate la rang de etalon universal. În primul rând, e semnul unei tristeți ontologice care străbate textul, căci Zorba, de exemplu, e trist când, în tinerețe, descoperă că lumea nu e bună și dreaptă, așa cum crezuse și, mai ales, așa cum fusese învățat să creadă, e trist, apoi, când își dă seama că toate războaiele sunt purtate doar în numele unor vorbe goale, căci dincolo de marile lozinci oamenii sunt la fel iar suferința tot atât de sfâșietoare, fie că e vorba de greci, de turci, de sârbi sau de albanezi, e trist când își dă seama că tinerețea nu durează toată

viața. E vorba, apoi, de tristețea căreia îi putem spune de-a dreptul „cărturărească” a naratorului, cel care încearcă să scrie o carte despre Buddha, privit, și acesta, ca reprezentat al milei înțeleasă mai cu seamă ca formă sublimată a tristeții. Iar aici e punctul în care intervine celălalt mare semn al prozei lui Kazantzakis, și anume convingerea că, în ciuda tuturor acestor mari tristeți și adevăruri deopotrivă, sau, mai bine zis, tocmai pentru toate acestea, viața merită trăită. Și nu oricum, ci cu dăruire, cu pasiune, ca permanentă celebrare a miracolului însuși al existenței omului pe pământ, ca sărbătoare dionisiacă, în muzică și dans, și nu prin cufundarea în paginile „terfeloagelor”, așa cum numește uneori Zorba cărțile, cu un dispreț nedisimulat. În fond, avem aici, transpusă la nivelul unui extraordinar text românesc, ideea care l-a însuflețit pe Kazantzakis de-a lungul întregii sale vieți: aceea a libertății, a eliberării și mai cu seamă a nevoii de eliberare, fiind, desigur, mult mai puțin important decât această libertate e căști-gată de sub dominația turcilor sau de sub aceea a idolilor, fie ei chiar și dintre cei mai iubiți. Libertatea înseamnă, mai ales, așa cum se întvede din numeroase pagini ale acestui roman, în primul rând lipsa oricărei temeri sau chiar, în ipostazele extreme, a oricărei speranțe, după cum sună epitaful lui Kazantzakis însuși – fie că ar fi vorba de frica în fața pedepsei sau de speranța vreunei posibile recompense. În fond, nimic altceva decât cunoscuta afirmație a filosofului musulman Averroes, în conformitate cu care „morală bazată pe teama în fața pedepsei posibile sau pe speranța deșartă a vreunei ipotetice recompense viitoare este nedemnă de marea creație a lui Dumnezeu și, prin urmare, imorală.” Iar situațiile în care este pus Alexis Zorba, la fel ca și alte personaje ale operei lui Kazantzakis, cum ar fi Constantin Paleologul, Prometeu sau Ulise, nu fac decât să demonstreze, la un mod deloc convențional, că există ceva chiar mai important decât libertatea: lupta pentru libertate și drumul ce duce la ea.

Comparat, uneori, cu proza de atmosferă a lui Lawrence Durrell, tocmai pe temeiul cunoscutei obsesii a scriitorului britanic pentru lumea spirituală a Greciei, Kazantzakis depășește, în *Zorba*, simplul nivel al exotismului sau al atât de căutatei – cel puțin într-o anumită perioadă – culori locale. Pentru că, vorbind mereu despre oameni și călătorii, el reușește să spună ceva cu adevărat esențial nu doar despre implicațiile inițiatice ale oricărei călătorii, viața fiind, desigur, exemplul prin excelență, ci și despre descoperirea de sine, ca prag ultim al experienței trăite de tânărul

și prea puțin experimentatul narator alături de Alexis Zorba, nou Falstaff, mai degrabă decât Sancho Panza. Care știe cum să-l facă să înțeleagă – niciodată, însă, explicându-i prin „palavre” – că dragostea e foarte aproape de moarte, (cazul frumoasei și tinerei văduve e exemplul cel mai la îndemână), că, cel puțin uneori, credința nu înseamnă o sutană călugărească, că marile adevăruri ale vieții sunt întotdeauna evidente și, tocmai de aceea, aparent atât de greu de înțeles. Acesta este și motivul principal pentru care găsim în această carte clasificarea oamenilor în câteva categorii dominante: cei care se mulțumesc doar să mănânce și să bea, cei care aleg să facă bine celor de lângă ei și cei care au marea capacitate și rarul dar de a trăi viața universului întreg, uneori chiar reușind să transforme materia în spirit. Desigur, Zorba întruchipează pe deplin cea din urmă categorie, marea sa pasiune pentru santuri și pentru dans reușind întotdeauna să transmită ceva mai presus de cuvinte. Nu întâmplător spune el, atunci când, după eșecul cel mai răsunător al întregii lor șederi pe insulă, prăbușirea telefericului, înțelege că, dincolo de pierderile materiale, tânărul său companion a întrevăzut esența vieții și a spiritului universal: „La dracu’ cu hârtoagele și călimările! La dracu’ cu bunurile și interesele! Stăpâne, strigă, am multe să-ți spun, n-am iubit pe nimeni ca pe tine, am multe să-ți spun, da limba nu mă ajută... Așa că și le dansezi!” La fel, câțiva ani mai târziu, Zorba îi va lăsa cu limbă de moarte fostului său tovarăș o moștenire neașteptată, santuri-ul său, lucrul la care ținea cel mai mult pe lume, și care încetase de multă vreme să mai fie un simplu obiect. Căci, la fel cum se întâmplă și în alte scrieri ale lui Kazantzakis, cititorul înțelege că, în fond, autorul vorbește, în multe din paginile cărții, dar aproape fără s-o spună niciodată explicit, despre nevoia omului de a avea un ideal, amănunt indispensabil în orice încercare de căutare și afirmare a libertății. Iar dacă acest ideal se numește flacăra sau strigăt, așa cum se întâmplă, de exemplu, în *Raportul către El Greco*, sau cânt și dans, ca în *Zorba Grecul*, e mai puțin important, esențial rămânând faptul că, în ambele cazuri, etalonul fundamental e spațiul – nu atât fizic, cât mai mult spiritual – al Greciei, loc de afirmare privilegiată prin excelență a dimensiunilor apolinică și dionisiacă. Tocmai de aceea, *Raportul către El Greco* vorbește despre Zorba, demonstrând că circulația imaginilor funcționează în ambele sensuri, dar și importanța elementului autobiografic în construirea acestui discurs românesc: „Toată noaptea m-am gândit ce să fac, ce să fac ca să alung moartea, moartea lui

Zorba? Amintirile mă năpădeau și se îmbulzeau să pună stăpânire pe inima mea; și mă îndemnau să-l adun pe Zorba din pământ, din mare, din vânt, să-l aduc înapoi la viață.”

La un anumit nivel al interpretării, Alexis Zorba însuși se apropie foarte mult de El Greco, emblema simbolică a ultimei cărți a lui Kazantzakis, fiind un personaj construit în urma unei permanente căutări din partea autorului, imposibil de prins sau de caracterizat într-o singură frază, extrem de greu de raportat la un singur etalon sau sistem de valori. Nimic altceva, adică, decât o inedită plutire pe mări – și peste mări – într-o neîncetată călătorie de descoperire a esențelor, a sinelui, a libertății. Imaginea unui nou Ulise, putând, parcă, să se multiplice, proteic, la nesfârșit.

## În căutarea unei noi estetici. Ficțiunile lui Jorge Luis Borges\*

Borges a făcut din conflictul între perspectivism și viziunea universală (Zahirul și Aleph-ul) elementul fundamental al sistemului său simbolic; iar scriitorul argentinian descrie transcenderea acestei contradicții prin mit, privit ca fapt estetic. Aici găsim un punct deosebit de important pentru literatura lui Jorge Luis Borges: sistemul imagistic și simbolic pe care îl construiește are la bază ideea unei gândiri piramidale, a unui obiect urmat imediat de atributul său determinant, cu toate implicațiile sale, oricât de vaste ar fi acestea. În fond, când Borges vorbește despre apus, amiază, mlaștini și turnuri, sânge și nisip sau toate celelalte lucruri care apar mereu în ficțiunile sale, el are în vedere ființa și neființa, creatul și increatul. Și abordează întotdeauna aceste probleme sugerând subtil că toate contradicțiile pot fi depășite prin mit. Doar marii poeți și adevărații mistici par capabili să prelungească „momentul mitic”; și fac asta afirmând că lumea și toate aspectele care o compun sunt, într-un fel, provizorii și / sau iluzorii. Idealismul prelungește sau transformă acest moment într-o atitudine intelectuală. Uneori, aceasta a fost numită panteism, nihilism, scepticism sau mistică intelectuală, dar Borges are perfectă dreptate când o definește drept „estetică a inteligenței”.

Atâta vreme cât ideile și concepțiile umane nu pot fi validate prin criterii exterioare, orice idee este (sau poate fi) la fel de bună ca oricare alta. În plan mental, orice om poate distruge și apoi reconstrui lumea, pentru a o face mai puțin banală și mai frumoasă. Referitor la acest subiect, Anderson Imbert arată că ceea ce îl interesează pe Borges este frumusețea teoriilor, miturilor și credințelor în care el nu poate să creadă; de aceea, scriitorul se simte liber să aleagă „o multitudine de cărări care i se deschid simultan în față”. Borges descrie ființa umană în consecință: pierdută într-un vast labirint, în stare să creeze labirinturi mentale ca

\* Jorge Luis Borges, *Proză completă, vol. I și II (Moartea și busola, Cartea de nisip)*. Traduceri de Irina Dogaru, Cristina Hăulică și Andrei Ionescu, Polirom, 2006

explicații și ieșiri posibile dintr-un Mare Labirint. Dar, în vreme ce oamenii obișnuiți se implică într-o ipostaziere serioasă și absolută văzută ca ultima formă de explicație posibilă, Borges depășește acest stadiu de înțelegere a universului. Adevărul său nu depinde de lucrurile ce pot fi numite „adevărare”, ci tocmai de ipoteza că nimic nu poate fi numit astfel.

Visul, pentru Borges, înseamnă imaginație, crearea unei ficțiuni estetice. Dar în această categorie nu se include doar ficțiunea „literară” (așa cum este ea definită în general), ci și cea „imaginație care se mișcă între elementul alegoric și cel mitopoetic”. (C.S. Lewis) Acest lucru se întâmplă deoarece proza lui Jorge Luis Borges afirmă mereu că subiectul său real este detașarea de realitatea de zi cu zi și, deci, independența față de limbă. Problema criticii a fost să stabilească dacă această artă aparte se înscrie sau nu în arta literară... În mod obișnuit, scriitorul echivalează visul cu gândirea – acel fel de gândire sau de imaginație care unește părțile și elementele lumii într-o concentrare aproape hipnotică: detașare de percepțiile imediate și inversiunea deliberată a conștiinței asupra problemelor ei. Cu alte cuvinte, visul sau gândirea reprezintă un efort de a scăpa de o idee mult vehiculată: că limba ar împune scriitorului o anumită „strategie”. Prin vis, la Borges, conștiința speră să se poată detașa de istoria gândirii, de toate categoriile fixe, de cuvintele și locurile comune care distrug realitatea. Ceea ce caută autorul *Ficțiunilor* este o nouă ordine a acestei realități, iar pentru a reuși acest lucru trebuie să se întoarcă la vechea condiție mitică proprie zeilor.

În fond, Borges tinde spre cea „viziune” alephică, la care doar misticii au acces; sau, mai bine zis, spre acel misticism cerebral în stare să ipostazieze toate atributele lumii simultan, nu succesiv. Tensiunea creată între universalitatea dorită și perspectivismul necesar este o preocupare frecventă, analizabilă ușor în *Aleph* și *Zahirul*. Dar mai există și o adevărată „rivalitate a ipostazelor”; multe dintre povestirile sale sunt, din punctul de vedere al motivelor și simbolurilor, doar variante ale unei forme de bază. Două idei sau concepții, două aspecte ale realității, două ființe intră în atenția unei singure conștiințe; de aceea, una trebuie să învingă: Red Scarlach îl învinge pe Erik Lönnrot, negrul îl ucide pe Martín Fierro, Bandeira pe Otálora și așa mai departe. Paradoxul literaturii lui Borges merge însă mai departe: deși victoria este necesară, ea este și deplorabilă pentru că învingătorul este doar o perspectivă, o imagine parțială a realității. În momentul când o

ipostază devine fixație sau riscă să se transforme în dogmă, ea nu va fi distrusă de un rival de același rang cu ea, ci de conștiința însăși (sau de „univers”, ca să punem problema în alți termeni).

Simbolul Zahirului, modificările lui, alternativele posibile sunt repetate, în fond, cu o anume monotonie (recunoscută chiar de autor) în toate povestirile lui. Să te detașezi de adevărurile acceptate și să creezi ficțiuni din alte ficțiuni existente anterior înseamnă să gândești liber în cel mai adevărat sens al cuvântului. Este tocmai ceea ce face Borges: el începe și termină ceea ce are de spus la nivelul teritoriului primordial al mitului, în formarea și reformarea concepției umane despre lume. Iar acest lucru face posibilă privirea realității din multe perspective, toate însă eliberate de orice dogmatism. Dacă omul nu poate intra în posesia Aleph-ului, trebuie cel puțin să aibă o panoramă vastă de idei și concepții, dintre care nici una să nu se considere a fi adevărul ultim, unic și esențial. Iar argentinianul a expus aceste idei în *Pierre Menard*.

Pentru Borges, a visa înseamnă a idealiza, iar cititorii săi vor face acest lucru transformând (la sugestia autorului) lumea în cuvinte. Lumea lui Jorge Luis Borges devine astfel suma tuturor lucrurilor care pot fi spuse, nu suma lucrurilor care există. Uneori, pentru scriitor, nu viața este echivalentă cu visul, ci doar scrisul: după ce visul ia sfârșit, cel care a visat trebuie să se întoarcă înapoi la viața reală și să devină din nou victima, nu stăpânul timpului. „Visele controlate” ale scriitorului, spre deosebire de viața însăși sunt combinații de cuvinte, sau, cum îi place să spună, de „simboluri”. Ele sunt, deci, combinații de termeni generali. Iar idealizarea (sau generalizarea) se dovedește a fi principiul fundamental al celebrelor „ficciones”.

În opera lui Borges, între simbolurile detectate de critică – și considerate adesea adevărate obsesii – oglinda ocupă un loc aparte. În interpretările tradiționale, oglinda subliniază aparența, revelând, în fond, o imagine a ceea ce trebuie căutat în exteriorul, nu în interiorul ei. Mai mult, această imagine proiectată în afară este inversată. La Borges însă, ca un element în plus, oglinzile sunt și simboluri ale conștiinței și ale autoanalizei. Chiar cuvântul „reflectare”, adesea asociat cu oglinda, trimite în același timp la o facultate a gândirii, dar și la imaginea dată de oglindă. Tocmai datorită acestei calități, ea a fost adesea asociată cu apa (mitul lui Narcis), putând fi, de asemenea, considerată o poartă spre alte dimensiuni ale realității, așa cum Jorge Luis Borges observă foar-

te bine, pe urmele lui Lewis Carroll. Oglinda ca simbol apare foarte frecvent în proza lui Borges, fiind printre cele mai vechi imagini obsesive și recurente la scriitorul argentinian. Pentru că el nu poate uita că oglinzile îl / ne urmăresc și că nu ești niciodată singur într-o cameră în care se află o oglindă. La fel cum se întâmplă în cazul ghicitorii Sfinxului sau în cel al celui ce locuiește în labirint, ceea ce se ascunde în spatele unei oglinzi nu este altceva decât o revelație a ființei adevărate a omului care se reflectă în ea. Iar faptul că această revelație este dureroasă sau tragică (așa cum a fost pentru Oedip) sau total distructivă (în cazul Minotaurului) este un aspect pe care proza lui Jorge Luis Borges, în ciuda aparentei raționalități și ironii, nu ezită să-l insinueze. Prin intermediul oglinzii, prin reflectare sau reduplicare, prin apariția dublului se poate ajunge la cea mai profundă – abisală de-a dreptul – viziune și înțelegere a secretului labirintului.

Oglinzile sunt înspăimântătoare pentru Borges fiindcă îi amintesc de toate lucrurile și realitățile de care nu poate scăpa, dar și pentru că ele îi confirmă suspiciunea că, deși nu poate să le ignore, ar fi posibil ca nici Borges și nici lumea să nu existe, ca el însuși să fie doar o reflectare a altcuiva, așa cum imaginea din oglindă îi reflectă propria persoană. Oglinzile subliniază, așadar, un paradox de bază în opera lui: nu doar că lumea exterioară e ceva care nu poate fi ignorat sau eludat, ci că ea poate să fie ireală. Idealismul lui Borges a servit întotdeauna ca o imagine – poate mai mult poetică decât filosofică – a fragilității lumii, o imagine a pușinelor lucruri pe care omul le știe cu certitudine. Scriitorul subliniază adesea că ceea ce scrie el reprezintă „ficțiuni”; și totuși, nu se poate împiedica să nu se întrebe dacă oamenii nu sunt cumva, ei înșiși, doar ficțiuni. Dacă cineva visează un om, nu poate fi acel cineva doar un vis al altei persoane (și așa mai departe)? În final, întrebarea lui Borges este următoarea: ce este real, la urma urmei? Imaginea din oglindă, cea inversată / răsturnată din spatele oglinzii, cea a persoanei care se privește în ea? Ficționalitatea povestirilor sale este, astfel, o reflectare a ficționalității posibile a unei lumi al cărei statut este la fel de incert ca și cel al povestirilor. Prozele lui Borges sunt pline de trimiteri la oameni „reali”, la date precise, toate pentru a da o aparență de realitate unor lucruri extraordinare. Și totuși: aceste trucuri de iluzionist nu sunt decât un fel de reflectare (răsturnată) în oglindă a celor pe care le folosește viața însăși pentru a ne convinge că lumea este reală.

Foarte adesea, la Borges oglinda se află în relație (uneori de contrast) cu labirintul. Dacă labirintul reprezintă, sublimată, „literatura epuizării” despre care vorbește critica literară americană (John Barth și nu numai), oglinda reprezintă, ca o consecință, realismul. Oglinda ca simbol al realismului nu este nimic deplasat sau forțat pentru Borges: ea nu face decât să „imite” obiecte deja existente, așa cum sublinia teoria literară a secolului al XVIII-lea. Borges exprimă cu claritate contrastul dintre oglindă și labirint (în acest caz, o carte labirintică) chiar în primele rânduri din *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: „datorez descoperirea Uqbar-ului conjuncției dintre o oglindă și o enciclopedie.”

Prozatorul sugerează adesea că alegoria dă greș atunci când ficțiunile ei sunt reductibile la simple concepte, dar își atinge scopurile când ficțiunile funcționează ca semne complexe ce se îndepărtează de simplele concepte pentru a atinge o realitate profundă. Pentru scriitor, tendința spre logică este o mișcare de îndepărtare de realitate. În acest sens, și referindu-se la H.G. Wells ca povestitor, Borges spune: „Orice operă care durează e capabilă de o ambiguitate infinită și plastică; este ca o oglindă care reflectă chiar trăsăturile cititorului, dar este și o hartă a lumii”. Aceste cuvinte trimit cu precizie la înțelesul fundamental al termenului de „realitate literară” pentru Jorge Luis Borges. La el, oglinzile și hărțile sunt două modalități diferite de a imagina și interpreta lumea înconjurătoare. Ele sunt, în fond, simboluri esențiale la care autorul revine mereu în ficțiunile sale. Desigur, e vorba de semne non-verbale ale realității, și de origini diferite. Harta se bazează pe un sistem de semne care e arbitrar în cel mai înalt grad în simbolurile utilizate, dar aspiră spre o reprezentare exactă prin proporții. Pe de altă parte, oglinzile sunt reflectări ale realității, dar sunt și artificiale în cel puțin trei aspecte: reduc realitatea tridimensională la o suprafață plană; dublează distanța și reduc mărimea și, foarte important, inversează stânga și dreapta.

Deformările implicate de hărți și de oglinzi sunt evidente deoarece sunt vizibile și comparabile cu realitatea pe care o întruchipează. Așadar, pentru Borges, ficțiunea, care dă o imagine a acțiunilor umane, este superioară filosofiei care încearcă să le copieze în coordonate mult mai abstracte. Ca și alți apologeți ai literaturii (Sidney, Shelley), scriitorul argentinian răspunde acuzației lui Platon conform căreia poezii ar falsifica universul. Dar răspunsul lui Borges este mai convingător și mai bine fundamen-

tat decât altele: argumentele lui implică o realitate umană complexă.

Ideea că arta seamănă cu o oglindă nu este nouă. Dar oglinda lui Borges este una deosebită: în ea nu se vede natura lumii exterioare, ci omul însuși. Artă este, de asemenea, o hartă, dar una care indică fără ezitări lucrurile care există în lumea exterioară. Astfel că, asemenea simboluri nu duc în profunzimea realității, deși imaginile sunt, în mod evident, fabulații mai degrabă decât transcripții. Iar aici e de găsit originalitatea concepției lui Borges: realitatea este mult prea subtilă ca să poată fi prinsă de realismul literar; ea nu poate fi pur și simplu transcrisă. Dar prin invenție, prin fabulație, putem găsi un nou drum spre realitate, poate că singurul valabil. Jorge Luis Borges se bazează pe hărți și pe oglinzi tocmai pentru că le (re)cunoaște limitele și știe cum și cât se poate baza pe ele. Fiindcă la el ficțiunea funcționează atât ca hartă, cât și ca oglindă în același timp. Imaginile lui Borges sunt fixe, ca și contururile unei hărți, dar și permanent în mișcare, asemenea trăsăturilor imaginii din oglindă care nu oferă niciodată exact aceeași formă unui lucru sau ființe. Pentru că „operele care durează sunt capabile de o ambiguitate infinită și plastică”. Iar lumea pe care Jorge Luis Borges o cartografiază pentru cititorii săi pare, la prima vedere, la fel de stranie ca imagine a realității ca și lucrările medievale de geografie. Este o lume populată mai ales cu *gauchos* și bibliotecari, oameni activi și violenți, sau exclusive contemplativi. Iar aceste extreme se întâlnesc, desigur, în figura detectivului (Lönnrot) care acționează, dar și raționează. De aceea, harta lui Borges e plină de cartografi ocupați să deseneze cât mai exact propriile lor hărți numite, fiecare în parte, „Realitate”.

## Un nou Mefisto

Romanul lui Klaus Mann, *Mefisto*<sup>\*</sup>, dincolo de subiect și semnificațiile în sine, poartă deopotrivă, în paginile sale, sau, dacă nu, măcar în ceea ce privește receptarea critică, o adevărată istorie: apărută pentru prima dată în 1936, cartea va fi republicată abia după douăzeci de ani, timp în care nu vor conține controversele privitoare la ea, întreaga atmosferă fiind agravată și „inflamată” și de procesele căreia a trebuit să-i facă față. Citit, la începuturi, drept un adevărat „Schlüsselroman” (roman cu cheie), *Mefisto* a avut un real succes la public, în mare măsură și pentru că, adesea, nota (auto)biografică a fost mult supralicitată, în ciuda permanentelor luări de poziție ale autorului însuși; cititorul va avea așadar, în față, pe de o parte un „pact autobiografic”, în sensul pe care Philippe Lejeune îl dă termenului, iar pe de altă parte un pact romanesc. Astfel că, dincolo de faptul că unii critici – mai ales cei germani – au identificat figurile lui Goebbels sau Göring sub masca unor personaje, *Mefisto*, în ansamblu, citește și reinterpretează vechiul mit faustic. Numai că, de astă dată, dintr-o nouă perspectivă, căci personajul central este diavolul. În plus, cartea își mai propune un lucru: să înregistreze o serie de aspecte ce au caracterizat societatea și cultura germană a anilor ‘20 – ‘30 ai secolului trecut, accentul căzând pe epoca celui de-al treilea Reich: de la dominația numeroaselor doctrine politice și modul în care acestea încercau să se impună la toate nivelurile societății la obsesiile legate de mult clamata „puritate a rasei ariene”. Deloc întâmplător, toate acestea sunt puse în legătură cu personajul principal, numele căruia, de altfel, dă și titlul cărții. Desigur, Klaus Mann se raportează, dincolo de tradiția mitului faustic, și la o alta, anume cea a literaturii germane, repetând, desigur, cu alte semnificații, experiența pe care o făcuse și Thomas Mann, în *Doctor Faustus*, motto-ul cărții fiind extras din *Wilhelm Meister* de Goethe: „Toate greșelile omului i le iert actorului, nici o greșală de-a actorului nu i-o iert însă omului.” Klaus Mann sugerează, astfel, de

<sup>\*</sup> Klaus Mann, *Mefisto*. Traducere și postfață de Radu-Mihai Alexe, București, Editura Corint, 2006



la bun început că ne aflăm în fața unui adevărat roman teatral. Desigur, imaginea diavolului și a pactului cu acesta este esențială aici. Și, la fel ca și în alte cazuri cunoscute din istoria mitului faustic, pactul reprezintă și un contract care îl va stimula pe protagonist să joace mai multe roluri, uneori chiar să se (re)inventeze pe sine ca nou Mefisto. S-a afirmat frecvent că pactul cu diavolul ar reprezenta esența teatrală a mitului faustic, lucru perfect adevărat, dacă ne gândim că în acest roman, noul diavol este regizor, dar și spectatorul ideal al rolurilor interpretate de el însuși sau de cei din jurul său. Iar în acest fel, autorul se raportează din nou, subtil și subtextual de astă dată, la tradiția literară privită în ansamblu, de la Shakespeare la Wedekind, și de la Goethe la Ibsen, ca să ne limităm la aceste exemple. Tocmai de aceea, și tocmai pentru a mai sublinia o dată, acum implicit, că avem de-a face cu un roman prin excelență teatral, autorul descrie, în *Prolog*, o mare recepție organizată cu prilejul aniversării celor 43 de ani ai primului-ministru. Iar aici, evident, întreaga recuzită teatrală apare cu prisosință: invitații manifestă, în marea lor majoritate, o adevărată strategie a dublei intenții, deoarece, în vreme ce admiră cu glas tare strălucirea decorațiunilor interioare și rafinamentul felurilor de mâncare, vorbesc între ei despre cheltuielile uriașe provocate de această fastuoasă petrecere sau chiar critică, mai mult sau mai puțin voalat, regimul. De altfel, însuși primul ministru este prezentat ca „o mască puhavă” care i se adresează Intendentului Teatrului de Stat: „Ei, ce mai faci, Mefisto?” Mefisto, adică nimeni altul decât personajul principal al romanului de față, pe numele său adevărat Hendrik Höfgen. Dacă, în *Moartea doctorului Faust* de Michel de Ghelderode, de exemplu, totul se petrece în carnaval, sub impulsul experienței lecturilor anterioare, cititorul poate fi tentat să creadă că și acum e vorba doar de un travesti adecvat circumstanțelor; unele amănunte par într-adevăr să ducă la această concluzie, pentru că în hainele sale vechi și prin purtările sale anacronice acest Mefisto nu pare nici o clipă unul „real”. Dar în romanul de față, aparentul carnaval se va transforma în conflagrație mondială, lărgind astfel sfera semnificațiilor.

La început actor fără prea mult talent, Höfgen are o viață plină de secrete ciudate – se întâlnește, aproape clandestin, cu Juliette, o dansatoare de culoare, cunoscută de vecinii săi drept „Profesoara”, care îi dă artistului lecții de dans mai puțin obișnuite, și care ajunge să-l inițieze în ritualuri erotice mai greu de explicat celorlalți – dar și de succese răsunătoare, cel puțin în pro-

prii săi ochi. Atras, la început, de ideile comuniste – joacă chiar în piese revoluționare – Höfgen nu ezită să se descotorosească rapid de aceste idealuri, ajungând chiar să-și trădeze și apoi să-și abandoneze prietenul, Otto, dar și pe bruneta sa iubită, în favoarea unui post important obținut de la noua conducere nazistă a țării. Astfel, din actor obscur, jucând pe scenele de provincie, Höfgen ajunge Intendent al Teatrului, iar mai târziu, prin intervențiile partenerii sale, favorita primului ministru – simptomatic, și ea tot acționată de mâna a doua – va fi distribuit în cele mai importante roluri, între acestea, marea sa realizare fiind cel al lui Mefistofel din *Faust* de Goethe, piesă reprezentată în scopul preamării „adevăratului spirit german”. Mefisto rămâne, dincolo de orice îndoială, cel mai bun rol al lui Höfgen, iar semnificația este evidentă: Hendrik devine, în fond, propriul său Mefisto. Are momente când încearcă să descopere partea faustică din el însuși, numai că, finalmente, nu reușește să facă altceva decât să aleagă calea cea mai simplă – și cea mai comodă, plină, de altfel, cu cele mai diverse binefaceri, mai cu seamă materiale – a fascinației puterii și puterilor pământeste... Despre Faust, „cel mai necunoscut german cunoscut”, s-a scris, de-a lungul timpului, foarte mult, el devenind simbolul consacrat al năzuinței spre cunoaștere; punctul central al existenței sale și, de asemenea, al mitului faustic, este pactul cu diavolul, o înțelegere cu „clauze” foarte precise, pe care Faust o încheie tocmai pentru a accede la mult dorita cunoaștere absolută. În general, în toate formele pe care le ia mitul faustic în literatură, pactul reprezintă un „contract” care îl stimulează pe Faust să joace mai multe roluri. De aceea, putem spune că diavolul gândește rolul înainte chiar de a-și găsi „actorul”, creează un adevărat scenariu și păstrează mereu la dispoziția interpretului de bază o apreciere sau un comentariu potrivit. Dar, o dată cu evoluția temei în timp, și relația dintre cei doi se va modifica esențial: discipolul, cel care inițiasse încheierea pactului (Faust) va încerca și va chiar reuși până la urmă să-și concureze sfătuitorul și îndrumătorul (Mefisto), producându-se astfel un adevărat transfer de prerogative între cei doi.

În romanul lui Klaus Mann, Höfgen alege să urmeze ideologia nazistă nu pentru că ar crede în ea, ci din simplul motiv că aceasta îi putea oferi lucrurile pe care și le dorește, din ce în ce mai multe măririi, lingușiri – iată tot ce mai rămâne dintr-un potențial faustic irosit. Iar justificarea sa permanentă e reluată, cu mici variațiuni, de la începutul și până la sfârșitul cărții: „Teatrul

are nevoie de mine, iar regimul are nevoie de teatru.” Cinică de viză, dar nu mai puțin adevărată, trebuie să recunoaștem, căci orice regim totalitar – mai vechi sau mai nou – are o față prin excelență teatrală, mizând mult pe iluzie și pe tot soiul de efecte speciale: mari reprezentații în fața publicului larg, plus o întreagă armată de sforari propagandiști pricepuți să miște marionete și să mânuiască păpușile din spatele scenei... În cele din urmă, în finalul romanului, Höfgen este vizitat de un straniu mesager, un tânăr care îi transmite câteva cuvinte amenințătoare din partea lui Otto. Însăpăimântat de moarte, marele actor care tocmai interpretase execrabil rolul lui Hamlet, nu mai găsește nimic altceva de făcut decât să se refugieze plângând în brațele mamei, suspinând: „Ce vor oamenii de la mine? De ce mă prigonesc? De ce sunt atât de neîndurători? Nu sunt decât un actor obișnuit!”

Dacă, pentru a prezenta semnificațiile moderne ale mitului faustic și implicațiile figurii diavolului, Mihail Bulgakov sau Paul Valéry s-au folosit de implicațiile parodiei, în cazul de față, parodia, dacă (și câtă) există, îmbracă o formă rară, îmbibându-se cu ura și disprețul la adresa unui regim politic totalitar. Fapt evident și în ultima secvență a cărții de față, căci, simțindu-se pentru prima dată după foarte multă vreme vulnerabil, Hendrik Höfgen încearcă disperat să-și abandoneze costumele actoricești și să redevină în totalitate, pentru a se salva, ființa umană din spatele iluziei teatrale și al măștii. Numai că, acum, e prea târziu. Din păcate sau din fericire – pentru el și pentru ceilalți... Iar în figura aceasta, a actorului și iluzionistului puterii deopotrivă, apare, chiar dacă, uneori, abia presimțită, chestiunea imposturii, a înșelătoriei, a manipulării. Și se pare că atunci când artistul încearcă să acceadă într-o sferă a puterii fundamentale străină artei sale demersul are loc pe un teren nesigur, al unor nisipuri de-a pururi mișcătoare. Iar dacă pentru personaje mai vechi, tip Prospero sau Vrăjitorul din Oz mai existau șanse de salvare, Hendrik Höfgen în rolul lui de Mefisto reprezintă, fără doar și poate, un capăt de drum.

## Dincolo de granițe. Poezia lui Michael Ondaatje

„Să stai în lumina soarelui/ dorindu-ți mereu mai mult,  
încă un poem, vă rog,/ și de fiecare dată  
admirație și laude,/ plăcerea repetată  
a lucrurilor finite.”

(Michael Ondaatje, *Fântâni*)

Născut în 1943, la Colombo, în Sri Lanka, Michael Ondaatje emigrează, la începutul anilor '60, în Canada, unde va și debuta, în 1967, cu volumul de versuri *Monștrii grațioși*, urmat, în anul 1968, de un substanțial eseu despre Leonard Cohen. Odată cu o impresionantă carieră universitară, Ondaatje se afirmă simultan drept unul dintre poeții, prozatorii și producătorii de film care au marcat, fără doar și poate, ultimele decenii – mai cu seamă după ce romanul său *Pacientul englez* (1992), încununat cu Booker Prize și ecranizat în scurtă vreme, îi aduce o imensă celebritate mondială.

*Handwriting*<sup>\*</sup>, volumul de poezie apărut în anul 2000, după un altul, intitulat *The Cinnamon Peeler*, a avut darul de a-l readuce pe Ondaatje în atenția cititorilor, de astă dată, însă, într-o altă postură: nu în calitate de romancier, ci așa cum a și debutat, ca poet. De altfel, numeroși critici s-au grăbit să aprecieze că și cunoscutul său roman *Pacientul englez* ar cuprinde pagini întregi de poezie, prefigurând în mod evident prezenta apariție editorială, la fel cum se întâmplă și în cazul construcțiilor epice din *În pielea leului* sau *Obsesia lui Anil*. În fond, la fel ca și în această din urmă carte, poemele din *Handwriting* reprezintă simbolicul efort de întoarcere al autorului în Sri Lanka natală – de aici imaginile considerate uneori excesiv de exotice care apar frecvent în pagini-

\* Michael Ondaatje, *Handwriting*, Vintage Books, 2000

le acestui volum, fie că e vorba de șofran sau scortîșoară (cu toate puterile și valorile ei culinare ori erotice), de invocarea ploilor nesfârșite din timpul anotimpului musonic sau de statuile imense ale lui Buddha, îngropate în vremuri de restriște de credincioși, pentru a fi redescoperite și scoase la lumină, după sute de ani, de arheologii moderni. Ceea ce ne duce cu gândul la semnificația esențială a acestei întregi recuzite, dincolo de exotismul său aparent: totul reprezintă, pentru poet, o căutare, adevărată *questa*, cu dimensiunile sale inițiatice implicite. Totul și mai ales întoarcerea acasă.

La fel ca și în versurile din *Culegătorul de scortîșoară*, Michael Ondaatje scrie o poezie delicată și senzuală – o serie de imagini predilecte putând fi, într-adevăr, „citite” sau identificate ca în filigran și în unele pagini din *Pacientul englez* – care, pe lângă dimensiunile amintite deja, și dincolo se marile semnificații ale istoriei și trecerii timpului se apropie și de universul deloc mai puțin important al sentimentelor umane. Prin urmare, versurile vor vorbi, adesea, despre despărțiri și regăsiri ale îndrăgostiților, despre pierdere și imposibilitatea întoarcerii sau despre dificultatea recunoașterii persoanelor iubite cu ani în urmă și a comunicării reale cu acestea: „Îți vorbesc/ în acest ceas/ în aceste zile când/ mi-am pierdut harul poeziei/ iar ploile despărțirii ne înconjoară pic-poc/ asemenea pieselor de la jocul de Go [...] În ceasul acesta/ nu trupul tău îl doresc/ ci doar prezența ta tăcută.” (*De vorbă cu tine*)

Ca atare, poetul își asumă, la răstimpuri, chiar rolul de simplu „translator” al cuvintelor celor care au trăit în vechime, reușind, astfel, să vorbească într-un mod neașteptat de natural despre clopotele vitelor, despre satele de mineri sau cioplitori în piatră, despre călugării buddhisti și, mai cu seamă – metafora centrală, care, de altfel, dă și titlul volumului – despre scris. Scrisul privit, aici, drept unica speranță de salvare de la uitare și de la pierderea identității, scrisul, cel care oferă o soluție chiar și celor care au pierdut orice puțință de întoarcere. Autorul însuși a afirmat, nu o dată, că *Handwriting* este omagiul său adus oamenilor de demult, cei care și-au petrecut întreaga viață având o singură dorință, aceea de a scrie o singură Carte: „Nu exista nici o carte despre păduri/ și nici vreuna despre mare, dar acestea/ sunt locurile în care oamenii au murit.// Totul se scria doar pe valuri,/ pe frunze, pe umbrele fumului/ un semn de pe podul peste râul

Mahaweli.// Acceptarea treptată a acestei noi limbi.” (*La un strigăt depărtare*)

Influențat de culturile tamilă și sanscrită, Ondaatje scrie, la rândul său un mare poem, intitulat *Cele nouă sentimente*, încercând – și chiar reușind – să demonstreze că muzica este cheia de înțelegere a lumii și, deopotrivă, drumul spre inima cititorului, în același timp vorbind despre capacitățile și virtuțile tămaduitoare ale poeziei, mai cu seamă în vremuri grele, în timp de război, știut fiind cât de multe au fost conflictele armate mai vechi sau mai noi care au sfâșiat Sri Lanka. Iar dacă, uneori, poetul adoptă maniera succintă de expresie a haiku-ului clasic japonez, (ca în *Cerere pentru permisul de conducere*: „Două păsări se iubeau/ într-un vârtej de pene roșii/ asemenea unei izbucniri a bumbacului în floare.”) acest amănunt este de natură să demonstreze nu doar cunoașterea profundă a culturii asiatice în ansamblu, ci și respectul profund pe care Ondaatje îl nutrește pentru formele literare din această parte a lumii. Dovadă în plus a efortului de întoarcere acasă, dar și al aceluia – deopotrivă însemnat – de depășire a oricăror granițe, fie că sunt ele fizice sau sufletești. De aici subtila legătură pe care o stabilește poetul între lumea și preocupările călugărilor și ale învățaților din junglă și pasiunea îndrăgostiților, căci ambele reprezintă, în fond, căutări și punți de trecere între lumea spiritului și cea a trupului – fapt evident mai cu seamă în *Cele nouă sentimente*, poem ce pare construit, în anumite pasaje, din uimitoare momente de frumusețe, surprinse ca atare, la fel ca în școala Zen. Scrisul, la fel ca și dragostea sau experiențele inițiatice sau tehnicile de meditație buddhiste reprezintă, după Michael Ondaatje, un efort de a trece dincolo, de a depăși orice condiționări, ale minții sau ale lumii înconjurătoare. Căci poezii, asemenea călugărilor buddhiști, au căutat mereu să transforme experiența în înțelegere profundă, nu doar s-o înregistreze. Scrisul, prin urmare, se poate face „pe apă, pe frunze, pe valurile de fum”, la fel cum poezii prezentului preferă să scrie pe hârtie, lumea fiind plină la tot pasul de asemenea semne, poate că trăite anterior, doar pentru a fi regăsite apoi de alții. Aici e de găsit, de altfel, și „plăcerea repetată a lucrurilor finite” pe care Ondaatje alege să le înregistreze mereu, prin actul – și el, fatal tranzitoriu – al scrisului, dar cu speranța că efortul nu va fi zadarnic. Căci, dacă totul e trecător, prin fixarea faptelor esențiale într-o carte, poetul se dovedește capabil să dea sens prezenței omului în lume – pentru el însuși și pentru ceilalți.

Taichi Yamada.  
Singurătate și înstrăinare

Hideo Harada, scenarist de televiziune în vârstă de patruzeci și opt de ani, de curând divorțat și profund înstrăinat de propriul său fiu, locuiește la Tokyo, într-o clădire imensă, populață doar ziua, căci seara angajații birourilor din bloc pleacă, naratorul romanului *Străini* al lui Taichi Yamada\* fiind convins că rămâne absolut singur. Spre surprinderea sa, în bloc mai locuiește o femeie tânără și misterioasă cu care Harada începe să se întâlnească, intuind, însă, de la bun început că unicul lucru care-i unește este o imensă singurătate. O singurătate care, pe el, cel puțin, îl urmărise parcă întreaga viață: rămas orfan de ambii părinți la vârsta de doisprezece ani și crescut prin străini, mai târziu simțindu-se prizonier într-o căsnicie în care nici unul dintre parteneri nu era capabil să comunice cu celălalt, abandonat de compania de televiziune pentru care lucrase ani de zile și ajungând, în consecință, să se simtă aproape fericit – iar dacă nu chiar așa, atunci măcar în elementul său – într-o clădire în care nu rămâne mai nimeni peste noapte. Pe acest fond, Harada își reîntâlnește într-o zi propriii părinți, acum mai tineri decât el însuși, iar vizitele pe care le va face în casa acestora ajung să-l consume de-a dreptul fizic, până la punctul în care devine, el însuși, aproape o fantomă.

Desigur, acest gen de rezumat nu face decât să distrugă esența romanului lui Taichi Yamada, *Străini*. Un roman care, dincolo de cadrul nipon în care este plasată acțiunea, și dincolo de fascinația lumii japoneze pentru poveștile cu fantome (nu întâmplător, scriitorul aduce la tot pasul în discuție imagini simbolice extrem de expresive pentru cititorul familiarizat cu tradițiile și civilizația acestui spațiu cultural, dacă e să ne gândim doar la calitățile magice ale ratonilor și vulpilor care, în folclorul japonez, au capacitatea de a se transforma în spirite), reușește să vorbească extrem de convingător despre condiția umană. Desigur, în alt

\* Taichi Yamada, *Străini*. Traducere și note de Iuliana Oprina, Humanitas, 2007

sens decât se întâmpla acest lucru în creația unui Malraux sau Sartre. Căci Yamada se folosește de ineditul pretext al unei narațiuni apropiate doar formal de genul *horror* pentru a spune câteva lucruri esențiale despre singurătatea umană, despre atât de discutata – nu numai în Occident – criză a cuplului și / sau a comunicării, despre nevoia sentimentului de apartenență la un anumit spațiu social sau familial. Pentru că, în realitate, liniștea pe care afirmă Harada că o simte contemplând singurătatea propriei locuințe e doar aparentă; la fel și dorința sa de a se cufunda în muncă. În fond, lucrurile pe care și le dorește cel mai mult devin evidente o dată cu călătoria pe care o face la Asakusa, locul copilăriei sale și, mai cu seamă, o dată cu întâlnirea cu părinții săi. Desigur, de aici încep întrebările pe care începe să și le pună cititorul: sunt aceștia cu adevărat părinții lui? Sunt niște fantome venite să-l chinuiască, ori să-l ajute să depășească greutățile cu care se confruntă? Este adevărat tot ceea ce i se întâmplă protagonistului, sau totul e doar rodul imaginației sale de scenarist de televiziune? Interesant este faptul că, de la început și până la sfârșit, sentimentul de spaimă este perceput mai degrabă de cititor decât de personajul implicat în aceste atât de stranii întâmplări, care pare, în fond, a le considera ceva suficient de obișnuit. Tocmai aici e de găsit marea artă a lui Yamada însuși, precum și efectul propriei sale experiențe de celebru scenarist de televiziune, maestru în a face ca granița dintre lumea reală și cea a iluziei să dispară. Desigur, acest aspect trebuie să fie suficient de familiar cinofililor, mai ales celor care au gustat pelicula *Ringu*, arta autorului constând, în *Străini*, mai ales în a induce cititorului un soi de stare-limită doar înrudită cu spaima, dar niciodată întru totul identică cu ea. Din nou, cinefilii vor recunoaște, aici, strategia deja celebră din anumite momente ale *Zonei crepusculare*, dar Taichi Yamada face un pas înainte, reușind ca, prin intermediul acestor procedee venite pe filiera celei de-a șaptea arte, să vorbească, într-o manieră unică și greu de uitat, despre singurătate, despre nevoia de dragoste pe care o simte orice ființă umană, despre trecutul care ne bântuie fără putință de scăpare pe fiecare în parte și despre fantomele sale. Altfel spus, despre oamenii dintotdeauna și de pretutindeni.

Ernesto Sábato.  
Adevărul înaintea de toate

Paul Valéry spunea undeva că inspirația nu e starea în care un autor scrie, ci mai curând starea în care acesta speră să-și aducă cititorii. Fără a fi afirmat explicit așa ceva, Ernesto Sábato se situează, în mod clar, pe o poziție asemănătoare, mai ales dacă ne raportăm la volumul *Înainte de tăcere* (*Antes del fin*, 1998)\*. Un volum ce reprezintă, în același timp, o carte de memorii, dar și un veritabil testament (literar și nu numai) al scriitorului argentinian. Reluând o serie de idei exprimate încă din paginile romanului *Abaddón Exterminatorul*, în special cele referitoare la rolul și destinul artei în lumea contemporană, Sábato reușește și în acest text să depășească granițele clar definite ale discursului strict autobiografic, și să vorbească, așa cum a făcut-o, de altfel, încă din *Tunelul* (1948), despre om și despre problemele esențiale ale condiției umane în epoca modernă. Influențat, pe rând, de ideile socialiste, de estetica suprarealistă și de existențialismul lui Sartre, Sábato este, însă, întotdeauna capabil de a trece dincolo de toate acestea și de a se raporta, subtextual, la convingerea că omul modern nu e doar solitar, ci și marcat de o condiție deopotrivă copleșitoare, atât din perspectiva prezentului, cât și din cea a viitorului. Căci acesta este fondul general care marchează cartea de față, acestea fiind și problemele esențiale cu care Sábato însuși s-a confruntat de-a lungul vieții – de la dificila și dureroasa decizie de a abandona fizica la întrebările legate de existența Divinității, și de la aspectele legate de gravele efecte ale radioactivității la mecanizarea cvasi-totală a ființei umane.

Se știe că orice autobiografie cuprinde confruntarea între necesitatea de a oferi o imagine atotcuprinzătoare, impusă, desigur, de regulile reprezentării de sine și imprecizia sau ambiguitatea infiltrate prin intermediul elementelor intime sau atipice. Există, altfel spus, o tensiune între metodă și sistem, pe de o parte,

și tot ce scapă sistematizării, pe de alta. Sábato reușește, oricât de paradoxal ar putea să pară – sau să fie – acest lucru, să evite tensiunile de genul celor amintite printr-o extrem de rară continuitate a scrisului. Altfel spus, prin convingerea ce străbate toate paginile acestui volum, în conformitate cu care scrisul reprezintă, după cum susținea și André Malraux, o luptă intelectuală. Operele lui Sábato devin, astfel, parte integrantă a literaturii autenticității și condiției umane, privind adevărul drept unica soluție de salvare a lumii și a omului. În același timp, Ernesto Sábato nu face altceva decât să lucreze, iar și iarăși, la cartea vieții sale, reluând mereu aceleași teme și motive, ce devin, în acest fel, marile obsesii ale literaturii sale, fie că e vorba de romane sau de eseuri, de la *Unul și Universul* la *Despre eroi și morminte* sau de la *Oameni și angrenaje* la *Raport despre orbi*. În acest fel, el reface, în alt context și la alte dimensiuni culturale, atitudinea și convingerea lui Flaubert: marii și adevărații artiști caută întotdeauna esența unei singure Cărți, chiar scriind mai multe, doar în acest fel putând să se descopere pe ei înșiși.

Tocmai de aceea, demersul din *Înainte de tăcere* pornește, implicit, de la cuvintele înscrise pe frontispiciul universității din La Plata, cu rol determinant în formarea intelectuală a viitorului scriitor: „Culege adevărul și du-l în lume”, dar și de la convingerea personală a lui Sábato că, „pe măsură ce ne apropiem de moarte, ne înclinăm spre pământ”, mai cu seamă spre pământul copilăriei, nouă ipostază a vârstei de aur a omenirii. Plin de luciditate, ca întotdeauna, dar deopotrivă știind când și mai ales cât să se lase în voia sentimentelor – mai cu seamă în paginile (antologice) în care evocă figura lui Pedro Henríquez Ureña, profesorul pe care l-a admirat atât de mult, sau cele în care vorbește despre moartea ființelor dragi din viața sa, Matilde, soția, și Jorge Federico, fiul cu a cărui dispariție simte că nu se poate împăca – Ernesto Sábato se dovedește a fi nu doar un mare scriitor al contemporaneității, ci, deopotrivă, o mare conștiință. Pentru care nu a fost niciodată suficient să observe nedreptățile lume din jur, ci a trebuit ca ele să fie amendate. Și pentru care, chiar și înainte de tăcere, în pragul mării treceri, cel mai important lucru rămâne speranța, singura în stare să recupereze partea de umanitate pe care epoca noastră a pierdut-o. Și singura în stare de a răscumpăra omenirea.

\* Ernesto Sábato, *Înainte de tăcere*. Traducere de Gabriela Lozneau, București, RAO, 2005

## Julio Cortázar. Drumul către sfârșitul jocului

Adesea, criticii literari au încercat să demonstreze că majoritatea povestirilor lui Julio Cortázar nu reprezintă altceva decât exemple ale unui anumit tip de umor suprarealist, exprimând raționalismul automatizat (și automatic) al epocii moderne. Alții s-au afirmat că volumele sale de proză scurtă, de la *Sfârșitul jocului* (1956) sau *Povești cu cronopi și glorii* (1962) și până la *Toate focurile, focul* (1966) ar întruchipa un soi de situații-limită, ilustrative pentru principiul patafizic al lui Alfred Jarry, în conformitate cu care „importante nu sunt regulile, ci excepțiile.” În această linie a interpretării ar putea fi inclus și volumul de povestiri *Idolul Cicladelor*<sup>\*</sup>. Dar, mai mult decât atât, scriitorul argentinian își exprimă, prin intermediul acestor texte, excelente pagini de atmosferă, revolta în fața obiectelor, persoanelor și situațiilor care constituie viața cotidiană, precum și față de modul prin excelență mecanic în care omul reacționează în fața acestora. Procedând astfel, Julio Cortázar se dovedește a fi unul dintre cei mai de seamă autori de proză scurtă, nu doar în spațiul cultural latino-american, ci și în contextul literaturii universale contemporane. Este cunoscută, pe de altă parte, opinia generală, nu o dată enunțată de scriitori de diferite orientări, în conformitate cu care ar fi mult mai dificil să creezi o povestire valoroasă din punct de vedere estetic decât un roman, mai cu seamă deoarece atenția cititorului ar fi cu atât mai greu de menținut, cu cât textul în cauză este mai scurt. Tocmai de aceea, Cortázar este, fără îndoială, unul dintre cei mai pricepuți creatori de povestiri, pe deplin comparabil cu Edgar Allan Poe sau Jorge Luis Borges atât în ceea ce privește imaginația prodigioasă, cât și perfectă mânăuire a mijloacelor artistice. Iar acest lucru se vede la tot pasul și în *Idolul Cicladelor*, de la textul care dă titlul cărții și până la *Gât de pisicuță neagră* sau *Mângâierea cea mai profundă*, ca să ne limităm doar la aceste exemple.

\* Julio Cortázar, *Idolul Cicladelor*. Traducere de Tudora Șandru Mehedinți, Polirom, 2006

În toată avangarda, literară sau nu, elementul determinant, venit pe filiera lui Rimbaud, este tendința de a înlocui, ca subiect al artei, realitatea dată cu pura ei posibilitate; realitatea a reprezentat, se știe, foarte multă vreme, o lume închisă a formelor finite și bine determinate. Principiul de bază era, desigur, cel mimetic: un om era un om și nimic mai mult, iar imaginea artistică tindea să se identifice cu imaginea reală. În secolul XX, însă, și mai ales în tipul de scriitură practicat și de Cortázar, identitatea aceasta atât de dragă creatorilor anteriori nu se mai regăsește; noțiunea însăși de *real* începe să evolueze, referindu-se din ce în ce mai frecvent la posibilitatea de a fi, iar nu la realitatea „reală” și atât de fermă a veacurilor anterioare. Câmpul realului va semăna, deci, pentru noua artă, cu un spațiu al infinitelor posibilități combinatorii și de deformare. Iar artiștii vor pierde treptat dorința reproducerii mimetice a lucrurilor pe care le văd în lumea înconjurătoare și vor începe să se manifeste cu hotărâre pe tărâmul nețârmuritei creativității inventive. Tocmai de aceea, la prima vedere, ceea ce face Cortázar în textele sale seamănă cu arta anteperspectivală, bazată pe o viziune exclusiv frontală și din profil a figurilor, așa cum se întâmplă, de pildă, în *Poveste fără morală* – trăsături care ar apropia-o de caracteristicile artei infantile – dar care se dezvăluie a fi preocupată mai degrabă de exprimarea semnificațiilor profunde, nu de simpla redare a formelor exterioare ale ființelor și evenimentelor.

În plus, scriitorul însuși dă o cheie de lectură, făcând din umor unul din obiectivele lui primordiale. Dar nu e vorba de umorul comun, facil și gratuit, care și-ar propune doar să stârnească râsul, ci de un altul, adesea negru și nu o dată tragic. De aceea, imaginile pe care se bazează textele cortazariene par, uneori, niște diorame în care timpul s-a oprit: dorind să semnaleze un lucru, autorul îl indică pur și simplu; în felul propriu doar lui, desigur, care constă într-un procedeu pe care l-am putea numi o adevărată „mimare a asemănării”, în sensul pe care Rudolf Arnheim îl dădea sintagmei. De altfel, s-a demonstrat nu o dată că, în artă, asemănarea cea mai deplină, apreciată ca atare de către cel ce percepe forma artistică figurativă, se bazează, de fapt, pe o neasemănare, pe deformări și denaturări ale proporțiilor și dimensiunilor esențiale ale obiectului. Evident, e vorba despre deformări cerute de diferența, ignorată uneori, dintre spațiul fizic real și spațiul psihic care se percepe prin intermediul operei. Exact ceea ce cititorul are în față în acest volum de povestiri al lui

Julio Cortázar, aici fiind de găsit și diferența cea mai clară de cărțile sale anterioare, populate de un imaginar plin exclusiv de tigri și iepurași. Iar cea mai importantă consecință a acestei stări de lucruri este aceea că, pe lângă mecanismul bergsonian al râsului („du mécanique plaqué sur le vivant”), găsim în aceste pagini „umorismul” pe care Luigi Pirandello îl definea drept „sentiment al contrariului” și care apare, de aceea, tocmai în epoca „micșorării omului”, a modificării perspectivei asupra personajului literar și a lumii sale. Pentru că, dacă omul epocilor anterioare se (mai) credea centrul universului, în epoca modernă, mai cu seamă în secolul XX, privit de scriitorul italian drept perioada marilor seisme ale ființei, el va începe să se vadă pe sine ca fiind infirm, pierdut într-un univers infinit și ostil. Iar dacă, odinioară, considera că diavolii și îngerii se luptă pentru damnarea sau salvarea sufletului său, acum se va vedea lipsit până și de apanajul acestui suflet. Tocmai de aceea, umorismul acesta marchează deopotrivă epoca în care se modifică fundamental și perspectiva asupra personajului literar și a lumii sale. Nimic altceva, în fond, decât locul geometric unde proza lui Julio Cortázar se întâlnește cu *Paginile bizare* ale lui Urmuz. Asemănător manierei cortazariene de a concepe povestirea și protagoniștii, precum și semnificațiile generale ale acestora, Urmuz reușește de-a dreptul să-și treacă personajele printr-o adevărată oglindă anamorfotică în stare a modifica toate caracteristicile lumii reale. Întotdeauna, însă, ca și în cazul lui Cortázar, umorul va salva această lume și o va împiedica să se prăbușească total în neantul absurdului. Cu o precizare importantă: anume că în nici unul din cazuri cititorul nu va avea de-a face cu umorul ce rămâne exclusiv la suprafața lucrurilor, ci cu acela care, nu o dată, are implicații tragice, vizând condiția umană. Tocmai de aceea, parcă la fel ca în scrierile lui Lewis Carroll, universul acestor autori este un ținut construit pe baza principiului anxietății, de unde se vor dezvolta numeroase procedee de transfigurare. *Idolul Cicladelor* se dovedește, astfel, a fi un volum remarcabil, demonstrând, fără urmă de îndoială, maturitatea deplină a scriiturii lui Julio Cortázar, adevărat semn al sfârșitului jocului de căutare a identității sale de mare scriitor.

## Orhan Pamuk, cărțile și viața cea nouă

„Într-o zi am citit o carte și întreaga mea viață s-a schimbat”, afirmă naratorul, chiar în prima frază a romanului lui Orhan Pamuk, *Viața cea nouă*\*. O frază menită a-i încânta, de la bun început, pe iubitorii de cărți și o frază care ne trimite, evident, ca cititori neînconștienți, direct la Borges și la modul în care sunt structurate câteva din ficțiunile sale. Naratorul este, aici, tânărul Osman, student la Inginerie, în Istanbul și a cărui existență liniștită este fundamental modificată de lectura unei cărți de care este fascinat încă înainte de a o citi, văzând-o întâmplător în mâinile unei colege de la universitate. În ciuda așteptării, cititorul nu va afla prea multe despre această carte misterioasă, dar este cert că ea devine un adevărat talisman pentru Osman, pe de o parte având darul de a-l apropia de frumoasa lui colegă Canan, de care se îndrăgostește fără puțință de scăpare, dar și de a-l face să întrevadă posibilitatea unei alte vieți, o viață care să includă o întreagă lume a tuturor posibilităților, între acestea, la loc de cinste, desigur, dragostea. Cu toate că frumoasa Canan îl aduce mereu în preajmă pe Mehmet, un alt prieten (sau iubit?) al său – evident, la nivel textul, nimic altceva decât un dublu al naratorului. Dispariția misterioasă a acestuia îi determină pe cei doi să pornească în căutarea sa, într-o halucinantă călătorie făcută mai ales cu autobuzul prin uriașa aglomerație urbană din Istanbul, punctată de o scenă – cea în care are loc un accident cu grave urmări pentru mulți călători dar din care Osman și Canan scapă nevătămați doar pentru a urmări, apoi, câteva secvențe tandre între doi îndrăgostiți hollywoodieni pe ecranul pentru pasageri – ce amintește pe dată de unele momente asemănătoare din pelicula *Crash*. Adică numeroase întâmplări prin care trec cei doi îndrăgostiți, asemănătoare cu alte întâmplări din romanele cu accente picarescești ale ultimelor decenii, de-ar fi să amintim aici doar celebrul

\* Orhan Pamuk, *Viața cea nouă*. Traducere de Luminița Munteanu, București, Editura Curtea Veche, 2006

*On the Road* al lui Jack Kerouac. Acțiunea romanului este, de altfel, plină de evenimente: au loc succesive schimbări de identitate, iubirea cunoaște faze de creștere și descreștere. Este descoperită – nu întâmplător, de către Osman însuși – chiar o mare conspirație ce amenință să distrugă valorile autentice ale Turciei, complot de care nu e străin nici tatăl lui Canan. Dacă unele dintre aceste aspecte par să aibă ca unic rezultat doar o uriașă confuzie, trebuie să recunoaștem, totuși, că totul se desfășoară într-un ritm accelerat și e plasat într-un cadru nu o dată hipnotic, în evidenta descendență a prozei de atmosferă a lui Kafka. Desigur, nu toate acestea sunt plăcute, iar Osman însuși mărturisește, la un moment dat, că nu-și dorește nimic mai mult decât să se poată întoarce la viața sa anterioară, atât de liniștită și lipsită de griji. Dar așa ceva nu-i este dat, nici lui și nici Turciei, căci personajul principal al recente cărți a lui Pamuk reprezintă și o întruchipare simbolică a țării sale, sfâșiată între dorința de a păstra nealterate valorile tradiționale și necesitatea de a se situa, acceptându-le, (măcar parțial) alături de coordonatele modernității occidentale – adevărată supratemă a tuturor scrierilor recentului laureat al Premiului Nobel pentru literatură, al cărui discurs, rostit în limba turcă, a abordat exact aceste probleme.

Căci partea occidentală a Turciei este reprezentată de Istanbul, oraș situat el însuși atât în Europa, cât și în Asia, iar aceasta e scena majorității cărților lui Orhan Pamuk, cu toate semnificațiile ce derivă de aici. Iar întrebarea ce străbate subtextual mai toate paginile din *Viața cea nouă* este (și) aceasta: unde (mai) e de găsit adevărata Turcie, între toate aceste imagini aflate mereu în mișcare, ca într-un uriaș carusel?... Nimic altceva, în fond, decât neliniștile profunde ce frământă această țară încă din epoca lui Kemal Atatürk și a reformelor sale din anii '20 ai secolului trecut. Așa încât, dacă ne raportăm mai ales la spațiul cultural al Turciei, nu putem să nu observăm că *Viața cea nouă* se înscrie, practic, deja într-o adevărată tradiție literară, în ciuda tuturor procedeelelor retorice și discursive (postmoderne, mai ales) folosite de autor pentru a-și inova textul, el nutriend, de altfel, și dorința mărturisită de a se transforma într-un nou soi de profet – cel puțin la nivel literar. Iar uriașul succes de care s-a bucurat în Turcia acest roman imediat după publicare a părut a confirma această dorință.

Cu toate acestea, criticilor și cititorilor occidentali le-a venit uneori greu să situeze și să interpreteze în același mod pro-

za lui Orhan Pamuk. Dificultăți de traducere, au afirmat pe dată susținătorii fervenți ai scriitorului, căci, așa cum e greu pentru lectorul turc, de exemplu, să perceapă toate semnificațiile Dublinului în care se mișcă Leopold Bloom în marele roman al lui Joyce, la fel se va dovedi și în cazul Istanbulului din cărțile lui Pamuk, atunci când e pus în fața cititorului occidental. Poate. Dar, cu siguranță, există aici și alte câteva aspecte care merită aduse în discuție, oricât de pasager. Astfel, în partea finală a romanului, reapare ca personaj, deși murise cu ani în urmă, unchiul lui Osman, Rifki, fost lucrător la căile ferate și autor de cărți pentru copii, iar sugestia textului este că acesta ar fi și creatorul cărții care i-a schimbat viața tânărului. Iar în ultimele pagini din *Viața cea nouă* sunt prezente – ba chiar evidente – ecouri din cărți celebre, începând cu Jules Verne și romanele sale de aventuri și mergând până la citate din *Elegiile duineze* ale lui Rilke și – mai ales – desigur, la Dante cu a sa *Vita nuova*. În plus, sunt numeroase și trimiterile la cărțile anterioare ale lui Pamuk însuși: căci, dacă atmosfera străzilor înguste și aglomerate din Istanbul ne duce cu gândul la *Mă numesc Roșu* (1998), permanenta pendulare între valorile Occidentului și lumea tradițională orientală este perfect raportabilă la întâmplările nu o dată tragice și sângeroase din *Zăpada* (2002). Iar schimbările de identitate sunt familiare cititorilor lui Pamuk încă din *Fortăreața albă* (1985) sau chiar *Cartea neagră* (1990) unde acesta era procedeul favorit al scriitorului.

Adeptii înflăcărați ai lui Orhan Pamuk n-au ezitat să afirme că proza acestuia funcționează exact ca o ficțiune a lui Borges, dar la dimensiunile extinse ale unui roman. Cu toate acestea, este evident pentru oricine că scriitorul argentinian nu s-a expus niciodată riscului de a-și supralicita procedeele, fie ele și favorite, și cu atât mai puțin conceptele metafizice, considerând, după cum a și afirmat în repetate rânduri, că a întinde pe sute de pagini o idee a cărei perfectă expunere încapă în câteva fraze este o nesăbuintă obositoare și inutilă... În concentratele sale ficțiuni el are întotdeauna extraordinara capacitate de a crea o lume aparent solidă și, mai cu seamă, suficient de coerentă pentru ca neîncrederea cititorului să poată fi suspendată în mod real și natural. Poate că Borges s-ar fi mulțumit doar cu prima frază din *Viața cea nouă* pentru a exprima caracteristicile atât de misterioasei cărți. Orhan Pamuk, însă, continuă pe câteva zeci de pagini, presupunând, probabil, că, altfel, naratorul său nu va fi suficient de credi(ta)bil. Dar această dorință de a fi crezut cu orice preț și in-



stantaneu nu reușește nicidecum a-l face credibil – sau, cel puțin, mai credibil... Același lucru se întâmplă și la nivelul construcției personajelor, care, dincolo de faptul că exprimă, simbolic, probleme ale Turciei contemporane, nu reușesc să convingă și rămân, adesea, artificiale – în *Viața cea nouă* este mai ales cazul lui Canan, care, cu toate eforturile mai mult decât evidente ale autorului, rămâne o abstracție. Căci ce altceva este un personaj feminin care, în mijlocul unui moment de tandrețe, revine la obsesia sa și înțreabă cu convingere: „După tine, lumea aceea există, sau nu e decât o plâsmuire așternută în scris, într-o carte, în goana condeiului?” Oamenii nu sunt identici unii cu ceilalți, oricât de atrăgătoare ar putea să pară această idee în anumite momente. Și stă tocmai în puterea ficțiunii – chiar și a celei postmoderne – să surprindă acele diferențe de natură a-l face pe fiecare ceea ce este. La fel stau lucrurile și în ceea ce privește procedeele realismului magic – despre care unii s-au grăbit să afirme că ar fi strălucit reprezentate în cărțile lui Pamuk. Reprezentate sunt, fără îndoială, metoda consacrată a lui García Márquez este identificabilă, pe alocuri, numai că cel mai adesea aceste procedee sunt preluate mecanic, lipsind acel echilibru, atât de necesar, între elementele de real și cele ce țin exclusiv de magic, ca și adaptarea lor la particularitățile lumii despre care scriitorul alege să vorbească. Ceea ce rămâne de stabilit e doar gradul de strălucire, asta, desigur, doar după ce lumina orbitoare a flash-urilor de la ceremonia de decernare a Premiului Nobel se va fi risipit...

## Drumul spre Chicago și căutarea de sine

La sfârșitul anilor '60, nadaismul era mișcarea literar-artistică în mare vogă în Columbia. O mișcare apropiată și comparată nu o dată cu atmosfera perioadei de efervescentă a celebrei „Beat Generation” din Statele Unite ale Americii, sau, de către cei care s-au raportat exclusiv la continentul latino-american, cu mai puțin cunoscuta – în Europa – dar la fel de contestată mișcare „Techo de la Ballena” din Venezuela acelorași ani. Maestrul ei recunoscut ca atare – cu vocație de teoretician, deopotrivă – era Armando Romero, cel care, părăsind Columbia în 1967, și stabilit, de atunci, succesiv, în mai multe țări din Europa, Asia și America (actualmente ținând cursuri de literatură la Universitatea din Cincinnati) reconstruiește, în romanul său *La rueda de Chicago*<sup>\*</sup>, apărut în anul 2004 și foarte rapid tradus și publicat și în SUA, sub titlul *From Cali to Chicago* (2005), nu doar atmosfera perioadei de glorie a nadaismului columbian, ci și pe cea a orașului Chicago de la începutul anilor '70.

Personajul central al cărții este Elipsio, un tânăr columbian trimis în Statele Unite de o mare editură din Venezuela, cu scopul de a scrie o serie de cronici despre evenimentele culturale americane, precum și un soi de inedite note de călătorie referitoare la orașele prin care trece, și mai cu seamă la metropola mai sus menționată. Dincolo de această însărcinare oficială, Elipsio mai are o preocupare, adevăratul motiv al venirii sale pe pământ american, și anume încercarea de a o regăsi pe Lamia, iubita care îl părăsise fără nici o explicație, lăsându-i doar o voluminoasă scrisoare, pe care Elipsio decide să-o citească împreună cu femeia iubită, dar numai după ce o va fi regăsit. Desigur, un astfel de rezumat distruge însăși substanța cărții, impunând o direcție clară de lectură, pe când intenția primordială a romanului este tocmai aceea de a amesteca planurile narrative, cu scopul aproape exprimat de a-l include pe cititor însuși în complicata structură, extrem de bine pusă la punct de creatorul său. În fond, cartea de față poate fi citită în multe feluri, în principiu fiecare cititor în parte putând alege

<sup>\*</sup> Armando Romero, *La rueda de Chicago*, Villegas Editores, Colombia, 2004

drumul pe care îl consideră cel mai potrivit pentru a ajunge la semnificațiile relevante pentru el. Pe rând roman polițist, de aventuri, de dragoste, de travaliu intens asupra cuvântului, în încercarea evidentă din partea autorului de readucere în actualitate a cunoscutului concept suprarealist de hazard fortuit, *La rueda de Chicago* se dovedește, astfel, dificil de prins într-o analiză succintă și cu atât mai puțin ușor de plasat în vreun pat al lui Procust impus de sintagmele consacrate ale criticii literare. Compusă dintr-o țesătură complicată de intrigi secundare, menținând atmosfera de suspans până la ultima pagină, cartea reușește să creeze, dincolo de tribulațiile sentimentale ale naratorului și dincolo de toate posibilele interpretări mai sus menționate, un tablou sugestiv al orașului Chicago, ce rezistă mai cu seamă prin atmosferă, metropola fiind descrisă, după caz, drept o prezență blândă și mângâietoare sau, dimpotrivă, ca o adevărată brută în stare să devoreze totul, în primul rând pe cei ce se încumetă să se stabilească acolo. Tocmai de aceea, în plan tematic romanul este dominat de un soi de haos reiterativ și obsesiv sub semnul căruia se vor pune, de la început și până la sfârșit, acțiunile, dorințele și toate gândurile naratorului, prins și el, fără putință de scăpare, în această complicată țesătură labirintică de drumuri ce se întretaie la nesfârșit – evident, o clară trimitere la *Grădina potecilor ce se bifurcă*, celebra povestire borgesiană. Consecința acestui fapt va fi că atât imaginația, cât și obiectele imaginate par a deveni, deopotrivă, cheia mecanismului secret care-i permite naratorului și unora dintre personaje să se deplaseze în voie și să treacă fără probleme dintr-un plan narativ în altul – și, de ce nu, dintr-o realitate în alta, fără ca pentru asta să fie nevoie de vreo relație tip cauză-efect. Cititorul va rămâne, astfel, nu o dată, cu impresia că totul fusese hotărât de dinainte, chiar dacă scopul final va rămâne, deocamdată, ascuns. Și tot din acest motiv, cartea se citește cu un extraordinar interes și cu mare plăcere, ca o adevărată povestire bine scrisă, în ciuda vastității materialului narativ, a intrigilor secundare și a planurilor subordonate implicate. Drumul personajului central se transformă, astfel, dintr-unul pur fizic în drum inițiativ, al iubirii, al muzicii – și, în același timp, pentru autor, în drum de receptare a literaturii de până atunci și de raportare la ea, fie că e vorba de tendințele nadaiste columbiene sau de renașterea suprarealismului american. Evident, Armando Romero are mereu, subtextual, în vedere experiența lui Jack Kerouac, cu romanul său *On the Road*, cu toate că traseul lui Elipsio nu reface decât parțial traseele anterioare ale precursorilor

săi literari. Și, deși *La rueda de Chicago* este un roman al marelui oraș, prima imagine a lui Elipsio cu privire la noul univers unde a ajuns nu e aceea, utopică, a unui nou pământ al făgăduinței – pe care, de altfel, știe foarte bine că nu i-l promisese nimeni – ci rămâne axată tocmai pe detaliile respingătoare (măcelăria pe care o vede e plină de sânge și emană, sub soarele verii, un miros greu de suportat). Dovadă, dacă mai era nevoie, că marele oraș nord-american nu înseamnă doar zgârie-nori din sticlă și oțel...

Desigur, drumul lui Elipsio este inițiativ, în măsura în care orice călătorie este mai mult sau mai puțin inițiativă. Dar autorul e departe de a încerca să ne convingă la modul discursiv de importanța pe care deplasarea aceasta ar avea-o asupra personajului-narator în ceea ce privește descoperirea adevăratei sale personalități. Căci Armando Romero construiește, aici, un soi de nou e fragmentat, de natură a se unifica și a deveni coerent doar la capătul drumului – care, însă, nu trebuie să fie neapărat unul fizic... Scriitorul nu-l face pe Elipsio să se descopere pe sine prin intermediul convențiilor literare consacrate, ci ține seama întotdeauna de opiniile pe care personajul acesta privilegiat le exprimă la tot pasul. Și care va afirma, în repetate rânduri, că imperativul de a-și (re)găsi așa-zisa adevărată esență „nu-i decât un fapt absurd și melodramatic al culturii moderne”. Încercarea sa cu adevărat inițiativă pe tot parcursul cărții, va avea, așadar, în vedere, tocmai efortul de a se îndepărta de sine și de a lua, în acest fel și numai în acesta, act de implicațiile reale ale problemelor – nu puține și deloc simple – ale identității. Tocmai de aceea, Elipsio repetă mereu că nu face vreo călătorie de purificare, nici una de plăcere, nici una cu vreo finalitate estetică evidentă – toate acestea, după cum consideră el, fiind niște simple categorii academice ce nu mai pot servi la nimic celor obișnuiți, așa cum este el, cu atâta literatură... Încercarea sa se va raporta, prin urmare, la realizarea unui soi de călătorie inițiativă în răspăr, în sensul că va privi experiența respectivă ca pe un drum către capătul propriilor sale temeri și ezitări, către acele adevăruri ale ființei sale despre care știe bine că vor rămâne la fel pentru totdeauna. Elipsio va căuta, în fond, nu să afle o dată în plus ceea ce știe bine că este, ci exact ceea ce nu va putea niciodată să fie. De aici permanentele sale întoarceri și obsesiile care îi punctează drumul. Și tot de aici convingerea care pare a-i da, cel puțin uneori, o oarecare alinare: nimeni nu se scaldă de două ori în apele aceluiași râu... Iar dacă drumul spre Chicago îl aduce, mai înainte de orice, la o măcelărie,

această experiență a morții îl va face să perceapă mirajul orașului cu alți ochi și să aibă o altă perspectivă asupra minunatei lumi noi nord-americane. Va căuta, totuși, unele compensații și va încerca să uite gustul și mirosul morții în compania femeilor, alături de cărțile poezilor preferați sau în fața unui pahar cu bere bună. Simte, desigur, întreaga agonie a lui Lorca la New York și vede universul citadin în termenii lui Sandburg și Algren, încercând, însă, nici să nu intre în jocul distrugător al marelui oraș, dar nici să-i rămână complet străin, căci numai aici o poate găsi pe minunata Lamia – semn al destinului său, pe care e decis să și-l asume până la capăt: „Chicago, oraș mereu în mișcare, unde nimic nu aparține cu adevărat nimănui. Instabilitatea ca simbol al progresului.”

Tot aici, Elipsio va întâlni, nu doar o dată, fantome ce vin din propriul său trecut și din ținuturile sale natale (așa cum se întâmpla și în marele roman al lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*), amintindu-i mai ales cântece de leagăn și alinându-l – trimiterea fiind, de astă dată, la primele pagini din *Portret al artistului în tinerețe* de James Joyce. Norocul – sau, mai bine zis, hazardul fortuit – îi aduce, totuși, în cale, și prezențe benefice, mai cu seamă personaje feminine, excelent construite pe tot parcursul cărții. Doar ele îl pot consola după răsunătorul său eșec de a se integra în grupul scriitorilor suprarealiști de la Chicago: cu toate că Elipsio începe să frecventeze cluburile unde se întâlneau aceștia, ei îl privesc cu dispreț și-l exclud de la bun început ca pe un străin, perceput astfel mai ales datorită culorii pielii și accentului hispanic... În plus, prezența cu adevărat vindicătoare va fi pentru el muzica, *blues*-ul american. Doar acordurile de *blues* îl ajută, din când în când, să uite de sine însuși și să simtă că poate supraviețui pe acest nou tărâm al pustietății citadine. În fond, după cum i se va spune chiar lui Elipsio, „*blues*-ul înseamnă libertate, frăție, e muzica ce încearcă să te scape din nefericirea sclaviei de orice fel.” E, cu alte cuvinte, în termenii experienței proprii a lui Elipsio, în același timp pierdere și durere pentru ce-ai pierdut, dar și o binecuvântată poartă de intrare într-un alt univers, de astă dată unul cu adevărat spiritual, plin de infinite posibilități existențiale, unicul loc al vreunei regăsiri posibile. De aici și ulterioara explorare, de către personajul narator, a nesfârșitelor posibilități ale umorului și ale jocurilor de cuvinte – desigur, jocuri ale inițiaților în ale literaturii – pe care el le va practica și experimenta alături de Livio, mereu gata să-i critice sau, cel puțin,

să-i încondeieze strașnic pe membrii „intelligenței” literare din Chicago. Tot Livio va fi, de altfel, și cel care îl va face pe Elipsio să înțeleagă, finalmente, că în absența acestei practici ludice, existența însăși, în calitate de ființă umană în adevăratul sens al cuvântului, e pusă, într-un univers citadin, sub un uriaș semn al întrebării. Iar primejdia, ivită la tot pasul, ar fi pierderea identității, risipirea, imposibilitatea regăsirii. În primul rând a regăsirii Lamiei, lumina ce-l conduce pe Elipsio de-a lungul nesfârșitelor sale aventuri, ea apărând, totuși, doar de două ori pe tot parcursul cărții, și întotdeauna în momente cheie dar care stau, fără nici o îndoială, și sub semnul unei extraordinare – și extraordinar de bine realizate la nivel narativ – ambiguități. Cu toate acestea, cititorul simte că ea se află în spatele fiecărei acțiuni a lui Elipsio, și de-a dreptul în spatele fiecărui cuvânt pe care el îl rostește, situație asemănătoare, desigur, cu imateriala prezență a Magai în romanul lui Julio Cortázar, *Șotron*. Numai că, la capătul drumului, personajul-narator nu o va găsi pe mult iubita Lamia și va alege chiar să nu mai citească niciodată scrisoarea acesteia... Tot căutând-o și pierzând-o din nou – din simplul motiv că ea nu dorea să fie găsită și se ascunsese, se pare, în ghetto-ul negrilor din Chicago – Elipsio va constata că imaginea ei tinde să devină, din ce în ce mai clar, doar o amintire, frumoasă, fără îndoială, dar nimic mai mult. Va fi, însă, recunoscător Lamiei dar, deopotrivă amintirii calde a Lamiei, căci, la capătul drumului și după nenumărate aventuri dintre care unele îi pun chiar viața în pericol, Elipsio va găsi nu confirmarea unei vechi posesiuni sau vreo certitudine de acest gen, ci un nou început, o nouă dragoste alături de frumoasa chinezoaică Cheng. Și, de ce nu, posibilitatea unei alte călătorii și a unui alt drum, de astă dată în doi. Ambiguitatea la nivelul structurii narative a cărții se păstrează, însă, căci Lamia nu va fi niciodată uitată, iubirea anterioară a fost mult prea profundă, iar rănila lăsate în suflet nu se închid ușor și nici prea repede. Dar posibilitatea noului început există și e dincolo de orice îndoială, așa cum Elipsio înțelege alături de noua sa iubită (și de cititor, deopotrivă) citind minunatele versuri ale poezilor chinezi din vechime, puse pe muzică de *blues* și dedicate, în cele din urmă și pentru totdeauna, doar lui Cheng: „Întunecat e cerul/ și fără de liniște îmi trec zilele;/ dincolo de fereastra camerei mele/ se-aude cum vorbește barcagiul/ și cum cântă pescarii...// În fața porții, calul și trăsura/ sunt de-acum un singur râu ce curge/ la fel de clar ca noaptea/ iar la capătul străzii cântă pescarii...”

## În căutarea identității pierdute

Ajuns la patruzeci de ani și aflându-se în exil la Londra, Singh, personajul-narator al romanului *Măscăricii*\* de V.S. Naipaul, decide să-și amintească toate faptele și întâmplările esențiale ale vieții sale de până atunci, cu scopul declarat de a-și scrie memoriile. Iar la un moment dat, amintirea de care simte, realmente, că nu mai poate scăpa, se dovedește a fi una mai puțin obișnuită: pe când era doar un copil, mergând la casa de pe plajă a bunicului său, micul Singh vede cum trei copii de vârsta lui se înecă în mare, iar pescarii aflați pe țărm nu fac nimic pentru a-i salva. În clipa aceea, Singh înțelege odată pentru totdeauna că Isabella, insula sa natală din Caraibe, nu va putea niciodată să fie mediul în care visa el să trăiască, aflat, așa cum era încă din copilărie, în căutarea unor idealuri de natură a-l face să simtă legătura cu adevăratele tradiții ale strămoșilor indieni. Scena de pe plajă are implicații mult mai profunde decât am putea bănui la prima vedere, ea reprezentând o trimitere oarecum „mascată” la mitul lui Perseu, salvat de la înec de Dictys, pescar și erou deopotrivă – de aici contrastul evident cu pescarii moderni ai noii lumi coloniale. Și tot de aici incapacitatea lui Singh de a se simți vreodată până la capăt o parte a acestei lumi, atât de diferită de cea a legendelor ariene și persane pe baza cărora își construise idealurile juvenile. Aceasta este, de altfel, și perspectiva din care, ca narator, Singh va încerca, după ani de zile, să prezinte și să examineze realitățile din insula Isabella, cea care își va și declara independența, Singh însuși având, aici, un rol de care trebuie să ținem seama. O perspectivă profund pesimistă, pentru că, în ciuda declarației mai mult formale de independență față de Anglia, locuitorii insulei, dominați atât de multă vreme, au ajuns să se considere ei înșiși inferiori colonizatorilor. Doar lumea și cultura britanice pot avea, pentru ei, atributele stabilității, succesului și ordinii, pe când propria lor cultură, în ciuda vechimii, le va părea aflată sub semnul clar al haosului și inferiorității. În plus, câtă vreme

\* V. S. Naipaul, *Măscăricii*. Traducere de Ana-Maria Baciu, București, Editura Univers, 2007

locuitorii Isabellei veniseră în Caraibe cu câteva secole în urmă din India, rupând, astfel, și legăturile cu patria de origine, propriile tradiții vor fi privite cu reticență sau chiar dezgust, oamenii nemaiputându-se identifica nicidecum cu un set de reguli – fie ele scrise sau nescrise – ale unei lumi din care nu mai simțeau că fac parte. De aici sentimentul acut al eșecului, ca și imposibilitatea asumării vreunei identități, fapt evident la nivelul majorității personajelor cărții. Și tot de aici dorința tânărului Ranjit Kirpalsingh de a deveni altfel, altceva, altcineva. De a-și construi nu doar un viitor strălucit, ci și un trecut la fel de frumos – semnul cel mai clar fiind, în acest sens, schimbarea numelui. Ceea ce nu înțelege el va înțelege, însă, cititorul romanului lui Naipaul: și anume că ironia sub semnul căreia va sta întreaga viață a acestui personaj e cu atât mai mare cu cât, schimbându-și singur numele, Singh schimbă însăși identitatea pe care, mai târziu, va căuta cu atâta disperare s-o recupereze. Și va căuta s-o recupereze în primul rând prin cariera politică pe care și-o construiește, iar ulterior, după eșecurile repetate și răsunătoare de care va avea parte, prin recursul la scris. Căci scriind, Singh încearcă să aducă principiul ordinii la nivelul propriei sale vieți dar, deopotrivă, să-și explice demersurile și ideile politice, în fond să-și reconstruiască identitatea. Desigur, Singh reprezintă și mentalitatea generală postcolonială, mai cu seamă dacă ținem seama de faptul că procesul de colonizare în ansamblu e descris drept un caz aparte de răpire a culturii, istoriei și tradițiilor unei țări. Dar mai cu seamă a identității ei, nu o dată criticii literari afirmând că, în fond, aceasta ar fi una dintre preocupările de bază ale lui Naipaul – și anume de a explora raporturile complexe dintre consecințele așa numitului imperialism colonial, pe de o parte la nivel socio-politic, iar pe de alta la cel psihologic. Dar cu toate că afirmă el însuși la tot pasul că dorește să impună principiul ordinii în primul rând asupra propriei sale biografii, Singh nu încearcă niciodată să respecte cronologia, astfel încât cartea sa de memorii nu reconstruiește întâmplările trecutului în ordinea în care acestea s-au petrecut, ci urmând un soi de inedit principiu al unei altfel de memorii involuntare, trecând rapid de la episoade erotice la anii săi de universitate din Anglia, și de la ascensiunea sa politică la amintiri din vremea când era copil. În fond, e ca și cum el însuși s-ar afla în fața unor piese de puzzle din care va încerca, finalmente, să recompună chiar imaginea trecutului său și, implicit, a anilor în care a învățat, cu mari eforturi și, oarecum, împotriva voinței sale,

ce înseamnă să fii reprezentantul unei națiuni cu mentalitate colonială într-o lume postcolonială.

E ca și cum, deși incapabil să respecte cronologia sau măcar să țină seama de ea, Singh ar găsi în scris unica modalitate prin care e în stare să descopere motivele eșecului sau, mai bine zis, ale eșecurilor sale. Iar din paginile pe care le scrie, cel mai adesea plin de amărăciune, cititorul va înțelege măcar parțial modul în care experiența de a fi trăit într-o astfel de societate i-a afectat personalitatea, modul de a gândi și de a fi. În fond, colonialismul înseamnă, din acest punct de vedere, o experiență limitată a alterității și a deșubțării deopotrivă: născut într-o lume a lipsei de ordine, Singh visează întreaga viață la un ideal coerent, în stare să-i guverneze existența și-și dedică ani în șir descoperirii acestuia. Dar numai actul de a scrie și de a recupera, astfel, trecutul, se dovedește a fi singura soluție pentru toate problemele sale și, mai cu seamă, unica posibilitate de organizare a evenimentelor esențiale ale propriei existențe într-o înșiruire coerentă. Cazul său nu este, de altfel, singular, atâta doar că celorlalți le lipsește puterea de a începe să scrie o carte, ca și capacitatea de a finaliza acest demers. Dar atitudinile colegilor săi de școală sunt expresia aceiași stări de spirit, căci doar așa se poate explica rușinea pe care o simte Hok, micul chinez, atunci când devine evident faptul că printre strămoșii săi fuseseră și negri; sau încercarea lui Browne de a idealiza complet trecutul rasei sale, pe pereții casei fiind nenumărate fotografii și desene reprezentând, în mod idilic, negri și albi laolaltă. În fond, fiecare dintre copiii din clasa din care face parte și Singh este de-a dreptul obsedat de trecutul propriului său grup etnic, iar romanul lui Naipaul reușește să evidențieze un aspect esențial din cadrul multor societăți postcoloniale: și anume că sentimentul unei adevărate siguranțe emoționale sau al unei reale conștiințe a identității este imposibil de construit într-o societate atât de eterogenă cum este cea din insula Isabella. Prin urmare, poate că tocmai dorința de descoperire și asumare a unei identități îl determină pe Singh să aleagă cariera de politician, ea reprezentând, totodată, și nevoia pe care el o simte de a reorganiza lumea în mijlocul căreia trăiește. Numai că toată această carieră seamănă mult – mult prea mult – cu un spectacol de teatru, nu o dată cu o melodramă, de aici și numeroasele semnificații ale titlului romanului de față. Principalul mășcarici („mimic man”) devine, însă, el însuși, mai cu seamă după ce începe să fie obsedat exclusiv de ideea de a redenumi toate lucrurile din țara sa, străzile, fabricile, școlile și așa mai departe. Alegând să-și exercite pute-

rea în principal prin rebotezarea străzilor și clădirilor din insula Isabella, Singh nu face decât să instituie, și în acest mod formal, realitatea puterii și a carierei sale politice, iar schimbându-și propriul nume încearcă, aproape cu disperare, să redefinească tocmai realitatea în mijlocul căreia trăiește. Numai că va avea suficient de devreme revelația faptului că spectacolul pe care l-a regizat, chiar dacă grandios, nu este de natură să aducă ordinea în lumea insulei, ci poate doar să creeze iluzia unei lumi sau a unei societăți tinzând spre perfecțiune. Episodul negocierilor purtate la Londra cu reprezentanții Lordului Stockwell stă mărturie în acest sens, nu doar pentru eșecul demersului personal al lui Singh, ci și pentru atitudinea de superioritate a colonizatorului față de mai vechii săi supuși.

Tocmai într-o ultimă încercare de a-și găsi identitatea, dar și un loc unde să se simtă, în sfârșit, acasă, Singh va pleca la Londra, într-un soi de autoimpus exil. Aici, însă, va fi silit să descopere foarte repede că Occidentul nu e dispus să ofere nimic esențial unui refugiat din fostele colonii – sau poate, cel mult, reprezentații teatrale cu alți mășcarici, interpretând, însă, la nesfârșit, aceeași piesă. Experiența sa de imigrant – chiar dacă bogat – în această lume pe care până acum o cunoscuse doar din cărți se dovedește rapid a fi una amară. Iar el va fi departe de a găsi, aici, în mijlocul cețurilor londoneze, o rezolvare a numeroaselor probleme identitare și psihologice pe care le adusesese cu sine din Isabella. Lipsit de un trecut politic real la care să se poată raporta ca om de stat, de o istorie culturală pe care să fie capabil să și-o asume pe deplin, Singh realizează că singurul lucru pe care îl mai poate face – iluzorie soluție de salvare – este să stabilească el însuși o legătură între propriul său trecut, prezentul plin de deziluzii și viitorul pe care și-l întrevede la fel de sumbru ca și acela al țării sale. Altfel spus, să umple singur golul imens pe care toate dezamăgirile vieții sale i l-au lăsat în suflet. Cu alte cuvinte, să scrie, doar în felul acesta fiind Singh în stare să trăiască și să simtă că începe o viață nouă, ca cetățean al întregii lumi. Paradoxul acestui roman, precum și marea descoperire a personajului-narator deopotrivă tocmai aici sunt de găsit: căci Singh înțelege, acum, că singura decolonizare posibilă este aceea prin scris, prin redactarea propriei sale biografii. Și devine conștient, deopotrivă, că nu există nici un spațiu ideal cu al cărui destin să se poată identifica până la capăt. Pentru că singura casă adevărată pe care Singh o va avea vreodată e chiar cartea pe care o scrie sau, mai bine zis, însuși actul de a o scrie.

## Drumul către cei ce sălășluiesc în adevăr

„E posibil să mor chiar mâine și n-o să mai rămână  
Nimeni care să mă fi înțeles întru totul. Câțiva vor spune că  
eram un om bun, alții că am fost o canalie.  
Dar amândouă aceste opinii vor fi la fel de greșite.”

(Lermontov, *Un erou al timpului nostru*)

„Sunt descendentul a două civilizații care, într-un anumit moment istoric s-au unit în mod fericit și, aș putea spune, de-a dreptul miraculos. Prima, veche de șapte mii de ani, este cea faraonică, iar cea de-a doua, având mai bine de o mie patru sute de ani – cea islamică”, spunea egipteanul Naghib Mahfuz în discursul de acceptare a Premiului Nobel pentru Literatură care i-a fost acordat în anul 1988, el fiind și primul autor de limbă arabă care a primit această prestigioasă distincție.

Dacă literatura arabă are o istorie de peste două mii de ani, poezia fiind genul cel mai practicat de scriitori, deși exista, bine înrădăcinată, și tradiția povestirii (dacă e să ne gândim doar la amănuntul că în Egipt culegerea celor *O mie și una de nopți* va ajunge la forma finală și desăvârșită, îmbinând texte de origine iraniană, indiană și irakiană) despre apariția romanului egiptean se poate vorbi abia o dată cu epoca modernă. Desigur, avem de-a face, ca principal factor determinant, cu influența literaturilor europene, unde romanul se impusese în perioada secolelor XVIII și XIX, dar și, privind problema din alt unghi de vedere, cu eliberarea treptată a Egiptului de sub dominația puterilor străine, mai cu seamă după perioada de ocupație napoleoniană de la începutul anilor 1800. Nu întâmplător se va vorbi, în această perioadă, despre o adevărată Renaștere a lumii arabe, o mișcare de reafirmare culturală ce a reluat, din punct de vedere simbolic, așa cum au subliniat numeroși critici, vechea figură a lui Ianus bifrons, întors pe de o parte spre trecut și privind, în același timp, și spre

viitor. Termenul folosit în critica literară de limbă arabă este, de altfel, ilustrativ în acest sens, *Nahdah* însemnând „revitalizare”, „trezire” a spiritului artistic din această parte de lume, după perioada de stagnare ce dura cam de la jumătatea secolului al XI-lea. Termenul se referă, în egală măsură, la ideea de progres, de experiment cultural dinamic, de nouă creativitate axată pe încercarea de a realiza vaste sinteze, mai cu seamă la nivelul literaturii. Iar dacă Muhammad Husayn Haykal este considerat, prin romanul său publicat în 1912, *Zaynab*, părintele egiptean al genului, se poate afirma, de asemenea, că succesorul lui cel mai important și, deopotrivă, cel care va duce forma romanescă egipteană la desăvârșire, raportându-se, însă, mereu, la tradiția literară și culturală arabă, este Naghib Mahfuz. Acest lucru poate fi presimțit încă de la primul său roman, *Jocul destinului*, apărut în 1942, dar devine evident o dată cu *Trilogia* (1956 – 1957) și, mai ales, cu *Băieții din cartierul nostru* (1959), carte acuzată de blasfemie în întreaga lume islamică și comparabilă, din acest punct de vedere, cu un alt caz celebru, *Versetele satanice* de Salman Rushdie. Tocmai de aceea, numeroase din scrierile sale au fost interpretate, mai ales de o anumită parte a criticii, drept fabule politice sau alegorii cu implicații simbolice și / sau satirice, cu toate că autorul a vorbit, nu o dată, despre nivelurile pe care opera lui le implică, rămânând, însă exemple de literatură, în sensul cel mai profund al cuvântului. Ideea care domină toate aceste texte este aceea a continuității gândirii și spiritualității egiptene, pornind de la câteva dominante la care aleg să se raporteze principalele sale personaje, transformate, desigur, în purtători de cuvânt ai opiniilor autorului însuși. Între aceste dominante, la loc de cinste se situează căutarea adevărului cu privire la oamenii și întâmplările din trecut, pentru că astfel și numai astfel întreprinderile prezentului pot avea (sau căpăta) coerență. Aceasta este tema de bază și în romanul din 1985, *Akhenaton, cel ce sălășluiește în adevăr*<sup>\*</sup>. Desigur, Meriamun, naratorul, vrea să afle adevărul, dar deopotrivă, semnele distinctive ale spiritualității egiptene, veritabil act de căutare a originilor, singurul sprijin al ființei umane în fața atacurilor insidioase ale lumii iluziei și ale minciunii.

Adoptând strategia naratorilor multipli, romancierul abordează una din numeroasele enigme legate de trecutul egiptean.

\* Naghib Mahfuz, *Akhenaton, cel ce sălășluiește în adevăr*. Traducere de Mihai Pătru, București, Editura Humanitas, 2006

tean, și anume identitatea și faptele lui Akhenaton, autorul minunatelor imnuri închinare Soarelui și predecesorul lui Tutankhamon pe tronul Egiptului. Cunoscut sub numele inițial de Amenophis IV, faraonul care a domnit între anii 1375 și 1358 a abandonat vechiul cult al lui Amun și a suprimat venerarea celorlalți zei consacrați ai vechii Tebe, părăsind chiar capitala și construind o nouă reședință regală la El-Amarna, în deșert. Apoi s-a dedicat, alături de frumoasa sa soție Nefertiti și împreună cu câțiva apropiați, venerării cultului lui Aten, zeul-soare, reprezentat prin raze ce se terminau cu imaginea unor brațe purtând semnul *ankh*, adică „forța vieții”. Aten, o nouă ipostază a străvechiului zeu solar Ra, reprezenta, acum, singura divinitate – atotputernică – a noului panteon impus de tânărul faraon. Tocmai de aceea, faraonul însuși și-a schimbat numele în Akhenaton, („cel care îl slujește pe Aten”), iar numele noii capitale a devenit Akhetaton, („cetatea lui Aten”). În timpul acestei domnii, Egiptul a fost slăbit de numeroase revolte și lupte pentru putere, iar finalitatea reformelor religioase și social-politice s-a dovedit a fi cu mult sub așteptările populației. Detronat, în cele din urmă, Akhenaton va fi silit să-i cedeze tronul lui Tutankhamon, cel care va pune imediat capăt reformelor și va reveni în vechea capitală, strălucitorul oraș ridicat ca atâta entuziasm de Akhenaton căzând în scurt timp în ruină, locuit fiind doar de frumoasa Nefertiti, cea pentru care spațiul măririi și al fericirii depline se va transforma în veritabilă închisoare. Tocmai în acest punct, în care se sfârșesc datele istorice reale, începe fascinantul roman al lui Naghib Mahfuz. Astfel, cititorul află că, la aproape douăzeci de ani de la aceste evenimente, tânărul Meriamun, naratorul și protagonistul cărții, făcând o călătorie – inițiată, evident – pe Nil, împreună cu tatăl său, și trecând pe lângă acum pustiitul oraș Akhetaton, va demara o inedită acțiune de restabilire a adevărului cu privire la întâmplările legate de viața tânărului faraon rebel și de epoca sa marcată de conflicte, cunoscută sub numele de „Războiul Zeilor”. De altfel, influentul tată al lui Meriamun se prezintă el însuși a fi, de asemenea, unul dintre acei oameni „care sălășluiesc în adevăr”. Numai că, spre deosebire de el, Meriamun se raportează la dorința sa personală de a afla adevărul ca la o veritabilă misiune – o altă inițiere, la capătul căreia trebuie să ajungă singur – cu consecințe dintre cele mai importante. În plus, el nu ia nimic ca fiind hotărât o dată pentru totdeauna, nici măcar – cu atât mai puțin – adevărul despre care vorbește tatăl său. Exact ca un cerce-

tător modern, tânărul încearcă să asculte toate persoanele implicate în evenimentele de demult care se mai află în viață și să evite, astfel, orice părtinire, dovedind uneori scepticism, alteori neîncredere față de punctele de vedere prea vehement susținute, și întotdeauna un rar întâlnit patos al adevărului, metoda sa fiind pe drept cuvânt comparată cu cea a Regelui Oedip din piesa lui Sofocle. Evident, unii cititori n-au ezitat să-l privească pe Meriamun ca pe un alter-ego al autorului însuși, numai că, pentru Mahfuz, această tehnică ar fi fost mult prea simplă, iar el se dovedește, la capătul unei lecturi atente, a fi genul de scriitor preocupat doar de lucrurile complicate. În primul rând, după cum se vede în acest roman, de tehnica punctului de vedere, căci narațiunea este alcătuită din paisprezece povestiri care aparțin persoanelor implicate și care își susțin, evident, părerile, își apără, *post factum*, acțiunile și încearcă să-și justifice atitudinile. Sau care își exprimă opiniile cu privire la fostul faraon, imaginea acestuia variind de la aceea a unui adevărat sfânt sau învățat iluminat la cea a unui mare păcătos și vinovat de cele mai grave crime... Iar Meriamun îi ascultă pe toți, de la marele preot Meri-Ra la mama fostului rege, Tiye, de la șeful aparatului de menținere a ordinii în capitală, nimeni altul decât tatăl fostei regine rebele cu trup de curtezană care a înflăcărat imaginația tuturor contemporanilor săi la Nefertiti însăși, acum prizonieră de bună voie în orașul care a fost martorul măririi sale și care acum îi ascunde tristețile și întreaga nefericire. Căci, după cum spune Nakht, „aceasta este povestea înșelăciunii, a nevinovăției și a tristeții nesfârșite.” Sau, după părerea sculptorului Bek, e povestea vieții unui om „care nu a mai băgat în seamă nici o altă opinie sau sfat, în felul acesta nu el fiind cel învins, ci ceilalți, toți ceilalți.” În plus, tânărul faraon „eretic” este și unul dintre poeții de seamă ai epocii Noului Regat al Egiptului, dacă e să amintim, aici, doar *Imnul lui Akhenaton*, impresionant prin caracterul său pre-panteist, divinitatea supremă, acum lipsită deja de atributele ei tradiționale fiind descoperită în natură și, mai ales, în sentimentul plener al bucuriei de a trăi: „Totul prinde viață când tu te arăți./ Tu ești măsura vieții, și lumea numai prin tine trăiește.” Versurile amintesc îndeaproape *Psalmul 104* din *Biblie*, fiind imposibil să se facă abstracție de influența lui Akhenaton – Amenophis asupra textului biblic.

Iar la capătul acestei investigații, Meriamun – la fel ca și cititorul – nu poate afirma cu certitudine că știe mult mai multe

decât la început, deoarece opiniile formulate au fost atât de diferite, încât fiecare cititor (sau ascultător) al acestor istorii poate găsi, la sfârșitul lecturii, adevărul propriu – sau ceva cât mai apropiat de el... Adevărul devine, în acest fel, un concept greu de atins, asemănător până la identificare cu însăși persoana și faptele tânărului faraon Akhenaton, dar și ale zeului său, Aten. Iar la sfârșitul călătoriei sale, Meriamun nu va ezita să spună tuturor celor interesați tot ce a aflat, adică adevărul. Mai puțin fascinația sa crescândă pentru imnurile lui Akhenaton, precum și dragostea arzătoare pe care o nutrește pentru minunata Nefertiti. Adică, tot adevărul?... În ultimele pagini ale romanului, scriitorul dovedește o profundă venerare, pe de o parte a valorilor etice ale naratorului, dar, deopotrivă, și a celor literare, de natură a fascina cititorul, prins și el în această aventură a căutării adevărului, fie că e vorba despre adevărul vreunei divinități – de la Dumnezeu la Allah –, fie despre acela al destinului umanității sau al ființei umane. Căci toate acestea conțin și toate adevărurile posibile, spuse cu glas tare sau păstrate ca tainele de mare preț despre enigmaticul Akhenaton și despre zeul său, Aten.

## Laura Restrepo. Nelinıştea delirului

*„Columbia e o țară nemiloasă, un spațiu despre care poți vorbi, în egală măsură, în termenii tragediei, dar și în aceia ai umorului dus până la extrem, ambele puncte de reper nefiind altceva decât încercări ale oamenilor de a depăși momentele nu o dată nemiapomenit de grele cărora trebuie să le facă față zi de zi.”*

(Laura Restrepo)

În ciuda recomandării pe care o adresa Henry James scriitorilor de a nu face dintr-un nebun personajul principal al vreunei opere literare căci, după cum va explica ulterior această idee și Gore Vidal, nebunul, nefiind responsabil din punct de vedere moral, în jurul lui nu va putea să se constituie o adevărată istorie, scriitoarea columbiană Laura Restrepo alege drept personaj esențial al cărții sale tocmai o femeie atinsă de delir. Acesta este punctul de plecare și premisa pornind de la care se vor dezvolta mai multe fire narative în romanul *Delir* (2004)\*, publicat simultan în nouăsprezece țări vorbitoare de limbă spaniolă, câștigător al prestigiosului Premiu Alfaguara, din juriul căruia a făcut parte, în acel an, și José Saramago. Critica a evidențiat adesea capacitatea autoarei de a surprinde într-o construcție epică coerentă tot ceea ce are Columbia mai fascinant, membrii juriului afirmând chiar că *Delir* este o operă completă, în care se împletesc tragedia și umorul, pasiunile cele mai josnice cu sentimentele cele mai generoase, cruzimea și solidaritatea, cartea devenind, astfel, un adevărat caleidoscop al societății moderne, centrată pe realitatea contemporană atât de complexă a acestei țări latino-americane.

În general, cafeaua excelentă, smaraldele de multe carate, violența domestică și, poate mai ales, traficul de droguri și activi-

\* Laura Restrepo, *Delir*. Traducere de Gabriela Ionescu, București, Editura Humanitas, 2006



tățile cartelului de la Medellín reprezintă „semnele” standard care definesc, în general, Columbia – și mai ales Columbia ultimelor decenii. Laura Restrepo nu face abstracție de toate acestea, nu le ascunde și nu încearcă să-și determine cititorul să uite de ele. Nici nu avea cum, căci, chiar dacă ar fi încercat, era greu de crezut că ar fi reușit așa ceva, mai ales dacă avem în vedere nu numai că a cunoscut direct toate aceste realități, ci și pentru că, nu o dată, s-a ridicat împotriva lor: după ce, la un moment dat, aflată în Argentina, s-a alăturat mișcării de rezistență împotriva dictaturii, în 1983, revenită în Columbia, va fi numită membră a grupului de negocieri cu grupul de gherilă M-19, încercând să obțină un acord cu privire la încetarea violențelor care marcau țara în acei ani, prima sa carte, *Historia de un entusiasmo* (1986), pornind tocmai de la aceste evenimente, relatate într-un stil alert, de reportaj, desigur, pe urmele maestrului său atât în arta literară, cât și în activitatea jurnalistică, Gabriel García Márquez. Romanele care au urmat, *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *La novia oscura* (1999) demonstrează o tot mai bună mânăuire a mijloacelor artistice, dar și o stăpânire a strategiilor narative și a resurselor limbajului. *Delir* reprezintă, în acest context, nu doar un evident pas înainte – dincolo de premiul obținut, romanul suscitând și un extrem de mare interes din partea criticii literare și a publicului larg din toată lumea – ci și încercarea autoarei de a aduce în prim plan unele dintre acele lucruri la care, de cele mai multe ori, cititorii (nu numai cei columbieni) ar prefera să nu fie obligați să se gândească: violența, minciuna – de fapt, minciunile de tot felul – nebunia. Tocmai de aceea, personajul principal al acestei cărți a cărei acțiune e plasată în Columbia anilor ‘80 este Agustina, frumoasa soție a unui fost profesor universitar, Aguilar, îndepărtat de la catedră de evenimentele politice, devenit, peste noapte, distribuitor de hrană pentru câini și pisici și care, la întoarcerea dintr-o călătorie de câteva zile, o găsește pe Agustina într-o cameră de hotel, cu mințile rătăcite. La început, el încearcă să ia lucrurile așa cum sunt și să le trateze cu calm, dorind să afle, mai ales, ce a putut provoca o atât de gravă deteriorare a stării femeii iubite. Dar, pentru ca cititorii să înțeleagă totul mai bine, Laura Restrepo multiplică perspectivele narative. Astfel, într-un alt plan, avem în față o serie de memorii ale trecutului Agustinei, fragmente disparate ale amintirilor din copilăria acesteia, petrecută alături de cei doi frați, Joaco și Bichi, extrem de diferiți unul de celălalt. Se dovedește acum că Agustina era mar-

cată de suferință încă din acea epocă, incapabilă să-și depășească durerea sufletească altfel decât construindu-și / inventându-și o lume proprie, cumva paralelă cu cea reală. Apoi, este adus din când în când în prim plan bunicul Agustinei, Nicolás Portulín, muzician de origine germană care a emigrat în Columbia, îndrăgostit pe loc de zona Sasaima, unde ajunge să se stabilească, fascinat de *tierra caliente* columbiană, devenit rapid regele ritmurilor *bambuco*, cea mai cunoscută muzică a acestui ținut, atins el însuși de nebunie, dovadă că acesta este un adevărat semn distinctiv al familiei. Și, în cele din urmă, dar nicidecum în ultimul rând, pagini întregi ale cărții sunt centrate pe figura lui Midas McAlister, fostul iubit al Agustinei, traficant de droguri și cel care face legătura între bogata familie a Agustinei și Pablo Escobar.

Este evident, încă de la prima lectură, pentru cititorul obișnuit cu strategiile narative ale spațiului cultural ibero-american al ultimelor decenii că Laura Restrepo se raportează la câteva modele celebre, uneori devenite chiar prea evidente în paginile acestei cărți. Astfel, două dintre firele oarecum secundare ale romanului se constituie într-o țesătură complicată de situații și personaje care nu fac altceva decât să readucă în actualitate mai vechile formule ale realismului magic – în linia impusă de Gabriel García Márquez. Căci Agustina, pe vremea când nu era decât o fetiță, se dovedește a fi maestră în tot felul de practici – care se doresc adevărate rituri – cu diverse obiecte, între acestea mai ales colecția de fotografii pornografice a tatălui ei. La rândul său, Portulín este captiv în propriul său univers interior, nu o dată el confundând oamenii și geografia Columbiei cu amintirile sale europene. Pe de altă parte, fragmentele centrate pe figura lui Midas McAlister introduc în *Delir* o serie de elemente caracteristice pentru un anumit tip de roman, care a marcat literatura columbiană, și anume romanul „sicaresc”, numit astfel după titlul cărții lui Fernando Vallejo, *La vírgen de los sicarios* („sicario” însemnând, în limba spaniolă, „ucigaș plătit”) reprezentantul cel mai valoros al acestei orientări, caracterizate prin umorul negru și încălcarea tuturor convențiilor literare ale Americii Latine, mai cu seamă pe acelea ale realismului magic. Marea artă a Laurei Restrepo constă tocmai în capacitatea sa de a aduce laolaltă aceste linii aparent divergente, finalitatea estetică a demersului său fiind descrierea cât mai convingătoare a delirului protagonistei. În felul acesta, cartea de față devine, în același timp un soi de inedit roman de familie, dar și o amplă frescă a societății columbiene în

ansamblu, ambele fiind atinse, în egală măsură, de nebulie și fiind plasate, parcă pentru totdeauna, sub semnul haosului: de exemplu, accesele de delir ale Agustinei (o anagramă a cuvântului spaniol „angustia”, adică „neliniște”) sunt relatate în paralel cu excentricele acțiuni ale lui McAlister („vrăjitorul”, după cum alege el, nu o dată, să se prezinte) dar și cu atentatele teroriste care lovesc periodic Columbia și tulbură liniștea locuitorilor din Bogotá. Desigur, autoarea are în vedere și rădăcina tuturor acestor probleme, pe care ea o identifică a fi fascinația reprezentată de putere – fie ea politică sau financiară – dar și ipocrizia ce domnește în mai toate familiile din așa zisa lume bună columbiană, a căror bunăstare se întemeiază, nu o dată, pe traficul de droguri sau de arme. Intenția Laurei Restrepo este însă, dincolo de dorința de a „prinde” toate aceste aspecte într-o construcție epică coerentă, și aceea de a se adresa unor categorii cât mai variate de cititori, iar în acest sens este vizibilă, pe alocuri, tendința sa de a pune la punct unele detalii ale acestui roman în conformitate cu modelele consacrate ale *best-seller*-urilor. Tocmai de aceea, ea supralicitează uneori efectele realismului magic, dar și procedeele specifice narațiunii sicarești, precum și raportarea mai mult decât evidentă la maniera de a scrie a lui José Saramago, unul din marile sale modele literare, după cum scriitoarea a mărturisit în repetate rânduri. Cititorul va regăsi, într-adevăr, în paginile acestei cărți, un soi de ironie à la Saramago, numai că în registru *light*, iar în ceea ce privește construcția personajelor, mai exact a Agustinei, este evidentă asemănarea acesteia mai degrabă cu Amélie din pelicula de succes a lui Jean Pierre Jeunet decât cu fascinanta Blimunda din *Memorialul mânăstirii* al lui Saramago, în ciuda mărturisirii autoarei care declară nu o dată a se afla sub vraja exercitată de neobișnuita femeie de la Mafra, cea care avea nemaîntâlnita putere de a vedea prin lucruri. Pe de altă parte, este clar că Agustina este din aceeași familie spirituală cu un alt personaj privilegiat al Laurei Restrepo, și anume Sayonara, din romanul său anterior, *La novia oscura*, tână flămândă și disperată devenită, de nevoie, prostituată la Barrancabermeja, în selva columbiană, și îndrăgostită fără putință de scăpare, robită pentru totdeauna dorinței care îi permite, pe de o parte să continue să trăiască, dar care o va și distruge, până la urmă, complet.

Inedită poveste de dragoste dintre un nou Don Quijote, prins și el în nebunia Dulcineei sale – vechiul model impus de Cervantes fiind întors în *Delir* – romanul se transformă, pe nesim-

țițe, și în profundă meditație nu doar asupra realităților columbiene, privirea autoarei pătrunzând cu siguranță, întotdeauna dincolo de fața(da) frumos împodobită a lumii bune din Bogotá, ci și asupra condiției umane, înscriindu-se, în felul acesta, într-o vastă tradiție literară pe care, tratând această problemă într-un mod fundamental diferit față de existențialiștii francezi, de exemplu, Laura Restrepo reușește s-o illustreze, la rândul ei, pe deplin.

## Italo Calvino sau arta de a (re)scrie un (hiper)roman

În anul 1947, Raymond Queneau publica *Exercices du style*, celebrul său text în care o anecdotă de câteva rânduri era rescrisă de 99 de ori, din 99 de puncte de vedere diferite. După mai bine de trei decenii, vechiul său prieten și membru al grupului OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, ce încerca să realizeze experimente matematico-literare), Italo Calvino, scrie cartea considerată adesea capodopera sa, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* (1979). Subiectul, pe cât de inedit, pe atât de bine încadrat în estetica postmodernismului, are în centru un cititor care încearcă să citească o carte intitulată *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*\*. Primul capitol și fiecare dintre capitolele impare sunt scrise la persoana a doua, în vreme ce fiecare capitol par reprezintă, de fiecare dată, primul capitol din cartea pe care cititorul o va începe – aflat, cum este, în căutarea altei cărți (desigur, cea ideală pentru el) – dar pe care nu va ajunge niciodată s-o termine. Pe de altă parte, titlul, pus sub semnul potențialității, trimite, în mod clar, la romanul *Tristram Shandy* al lui Laurence Sterne, în acest fel, Calvino plasându-se, implicit, și sub auspiciile unui tip special de estetică a prozei. Desigur, orice posibilă sau potențială încercare de a rezuma cartea lui Calvino este sortită eșecului și nu ar face decât să distrugă mecanisme textuale ale acestei scrieri atât de aparte. Pentru că în conformitate cu concepția autorului însuși, întregul roman, chiar și elementele legate de subiectul în sine (sau, de ce nu, mai cu seamă acestea) reprezintă o traiectorie deschisă, pe parcursul căreia până și creatorul său își va pune o serie de întrebări fundamentale referitoare la actul însuși al scrierii. Tema aceasta este prezentă, de altfel, și într-un alt roman al lui Italo Calvino, *Domnul Palomar*, unde problema de la care se pornește este posibilitatea existenței unei obiectivități auctoriale absolute. În plus, unul dintre personajele din *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* visează să scrie un roman constituit doar din înce-

\* Italo Calvino, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*. Traducere de Anca Giurescu, postfață de Bogdan-Alexandru Stănescu, Polirom, 2006

puturi și care, în acest fel, va trezi, în cititor, dorința de a descoperi lucrurile ce va să vină dar care, prin acest procedeu, nu-i vor fi niciodată aduse în fața ochilor. Mulți critici literari s-au grăbit să afirme că, în fond, Italo Calvino a făcut exact acest lucru în propriul său roman, plasându-se, astfel, în descendența lui Jorge Luis Borges și a lui Vladimir Nabokov. Căci, dacă Borges visa mereu bibliotecă – pe care le și construia, apoi, în ficțiunile sale –, Nabokov multiplica la nesfârșit comentariile pe marginea unor texte deja existente, iar Calvino tinde să facă un pas mai departe, punându-și personajele în căutarea unei cărți ce pare cu adevărat „de nisip”, în sensul că este de fiecare dată pierdută, regăsită, rătăcită și mereu începută de un alt cititor (sau cititoare) și raportată, astfel, la alte orizonturi de așteptare. Iar dacă Italo Calvino însuși, în *Castelul destinelor încrucișate*, aducea laolaltă, prin intermediul cărților de tarot, povestiri mai vechi sau mai noi, inclusiv inedite variante ale celebrelor istorii ale lui Faust sau Hamlet, reușind, parcă, un veritabil proces de autogeneză, în *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* lucrurile se petrec tocmai invers: aici, o poveste tinde să dispară de fiecare dată și să nu-și poată găsi în nici un fel continuarea. Modelul evident este, desigur, cel din *O mie și una de nopți*, în ciuda faptului că majoritatea criticilor literari nu l-au observat, poate tocmai din cauza evidenței. Numai că a prelua ca atare un model literar – fie el și celebru – era prea simplu, iar lui Italo Calvino nu-i plac decât lucrurile complicate. Prin urmare, va răsturna perspectiva, căci, dacă Șeherezada nu-și putea permite să termine o poveste tocmai pentru a-și salva viața, scriitorul italian, într-un soi de inedit și afectuos omagiu, încearcă să dea impresia unei incapacități fundamentale de a începe povestea. Sau, mai exact, o dată ce o începe, încearcă să dea impresia, de fiecare dată, că se află în imposibilitatea de a o continua. În consecință, tehnica va fi aceea de a se adresa în mod direct cititorului, invitându-l să intre pe de-a-ntregul în acest complicat și deopotrivă fascinant joc literar, iar primele rânduri ale cărții sunt ilustrative în acest sens: „Tocmai te pregătești să începi noul roman *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* de Italo Calvino. Relaxează-te. Concentrează-te. Îndepărtează de tine orice alt gând.” Același spirit îl determină pe Calvino să-și transforme personajul în Cititor, scris mereu cu literă mare și prezentat drept eroul unei cărți despre citirea unor cărți. În fond, acesta este și pretextul: cartea pe care o începe Cititorul este intitulată *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*. Dar, exact în momentul când acțiunea devenea mai interesantă, se constată o gravă greșeală tipografică, pe care

editura încearcă s-o explice prin amestecarea paginilor cărții lui Calvino cu cele ale unui alt roman, intitulat *În afara localității Malbork*, al scriitorului polonez Tazio Bazakbal. Dar, pentru că nimic nu e întâmplător în lume – și nici în această carte a lui Calvino – în aceeași situație se află și frumoasa Ludmila, o cititoare pe care Cititorul o întâlnește la librărie. Și care va deveni, desigur, Cititoarea, de aici încolo pasiunea comună a celor doi pentru lectură fiind dublată de pasiunea erotică, finalul romanului găsindu-i pe cei doi în ipostaza de soț și soție.

După cum se vede, surpriza reprezintă o parte esențială a plăcerii pe care textul lui Calvino o implică. Plăcere ce aduce, în același timp, și un important procent de frustrare – cel puțin temporară – a cititorului. Pentru că, aflați fiind în căutarea cărții pierdute, Ludmila și Cititorul vor avea de-a face cu o serie de probleme legate de câțiva autori și, implicit, va trebui să se raporteze la alte câteva tipuri de romane, cu diferite origini: japonez, latino-american, belgian etc., plasate în diferite spații culturale. Dificultățile ivite în calea celor doi vor fi sporite și de diverse întâmplări, desprinse parcă din romanele polițiste: o arestare neașteptată, sinuciderea autorului, furtul unei cărți și așa mai departe. Dar poate că surpriza cea mai mare pe care o rezervă Italo Calvino însuși cititorilor săi – de astă dată nu doar Cititorului – este că modul în care sunt organizate capitolele în cadrul cuprinsului din finalul cărții poate constitui, la fel de bine, un perfect *incipit* pentru un bun roman – cel puțin la fel de bun ca și celelalte zece de până acum: „Dacă într-o noapte de iarnă un călător În afara localității Malbork Îlindu-se de pe coasta abruptă Fără a se teme de vânt și amețelă Privește în jos unde umbrele se-ndesesc Într-o rețea de linii ce se leagă Într-o rețea de linii ce se intersectează Pe covorul de frunze luminate de lună În jurul unei gropi goale Ce poveste își așteaptă finalul?” Răspunsul cel mai simplu este, desigur, povestea de dragoste dintre Cititor și Cititoare, aparent *happy-end* clasic într-o lume în care nimic nu pare a reuși să se finalizeze. Dincolo de fericirea finală a celor doi protagoniști și dincolo de jocul intelectual desfășurat cu o adevărată pasiune a mânuirii strategiilor narative de către autor rămâne, însă, semnificația eșecului. Căci dorința de a scrie o carte alcătuită doar din partea de început nu e un program estetic, ci o dorință și, parțial, un soi de inedită strategie de seducere a cititorului. Iar o așteptare permanentă – fie ea frustrată sau nu – căreia cititorul îi e victimă sau protagonist nu va reuși nicicând să scape definitiv de gustul dezamăgirii.

Dar Italo Calvino, presimțind, parcă, toate acestea, a încercat să-și încadreze romanele, mai ales pe cele scrise în anii '70, într-un nou tip de model narativ, pe care el îl numește „hiperroman” și care s-ar caracteriza, în primul rând, prin depășirea limitelor literaturii „obișnuite”, dar și prin raportarea directă la noțiunea de hipertext, după cum autorul însuși afirmă în eseu *Mașina literară*, publicat în 1980. Calvino se raportează, desigur, la noul raport sintagmatic în care s-ar afla legăturile paradigmatică, în buna descendență a structuraliștilor, altfel spus, o refuncționalizare a procesului descris de Umberto Eco pe urmele lui Marshall McLuhan drept substituție a civilizației Gutenberg cu o alta, centrată pe imagine. În plus, estetica postmodernismului este mai mult decât evidentă în paginile romanului *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*, dacă e să amintim, aici, doar spiritul bricoleur, schimbarea permanentă a poziției autorului, organizarea lumii ficționale prin raportarea la regulile unui text literar ierarhizat, spiritul ludic. În fond, Calvino nu face altceva decât să combine caracterul static și fragmentar al cărții sale anterioare, *Orașe invizibile*, cu dinamismul și pluralitatea lecturilor posibile din *Castelul destinelor încrucișate*, în felul acesta romanul său devenind veritabil text non-linear și construcție narativă hipertextuală prin excelență. De aici și parodia care domină numeroase fragmente ale cărții în discuție, evidentă mai cu seamă la nivelul stilurilor narative adoptate de scriitor în cele zece prime capitole: de la romanul polițist de tip tradițional la romanul psihologic proustian și de la cartea educației sentimentale la ficțiunea simbolică de tipul Borges-Nabokov (de aici și prevalența simbolului oglinzii) sau adevăratul pantextualism din scena de dragoste dintre Cititor și Cititoare. Apoi, e greu să uităm că prenumele lui Bazakbal e Tazio, identic cu cel al personajului lui Thomas Mann din *Moartea la Veneția* sau că vechea denumire a Crimeei este Cimmeria – numele statului dispărut și căutat în van pe hartă de personajele lui Calvino. Simplă „gimnastică a erudiției” sau paradă livrescă, așa cum au considerat unii critici? Mai degrabă joc serios și cu profunde implicații pentru cititor, prins în această permanentă întindere reciprocă de capcane, asemenea scriitorului însuși, simbolizat de acțiunea lui Silas Flannery de a copia primul capitol din *Crimă și pedeapsă*. Nou caz de Pierre Menard aflat în căutarea adevărului fundamental al lui Don Quijote... Și dovada supremă că, cel puțin din punctul de vedere al lui Italo Calvino, Mallarmé avea dreptate: „Le monde est fait pour aboutir à un beau livre.”

## Rătăcirile unui băiat bun și singurătatea unei fete nesăbuite

„Scriu. Scriu că scriu.  
În gând mă văd scriind că scriu  
și mai pot să mă văd  
văzându-mă că scriu.”

(Mario Vargas Llosa)

Într-o lume cum e cea în care trăim, plină (măcar aparent...) de băieți răi și de fete bune, Mario Vargas Llosa are curajul de a scrie ceea ce, după cum el însuși a mărturisit în primăvara lui 2006, la Madrid, își dorea de multă vreme: un roman de dragoste, *Rătăcirile fetei nesăbuite*\*. O carte despre un băiat bun și o fată rea; sau, dacă nu, cel puțin extrem de nesăbuită. Care se numește, la început, Lily, vrea să treacă drept chiliană, de curând venită în elegantul cartier peruan Miraflores. Și de care se îndrăgostește la prima vedere, fulgerător, fără puțință de scăpare și pentru totdeauna Ricardo Somocurcio, Ricardito, băiatul cel bun, cel care își dorește atât de mult, încă din adolescență, să trăiască la Paris și să-și găsească fericirea în Orașul-Lumină. După despărțirea lor neașteptată, petrecută în urma unui scandal ce avea să dovedească faptul că, în realitate, Lily era și ea peruană, provenind dintr-o familie modestă, cei doi se vor reîntâlni abia după ani de zile. Prima dată la Paris, unde băiatul cel bun este traducător la UNESCO, iar fosta Lily se numește, acum, tovarășa Arlette și e implicată în mișcarea socialistă; apoi la Londra, unde apare ca Doamna Richardson, abia despărțită de fostul soț, un diplomat francez pe nume Arnoux; iar mai târziu la Tokyo, unde fata nesăbuită este cunoscută sub numele de Kuriko și e una dintre iubi-

\* Mario Vargas Llosa, *Rătăcirile fetei nesăbuite*. Traducere de Luminița Voina-Răuț, București, Editura Humanitas, 2007

tele unui mafiot japonez. De fiecare dată, Ricardo îi declară că o iubește, dar în afara câtorva nopți de dragoste, frumoasa și fascinantă Lily, Otilia, pe numele ei adevărat, nu-i oferă nimic, nici măcar promisiunea clară a vreunei întâlniri viitoare. O iubire, așadar, nu neapărat imposibilă, deși fata nesăbuită așa declară, având în vedere idealul ei de a sta numai „alături de un bărbat foarte bogat și foarte puternic” (așa cum nu este băiatul cel bun), ci mai ales nedesăvârșită, în care cei doi protagoniști nu vor cunoaște niciodată împlinirea sau fericirea – în fond, ei înșiși par a și le refuza, din simplul (oare atât de simplul?) motiv că au concepții de viață extrem de diferite.

„La fel ca în toate celelalte romane ale mele, am încercat să amestec, în paginile acestei cărți, realitatea și fantezia, implicându-mi și propria experiență în construirea cât mai convingătoare a unui context istoric”, mărturisea autorul în anul 2006, în Spania, la lansarea *Rătăcirilor fetei nesăbuite*. Astfel, Mario Vargas Llosa se dovedește, pe de o parte, a continua drumul început încă în 1977, cu romanul *Mătușa Julia și condeierul*, iar pe de altă parte, a adopta tehnici și formule narative diferite de cele impuse – și, în mare măsură, deja consumate – de reprezentanții boom-ului latino-american al anilor '60 – '70. Autorul a respins, de asemenea, interpretarea acestei cărți în cheie autobiografică, deși pot fi recunoscute, în paginile ei, numeroase experiențe pe care Vargas Llosa le-a trăit el însuși – activitatea de traducător, șederea în câteva mari capitale europene și apropierea de diferite ideologii politice de-a lungul anilor. În orice caz, dincolo de experiențele personale, romanul reușește să surprindă o serie de transformări sociale și politice care au marcat lumea contemporană, cu precădere în a doua jumătate a secolului XX, dar deopotrivă și atmosfera specifică a câtorva orașe: de exemplu cea din Lima anilor '50, cea din Parisul anilor '60, cu celebrele mișcări studentești, apoi afirmarea mișcării hippie în Londra anilor '70 și aerul specific nipon, de mister și opulență, din cartierele bogate din Tokyo, după 1980. Despre tema pe care el însuși o consideră esențială în această carte, dragostea, Mario Vargas Llosa afirma că a încercat să scrie „istoria unei iubiri moderne ce vrea să depășească toate condiționările sociale și / sau ideologice ale oricărei epoci.” Fata nesăbuită și băiatul cel bun formează un inedit cuplu, Ricardo fiind tipul omului stabil și timorat, iar micuța chiliană-peruană, atât de lipsită de orice inhibiții și atât de plină de ambiții materiale reușind să-l pună adesea în încurcătură, nu doar prin

spontaneitate, cât, poate, mai ales prin franchețe. Desigur, romanul aduce, în acest fel, în discuție problema întâlnirii unor personalități opuse, a cărei rezolvare l-a preocupat pe Vargas Llosa atât din punct de vedere psihologic, cât și estetic. Dincolo de diferențele dintre cei doi, cuplul din *Rătăcirile fetei nesăbuite* se situează mereu și de o parte, dar și de cealaltă a unei baricade reprezentate de fondul cultural al fiecăruia dintre ei, precum și de modul în care aleg să se raporteze la contextul istoric al vremii lor. Nimic altceva, în fond, decât aspecte caracteristice ale secolului XX, un secol al dezintegrării eului „tradițional”, dar și de apariție a unui alt tip de eu, multiplu – aflat, cumva, în descendența celui plural al lui Pessoa – care afectează în primul rând nivelul profund al conștiinței individului, și abia apoi pe acela social sau psihologic. Vargas Llosa se orientează întotdeauna, prin soluțiile pe care le alege, spre valoarea estetică, pe care o plasează mai presus de oricare alta, considerând că doar în acest fel viața reală a oamenilor lumii contemporane poate însuma nuanțele atât de variate ale domeniului fanteziei infinite, uneori incertitudinea sau ambiguitatea pe baza cărora textul e construit reușind să creeze, pentru cititor, „imaginea unui adevăr pe punctul de a se revela”, ca să repetăm definiția dată de Borges actului artistic. Astfel, oscilând între „roman total” și „roman colaj”, termenii folosiți adesea de studiile critice cu privire la proza scriitorului peruan, *Rătăcirile fetei nesăbuite* este și o carte care, pe linia începută în *Mătușa Julia și condeierul*, fixează într-un cadru extrem de sugestiv atmosfera din Lima dar și din capitalele europene, având – din nou – privilegiul unui personaj narator care se mișcă (cel puțin aparent) dezinvolt în medii diferite.

Dar forța romanului e de găsit, desigur, mai ales în personajul feminin, fascinanta față nesăbuită atât de hotărâtă să trăiască în lux, încât ajunge să trăiască în nefericire și să se autocondamne la singurătate. Unii critici au afirmat că textul acesta se folosește, poate, prea accentuat de clișee – Ricardo e mereu „băiat bun”, iar iubita sa, invariabil, „față nesăbuită”, sau că aparițiile și disparițiile acesteia din urmă ar fi insuficient precizate și susținute de evoluția tramei narative, uitând sau pierzând din vedere că Mario Vargas Llosa a încercat, în primul rând, să scrie un roman de atmosferă și nu unul polițist, nedorindu-și nici o clipă ca cititorul său să se transforme într-un Sherlock Holmes printre capitolele cărții... *Rătăcirile fetei nesăbuite* devine, astfel, nu doar un roman de dragoste bine scris, ci și un text ce aduce în

discuție problema singurătății umane și a imposibilității comunicării. Mult discutata criză a cuplului din romanul secolului XIX, admirat și analizat nu o dată de Vargas Llosa se transformă, acum, în dramă a comunicării – de aici și imaginea de veritabil Turn Babel a sediului UNESCO din Paris și a activității traducătorilor profesioniști, incapabili, însă – iar Ricardo nu e un caz unic – să treacă întotdeauna de formulările diplomatice. În acest context, Lily, Madame Arnoux, Doamna Richardson sau Kuriko – ori, poate, mai bine, toate la un loc și fiecare în parte – stau mărturie pentru complexitatea sufletului feminin care, de la Doamna Bovary e sortit, în literatură, să viseze mereu altceva și mai mult decât are... În fond, o preocupare veche a autorului, identificabilă încă din personajul Teresa din romanul *Orașul și câinii* și continuată, apoi, în Urania Cabral din *Sărbătoarea șapului*, ipostaze feminine de natură a convinge cititorul că, după cum spune Vargas Llosa însuși, „femeile și bărbații percep orașul și se folosesc de el, ca și de orice altă realitate, în moduri fundamental diferite.” În ceea ce-o privește, fata nesăbuită se dovedește a fi, dincolo de calmul ei mult prea clar afișat, de siguranța sa perfectă și de strălucirea sa, nu doar foarte singură, ci și extrem de nesigură pe sine. Incapabilă să se cunoască și să-i cunoască în adevăratul sens al cuvântului pe cei din jurul său, micuța peruană nu va reuși decât în puține momente (și atunci, abia cu mare greutate și la capătul a nesfârșite ezitări) să aibă curajul de a iubi, de a visa, de a trăi. Adică de a încerca să învingă singurătatea care o domină și o consumă pe dedesubtul tuturor măștilor sale.

Dincolo de toate acestea, recentul roman al lui Mario Vargas Llosa se dovedește a fi și o profundă meditație asupra literaturii și a însăși creării ficțiunii. Astfel, vorbindu-le unor prieteni despre aventurile sale de etern căutător al fetei nesăbuite, Ricardo afirmă cu privire la faptele acesteia și, mai cu seamă, la relatarea ei cu privire la evenimentele din trecutul apropiat: „Poate fi adevărat. Poate fi fals. Nu știu. [...] Adevăr sau invenție? N-o să aflu niciodată.” Nimic altceva, în fond, decât o posibilă definiție a ficțiunii și a mecanismelor sale. Iar autorul care, cu ani în urmă, în *Orașul și câinii* (1963) sau *Conversație la Catedrala* (1969) se raporta la modele literare de genul lui Flaubert sau Faulkner, alege, aici, un alt tipar romanesc, și anume cel reprezentat de mult căutata – mai cu seamă în America Latină – soluție valabilă (și viabilă) din punct de vedere estetic pentru un posibil *happy-end*. Tocmai de aceea cartea se încheie (și) cu descoperirea vocații-

ei de scriitor a băiatului bun, experimentatul traducător de documente oficiale, cel care se lăsase convins, cu ceva vreme înainte, că povestea iubirii sale pentru fata cea nesăbuită și atât de singură și (dincolo de aparențe) de nefericită ar fi o excelentă carte de dragoste, veritabil univers compensatoriu pentru el, adesea rătăcit printre cuvintele altora, silit să și le descopere pe ale sale doar la capătul unui drum îndelungat și anevoios. Rătăcirile fetei iubite și nesăbuite vor deveni, desigur, în alt sens, și ale sale, și îl vor conduce, astfel, la o inițiere, chiar dacă dureroasă – de astă dată nu doar în iubire, ci și în literatură.

### Harold Pinter sau despre importanța oglinzilor în descoperirea adevărului

În anii '50, în Marea Britanie, piesa de teatru în versuri – așa numita „verse drama” – era privită drept soluția cea mai aptă de înnoire a dramaturgiei vremii, dar, de asemenea, și o reluare a vechii tradiții a teatrului liric englez. Astfel, însuși T.S. Eliot va scrie *The Confidential Clerk* (1953) și *The Elder Statesman* (1958), iar reputația lui Christopher Fry e, în această perioadă, în creștere evidentă, personajele sale fiind, uneori, pe deplin conștiente că vorbesc în versuri. Un soi de eleganță studiată a expresiei și, deopotrivă, a acțiunii au dat naștere unui tip de teatru decorativ și artificial, căruia, totuși, nu i s-a putut niciodată nega verva spirituală și interesul pentru problemele speculative. În acest context, noul tip de dramă promovat de Samuel Beckett, mai ales prin *Așteptându-l pe Godot*, era menit a avea câștig de cauză exact în acele zone și privințe în care Eliot sau Fry, ca să ne limităm doar la aceste exemple, eșuaseră.

Ia naștere, treptat, și va deveni din ce în ce mai prezentă pe scenele britanice – și nu numai – ceea ce criticul John Peter a definit în studiul său *Vladimir's Carrot* (1987), drept o „dramă închisă, o dramă a absurdului”, cu o acțiune pe care spectatorii sau cititorii nici n-o acceptă, dar nici n-o pot respinge ca imagine de ansamblu a existenței însăși a omului. Iar dacă posibilitatea de a o interpreta există, trebuie să menționăm că aceste texte sunt interpretabile doar în propriii lor termeni. Pentru că aici nu se va mai putea vorbi despre efecte ale unor cauze, așa cum se întâmpla în teatrul lui Ibsen, de exemplu, ci, dintr-o dată, numai și numai despre efecte în sine. În consecință, noul tip de personaj – așa cum se petrec lucrurile cu personajele din piesele lui Beckett însuși, sau în cele de mai târziu ale lui Harold Pinter de exemplu – nu are parte de vreun viitor care poate fi imaginat într-un mod obișnuit, ci îi este dat să treacă iar și iarăși prin aceleași întâmplări prin care a mai trecut.

Teatrul lui Harold Pinter (n. 1930) se apropie de cel al lui Samuel Beckett prin distincția unui stil complet propriu, unde, adesea, limbajul este utilizat cu precizia poeziei pe care, în paranteză fie spus, Pinter însuși a început prin a o scrie. Iată un singur exemplu în acest sens, chiar dintr-una din piesele mai recente ale dramaturgului: „Is it my birthday soon? Will I have a birthday party? Will everyone be there? Will they all come? All our friends? How old will I be?” (*A Kind of Alaska*) În principiu, Pinter se folosește doar de resursele minime ale limbajului pentru a crea dialogurile pieselor sale, având, așadar, o atitudine diametral opusă față de cea a lui Eugen Ionescu, de exemplu. Totuși, teatrul lui îl amintește pe Ionescu în alte privințe. Căci piesele sale sunt cu adevărat remarcabile pentru măiestria cu care autorul se folosește de tehnica repetiției, pentru flerul cu care dialogul este, pe neașteptate, transformat în cel mai evident ritual al absurdului, plus o serie de note subordonate, ca, de exemplu, momentele violente, modul neprevăzut și adesea inconstant de exprimare a personajelor și, mai cu seamă, acele scene unde incapacitatea funciară a personajelor de a comunica este infinit mai importantă decât comunicarea însăși, evidențiind, pe dată, tranziția rapidă a teatrului lui Pinter de la dialog la solilocviu, pentru ca, în final, să se ajungă la imaginea de izolare extremă a unei lumi de-a dreptul onirice. Așa se petrec lucrurile, de exemplu, în *A Night Out* (1961). Creațiile ulterioare, mai cu seamă *Landscape* (reprezentată pentru prima dată în 1968) și *Night* (1969) sunt adevărate studii ale impasului sau punctului mort în care a ajuns comunicarea umană, în ambele piese dialogul devenind doar o manifestare a modului în care personajele sunt izolate unele de altele, nicidecum a aceluia în care ar putea stabili o relație între ele. Pe de altă parte, personajele, exclusiv masculine, din *No Man's Land* (1975) reprezintă o versiune mai degrabă comică a aceleiași tendințe dramatice și strategii lingvistice. Aici, Pinter se folosește, până la cele din urmă consecințe, de clișeu, până la a face din el, în primul rând, un soi de adevărată „pirotehnică verbală”, dar dincolo de aceasta se mai află ceva – un extraordinar simț dramatic (și nu numai) al celei mai umane realități a ființei umane și a adevărilor ultime ale acesteia, mai cu seamă suferința. De orice fel și de toate felurile. Din acest punct de vedere, criticii britanici n-au ezitat, uneori, să afirme că piesele lui Harold Pinter sunt mai rezistente – la nivelul construcției dramatice – decât cele ale lui Eugen Ionescu și chiar decât cele ale lui Samuel Beckett, mai cu seamă deoarece, frecvent,

distanța la care se află ele de realism se transformă, de-a dreptul dostoevskian, într-un soi de reprezentare mai profundă, schematică, e adevărat, dar mereu în căutare, până la cele din urmă consecințe, a „procentului” sau nivelului de straniețate a realității.

Dar piesele lui Pinter sunt, întotdeauna, și profund legate de lumea socială, de neliniștile, îndoielile oamenilor care o locuiesc, precum și de violența care devine, adesea, soluția pentru orice – întrebare sau problemă. Urmare, poate, și a anilor copilăriei sale, petrecuți în ambianța brutală și violentă din East End. S-a spus uneori că în piesele sale de început, numite, global, „comedies of menace”, situația personajelor era „obscură”, iar violența la care se dedau ele era rezultatul temerilor de care erau cuprinse încetul cu încetul. În creațiile mai recente – *Betrayal* (1983), *One for the Road* (1984) și *A Kind of Alaska* (1984) – ambianța socială a devenit mult mai clară, iar modul în care Pinter își construiește personajele în relație cu tipurile sociale și cu problemele unei societăți definite mai ales prin raportare la conceptele de „clasă” și „profesiune” mai puțin obscur. Cel mai frecvent, cadrul în care autorul plasează acțiunea este unul redus, nu o dată chiar înăbușitor – camere mici în care personajele sunt atrase de tot felul de întâmplări, ai căror autori sunt rareori ele însele. Până la un punct la fel ca și în teatrul lui Beckett, spectatorul-cititor e confruntat cu o serie de efecte ale căror cauze pot fi necunoscute, dar care nu sunt, totuși, imposibil de cunoscut. Însemnările lăsate în *The Dumb Waiter* (1960), ca și apariția lui Goldberg și McCann din *The Birthday Party* chiar au explicații foarte clare, atâta doar că piesele în discuție nu sunt centrate asupra acestora, și nici măcar – aparent, cel puțin – interesate efectiv de ele. Astfel încât, deși indiciile există, totuși misterele rămân nerezolvate până la sfârșit. Nu o dată critica teatrală a afirmat că acesta e fie un teritoriu dramatic periculos, chiar „minat”, căci poate cu ușurință deveni al nisipurilor mișcătoare așa cum, simbolic vorbind, se și întâmplă în *No Man's Land*, fie un subterfugiu care îi permite dramaturgului să se ascundă, la fel ca și personajele sale sau intențiile lor, sub măști din ce în ce mai subtile și mai abil construite și purtate, așa cum se întâmplă în *The Homecoming*. Se creează, astfel, o adevărată aură de incertitudine amenințătoare care domină teatrul său, pe care autorul însuși îl privește ca pe o metaforă a întregii lumi contemporane. În aceste condiții, intensitatea – simbolică și nu numai – derivă tocmai din conotațiile pe care le primesc cele mai obișnuite obiecte casnice, o găleată, un pat sau, de ce nu,



o tobă – mai e doar un pas până la o alta, cea de tinichea a lui Günter Grass – identificate, fiecare, cu diverse arii ale intimității. Camerele din teatrul lui Pinter, cele despre care se presupune că aparțin ele însele domeniului intimității, ar trebui, astfel, să fie spații ale siguranței și refugiului, dar, cu toate acestea, se dovedesc veritabile teritorii inamice, pline de cele mai neașteptate amenințări. Amenințarea poate veni din partea celor din lumea exterioară, cum sunt Goldberg și McCann din *The Birthday Party*, Davies din *The Caretaker* sau Ruth și Teddy din *The Homecoming*. Intruziunea aceasta va duce, suficient de previzibil, la o înfruntare cu privire la drepturi și, mai ales, la teritoriu – nimic altceva, așadar, decât o luptă pentru supremație, sfârșită fie prin respingere, așa cum i se întâmplă lui Davies la sfârșitul piesei, fie prin asimilare, cazul lui Ruth din *The Homecoming*, care, în cele din urmă este transformată, nici mai mult, nici mai puțin decât în târfa familiei. La fel ca în lumea animalelor, unde diferențele de obiceiuri, de miros și, mai ales, de gruparea sau specia din care fac parte cei puternici determină o altă organizare a forțelor, teatrul lui Pinter demonstrează – cu amărăciune – că toate acestea sunt valabile, din păcate, și în lumea oamenilor. De exemplu, atunci când, la întoarcerea acasă, lui Teddy din *The Homecoming*, i se cere să explice familiei munca sa de la New York și preocupările sale filosofice de acolo, el răspunde pur și simplu evidențiind diferența stabilită deja între el și fostul grup social din care făcea parte înainte de plecare: „N-ați înțelege ce fac eu acolo. N-ați avea nici cea mai vagă idee cu ce mă ocup. Ați fi pierduți dacă m-aș apuca să vă explic.” El nu va fi, așadar, nici o amenințare la adresa familiei, dar nici nu poate fi amenințat de acest mic grup social, câtă vreme Ruth, soția sa, va deveni pe dată ambele. Așa încât, Teddy se întoarce la New York, în vreme ce Ruth va rămâne în casa soțului, în mijlocul unor oameni pentru care sexualitatea ei este singura atracție. În alte piese, cum sunt *Landscape* și *Silence*, dramaturgul demonstrează o evoluție evidentă a tehnicii teatrale, precum și o abilitate marcată de a se folosi de capacitatea sa poetică în vederea obținerii unor efecte inedite. În ambele texte, Pinter utilizează așa-numita manieră „non-realistă”, permițând personajelor să creeze ele însele o acțiune dramatică tocmai în încercarea lor disperată de a se situa cât mai exact – chiar de a se autolocaliza – în cadrul oferit de propria lor experiență. În *Landscape*, de exemplu, un cuplu, soț și soție, stau în bucătărie într-o casă de țară și vorbesc referindu-se unul la celălalt, dar nici

unul nu aude cuvintele interlocutorului. Monologul lui Duff e relatarea fragmentată a întâmplărilor dintr-o zi anume, pe când cel al lui Beth se referă la o experiență din trecutul ei, poate chiar o întâlnire – întâlnirea – cu Duff însuși. Lupta pentru dominație ca și nevoia sau dorința de a-și păstra propriul teritoriu, aspecte esențiale în alte texte ale dramaturgului britanic, au fost aproape anulate, aici, deoarece, deși Beth și Duff trăiesc în același spațiu – sau cadru general –, teritoriile lor nici nu se ating și nici nu se intersectează.

Pinter s-a descris adesea drept un dramaturg extrem de tradițional, el afirmând că tocmai de aceea a insistat ca toate scenele pe care piesele sale au fost interpretate să aibă cortină, scriind chiar și replici ce trebuie rostite de către actori aflați în spatele cortinei. Desigur, imaginea cortinei e esențială pentru scriitor. Dar și metaforică: ceea ce ascunde ea reprezintă exact aceleași teme la care Harold Pinter a revenit mereu de-a lungul întregii sale activități – încercarea de a da un răspuns satisfăcător la vechea (și doar aparent simplă) întrebare cine suntem, precum și la aceea (sau la acelea) legate de modul în care prezentul se raportează la trecut, amintirile la dorințe, iar temerile la nevoia umană de siguranță de sine. Și tot în spatele unei cortine se ascunde însuși dramaturgul chiar și atunci când – sau mai ales atunci când – i se cere să vorbească despre el însuși: „I had – I have – nothing to say about myself, directly. I wouldn't know where to begin. Particularly since I often look at myself in a mirror and say, 'Who the hell's that?'" La fel cum, în *Betrayal* (1983), considerată uneori drept cea mai „naturalistă” piesă a sa, se exprima și Deborah, la revenirea la viață după o boală de douăzeci și nouă de ani: „Cu siguranță, n-am absolut nici o intenție de a mă uita într-o oglindă.” Și la fel cum se exprimă Pinter însuși în discursul de acceptare a Premiului Nobel pentru Literatură din anul 2005: „Atunci când ne uităm într-o oglindă, credem că imaginea pe care o vedem este exactă. Dar, dacă ne mișcăm, chiar și un milimetru, imaginea se va modifica. În realitate, ceea ce vedem e doar un șir nesfârșit de reflecții. Uneori, însă, scriitorul trebuie să spargă oglinda – căci tocmai din spatele acesteia ne privește adevărul.”

Kurt Vonnegut.  
De la realitate la ficțiune și înapoi

La sfârșitul anilor '40 și la începutul deceniului următor, era deja evident că prima generație de scriitori ai modernismului american – reprezentată mai cu seamă de Ezra Pound, T.S. Eliot, William Carlos Williams, Stevens, Hemingway, Dos Passos și Faulkner – publicaseră operele cele mai importante și mai influente. Deja, în cărțile publicate după 1950 sau chiar în *Bătrânul și marea* (1952), Hemingway părea a relua strategiile narative și retorica scrierilor sale mai vechi. Ultimele romane ale lui Faulkner din ciclul Yoknapatawpha nu fac altceva decât să continue liniile consacrate ale prozei sale, fără a aduce, însă, și o lărgire a perspectivei sau o aprofundare a ei. După *Four Quartets* (1943), Eliot însuși a abordat mai cu seamă critica literară și teatrul. În principiu, numai pentru Williams și Stevens anii aceștia, în paranteză fie spus, ani de transformări majore și la nivel social-politic, au reprezentat momentul de maximă și deplină afirmare a geniului lor artistic. Nu o dată s-a afirmat chiar că modernismul american însuși părea a fi pe sfârșite, în ciuda activității unora dintre reprezentanții săi de marcă. În plus, nu doar experimentalismul, ci și liberalismul radical părea incapabil să mai stabilească o legătură reală cu noul climat impus o dată cu încheierea conflagrației. În deceniul care a urmat celui de-al doilea război mondial, influența tuturor autorilor anteriori și a orientărilor artistice considerate deja consumate a reapărut, însă, și s-a manifestat, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru, sub forma numeroaselor variante de naturalism sau realism experimental care au dominat proza acelor ani – mai ales în literatura americană. În această linie de evoluție a fost încadrat, cel mai adesea, Saul Bellow, de exemplu, cel care, în prima etapă a creației sale nu va ezita să admită chiar influența lui Flaubert...

În acest context trebuie privite și analizate și operele lui Kurt Vonnegut (1922 – 2007) cel ce se înscrie într-o generație de scriitori care, dincolo de exemplele strălucite ale modernismului american pe care și-l asumă până la un punct, nu mai pot (și nu

mai vor) să facă abstracție nici o clipă de tensiunile politice și economice generate de sfârșitul conflagrației mondiale și de stabilirea ariilor de influență din perioada Războiului Rece. Astfel, romanele publicate de Joseph Heller (*Catch-22*, apărut în 1961 și devenit rapid un soi de operă clasică), Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, John Gardner, James Baldwin, Philip Roth, William Burroughs sau Jack Kerouac stau mărturie pentru evidenta orientare către direcția experimental-protostatară, manifestată în proza americană încă din anii '50. Și, cu toate că acești autori au avut, ca punct de plecare, mișcările sociale care au marcat Statele Unite în acei ani, proza lor nu reprezintă nicidecum un exemplu de omogenitate artistică; nici măcar ideologică. În acest nou climat artistic, nu puțini au fost cei care și-au pus chiar întrebarea dacă literatura americană va fi în stare să-și recapete vreodată autoritatea considerată deja pierdută, John Aldridge susținând chiar, în *After the Lost Generation*, că, o dată perioada de vârf a avangardismului fiind terminată, America nu va mai găsi forța – morală, mitică sau artistică – de a crea opere care să dureze. Pe de altă parte, într-un eseu adesea citat pentru a ilustra unele dintre tendințele acestei perioade, *Writing in American Fiction* (1961), Philip Roth descoperă o anumită „rețineră” pe care o resimțeau romancierii americani ai acelor ani, o rețineră tocmai în fața realității care, cel mai frecvent, se dovedea în stare de a le depăși chiar și cele mai îndrăznețe închipuiri și de a pune, parcă, la încercare până și regulile consacrate ale verosimilității. Desigur, privite din perspectiva secolului XXI, exemplele de așa-zisă „extravaganță” oferite de Roth pot să pară, la un anumit nivel de interpretare, naive, dar ele reușesc să exprime întru totul sentimentul dominant din acei ani, în conformitate cu care scriitorul, pentru a fi credibil, trebuia să găsească modalitățile de a depăși, într-un fel sau altul, „minunile” lumii reale. De aici, desigur, mai e doar un pas către repunerea în discuție a rolului artistului, precum și a locului și / sau rolului său în societate. Un nou loc și, cu atât mai mult, un nou rol – dacă nu cumva chiar mai multe, succesive sau simultane.

Exemplul cel mai clar, în acest sens, este reprezentat de proza lui Kurt Vonnegut, și poate că nu neapărat doar de operele sale de început, ci, mai cu seamă, de cele publicate ceva mai târziu, dar care dovedesc o clară raportare la ideile care au marcat anii săi de formare. Astfel, în *Micul dejun al campionilor* (1973), scriitorul își găsește, finalmente, un reprezentant potrivit, cu o voce pe măsură, care își și asumă rolul de narator privilegiat,

Kilgore Trout. Desigur, nu mai avem de-a face cu vreun caz de „narator creditabil”, în felul în care înțelegea Wayne C. Booth acest termen, ci, în primul rând, cu un „surogat ficțional”, ca să repetăm sintagma folosită de însuși creatorul său, de natură a-l reprezenta în fața cititorilor în calitate de nici mai mult, dar nici mai puțin decât nebun al societății – sau, cu alte cuvinte, cel care poate să spună întotdeauna adevărul: „Acum îmi câștig existența jucând rolul nebunului și trebuie să recunosc: nu mă prea pricep la asta”, afirmă Trout încă din primele pagini ale cărții. Acest mod extrem de direct de a aduce în discuție chestiuni esențiale, o anumită lipsă de politețe din ce în ce mai clară – evidentă până și în ceea ce privește relația autor-cititor – reprezintă, în fond, nevoia disperată a scriitorilor de a se face auziți. Ducând până la limite această strategie, Kurt Vonnegut va ajunge și la efectul diametral opus: consecințele adevărului rostit până la capăt și fără vreo urmă de menajament nu vor fi întotdeauna grave și serioase, ci, uneori cel puțin, vor determina o izbucnire a comicului, chiar dacă aceasta implică, nu o dată, o extremă stridență comică, interpretată de unii critici drept sfortșarea supremă pentru a se afla mereu în centrul atenției – și cu orice preț. Nu fundamental diferit va acționa, de altfel, un alt contemporan al lui Vonnegut, Norman Mailer, făcând frecvent recurs, chiar dacă în alt sens, la resursele imaginației. De altfel, unul din personajele lui Vonnegut, Eliot Rosewater, din *Fii binecuvântat, domnule Rosewater* (1965), va reveni, tocmai cu acest scop în *Micul dejun al campionilor*, spunându-i, la un moment dat, lui Kilgore Trout: „Ar trebui să ajungi Președintele Statelor Unite...” Desigur, punctul de vedere și poziția pe care se situează de cele mai multe ori Vonnegut sunt, spre deosebire de Mailer sau Roth, marcate de cinism, anumite voci ale criticii literare afirmând chiar că proza sa ar fi lipsită de necesara seriozitate a comicului sau de un cod moral. Într-o recenzie la unul din romanele lui John Irving, Benjamin DeMott vorbește despre o anumită „inabilitate” a scriitorilor epocii în discuție de a exprima elementul solemn și de a pune vreodată accentul pe vechile valori ale onoarei – atât de prezente la Faulkner, de exemplu. În schimb, comicul dus nu o dată către elementul grotesc, clișeu lingvistic ridicat la rangul de strategie narativă privilegiată fiind să se înstăpânească asupra prozei, iar Vonnegut, la rândul său, s-a folosit de toate acestea, atât în *Bufoniada sau Gata cu singurătatea* (1976), cât și în romanele mai recente, cum ar fi *Hocus Pocus* (1990).

Toate aceste aspecte nu trebuie, însă, privite, ca fiind exclusiv negative, așa cum s-a întâmplat cam prea frecvent în studiile critice. În realitate, ele nu fac altceva decât să stea mărturie cu privire la disoluția evidentă care se înregistrează la nivelul lumii exterioare americane, pe de o parte, și la acela al realității acesteia cu ficțiunea artistică. Un nou tip de ruptură între experiența personală și evenimentul public, cu implicații istorice, nu o dată, dacă e să aducem în discuție experiența lui Vonnegut însuși ca prizonier de război la Dresda în timpul marilor bombardamente ale aliaților asupra orașului. Tocmai de aceea, în scrierile sale ulterioare, el va manifesta tendința din ce în ce mai evidentă de a considera istoria ca pe un fel de ficțiune absurdă, un soi de subiect narativ nebulos și insuficient precizat care ar avea mereu pretenția de a coordona eul individual, lipsindu-i, însă, în același timp, simțul esențial al propriei și necesarei stabilități și coerențe. Romanele sale de început, *Pianul mecanic* (1952), *Sirenele de pe Titan* sau *Mama noapte* (1961) încearcă, implicit, să regrupeze forțele esențiale – sau, dacă nu, măcar ce-a mai rămas din ele – ale acelei lumi și să dea eului individual curajul de a se raporta la ele sau, după caz, de a le înfrunta. Astfel, în *Mama noapte* și, mai ales, *Abatorul cinci sau Cruciada copiilor* (1969), Vonnegut a ales să se folosească de nebanuitele resurse ale așa-numitului „gallows-humor”, tocmai pentru a explora inevitabila înfrângere a individului aflat, încă, sub semnul inocenței, într-o lume a istoriei imediate și brutale, ale cărei intruziuni neașteptate puteau fi contracarate numai printr-un deloc inocent joc al imaginației; caz neașteptat, poate, de asemănare cu strategia adoptată de Ken Kesey în *Zbor deasupra unui cuib de cuci* (1962). Acum, în proza lui Vonnegut, istoria nu mai reprezintă – nu mai poate reprezenta – ideea de progres, ci doar o serie de stadii ale durerii umane care au darul, în cele din urmă, de a îndepărta scriitorul de mai vechea dorință a realiștilor, de exemplu, de a oferi o imagine coerentă și convingătoare a lumii exterioare. Rezultatul: luarea în răs a însăși substanței lumii, caricaturizarea la nivelul personajului, inventarea a nenumărate fapte ce nici măcar nu mai au pretenția de a fi reale. De aici apropierea evidentă pe care proza lui Vonnegut le are cu jurnalismul istoric – dar înțeles și practicat într-un mod diametral opus de, să zicem, *Hiroshima* lui John Hersey. Desigur, ar fi imposibil să facem abstracție de activitatea de jurnalist a lui Vonnegut, mai cu seamă dacă avem în vedere că tocmai în anii '50 practica jurnalistică tindea să-și impună subiec-

tivitatea asupra numeroaselor „istorii” care compuneau noua realitate americană... Evident, natura și funcțiile istoriografiei vor fi și ele puse în discuție, doar în felul acesta putându-se recunoaște legătura noii proze cu scrierile lui Dreiser sau chiar Dos Passos.

În fond, celebrul roman *Abatorul cinci* al lui Kurt Vonnegut conține, cumva *in nuce*, toate aceste aspecte, și alte câteva pe deasupra. Astfel, realismul convențional care are, ca punct de plecare, experiența atroce trăită de autor după ce a fost luat prizonier de război în Germania, este transformat în totală „ficționalitate a ficțiunii”, după cum Vonnegut se va exprima el însuși. Accentul tinde să cadă, apoi, din ce în ce mai clar, tocmai pe fabulație și pe ideea de metaficțiune în stare să genereze un nou tip de roman autoreflexiv care pare a se raporta nu la predecesorii literari apropiați, ci de-a dreptul la romanul lui Laurence Sterne, *Tristram Shandy*. În acest fel, Vonnegut deschide calea spre totala libertate a fanteziei la nivelul romanului american. În fond, după părerea sa, acest nou tip de fantezie creatoare nici nu reprezintă o atât de evidentă încercare de a eluda realitatea lumii exterioare, ci dimpotrivă, tocmai nevoia de a o interoga – dar, desigur, dintr-o altă perspectivă. Astfel încât romanele sale vor deveni adevărate asedii concertate la adresa noțiunii de real, cu toate că evenimentele care au generat această nouă fantezie artistică rămân ușor de recunoscut. Pasul următor, prefigurat deja, va fi făcut de Vonnegut și, deloc întâmplător, tot prin raportarea implicită la modelul lui Sterne, o dată cu preferința tot mai evidentă către explorarea mecanismelor ficțiunii înseși, scriitorul încadrându-se, astfel, în orientarea metaficțională reprezentată de Thomas Pynchon, John Barth, William H. Gass și Donald Barthelme.

Nu o dată, proza lui Kurt Vonnegut a fost analizată din perspectiva cunoscutelor disocieri făcute de Ihab Hassan, în a cărui schemă de bază siguranța contururilor și favorizarea elementului estetic (specific moderniste) erau opuse hazardului și principiului ludic anarhic ridicate la rang suprem (de postmoderni). Numai că dihotomiile acestea se dovedesc, la o lectură atentă, a nu fi întru totul aplicabile noii formule narrative impuse de acest scriitor ale cărui prime cărți au apărut într-o perioadă extrem de delicată (exemplu american de „gol estetic” atât din punctul de vedere al receptării critice, cât și din acela al posibilei afiliere a autorului la o grupare literară existentă) și al cărui succes a fost impus abia odată cu publicarea *Abaturului cinci*.

Tocmai extraordinara sa capacitate de a integra însuși actul de a scrie în substanța cărții a constituit cheia succesului său, nu doar în mediile academice, ci și la publicul cititor. În fond, încă din *Introducerea* pe care a adăugat-o la ediția din 1966 a romanului *Mama noapte*, Vonnegut a abordat – și la nivel teoretic – rolul scriitorului ca povestitor, aceasta fiind, după părerea sa, funcția de bază pe care orice autor ar trebui să și-o asume. Spre deosebire de strategiile și structurile artificiale (și totuși, încă extrem de accentuate mimetice) folosite de Hawkes, Barth sau Pynchon, recursul aproape permanent la experiențe cvasi-personale e de natură să-l plaseze pe Vonnegut însuși, în calitate de autor, cumva pe același plan de semnificații cu personajele sale, și astfel să pună în discuție problema graniței dintre realitate și imaginație, categorii pe care reprezentanții postmodernismului au încercat să le excludă uneori aprioric din orice discuție. Iar atunci când scrie, în primele rânduri din *Abatorul cinci* „Toate acestea s-au petrecut, mai mult sau mai puțin”, Vonnegut are în vedere nu doar acțiunile reale de la care pornește subiectul romanului, ci, în egală măsură, și procesul anevoios de a așterne povestea în sine pe hârtie, după cum el însuși mărturisește – iar primul și ultimul capitol sunt axate tocmai pe acest efort creator, prezența autorului și nevoia raportării cititorului la el fiind, astfel, consacrate o dată pentru totdeauna. Pe de altă parte, la fel ca și în cazul altor scriitori postmoderni, Vonnegut are darul de a-și expune el însuși metodele de lucru în fața cititorului – desigur, cu o onestitate complet neinoventă – dar, în egală măsură, de a oferi, mereu, câte o cheie de lectură în conformitate cu care proza sa devine mult mai ușor de receptat. *Abatorul cinci* în ansamblu este scris sub forma unui roman „tralfamadorian”, exact după principiile pe care unul dintre personaje i le va explica protagonistului Billy Pilgrim, cel care, desigur, nu știe să se orienteze în noua lume în care ajunge: „Nu există telegrame în Tralfamadore. Dar fiecare grup de simboluri reprezintă un mesaj urgent și concis, descriind o situație sau o întâmplare. Noi, tralfamadorienii, le citim pe toate deodată, nu unul după celălalt.” În consecință, Vonnegut însuși va încerca să creeze acest efect, iar pentru asta va distruge cronologia, așa încât cititorul nu are cum să tragă vreo concluzie – fie ea și parțială – înainte de a ajunge la ultima pagină a cărții. Și nu va mai fi nevoie nici de vreo „suspendare voluntară a incredulității”, câtă vreme demersul scriitorului de a crea această lume ficțională este atât de evident în fiecare rând al cărții. Prin această atitudine și prin re-

cursul permanent la astfel de procedee – prezentate, adesea, cu o (doar aparentă!) sinceritate dezarmantă – Kurt Vonnegut pare a fi de acord să subscrie, desigur, privind totul dintr-o altă perspectivă, la celebra afirmație a lui John Barth: „Ce naiba, realitatea e un loc drăguț pe care să-l vizitezi din când în când, dar unul în care nu ți-ai dori să și locuiești, iar literatura n-a făcut-o niciodată pentru multă vreme.”

A scrie, a citi.  
Exerciții de lectură alături de Domnul Teste

*„...sunt om al cărții, scrib,  
scriu ceva care nu e ceea ce cred eu că scriu,  
și o s-o fac până când nu mai este nevoie.”*

(Andrei Codrescu)

Practicând exercițiul dificil al rațiunii, fiind obsedat doar de „conceptele dificile”, Monsieur Teste conținea în sine, la Paul Valéry, absolut 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 deplina 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 personajul 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, explicându-și 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*.”

După cum e de așteptat, răspunsul acesta 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 îndreaptă, adesea, spre ironia fină și, nu o dată, chiar spre sarcasm, iar iubirea tinde spre erotism. Faptul este evident dacă avem în vedere toate textele cuprinse în prezentul volum de nuvele și povestiri. Astfel, de la demonstrațiile intelectuale mai mult sau mai puțin carteziane ale noului Domn Teste, cititorul va trece la erotismul din *Trei inimi simple*, în conformitate cu necesitatea enunțată nu o dată de autorul însuși, și anume aceea ca lumea să fie erotizată chiar de oamenii care o compun și o locuiesc, iar apoi va ajunge la ironia din *Bona* sau, de ce nu, din povestirea care dă și titlul cărții, *Un bar din Brooklyn*, mai apropiate, poate, acestea din urmă, ca factură și structură de tonul rubricii *All Things Considered*, pe care autorul o realizează în Statele Unite pentru National Public Radio.

„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 in 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. S-a afirmat adesea, în numeroase studii critice că, în fond, refugiu găsit de Valéry în așa-numitul „spirit pur” este unul dintre cele mai personale – și, tocmai de aceea, cu atât mai semnificative – procese de alienare existente în literatura modernă. 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 la ceea ce o parte a criticii literare a numit „pretextul dinafară”, dar îi va impune întotdeauna spiritul său. Acest lucru este identificabil, însă, nu doar în opera autorului francez, ci și în America; adică, în scrierile lui Andrei Codrescu. Și mai exact, în *Domnul Teste în America. Sosirea și necesitatea acesteia*. Dar nu numai. Căci ce altceva sunt numeroase dintre reflecțiile din volumul de eseuri *Dispariția lui Afară*, decât un soi de răspunsuri la problemele rămase nerezolvate la sfârșitul cărții lui Valéry. Mai cu seamă o replică dată la deja amintitul „pretext dinafară”. Astfel, dacă pentru scriitorii începutului de veac 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, se face simțit frecvent tocmai în noțiunea de *afară*. Cu toate implicațiile sale. Tocmai de aceea scrie *Domnul Teste în America*, text apărut, 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 într-o recentă carte-interviu (substanțialul dialog 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 european, 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”.

*Un bar din Brooklyn* este, cu siguranță, un volum care trebuie citit. Măcar ca să ne convingem pe de-a-ntregul că nu merită soarta acelor cărți cărora le este dat, în America, a ajunge într-un anumit loc din New Jersey care le e cea de pe urmă destinație, deoarece acolo sfârșesc prin a fi refolosite în vederea unor scopuri mai „bune”, lucruri șocante, ce țin parcă de poveștile din vremea Inchiziției, pe care cititorul le află din *Samba de los agentes*, dar pe care, își va da seama atunci, le poate găsi și într-un eseu din *Dispariția lui „Afară”*... La fel cum unele amănunte din paginile ace-

leiași povestiri se regăsesc, puțin modificate, și în călătoria „socio-erotică” din *Ay, Cuba!*. Și la fel cum importanța frigiderului și a contemplării sale de către Domnul Teste este explicată, indirect, chiar de autor într-un recent interviu în care povestește cum simbolul Marii Zeițe Albe, prezent frecvent în cultura indo-europeană a fost descifrat, actualizat și (re)interpretat de către Ted Berrigan a fi nici mai mult nici mai puțin decât frigiderul... Că avem de-a face cu o tendință livrescă spune, de altfel, scriitorul însuși, în *Cuvântul către cititor* din ediția americană, apărută în 1999, de unde mai aflăm, de exemplu, că *Trei inimi simple* se raportează la *O inimă simplă* de Flaubert și că Andrei Codrescu, la fel ca scriitorul francez, a sperat, la rândul lui, să adune laolaltă trei povestiri (sau, de ce nu, chiar nuvele) într-o singură carte. Numai că, până la urmă, s-au adunat patru... Patru texte care, dacă ar fi fost publicate în Franța s-ar fi numit, poate, „romane”, bucurându-se de întreaga demnitate a acestei forme literare și ar fi fost „autonome”. Dar ele au apărut în America; deci, împreună. Din păcate sau din fericire? Oricum, din fericire pentru cititor; cel român, cu siguranță.

O altă lectură, la fel de îndreptățită pentru cititorii familiarizați cu modul de a scrie al lui Andrei Codrescu și cu opera acestuia 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. În plus, o serie din ideile expuse în cărțile de eseuri ale autorului apar și în acest volum. Pentru că, dacă, de exemplu, el este cel care a vorbit în numeroase rânduri despre nevoia de a păstra cumva „forme umane nomade cu tot farmecul lor desu-

et” (fugari, șoferi de autobuz, stewardese etc.), în *Bătrânul cuplu*, cititorul întâlnește un șofer de autobuz, în *Domnul Teste* apare imaginea unei stewardese blonde, iar *Parfum* e și povestea unui fugar, nou tip de cavaler rătăcitor în căutarea fericirii. Situația este ceva mai complicată în *Trei inimi simple*, text livresc, dacă e să-i dăm pe de-a-ntregul crezare autorului. Dar, ca toate mărturisirile scriitorilor, și aceasta trebuie luată *cum grano salis*. Pentru că *Three Simple Hearts* este, cel puțin în egală măsură, și un excelent exemplu de proză picarescă – așa cum, de altfel, se întâmplă și în multe din paginile romanului *Wakefield*, publicat de Andrei Codrescu în 2004. Povestirea din prezentul volum narează o călătorie întreprinsă de un veritabil, dar cu totul aparte „menage à trois” de pe Coasta de Vest pe Coasta de Est a Statelor Unite, înscriindu-se, astfel, într-o vastă tradiție literară, evident, nu doar americană. Desigur, o astfel de prezentare nu face decât să distrugă esența textului, care se mișcă extrem de flexibil dinspre episoadele erotice cu note libertine evidente, așa cum se întâmplă și în romanul *Casanova în Boemia*, înspre secvențele desprinse parcă dintr-un western cu John Wayne sau cele cu trimiteri la o adevărată strategie a mascării, deghizării sau chiar dedublării.

Interesant este însă faptul că autorul însuși insistă a-și privi aceste povestiri ca fiind, totuși, în primul rând, creațiile unui poet, orb întrucâtva, ca mulți poeți, de la Homer și Milton încoace, așadar ghicindu-și drumul către proză la capătul băjbâielilor proprii, dar realizând pe de-a-ntregul, de asemenea, că există în viață și lucruri care nu încap în poezie decât extrem de sumar. În plus, nu trebuie să uităm nici o clipă că, dincolo de toate aceste explicații – la fel de posibile sau îndreptățite ar fi, cine știe, și altele – fundamental rămâne faptul că lui Andrei Codrescu îi place să povestească, să spună de fiecare dată câte o poveste; nervoasă sau leneșă, ghidușă sau serioasă, în acest fel găsind cea mai potrivită cale de a răspunde marilor (și de ce nu și mai micilor) întrebări ale existenței. Iată, așadar, și o altă posibilitate de lectură a textelor din *Un bar din Brooklyn*. Sau, mai bine zis, un soi de complicat joc literar pentru cititori deloc inocenți pe care, cu răbdare și luare-aminte, îl pune la cale Andrei Codrescu, cel care, uneori ca un bunic hătru, alteori ca un alt Șahriar intrat instantaneu în rolul Șeherezadei, se ascunde nu o dată în spatele măștii de eseist tocmai pentru a-și exorciza obsesiile și a-și expune unele dintre temele favorite, care îi străbat, iar și iar, proza. Cu scopul – declarat sau nu – de a ne mai spune o poveste.

## Cuprins

Ghidul Rodica	5
„All Things Considered”: Wakefield, Faust, America	6
Portret al poetului în oglinzi paralele	11
Eliseo Diego sau despre lucrurile cu adevărat importante	19
Așteptându-i pe barbari	22
Gao Xingjian. Povestirea ca șansă de supraviețuire	27
<i>Casanova în Boemia</i> sau tentația livrescului	32
Miracol, catastrofă și ce s-a (mai) întâmplat după aceea	37
Orientul și modernitatea	42
Literatură și istorie sau literatura ca istorie	46
Cărți, muzică și revoluții	51
Un oraș numit Acasă	54
Dragoste, cărți... și alți demoni	57
La marginea cerului sau poezia ca punte între suflete	62
Nebănuitele trepte ale traducerii	66
Despre singurătatea Sudului și Sudul singurătății	70
Samuel Beckett. Eșecul ca tentație	74
Erotism și estetism	78
Yasunari Kawabata. Japonia, frumosul și moartea	82
Bombay – Londra – New York. Zgomot, furie, marionete	87
Fals tratat de vise	92
Între Mesi@ și Șeherezada sau de la Lumea Nouă la Lumea Veche și înapoi	97
Uimire, cutremur; și mai departe?	103
Labirinturile constanței	108
Pe aripile muzicii	113
Álvaro Mutis între Maqroll și Arthur Rimbaud	118
Triumf, imperfecțiune și ceva în plus	122

Shusaku Endo. Credință, tăgadă, tăcere	127
Schiță de portret în sepia	133
Peripețiile lui Alex în noua Țară a Minunilor	137
Bufoniadă și singurătate sau Hocus pocus la New York	142
Ku Sang. Punctele cardinale ale poeziei	147
După nouăzeci de ani... de singurătate	150
Juan Carlos Onetti. Despărțiri și ambiguități	155
Între teama de moarte și teama de Frumos	159
Vocile lui Juan Rulfo	164
Columb, Cervantes, Carpentier sau Cucerirea Paradisului și Paradisul Cuceririi	168
Un Babel balcanic	172
Juan José Saer. Magia făuritorului de ficțiuni	176
Nikos Kazantzakis sau despre drumurile libertății	181
În căutarea unei noi estetici. Ficțiunile lui Jorge Luis Borges	186
Un nou Mefisto	192
Dincolo de granițe. Poezia lui Michael Ondaatje	196
Taichi Yamada. Singurătate și înstrăinare	199
Ernesto Sábato. Adevărul înainte de toate	201
Julio Cortázar. Drumul către sfârșitul jocului	203
Orhan Pamuk, cărțile și viața cea nouă	206
Drumul spre Chicago și căutarea de sine	210
În căutarea identității pierdute	215
Drumul către cei ce sălășluiesc în adevăr	219
Laura Restrepo. Neliniștea delirului	224
Italo Calvino sau arta de a (re)scrie un (hiper)roman	229
Rătăcirile unui băiat bun și singurătatea unei fete nesăbuite	233
Harold Pinter sau despre importanța oglinzilor în descoperirea adevărului	238
Kurt Vonnegut. De la realitate la ficțiune și înapoi	243
A scrie, a citi. Exerciții de lectură alături de Domnul Teste	250