

Visul American între realitate și iluzie

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Romane
 “Lucian Blaga” University of Sibiu, Department of Romance Studies
 Personal e-mail: rodica.grigore@gmail.com

The American Dream Between Reality and Illusion

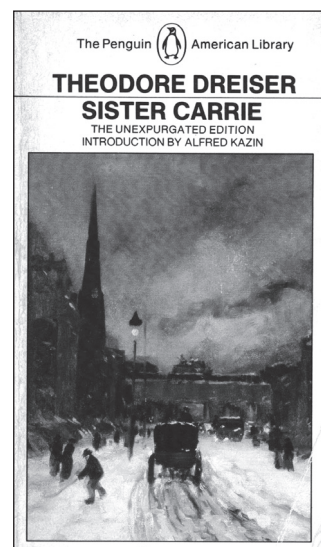
The American novel of the 1920s explored the mixture of experimental excitement about the new and anxious awareness of historical loss. F. Scott Fitzgerald perfectly express this epoch and subsequently became the representative of this decade in the literary field. Fitzgerald is also a novelist of immersion, deeply knowing the dreams of these years and fully understanding the meaning of “The American Dream”. But, as the title of his own novel *The Beautiful and Damned* suggested, there was a darker side of this earthly paradise, therefore almost all his writings, from *The Great Gatsby* to *Tender is the Night* have a touch of disaster in them. The author knew how to express the driving forces behind all the glittering social display and also to stress upon the psyche of this very specific age of economic overextension.

Keywords: American novel, modernism, literary influence, „Jazz Age”, „The American Dream”.

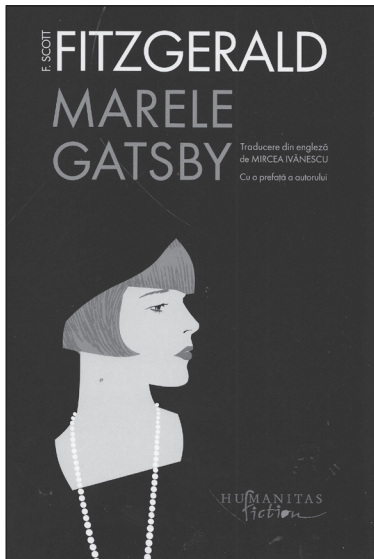


Dacă romanul lui Theodore Dreiser, *Sister Carrie*, apărut în anul 1900, a fost privit încă de la început, în Statele Unite, drept o prefigurare globală a noii epoci, dominată exclusiv de forțele materialiste, o epocă în care vechiul cod moral devenea, în cel mai bun caz, nerelevant, în cartea sa de mai târziu, *An American Tragedy*, același Dreiser oferea o viziune chiar mai sumbră a Visului American nutrit din cele mai frumoase iluzii, doar pentru a sfârși într-un imens și umilitor eșec. Desigur, metoda de bază utilizată în această carte rămâne naturalismul, ajuns, pe continentul nord-american, în primele decenii ale secolului XX, la un prestigiu notabil. Cu toate acestea, încă din 1925, anul apariției *Tragediei americane*, strategia naturalistă primea marea provocare a simbolismului modernist. Iar schimbarea de paradigmă și, implicit, de sensibilitate, poate fi ilustrată cel mai bine dacă avem în vedere un alt roman american, apărut în același an, *Marele Gatsby* al lui Scott Fitzgerald.

Paradoxal poate, dacă ne gândim la extraordinara



diferență de tehnică și de atitudine a autorilor, fapt este, totuși, că atât *An American Tragedy*, cât și *The Great Gatsby* rămân, în ultimă analiză, expresii esențiale ale



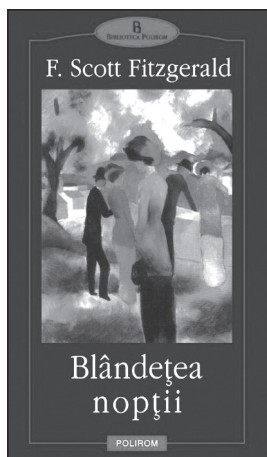
Visului American eşuat, ambele cărți sunt construite în jurul unor figuri de-a dreptul utopice care își doresc cu disperare succesul pe care societatea americană se arată atât de generoasă în a-l promite (dar nu și în a-l ajuta să se producă), în amândouă cazurile în centrul narațiunii se află un personaj feminin ce tinde să întruchipeze, cel puțin parțial, cele mai frumoase și bune speranțe ale protagoniștilor, și, în cele din urmă, dar nicidecum în ultimul rând, în ambele situații, visul însuși – trăit până la iluzoriul său capăt – nu face altceva decât să conducă spre tragedie și moarte. Câtă vreme, însă, *Tragedia americană* identifică drept centru al semnificațiilor victima, văzută ca un adevărat obiect al compasiunii cititorilor, *Marele Gatsby* reușește să transforme dintr-o dată vechile materiale și formule naturaliste, exact după cum Gatsby însuși, ca personaj, își transformă trecutul, identitatea și realitatea socială.

Ceea ce află cititorul despre el în primele capitole ale cărții e suficient de puțin real în sensul strict al unui adevăr biografic. Și ce află, în fond, cititorul despre acest nou magnat al New York-ului în prima parte a cărții? Că e tânăr, că organizează niște petreceri fastuoase în și mai fastuoasa sa reședință din West Egg, că dispune de o avere fabuloasă – dovadă chiar amintirile petreceri la care se adună toată lumea bună sau mai puțin bună a metropolei americane – că se spun despre el nenumărate povești, care mai de care mai extraordinare (cum că ar fi ucis un om, că ar fi o rudă îndepărtată a unui superior al armatei germane etc.) și, mai cu seamă, că nu se știe aproape nimic foarte sigur despre el (având în vedere că până și studiile sale la Oxford sunt puse de mai toți cunoscuții săi sub un uriaș semn de întrebare), cu excepția faptului că se numește Jay Gatsby. Lucru care, în cele din urmă, se va dovedi a nu fi adevărat, o iluzie în plus și încă o mască frumoasă ce va cădea în final, pentru a descoperi imensa singurătate și nemaipomenitul eșec al vieții celui care făcuse orice – și totul – pentru ca femeia

iubită, Daisy, să afle de succesul și strălucirea sa și să-și amintească dragostea pe care tânărul ofițer gata să plece în război i-o purtase. Iar înmormântarea lui Gatsby la care nu vor lua parte decât câteva persoane din sutele de invitați care, înainte, îi frecventau cu asiduitate casa, precum și ploaia care cade neîncetat în timpul serviciului religios nu fac decât să exprime, o dată în plus, acum prin intermediul simbolurilor, nu doar însingurarea extremă care marcase, în fond, întreaga viață a lui James Gatz, ci și imposibilitatea visului său, a Visului american și, poate, în această lume a cinismului, a banilor și a eternei superficialității, a oricărui vis de a deveni realitate.

Reprezentând, în egală măsură, și povestea esențializată a unei întregi societăți privilegiate și aparent lipsite de orice griji, construită, însă, pe un fundament format exclusiv din nisipuri mișcătoare și înșelătoare, romanul lui Scott Fitzgerald are marele dar de a genera, la fiecare pagină, o atmosferă magică și o extraordinară capacitate de iluzionare, îndreptățind, și prin aceasta, entuziasmul lui T. S. Eliot, cel care, la apariția cărții, afirmase că ar fi vorba despre „cel dintâi pas important pe care proza americană l-a făcut după Henry James”. Fitzgerald construiește, astfel, imaginea fermecătoare a unui miraj frumos, cel puțin până când intervine hazardul, până când totul se prăbușește, tragedia lovește pe neașteptate, iar strălucitorul Vis American se dovedește a nu fi nimic altceva decât cea mai înșelătoare iluzie dintre toate iluziile posibile în această lume a permanentei aparențe. O lume în care micile – sau mai marile – acte de corupție ale lui Gatsby par a dispărea cu totul în spatele minunatelor sale petreceri și în care totul e justificat (sau poate fi justificat) în ceea ce-l privește, de dragostea lui pentru Daisy și de visul ce pare capabil chiar a depăși timpul, un vis pe care el dorește cu ardoare să-l transforme în realitate, dar numai alături de ea.

Jay Gatsby devine, astfel, un adevărat „dandy” al dorinței, aparent capabil să transforme banii în dragoste, timpul într-o eternă clipă a contemplației, și până și indiferențele cadrane ale ceasornicelor în vise minunate. Adică, altfel spus, în stare să plutească parcă pe deasupra apelor realității de zi cu zi, purtat pe aripile propriului său vis – variantă în cheie personală a Visului American – în timp ce dincolo de el și de imensa lui casă luminată mereu feeric se desfășoară o întreagă epopee a dramelor de ordin social, economic și istoric. Considerat, uneori, o adevărată „capodoperă a imaginației morale”, mai ales dacă avem în vedere respingerea finală a soților Buchanan de către Nick, cel mult prea dezamăgit pentru a mai putea crede în vreo iluzie, romanul acesta se raportează mereu, implicit, la mai vechea metodă a lui Henry James, (evidentă mai cu seamă în *Portretul unei doamne* și în atitudinea de final a lui Isabel), reușind, însă, să depășească sensibilitatea strict intelectuală a autorului *Ambasadorilor* și să



exprime convingător tragismul unei întregi lumi ce are marea șansă de a-și demonstra profunzimea și viabilitatea, dar o irosește, nu pentru că nu și-ar dori aceste calități, ci pur și simplu deoarece ele lipsesc din apanajul său de dincolo de aparențe.

Acest mod de existență este parțial (și până la un punct) susținut de marea toleranță și de capacitatea de înțelegere a naratorului, Nick Carraway, cel care înregistrează, adoptând o perspectiva înrudită îndeaproape cu a autorului însuși (plasat, ca să repetăm cuvintele lui Nick, „în interiorul, dar și în exteriorul evenimentelor” evocate în carte) toate aspectele esențiale ale lumii create de Gatsby – și în jurul lui Gatsby – ținând, însă întotdeauna seama și de mișcarea imprevizibilă a modei, de senzualitatea vestimentației (extrem de importantă pentru protagoniști și protagoniste, de la Myrtle la Daisy), de atmosfera petrecerilor din impresionanta reședință de la West Egg, necesară lui Gatsby doar pentru că de acolo putea contempla în voie luminița verzuie a casei lui Daisy. Desigur, Nick însuși se dovedește a fi un bun cunoscător atât al realităților morale în mijlocul cărora trăiește, cât și al convențiilor contradictorii care dominau, ca întotdeauna, istoria americană. Iar contraponderea tuturor aspectelor strălucitoare și impresionante la nivel formal, și avem aici în vedere mai ales catastrofele financiare determinate de o economie „pustiită”, așa cum era cea a Statelor Unite în perioada respectivă – reprezentată, simbolic, de întinderile de cenușă de la intrarea în New York – este descrisă și ea, perspectiva adoptată în acest caz fiind, parcă, asemănătoare cu cea privire indiferentă a lui T. J. Eckleburg, noua divinitate mai mult decât impasibilă a lumii acestei cărți, cea care va contempla, cu aceeași privire goală (caracteristică pentru toate reclamele ce făceau propagandă Visului American – sau oricărui alt vis) și tragedia în care va sfârși viața „marelui” Jay Gatsby, redevenit, în ultimele pagini, James Gatz pentru puținii participanți la înmormântarea sa.

Iar acest „tărâm al nimănu” dintre West Egg și Manhattan, descris cu o extraordinară intuiție de Fitzgerald (cel care ajunge un asemenea prag

de virtuozitate artistică, încât utilizează limbajul și imaginile într-un mod de-a dreptul suprarealist) nu reprezintă doar arena pe care se va desfășura catastrofa finală, ci, din punct de vedere simbolic, desigur, și un adevărat comentariu moral cu privire la nepăsarea ce caracteriza lumea celor bogați, dar și la superficialitatea dusă la extrem a acestora – soții Buchanan fiind, desigur, cel mai potrivit exemplu în acest sens. Desigur, Doctorul T. J. Eckleburg, domnind de-a pururi peste imensele întinderi de cenușă, reprezintă și granița din ce în ce mai fluidă dintre cele două lumi ale prozei epocii, pe de o parte lumea apocaliptică și fragmentară a sterilității moderne, iar pe de alta, lumea de-a dreptul transcendentă a simbolului, spațiul privilegiat unde timpul însuși se poate transforma devenind mit. Tensiunile între aceste două dimensiuni se vor menține vii până la sfârșitul cărții, în celebrele pagini în care Fitzgerald reconstruiește, din bucați disparate, noua imagine a unui alt vis – tot american, fără îndoială – plasat într-un cadru pastoral, dispărut din Statele Unite încă din epoca întemeietorilor, dar, deopotrivă, o nouă viziune a istoriei moderne, capabilă să se adapteze realităților americane prezente: „Gatsby crezuse până la urmă în luminița aceea verzuie, într-un viitor fremătător, care se îndepărtează însă cu fiecare an în fața noastră. Ne-a scăpat o dată, dar ce importanță are... mâine o să fugim mai repede, ne vom întindebrațele mai departe, și tot așa, până într-o dimineață... Și tot așa, trecând de la o zi la alta, bărci împinse de curent, împinse fără încetare, tot mai înapoi, în trecut...”

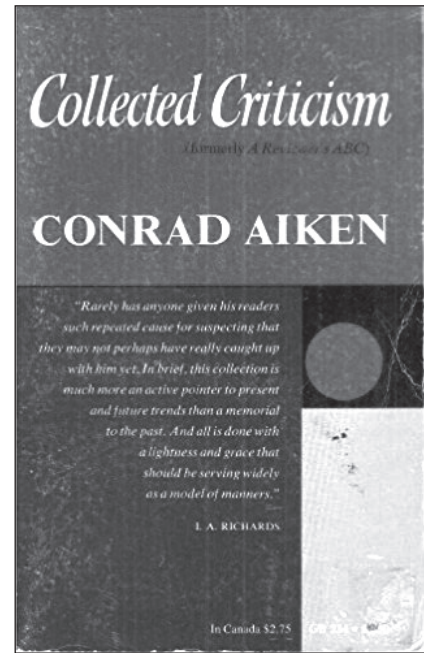
În fond, tocmai intuiția imenselor și nebănuitelor resurse ale limbajului și capacitatea acestuia de a proiecta narațiunea într-un plan mitic-simbolic au făcut din Scott Fitzgerald nu doar unul dintre marii romancieri americani ai atât de celebrei „Jazz Age”, ci și scriitorul capabil să exprime – cu adevărat convingător și având curajul de a merge până la capăt – esența Visului American. Pentru că, într-adevăr, Gatsby, mereu sfâșiat între dorința de dominație și dorința de a transforma cu orice preț visul în realitate, tinde să ofere o imagine inedită și plină de multiple implicații tragice a Americii însăși, iar Scott Fitzgerald să aducă, astfel, în fața cititorilor de atunci și de acum marele roman atâta vreme așteptat în literatura Statelor Unite.

Publicat inițial în patru numere din *Scribner's Magazine*, între ianuarie și aprilie 1934, romanul *Blândețea nopții* de F. Scott Fitzgerald a suscitat rapid numeroase controverse, întreținute, în parte, și de cele două versiuni ale cărții, rezultat al efortului autorului de a-și definitiva și îmbunătăți creația și care, mult timp, au circulat în paralel. Pus adesea în umbră de uriașa faimă dobândită rapid de *Marele Gatsby* (1925), romanul *Blândețea nopții*, acuzat nu o dată de lipsă a viziunii de ansamblu sau chiar, de către unii critici, de o anumită superficialitate, rămâne, oricât ar putea părea de imperfect, una din operele remarcabile ale

literaturii americane a anilor '30 în ansamblu. În fond, chiar imperfecțiunile cărții pot fi privite ca alegeri cât se poate de bine gândite ale unui scriitor decis să rezolve, tocmai prin acest caracter oarecum fragmentar și aparent incomplet, dificultățile rezultate în urma abordării unei teme dificile: epuizarea psihică urmată de inevitabila cădere, precum și capacitatea oamenilor de a-și găsi o nebănuită forță exact prin distrugerea celor din jur. Mariajul lui Nicole și Dick Diver devine, astfel, emblematic nu doar pentru exprimarea până la capăt a tuturor semnificațiilor unei alte fețe a paradisiului, ci și, deopotrivă, pentru ascensiunea unor adevărate forțe de dezintegrare, care, în cele din urmă, prin atacul la insidios la adresa celor mai profunde resorturi ale individualității, vor reuși să distrugă tot ce mai rămăsese din atât de strălucitorul Vis American, ipostaziat și în *Marele Gatsby*.

Carte plină de trimiteri la însăși situația lui Scott Fitzgerald și a soției sale, Zelda, mereu internată în diverse clinici psihiatrice, dar și de aluzii la noile realități ale lumii americane lovite de Marea Criză sub semnul cărora a stau începutul anilor '30, *Blândețea nopții* reprezintă, de asemenea, dovada capacității autorului de a se raporta la literatura romantică. Titlul însuși este inspirat de o sintagmă („tender is the night”) din *Odă unei privighetori*, celebrul poem al lui John Keats (“Already with thee! Tender is the night, / And haply the Queen-Moon is on her throne...”), scriitorul cu a cărui lirică întreaga operă a lui Fitzgerald prezintă o fundamentală înrădărire, mai rar observată în epocă și imediat după aceea, dar discutată pe larg, între alții de Harold Bloom.

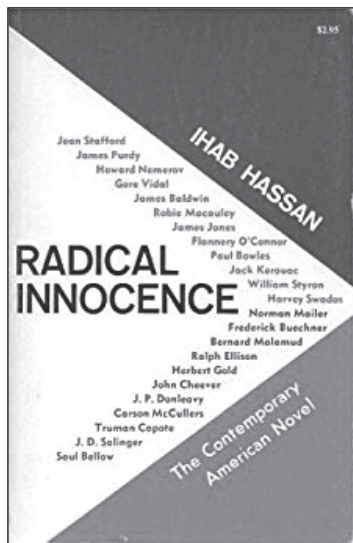
La o analiză atentă la nuanțe, se poate observa profunda înrădărire a autorului lui *Endymion*, evidentă, mai mult decât oriunde altundeva, în fascinația lui Scott Fitzgerald pentru descrierea momentului întâlnirii unui bărbat cu o accentuată capacitate imaginativă, așa cum se dovedește a fi Dick Diver (la fel cum fusese, înaintea lui, și Jay Gatsby), cu o femeie parcă nemuritoare și având numeroase calități de veritabilă zeiță de-a pururi tânără, așa cum sunt, în *Blândețea nopții*, atât Nicole, cât și Rosemary, construite, ca personaje, pe urmele lui Daisy din *The Great Gatsby*. În felul acesta, ceea ce părea, inițial, a fi simpla poveste a destrămării mariajului soților Diver și a căderii lui Dick, urmat de (cel puțin temporară) renaștere a lui Nicole – deși, e adevărat, mai cu seamă ca urmare a aventurilor ei amoroase, notabilă fiind cea ce Tommy Barban, alături de care va și rămâne, se transformă pe nesimțite în altceva. În primul rând, într-o extraordinară creație de atmosferă, una din cele mai reușite din întreaga literatură universală dar, deopotrivă, un subtil studiu al relației extrem de complicate dintre realitate și ficțiune. Căci, dacă pentru Keats, în buna tradiție romantică, imaginația reprezenta o cale de evaziune din lumea reală, Fitzgerald va ajunge, în *Blândețea nopții* ca,



pornind de la accentuarea transfigurării imaginative, să pună, subtextual – dar la tot pasul – următoarea întrebare: oare încercarea de a depăși condiționările exterioare ale lumii reale nu poate sfârși, în ciuda premiselor aparent favorabile, într-un eșec?

În fond, turnul de fildeș pe care soții Diver și-l construiesc cumva alături de realitatea lumii, în peisajul mirific al Rivierei franceze, este un teritoriu al ambiguității, oferindu-le, pe de o parte, o salvare de trecutul lui Nicole (fostă pacientă a doctorului Diver cel care, confundând practica de psihiatru cu sentimentele, o va lua de soție) dar pe de alta, îi va expune tocmai pericolelor pe care încercaseră cu atâta îndârjire să le evite la începutul căsniciei. Pentru ca magia micului lor univers securizant să poată funcționa era nevoie de completa rupere de lume – pe care, însă, nici unul din ei nu și-o dorește până la capăt, de aici aventurile amoroase pe care ambii le au, de aici și complicația rezultată în urma apropierii tinerei actrițe Rosemary Hoyt de acest cuplu. Dick și Nicole devin, astfel, total dependenți de cei din jurul lor, în fața cărora ajung să se poarte asemenea unor actori pe o scenă de teatru, vorbind, adesea, deodată și dând, astfel, impresia – însă doar impresia... – unității cuplului lor, în ciuda singurătății pe care ambii o ascund fie în băutură, așa cum e cazul lui Dick, fie în flirturi mai mult sau mai puțin (ne)vinovate, în cazul lui Nicole.

Desigur, Dick Diver reprezintă, în altă ordine de idei, și imaginea prin excelență a psihiatrului de formație freudiană, tinzând mereu a alina profundele răni identificabile, la nivel simbolic, dedesubtul aparențelor strălucitoare ale unei societăți marcate de violență, sterilitate și moarte spirituală, aspect identificabil, de altfel, și în *Țara pustie* a lui Eliot sau în *Hugh Selwyn Mauberly* de Ezra Pound ori în unele



dintre romanele cele mai bune ale lui Hemingway, *The Sun Also Rises* mai cu seamă. Apropiat, din punct de vedere tematic, de unele fragmente din citatul roman al lui Hemingway, romanul *Blândețea nopții* câștigă mult prin accentul pe individualitate, care lui Hemingway îi lipsea, dar și prin maniera de-a dreptul poetică – în cel mai bun sens al termenului – de construcție a textului. Malcolm Cowley avea perfectă dreptate să caracterizeze cartea ca fiind „încercarea pe deplin reușită de a descoperi ori de a crea valori veritabile în mijlocul unei societăți de unde tocmai acestea par a lipsi cu desăvârșire.”

Astfel, ironia subtilă a lui Fitzgerald devine un neașteptat mod de a pune în pagină o adevărată critică socială ce tinde, la prima vedere, să treacă neobservată. Căci Dick Diver, spre deosebire, de pildă, de boemii protagoniști ai lui Hemingway, are un rol social, perfect expus prin intermediul istoriei mariajului său cu Nicole. Îl are, dar îl ignoră, luându-și de soție pacienta, spre stupefacția familiei acesteia, dar și a cunoscuților, gata să-l acuze pe Dick de pure interese financiare ascunse, având în vedere uriașa avere în posesia căreia va intra după căsătorie. Dar Dick nu e altceva decât o ipostază modernă a doctorului Lydgate cel care, în celebrul roman *Middlemarch*, al lui George Eliot, avea o soartă oarecum asemănătoare: la fel ca și predecesorul său literar, Dick se dovedește a fi un doctor care dă voie aspirațiilor sale sociale să-i prejudicieze cariera și vocația care nu i se poate nega. De aici tragedia pe care nu va putea s-o evite și care va sfârși prin a-l aduce la destrămarea căsniciei și la refugierea permanentă în paradisul artificial al fericirii aduse de băutură. Iar dacă, de exemplu, eroii lui Hemingway erau afectați de o funciară incapacitate de a se (re)adapta ritmurilor existenței sociale, germeii prăbușirii lui Dick se găsesc, înainte de toate, în el însuși, fapt excelent subliniat de autor.

Nu se poate nega, totuși, profunda conștiință a istoriei și a unui adevărat eșec istoric, identificabil la

nivelul general al societății americane a vremii, aspecte pe care Fitzgerald reușește să le exprime fără vreun accent didacticist, capacitate pe care și-o demonstrase, practic, încă din *The Beautiful and Damned*, romanul pe care l-a publicat în 1922. În plus, în *Blândețea nopții* devine clară convingerea autorului că un adevărat scriitor trebuie să fie mereu „a performing self”, gata întotdeauna să surprindă exact acele momente în care istoria și societatea interacționează semnificativ. Metoda predilectă utilizată în *Blândețea nopții* este un soi de expozeu care pe drept cuvânt poate fi numit panoramic, prins ca într-o ramă de extraordinara intuiție a momentului istoric și a implicațiilor sale, toate acestea de natură a portretiza, ca pe o imensă scenă a unui atotcuprinzător teatru, o întreagă lume a esențelor, adesea puse sub semnul destrămării și al fragmentarismului, de dincolo de aparențele oricât de strălucitoare ale unui vis american incapabil să reziste în fața durității unei lumi în care visele de orice fel nu a(vea)u nici o șansă.



Bibliography:

- F. Scott Fitzgerald, *Blândețea nopții (Tender Is the Night)*. Traducere de Mircea Ivănescu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Iași, Editura Polirom, 2009.
- F. Scott Fitzgerald, *Marele Gatsby (The Great Gatsby)*. Traducere de Mircea Ivănescu, Iași, Editura Polirom, 2007.
- *** *The New Pelican Guide to English Literature*. Edited by Boris Ford, London, Penguin Books, 1983.
- *** *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, The Penguin Group, 1999.
- *** *Contemporary Literary Criticism*, Detroit, Michigan, Gale Research Company Book Tower, 1975.
- Conrad Aiken, *Collected Criticism*, London, Oxford University Press, 1968.
- David Daiches, *A Critical History of English Literature*, London, Secker & Warburg, 1960.
- Ihab Hassan, *Radical Innocence. Studies in the Contemporary American Novel*. New York, Harper Colophon Books, Harper & Row Publishers, 1987.
- Ihab Hassan, *Selves at Risk*, The University of Wisconsin Press, 1990.

