

Rodica Grigore

**MERIDIANELE PROZEI**



Rodica Grigore

# MERIDIANELE PROZEI

Casa Cărții de Știință  
Cluj-Napoca, 2013

Coperta: Patricia Pușcaș

Ilustrația copertei: Henri Matisse, *Fereastră deschisă. Collioure* (1905)

Editură acreditată CNCS – B

© Rodica Grigore, 2013

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**GRIGORE, RODICA**

**Meridianele prozei**/Rodica Grigore. - Cluj-Napoca : Casa

Cărții de Știință, 2013

ISBN 978-606-17-0257-2

821.135.1-4

# FERESTRE DESCHISE

## ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Cel mai dificil este, cred, în cazul oricărei cărți, demersul autorului de a-și explica alegerile ori de a justifica structura sau organizarea materialului. De aceea, n-am să încerc să caut explicații ori să ofer motive de un fel sau altul: ele pot fi mereu găsite și nuanțate, rămânând mai mult sau mai puțin convingătoare. În ceea ce mă privește, sunt convinsă și acum, așa cum am fost întotdeauna, de faptul că o carte se prezintă cel mai bine singură, semnificând și o fereastră deschisă: către meridianele prozei, de astă dată. Pentru ca cititorul să aibă (și) o altă perspectivă asupra unor texte menite a fixa pe o imagină hartă propriile mele drumuri prin bibliotecă.

Volumul acesta cuprinde eseuri dedicate mai multor prozatori a căror operă a reprezentat pentru mine o preocupare constantă. Materialul este împărțit în trei secțiuni, din dorința unei grupări tematice și, în parte, cronologice. Astfel, cea dintâi, *Exerciții de (re)lectură*, are în vedere câteva nume mari ale literaturii, de la Miguel de Cervantes, concepția sa asupra adevărului ficțiunii și complicata istorie a falsului *Don Quijote*, la Nathaniel Hawthorne, James Joyce, Virginia Woolf ori Hermann Hesse, propunând recitirea unor texte consacrate. *Incursiuni în lumea literară ibero-americană*, cea de-a doua parte, abordează creațiile mai multor scriitori din acest fascinant univers (de pildă, Carlos Fuentes, Roberto Bolaño sau José Donoso), pentru a descoperi sensurile unor romane sau povestiri privite prea adesea doar din perspectiva raportării la formula realismului magic. *Exotism, experiment narativ și ficțiuni identitare în*

*proza contemporană*, a treia secțiune a acestor *Meridiane*, evaluează implicațiile pe care exotismul și experimentele la nivelul structurii narative le au asupra prozei zilelor noastre, dar și semnificațiile pe care, în acest context, le pot primi jocurile cu subtilele mecanisme ale memorării ori construirea unor ficțiuni identitare. De aceea, autorii prezenți aici sunt, printre alții, Naghib Mahfuz, Amos Oz, Ismail Kadare, Patrick Süskind sau Yasushi Inoue.

„Pentru mine, a scrie, și includ aici și ceea ce primește, în general, numele de literatură, este în primul rând un joc”, spunea Guillermo Cabrera Infante, unul dintre scriitorii asupra cărora m-am oprit în aceste pagini. Recitind eseurile din care este compus acest volum, îmi spun că, dintr-un punct de vedere, reprezintă și ele, fiecare în parte și toate laolaltă, un joc – serios, desigur – la capătul căruia, parcurgând meridianele prozei, am putea deschide încă o fereastră înspre ceilalți, tocmai pentru a ne înțelege mai bine pe noi înșine.

*Rodica Grigore*

februarie 2013

## EXERCIȚII DE (RE)LECTURĂ

### CERVANTES, AVELLANEDA ȘI ADEVĂRUL FICȚIUNII

În Capitolul 59 al volumului al doilea din romanul *Don Quijote* al lui Miguel de Cervantes, protagonistul, Don Quijote, însoțit de scutierul său, Sancho Panza, aude conversația purtată între Don Jerónimo și Don Diego, care, poposind la un han, își propun să citească încă un fragment din *A doua parte a aventurilor lui Don Quijote de la Mancha*. Interesul lui Don Quijote, aflat chiar în camera vecină, este stârnit pe dată, dar, mai mult decât atât, cavalerul rătăcitor se simte de-a dreptul obligat să reacționeze în momentul în care află, din lectura celor doi, cum că, în respectiva parte a doua, Don Quijote n-ar mai fi îndrăgostit de Dulcineea del Toboso. Prin urmare, el se va prezenta pe dată în fața lui Jerónimo și Diego și le va spune cu toată seriozitatea că el și nimeni altul este adevăratul Don Quijote, la fel de îndrăgostit ca întotdeauna de aleasa inimii sale, frumoasa, dulce și unica Dulcineea. Cei doi, deși uimiți la început, se declară convinși că interlocutorul lor este într-adevăr autentic și că, deci, cartea pe care o citeau nu este altceva decât o falsă continuare a aventurilor lui Don Quijote; evident, un Don Quijote fals.

Numeroși cititori au considerat că acest fragment, la fel ca și altele, înrudite ca structură și ca tematică, este doar o extrem de elaborată strategie utilizată de Cervantes pentru a sublinia complexitatea eroului său.. Strategia e, într-adevăr, elaborată, însă motivele includerii unor asemenea secvențe în cel de-al doilea volum al lui *Don Quijote*

sunt mult mai complexe. Căci, în 1605, când publicase primul volum al romanului său, Cervantes nu intenționa, se pare, să scrie o continuare (sau, în orice caz, nu dădea vreun semn clar că ar dori să facă așa ceva), cartea fiind elaborată în patru părți, după strălucitul model al lui *Amadís de Gaula*, romanul cavaleresc etalon al epocii. În plus, pe pagina de titlu scrie doar *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, fără vreo precizare suplimentară referitoare la o posibilă continuare, așa cum se întâmplase în cazul primei scrieri a lui Cervantes, *Galateea*, unde se afirma textual că este vorba doar de prima parte (chiar dacă o a doua nu va mai apărea niciodată). Însă, în 1614, un anume Alonso Fernández de Avellaneda, pseudonim care încă ascunde o identitate asupra căreia s-au făcut nenumărate speculații, publică o continuare a primei părți a romanului *Don Quijote*. Cartea, tipărită la Tarragona, în atelierul lui Felipe Roberto, într-un număr redus de exemplare, nelipsită de greșeli de tipar și de inexactități de exprimare, nu se bucură de succes, fiind reeditată suficient de rar în secolele care vor urma. Însă, previzibil, cartea aceasta stârnește reacția lui Cervantes însuși, cel care va publica, în 1615, propria parte a doua a lui *Don Quijote*.

Că autorul intenționa deja, în momentul în care află despre demersul lui Avellaneda, să continue povestea aventurilor protagonistului său este un fapt susținut de numeroși critici. Dar e de netăgăduit că textul lui Avellaneda, precum și atitudinea acestuia față de autorul real și față de eroul acestuia, celebru nu numai în Spania îl determină pe Cervantes să structureze anumite secvențe ale celei de-a doua părți a romanului său într-un asemenea mod încât, pe de o parte, să dea o replică uzurpatorului, iar pe de alta să încheie destinul lui Don Quijote astfel încât niciun alt demers de acest gen să nu-l mai poată afecta. Și chiar dacă faima primei părți a romanului lui Cervantes a fost uriașă imediat după apariția cărții, iar partea a doua a desăvârșit miraculos ansamblul și a demonstrat capacitatea marelui scriitor spaniol de a prefigura drumul pe care romanul european avea să-l urmeze în secolele următoare, în



vreme ce scrierea lui Avellaneda nu s-a bucurat nici de notorietate, nici măcar de aprecierea cititorilor epocii, reprezentând mai degrabă dovada dorinței neîndeplinite a acestuia de a-l discreditat pe Cervantes (pe care-l acuză, fără o minimă decență, pentru infirmitatea și vârsta sa), *Falsul Don Quijote\** este o lectură care merită făcută nu atât pentru arta narativă sau pentru profunzimea caracterizării personajelor (acestea nu sunt prea elaborate, cu toate că nu i se pot nega autorului – a cărui identitate rămâne încă învăluită în mister, presupunerile exegeților mergând de la Lope de Vega sau cercul apropiaților săi și pînă la Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Quevedo, nelipsind nici borgesiana sugestie cum că Avellaneda ar fi... Cervantes însuși – unele sclipiri de talent), ci mai cu seamă pentru noua dimensiune pe care latura metatextuală a operei cervantine o primește, din această perspectivă. Dincolo de demersul revoltător și de ireverențiozitatea gestului, textul lui Avellaneda reprezintă și o expresie a modului în care Cervantes a fost receptat în epocă, iar atitudinea lui Cervantes însuși față de continuarea apocrifă demonstrează, din partea sa, nu numai profunda cunoaștere a textului ofensator, ci și știința de a transfigura conflictul și de a-l tranșa definitiv în plan estetic. Căci *Falsul Quijote* al lui Avellaneda nu se poate citi fără o cunoaștere măcar aproximativă a primei părți a lui *Don Quijote* – care îi aparține lui Cervantes! – în vreme ce lectura integrală a operei cervantine nu impune cititorului să știe ceva despre obscurul Avellaneda... Nici măcar aluziile (deloc puține în partea a doua a romanului lui Cervantes) nu cer o lectură raportată, ci deschid calea metatextualității și a modernității narrative, depășindu-se astfel cu mult simplitudinea nivel satiric ori sensul comic, pe care mulți dintre contemporanii lui Cervantes le-au considerat a fi notele definitorii ale realului *Don Quijote*.

---

\* Alonso Fernández de Avellaneda, *Falsul Don Quijote de la Mancha. Continuare apocrifă a lui "Don Quijote de la Mancha I", de Miguel de Cervantes*. Traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Sorin Mărculescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2011.

Avellaneda pornește de la o sugestie din finalul primei părți a cărții lui Cervantes, și anume că Don Quijote ar fi plecat, la un moment dat, spre Zaragoza. Exact în acest oraș sunt plasate multe dintre acțiunile *Falsului Quijote*, care, în paranteză fie spus, nu e nicidecum singurul exemplu de continuare uzurpatoare a unui text de succes din perioada respectivă, cunoscute fiind și exemplele lui Juan Martí, cel care, în 1602 a publicat o a doua parte a romanului picaresc *Guzmán de Alfarache*, al lui Mateo Alemán, sau cel al lui Juan de Luna, creatorul (în 1620) unei a doua părți a lui *Lazarillo de Tormes*, celebrul text picaresc apărut în 1554. Autorul e un spirit conservator și religios, cu mult sub nivelul extrem de subtilelor demonstrații retorice, psihologice sau simbolice ale lui Cervantes, fapt evident mai cu seamă în modul în care îi portretizează pe cei doi eroi, Don Quijote și Sancho, care tind să devină, în numeroase pagini, niște simple caricaturi, biete marionete în mâinile unui păpușar stăpân peste o artă și ea destul de primitivă. Chiar nuvelele intercalate în text, *Bogatul deznădăjduit* și *Îndrăgostiții fericiți*, sunt lipsite de originalitatea cervantină, una dintre ele fiind inspirată de scrierile lui Matteo Bandello, iar cealaltă fiind doar adaptarea unei legende medievale incluse într-o culegere din secolul al XIII-lea. În privința raportului mult dezbătut în epocă dintre „grația eficientă” și cea „suficientă”, Avellaneda se dovedește a fi, spre deosebire de un Tirso de Molina, de pildă (adept al liberului arbitru), puternic influențat de doctrina dominicană, susținând, implicit, că voința umană nu este liberă (ori măcar capabilă) niciodată să respingă grația divină. Autorul *Falsului Quijote* e, practic, incapabil să înțeleagă subtila critică socială pe care Cervantes o dezvoltase în cartea sa, dar și să perceapă sensurile profunde ale nebuniei protagonistului, considerând că, pentru faptele sale, Don Quijote merită închis într-un azil de boli mintale, finalul continuării apocrife prezentând cititorilor exact această ipostază cu privire la destinul lui Don Quijote, amănunt care îl determină pe Cervantes să-și încheie cea de-a doua parte, continuarea autentică, prin însănătoșirea eroului său

și moartea ulterioară a acestuia, pentru ca nimeni să nu-i mai poată continua în vreun fel nepotrivit aventurile...

Spre deosebire de Avellaneda, Miguel de Cervantes știa cum să lărgească, nu o dată de-a dreptul uluitor, spațiul referențial al romanului său. Căci, încă din *Prologul* primei părți, el pune în scenă un sistem de voci narative extrem de bine articulate – avem, acolo, de-a face cu dialogul dintre autorul prologului și un „prieten” dispus să-l sfătuiască în privința elaborării convingătoare a unui astfel de text – care transformă pe nesimțite simplul discurs justificator în excelent exemplu de metatext având drept miză însuși procesul elaborării unei compoziții românești. Variațiunile constante pe tema perspectivismului necesar, a sensurilor adevărului și a limitelor istoriei sunt alte coordonate ale lui *Don Quijote*, mult accentuate în cea de-a doua parte și care demonstrează că viziunea lui Cervantes, dincolo de a fi idealistă sau realistă, valorifică din plin chiar semnificațiile locului și rolului literaturii, care devine, în lumea sa ficțională, o prezență vizibilă și cu adevărat vie. Chiar recursul la Cide Hamete Benengeli, istoricul care își asumă, în Capitolul al nouălea din *Don Quijote* (prin intermediul manuscrisului găsit de protagonist la Toledo și care aparține tocmai unui arab, desemnat prin tradiție de dreptii catolici spanioli drept mincinos!), rolul de narator scriptural subliniază raportul mereu variabil dintre autorul istoric și istoricul fictiv, dar, deopotrivă, dintre ceea ce este (considerat a fi) adevăr și ceea ce se dovedește, în anumite momente, doar a purta acest nume...

Poate că fragmentul esențial și lovitura de grație pe care o dă Cervantes demersului lui Avellaneda în ansamblu sunt reprezentate de întâlnirea lui Don Quijote cel real cu un anume Álvaro Tarfe, personaj creat de Avellaneda și care, în partea a doua a adevăratului *Don Quijote*, îl recunoaște el însuși ca autentic pe protagonistul lui Cervantes: ficțiunea pătrunde în spațiul unei alte ficțiuni, rezultând, de aici, nașterea adevărului artistic, singurul durabil, de altfel, într-o lume a permanentei schimbări. Deloc întâmplător, Avellaneda include și el un arab în cartea sa, însă

acesta, Alisolán, rămâne mereu exterior evenimentelor și fără vreo semnificație în afara celei pur decorative, în vreme ce Benengeli se dovedea, adesea, cel mai de nădejde aliat al autorului. Astfel, în unele momente și prin intermediul unei regii extrem de bine puse la punct, Cervantes își permite să vorbească cu glasul lui Don Quijote, permițându-i tocmai lui Don Quijote să se exprime în numele autorului legitim al cărții. Partea a doua a romanului cervantin abordează, deci, relațiile de influență reciprocă stabilite între lumea exterioară și textul literar, fiind, practic, sinonimă cu impulsul creator care va domina marele roman modern de mai târziu. Iar dacă, în prima parte a lui *Don Quijote*, Cervantes atinge doar tangențial unele probleme care ulterior vor fi incluse de teoreticienii literaturii în categoria aspectelor intertextuale, scrierea lui Avellaneda îi oferă imboldul esențial pentru a face un pas înainte: în clipa în care Don Álvaro Tarfe îl recunoaște pe eroul lui Cervantes ca singurul autentic – deci, unicul real! – cea „anxietate a influenței” despre care vorbea Harold Bloom este depășită, iar romanul, ca specie literară, exprimă dintr-o dată o foarte vie conștiință de sine (chiar dacă manifestată uneori ca reacție adversă) și devine propriul său catalizator și, deopotrivă, intertext privilegiat.

## ROMANUL VICTORIAN ȘI SCRITURA FEMININĂ

Când Virginia Woolf analiza, în *A Room of One's Own*, transformările suferite de lumea literară britanică, mai cu seamă de romanul din acest spațiu cultural, de-a lungul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea și vorbea despre o adevărată „revoluție estetică”, unii cititori, deja inițiați (fie și parțial!) într-o serie de aspecte ale modernismului, au privit cu scepticism această opinie. Însă autoarea *Valurilor* va insista, subliniind că doar momente precum Cruciadele ori Războiul celor Două Roze ar putea egala importanța afirmării prozei feminine în lumea, altfel nu foarte permisivă, a Angliei acelei perioade. Iar de la această afirmare, începută odată cu epoca victoriană, a trecut relativ puțin timp până când scriitura feminină a ajuns să domine universul romanesc și să impună strategii narative noi, precum și o sensibilitate diferită, atât în ceea ce privește scrierea prozei, cât și receptarea sa. De altfel, încă din epocă, oameni de litere cum ar fi George Henry Lewes sau Alfred Tennyson evidențiaseră același lucru, căci, de la Jane Austen (deschizătoarea de drum din anii pre-victorienii) la George Eliot, trecând prin romanele surorilor Brontë și prin experiența lui Elizabeth Gaskell, scriitoarele au marcat o epocă de extraordinară înflorire a prozei britanice. Unii critici au considerat chiar că, deși, la un moment dat, în spațiul cultural britanic a existat tendința de a considera proza victoriană oarecum desuetă, din cauza așa zisului ei sentimentalism ori a unui pretins provincialism, tocmai caracteristicile scriiturii feminine au avut darul de a-i evidenția reala valoare și a o consacra, cel puțin din anumite perspective, drept una dintre experiențele estetice hotărâtoare pentru evoluția întregii literaturi de limbă engleză. Căci complexul proces de transformare și elaborare a formulelor artistice care a avut loc în domeniul

romanului victorian poate fi pe drept cuvânt comparat doar cu evoluția uimitoare a dramaturgiei din epoca elisabetană. Iar opera marilor scriitoare ale vremii reprezintă, privită în ansamblu, extraordinara lărgire a ariei tematice, precum și o rafinare progresivă a mijloacelor de expresie, privilegiind observația morală și subliniind mereu nuanțele infinite pe care le pot lua emoțiile personajelor feminine, adesea ignorate până atunci, sau tratate, în cel mai bun caz, în cheia minoră a unor elemente de fundal.

Henry James o considera „o autoare fermecătoare, nu însă și profundă”, reproșându-i intuițiile – chiar dacă le recunoștea valabilitatea – din cauză că acestea ar fi dovedit „simpla vocație literară”, dar nu și capacitatea unei veritabile concretizări, complexe din punct de vedere artistic și narativ. Însă nici chiar judecățile lui Henry James nu sunt întotdeauna infailibile. Mai ales atunci când „fermecătorearea autoare” este nimeni alta decât Jane Austen, atât de apropiată, prin tematică – și, nu o dată, să recunoaștem, chiar prin tonul narativ – de autorul *Amabsadorilor*, astfel încât lipsa de înțelegere a acestuia față de marile romane ale predecesoarei sale pare mai mult o reacție (umană!) adversă în fața unei înrudiri artistice de substanță. Predilecția lui Austen pentru evaluarea întregii existențe umane din perspectiva unei morale oarecum schematice, ținând de principiile (sau prejudecățile) clasei de mijloc, din care provenea ea însăși, poate fi pusă în discuție și îi poate fi, cel puțin parțial, reproșată. Nu însă și realizarea artistică a acesteia, câtă vreme, ca romancieră, ea a reușit întotdeauna să aducă alături două sisteme de valori: pe de o parte, cele ale lumii sociale, exterioare, iar pe de alta, cele ale lumii morale. Plus amănuntul extrem de important că, în scrierile sale, de la *Rațiune și simțire* sau *Mândrie și prejudecată* și până la *Mansfield Park* ori *Emma*, legătura dintre aceste coduri de comportament nu apare ca ceva stabilit arbitrar, odată pentru totdeauna, ci trebuie să fie descoperită cu răbdare sau chiar cucerită cu efort, în acest fel luând naștere și tensiunile care marchează evoluția personajelor sale, mai cu seamă a celor feminine.

Faptul este evident încă din *Rațiune și simțire*\* (1811), carte care, deși considerată de numeroși critici doar un preambul pentru marile creații care vor urma, este, totuși, un excelent roman, demonstrând talentul lui Austen. Romanul acesta depășește schematicile construcții ale câtorva autoare anterioare care încercaseră să se apropie de teme oarecum asemănătoare, cum ar fi Maria Edgeworth, cu *Letters to Julia and Caroline* (1795) sau Jane West, cu *A Gossip's Story* (1796), pe care Austen le cunoștea, fără îndoială, dar de modelul cărora se îndepărtează încă de la început. *Rațiune și simțire* se axează pe prezentarea destinului doamnei Dashwood și al celor două fiice ale sale în contextul în care fratele vitreg al fetelor ajunge să moștenească, practic, totul, și se decide să încalce ultima dorință a tatălui său, și anume de a le ajuta pe surorile sale să trăiască la fel ca și până atunci.

Cartea, ca și alte romane ale autoarei, este centrată pe evoluția și maturizarea celor două protagoniste, Elinor și Marianne Dashwood, care, cel puțin în anumite din datele lor esențiale, sunt, asemenea Emmei, din romanul care va apărea în 1816, eroine pe care „nimeni în afară de mine nu le-ar plăcea până la capăt”, după cum se exprima Austen cu privire la Emma Woodhouse. În *Rațiune și simțire*, modul de înțelegere a lumii al celor două personaje feminine de prim plan (deși puse adesea în opoziție) este fundamental asemănător, diferind, practic, doar în ceea ce privește manifestarea exterioară – de aici dihotomia între Rațiune și Simțire, care, însă, nici nu mai este atât de relevantă pentru caracterizarea lui Elinor și Marianne, cele două nefiind simple tipuri și cu atât mai puțin scheme, câtă vreme Elinor este și ea o natură delicată și sentimentală, iar Marianne nu e deloc lipsită de spirit practic, de inteligență și chiar de o anumită detașare. Iar acest mod de înțelegere va fi pus să se ciocnească la tot pasul exact cu valorile lumii în care cele două trăiesc, o ambiție scriitoricească ce ne trimite cu gân-

---

\* Jane Austen, *Rațiune și simțire*. Traducere de Lidia Grădinaru, București, Editura Leda, 2008.

dul la unele din paginile lui Henry James. Romanul devine, astfel, chiar din primele pagini, o inedită educație sentimentală a două tinere convinse, fiecare, că atitudinea pe care a ales-o în viață este cea mai potrivită și că nimic n-ar putea-o schimba, foarte sigure, altfel spus, că, viața nu le mai poate oferi nici o lecție de învățat. Și totuși, imediat după moartea tatălui lor, lui Elinor și Marianne exact asta li se întâmplă, primesc cele mai dure lecții din partea vieții, văzându-se puse, dintr-o dată, în niște situații pe care, anterior, nici măcar nu și le-ar fi putut imagina. Dar ceea ce rămâne cu adevărat remarcabil este că Jane Austen nu duce semnificația acestei deveniri a caracterului celor două către vreo înregimentare a lor în convenția socială, ci dimpotrivă, o direcționează către posibilitatea de afirmare de sine în mijlocul unei societăți care va fi corect percepută de către protagoniste numai la capătul a numeroase greșeli pe care fiecare le face și din care va ști cum să învețe – singură sau, mai frecvent, sub îndrumarea cuiva, în cazul lui Marianne îndrumarea venită din partea colonelului Brandon e hotărâtoare – că, deși societatea este un sistem organizat aproape ierarhic și mizând mult pe formele convenționale, totuși, doar raportarea la cei care o compun și recunoașterea lor ca ființe umane egale poate aduce reala cunoaștere de sine și, implicit, re-cunoașterea adevăratelor sentimente, dincolo de jocul convenției sau al amuzamentului pasager. *Rațiune și simțire*, ca și alte creații ale lui Austen, reprezintă un excelent studiu al perioadei de dinaintea căsătoriei, privită drept instituția care, la începutul secolului al XIX-lea, poziționa sau re-poziționa individul – ori cuplurile în formare – în funcție de structura extrem de bine definită a societății epocii.

Cu toate acestea, societatea din localitățile unde e plasată acțiunea romanului nu este atât de omogenă cum pare la prima vedere, căci, în ciuda aparențelor – și a convingerilor lui Marianne – unii, cum ar fi colonelul Brandon, se vor ridica pe parcurs, nu doar în plan social, cât mai ales în ochii ei, iar Edward Ferrars se va căsători cu sora ei, cea care afirmase că l-a uitat... Devine, apoi, evident, că, uneori,



tocmai personajele oarecum exterioare sau, în orice caz, secundare, cum e Willoughby, sunt cele care determină precipitarea conflictului, stricând, temporar, ordinea socială inițială și zdruncinând toate convingerile lui Marianne, atât de aplecată spre simțire, la început, încât riscă să devină de-a dreptul romanțioasă. Dar tot Marianne se va dovedi un personaj mult mai nuanțat construit decât am putea bănuși, câtă vreme Jane Austen are grijă să precizeze, chiar din primele rânduri ale cărții, că multe din avantajele de care beneficiază ea (frumusețea, caracterul deschis și spontan, veselia și pofta de viață) sunt, ca și în cazul Emmei, doar aparente... Astfel încât, dintr-un roman părând a aborda, din nou, căsătoria, o temă comună în epocă, romanul acesta se transformă în studiu asupra relației dintre societate și valorile individuale, căci, nu o dată, tocmai aceia care dețin o poziție superioară din punct de vedere social se dovedesc a avea deficiențe la nivel moral, iar protagoniste, așa cum sunt ele prezentate în primele pagini ale cărții, sunt exemplul perfect în acest caz. Nu însă și Elinor și Marianne din finalul romanului, cele care au devenit, deja, altfel de personaje, înzestrate cu o înțelegere a lumii din jurul lor la care, poate, nu ne-am fi așteptat.

Personajele lui Jane Austen nu se mărginesc doar să descopere ceea ce e mai bun în ele însele, ci știu și cum să identifice, întotdeauna fără greșală, și ceea ce e cel mai bine pentru ele – dar, deopotrivă, și pentru cei din jur. Nu întâmplător, analizând acest aspect esențial în ceea ce privește construcția tuturor protagonistelor lui Austen, James Wood consideră opera acesteia în ansamblu, „mai degrabă hermeneutică – în sensul pe care îl dădea termenului însuși Friedrich Schleiermacher – decât terapeutică”. Astfel, eroinele din *Rațiune și simțire* sunt capabile să se citească și să se interpreteze până la capăt, dar și să exprime în fața celorlalți alegerile care le călăuzesc gândurile și atitudinile. Procedul este neașteptat de modern, câtă vreme, privite din această perspectivă, ambele personaje feminine seamănă cu veritabili cititori, aflați în cursul descifrării textului însuși – a se citi, în cazul lor, a vieții în societatea unde le

este dat să trăiască – fiind, deci, foarte apropiate, ca structură intelectuală, cititorului modern. Pe de altă parte, însă, cele două preiau și o serie de trăsături ale unui scriitor surprins în cursul dificilului proces de edificare a structurii narrative a cărții. Situându-se, ca perspectivă, atât în interiorul, cât și în exteriorul lumii ficționale, personajele lui Austen dobândesc o modernitate adesea trecută cu vederea în epocă și adesea ascunsă în spatele convențiilor de comportament și al jocurilor de societate în care sunt angrenate atât Elinor și Marianne, cât și Emma sau Elizabeth Bennet, din *Mândrie și prejudecată*. În fond, de aici vor porni romanțierii de mai târziu, de la Dickens și până la Henry James sau Virginia Woolf, cei care găsesc în romanele aparent atât de cuminiți și de așezate – ca să nu spunem „conformiste” ori „refractor-conservatoare”, așa cum o parte a criticii nu a ezitat să le eticheteze în mod frecvent – ale lui Jane Austen veritabile puncte de plecare și surse de inspirație.

Opera lui Jane Austen demonstrează, deci, dacă ținem seama de toată acestea, capacitatea autoarei de a construi tensiuni nebănuite în cadrul unei lumi unde posibilitățile inițiale – de alegere sau de evoluție – păreau a fi extrem de limitate, câtă vreme universul unde trăiesc surorile Dashwood dă impresia a fi închis și autosuficient. O lume, altfel spus, a opțiunilor predeterminate, limitele fiind și ele decise de (la) diferite centre de iradiere, a se citi reședințele puternicilor zilei. Metoda în sine reprezintă opusul strategiei narrative picarești, unde totul se petrecea în funcție de călătoriile eroului, cel care ajungea, în drumurile sale, să cunoască esența lumii și a societății. Jane Austen, însă, preferă tocmai contrariul, dovadă fiind chiar reacțiile personajelor atunci când li se întâmplă ceva, oricât de neînsemnat, dar care depășește așteptările dinainte stabilite – care sunt, pe de o parte, ale protagoniștilor, dar, deopotrivă, ale întregii lumi în care aceștia se mișcă. Astfel, revelația neașteptată cu privire la trecutul colonelului Brandon, de pildă, este unul dintre elementele ce demonstrează perfect modul de funcționare al universului social din *Rațiune și simțire*. Apar, deci, numeroase tensiuni, personajele au puține sub-

iecte de interes comun, pe care, însă, le dezbat și le privesc în mod diferit, dovadă fiind disensiunile dintre Elinor și Marianne cu privire la modul în care trebuie să-ți alegi și să încerci să-ți cucerești alesul inimii; același sens are opacitatea lui Marianne în fața sentimentelor pe care le nutrește pentru Brandon, pe care le ignoră în mod voit, prinsă în mrejele strălucitoare dar lipsite de consistență ale vorbăriei lui Willoughby, dar de care va deveni conștientă abia după ce va suferi tocmai de pe urma comportamentului lipsit de scrupule al tânărului vânător de zestre. În acest fel, cititorul însuși, confruntat cu toate problemele care le frământă pe protagoniste, va ajunge să se întrebe, de la un anumit punct al romanului încolo: „Cu cine se vor căsători, totuși, surorile Dashwood?”

Surprinzătoare – și tocmai de aceea, mai rar observată – rămâne arta lui Jane Austen de a nuanța toate conflictele latente, dar și a le da o consistență pe care o vom mai întâlni abia în romanele secolului XX. Elinor și Marianne devin, pe parcursul cărții, altfel – și, în esență, altele – romanul reprezentând inițierea lor în tainele unei lumi ce trăiește și dincolo de aparența socială și de jocurile de societate. De aceea, treptat, centrul de greutate al acțiunilor frivole, la început, ale lui Marianne se va modifica, nemaiimplicându-i pe ceilalți și încetând s-o mai privească de sus pe Elinor pentru așa-zisa sa răceală, ci îndreptându-se către propriul său destin, pe care va ajunge, în cele din urmă, învățând din propriile sale greșeli, să-l trateze cu toată seriozitatea. E și momentul în care tânăra devine conștientă de viitorul ei alături de fidelul colonel Brandon, situația transformării celor două fete rămânând, din acest punct de vedere, una dintre cele mai reușite din întreaga operă a lui Austen. Doar în acest fel, comicul de situație ce pare a sufla, uneori, acțiunea, la început, devine, la rândul său, ironie comică de înaltă clasă artistică, având profunde implicații și acționând la nivelul unei întregi structuri sociale și căreia îi dezvăluie întreaga lipsă de consistență. Mecanismul este similar cu acela al trezirii la realitate a surorilor Dashwood, care devin, încetul cu încetul, din două Fru-

moase Adormite, femeii care, la capătul educației sentimentale de care au parte, se vor dovedi capabile să-și ia destiul în propriile mâini și, dincolo de amuzantele sau romanțioasele jocuri de societate, să trăiască în adevăratul sens al cuvântului.

În ciuda opiniei tranșante exprimate de F. R. Leavis în *The Great Tradition*, cum că ar exista doar o singură scriitoare adevărată în familia Brontë, și anume Emily, prin romanul *La răscruce de vânturi*, în a doua parte a secolului al XIX-lea, publicul cititor britanic era tentat să considere că singura romancieră cu adevărat mare din familie ar fi Charlotte, a cărei faimă se întemeia mai cu seamă pe imensa popularitate de care s-a bucurat în epocă *Jane Eyre*, cartea apărută în același an cu *Wuthering Heights*, 1847. În fond, ambele romane, ca, de altfel, și celelalte ale lui Charlotte Brontë, *Shirley*, *Villette*, sau *The Tenant of Wildfell Hall*, de Anne Brontë, demonstrează profunda legătură pe care surorile romaniere au avut-o întreaga viață cu ținuturile mlăștinoase din Yorkshire și exprimă o cunoaștere oarecum teoretică a lumii exterioare din partea unor remarcabile scriitoare care, totuși, au mai degrabă bibliografie decât o biografie spectaculoasă, asemenea altor figuri literare marcante ale epocii victoriene. Dar, în ciuda lipsei aspectelor biografice extraordinare, ele au influențat indiscutabil nu doar perioada respectivă, ci și pe mulți dintre autorii care au urmat.

Încă din primele scrieri publicate de Charlotte Brontë se remarcă talentul și capacitatea autoarei de a rezolva, uneori uimitor, o serie de probleme narative și/sau tematice lăsate cumva în suspensie de predecesorii săi. Din prima sa creație, publicată, însă, postum, *The Professor*, sunt clare calitățile ce îi vor marca întreaga operă: fiindcă Charlotte Brontë știe – sau mai degrabă intuiește – perfect cum să mânuiască tehnica autobiografiei fără a cădea în melodramatic, reușind să dea o reală consistență estetică unor experiențe personale. Iar dacă *Shirley* reprezintă dorința autoarei de a lucra la scară mare și de a aborda proza de largă respirație, iar *Villette* tinde să exploreze cât mai profund

adâncimile sufletului feminin, *Jane Eyre*\* (roman publicat, inițial, sub pseudonimul Currer Bell) rămâne punctul în care scriitoarea s-a apropiat cel mai mult de sensul complet al marii arte.

S-a remarcat încă din perioada imediat următoare apariției faptul că punctul de rezistență al romanului este protagonistă, acuzată, însă, cu toate acestea, de diverse voci ale criticii, fie de ipocrizie, fie de o exagerată sfială și reținere, în linia prozei victorine pudibonde. Dar Jane, fragilă, tăcută, aparent retrasă și la fel de aparent supusă, reprezintă mai mult decât atât. În ciuda reacțiilor ei (uneori, trebuie să recunoaștem, puritane!) și a comportamentului său cuminte (aparent respectând perfect normele lumii în care trăiește), Jane se dovedește a fi neașteptat de neconvențională, atât în reacții, cât și în ceea ce privește atitudinea reală față de lume și de sine însăși. Scriitoarea nu o include pe Jane în categoria proscrisilor, a exclușilor din societate, așa cum proceda, de exemplu, Charles Dickens cu unele dintre personajele sale, cum ar fi *Oliver Twist*, ci o situează, în mod deliberat, la marginea acestei societăți – la început orfana privită cu răceală de rudele bogate, apoi guvernanta neacceptată pe deplin nici chiar de Doamna Fairfax, cea care știe să-i amintească, întotdeauna în momentele cheie, că nu e de același rang cu stăpânul casei, Domnul Rochester, proprietarul de la Thornfield. Prin aceste subtile strategii, Charlotte Brontë reușește să mențină cititorul mereu de partea eroinei, fără să dea, însă, impresia didacticismului care sufoca multe din scrierile epocii. Tot ceea ce se petrece în romanul *Jane Eyre* depinde exclusiv de reacțiile și atitudinile lui Jane, întreaga lume ficțională fiind organizată în jurul ei și al progresului său spiritual, marcat de momentele de criză profundă prin care trece – și care, desigur, au fost explicate, uneori, prin influența elementelor care au marcat biografia autoarei însăși.

Pe de altă parte, însă, aceeași Jane dă posibilitatea scriitoarei să abordeze și alte aspecte, până atunci rămase nere-

---

\* Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. Traducere de Mirella Acsente, București, Editura Leda, 2008.

zolvate de scriitorii anteriori, în primul rând transpunerea, la un nivel artistic superior, a echilibrului, mereu căutat, între dorințele cele mai intime ale individului și standardele morale, nu o dată extrem de greu de atins, ale societății. Nu doar „dragoste” în sensul comun al termenului este ceea ce își dorește cu adevărat Jane, iar acest lucru se vede perfect în modul în care își declară ea pasiunea pentru Rochester, cuvintele sale implicând, de fapt, întreaga lume de la Thornfield, pe care protagonista ajunsese să și-o asume. Pasiunea ei devine, în acest fel, una de substanță de-a dreptul mistică, depășind cu mult simpla idilă, atât de familiară literaturii victoriene. Romanul evoluează, astfel, din previzibilă poveste decorativă de dragoste în istorie a devenirii lui Jane și a reconfigurării întregii lumi în funcție de structura interioară a eroinei. Aceste aspecte sunt evidente doar dacă le raportăm la reacțiile pe care le are Jane în câteva situații esențiale pentru propria sa evoluție: în primul rând atunci când respinge propunerea lui Rochester de a trăi alături de el câtă vreme la Thornfield se afla fosta lui soție, iar apoi când îl respinge pe St John Rivers, cel care îi oferă, la Morton, o viață dedicată unei cauze nobile, dar cu prețul totalei anulări a individualității ei. Iar dacă, în general, plecarea lui Jane de lângă pasionalul Rochester care, după cum au clamat unii interpreți, nu face altceva decât să-i propună respingerea convențiilor sociale și o viață fericită alături de omul pe care îl iubește, pare un soi de dezertare, la o lectură reluată, vom descoperi că decizia lui Jane de a-l părăsi nu înseamnă nicidecum o fugă, și cu atât mai puțin un act de lașitate ori lipsa curajului de a ignora vreo convenție în care, în fond, ea nici nu crede, ci tocmai puterea unei ființe fragile și aparent insignifiante și (tot aparent!) incapabile de reacții de acest gen de a reorganiza lumea din jurul ei și convingerile celor la care ține, dar făcând toate acestea exclusiv în funcție de propriile sale principii.

Povestea soției nebune a lui Rochester, închise în podul castelului poate fi privită ca o expresie a condiției femeii într-o societate în care regulile erau stabilite exclusiv de bărbați, reprezentând, pe de altă parte, din punct de vedere

estetic, o scădere a standardului pe care Charlotte Brontë și-l impusese și pe care îl respectase până atunci, un soi de concesie făcută gustului publicului cititor al epocii și elementelor sentimentale și spectaculoase. Dar, pe de altă parte, acest moment este exact modalitatea – excelentă, trebuie să recunoaștem – găsită de scriitoare pentru a contura cât mai exact nu doar situația în care se găsește Jane, ci mai ales forța nebănuită a acesteia. Nu o resemnare de tip creștin, așa cum fusese tentată Jane să adopte în copilărie, după modelul prietenei sale de la Lowood, Helen Burns, ci dimpotrivă, dorința de a lupta până la sfârșit, cu propriile ei mijloace și după regulile pe care ea – și doar ea – alege să le stabilească și apoi să le respecte până la capăt, cerându-le, implicit, și celor pe care-i iubește să facă la fel. Doar astfel va putea Jane, după ani de zile, să-l regăsească pe de-acum invalidul Edward Rochester și să trăiască fericită alături de el. Nu ca într-o melodramă, ci ca într-un roman de cea mai bună calitate, nu o scriere dorindu-și să se transforme în poveste sau în alegorie morală, ci una reușind să spună ceva esențial despre natura umană și despre capacitatea individului de a-și construi lumea în funcție de propriile sale alegeri. Nu va surprinde, așadar, tehnica retrospectivei inclusă în această narațiune la persoana întâi, precum și frecvențele modificări ale punctului de vedere care, datorită modului în care autoarea știe să conducă firul narativ, trec, adesea, neobservate. Și nici subtila tratare, de către Charlotte Brontë, a lui Rochester, ca personaj, în același timp capabil s-o înțeleagă pe „micuța lui Jane”, dar și incapabil să intuiască imensa forță interioară a acesteia, dovadă antologică fiind scena când, imediat după ce ea îi acceptă cererea în căsătorie, încearcă s-o trateze ca pe o favorită din haremul unui sultan. Dar, prin ironia subtilă, deprinsă de Charlotte Brontë din cele mai bune pagini ale lui Austen, Jane îl readuce cu picioarele pe pământ, părând a-i spune, la tot pasul, ceea ce romanul în ansamblu sugerează: că, așa cum afirmă autoarea în prefața ediției a doua a lui *Jane Eyre*, „Moralitatea nu înseamnă nicidecum și nici o clipă căderea în convenționalism.”

Publicat în 1847, semnat cu pseudonimul Ellis Bell, primit cu suficientă indiferență în momentul apariției, dar ajuns, ulterior, să fie apreciat superlativ și interpretat din varii perspective de critici de cele mai diverse orientări, romanul *La răscruce de vânturi* (*Wuthering Heights*) al lui Emily Brontë se încadrează în categoria capodoperelor autentice, demonstrând o complexitate a structurii și o măiestrie a scriiturii greu de egalat nu numai în epoca de care, cel puțin cronologic, aparține, ci și mult după aceea. Emily Brontë nu urmează, în acest text, vreun model ilustru, iar cartea sa va rămâne fără continuatori direcți, stilul și tematica, precum și strategiile narative utilizate de ea fiind atât de bine stăpânite și atât de puternic individualizate, încât orice eventuală imitație a(r fi) fost sortită eșecului. Doar poemele pe care Emily Brontë însăși le-a scris în anii premergători apariției romanului sunt de natură a oferi, fie și parțial, câteva sugestii pentru posibile interpretări ale simbolurilor și semnificațiilor din această carte atât de singulară în contextul literaturii universale; de altfel, unii critici au afirmat chiar că romanul are numeroase caracteristici care-l apropie nu atât de genul epic, ci mai degrabă de un tip aparte de poem dramatic.

*La răscruce de vânturi*\* este, în mare, povestea vieții orfanului Heathcliff și a iubirii sale pentru Catherine Earnshaw, precum și a planurilor de a se răzbuna ale tânărului, prin intermediul căsătoriei cu Isabella Linton, pe cei pe care-i considera vinovați pentru toate neîmplinirile și eșecurile de care avusese parte. Deși incluzând și o serie de detalii ce țin de domeniul macabru sau al senzaționalului-inexplicabil, cartea nu e nicidecum un roman gotic, așa cum, la mijlocul secolului al XIX-lea existau numeroase în Anglia, detaliile ținând de acest apanaj atât de prizat în spațiul cultural englez fiind mai degrabă de formă decât de structură. Există, în *La răscruce de vânturi*, întâlniri spectaculoase, prezentate mai ales pe fondul nopților înfiorătoare,

---

\* Emily Brontë, *La răscruce de vânturi*. Traducere de Henriette Yvonne Stahl, București, RAO Publishing Company, 2009.



pline de mister și de natură să inducă cititorilor sentimente de uimire și de teamă. În tradiția prozei gotice, dragostea depășește granița bine definită dintre viață și moarte, iar Emily Brontë merge pe linia lui Walpole și Radcliffe în creionarea atitudinilor tiranice ale personajelor masculine și în reconstituirea structurii familiei patriarhale (lipsește întotdeauna, deloc întâmplător, figura mamei, care ar fi putut echilibra situația); în text apar și alte elemente gotice, cum ar fi sechestrarea, eroina persecutată, spiritele neliniștite ce-i bântuie pe cei vii chiar și de dincolo de moarte, răzbu-narea, găsirea unui copil misterios. Heathcliff este el însuși un personaj straniu, influențat de estetica romanului gotic, existând în textul lui Brontë chiar sugestia că el contribuie la distrugerea femeii frumoase pe care o iubește și de care ajunge să fie de-a dreptul obsedat. Totuși, unii contemporani ai autoarei au denumit elementele gotice din *Wuthering Heights* simple „excentricități ale unei prea pro-digioase imaginații feminine”.

Romanul depășește acest plan prin observația psiholo-gică extrem de fină și printr-o subtilitate artistică extraor-dinară. De altfel, dacă am analiza textul la nivel strict for-mal, vom observa că sunt prezente, în unele pagini, și o serie de amănunte apropiate de melodrama romantică sau chiar de un anumit sentimentalism venit pe filiera prozei lui Walter Scott, fără însă ca acest fapt să diminueze pro-funda originalitate a subiectului sau a tratării acestuia. *Wuthering Heights* este o extraordinară explorare a pasiuni-lor omenești privite la multiple niveluri de semnificație și ducând spre finalități diferite. Întemeietoare sau distrugă-toare prin consecințele pe care le pot avea, trimițând, une-ori concomitent, atât spre domeniul vieții, cât și spre întu-necatul tărâm al morții, emoțiile ce caracterizează ființele umane sunt prezentate aici cu o știință a detaliului și cu o concentrare a mijloacelor expresive neegalate de vreun alt roman al epocii victoriene. Rezultatul, o creație profundă și profund simbolică, evidențiază facultatea creatoare a ima-ginației și face nu o dată abstracție de etalonul moral sau social al prozei epocii, trimițându-ne cu gândul chiar la es-

tetica tragediei antice, mai degrabă decât la aceea a unui bun roman pe placul publicului victorian obișnuit. De aceea, s-a afirmat adesea că Emily Brontë anticipează literatura secolului XX, prin tehnica punctului de vedere, prin naratorii multipli, prin includerea în text a numeroase scene cu valențe dramatice și depășind consacratul etalon al moralității victoriene, mai precis înlocuindu-l cu un remarcabil etalon estetic. R. M. Albérès nota că „dragostea cu iz oarecum incestuos dintre Catherine și Heathcliff, pasiunile familiale și atmosfera înăbușitoare constituie, privite global, un adevărat studiu al exaltării pasionale, care depășește în acuitate și expresivitate chiar și intenția scriiturii naturaliste de mai târziu și conferă textului o modernitate a viziunii” cum rar putem găsi înainte de marile reușite narrative ale lui Marcel Proust sau ale Virginiei Woolf.

Tema fundamentală a romanului este iubirea, privită din mai multe perspective. Emoțiile puternice sunt de natură a contura personajele și a le da complexitate, dincolo de stereotipiile tradiționale. Fără îndoială că pasiunea dintre Catherine și Heathcliff face din *La răscruce de vânturi* una dintre marile povești de dragoste ale literaturii universale, iubirea celor doi a devenit de-a dreptul arhetipală, prin capacitatea autoarei de a exprima dorința lor de a deveni o singură ființă, de a se contopi până la identificare. Dragostea lor este mai puternică și mai durabilă decât oricare altă emoție surprinsă de-a lungul romanului, aceasta fiind și sursa celor mai multe conflicte. Dar Catherine și Heathcliff nu caută doar împlinirea erotică, ci și accesul la o existență spirituală palpabilă, veșnică, pe care presimt că o pot atinge numai prin moarte. Încercarea lor finală de a rămâne împreună, plus dificultățile în realizarea acestui plan conferă romanului lui Emily Brontë valențe simbolice, cartea fiind interpretată ca „o creație metafizică prin excelență”, datorită prezentării dualității structurale a ființei umane, îngemănare a întunericului cu lumina. E drept și că uneori *Wuthering Heights* a fost privit ca „necesitatea stringentă de a resimți nemijlocit o experiență mistică”, existența umană finită aducându-le celor doi protagoniști ai aces-

tei unice povești de dragoste dorința de a atinge o realitate infinită, eternă, care să permită ființei umane posibilitatea întregirii sale și, deci, înlocuirea pustiului sufletesc de care sunt bântuiți cei doi protagoniști în anumite momente cu sentimente prin excelență pozitive.

Opoziția dintre forțele elementare reprezintă o altă temă romanescă, universul din *La răscruce de vânturi* fiind alcătuit mereu din forțe diametral opuse, din furtuni și seninătate. Opoziția este prezentă și la nivelul social, între categorii având interese economice diferite, esențiale în societatea engleză a vremii. Tema căderii apare și ea și conturează legătura dintre Paradis și Infern, la nivel simbolic. Catherine și Heathcliff ajung în sfârșit să trăiască împreună prin spirit: ea se visează exclusă din raiul „de la răscruce de vânturi”, într-un moment de delir-cădere simbolică, iar el, asemenea lui Satan, este de neoprit în dorința sa de răzbunare. Inevitabil, datorită acestor idei referitoare la cer, exil și dorință de răzbunare s-au stabilit numeroase puncte de legătură între textul lui Emily Brontë și *Paradisul pierdut* al lui John Milton.

Autoarea își organizează narațiunea pe baza câtorva strategii și motive privilegiate, în primul rând cel al dublului, romanul fiind dominat de perechi de diverse tipuri (protagoniștii Heathcliff și Catherine; prezența celor doi naratori principali, Lockwood și Nelly Dean; existența celor două proprietăți atât de diferite, Wuthering Heights, conac sumbru, al cărui nume evoca „vuietul vântului ce se dezlănțuie în jurul casei pe timp de furtună” și Thruscross Grange). Repetiția joacă un rol esențial, la rândul său, atât la nivel formal, cât și la acela al conținutului (timpul romanului este ciclic, numelor protagoniștilor se repetă peste generații), iar simbolurile tutelare nu fac decât să evidențieze nu doar talentul tinerei romaniere, ci și capacitatea sa de a conduce discursul narativ cu o siguranță și cu o abilitate remarcabile: ținutul mlăștinos este semnul amenințării permanente a naturii care transferă simbolic caracteristicile sale asupra pasiunii personajelor principale. Romanul acesta presimte la tot pasul spiritul ce va domina, mai târziu,

marea proză romantică și modernitatea secolului XX: imaginația este liberă în a cerceta stări și experiențe umane extreme; natura este privită ca o forță vie ce oferă un refugiu în fața constrângerilor civilizației; pasiunea pe care o trăiesc Catherine și Heathcliff devine iubire obsesivă, marcată de semnul predestinării. În plus, Heathcliff este construit, ca personaj, în maniera unui erou byronian, căci e rebel, nestăpânit, mizantrop, izolat de lume și plin de dorințe nemărturisite. În consecință, el va respinge orice control sau restricție ori condiționare exterioară și va căuta să rezolve problema propriei izolări prin contopirea cu obiectul pasiunii sale.

În ceea ce privește dragostea dintre Catherine și Heathcliff, opiniile criticilor sunt extrem de diferite. Pe de o parte, este evident că ardoarea lor se manifestă la un alt nivel spiritual, cei doi sunt suflete-pereche, presimt atracția care-i leagă, dar, depotrivă, luptă împotriva ei. Pentru C. Day Lewis, ei reprezintă „izolarea spirituală esențială, suferința a două jumătăți ale unui singur suflet, care luptă neîncetat pentru a se uni”, iar Clifford Collins numea legătura lor „un principiu fundamental”, care nu este condiționat de nimic altceva decât de sine, deoarece legătura lor este de natură romantică; nu se împlinește în viață, dar are implicații profunde pentru întregul mers și sens al existenței. Sentimentele convenționale ale lui Catherine pentru Edgar și superficialitatea lor contrastează cu iubirea profundă pentru Heathcliff, care este o acceptare a unei identități personale și personal asumate, o adevărată forță vitală. Iubirea lor este încercarea permanentă de a depăși limitele umane, iar dorința lor de contopire e menită a simboliza depășirea tuturor condiționărilor la care este supusă ființa umană. Catherine spune, în acest sens: „În această lume marile mele suferințe au fost ale lui Heathcliff, le-am văzut și le-am simțit pe toate de la început. Unicul gând al vieții mele este el. Dacă totul ar pieri și n-ar rămâne decât el, eu aș continua să exist, iar dacă totul ar rămâne și el ar fi nimic, universul s-ar transforma într-o uriașă lume străină mie și mi s-ar părea că nu mai fac parte dintr-însa. Iubirea mea

pentru Linton seamăna cu frunzele pădurii, timpul o va schimba... Iubirea mea pentru Heathcliff e asemănătoare stâncilor eterne de sub pământ: nu un prilej de încântare, ci necesitate. Nelly, eu sunt Heathcliff! El e mereu în mintea mea, nu ca o plăcere, ci ca propria mea ființă". Afirmația aceasta a fost analizată pe larg de Simone de Beauvoir, fiind considerată a fi „strigătul” oricărei femei îndrăgostite, căci femeia devine, practic, o „întrupare” a bărbatului iubit, dublul lui esențial. Iar dacă bărbatul reprezintă în societate standardul, Unicul, femeia se va defini doar prin raportare la acesta, devenind Cealaltă. Tocmai de aceea, Catherine crede că iubirea ei pentru Heathcliff este eternă și există la un alt nivel spiritual decât cea pe care o simte pentru Edgar: „Îl iubesc pentru că este frumos și-mi place să stau cu el; e tânăr și vesel, va fi bogat și-mi convine să fiu cea mai mare doamnă de prin partea locului, să fiu mândră că am un bărbat ca el”. Pe când pasiunea pentru Heathcliff înseamnă altceva: „Nu știu din ce sunt plămădite sufletele noastre, dar știu că al lui și al meu sunt la fel, iar între al lui Linton și al meu e o deosebire ca între o rază de lună și un fulger sau ca între gheață și foc”.

Pe de altă parte, dacă privim toate aceste aspecte dintr-un alt punct de vedere, ne dăm seama că, în unele momente, Catherine pare de-a dreptul să se teamă de Heathcliff, probabil deoarece are sentimentul – presentimentul – că el nu este altceva decât o întrupare a spiritului sălbatic al mlaștinilor misterioase și întunecate din Yorkshire. Destinul său pare să fie controlat de soartă, de Divinitate sau, uneori, chiar de diavol. Heathcliff însuși este o forță mentală și sexuală pură și instabilă. Fără „forță” el nu poate supraviețui sub formă umană, de aceea dispariția lui din final presupune, oarecum, stingerea unei energii. Paradoxal, poate, în romanul lui Brontë, iubirea pasională este tocmai dovada cea mai clară a faptului că autoarea, la fel ca și naratorii săi privilegiați, se folosește de idei romantice pentru a nega chiar valorile recunoscute ale romantismului. Astfel, Nelly Dean caracterizează iubirea lor ca fiind destul de lipsită de moralitate, dezvăluindu-i-o lui

Lockwood în acest mod și cu această sugestie implicită. În contrast cu capacitatea lui Heathcliff de a iubi este chiar capacitatea acestuia de a urî, iar personajul urăște nutrind și o puternică dorință de răzbunare. Inițial, el își concentrează ura asupra lui Hindley, apoi asupra lui Edgar și, într-o anumită măsură și asupra lui Catherine, pe care, însă, o iubește mai mult decât e capabil să iubească altceva sau pe altcineva în lume. Iubirea lui Heathcliff devine, deci, o pasiune irațională prin care se dezvoltă și se dezlănțuie toate energiile sufletului său chinuit.

Dorothy Van Ghent identifica în acest roman un „nivel al căutărilor metafizice”, marcat de dualitatea ființei umane și a existenței care depășește condiția umană. *La răscruce de vânturi* ar prezenta, deci, ciocnirea a două tipuri de realitate, civilizația, pe de o parte și, pe de alta, energiile sau forțele naturale, incontroleabile, dezlănțuite. Această ciocnire ia forme diferite: una interior-domestică și alta exterior-naturală, umanul e mereu pus în opoziție cu „celălalt”, cu demonicul, iar lumina, cu bezna lipsei de spiritualitate. Romanul prezintă în mod repetat efortul de anulare a limitelor, de depășire a barierelor care separă umanitatea duală, prin imaginea lui Cathy și a lui Hareton, care, după ani de zile, vor lupta pentru restabilirea echilibrului și a bune înțelegeri, în vreme ce Catherine și Heathcliff sunt „elemente” violente ce exprimă plenar marele flux al naturii; e ade-vărat că cei doi luptă pentru a fi – a deveni – umani și pentru a-și asuma caracterul profund uman prin chiar pasiunea lor, prin suferința lor, dar energia inumană existentă în ei nu poate aduce decât haos, iar pentru ei, exclusiv distrugerea sinelui. S-a vorbit, în acest sens, chiar despre „iubirea mitologică” dintre Catherine și Heathcliff, deoarece pasiunea lor devoratoare și de-a dreptul amorală aparține prin excelență tărâmului imaginației. Brontë duce dragostea celor doi la extrem, căci ei se fac reciproc să sufere, tocmai din dorința de a fi împreună. Pe de altă parte, Cathy și Hareton vor împărtăși o iubire ce nu depășește cu nimic etalonul normalității acceptate și acceptabile, care începe prin tachinare și sfârșește în pasiune liniștită. Apropierea

lor semnifică renașterea, luând, simbolic, cu sine toată durerea și greșelile generației anterioare.

*La răscruce de vânturi* se remarcă și prin tehnica punctului de vedere. Astfel, Lockwood narează, la un anumit nivel, întreaga poveste, dar aceasta îi este adusă la cunoștință de către Nelly Dean, care, desigur, prezintă totul din perspectiva proprie. Apoi, unele episoade din discursul lui Nelly (îi) sunt povestite, indirect sau anterior, de alte personaje. Deseori, Nelly face comentarii asupra a ceea ce gândesc și simt cei din jur, raportând totul la ea, fără a fi, deci, un narator omniscient, cu toate că replicile, comportamentul și faptele personajelor sunt un prilej pentru cititori de a analiza și interpretările sale, ca voce narativă privilegiată. Emily Brontë a creat, așadar, un foarte bine structurat tipar narativ, constând, practic, în intuirea valențelor dublului timp romanesc: pe de o parte cel al prezentului narațiunii, aparținând lui Lockwood sau Nelly Dean și, pe de altă parte, cel al faptelor din trecut, totul plasat în cadrul unei opoziții mai complexe, incluzând-o pe aceea de narator detașat – personaj implicat.

În contextul epocii victoriene, opera lui George Eliot se remarcă și se individualizează profund. Nu doar pentru că ea reprezintă deplina maturitate, atât din punct de vedere stilistic, cât și tematic, nici măcar din pricina pseudonimului masculin pe care l-a folosit în mod constant, ori a existenței sale suficient de tumultuoase. Ci în primul rând pentru că întruchipează un model literar extrem de reușit, admirat de mari prozatori și critici de mai târziu, de la Virginia Woolf la Martin Amis sau Julian Barnes, care au apreciat unanim și superlativ mai ales calitățile din *Middlemarch*<sup>\*</sup>, romanul subintitulat *Scene de viață provincială*, scris între anii 1869 – 1871 și apărut în formă completă în 1874 (după publicarea în foileton, în perioada 1871-1872).

Având acțiunea plasată în imaginarul orașel Middlemarch și acoperind, în linii mari, perioada cuprinsă

---

\* George Eliot, *Middlemarch*. Traducere de Eugen B. Marian, București, Editura All, 2010.

între 1830 și 1832, romanul acesta prezintă o multitudine de conflicte și o galerie de personaje cu adevărat remarcabile. Desigur, dintre acestea, esențiale atât pentru evoluția textului și a unei epoci pe care autoarea a reușit să o analizeze în profunzime, cât și pentru nivelul estetic al acestei impresionante construcții romanești, sunt Dorothea Brooke și Tertius Lydgate, precum și cei aflați în directă sau indirectă legătură cu aceștia. Iar dacă, în general, critica a avut tendința să considere, urmând, e adevărat, și unele mărturisiri ale autoarei, că *Moara de pe râul Floss* e „cea mai autobiografică creație” a lui George Eliot, câtă vreme portretele lui Maggie și Tom prezintă numeroase asemănări cu imaginea lui Mary Ann Evans și a fratelui ei, Isaac, recitind *Middlemarch* vom descoperi înrudirea structurală a Dorotheei Brooke cu scriitoarea. De altfel, George Henry Lewes, partenerul lui Eliot, sublinia, în corespondența sa, că „niciun alt personaj feminin nu seamănă mai mult cu Mary Ann” decât idealista, voluntara și delicata Dorothea. Se poate, desigur, discuta – au și făcut-o numeroși critici, F. R. Leavis mai cu seamă – în ce măsură reflectarea atât de precisă a imaginii autorului în operă este benefică pentru nivelul estetic al textului. Numai că George Eliot are o excepțională intuiție, și nu merge prea mult pe linia sentimentalismului atât de drag cititoarelor victoriene, evitând identificarea emoțională precisă cu protagonistă. Eliot păstrează, practic, totul la nivelul unei recunoașteri idealizate a sinelui în imaginea Dorotheei, știind, deopotrivă, să se detașeze de trpăirile acesteia, printr-o analiză subtilă și foarte incisivă, nu întotdeauna măgulitoare (ba chiar dimpotrivă în unele momente) a eroinei sale. Ironia înțelegătoare și luciditatea auctorială de aici vin, existând în *Middlemarch* pasaje întregi care se apropie, prin acuitate și intuiție, de marile realizări de mai târziu în planul analizei psihologice din romanele lui Henry James.

Episodul cel mai cunoscut în acest sens (dar și cel mai relevant) este, cu siguranță, cel în care, aflată alături de soțul său, Edward Casaubon, în luna de miere la Roma, tânăra Dorothea înțelege că cel pe care îl alesese cu entuziasm,



chiar dacă fără pasiune, însă cu întregul idealism al firii sale gata să se implice în proiectele apropiaților, nu e decât o palidă umbră a imaginii pe care ea și-o făurise singură în lunile dinaintea căsătoriei. Ce învață, în fond, Dorothea în zilele petrecute la Roma, zile care se dovedesc a fi extrem de amare? În primul rând, că lumea exterioară nu e deloc făcută astfel încât să corespundă dorințelor sale și că întâlnirea brutală dintre ideal și realitate are efecte extrem de dureroase, pe care ea le resimte din plin. Interesant este însă mai ales faptul că soțul ei, așa-zisul mare intelectual Casaubon, cel care se considera nu doar gânditorul perfect, ci și soțul căruia nu i se poate reproșa nimic, este silit să înțeleagă același lucru: că lumea nu este așa cum și-o imaginase el, cu atât mai puțin lumea căsniciei. George Eliot demonstrează, în celebrul capitol XX al cărții, nu numai că e pe deplin conștientă de realitățile relațiilor dintre sexe, ci e și în stare a le exprima în paginile unui roman ce încetează, astfel, a fi o simplă lectură de delectare și care devine, pe nesimțite, studiu psihologic de mare finețe. În aceasta constă, de fapt, și dimensiunea morală a realismului scriitoarei, câtă vreme, mai cu seamă în *Middlemarch*, fiecare personaj trebuie să aibă astfel de revelații dureroase tocmai pentru a evolua, pentru a demonstra că a atins pragul inițierii și că va reuși, după asemenea momente, să se raporteze altfel (mai corect!) la lumea și lucrurile din jur. Lume care, de cele mai multe ori, nu e făcută decât pentru a distruge visele frumoase și speranțele luminoase ale celor stăpâniți de idealism. Aceasta este și lecția pe care va trebui s-o învețe doctorul Lydgate, venit plin de elan în *Middlemarch*, doar pentru a fi nefericit alături de frumoasa dar atât de superficiala Rosamond Vincy și pentru a-și vedea zădărnice toate marile proiecte de modernizare a localității. Tema maturizării dureroase este, de altfel, comună romanelor lui George Eliot, *Adam Bede* fiind centrat, la un anumit nivel al semnificațiilor, pe aceleași aspecte.

Însă romanul acesta nu este doar o carte preocupată de problemele mariajului Dorotheei Brooke, cea care, după moartea lui Casaubon, își va șoca familia și-l va alege pe

Will Ladislaw, renunțând la moștenirea fostului său soț, ori de încurcăturile materiale ori maritale ale lui Lydgate. Ci, dat fiind contextul în care se desfășoară toate acestea, și o evaluare a situației Angliei din epoca reformei electorale din 1832. Căci, oricât de provincială ar fi localitatea Middlemarch, va fi și ea marcată de rivalitățile politice, de jocurile de interese și de echilibrul mereu precar al taberelor care se fac și se desfac peste noapte – care reprezentau semnele caracteristice ale epocii. Paradoxal, dar nu inexplicabil, domnul Brooke, unchiul Dorotheei, va decide să candideze pentru un loc în Parlament din partea reformiștilor, ironia fiind însă că tocmai acest oportunist (altfel, afaibil și uneori chiar simpatic!) va ajunge să se prezinte drept avocatul mării schimbări în micul univers din Middlemarch... Dar aceeași ironie îl atinge și pe frumosul Ladislaw, suficient de convențional în ceea ce privește pasiunea pe care o deșteaptă în sufletul Dorotheei, însă extrem de bine realizat la nivelul aspirațiilor politice, deloc înțelese de frunzașii ori militanții din jurul său, care îl disprețuiesc, ignorând amănuntul foarte important că ei înșiși tind spre aceeași cauză, chiar dacă se folosesc de alte mijloace.

Deși structural diferit, Lydgate însuși are, la nivel profund, numeroase asemănări cu Ladislaw, reprezentând, practic, o altă față a intelectualității din Middlemarch. Eliot se folosește, mai cu seamă în cazul lui, de o omnisciență temperată și de o înțelegere profundă a mobilurilor care-l animă, fără însă a-i trece cu vederea lipsurile, exaltarea din unele momente sau prea marea încredere în capacitatea de a-și atinge idealurile. În plus, autoarea analizează extrem de nuanțat, în cazul său, pasiunea reală pe care acesta o are pentru știință și medicină, vocația rară și dorința de a face ceva concret pentru a îmbunătăți viața celor din jur. Că toate acestea sfârșesc în eșec și dezamăgire este adevărat, dar asta se datorează, în mare parte, inadecvării personajului la contextul în mijlocul căruia este plasat – înrudirea sa, din acest punct de vedere, cu Dorothea fiind evidentă. Căci, dacă *Middlemarch* nu e un text care să prezinte ori măcar să

sugereze presimțirea vocației artistice (unul dintre reproșurile care s-au făcut cărții), romanul rămâne, cu sigurnăță, un exemplu desăvârșit de analiză a raporturilor mereu în schimbare stabilite între individ și societatea în care trăiește, dar și a relațiilor între oameni, membri ai aceleiași familii ori ai aceleiași comunități. Casaubon, în ciuda impresiei inițiale pe care o dă Dorotheei, nu e un intelectual neînțeles, ci un intelectual care nu înțelege nimic. Nu înțelege nici că arta nu e un simplu obiect al contemplării incapabile de acțiune, dar nici că a simți (și mai ales a simți compasiune pentru cei din jur!) este, uneori, mai important decât a privi de la distanță vestigiile epocilor trecute.

A interpreta romanul acesta ca pe un text menit a oferi o imagine cât mai exactă a societății provinciale din Anglia anilor 1830, așa cum au procedat nu puțini cititori ori critici, nu înseamnă, desigur, o negare a importanței construcției din *Middlemarch* la nivelul evoluției personajelor, nici la acela al tematicii și cu atât mai puțin în ceea ce privește simțul lingvistic al autoarei or intuiția resurselor ironiei fine. Ci e doar preluarea sugestiei pe care George Eliot însăși a făcut-o, spunând că „e un obicei al imaginației mele să încerc să ofer în carte o imagine la fel de exactă și de cuprinzătoare a lumii în care un personaj sau altul se mișcă și evoluează, ca și a personajului însuși.”

„Este fatal să fii pur și simplu bărbat sau femeie; trebuie să fii masculin de feminină sau feminin de masculină. Este fatal pentru o femeie să dea cea mai mică importanță unui necaz; în orice caz, să se exprime conștient ca femeie. Și <fatal> nu este o figură de stil; căci tot ce se scrie cu această înclinație spre conștient este sortit pieirii. Trebuie ca în minte să existe un fel de colaborare între femeie și bărbat înainte ca actul de creație să poată fi îndeplinit. Trebuie să aibă loc anumite alianțe ale extremelor. Mintea în ansamblul său trebuie să fie larg deschisă, dacă vrem să înțelegem că scriitorul își comunică experiența în toată amplitudinea ei. Trebuie să existe libertate și pace”, scria Virginia Woolf în *O cameră separată*. Fără să fi exprimat vreodată aceste idei în acest mod, marile reprezentante ale romanu-

lui victorian au încercat mereu să comunice experiențe complexe și vaste, tinzând, deopotrivă, spre idealul deplinei libertăți de creație. Mai mult decât atât, scriitura feminină ce marchează această perioadă de extraordinară înflorire a romanului britanic pune și bazele unui nou tip de relație ce se va stabili între autor și cititor, accentuând, în egală măsură, și convingerea profundă în ceea ce privește situarea literaturii la un nivel care să depășească pragul simplei delectări.

## NATHANIEL HAWTHORNE, ARTA ROMANULUI: ALEGORIE ȘI AMBIGUITATE

Părănd, în epocă, un autor înclinat către proza fără prea mari profunzimi, apropiat chiar, de către unii critici, de Irving Washington, și considerat un simplu „peisagist” (chiar dacă unul *par excellence*), comparat, pe de altă parte, de marele său prieten, Herman Melville, cu Shakespeare însuși, tocmai pentru „rara capacitate de a sonda adâncimile sufletului omenesc”, Nathaniel Hawthorne este, din perspectiva prezentului, nu doar un prozator ce depășește încă din primele creații toate convențiile literaturii contemporane lui. El rămâne scriitorul care, dincolo de faptul că a desăvârșit, în 1850, primul roman american ce poate fi numit modern în adevăratul sens al cuvântului, *Litera stacojie*, reprezintă un extraordinar și strălucit model pentru marile nume ale prozei secolului XX, de la Marcel Proust sau James Joyce și până la Thomas Mann sau Alberto Moravia, mai cu seamă prin capacitatea sa de a trata aspectele esențiale legate de semnificațiile artei în societate și, desigur, pe acelea referitoare la locul artistului în lume, cea americană a secolului al XIX-lea și nu numai. Iar această lume, în concepția lui Hawthorne, nu e nicidecum un peisaj calm și static, potrivit pentru a fi contemplat cu detașare, ci un abis marcat de conștiința păcatului și a misterului, ori, alteori, a ambiguității ce domină existența umană.

Spre deosebire de contemporanii săi, Hawthorne nu era stăpânit de optimismul transcendentalismului american, neavând speranțe exagerate în „marele destin al națiunii”, așa cum era el văzut de Emerson sau cântat de Walt Whitman, expresia clară a neîncrederii sale fiind ironica construcție din *Povestea de la Blithedale* (1852). Pentru că pentru el, ca scriitor, realitatea exterioară nu e decât simbolul uneia profunde, ce caracterizează natura umană. Devine, astfel, clar că originile convingerilor sale – mai ales ale

celor estetice – se află nu atât în transcendentalism, ci mai degrabă în tradiția consacrată a puritanismului american, fără să însemne că autorul ar fi fost un spirit puritan, ci tocmai dimpotrivă, după cum *Litera stacojie* demonstrează fără urmă de echivoc. Cu toate acestea, Hawthorne rămâne marcat de marile teme ale istoriei puritanismului în America, condamnându-i, însă, întotdeauna, manifestările lipsite de umanitate, demonstrând, astfel, a avea pe deplin ceea ce Henry James observa încă din 1879: și anume „o conștiință istorică”. Unde altundeva dacă nu tocmai în cultura puritană putem identifica originile unei viziuni ce leagă inextricabil viața umană de istoria epocii, o viziune în care totul capătă importanța unei pilde morale? La fel se întâmplă și în cazul semnificațiilor vinei, păcatului și răului care apar întotdeauna în momentele cruciale ale romanelor sau povestirilor sale, fie că e vorba de noi sensuri pe care Hawthorne le dă mitului faustic, ca în *Ethan Brand* sau *Wakefield*, ori de discuția, reluată mereu, despre ambiguitatea fundamentală a artei, infuzată, la tot pasul, după cum se sugerează în *Casa cu șapte frontoane* sau în *Povestea de la Blithedale*, cu elemente demonice.

În proza lui Hawthorne, la fel ca și pentru reprezentanții puritanismului, viața umană rămâne mai ales o istorie morală ce trebuie povestită în consecință. Acesta este și cazul protagoniștilor din *Faunul de marmură* (1860), al patru-lea roman al scriitorului, fie că e vorba despre Miriam, Hilda sau Donatello, prin crearea cărora Nathaniel Hawthorne se înscrie, cu hotărâre, în „ilustra tradiție” despre care vorbea F. R. Leavis, dacă avem în vedere mai cu seamă faptul că autorul analizează faptele și comportamentul personajelor în primul rând în funcție de atitudinea lor față de sentimentul de vinovăție. Parcă existența lor anterioară ar fi din capul locului anulată, viața începându-le abia o dată cu păcatul și cu suferința morală pe care acesta o implică. *Faunul de marmură* este romanul cel mai estetic – și, oarecum, estetizant – al lui Hawthorne, dar și întreprinde-

---

\* Nathaniel Hawthorne *Faunul de marmură*. Traducere de Mihaela Bucur, București, Editura Nemira, 2007.

rea cea mai îndrăzneță a autorului, în sensul încercării sale de a oferi o imagine convingătoare a ambiguităților artei și a profunzimilor nu o dată întunecate ale acesteia, tinzând chiar, pe alocuri, spre sugerarea unei adevărate „vine/crime morale” a artei însăși. Cu acțiunea plasată într-o Romă adevsea pitorească (pe alocuri, picturală), cartea pornește, implicit, de la imaginea unei noi Arcadii clasice, neatinse de rău, pentru a sfârși sub semnul iminentei distrugerii aduse de noile generații de artiști. Centrul metaforic al tuturor acestor semnificații este întruchipat de Donatello, „faunul” ce pare a veni dintr-o lume paradisiacă pe tărâmul totalei decăderi morale, ca pentru a repune în scenă Căderea omului din cauza unui nou păcat original. Romanul este marcat de nu puține scăderi estetice, păcătuind, poate mai cu seamă prin insistența pe elementul pitoresc al peisajului italian, fapt recunoscut, de altfel, chiar de către autor.

Dar faptele personajelor își extrag consistența tocmai din acest peisaj, în afara căruia ar fi de neconceput. Acesta este cazul lui Donatello, italianul care, după ce-l ucide pe cel care o urmărește pe pictorița Miriam, suferă o profundă transformare – de altfel, în Marea Britanie, cartea a apărut chiar sub acest titlu, *Transformare* – abandonând definitiv prospețimea și frumusețea păgâne care determinaseră compararea lui cu „Faunul de marmură” al lui Praxiteles. Trecerea de la bucuria pură de a trăi la sentimentul vinovăției, întunecarea progresivă a perspectivei din care personajul privește existența, precum și tristețea profundă ce domină întregul text sunt tratate cu o delicatețe nemaîntâlnită până atunci în spațiul cultural american, dar și cu o sensibilitate care va impune, de acum înainte, un adevărat etalon în domeniu. Afirmația e valabilă și în cazul lui Miriam, căci ambiguitatea ei structurală, singurătatea care o definește și misterul care o înconjoară aparent fără motiv, sau poate cu un motiv mult mai profund decât s-ar putea întrevedea, construiesc un inedit portret feminin, cu atât mai viu și mai convingător cu cât este alăturat celui al Hildei; care, pură și castă, așa cum doar personajele lui Henry James vor mai fi (mai ales Milly Theale din *Aripile porumbiței*) aduce un extraordinar aer de inocență. Și, cu toate acestea, fiind de față

la crima comisă de Donatello, este și ea atinsă de aripa răului, trebuind, apoi, să depășească multe dificultăți pentru a putea să-și asume propriul trecut și, pe de altă parte, să se maturizeze pe deplin. În final, ea își va abandona vocația artistică în favoarea unui umil post de copist, punând, deci, capăt, în mod simbolic, inocenței, fie ea privită doar la nivel simbolic.

Se vede, deci, că tema centrală din *Faunul de marmură*, ca, de altfel, din întreaga proză a lui Nathaniel Hawthorne, este singurătatea umană, determinată în primul rând de modul în care percep personajele sentimentul de vinovăție pentru propriile fapte sau pentru acelea ale semenilor lor. Singurătatea pe care o aduce în prim plan scriitorul nu are nimic de-a face cu latura de-a dreptul „eroică” a singurătății romantice, ci dimpotrivă, câtă vreme vina însăși este o pedeapsă pe care protagoniștii săi sunt sortiți s-o sufere. De aici, desigur, și alternativa, precum și posibilă șansă de salvare: dragostea și recâștigarea capacității de a privi natura cu adevărat, mai ales prin intermediul artei. Și tot de aici ambiguitatea ce caracterizează opera lui Hawthorne, câtă vreme, din punctul lui de vedere, într-o lume plină de simboluri, dar funcționând într-un alt sens decât la Melville, de exemplu, nu mai există semnificații consacrate. Remarcabilă este, prin urmare, încercarea scriitorului de a oferi, în acest fel, o imagine cât mai completă a existenței umane în ansamblu, purtând mereu în sine tocmai marele mister universal pe care scriitorul îl transformă în miza esențială a întregii sale literaturi.

„Epoca persoanei întâi singular” este denumirea pe care Emerson a dat-o unei perioade foarte importante pentru cultura americană, care a marcat deceniile anterioare izbucnirii Războiului de Secesiune. Acum, pentru figurile literare de prim plan, poetul și profetul înseamnă același lucru, glasurile acestora se suprapun, iar transcendentalismul american al anilor 1830 – 1840, reprezentat în primul rând de Emerson, se afirmă drept prima mișcare filosofică de reală anvergură din acest spațiu cultural. Iar dacă Emerson este, după cum a afirmat Richard Poirier, „marele



inovator al literaturii și limbii acestor decenii, precum și marele gânditor al perioadei”, opera lui Melville și Hawthorne reprezintă aplicarea în practică a teoretizărilor sale, numai că scrierile amândurora depășesc cu mult granițele transcendentalismului sau ale oricărui alt curent filosofic ori literar, fiind greu, dacă nu cumva chiar imposibil să judeci *Moby Dick* sau *The Scarlet Letter* doar în conformitate cu strictele cadre ale gândirii epocii în care cărțile respective au fost scrise. Căci Melville și Hawthorne, prin demersul lor deopotrivă literar și metafizic duc cititorul pe un tărâm al multiplelor semnificații și, nu o dată, ating un asemenea grad al ambiguității expresive și textuale, care trimite nu atât la ideile secolului al XIX-lea, cât mai degrabă la criza interpretării despre care se vorbește cu obstinție în perioada contemporană.

Hawthorne publică cel mai bun roman al său, *Litera stacojie*\* (care este, în paranteză fie spus, și cea mai de succes scriere a lui) în 1850, impunând, deodată, un standard extrem de ridicat la nivelul prozei, câtă vreme acesta este cel dintâi mare roman din literatura americană. Cartea pornește de la istoria iubirii adultere dintre Hester Prynne și Arthur Dimmesdale, el fiind preot, iar ea – una dintre membrele căsătorite ale congregației pe care el o păstrează. Acțiunea e plasată în New England, în secolul al XVII-lea, acesta fiind și singurul roman – dintre cele patru ale lui Hawthorne – care nu e legat direct de epoca contemporană autorului. Însă indirect, da. Și prin absolut toate firele acțiunii. *Litera stacojie* este și o evaluare extrem de atentă, oricât de exterioară și indirectă poate ea să pară, a efectelor religioase, estetice și ideologice pe care puritanismul le-a avut asupra (culturii) Statelor Unite. Dar și o privire lucidă asupra transcendentalismului american, ca și asupra schimbărilor profunde care despart lumea regulilor de fier ale puritanismului de aceea a unei totale libertăți speculative, întruchipată cel mai bine de Hester Prynne, cel mai realizat personaj din întreaga operă a lui Hawthorne. Dragostea inter-

---

\* Nathaniel Hawthorne, *Litera stacojie*. Traducere de Anca Florea, București, Editura Leda, 2009.

zisă și imposibilă este, desigur, una dintre marile teme ale prozei americane și nu numai a secolului al XIX-lea. Însă *Litera stacojie* nu e o simplă poveste de dragoste, așa cum relatarea subiectului ar putea să dea senzația. După cum Henry James, unul dintre marii admiratori ai lui Hawthorne a spus, „pentru prodigioasa imaginație a lui Hawthorne, faptul că doi oameni s-au întâlnit și s-au iubit e de interes secundar, câtă vreme aspectul de care scriitorul era profund interesat rămâne situația morală a celor doi, precum și efectele poveștii lor de dragoste în anii care vor urma consumării ei.”

Prin urmare, romanul nici nu va începe cu relatarea iubirii dintre Dimmesdale și Hester, ci tocmai cu efectele acesteia, femeia apărând pentru prima dată în fața cititorului ca una dintre condamnatele la stâlpul infamiei, ținând în brațe copilul osândit de societatea puritană drept „fruct al unei legături păcătoase” și purtând brodată pe pieptul rochei „litera stacojie”: o imensă literă A (de la „adulter), ca semn al greșelii săvârșite. De la început se vede că autorul creează un extraordinar punct de tensiune – și, implicit, un conflict ale cărui ecouri se resimt pe tot parcursul cărții – între natură și cultură: actul iubirii, sacru în și prin el însuși și raportat la ritmurile naturii, reprezintă, pentru societatea puritană, un păcat ce reclamă ispășirea și implică în cel mai înalt grad ideea de vinovăție. Hawthorne și-a inclus romanul în categoria „romance”, numai că implicațiile profunde ale cărții sunt extrem de îndepărtate de imaginarul romantic. Scriitorul celebrează natura și, în directă relație cu ea, individualitatea umană ce derivă din și e profund înrudită cu ritmurile acesteia, expresie a „căldurii vitale” și a „fluidului electric” al adevăratei umanități. Însă el nu pierde din vedere nici cultura, înțeleasă, aici, drept expresie a existenței sociale. Romanul se transformă, astfel, în unele fragmente, într-o adevărată tragedie determinată de imposibilitatea stabilirii unui acord perfect între eul natural și manifestarea socială (culturală) a acestuia. La fel se va întâmpla, de altfel, și în alte creații ale sale.

Puritanismul și toate excesele acestuia vor marca pentru totdeauna societatea americană, consideră Hawthorne,

el însuși fiind incapabil să scape complet de remușcările determinate de faptul că unul dintre strămoșii săi, John Hathorne, a avut un rol cât se poate de activ în procesele de vrăjitorie desfășurate în Salem. Imaginarul epocii puritane l-a interesat, deci, profund pe scriitor nu doar ca subiect istoric ori ideologic, ci și pentru că îi definea existența. De aceea, el va reveni asupra unor astfel de aspecte în numeroase texte, modificând, însă, alegoria de origine puritană și transformând-o într-un demers mult mai elaborat de interpretare a semnelor ce definesc însuși sufletul uman. Prin urmare, chiar dacă *The House of Seven Gables* este cartea „cea mai legată de actualitate a lui Nathaniel Hawthorne”, după cum afirma tot Henry James, autorul reușește să configureze o structură narativă densă și complexă, prin intermediul căreia evidențiază legăturile profunde dintre trecut și prezent și, mai mult decât atât, imposibilitatea omului de a trăi exclusiv în orizontul zilei de azi. Blestemele celor morți par a determina soarta celor vii, destinele a se relua generație după generație, cu aceleași greșeli (chiar dacă plasate în cadre diferite) și, mai cu seamă, cu aceeași imposibilitate de a scăpa de trecut. Astfel, pentru a intra în posesia terenului mult râvnit pe care este amplasată Casa, colonelul Pyncheon îl acuză pe proprietar, Matthew Maule, de vrăjitorie, fapt ce-i va aduce acestuia condamnarea la moarte, nu înainte, însă, de a pronunța un teribil blestem la adresa prigonitorului său și a familiei sale: „Cu sânge să-i potolească Dumnezeu setea!” Lucru care se va și întâmpla, moartea inexplicabilă sau complicațiile tragice marcând întregul neam al celui prea însetat de avere.

Autorul are în vedere, în acest roman, și atributele istoriei însăși, înțeleasă ca un proces ce implică în cel mai înalt grad legătura dintre trecut și prezent. În figura lui Holgrave, adesea alături sau cu gândul la dagherotipul său, Hawthorne sintetizează atributele modernității, dar și vocația artistică. Personajul reprezintă o chintesență a trăsăturilor emersoniene, dar e și cel care se face purtătorul de cuvânt al unor preocupări profunde ale autorului însuși, el dând glas interogațiilor esențiale ce străbat textul: Are, oare,

prezentul, dreptul sau capacitatea de a se elibera complet de trecut, de a se rupe de amintire și de tradiție? Și este, atunci, adevărată existența legată de lumea materială, ori există o altă formă de viață a imaginației ce se poate hrăni din substanța acelor lucruri capabile să depășească dominanta temporală? Citite cu atenție, numeroase întrebări la care Holgrave încearcă să găsească un răspuns satisfăcător nu sunt altceva decât marile teme asupra cărora Hawthorne însuși a meditat de-a lungul întregii sale vieți și creații literare – asta, însă, fără să însemne că autorul s-ar autoportretiza în personajul din *Casa cu șapte frontoane*\*; căci, pe deplin conștient de drumul pe care trebuie să-l urmeze propria sa artă, scriitorul nu se raportează la literatura pe care o scrie ca la o oglindă în care să se privească pe sine, ci dimpotrivă, una cu ajutorul căreia să reușească să înțeleagă cu adevărat universul exterior; în plus, Holgrave este creat într-un asemenea fel încât să se opună fraților Pyncheon. Însă speranța reconcilierii nu lipsește, iar apropierea din final a lui Holgrave de Phoebe e menită a pune alături – deși, acum, de pe alte poziții – prezentul democratic și trecutul marcat de semnele/tarele puritane.

În *Litera stacojie*, cadrul inițial, cel al lumii din New England și al orașului Boston, se dovedește a nu fi unicul spațiu de care acțiunile personajelor sunt legate, câtă vreme acest univers e mereu comparat, fie și doar subtextual, cu rigorile, mai puțin aspre, ale lumii din Marea Britanie, dar și cu nesfarșita sălbăticie a Vestului (sălbatic) american, expresie a deplinei libertăți de acțiune și de expresie. Cu toate acestea, de sub rigorile puritane nu există scăpare, cel puțin așa simt protagoniștii cărții, constituindu-se, astfel, prin faptul că ei înșiși o consacră, o lume în care religia și legea coincid, viața privată e întotdeauna de interes public și are nevoie de legitimarea religioasă. Întregul roman, însă, este structurat dual, începând cu nivelul întâmplărilor ce marchează existența personajelor și terminând cu simbolurile

---

\* Nathaniel Hawthorne, *Casa cu șapte frontoane*. Traducere, postfață și note de Antoaneta Ralian, București, Editura Art, 2011.

ce apar încă din primele pagini. Viața lui Hester este creionată ținând seama de două coordonate reprezentate de imaginile recurente ale cărții: închisoarea, pe de o parte, și trandafirii sălbatici ale căror flori nu pot fi oprite să se deschidă, pe de alta. Temnița, „floarea întunecată a societății civilizate”, și delicații trandafiri configurează, astfel, un spațiu simbolic, între limitele căruia Hester își va construi existența, dar o va și crește pe Pearl, fetița ei, rodul iubirii pentru Dimmesdale. Copilul simbolizează, desigur, inocența naturală, iar plimbările celor două prin pădure par a le promite (a le oferi?) un paradis pământesc și o eliberare de sub povara sentimentului culpabilității pe care întreaga societate încerca să i-l inducă lui Hester. Că avem de-a face și cu implicațiile emersoniene ale posibilității, pentru orice ființă umană, a unui nou început, neafectat de vreun semn al vinovăției ori al păcatului originar, este evident, însă la fel de evidentă este libertatea cu care Hawthorne structurează conflictul și manifestările psihologice ale personajelor.

Fără să adere vreo clipă la convingerile puritanilor, scriitorul are în vedere, ca punct de plecare, alegoriile specifice ale acestora, reușind însă, cu o artă care pe drept cuvânt poate fi numită unică, să transforme semnul purtat de Hester, fatala literă A, în opusul ei. Deci, ea nu va mai exprima ideea de adulter, ci, indirect, pe aceea de abilitate ori chiar de spirit angelic, iar cititorul va descoperi treptat sensurile ascunse sau sugerate ale textului. Căci *Litera stacojie* poate fi citită ca un exemplu excelent de alegorie sau de funcționare perfectă a unui perfect sistem al simbolurilor. Dintr-un anumit punct de vedere, cartea aceasta e o operă literară în care alegoria este eliberată de orice sensuri anterioare și de orice reguli fixe, iar apoi reconfigurată, pornind de la o nouă înțelegere a lumii. Dar este, apoi, și o scriere în care semnele, adevărurile ascunse și expresiile publice ale recunoașterii, aprecierii sau disprețului se întretes, *Litera stacojie* abordând, astfel, și modul în care cititorul descrie un astfel de labirint al semnificațiilor mereu multiple. Lumea este ceea ce fiecare alege să vadă, iar fiecare ființă umană este suma propriilor alegeri – chiar dacă nu atât și a propriilor dorințe.

Toate acestea sunt evidente nu doar în ceea ce privește evoluția lui Hester, cea care decide să păstreze taina identității tatălui copilului său, ci și a lui Arthur Dimmesdale, personaj remarcabil, la rândul său, surprins, așa cum este mereu, între forțe opuse care și-l dispută, sufletul său devenind un adevărat tărâm de luptă între rațiunea conștientă și dorințele arzătoare ale subconștientului, între moralitatea personală, întotdeauna păstrată, însă înțeleasă în alt sens decât cel al societății, și aparențele sociale ori cerințele unei existențe puritane, pe care le eludează întotdeauna, resimțind însă, iar asta e o altă dramă a lui, nevoia de mărturisire publică și de iertare. În cea mai mare parte a romanului, Dimmesdale încearcă să-și ascundă păcatul și să învețe ceva de pe urma acestuia, crezând profund în sacralitatea misiunii sale și în profesiunea (vocația!) de preot. Dar realizează treptat că tocmai păcatul e cel care-l face din ce în ce mai uman și, încă mai important, din ce în ce mai capabil să-i înțeleagă pe enoriașii care greșesc. Numai că literatura stacojie pe care Hester o poartă și pe care o văd toți ceilalți, el o ascunde, doar pentru ca aceasta să devină stigmatul fizic – și moral – al existenței sale. Dimmesdale procedează astfel pentru că dorește să se înțeleagă complet pe sine și să ajungă să se cunoască cu adevărat, dar fără a fi și cunoscut de cei din jur drept ceea ce este în realitate. Deloc întâmplător, cel care vede cel dintâi semnul lui Dimmesdale este tocmai Chillingworth, soțul doritor de răzbunare al lui Hester, cel care o lăsase singură mai bine de doi ani, ca pentru a-i testa calitățile și a-i evalua defectele, la fel de neîntâmplătoare fiind și apariția, pe cerul nopții, a semnelor luminoase care reproduc, simbolic și metaforic, stigmatul uman purtat de preot. Numai că împăcarea cu sine și eliberarea finală nu se pot produce decât prin suferința ce duce la moarte și prin asumarea publică a adevărilor și convingerilor personale, astfel că Dimmesdale va face și acest lucru, mărturisindu-se în fața tuturor tocmai în locul unde Hester însăși fusese condamnată la disprețul societății – societate pe care femeia, extrem de curajoasă și de puternică, în ciuda fragilității ei fizice, va ajunge să o

recucerească treptat și pas cu pas, datorită faptelor pe care le face și ajutorului oferit celor aflați în nevoie.

Hawthorne a insistat asupra faptului că *Litera stacojie* este o carte dificilă, ale cărei sensuri trebuie descifrate cu grijă. Fapt foarte adevărat, confirmat și de numeroasele interpretări de care romanul a avut parte în ultimii mai bine de o sută cincizeci de ani. Unul dintre scopurile declarate ale scriitorului a fost și acela de a exprima în mod adecvat nivelurile profunde ale psihologiei umane, de a evalua efectele culpabilității și nevoia de ispășire resimțită de ființa umană ca urmare a unui păcat sau a unui comportament privit ca atare de societate. Prin urmare, subiectul cărții poate fi, dincolo de întâmplări, preocuparea constantă a autorului pentru contradicțiile și tensiunile ce caracterizează sufletul omenesc, cu întreaga sa complexitate, nevoie de căldură și de comuniune. Rezultatul va fi, așa cum se știe, o creație cu profunde valențe simbolice, în care principiile morale sau religioase aflate dincolo de alegorismul inițial ori formal nu sunt tratate schematic. Fiecare simbol capătă explicații ori interpretări multiple, în funcție de raportarea, mereu posibilă, fie la universul intim al emoțiilor personale, fie la cel exterior, al unei imagini publice. Litera stacojie, purtată pe piept, devine, doar în acest fel, imagine proiectată pe cerul nopții și deopotrivă imagine înscrisă în chiar inima protagonistului, semn al unui secret resimțit la nivel psihosomatic.

Prefața, unul dintre textele esențiale pentru înțelegerea operei lui Nathaniel Hawthorne, nu încearcă să ofere o explicație unică a întâmplărilor prezentate pe parcursul cărții, ci se referă la geneza romanului și la implicațiile personale pe care evenimentele relatate le-au avut pentru autor. Alături de *Filosofia compoziției*, de E. A. Poe, prefața *Literei stacojii* stă mărturie pentru impetuoasa imaginație americană, dar și pentru anxietatea care începuse să se manifeste, în literatura acestei zone, încă de pe atunci. Textul afirmă cu claritate că punctul de plecare al romanului e reprezentat de epoca puritană, moment definitoriu pentru spiritualitatea de aici, dar și că autorul a dorit să se raporteze deopotrivă la sensibilitatea romantică, dându-i acesteia o replică

din perspectiva unei perioade care începea, din punctul de vedere al lui Hawthorne, să se diferențieze definitiv de aceea a lui Poe, de pildă. Conflictul romanului demonstrează și încercarea scriitorului de a-și exprima condiția de autor, sfâșiat între trecutul propriei sale familii, marcat de tradiția puritană și convingerile transcendente ale contemporanilor săi. Dar, spre deosebire de Poe, Hawthorne nu concepe imaginația ca pe o forță autonomă și autosuficientă, ci rămâne legat de spiritul teluric al trecutului, reprezentat de implicarea fiecărei comunități umane în scrierea Marii Istории. Această convingere determină și permanenta îndoială de sine, suficient de puțin percepută la adevărata sa valoare în epoca respectivă, dar atât de familiară pentru cititorii contemporani care suntem. Plus, desigur, profunda actualitate a unui roman ca *Litera stacojie*. Forma romanului, însă, e privită de autor cu același spirit dubitativ, căci ceea ce epoca numea „romance” e situat, în opinia lui, „unde la mijloc, între lumea reală și cea a basmelor, într-un punct unde realul și imaginarul se întâlnesc și fiecare răsfrânge asupra celuilalt propria proiecție.”

Susținând asemenea convingeri, Nathaniel Hawthorne se îndepărtează în mod clar de spiritul romantismului și exprimă chiar îndoiala cu privire la metodele de creație care, până atunci, fuseseră privite drept esențiale pentru spiritul american, de la Cooper la Simms. Poetul lui Emerson era menit să fie un clarvăzător, capabil să identifice întotdeauna funcția și semnificația semnelor universului înconjurător. Artistul lui Hawthorne, însă, devine o ființă aparte, marcată de amintirea trecutului colectiv și pusă sub un permanent semn al contradicțiilor, căutând și construind el însuși nesfârșite opoziții nu doar între trecut și prezent, ci și între spiritul individual și expresia comunității sau între sentimentul (calvinist) al vinovăției și noua convingere transcendentală în inocența adamică a lumii americane.



## JAMES JOYCE ȘI VOCILE DUBLINULUI

James Joyce a plecat din Dublin, orașul său natal, la vârsta de douăzeci și doi de ani, trăind, de atunci încolo, într-un exil autoimpus pe continentul european. Cu toate acestea, întreaga sa operă se raportează, direct sau indirect, la Dublin, la oamenii săi și la atmosfera specifică a acestui oraș, de aici acel realism simbolic despre care s-a vorbit de atâtea ori în studiile critice care i-au fost dedicate. Scriitorul a încercat, prin intermediul tuturor cărților sale, să recreeze, la nivelul limbajului, însăși esența și realitatea acelui Dublin de care decisese să se desprindă încă de pe când era foarte tânăr. Acest amănunt este simbolic la rândul său, câtă vreme, privită din acest punct de vedere, activitatea literară a lui Joyce a reprezentat și un efort de îndepărtare de universul copilăriei tocmai pentru ca, în acest fel, scriitorul să-l poată exprima mai convingător în plan artistic. Volumul de povestiri al lui Joyce, *Oameni din Dublin* (*Dubliners*), a apărut, după ani întregi de amânări, abia în 1914, însă textele au fost scrise, în majoritatea lor, pe când autorul se afla încă în capitala Irlandei. Așteptând, însă, publicarea acestei cărți, James Joyce a definitivat *Cei morți* (*The Dead*), unul dintre cele mai bune exemple de proză scurtă din întreaga literatură de limbă engleză, și a decis să-l plaseze la finalul *Oamenilor din Dublin*, desăvârșind, în acest fel, un volum remarcabil din toate punctele de vedere – și surprinzător, în coerența sa, precum și în rafinamentul mijloacelor expresive, pentru un autor aflat la începutul drumului spre deplina consacrare.

Este cunoscută scrisoarea în care Joyce își detalia intențiile și stilul din *Oameni din Dublin*<sup>\*</sup>, dovadă în plus, dacă mai era nevoie, a planului riguros pe care autorul l-a avut

---

<sup>\*</sup> James Joyce, *Oameni din Dublin*. Traducere de Radu Paraschivescu, prefață de Dana Crăciun, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

în minte atât în ceea ce privește organizarea volumului (o veritabilă „istorie morală a țării mele”), cât și gruparea textelor în funcție de temele abordate, dar și ținând seama de evoluția vârstei protagoniștilor – adesea desemnați și ca naratori ai istoriilor relatate. Dublinul este calificat, încă de pe acum, drept acel „centru al paraliziei”, pe care autorul își propune să-l definească în toate datele sale (pentru „publicul indiferent”), având în vedere patru aspecte: copilăria, adolescența, maturitatea și viața publică. Joyce încearcă, încă de pe acum, să prezinte existența orașului în funcție de mai multe faze evolutive, pentru a oferi, în acest fel, o paralelă a existenței individuale însăși. Astfel se explică spiritul sistematic ce domină acest volum, dar și imaginea, constituită pe parcurs, a unui Dublin nemilos, de sub a cărui dominație ființa umană nu se poate elibera – decât, eventual, cu prețul exilului asumat. Această gradație este dublată de o narațiune din ce în ce mai elaborată și de trecerea, treptată, de la relatarea la persoana întâi, la cea la persoana a treia, dar și la impunerea unei variante tot mai rafinate de stil indirect liber. Desigur, Joyce beneficiază de modelul unor precursori importanți, a căror operă reprezintă, într-o oarecare măsură, un punct de plecare pentru construcția din *Oameni din Dublin* (și mai cu seamă pentru extraordinara realizare artistică din *Cei morți*). Dar, dacă Melville, în *Benito Cereno*, de pildă, sau Jane Austen, în *Emma*, rămâneau la un nivel oarecum exterior și, nu o dată, artificial, James Joyce știe cum să utilizeze gradația și nuanțările de esență, dar și un adevărat principiu al „contagiunilor stilistice” (ca să repetăm sintagma lui Leo Spitzer), pentru a atinge un nivel estetic superior celui al tuturor posibilelor sale modele. Aspectele acestea sunt identificabile, însă, nu numai în *Cei morți*, ci și în *Pământ ori în Ziua Iederei în sala comisiei*.

Iar ceea ce aduce cu totul nou Joyce este preferința sa marcată pentru un tip de narațiune care, deoarece exclude orice comentariu auctorial sau explicație definitivă, determină, ca principal efect de lectură, o incertitudine constantă referitoare la distanța existentă între vocea narativă și

personaj. În acest context, ar fi riscant să se aducă în discuție termeni precum „autor absent” (ori invizibil), câtă vreme extrem de elaborata manieră stilistică din *Oameni din Dublin* este un adevărat proiect artistic în sine, organizându-și mai cu seamă la nivelul limbajului sistemul de semnificații și pregătindu-și atent, dar parcă pe nesimțite, cititorul (ideal) pentru a fi martorul privilegiat al epifaniilor joyceene.

Primele trei povestiri (*Surorile, O întâlnire, Arabia*) abordează tema copilăriei și sunt, în linii mari, relatări ale unui traseu inițiativ, fiind scrise la persoana întâi. Protagonistul pare a se afla, în fiecare nou text, la o altă vârstă și dă senzația că ar dobândi, treptat, o înțelegere superioară a și asupra lumii din jur, fapt sugerat de cuvintele din ce în ce mai prețioase pe care vocea narativă le utilizează. Cu toate acestea, critica literară a evidențiat faptul că nu există niciun indiciu foarte clar care să demonstreze fără urmă de îndoială că ar fi vorba, în toate aceste texte, despre unul și același băiat... Ambiguitatea perfect orchestrată de Joyce funcționează, deci, excelent încă din primele pagini ale *Oamenilor din Dublin*. În acest fel, narațiunea va trece, treptat, la persona a treia, utilizată în povestirile centrate pe etapa următoare, cea a adolescenței, înțeleasă drept perioadă a imaturității ori a unei dezvoltări spirituale incomplete, pentru a fi urmată, apoi, de oglindirea câtorva aspecte caracteristice ale existenței mature – punctul în care devine evidentă staza spirituală și permanenta retragere în carapacea reprezentată de rutina zilnică și de lipsa de implicare ori de incapacitatea înțelegerii față de semenii.

Uneori autorul pornește de la pretexte aparent banale, cum ar fi soarta unei plăcinte cu prune, așa cum se întâmplă în *Pământ*, pentru ca, în texte precum *Un caz dureros*, protagonistul, domnul Duffy, să demonstreze că e conștient de toate aspectele reprobabile ale lumii din Dublin dar și să înțeleagă că e, oricâtă luciditate crede că ar poseda, incapabil să se smulgă de sub tutela valorilor – sau lipsei de valori! – a acestei lumi închise, care sufocă pe oricine și reușește, din păcate, de cele mai multe ori, să pietrifice

pornirile cele mai profund umane ale personajelor implicate în acțiune. Numai că ceea ce sugerează într-un mod extrem de subtil Joyce este că, în ciuda oricărei lucidități, până și cei asemenea lui Duffy, interesați de scrierile lui Hauptmann sau Nietzsche, rămân captivi în lumea Dublinului, înțelegerea pe care ei o demonstrează nefiind, astfel, echivalentă cu altceva decât cu un soi de neașteptată condamnare la o certă moarte spirituală pe care ei înșiși și-o semnează. În paranteză fie spus, mai târziu, Stanislaus Joyce va mărturisi, în *My Brother's Keeper*, că modelul pentru Duffy i-a fost oferit lui James de chiar existența fratelui său, așa cum își imagina scriitorul că va evolua aceasta și că va deveni acesta la maturitate, neuitând, însă, ca printre preferințele de lectură ale personajului să includă și câteva dintre propriile sale cărți favorite... Devine, în acest fel, mult mai clar modul în care funcționează și acționează nivelul biografiei în ceea ce privește structurarea construcției narrative din *Oameni din Dublin*. Dar și acela care marchează traseul către paralizia generalizată, semnul tutelar al existenței tuturor locuitorilor săi.

Deopotrivă, însă, în acest fel, Joyce face trecerea către textele axate pe existența publică, unde distanța narativă este absolută, indiferent că avem de-a face cu aspecte legate de politică (*Ziua Iederei în sala comisiei*), de artă (*O mamă*) ori de religie (*Grație divină*). Deja, aici nu mai descoperim niciun moment de acces direct la gândurile și sentimentele personajelor, în afara cuvintelor pe care ele însele le rostesc sau a acțiunilor pe care le întreprind – numai că, adesea, acestea sunt menite doar a le ascunde adevăratele intenții ori a exprima golul care le domină existența și incapacitatea lor de a descoperi un sens real în viața pe care se mulțumesc să o suporte, fără, însă, să o și trăiască. Joyce era convins că acesta este și un efect al lungilor ani de dominație britanică asupra Irlandei, care ar fi ajuns să-și însușească o mentalitate supusă față de o putere (politică și religioasă) străină, pe care, însă, s-a dovedit incapabilă să o învingă ori să o asimileze. Textul *Oamenilor din Dublin* devine, privit global, un adevărat roman fragmentar, a cărui esență și al

cărui sens trebuie puse în legătură cu marele poem al lui T. S. Eliot, *The Waste Land*, ambele realizări artistice fiind expresii ale unei sensibilități înrudite. Întrebarea la care au încercat să răspundă numeroși critici rămâne, însă deschisă, căci nu e clar – iar Joyce sau Eliot nici nu încearcă să clarifice acest aspect – dacă personajele predilecte ori figurile simbolice ale operei lor se află în mod atât de accentuat sub influența paraliziei generale pentru că locuiesc într-un metropolă modernă, sau această metropolă ajunge să fie dominată de expresii ale stazei tocmai deoarece e locuită de astfel de oameni... Joyce, însă, nu e preocupat, în volumul acesta de povestiri, să ofere răspunsuri, ci să-și provoace cititorul să-și pună cât mai multe întrebări. Dovadă și decizia sa de a include *Cei morți* în textul final al *Oamenilor din Dublin*, alături de alte două texte care nu fuseseră scrise inițial cu acest scop, *Doi tineri galantoni* și *Un norișor*.

*Cei morți* este, ca ultimă secvență a acestui extraordinar volum de proză scurtă, un remarcabil corolar al stilului și tematicii lui Joyce. Textul acesta duce la desăvârșire narațiunea la persoana a treia, precum și stilul indirect liber, deschizând drumul către *Portret al artistului la tinerețe* și, apoi, către *Ulise*. Combinația excelentă de introspecție și ironie cu care sunt prezentați Gabriel și soția sa, precum și relația pe care cei doi o au, dar și raportul stabilit între ei și lumea din Dublin rămân inegalate până în prezent. Realismul lui Joyce încetează, abia acum în totalitate, de a mai fi înrudit cu acela cehovian, dovedindu-se simbolic în adevăratul sens al cuvântului, cu o perfecțiune a tonului și cu un echilibru stilistic rar întâlnite în întreaga literatură universală. Privind ninsoarea care cade neconținut peste murdarul și dragul său Dublin, Gabriel Conroy începe, pentru prima dată în viața sa, să simtă identificarea cu lumea exterioară și o preocupare pentru ceva superior propriei sale ființe. Rând pe rând, parcă în ritmul fulgilor de zăpadă, zidurile construite cu grijă ale egoismului său se prăbușesc și îi permit să devină, tot pentru prima dată, o parte integrantă a universului, iar nu unul dintre nenumăratele centre (iluzorii, desigur...) ale acestuia, așa cum își imagina el anterior

că ar fi. Deopotrivă, *Cei morți* reprezintă dovada supremă că maniera de a scrie a lui Joyce evoluează hotărât de la individualismul subiectiv la impersonalitatea superioară, caracteristică dobândirii accesului la marea artă, așa cum se va întâmpla în *Portret al artistului în tinerețe*.

Apărută în anul 1916, cea de-a doua creație majoră în proză a lui James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a fost privită de critica literară atât ca un excelent exemplu de proză autobiografică, cât și ca o indiscutabilă reușită la nivelul unei structuri artistice ficționale. Așa cum se poate observa încă din primele pagini ale cărții, James Joyce se identifică în mare măsură cu protagonistul său, Stephen Dedalus, însă, cu toate acestea, *Portretul* rezistă și la nivelul ficțiunii, mai cu seamă deoarece maniera în care sunt configurate și reelaborate artistic datele biografice se face după un model prin excelență artistic, autorul structurând un text în care nimic nu e de prisos și în care fiecare amănunt se dovedește a fi relevant: pe de o parte din punct de vedere biografic, iar pe de alta, din punct de vedere artistic. În fond, Joyce oferă astfel cititorului una dintre puținele opere în proză în cuprinsul căreia mecanismele autobiografiei sunt transformate în forme (și formule) de expresie ale ficțiunii. Citit ca exemplu de text autobiografic, *Portretul*\* demonstrează, în unele fragmente, o sinceritate deconcertantă, păstrând, însă, ca ficțiune, o extraordinară unitate și o profunzime a mesajului și a expresiei care sunt apanajul prozei de cea mai bună calitate.

Joyce a folosit ca punct de plecare chiar anii copilăriei și adolescenței sale și, implicit, amintirea ca principiu de natură să opereze selecția, însă a depășit acest nivel implicând în text un accentuat sentiment estetic în conformitate cu care se organizează materialul narativ. Însă realitatea nu este identică perfect cu opera de artă astfel rezultată, căci, în paranteză fie spus, gradul în care autorul a modificat sau

---

\* James Joyce, *Portret al artistului la tinerețe*. Traducere de Antoaneta Ralian, prefață de Dana Crăciun, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

a nuanțat elementele proprii biografii poate fi evaluat dacă încercăm să comparăm forma finală a *Portretului* cu extinsul fragment al primei versiuni a textului, publicat postum, cu titlul de *Stephen Hero*. Unitatea tematică este asigurată de sensul către care evoluează toate întâmplările majore prezentate în *Portret*, și anume descoperirea vocației artistice a eroului-narator, precum și respingerea clară, de către acesta, a valorilor (sau a acutei lipse de valori!) din lumea în care trăise până atunci. Stephen este deopotrivă produsul mediului social și cultural irlandez, dar și cel mai acut critic al acestuia. Punctul culminant este asumarea de către Stephen a unui exil autoimpus – o decizie dificilă și deloc conjuncturală, câtă vreme ea reprezintă, pe de o parte, punctul de criză al existenței protagonistului (Stephen și Joyce, în egală măsură), iar pe de alta elementul fără de care afirmarea acestuia în plan artistic ar fi fost imposibilă.

Arta lui Joyce este evidentă, însă, și în altă privință, vizând capacitatea scriitorului de a descrie întotdeauna mediul în care trăiește protagonistul exact așa cum acest mediu este văzut din perspectiva copilului și apoi a adolescentului Stephen, iar nu asemenea unui simplu cadru general în care sunt plasate acțiunile cărții – variantă care, chiar dacă ar fi avut viabilitatea estetică oferită de talentul lui Joyce, ar fi fost lipsită de acea subiectivitate fără de care semnificația portretului pe care autorul încearcă și și-l face și a *Portretului* pe care acesta îl scrie și-ar fi pierdut mult din consistență. Procedând astfel, autorul pune mereu în relație evoluția lui Stephen cu modul în care acesta percepe lumea în mijlocul căreia trăiește și surprinde foarte exact cum tocmai Irlanda, cea de care este profund legat, i-a determinat alegerile și l-a făcut să devină o parte exterioară a aceluși univers în care nu reușea să se integreze, oricât de multe legături păstra cu el. James Joyce a descoperit de timpuriu că un asemenea țel artistic necesită o metodă specifică de abordare și că autobiografia este unica formulă care îi poate oferi accesul la adevărul pe care îl viza, dar și o forță expresivă care, altfel, i-ar fi lipsit.

În mai multe momente din *Portret al artistului la tinerețe*, Stephen insistă pe nevoia profundă de a se elibera de toate

constrângerile care îl sufocau în lumea Irlandei, acesta fiind și elementul care l-a făcut să perceapă chiar și la nivel fizic necesitatea imperioasă a exilului, înțeles drept condiție esențială pentru ca ulterior să poată privi Dublinul și oamenii săi cu acea detașare și obiectivitate care sunt apanajul adevăratei arte a ficțiunii și a cărei expresie deplină se va regăsi în *Ulise*, marele roman publicat în 1922. Experiența exilului devine, astfel, parte integrantă a esteticii lui Joyce, căci în opera sa respingerea oarecum boemă a respectabilității decorative a clasei de mijloc s-a împletit mereu cu un profund sentiment al inadecvării la mediul în care crescuse și în care își petrecuse anii adolescenței. Scopul este asumarea completă a vocației artistice, cu toate dificultățile pe care aceasta le implică. De aici dorința adesea exprimată de scriitor de a deveni un adevărat Dumnezeu stăpân pe propria creație și situat dincolo, mai presus și mai departe de universul care i-a nutrit/determinat creația. Doar având acea capacitate rară de a rămâne întotdeauna cumva mai sus și de a avea o perspectivă cuprinzătoare asupra existenței, artistul poate desăvârși acel demers specific al multiplelor identificări, dar și atinge acea tehnică a punctului de vedere, una dintre modalitățile pe care le-a găsit Joyce pentru a rezolva dificila problemă a identificării aspectelor cu adevărat relevante pentru literatura sa.

Imaginea (și sintagma!) alienării artistului a devenit un loc comun al criticii literare și o realitate atotprezentă în proza și gândirea secolului XX. Numai că, în cazul lui Joyce se cuvine să facem o precizare: anume că pentru el această alienare – cu toate nuanțele sale posibile (însingurare, înstrăinare etc.) – devine atât o dorință personală, cât și o necesitate creatoare. Concluzia pe care o va desprinde el însuși este că Dublinul cuprindea întreaga existență, în toate nenumăratele sale forme de manifestare, dar, pentru ca acest adevăr estetic să poată fi nu doar afirmat, ci și susținut de realitatea creației literare, scriitorul a fost nevoit să se desprindă de această lume, câtă vreme convingerea sa adânc înrădăcinată era că artistul e/rămâne prin excelență un exilat.



Joyce își numește protagonistul Stephen Dedalus și plasează, la începutul textului său un vers din *Metamorfozele* lui Ovidiu, menit a-l defini cât mai exact – dar și accentuat simbolic – pe creatorul care construise labirintul din Creta iar apoi își descoperise noi capacități creatoare: „Et ignotas animum dimittit in artes.” („Și a început să se gândească la unele meșteșuguri necunoscute.”) Închis fiind de regele Minos în interiorul propriei sale creații, Dedal evadează construindu-și aripile care-l ridică deasupra mitologicului edificiu. În mod asemănător, chiar dacă societatea încearcă să lege artistul de un anumit spațiu și de anumite realități, acesta va putea oricând să le eludeze și să se elibereze de ele, construindu-și aripile creației proprii. Nu întâmplător accentuează Joyce imaginea pescărușilor care, în *Portret*, la fel cum se va întâmpla mai târziu în *Ulise*, semnifică zborul artistului, desprinderea sa – chiar dacă dureroasă – de realitățile lumii din care face parte. De altfel, Stephen simte foarte de timpuriu nevoia să găsească o cale de a răspunde atitudinii reci pe care colegii de școală o aveau față de el și lipsei de înțelegere pe care o dovedeau aceștia. Însă el înțelege, de asemenea, că atitudinea ostilă din partea semenilor face parte și ea din destinul unui veritabil artist – deloc întâmplător, numele pe care-l poartă, Stephen, trimite la primul martir creștin, câtă vreme adevăratul artist este, în același timp, exilat, erou și martir. De aceea, nu există în carte nici un element care să nu fie legat de nevoia imperioasă de a sublinia toate aceste aspecte, menite a configura drumul – nu o dată dificil – al descoperirii și afirmării vocației.

Textul începe cu imaginea micului Stephen ascultând povestea pe care i-o spune tatăl său, iar interesul copilului pentru istorisiri e primul lucru pe care cititorul îl află despre acesta: „Cândva, pe vremuri – dar ce mai vremuri erau și acelea – o vacă mugitoare venea pe drum la vale, și vaca asta mugitoare, care venea pe drum la vale, a ieșit în calea unui băiețuș drăguț pe care-l chema micul hăpăilă...” Apoi, ritmul prozei se schimbă și trebuie să menționăm că *Portretul* este scris cu o uluitoare diversitate de stiluri, fiecare din-

tre acestea redând perfect situațiile cu care se confruntă protagonistul sau întâmplările ce-i marchează existența – etapă absolut necesară pentru descoperirea importanței vocilor, tonurilor și tonalităților care își va găsi expresia remarcabilă în *Ulise*. Un veritabil artist al cuvântului trebuie să știe, deci, să treacă de la tonalitățile lirice la cele epice, dar să aibă și abilitatea de a stăpâni domeniul dramaticului, înțeles ca nivel superior al impersonalității și obiectivizării expresiei – și, deopotrivă, a exilului. *Portretul* include toate aceste etape, devenind expresie a traseului devenirii artistice a lui Stephen, culminând cu extrasele din jurnalul lui Dedalus, de-acum gata, dovadă chiar obiectitatea și luciditatea din aceste secvențe, să părăsească Dublinul pentru a-l contempla și exprima mai bine de la distanță.

Familia, țara natală și religia sunt cele trei mari coordonate pe care protagonistul le are în vedere de la bun început, la care se raportează și față de care adoptă poziții diferite și din ce în ce mai nuanțate și care sunt de natură a-i configura devenirea. Astfel că nici detaliile aparent neînsemnate, cum ar fi disputa de la masa de Crăciun, din familie, cu privire la Parnell și la specificul irlandez nu sunt lipsite de importanță, la fel cum și zbaterea – și spaimetele – determinate de religie și mai cu seamă de modul în care aceasta este explicată elevilor trebuie să aibă loc tocmai pentru a potența momentele de împlinire artistică de mai târziu. Dar drumul către această împlinire nu e deloc ușor și nici lipsit de ocolișuri. Desigur, tentația cea mai mare – dar și teama cea mai profundă – e reprezentată de religie, la un anumit moment, adolescentul Stephen fiind tentat să se imagineze în postura de iezuit, ba chiar fiind flatat de ipostaza aceasta, datorită puterii cuvântului, pe care el o intuiește într-o posibilă carieră ecleziastică, pe care el o înțelege drept unica alternativă la vocația artistică. Dar ispita e învinsă și momentul de cumpănă depășit, acesta fiind doar necesara treaptă pentru limpezirea de sine și pentru capacitatea de a ajunge la nivelul superior de contemplare a frumuseții eterne – de astă dată, însă, cu o deplină detașare.

Crezul estetic al exilului și al îndepărtării deliberate de familie, de prieteni, țară sau religie este acum afirmat cu întreaga convingere a unui artist conștient de capacitatea sa de a crea și de a transforma, astfel, lumea. Iar de aici, drumul spre uluitorul și labirinticul edificiu din *Ulise* este deschis, Joyce trebuind să identifice doar calea de intrare și pe aceea de ieșire dintr-o construcție romanescă ce va reconfigura proza modernă și îi va prefigura un alt destin.

## VIRGINIA WOOLF. TRADIȚIE ȘI MODERNITATE

„În anul 1910 natura umană s-a modificat”, afirma Virginia Woolf, iar convingerea sa era susținută de ecourile pe care le avusese, în epocă, expoziția postimpresionistă a lui Roger Fry. Însă vorbind despre modificările identificabile la nivelul naturii umane, scriitoarea britanică avea în vedere și o serie de mutații suferite de ficțiunea însăși, din ce în ce mai prezente, la rândul lor, începând cu primul deceniu al secolului XX, pe care, de altfel, le-a și analizat pe larg în eseurile sale. Ficțiunea nu mai este, din punctul de vedere al Virginiei Woolf, „o critică a existenței”, în sensul pe care Matthew Arnold îl dădea termenului, ci mai degrabă o re-creare a adevăratei complexități a experienței umane, narațiunea – mai ales cea romanescă – trebuind să fie în stare să exprime succesiunea complicată și subtilă a tuturor experiențelor omenești, dând atenție, desigur, nuanțelor și tonalităților specifice de manifestare a acestora.

Arta romancierului tinde, așadar, să se apropie mai degrabă de aceea a pictorului, cu mențiunea că, pentru Virginia Woolf, pictura adevărată, marea pictură, nu mai era reprezentată de Școala Olandeză, pe care, de pildă, George Eliot o admira atât de mult, ci de noua orientare a postimpresionismului. Valorile estetice la care adera scriitoarea se dovedesc, astfel, a fi cele ale Grupării Bloomsbury, căci, pornind de la teoretizările membrilor acesteia, își va forma și ea o atitudine specifică față de literatură, în general, și față de arta romanului, în special. Nu va surprinde, deci, prea mult convingerea ei cu privire la subiectul unei opere literare, care n-ar mai trebui limitat de nici o concepție predeterminată, câtă vreme „orice este potrivit pentru a face parte din literatură.” Cu toate acestea, o asemenea concepție are pericolele sale, nu puține, pe unele dintre acestea nici chiar Virginia Woolf nefiind în stare să le ocolească

până la capăt. Între ele, desigur, acela de a reproduce, la nivelul romanului, chiar lipsa (mai mult sau mai puțin aparentă) de formă a existenței din lumea exterioară, altfel spus, haosul de care ar trebui să fim salvați, la nivel artistic, tocmai de capacitatea de selecție a scriitorului și de abilitatea sa de a alege, din multitudinea de subiecte posibile aflate mereu la îndemână, doar ceea ce este cu adevărat relevant în plan estetic.

Dincolo de aceste luări de poziție teoretice, proza Virginiei Woolf se dovedește a fi, la o lectură atentă, mult mai tradițională decât ne-am putea aștepta. Mai cu seamă cea de început. În fond, opera sa romanescă tinde să se orienteze către aceleași valori și, oarecum, tipologii, ca și cea a înaintașelor sale pe care le admira fără rezerve, Jane Austen și George Eliot; și chiar să abordeze cumva similar marile teme care-i străbat opera: relația dintre individ și societate, drumul dificil al descoperirii de sine, singurătatea, moartea. Astfel, *Călătorie în larg* (1915) sau *Noapte și zi* (1919) rămân romane desprinse din buna tradiție a realismului și mizând mult tocmai pe convențiile textuale pe care autoarea le ironiza în proza predecesorilor săi. Abia o dată cu *Camera lui Jacob* (1922) se observă o dezvoltare a laturii poetice a prozei Virginiei Woolf, alături de o tendință spre ironia mușcătoare, deprinsă, însă, și ea – ironic amănunt!... – tot din tehnica marilor autori ai epocii victoriene, unele atitudini ale personajelor fiind desprinse parcă din cele mai bune pagini din *Emma* sau *Northanger Abbey*, ale aceleiași Jane Austen. De acolo vine convingerea profundă a Virginiei Woolf că până și în aspectele aparent triviale sau banale ale existenței e de găsit o semnificație ce poate fi exploatată cel mai bine la nivel poetic. Astfel se explică și utilizarea unor imagini care transformă romanele deplinei sale maturități în adevărate metafore extinse, funcționând la nivelul întregului text, așa cum se întâmplă cu farul din *To the Lighthouse* (1927) sau cu valurile din *The Waves*, textul apărut în anul 1931. Se vede, abia acum, cum a evoluat arta autoarei, ea îndreptându-se, treptat, dar în mod din ce în ce mai evi-

dent, către o practică a simbolurilor, reușind, pe acest teritoriu, să-și depășească până și propriile teorii.

Romanul *Valurile*\* este axat pe marea temă a trecerii timpului, Virginia Woolf încercând să redea însăși imaginea succesiunii zilelor, lunilor și anotimpurilor, urmându-se unele pe altele asemenea valurilor, și ducând, toate, în ceea ce privește implicita paralelă cu existența ființei umane, către inevitabilul sfârșit. Nu puțini au fost criticii care au încercat să analizeze o asemenea structură romanescă cu ajutorul mijloacelor specifice filosofiei sau cu acelea venite pe filiera experiențelor mistice, însă, la fel ca și în cazul lui E.M. Forster și al romanului său, *Howards End*, metodele acestea s-au dovedit incapabile să surprindă esența textului, câtă vreme marea miză a *Valurilor* este de natură poetică, și, parțial, muzicală, dar în alt sens decât, să spunem, în cazul celebrului *Punct contrapunct* al lui Aldous Huxley. Aproximarea cea mai adecvată, oricât de șocantă ar putea să pară, trebuie să aibă în vedere imaginarul sonetelor lui Shakespeare, de altfel, marele model la care Woolf s-a raportat mereu, chiar dacă adesea subtextual.

În acest roman, ritmul depășește cu mult semnificația fiecărui personaj sau a fiecărei voci ori punct de vedere narativ luate separat, fiind necesară o interpretare globală, care să integreze, într-un tot unitar, această experiență ce se dorește capabilă a depăși nivelul prozei vremii, marcate de accentul pus pe disciplina formală și experimentul narativ dus, nu o dată, până la limite sau chiar dincolo de ele. De aici și impresia subtilității artistice și a delicateții cu care autoarea alege să-și trateze subiectul și personajele. La nivelul strict al nucleului narativ, *Valurile*, considerat, uneori, drept romanul cu cea mai mare aplecare spre inovație din opera Virginiei Woolf (textul acesta fiind pe nedrept pus în umbră de mult citatul *Spre far*), reprezintă succesiunea solilocviilor a șase personaje: Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny și Louis, al șaptelea protagonist – absent, în-

---

\* Virginia Woolf, *Valurile*. Traducere de Petru Creția, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

să – fiind Percival, a cărui voce se va auzi doar indirect. Tehnica este, desigur, cea a monologului interior, dusă, aici, la desăvârșire, apropiindu-se de marea realizare artistică a autoarei din *Doamna Dalloway* și depășind cu mult structura de Bildungsroman a textului lui Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, de care a fost, uneori, apropiat, avându-se în vedere urmărirea drumului vieții celor șase, de la vârsta inocentă a copilăriei și până la maturitate. Fără să tindă să destructureze complet narațiunea sau să experimenteze la nivelul limbajului, așa cum procedase Joyce în *Ullise*, *Valurile* explorează (și atinge, trebuie să recunoaștem, un nivel nebănuț de profunzime!) nu doar tema timpului, ci și pe cele ale naturii individualității umane, îndoielii, anxietății și raportului mereu fluctuant între conștiința personală și valorile comunității, într-un mod în care acestea nu mai fuseseră tratate până atunci. Astfel, discursul fiecărui personaj este construit în funcție de obsesiile și preocupările proprii, de temerile și problemele pe care fiecare le expune pe larg, chiar dacă, uneori, doar aluziv.

Având parțial rolul tradițional al povestitorului, Bernard se dorește a fi un nou model de conștiință centrală a textului, dar alegând să aplice întotdeauna, în aparițiile sale, tehnica extrem de elaborată a punctului de vedere, autoarea exprimând, și în acest fel, fluiditatea conștiinței umane și contribuind, astfel, la aprofundarea mai vechilor strategii ale discursului narativ modernist. Definit, de Virginia Woolf însăși drept „a playpoem”, romanul *Valurile* ignoră de-a dreptul programatic diferențele consacrate ca atare dintre proză și poezie, la fel cum, la nivelul subiectului, le anulase pe cele dintre ființele umane, integrate, în momentele nodale ale scrierii, într-un soi de continuum al conștiinței menit să oglindească mișcarea valurilor și realitatea autosuficientă creată de lumea atât de cuprinzătoare a fiecărui suflet omenesc: „Pe măsură ce se apropia de țarm, fiecare dâra se înălța, creștea, se spulbera și așternea peste nisip un val subțire de spumă albă. Valul se odihnea, apoi revenea, ca răsuflarea omului adormit, care crește și scade fără voia lui. Încetul cu încetul, dâra întunecată de la ori-

zont se limpezi, ca și cum drojdia dintr-o sticlă de vin vechi s-ar fi lăsat la fund și sticla ar fi rămas verzuie. Cerul se limpezi dincolo de linia aceasta, de parcă stratul cel alb ar fi coborât ori brațul unei femei culcate sub orizont ar fi înălțat o faclă și dâre plate, albe, verzi și galbene ar fi iradiat pe cer ca lamele unui evantai.”

Abordat în numeroase feluri – ca, de altfel, întregul ansamblu al creației Virginiei Woolf – romanul *Valurile* a fost, pe rând, definit, la nivel stilistic, drept un exemplu prin excelență al modernismului, iar în plan ideologic, drept deschiderea încă unei perspective asupra existenței feminine și apropiat, din acest punct de vedere, de valorile la care autoarea adera în *A Room of One's Own*. Iar dacă, la nivel cultural mai larg, Virginia Woolf a exprimat, și aici, opoziția față de „valorile perimate ale unei lumi patriarhale”, avem de-a face, fără îndoială, și cu un excelent exemplu al unui nou tip de scriitură, feminină, textul romanului rămânând, însă, mereu deschis altor interpretări și stând mărturie cu privire la noua estetică impusă de autoarea britanică, dar și la capacitatea sa de a depăși simpla teorie a ficțiunii printr-o practică a ei cel puțin la fel de convingătoare.

\*

Ce înseamnă, pentru un personaj de roman, să devină „ne semnificativ” sau „lipsit de relevanță” pentru subiectul ori conflictul respectivului roman? Fără să încerce să răspundă vreodată în mod explicit la această întrebare – deși a răspuns multor altora oarecum asemănătoare – Virginia Woolf a ilustrat, prin creația sa de maturitate, importanța estetică a personajelor aparent ne semnificative, în sensul tradițional al termenului (această lipsă a vechii, consacratei și tradiționalei „relevanțe” fiind, în paranteză fie spus, reproșul pe care unii critici sau contemporani n-au ezitat să i-l facă). Numai că, la o analiză atentă, mijloacele de care ea s-a folosit în acest scop se dovedesc a fi, în ceea ce au mai important, tot tradiționale. Căci eliberarea personajului de



și de sub toate constrângerile subiectului ori ale vreunui deznodământ prestabilit și structurarea sa ca și cum romanul însuși nici măcar nu ar mai depinde de el, ci doar de propria scriitură (chiar dacă, uneori, aceasta amenință/pare să se transforme în experiment stilitic gratuit) reprezintă, în fond, marea lecție deprinsă de Woolf de la Laurence Sterne și al său *Tristram Shandy*; o lecție trecută, pentru a dobândi și nuanțările psihologice, prin experiența prozei lui Jane Austen. Influența lui Cehov este și ea identificabilă în marile romane ale Virginiei Woolf, fiind vorba mai cu seamă despre un aspect pe care ea l-a admirat fără rezerve, și anume capacitatea scriitorului rus „de a sublinia elementele cele mai importante, însă fără a da, la prima vedere, impresia că ar încerca să le sublinieze în vreun fel”, după cum Woolf însăși se exprima în eseurile sale. Chiar tehnica fluxului conștiinței, așa cum l-a practicat autoarea *Valurilor*, înglobează toate aceste detalii și o singularizează în contextul epocii și, deopotrivă, în acela al modernismului european.

Astfel, chiar în primul său roman, *Călătorie în larg*, apărut în anul 1915, există un fragment care anunță fără urmă de îndoială viitoarea tehnică specifică a scriitoarei: Clarissa Dalloway, cea care va reapărea, după zece ani, în marele roman *Mrs Dalloway*, e pe punctul să adoarmă, aflată fiind încă sub influența paginilor din Pascal pe care le citise, dar și a gândurilor referitoare la soțul său. Însă ceea ce va deveni, mai târziu, expresie deplină a funcționării libere a conștiinței se oprește exact în punctul în care totul putea începe și se transformă în relatare a unei experiențe onirice, într-un mod asemănător celui impus de Jane Austen în *Mansfield Park*. Iar dacă, în romanul de debut, Virginia Woolf își lăsa personajele să adoarmă pentru a fi capabile să uite de ele și să se elibereze de orice convenții sau constrângeri, în marile construcții narative de mai târziu, protagoniștii vor trebui să rămână treji tocmai pentru a reuși să se elibereze. Fapt evident atât în *Spre far*, cât mai ales în *Doamna Dalloway* – încă de la început, din celebrele paragrafe ce impun atmosfera specifică, dar și tehnica predilec-

tă a romanului din 1925: „Doamna Dalloway spuse că are să cumpere ea însăși florile. Pentru că Lucy avea de lucru până peste cap. Ușile aveau să fie scoase din balamale oamenii lui Rumpelmayer erau pe cale să sosească. Și, de altfel, se gândi Clarissa Dalloway, ce dimineață – proaspătă, răsărită parcă pentru niște copii pe țărmul mării. Ce escapadă! Ce salt în adânc! Așa i se păruse întotdeauna la Bourton când, cu un mic scârțâit al balamalelor, pe care îl auzea și acum, deschidea larg ferestrele și se cufunda în aerul de afară. Ce proaspăt, ce calm, mai liniștit decât acesta de acum, firește, era aerul zorilor de atunci; ca un clipocit de val; ca sărutul unui val înghețat și tăios, și totuși (pentru o fată de optsprezece ani, cum era ea atunci), solemn, dacă simțea ce simțea ea atunci, stând acolo, la fereastra deschisă, că dintr-o clipă în alta avea să se întâmple ceva zguduitor.”

Nevoia de elaborare stilistică și tendința de rafinare a mijloacelor de expresie – pe care numeroase pagini din *Noapte și zi* aproape că le enunțau – și care vor fi intuite odată cu *Camera lui Jacob* sunt perfect ilustrate, dar și perfect practicate în *Doamna Dalloway*, mai ales deoarece, aici, scriitoarea reușește să restabilească echilibrul de care ea însăși avea nevoie, raportându-se, chiar dacă *à rebours*, la romanul tradițional și la valorile acestuia. Desigur, în 1925, când apare *Doamna Dalloway*<sup>\*</sup>, fluxul conștiinței nu mai era o noutate în literatura engleză, astfel încât, acum, pentru Virginia Woolf, problema nu mai era aceea de a utiliza o tehnică inovatoare, ci a modalității de a-i da, la nivelul propriei creații, o dimensiune cu adevărat personală. Așa că, în romanul de față, autoarea delimitează foarte clar timpul și cadrul de desfășurare a acțiunilor, personajele nu sunt deloc numeroase, iar relațiile dintre ele, deși nu sunt explicitate (și nici explicate) de la bun început, sunt suficient de clare pentru a nu induce confuzia, iar gândurile ori reacțiile protagoniștilor sunt de fiecare dată individualizate.

---

<sup>\*</sup> Virginia Woolf, *Doamna Dalloway*. Traducere de Petru Creția, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

Rezultatul e un roman de o limpezime și de o șlefuire formală cu adevărat remarcabile, iar comparațiile – făcute adesea! – cu capodopera lui James Joyce, *Ulise*, au avut nu o dată în vedere tocmai aceste aspecte.

Iar dacă Joyce pornea de la o singură zi din viața lui Leopold Bloom pentru a ajunge la sugestia ce vizau condiția umană și dimensiunea simbolic-mitologică, Virginia Woolf are în vedere câteva ore (deloc întâmplător, cartea se și numea, inițial, *Orele*) dintr-una din zilele în care Clarissa Dalloway e preocupată de organizarea, în cele mai neînsemnate detalii, a uneia dintre seratele sale. Evenimentele care marchează evoluția narațiunii sunt, fără îndoială, evenimente ale conștiinței și nu mai vizează deloc nivelul existenței pur exterioare a personajelor; sau, cel mult, se axează pe aceasta doar ca pe un necesar pretext. Aparența strălucitoare și lipsită de griji a existenței Clarisei va ajunge să spună mult – și multe! – despre sensurile generale ale vieții omenești, dar și să dezvăluie, treptat, dezamăgirile, tristețile și eșecurile pe care protagonista (și, alături de ea, toate celelalte personaje) încearcă să le ascundă sub această mască a evenimentelor sociale decorative, însă lipsite de o consistență reală. Septimus Smith, veritabil dublu al Clarisei, sfârșește prin a se sinucide, Peter Walsh, un fost iubit al aceleiași, revine pe neașteptate din India, iar Doamna Dalloway va reuși, în cele din urmă, să-și clarifice sentimentele față de Sally Seton, într-o narațiune pusă mereu sub semnul fragmentarismului și aducând toate acestea laolaltă în stilul inconfundabil al Virginiei Woolf.

Romanciera este întotdeauna atentă la modul în care redă formele temporalității și ipostazele spațiului, elementul care dă coeziune celor două dimensiuni fiind, desigur, conștiința umană. Discursul narativ se organizează, așadar, în principiu, urmând două posibilități: fie că timpul pare fluid și lax, iar personalitatea umană perfect stabilă și coerentă, fie că aceasta din urmă dă senzația că stă sub semnul permanentei transformări, în vreme ce timpul rămâne punctul de reper nemodificat, greu modificabil sau, uneori, previzibil. Astfel că autoarea fie întreprinde o incursiune în

conștiința mai multor personaje aflate concomitent în același loc, fie urmează fluxul gândurilor unui singur personaj – mai cu seamă ale protagonistei – și străbate, în acest mod, spații și momente diferite ale existenței umane. Întrebările implicite pe care le presupune întreaga construcție romanică din *Doamna Dalloway* vor fi, prin urmare, mai degrabă de natură metafizică decât strict psihologică, iar răspunsurile (mereu multiple!) nu sunt niciodată afirmate explicit, ci doar sugerate. Personajele, pe parcursul întregii acțiuni – dacă putem să mai dăm numele tradițional de „acțiune” unei asemenea înșiruirii a momentelor care compun romanul – meditează chiar ele în permanență și ezită între mai multe posibilități pentru clarificarea unor interogații cum ar fi: Care este – care mai poate fi – natura realității și care e noul raport pe care realitatea exterioară îl stabilește cu realitatea, nicidecum mai puțin importantă, a conștiinței umane? Ce înseamnă „personalitate umană coerentă” și în ce măsură mai este ea influențată de universul înconjurător? Iar dacă țelul lui Joyce era să izoleze aspectele esențiale ale realității de toate atitudinile umane și să construiască, în acest fel, o lume autosuficientă și pe deplin independentă de valorile existenței conștiinței unui receptor uman, Virginia Woolf încearcă să nu excludă nimic din preocupările sale și din aria ei de interes – cel puțin în *Doamna Dalloway*. De aici acea „sofisticare” despre care critica literară a vorbit uneori. Și tot de aici temele sale majore: natura personalității umane și relația acesteia cu timpul și cu moartea. Paradoxal, Woolf s-a impus mai ales prin intermediul acestora, însă, dacă ne gândim bine, ele nu erau deloc o noutate în peisajul prozei britanice: Katherine Mansfield le utilizase ea însăși, și încă într-un mod exemplar.

Însă, pentru Virginia Woolf nu va mai conta atât de mult calitatea observației amănunțelor existenței, ci meditația asupra acestora, în cadrul unui demers artistic structurat dual: în primul rând, existența umană e observată din perspectivă artistică, iar apoi – imediat – rezultatele observației sunt evaluate, la nivel estetic, din toate perspectivele posibile pentru a fi, astfel și doar astfel, puse în fața cititorului.

Căci, în *Doamna Dalloway*, ceea ce autoarea cere de la cititor este un efort susținut de a privi în adânc, de a percepe adevărul ascuns dincolo de aparența existenței exterioare, câtă vreme ea însăși a ales întotdeauna să lucreze prin selecție atentă, iar nu prin expansiune (ori extindere) a sensurilor. De aici forța de-a dreptul hipnotică, dar și atmosfera unică din acest roman, expresie remarcabilă a unui răspuns profund personal dat atât lungii și strălucitei tradiții a prozei europene, cât și tuturor provocărilor esteticii modernității.

## DRUMURILE SPRE CASTEL ȘI CALEA CĂTRE ADEVĂR

Camus spunea, în *Mitul lui Sisif*, că *Procesul* este diagnosticul pus de Kafka epocii sale, *Castelul* reprezentând, din această perspectivă, tratamentul prescris, scriitorul praghez dovedindu-se capabil nu doar să surprindă sintetic imaginea unei perioade istorice determinate („epoca haotică”, pentru a repeta formularea lui Harold Bloom), dar și să depășească acest nivel, raportându-și, implicit, opera, la marile texte ale culturii universale. În plus, aflăm din *Canonul occidental*, că, dacă pentru Proust și Joyce nu există „indestructibilul”, cum nu există nici pentru Flaubert sau Henry James, toți fiind susținători ai romanului în sine, ai senzației și percepției (ca și Walter Pater), există, în schimb, „un permanent mister” în ceea ce-l privește pe Kafka, iar acesta se referă la autoritatea pe care opera sa o are asupra cititorului contemporan, așa cum aveau cândva scrierile lui Wordsworth sau Tolstoi.

Privit azi drept cel mai important precursor al literaturii absurdului, Kafka a trebuit să aștepte suficient de mult pentru ca opera sa să aibă parte de interpretările cu adevărat adecvate. Literatura lui, de la marile romane *Procesul* și *Castelul* și până la proza scurtă, abordează mereu destinul omului, situația ființei umane și condiția umană în general, în ceea ce are ea „absurd”, în sensul pe care Albert Camus îl dă termenului, în *Mitul lui Sisif*. Critica a vorbit și despre o posibilă raportare a prozei kafkiene la „anxietatea” kierkegaardiană, la „situația-limită” în accepțiunea lui Karl Jaspers, la omul captiv în mijlocul unei lumi ostile, temă abordată filosofic de Heidegger, Kafka devenind, astfel, un adevărat „caz” pentru critica literară, nu puțini fiind cei care l-au considerat chiar un existențialist *avant la lettre* și, cumva, împotriva lui însuși. În plus, există și o serie de di-

ficulțăți în interpretarea acestei opere atât de singulare, căci s-a afirmat că simbolurile utilizate de autor nu sunt întotdeauna foarte clare, determinând „o structură plurivocă a lumii ficționale create”, astfel luând naștere o veritabilă „operă deschisă”, considerată uneori, în paranteză fie spus, chiar și o prefigurare a literaturii universului concentraționar, ce va apărea în Franța după cel de-al Doilea Război Mondial. Se întâmplă așa deoarece, adesea, Kafka nu se folosește în mod convențional de simbolurile consacrate, ci face concomitent trimiteri la mai multe tradiții culturale, Marthe Robert vorbind, în acest sens, despre „o tehnică aluzivă” ce se raportează la mai multe realități deodată, fapt evident mai ales în *Castelul*\*.

În marile romane ale lui Franz Kafka, relația dintre Lege și condiția umană își schimbă în mod fundamental caracteristicile: în literatura anterioară, Legea se păstra numai pentru sine și se opunea dorinței spiritului uman de a o înțelege și a-și afirma superioritatea asupra ei. Reîntoarcerea Legii la sine aruncă ființa umană în afara universalului, o expulzează de pe pozițiile la care ea ajunsese în tragedia clasică, îi limitează orizontul și perspectiva asupra întregului. De aceea, relația de exterioritate față de universal se va concretiza, în opera lui Kafka, printr-un adevărat topos al „cercurilor” Legii. În ciuda strădaniilor eroului de a intra în contact cu funcționarii „superiori” ai Castelului (deci, ai Legii), drumurile sale se vor opri chiar la intrare, la cel dintâi cerc, acolo unde stăpânesc numai funcționari „inferiori”, în realitate simpli paznici. Până și Barnabas, căruia i se îngăduie accesul la birourile Castelului și care crede că este în relațiile cele mai apropiate cu Legea, se găsește, în realitate, tot la periferie: „Are voie să intre într-un birou, dar pare să nu fie nici măcar un birou, ci anticamera birourilor, poate nici atât, poate o încăpere în care se rețin toți cei care n-au voie să pătrundă în adevăratele birouri. [...] De obicei, Barnabas este condus într-un birou mare, dar nu e biroul

---

\* Franz Kafka, *Castelul*. Traducere de Mariana Șora, București, RAO Publishing Company, 2007.

lui Klamm, și, în genere, nu e biroul personal al cuiva. Un pupitru înalt care se întinde de-a curmezișul de la un perete lateral la celălalt, împarte încăperea în două părți, o parte îngustă unde două persoane abia pot trece una lângă cealaltă, asta e partea funcționarilor; cealaltă, lată, cu spațiu pentru cei veniți cu diverse pricini, pentru privitori, servitori, curieri.” Dincolo de acest prim cerc, sunt de bănuț și altele, din ce în ce mai strânse, dar oricât de departe ar înainta informațiile lui K., ele nu vor depăși niciodată linia unor cercuri exterioare, de periferie. Rostul lor pare să fie acela de a ține la distanță un contact direct al protagonistului cu Legea: „autoritățile, oricât ar fi fost de bine organizate, aveau de apărât de fiecare dată niște lucruri îndepărtate și invizibile, în numele unor domni îndepărtați și invizibili”.

Distanța care se întinde tot mai mult între „superior și supus” crește, Legea este apărâtă și păzită de uși succesive care se înmulțesc parcă în mod spontan. Dilatarea nemăsurată și complicarea labirintică încetinesc totul până aproape de nemișcare. Din punct de vedere simbolic, labirintul este drumul spre inițiere, simbolul apărării unui tezaur ascuns, cunoscut doar de inițiați; el reprezintă căutarea centrului spiritual, al credinței, această căutare fiind legată de rătăcirii și pericole de tot felul. Ieșirea din labirint simbolizează o renaștere spirituală. În literatură, labirintul este, adesea, prezentat sub forma metaforei orașului sau a unei proiecții spațiale a rătăcirii mentale și a realității absurde și angoasante, așa cum se întâmplă la Kafka sau în opera lui James Joyce. Într-un labirint ce se extinde în afară și se complică înăuntru nu mai există nici o direcție, nici un sens, distanțele sunt relativizate, anulate, scopurile devin iluzorii și irealizabile. Omul nu parcurge spațiul, ci se împotmolește, astfel se creează o senzație tulburătoare de pierdere în sumedenia de tuneluri fără de ieșire. Cu cât vrei să ieși din încercuirea lor, cu atât se complică, se strâmtează, se reduc și se întuneacă. În acest spațiu „de-a dreptul aspațial”, ireal și labirintic nu mai există decât mișcare fără sens, acțiune lipsită de direcție, o batere a pasului pe loc. Obiectivele ome-



nești se devalorizează total, ele sunt inutile, la fel și orice efort sau tendință activă. Pustiul non-acțiunii se întinde tiranic și înglobează întreaga realitate, non-acțiunea atribuind, implicit, faptelor descrise un caracter derizoriu, lipsit de sens.

Nevoia de a se păstra pe sine intact, de a-și apăra cu strășnicie „cercul” ființei, îl va determina, în consecință, pe eroul kafkian să-și formuleze noi imperative ale lucidității. Tocmai de aceea, protagoniștii din romanul *Castelul* nutresc „o aprehensiune” dintre cele mai clare pentru locurile înghesuite, pentru spațiile comprimate și lipsite de orice comunicare cu exteriorul, pentru camerele fără ferestre și fără uși, pentru locurile care incomodează și stingheresc mișcarea liberă. Un astfel de spațiu este, de exemplu, dormitorul cameristelor, unde are loc discuția dintre arpentorul K. și Pepi: „Mai rău e când nu se comandă nimic, și, în toiul nopții, când toată lumea ar trebui să doarmă și cei mai mulți chiar dorm, cineva uneori umblă pe furișate în fața ușii cameristelor. Atunci fetele se dau jos din pat – paturile sunt așezate unele peste altele, spațiul fiind redus, toată odaia fetelor nefiind de fapt decât un fel de dulap încăpător cu trei mari sertare – ascultă la ușă, îngenunchează, se strâng în brațe de frică”.

Considerat de Marthe Robert singurul text comparabil cu *Don Quijote* din literatura secolului XX, pe temeiul că atât Cavalerul Tristei Figuri, cât și arpentorul K. sunt veritabili eroi, mereu singuri și decizi să ducă la bun sfârșit niște acțiuni pe care, deși lor li se par vitale, toți ceilalți le văd ca inutile și lipsite de importanță, romanul *Castelul* este una din operele kafkiene care rezistă cel mai mult în fața încercărilor de a i se descifra sensurile, tocmai pentru că decodarea lor depinde mult de unghiul de lectură adoptat de cititorul aflat mereu sub strania putere de fascinație a și mai straniu-lui edificiu spre care se îndreaptă toate eforturile lui K. Eforturi care se văd zădărnice și de o cu totul neobișnuită organizare a spațiului, guvernat de niște legi ce par a scăpa înțelegerii protagonistului, un spațiu care pare a se dilata sau contracta, după caz, tocmai pentru a îndepărta castelul

de arpentorul care tinde să-l cucerească, folosind o inedită tehnică a saltului în trepte. Dilatarea spațiului face dificilă mișcarea, anulează orice direcție, privează acțiunile umane de sens, însuși spațiul devine aspațial, căci aici, centrul se află peste tot și nicăieri. Un proces de derealizare a spațiului se petrece, deci, în opera lui Kafka, iar un straniu (și kafkian!) fenomen de „Fata Morgana” pare să-l guverneze; cu cât un obiectiv pare mai apropiat, cu atât este, în fond, mai departe. E un spațiu care se retrage perpetuu din fața omului: arpentorul K. sosește la castel, Klamm îi trimite o înștiințare scrisă în care este elogiat pentru munca lui și în care i se dau indicații și dispoziții, dar el nici măcar nu este angajat ca arpentor, iar hârtiile pe care le-a primit sunt vechi, scoase dintr-o arhivă. Dispozițiile au devenit anacronice, totul este absurd, dar K. vrea să intre în castelul care nu este păzit de nimeni și nu are, aparent, nici o intrare interzisă. De fapt nici nu este, văzut de aproape, un castel propriu-zis. Cu toate că nimeni nu-l împiedică pe K. să ajungă la castel, arpentorul nu va intra niciodată în încăperile acestuia, ci se va implica în niște complicații fără sens, o seduce pe iubita lui Klamm, e gata să ocupe un post la școala locală, întreprinde acțiuni derizorii. Castelul îi va rămâne, însă, inaccesibil, deoarece, cu cât se apropie de el, cu atât acesta se retrage din fața sa. La început, pare a fi chiar mai aproape de el decât la sfârșit; cel puțin, așa avem impresia, căci protagonistul identifică o serie de detalii ale edificiului, care adună laolaltă, la fel ca și școala din sat, caracterul aparent provizoriu cu vechimea evidentă. Ulterior, însă, acțiunea e structurată de așa natură, încât totul se petrece ca și cum castelul ar avea mereu un avans în fața lui K., dar într-un asemenea spațiu infinit, orice pas devine iluzoriu. Întreaga operă a lui Kafka este dominată de acest sentiment al unei spațialități fantomatice și, totuși, de o rară consistență.

Analizând, în *Spațiul literar*, o serie de reprezentări și forme ale spațiului în opera lui Kafka, Maurice Blanchot ajungea să se întrebe: „În ce măsură a avut scriitorul conștiința analogiei demersului său cu mișcarea prin care opera însăși tinde către originea ei, către acel centru, singurul un-

de se va putea împlini, în căutarea căruia ea se realizează și, care, odată atins, o face imposibilă?” Desigur, în acest context, semnificațiile multiple ale prozei kafkiene dobândesc noi valențe. Harold Bloom vorbea chiar despre o calitate a indestructibilității care ar governa opera lui Kafka, exemplele reprezentate de acțiunile protagonistului din *Castelul* demonstrând cu prisosință acest lucru. Însă, chiar dacă în alt sens și la un alt nivel al semnificațiilor, calitatea menționată se regăsește și într-unul dintre cele mai dificil de evaluat și de-a dreptul enigmatice texte kafkiene, din care vom cita, spre exemplificare, chiar începutul: „Iubite tată, m-ai întrebat recent de ce afirm că mi-ar fi teamă de tine. N-am știut, ca de obicei, ce să-ți răspund, în parte, tocmai din teama mea față de tine, în parte, fiindcă motivarea acestei temeri ar fi inclus amănunte pe care nu le-aș fi putut aduce laolaltă nici pe jumătate într-o discuție.” Acestea sunt primele rânduri ale unei celebre scrisori – care, însă, nu a ajuns niciodată la destinație și care a fost interpretată în cele mai diverse moduri cu puțință, rămasă, așa cum a fost, în categoria operelor postume ale lui Franz Kafka, cel care scria aceste cuvinte în anul 1919.

Determinată, cel puțin ca punct de pornire, de încercarea lui Kafka de a explica, în fața tatălui său, eșecul celei de-a treia tentative de mariaj pe care o întreprindea și scrisă în perioada în care tânărul scriitor se afla într-o pensiune din nordul orașului Praga, sperând să se refacă, astfel, mai ușor, scrisoarea aceasta a rămas în manuscris, autorul ei ezitând să o trimită, după cum îi va mărturisi, în anul 1920, Milenei Jesenská. Max Brod este cel care face, pentru prima dată, câteva referiri la acest tulburător text, în 1937, în lucrarea sa biografică dedicată lui Kafka, însă el nu citează scrisoarea integral, pe de o parte din dorința de a menaja sentimentele familiei, iar pe de alta, pentru că nu știa cum să rezolve dilema în fața căreia era pus în ceea ce privește încadrarea textului, care părea a ține atât de domeniul biografiei, cât și de cel al literaturii... Ezitarea aceasta este, însă, evidentă, și la exegeții din generațiile următoare, care au privit scrisoarea ca pe expresia unui nerezolvat complex al lui Oedip sau i-au

dat cele mai diverse interpretări psihanalitice (și nu numai!), fiecare încercând, practic, să facă din Kafka argumentul suprem care să-i susțină teoriile proprii, oarecum într-un mod asemănător lui Max Brod, cel care, prin omisiuni și accentuări doar ale unor anumite trăsături sau prin evidențierea doar a unora dintre texte, l-a creat pe acel Kafka pe care numeroși cititori l-au cunoscut și pe care, cumva fără să realizeze până la capăt, l-au privit exclusiv prin prisma grilei impuse de influențatul legatar testamentar.

Scrisoarea pe care Kafka o adresează tatălui său este mult mai complexă decât am putea bănuși, cu atât mai mult cu cât, spre final, scriitorul include în text o replică imaginată a tatălui – pe care, desigur, o construiește el însuși, intrând, astfel, într-un inedit dialog tocmai cu instanța căreia i se adresează și pe care, printr-un efort de imaginație și de expresie, o suplonește chiar el. Textul e, astfel, excelent exemplu de discurs polifonic, dar într-un sens sensibil diferit de cel pe care Bahtin îl dădea termenului, ridicând în fața cititorului o serie de întrebări extrem de delicate: Cine este, în fond, destinatarul acestei scrisori? Doar tatăl, durul și mereu atât de decisul Hermann Kafka? Nu cumva orice posibil/potențial cititor al literaturii kafkiene, privite în ansamblu? Sau, poate, Franz Kafka însuși, ca scriitor? Citită astfel, *Scrisoarea către tată*\* devine o veritabilă expresie a ceea ce Jean-François Lyotard numea „le differend”, și anume un prejudiciu sau o ofensă comise într-un moment anterior prezentului și care îl împiedică pe cel afectat să identifice vreo posibilitate de a demonstra faptele petrecute. Deloc întâmplător, cititorii *Scrisorii* îl vor percepe pe Hermann Kafka drept un monstru și un tiran lipsit de sensibilitate și de înțelegere față de aspirațiile intelectuale ale fiului său, antologică fiind spaima lui Franz, pe atunci doar un copil, martor al furiei tatălui în fața neglijenței și lipsei de preocupare a unor angajați. Însă scrisoarea aceasta este, oricum am lua-o, mai întâi un document literar, și abia apoi

---

\* Franz Kafka, *Scrisoare tatălui*. Traducere și cuvânt înainte de Andrei Zanca, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2010.

unul biografic, câtă vreme autorul demonstrează la tot pasul arta de a recompune trecutul, de a-l readuce în actualitate, însă recreându-l și reconfigurându-l, vorbind despre fapte și evenimente ce păreau a fi complet uitate, dar ca și cum acestea nu s-ar fi petrecut cu ani în urmă, ci abia de câteva clipe.

Veritabilă replică în cheie kafkiană la proustiana căutare a timpului pierdut, *Scrisoarea* este, însă, și o cheie pentru înțelegerea operei lui Kafka în ansamblu. Complicata relație ce se stabilește între acuzat și acuzator, între torționar și victimă apare, textualizată altfel, în toate marile romane ale lui Kafka, de la *Procesul* la *Castelul* sau *America*. Antologică este, apoi, situația când, pentru a-l potoli pe micul Franz, care scâncea neconținut, și a-l face să renunțe la dorința de a bea apă noaptea, tatăl îl scoate pe balcon, lăsându-l acolo pentru o vreme, „singur în fața ușii închise” – condamnându-l, astfel, pe fiul său (devenit matur), să poarte în suflet de-a pururi spaima că, pentru a-l pedepsi pentru cine știe ce delict, tatăl va putea năvăli oricând în camera sa pentru a-l scoate afară... Relatăta cu calm, din perspectiva maturității, experiența aceasta demonstrează, pe de o parte, jocul extrem de subtil al vocilor pe care textul le implică (Kafka-copilul, Kafka-ajuns-la-maturitate și Kafka-Tatăl, vocea absentă, suplinită prin fapte și prin finala replică pe care fiul și-o dă sieși), iar pe de alta, poziția de victimă pe care fiul se plasează în această ecuație: e înscrisă în natura victimei și a procesului de victimizare imposibilitatea de a demonstra agresiunile sau neajunsurile suferite la un moment dat din partea cuiva.

Conștiința celui care scrie, chiar după ani de zile, încă echivalează prezența tatălui și reacțiile acestuia cu atitudinea unui judecător de sub autoritatea căruia nu există scăpare. Sentimentul acesta determină și imposibilitatea reală a lui Franz Kafka de a-i trimite vreodată scrisoarea tatălui său, pe care, conștient sau nu, îl privea ca pe o instanță superioară a Legii. Dar și aici nevoia fiului de a elabora el însuși un posibil răspuns al tatălui și de a-i suplini, măcar astfel, prezența textuală – creând, deci, un dialog pe jumă-

tate, asumându-și și un rol străin și încercând să adopte și o perspectivă diferită de cea inițială – însă, desigur, incapabilă să exprime adevărul profund al cuvintelor sau sentimentelor Celuilalt. Privită din acest punct de vedere, concluzia scrisorii – și, deopotrivă, finalul acestui extraordinar text kafkian – primește o nouă consistență: „În realitate, firește că lucrurile nu se pot potrivi unele cu altele la fel ca motivele înșirate în scrisoarea mea, viața fiind mai mult decât o pasiență. Însă, prin corectura care rezultă din această replică, o corectură pe care nu pot și nici nu vreau să o explic pe larg, punct cu punct, s-a atins ceva atât de apropiat de adevăr, încât ne poate liniști pe amândoi un pic și poate face viața și moartea mai ușoare.”

Hermann Kafka nu a citit niciodată nici măcar fragmente din această impresionantă scrisoare, atât de plină de suferință, pe care fiul său i-o adresase, neavând idee că un astfel de document ar putea exista. Iar dacă ar fi aflat de existența ei, ar fi reacționat, probabil, ca și în alte cazuri când își simțea autoritatea amenințată sau pusă sub semnul întrebării, spunând răspicat „Nici un cuvânt de contradicere!” și ridicând amenințător brațul. Sau, cine știe, ar fi fost, poate, tentat să spună, la fel cum făcea adesea când fiul său îi dădea să citească vreun text pe care-l scrisese: „Lasă-l pe noptieră...” Însă, având în față acest text, după atâtea decenii de la scrierea sa, cititorul contemporan nu poate să nu fie uimit de nemaiîntâlnitul amestec de teamă și afecțiune, de spaimă și înțelegere, de respingere și de dragoste pe care scrisoarea lui Kafka îl exprimă în fiecare pagină. În plus, nu trebuie să uităm nici o clipă că, totuși, aceasta e doar mărturia fiului – deci, doar a uneia dintre părțile implicate... Pe de altă parte, tot o mărturie a fiului este și întâmplarea pe care el însuși o relatează la un moment dat. Astfel, plimbându-se într-o seară împreună cu prietenul său Gustav Janouch pe străzile Pragăi, cei doi s-au întâlnit cu Hermann Kafka, cel care i-a șoptit fiului său „Franz, du-te acasă, e răcoare afară...” După aceea, scriitorul i-a spus lui Janouch: „Tata își face griji pentru mine”, adăugând: „Dragostea ia, uneori, și chipul violenței...”

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

## ÎNTRU JOCURILE SPIRITULUI ȘI PRIMEJDIILE BIBLIOTECII

A devenit de suficient de mult timp un (soi de) loc comun afirmația conform căreia, în *Jocul cu mărgelile de sticlă*, Hermann Hesse a construit nu modelul perfect al unei societăți întemeiate pe cultură, iar nu pe violență, ci mai cu seamă imaginea covârșitoare a înțeleptului capabil să înțeleagă că, oricât de perfectă ar putea să pară a fi vreo provincie pedagogică, viața, în ceea ce are ea mai bun, înseamnă, totuși, mai mult decât joc steril, fie el și cu mărgelile de sticlă, într-o liniștită Castalie. Citarea numelui lui Hesse în majoritatea situațiilor în care, în cercurile intelectuale, se vorbește despre progresul prin cultură și prin permanentul recurs la meditație a devenit, așadar, un soi de deprindere, nu întotdeauna dublată de cunoașterea reală – și mai rară fiind cunoașterea până la capăt! – a semnificațiilor profunde ale celebrului său roman, *Jocul cu mărgelile de sticlă* (1943)\*. S-a spus adesea că Premiul Nobel pentru Literatură, câștigat de Hesse în anul 1946 s-a datorat, în mare măsură, tocmai acestui roman, scris în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, dar descriind o lume pașnică, în care confruntările armate sunt doar o foarte îndepărată amintire. Mesajul a fost extrem de apreciat într-o Europă secătuită de lungii ani ai conflagrației mondiale, nu puțini fiind cititorii care, în contextul epocii respective, când pacea începuse să pară un deziderat îndepărtat și parcă de neatins, au fost tentați să privească această carte drept un veritabil exemplu de literatură *science-fiction*... Cu toate acestea, *Jocul cu mărgelile de sticlă* nu este așa ceva, dar nici un exercițiu de creare a unui spațiu utopic, câtă vreme Castalia lui Hesse nu e nici pe

---

\* Hermann Hesse, *Jocul cu mărgelile de sticlă*. Traducere de Ion Roman, București, RAO Publishing Company, 2008.



departe Insula Utopia a lui Thomas Morus și cu atât mai puțin vreo utopie arbitrară.

Acțiunea nu este definită foarte clar din punct de vedere temporal, dar Hesse sugerează că naratorul principal trăiește în secolul al XXV-lea și scrie despre faptele unui înaintaș ilustru al său, despre care începuseră deja să circule legende. Unul din țelurile lui Hesse în acest roman este să prezinte modelul unei societăți care nu poate fi caracterizată drept anti-istorică, ci postistorică. De aceea, *Jocul cu mărgelile de sticlă* nu include, în paginile sale, acele elemente de care fac uz, în general, cărțile a căror acțiune e plasată în viitor. Ni se spune că există telefoane, aparate de radio, trenuri și automobile, dar datele tehnice se rezumă cam la aceste detalii, suficiente din punctul de vedere al autorului pentru a caracteriza lumea Castaliei. O lume din care războaiele au dispărut de mult, dar e de domeniul amintirii și „Epoca foiletonistică”, adică aceea a literaturii comerciale și facile, menite doar să amuze publicul cititor și (iar aici e de găsit unul din exemplele de ironie subtilă ce caracterizează opera lui Hesse) deopotrivă epoca pe care, se sugerează la tot pasul, trecutul se obișnuise s-o numească „modernitate”...

Ca și în alte romane ale lui Hermann Hesse, de la *Siddharta* la *Lupul de stepă* sau *Demian*, *Jocul cu mărgelile de sticlă* este, dincolo de aceste amănunte, povestea vieții, a inițierii și apoi a morții lui Joseph Knecht, cel care, dând dovadă încă de foarte tânăr de mari abilități intelectuale, va ajunge, în scurtă vreme, „Magister Ludi”, maestru și coordonator al jocului cu mărgelile de sticlă, activitatea intelectuală supremă din Castalia, provincia pedagogică – nefiind niciodată clar până la capăt dacă termenul indică o caracterizare geografică sau exclusiv administrativă – unde ocupațiile intelectuale dețin rolul suprem. Jocul reprezintă, practic, tocmai acest lucru, o schimbare fundamentală de paradigmă, căci mărgelile de sticlă sunt menite să simbolizeze ideile – toate ideile – dar, la fel de bine, diferite modele de arhitectură, configurația versurilor dintr-un poem sau o linie muzicală oricât de complicată. După un timp, mărgelile de sticlă nici măcar n-au mai fost necesare în tot mai

elaboratele jocuri ale Castaliei, iar jocul însuși a evoluat, transformându-se în adevărate competiții, de mare amploare, urmărite de toți locuitorii acestei atât de aparte lumi. Dar, în ciuda acestei perfecțiuni a Castaliei, Joseph Knecht, cel care, la un moment dat, apără valorile acestei lumi în fața camarazilor săi, ajungând la disensiuni majore cu fostul său coleg, Plinio Designori, înțelege că jocul cu mărgelile de sticlă nu mai este suficient, nici chiar el neputând să apere la nesfârșit o lume autosuficientă, care începea să refuze cu tot mai multă obstinație să-și depășească granițele autoimpuse. De aceea, chiar dacă acest lucru pare oarecum greu de înțeles, Knecht alege să părăsească provincia pedagogică și să demisioneze din toate funcțiile deținute, devenind profesorul particular al fiului lui Designori, căruia, prin moartea sa neașteptată, îi va deschide perspectiva unui altfel de drum în viață, făcându-l să mediteze pentru prima dată asupra problemelor cu adevărat importante ale existenței.

Depașind linia generală a subiectului, romanul lui Hermann Hesse se dovedește a fi nu doar istoria unei inițieri a protagonistului – de altfel, numele lui Joseph, Knecht, înseamnă „servitor”, „supus” – care, ca și Siddharta sau Narcis, reușește să depășească normele culturale consacrate, ci și un strălucit exemplu de ficțiune speculativă, aplicând perfect accente bine dozate de umanitate modelului istoric teoretizat de Oswald Spengler în *Declinul Occidentului*, rezultatul fiind un text care prezintă latura speculativă a viitorului într-o manieră deopotrivă surprinzătoare și foarte plauzibilă. Scriitura lui Hesse dă și o interpretare jungiană anumitor aspecte ale misticismului indian sau chinez, tocmai de aceea finalul cărții cuprinde câteva biografii – scrise, se spune, de elevi, pentru ca, în acest fel, să-și cultive imaginația istorică – ale unor oameni de seamă din trecut, nimic altceva, la o lectură atentă, decât reluări, din diferite perspective, ale istoriei personale a lui Knecht însuși, deși cadrul general este plasat în India, în lumea șamanilor ori în deșert. Multe dintre aceste aspecte sunt sugerate încă din episodul anilor petrecuți de Knecht într-o

mănăstire benedictină, alături de Părintele Jacobus, unul dintre inițiatorii săi în ale cunoașterii – și despre care unii critici n-au ezitat chiar să afirme că l-ar reprezenta, simbolic, pe marele istoric elvețian Jacob Burckhardt.

Jocul cu mărgele de sticlă ca atare nu este niciodată descris în detaliu de Hesse, prin acest amănunt autorul reușind să facă această activitate cu atât mai convingătoare din punctul de vedere al semnificațiilor. În mare, el constă în identificarea și extinderea omologiilor formale și de conținut la nivelul tuturor activităților umane, dar și la acela al istoriei culturii, căci, în conformitate cu principiile jocurilor din Castalia, notele muzicale puteau fi chiar ele aranjate într-un asemenea mod, încât să corespundă elementelor din sistemul periodic. Este evident de acum că Hesse se raportează la ideile lui d'Aquino, cel care încercase să definească ceea ce el numea „elemente inteligibile”, sau la cele ale lui Leibniz, cel care, pe urmele primului, tindea spre idealul de a crea un „limbaj numeric” capabil să exprime și chiar să genereze numerele și ideile, romanul de față sugerând, practic, că un asemenea îndrăzneț proiect poate avea sorți de izbândă. Jocul devine, astfel, un complicat și rafinat mecanism de aluzii științifice, filosofice și literare, pe care cititorii romanului lui Hesse trebuie să le descifreze cu atenție și, mai ales, cu răbdare, fiind, la un anumit nivel al interpretării, un veritabil act de venerație dedicat creativității veacurilor anterioare. Se fundamentează, desigur, și componenta ce trimite permanent spre meditație și subliniază rolul acesteia, precum și aluziile la filosofia chineză sau la complicatele tehnici ale manualelor de divinație ale Asiei. E ca și cum, în epoca de glorie a Castaliei, Occidentul, în ce are el mai bun, ar fi devenit o societate „tradițională”, în sensul pe care îl dau termenului studiile lui René Guenon, de exemplu. Și, deși nu spune niciodată acest lucru, Hesse pare a fi încercat să traseze o posibilă traiectorie salvatoare pentru lumea vestică, un soi de soluție pe care el o considera a fi la fel de necesară ca și transformările prin care a trecut China, la sfârșitul Dinastiei Song, prin adoptarea neoconfucianismului. De aceea, în Castalia, viața inte-

lectuală pare a fi devenit semimonastică, iar artele liberale au început și ele să aspire la rigurozitatea științei, de aici și necesitatea jocului cu mărgelile de sticlă.

Societatea descrisă de Hesse ca populând lumea din jurul lui Joseph Knecht nu este una teocratică, dar nu poate fi numită nici „seculară” în sensul modern al termenului, câtă vreme ierarhia din Castalia este întruchiparea consensului prin care se definesc chiar și societățile cele mai stricte. Mai mult decât atât, deși istoria pare a se fi sfârșit, timpul nu s-a oprit nicidecum în provincia pedagogică imaginată de Hesse, de aici și sensul profund al avertismentului adresat de Knecht superiorilor Castaliei cu privire la lumea exterioară care, o dată în plus, pare a fi pe punctul de a-și schimba centrul de greutate și sferile de influență. Și tot de aici necesitatea de depășire, de către reprezentanții Castaliei, a stării meditative și nevoia de implicare a lor în viața activă de dincolo de granițele pașnicei provincii pedagogice care, în acest nou contex, devine tot mai mult un lux mult prea costisitor, dacă spiritul său profund și realizările sale nu pot fi transmise și oamenilor ce trăiesc în lumea obișnuită, oricât de „foiletonistică” ar fi ea... Plecarea lui Knecht nu înseamnă, în acest sens, nicidecum o abdicare de la valorile în care crezuse toată viața, ci dimpotrivă, cea mai profundă înțelegere a lor, precum și dorința de a le pune în practică în folosul semenilor săi, oamenii. Astfel că nu simplul joc cu mărgelile de sticlă este marele adevăr al lumii, ci doar calea ce poate duce spre descoperirea marilor adevăruri ale adevăratei existențe, Knecht devenind, în final, un demn urmaș al lui Faust al lui Goethe, decis, ca și acela, să se bucure de clipă alături de cei asemenea lui. Romanul în sine devine, deci, o istorie a trezirilor succesive ale lui Joseph Knecht, dar și o expresie a contrariilor care, în cele din urmă, se pot reuni, așa cum se întâmplă și în *Narcis și Gură de Aur* sau în *Siddharta*, celelalte mari cărți ale lui Hemenn Hesse. Semn al mării lecții goetheene, că nicidecum adevăratele contrarii nu sunt ireconciliabile, ci se dovedesc a fi complementare, asemenea lui Faust și lui Mefisto. Numai că acum sinteza este desăvârșită, câtă vre-

me contrariile sunt întruchipate de un singur protagonist, Joseph Knecht, Magister Ludi, dovadă a raportării lui Hermann Hesse la modelul lui Diogene Laertius, cel care afirma, se știe, că „tot ceea ce se întâmplă are loc drept consecință a unui lucru contrariu.”

Dominanta parabolică și simbolică nu marchează, însă, doar opera lui Hesse ci, deloc întâmplător, dacă ținem seama că unul dintre reprezentanții săi a fost chiar Franz Kafka, o parte însemnată a literaturii de limbă germană din prima jumătate a secolului XX. Dovadă, creația lui Elias Canetti, care, deși mult mai puțin cunoscută decât a unora dintre contemporanii lui, este cu adevărat una dintre experiențele estetice pe care cititorul contemporan trebuie să le aibă în vedere.

Romanul *Orbirea*<sup>\*</sup>, al lui Canetti, a avut o soartă uluitoare și, nu o dată, stranie; la fel ca, de altfel, și autorul său. Născut în anul 1905, la Ruse (Bulgaria), într-o familie sefardită, Canetti va pleca în 1911 în Anglia, împreună cu părinții, iar după moartea tatălui, la mai puțin de un an, ajunge la Viena, pentru ca în 1938, după ocuparea Austriei de către Germania, să emigreze în Anglia. Viitorul scriitor devine poliglot, însușindu-și rapid, pe lângă spaniola sefardită și bulgară, limbile copilariei, engleza, germana și franceza, luându-și licența în chimie și doctoratul în filosofie, pentru ca, apoi, să-și uimească și să-și impresioneze contemporanii (pe Thomas Mann și Hermann Broch mai cu seamă) prin remarcabilul roman pe care-l definitivează încă în 1931, dar care va fi publicat în 1935, *Orbirea (Die Blendung)*. Cu toate acestea, cartea nu se va bucura, imediat după apariție, nici de succesul și nici de recunoașterea meritate, trebuind să treacă trei decenii pentru ca acest text să fie reevaluat și, practic, pentru prima dată interpretat drept ceea ce fusese de la bun început: unul dintre marile romane ale secolului XX, putând sta din orice punct de vedere (al construcției narative, al modalităților de construcție a personajelor sau al stilu-

---

\* Elias Canetti, *Orbirea*. Traducere, note și postfață de Mihai Isbășescu, Iași, Editura Polirom, 2010.

lui) alături de *Ulise*, al lui James Joyce, de *Procesul* lui Kafka sau de *Muntele vrăjtit* al lui Thomas Mann. Repunerea în discuție a *Orbirii* se datorează ecoului uriaș pe care l-a avut tipărirea, în 1960, a eseului lui Canetti, *Masele și puterea*, excelentă analiză a societății contemporane și a tensiunilor ori priorităților acesteia. Astfel că, ediția din 1963 (a treia!) a *Orbirii*, apărută în Germania după traduceri extrem de bine primite în Anglia, Franța și Statele Unite ale Americii, a avut darul de a-l propulsa pe autor în prim planul dezbaterii criticii și a deschide drumul pentru adevărata discuție a implicațiilor acestei extraordinare construcții narative.

Cititorul care parcurge, fie și parțial, opera lui Canetti rămâne uimit de vastitatea preocupărilor scriitorului, pasionat de literatură, filosofie și dramaturgie (a scris câteva piese de teatru, cum ar fi *Nuntă* – 1932 sau *Comedia vanității* – 1934), dar și excelent eseist (*Conștiința cuvintelor*, 1975), memorialist și literat știind cum să includă note antropologice în mai toate creațiile sale, de la paginile jurnalului nord-african, *Voci din Marrakech* (1967) și până la textele autobiografice *Facla în ureche* (1980) sau *Jocul privirilor* (1985). Exemplu extraordinar al unui autor erudit, veritabilă expresie a idealului renascentist de om universal dar și rară pildă de moderație și discreție în peisajul cultural atât de tumultuos al celei de-a doua jumătăți a secolului XX, Elias Canetti, cel care nu a pretins vreodată că ar reprezenta literatura germană în exil și nici nu a trăit sub luminile reflectoarelor criticii decât arareori, a fost răsplătit, în anul 1981, cu Premiul Nobel pentru Literatură, fără ca acest lucru să reprezinte o surpriză pentru cunoscători.

Opiniile exegezei cu privire la marele său roman, *Orbiria*, au fost, fără îndoială, numeroase și, nu o dată contradictorii – măcar ca element de culoare meritând amintit amănuntul că, la puțină vreme după reeditarea cărții, în 1963, unii interpreți au declarat cartea „un excelent exemplu al prozei postbelice”, alăturându-l pe Canetti de autori precum Christa Wolf sau Günter Grass și pierzând din vedere că geneza, structura și chiar apariția *Orbirii* sunt legate de anii anteriori celui de-al Doilea Război Mondial... Dinco-

Io de toate acestea, se poate constata cu ușurință că deruta criticii, chiar dacă greu de trecut cu vederea, este cumva explicabilă, câtă vreme *Orbirea* are acea calitate unică – marcă, fără îndoială, a capodoperelor – de a fi contemporană în adevăratul sens al cuvântului, chiar și la decenii întregi după publicare. Romanul pare, realmente, a nu fi „datat” prin detalii istorice ori prin fundalul general menit a evidenția desfășurarea acțiunilor, cu toate că atmosfera Vienei, strălucitoare, sordidă sau grotescă, după caz, este excelent descrisă și de neuitat, chiar și după prima lectură. Însă calitatea discursului lui Canetti vine din capacitatea autorului de a aborda o temă extrem de actuală și valabilă nu doar într-o anumită epocă: și anume, orbirea pe care oamenii o demonstrează fie unii față de ceilalți, fie față de epoca pe care o trăiesc (deopotrivă față de provocările pe care Marea Istorie le ridică în fața lor!) și de realitățile sociale, fie chiar față de ei înșiși. De aceea, poate că o parte a criticii a fost tentată mai degrabă să-l apropie pe Elias Canetti de autorii postbelici decât de reprezentanții deja clasicizați ai marelui modernism.

Deși făcând parte din aceeași stirpe a tradiției antirealiste care i-a animat pe Joyce, Kafka, Musil sau Broch, autorul *Orbirii* are un discurs sensibil diferit și mizează pe procedee menite a-l individualiza profund. Atât calitatea analitică a scriiturii lui Canetti, cât și umorul malițios, sarcasmul sau satira mereu prezente în acest text de largă respirație, ca și notele de absurd sui-generis ori de reprezentare scenică pe care o demonstrează nu o dată romanul îl fac pe Canetti să pară cu totul altfel decât majoritatea reprezentanților esteticii marelui modernism european interbelic. Construind întregul ansamblu astfel încât să dea o replică mai degrabă decât să se integreze într-o structură literară deja constituită, Canetti a stabilit cu bună știință un contrast evident față de dimensiunea consacrată ca atare a modernismului literar, fără, însă, a-l nega vreodată, astfel încât pe bună dreptate a fost inclus în orientarea unui modernism de tip analitic. Deloc întâmplător, autorul va afirma: „Orice cuvânt rostit e prefăcut. Orice cuvânt scris e prefăcut. Dar ce există fără cuvinte?”

Romanul *Orbirea* este împărțit în trei părți: *Un cap fără lume*, *Lumea fără cap* și *Lumea din cap*, care aduc în fața cititorului, din perspective diferite, complicatele raporturi stabilite între individ și societate. Inițial, autorul și-a propus să realizeze o vastă construcție epică, în opt părți, un soi de replică la cuprinzătoarea frescă balzaciană, însă menită a evidenția formele, resorturile și urmările pe care nebunia, în diversele ei manifestări, le poate avea într-o societate aflată, practic, deja la jumătatea drumului spre consacrarea reificării complete a ființei umane. Proiectul datează încă din anul 1929, iar dintre personajele creionate încă de atunci, Canetti a păstrat, chiar și după ce a renunțat la ideea inițială, un om pasionat de cărți, care va sfârși de-a dreptul obsedat de ele, nedoritor sau incapabil a trăi altfel decât în biblioteca proprie. Acesta va deveni, în versiunea definitivă a *Orbirii*, Peter Kien, strălucitul specialist în sinologie, care, preocupat mereu de cultura chineză, dar și de faptul că, asemenea unui nou Eratostene, ar putea să orbească, va pieri în flăcări, în mijlocul bibliotecii sale impresionante, care numără peste douăzeci și cinci de mii de volume. Această linie narativă este complicată de câteva conflicte secundare, care marchează istoria nefericitului mariaj al lui Kien cu menajera sa, Therese, cea care, în cele din urmă, îl va da afară din casă, trimițându-l, fără menajamente, pe „capul fără lume”, de-a dreptul în „lumea fără cap”, unde, evident, acesta nu știe – nu poate – să trăiască, singura sa speranță rămânând, pentru el, retragerea în „lumea din cap”. Kien pierde progresiv legătura cu realitatea, atingând, în ultima parte a cărții, stadiul unui paranoic respins de cei din jur și sfârșind prin a rămâne singur: fără Therese, fără intendentul Pfaff și chiar fără diformul pitic Fischerle (pe bună dreptate comparat de o parte a criticii cu Oskar Matzerath, din *Toba de tinichea* a lui Günter Grass). În fond, destinul său era previzibil încă de când dăduse primele semne de orbire: nu una fizică, ci semnificând neputința sa de a se raporta la ceilalți și de a înțelege universul în mijlocul căruia trăia.

De altfel, toate celelalte personaje se comportă la fel și au aceleași simptome, chiar dacă prezentate altfel, de la



Therese cea mereu avidă de bani la Fischerle, cel atât de avid de faimă și gata să facă orice pentru a ajunge campion de șah, doar pentru ca în acest fel să fie respectat, așa cum își închipuie că va fi, de către toți cunoscuții. Fiecare în parte e orb, nu poate sau pur și simplu refuză să vadă cum sunt ceilalți, mereu preocupat de sine însuși. O lume alcătuită din astfel de indivizi e, fără îndoială, în mare pericol de a se stinge, iar Canetti își încheie romanul, deloc întâmplător, tocmai cu incendiul ce cuprinde marea bibliotecă a lui Kien, împreună cu posesorul acesteia. Mesajul cărții reia, așadar, în altă notă, nuanțându-le, o parte dintre semnificațiile prozei lui Hesse, câtă vreme Kien nu e fundamental diferit, ca mod de gândire, de castalienii atât de preocupați de jocul cu mărgelile de sticlă, încât uitau că, dincolo de granițele provinciei lor pedagogice, există și o altă lume...

„Într-o bună zi mi-am dat seama că lumea trebuie descrisă, într-un roman, altfel decât a fost prezentată până acum, căci punctul de vedere și poziția privilegiată a scriitorului nu mai au niciun sens într-un univers aflat în progresivă destrămare”, spunea Elias Canetti. *Orbirea* va fi, așadar, încercarea sa de a surprinde tocmai destrămarea lumii exterioare și, implicit, de a analiza cât mai profund acest fenomen. Hermann Broch va sublinia, în acest sens, grotescul ce marchează numeroase personaje, dar și latura deloc lipsită de duritate și chiar de brutalitate a romanului lui Canetti, o carte deloc comodă, deloc de delectare, combinație neașteptată de elemente ce trimit la absurdul kafkian cu altele, desprinse parcă din ficțiunile livrești ale lui Borges. „Ceea ce se întâmplă într-o carte ca aceasta nu e doar un joc, ci cruda realitate”, spunea autorul, fără a uita notele de sarcasm și de satiră evidente la tot pasul în descrierile nemiloase pe care le face societății contemporane lui, privite în ansamblu. Din această societate se desprinde, firește, Kien, cel care, pe lângă biblioteca reală, fizică, aflată în apartamentul său, poartă cu el, prin obsesia lui pentru cărți, o alta, psihologică și simbolic reprezentată de câte-un volum care-i este nelipsit, chiar și atunci când iese din casă doar pentru câteva clipe.

Biblioteca va deveni, însă, și spațiul morții, semnificând, deopotrivă, identificarea perfectă și completă a lui Kien cu miile de volume aranjate în rafturi, învățatul negând lumea și fiind atât de orb în fața ei, încât preferă să se stingă împreună cu cărțile. Nouă versiune de Don Quijote, dar de astă dată unul lipsit de capacitatea de a vedea și de a înțelege lumea și chiar gata s-o ucidă împreună cu el, iar nu dorindu-și s-o salveze odată cu el, Kien se dovedește a fi prizonier fără scăpare într-o altă și altfel de Bibliotecă Babel, însă, acum, una care nu mai semnifică demersul căutării adevărurilor eterne și al cuvântului care să le exprime, ci spațiul ce consacră lipsa speranței de salvare.

## LIBERTATE, EȘEC, RECIVEM

Henry David Thoreau spunea, la un moment dat, că singurul loc potrivit pentru un om cinstit este închisoarea, câtă vreme majoritatea – orice majoritate – găsește cu ușurință toate pârghiile necesare de a se impune în societate (din nou, în orice societate!) nu doar pentru că argumentul numeric ar fi de natură a-i susține poziția, ci pur și simplu deoarece se dovedește a ști cum să se impună în fața individului și a-l pune pe acesta în inferioritate în primul rând la nivel fizic. Celebrul roman al lui Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*\*, apărut în anul 1962, demonstrează la multiple niveluri ale interpretării acest mare adevăr și, deopotrivă, afirmă cu hotărâre alte câteva, cu atât mai relevante în contextul lumii americane a anilor '60. Căci, comparat cu și pus, pe rând, alături de Kurt Vonnegut sau Joseph Heller, de Philip Roth sau R. Brautigan, în ceea ce privește tendința gotic-ironică și satiric-sarcastică a operei sale, precum și pentru capacitatea de a denunța, cu fiecare pagină publicată, conformismul și acceptarea necondiționată a oricăror explicații sau atitudini oficiale, orientare pe care a observat-o mereu, cu acuitate (și tristețe) în spațiul cultural nord-american, Ken Kesey se dovedește, în egală măsură, a fi și ceva pe deasupra. Mai cu seamă unul dintre cei mai valoroși continuatori ai liniei epopeic-simbolice, impuse în literatura americană de Melville, prin romanul său, *Moby Dick*.

Desigur, în cazul *Zborului deasupra unui cuib de cuci*, mecanismele ficțiunii funcționează, în principal, în sens invers – și mai ales la nivel ironic –, căci scriitorul știe cum să-și adapteze procedeele narrative la noile realități estetice și să exprime, mereu impresionant, nu doar semnificațiile pro-

---

\* Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Traducere și prefață de Marcel Corniș Pop, Iași, Editura Polirom, 2008.

funde și, adesea, ascunse, ale noii lumi (fie ea americană sau nu), ci și să spună câteva lucruri importante despre la fel de noile situații cu care ființa umană se vede silită, într-un asemenea mediu, să se confrunte. Vom remarca, astfel, faptul că sanatoriul de boli psihice (nimic altceva decât o nemiloasă închisoare niciodată numită ca atare) unde se desfășoară acțiunea romanului lui Kesey este tocmai imaginea oarecum inversată – ca printr-un altfel de recurs la resursele reduplicării și oglindirii, diferit fundamental de acela la care recurgea, la începutul secolului XX, un André Gide, de exemplu, – pe de o parte a lumii contemporane scriitorului, iar pe de alta, a capodoperei românești a lui Melville. Conflictul în care se vor angrena din ce în ce mai mult Sora Șefă Ratched și Randle Patrick McMurphy, pacientul ajuns fără motive medicale cu totul întemeiate în sanatoriu devine, pe nesimțite, noua expresie a confruntării dintre erou și monstrul alb, leviatanic (nu întâmplător, Sora Șefă este îmbrăcată în alb din cap până-n picioare, iar lenjeria intimă a pacientului e decorată cu balene) ce va sfârși prin distrugerea și anihilarea fizică a oponentului, prin supunerea la o inumană operație de lobotomie a lui Randle, nonconformistul pacient, de către nemiloasa reprezentantă a unui bine pus la punct sistem medical și, deopotrivă, opresiv. Cu toate acestea, victoria ei este pusă, imediat, sub semnul întrebării. Sigur, principalul său oponent nu mai există, dar naratorul, uriașul indian Bromden, are, finalmente, curajul de a se desprinde complet de toate condiționările și reglementările pe care anterior le acceptase fără crâcnire și de a evada din spital pentru a se alătura celorlalți reprezentanți ai tribului său și a merge la pescuit, departe de mutismul în care se închisese de atâta vreme și depășindu-și dependența față de mașinăria ce producea ceață. Situația aceasta, a dependenței aparent inexplicabile față de aparițiile periodice ale ceții, trimite la romanul *Minunata lume nouă* al lui Aldous Huxley și la dependența de Soma a personajelor celebrei distopii a scriitorului britanic, care evadau, în acest fel, din realitatea căreia nu știau (sau nu puteau) să-i facă față. Căci ceața este cea care îl apără pe Bromden de agresiunea realității – sau, cel puțin, așa își

imaginează el: că, în mijlocul ceții, se află la adăpost de orice rău. Dar, la fel ca și clopotul de sticlă al lui Esther, din romanul *The Bell Jar* al Sylviei Plath, ceața are, aici, în cele din urmă, un dublu efect: pentru că, dincolo de iluzoriul sprijin și adăpost pe care îl oferă, tot ea pune în discuție mecanismele cele mai profunde ale realității sanatoriului, dar și pe cele ale realității exterioare acestei instituții. Mesajul, mai cu seamă în ceea ce-l privește pe Bromden, este cât se poate de profund, în acest caz: ceața îl va proteja, cu condiția să rămână mut, altfel spus, să se conformeze mereu regulilor impuse de Sora Șefă, să nu pună nimic în discuție, să nu gândească, acceptând, practic, o lobotomie de altă natură decât cea la care, mai târziu, va fi supus Randle.

Tocmai acesta este momentul în care aparentul calm al sanatoriului este spulberat de venirea noului pacient, McMurphy, ajuns aici printr-un soi de înșelătorie – căci protagonistul e priceput la așa ceva și, fără îndoială, în clipele sale bune, are tendința de a se considera chiar mai priceput decât este – ca să evite munca silnică. Iar acesta va încerca, nu doar la modul figurat, să-i scoată din ceață pe tovarășii săi de suferință, să le redea încrederea în ei înșiși, fie prin repunerea în mișcare a mecanismelor vorbirii, în cazul lui Bromden, fie prin facilitarea legăturilor umane, fizice, în cazul lui Billy Bibbit, ori a dialogului deschis în cazul lui Harding. Și, desigur, mai ales prin marele război pe care îl începe, chiar din primele ore ale șederii sale în sanatoriu, cu înspăimântătoarea Soră Șefă. Fie prin mici provocări pe care i le aruncă în clipele cele mai neașteptate, fie, ulterior, prin confruntarea decisivă, structurată, și ea, sub forma unui asalt în etape: mai întâi prin supunerea la vot a dreptului pacienților de a urmări meciurile transmise la televizor și în afara orelor de program „de voie” stabilite anterior de conducerea spitalului. Iar, ceva mai târziu – și aceasta va reprezenta, practic, condamnarea sa la moarte – prin agresarea fizică a asistentei, fapt ce duce la operația de lobotomie care îl va anihila, finalmente, pe McMurphy, ale cărui inițiale, R. P. M., reprezintă, după cum autorul însuși a atras atenția nu o dată, prescurtarea formulei „revolution

per minute”, utilizată de reprezentanții generației de tineri contestatari americani, atât de activi în perioada anterioară apariției acestui roman. McMurphy nu face, astfel, decât să străbată extrem de rapid drumul de la filosofia rezistenței pasive – descrisă ca atare, în celebra scenă când toți pacienții privesc, cu încăpățănare, ecranul stins al televizorului – venită, fără îndoială, în descendența ideilor lui Gandhi, la revolta vădită, care reclamă acțiune directă și nemijlocită. Imaginea ospiciului ajunge, în cele din urmă, să simbolizeze o comunitate organizată nu doar pe principii opresive și trăind sub dominația fricii permanente, ci, mai cu seamă – și, implicit, fapt cu atât mai grav – o societate ajunsă la un nivel extrem de conformism și de supunere necondiționată, incapabilă, în fond, a mai medita la condiția sa ori la destinul care îi este hărăzit. În acest context, atât Sora Ratched, cât și doctorul Spivey, aparentul „om bun” din spital, devin exponenții evidenți ai opresiunii și ai periculoasei lipse de umanitate pe care, de altfel, Ken Kesey o identificase nu o dată, sub diverse forme, în contextul lumii în care trăia. Iar pozițiile pe care le adoptă, de-a lungul acestui inedit război, Sora Ratched și McMurphy pot fi interpretate și ca o nouă expresie a celor descrise în celebrul dialog *Gorgias*, unde, dincolo de orice altceva, sunt puse în discuție strategiile de care se folosesc cei implicați în complicatul joc al puterii și al afirmării acesteia asupra celorlalți.

Pe de altă parte, imaginile pe care le folosește Ken Kesey în acest roman pot fi interpretate și din perspectiva raportării lor ironice nu doar la marea carte a lui Melville, ci, cel puțin în egală măsură – dar adoptând, din nou, poziția ironică, considerată de Northrop Frye ca determinantă pentru acest gen de scrieri – la o serie de semne consacrate ale imaginarului occidental. Astfel, Bromden trimite la semnificațiile unui nou Rege Pescar, McMurphy tinde, în unele momente, către identificarea parțială cu modelul cristic, singura șansă pe care o au, în fond, acești tragici pacienți, de a-și păstra umanitatea în mijlocul unei lumi ce tinde să le suprime individualitatea și până și dreptul de a gândi, într-o manieră crudă și de-a dreptul pavloviană,

prin intermediul așa-zisei „terapii de grup” (dar și al electroșocurilor) ce-i îndreaptă, fără puțință de scăpare, înspre categoria celor ajunși în stare pur vegetativă, incurabili. Din această perspectivă, romanul devine nu atât tărâmul confruntării dintre McMurphy și odioasa Soră Șefă, ci, în egală măsură, expresia modului în care, nu o dată, cei ajunși în poziții privilegiate, înțeleg să se folosească de puterea pe care și-o arogă pentru a-i aduce pe cei din jur la o situație de extremă subordonare mergând, adesea, până la anihilarea fizică. Și tot din această perspectivă, finalul cărții, descriind plecarea lui Bromden și speranța, chiar dacă pasageră, a acestuia pentru o viață normală (în măsura în care mai poate fi identificat vreun etalon al normalității într-o astfel de societate...), poartă un mesaj ce exprimă, sintetic, preocupările unei mari părți a literaturii americane a anilor '60. Toate acestea se dovedesc a fi, dacă suntem atenți la detaliile din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, legate de mai vechile semnificații ale Visului American, devenit, aici, viziune, în cel mai larg sens al termenului. O viziune ce reușește, chiar dacă doar temporar, să aducă un neașteptat semn al speranței. Nu neapărat prin încercarea de a demonstra că modul de viață al lui Bromden după plecarea din sanatoriu ar putea să fie cu adevărat viabil pe termen lung, ci mai ales pentru a susține, dincolo de orice posibile condiționări, adevărul vieții și încrederea în puterea omului de a-și afirma individualitatea și alegerile proprii, chiar și în mijlocul unei lumi prea puțin dispuse să permită acest lucru.

Comparat cu Dostoievski, pentru extraordinara sa capacitate de a-i observa pe „umiliții și obidiții” Americii secolului XX, cu Norman Mailer pentru temeritatea de a-i aduce în prim plan pe cei excluși de obicei din universul literar, cu Saul Bellow sau cu Hunter Thompson, dar fără să aibă vreodată violența verbală a celui din urmă sau să ajungă la detașarea rece a naratorilor celui dintâi, Hubert Selby Jr. are mereu în vedere modul în care marele și strălucit(or)ul Vis American evoluează, ca forme de manifestare și semnificații, în mijlocul unei lumi prea puțin dispuse

să mai creadă în vise – și cu atât mai puțin în viziuni de genul celei impuse în literatura americană cu câteva decenii în urmă de Ken Kesey.

„A fost oarecum amuzant că, pe când ne aflam la Cannes, la premiera filmului, niciunul dintre ziariști sau reporteri nu dorea să discute cu noi – cu Ellen Bursty, Jared Leto, Jennifer Connelly sau cu mine – căci cu toții voiau să-l audă doar pe Hubert Selby Jr. Acolo el era adevărata celebritate! Dovadă, mi-am dat seama după aceea, că Europa, spre deosebire de America, îi recunoaște și-i apreciază extraordinara contribuție la literatura contemporană”, spunea regizorul Darren Aronofsky în anul 2000, la puțină vreme după succesul repurtat de pelicula sa, *Requiem for a Dream*, realizată pornind de la romanul omonim al lui Hubert Selby Jr. Filmul, vizionat de milioane de spectatori, beneficiind de nominalizări la Premiile Oscar și la Globurile de Aur, a contribuit mult la impunerea, în rândul publicului (inclusiv a publicului cititor) american a unui autor adesea ignorat și trecut în mod voit cu vederea de iluștrii reprezentanți ai criticii academice de peste Ocean. Căci, oricât de paradoxale ar putea să pară cuvintele lui Aronofsky, ele erau, în acel moment, foarte adevărate și reflectau o realitate atât a „establishment”-ului literar american, cât și a preferințelor cititorilor. Care, chiar dacă erau – ori se declarau a fi! – fascinați de imaginea Visului American și de modul în care aceasta a evoluat în literatură de-a lungul vremii (de la F. Scott Fitzgerald la John Updike, de exemplu), nu-l considerau pe Hubert Selby un autor demn de luat în seamă, judecându-i mult prea adesea opera din perspectiva amănuntelor șocante care îi marchează biografia ori, în cel mai bun caz, din aceea a unui experiment (gratuit) pe care scriitorul l-ar fi făcut la nivelul limbajului românesc.

Cu toate acestea – și în ciuda tuturor acestora – și deși a scris relativ puțin în comparație cu contemporanii săi (publicând doar cinci romane și un volum de povestiri), Hubert Selby Jr. impune, prin întreaga sa creație, o altă viziune asupra lumii de peste Ocean, a prosperității și a sta-



bilității sale, dar și asupra celebrului Vis American care, oricât de strălucitor a putut vreodată să fie, în cea de-a doua jumătate a secolului XX ajunge să aibă nevoie de un recviem... Apărut după *Ultima ieșire spre Brooklyn* (1964), text acuzat de obscenitate și chiar interzis pentru un timp în câteva țări, dar și după decizia autorului de a lupta împotriva dependenței de droguri și de calmante, romanul *Recviem pentru un vis\** (1978), deși ignorat de o parte a criticii sau disprețuit de o alta, va fi considerat, în ultimii ani, o adevărată *Divina Comedie* a unei Americi care nu mai poate nutri speranța niciunui Paradis și a niciunei călăuze de nădejde. De aici deruta, teama, ezitățile permanente ale protagoniștilor acestei cărți, de la Sara, cea care visează să ajungă la televiziune, unde să poarte mult iubita sa rochie roșie, la fiul ei, Harry, cel care speră să poată câștiga suficienți bani pentru a pleca departe – cât mai departe – de Bronx împreună cu Marion, iubita sa și Tyrone, prietenul lui. În paranteză fie spus, ecranizarea lui Aronofsky mută acțiunea din Bronx-ul anilor '70, unde era ea plasată în roman, pe străzile din Coney Island, la jumătatea anilor '90, însă utilizează dialogurile lui Hubert Selby Jr., pe fondul unui soi de „expresionism cu note hip-hop”, după cum critica de film a afirmat imediat după premieră. În acest fel, totul pare actualizat, acțiunea e de-a dreptul contemporană, iar conflictele și tensiunile sunt aceleași, la mai bine de douăzeci de ani distanță. Dovadă, dacă mai era nevoie, că Visul American se afla, și la începutul noului mileniu, cam în aceeași stare cu cea descrisă în imagini atât de pregnante în cartea de față. Căci, dacă Tyrone, Harry și Marion sunt dependenți de droguri, căutându-și iluzoria salvare de griji și de nefericire în substanțele interzise, Sara, fără să fie în afara legii, nu poate trăi fără ciocolată, fără pastilele menite s-o ajute să slăbească și mai ales nu concepe viața fără televizor. Astfel că visul ei de a ajunge pe platourile de filmare devine o adevărată expresie a unei dependențe parcă și mai

---

\* Hubert Selby Jr., *Recviem pentru un vis*. Traducere și note de Andra Matzal, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

grave decât cea a fiului său. Fiecare personaj coboară în fiecare zi în infernul propriu, se luptă să iasă la suprafață și nu găsește nicio altă soluție decât refugiul în efemeritatea unui vis (auto)indus artificial.

Înrudit cu scrierile lui Charles Bukowski sau William S. Burroughs, *Recoiem pentru un vis* dezvăluie cititorului care trece dincolo de șocul inițial al subiectului și al unor scene violente ori al limbajului uneori crud, o profunzime și o viziune comparabile, dintr-un anumit punct de vedere, cu acelea ale unui Kafka ajuns în Țara-Minunilor-Televizate-și-a-Paradisurilor-Amfetaminice-și-Artificiale. Numai că, „la fel cum nimeni nu e profet în propria țară”, după cum scriitorul a subliniat sarcastic – mai cu seamă după succesul filmului din anul 2000, care l-a propulsat, deodată, în atenția lumii culturale – nici autorul *Recoiemului* nu a avut șansa unei receptări adecvate în spațiul american; paradoxal, deoarece, după cum tot el spunea, „M-am considerat întotdeauna un scriitor extrem de american – e adevărat, însă, nu și unul agreat de *establishment*-ul academic. Lucru care, dacă mă gândesc bine, ar trebui, în acest context, să mă flateze, câtă vreme nu am scris decât pentru a spune ceva celor altfel neauziți, inexistenți și necunoscuți, iar nu lumii bune a saloanelor literare contemporane...” Iar cei altfel nevăzuți și neauziți sunt prezentați în aceasta carte într-un mod care îi face nu doar adevărate personaje de roman, ci îi transformă și în adevărați reprezentanți ai unei lumi care, chiar dacă a fost adesea negată sau ignorată, a existat și continuă să existe. Nimic altceva decât un alt chip al Americii zilelor noastre, lipsit de fardul publicității și de strălucirea reclamelor turistice, ca și de obsesia unei politici atât de corecte, încât își pierde sensul și substanța și devine simplă demagogie. *Recoiem pentru un vis* este, ca să repetăm formularea autorului, „un roman despre cancerul unui vis”, un text care spune foarte multe despre eșecul cu care marele Vis American s-a soldat în perioada contemporană. Prosperitatea, proprietatea, prestigiul și toate celelalte aspecte considerate definitorii pentru ființa umană se dovedesc, privite astfel și dintr-un unghi care exclude orice

cosmetizare, a fi cele mai periculoase iluzii, iar urmărirea lor – calea cea mai sigură spre ratare. Căci omul ajunge, dorind să corespundă unui standard pur exterior, să-și piardă individualitatea, să nu se mai recunoască pe sine, să gândească așa cum vorbesc actorii de reclame și să simtă durerea doar atunci când vede stelele de cinema plângând cu lacrimi de glicerină pe marele ecran. Sara este, desigur, exemplul edificator în acest sens și un personaj cu adevărat impresionant, mai ales prin dorința ei de a fi respectată de ceilalți doar pentru că ea consideră că întreaga societate trăiește asemenea ei, sub eterna fascinație a micului ecran, veritabil Tărâm al Făgăduinței Iluzorii unde speră, visează și se luptă să ajungă cât mai aproape de „vocale care veneau dinspre televizorul ei”. Adică, în realitate, tocmai spre locul unde orice vis sfârșește în coșmar.

Hubert Selby Jr. demonstrează cum drog nu înseamnă, cel puțin în Bronx, doar substanță interzisă, ci tot ceea ce oferă ființei umane iluzia că o reală cunoaștere de sine ar fi inutilă și că omul se poate mulțumi, pentru a fi fericit, cu o ceașcă de cafea la fiecare câteva ore, cu o bomboană de ciocolată la câteva minute ori cu vizionarea unui talk-show în fiecare seară. Numai că, desigur, viața e în altă parte și, mai ales, înseamnă altceva, iar la acest adevăr vor ajunge toți protagoniștii *Recviemului*, cei pe care autorul îi înțelege extrem de bine, el însuși fiind afectat, în mai multe momente ale vieții sale, de dependența de droguri (prima oară când le-a simțit puterea înspăimântătoare fiind, după propria mărturisire, atunci când, aflat în spital în stare gravă, pierzându-și un plămân din cauza tuberculozei, era convins că nu va supraviețui durerii fizice și mai ales suferinței psihice pe care starea în care se găsea i-o provoca). Pe de altă parte, personajele *Recviemului* au, dincolo de limbajul uneori dur, capacitatea de a manifesta compasiune și înțelegere pentru semenii, iar aspectul acesta atenuează prima impresie de „dirty realism” (despre care s-a discutat mult, mai ales pornindu-se de la exemplul prozei lui Raymond Carver) pe care textul acesta o poate da. Vorbind despre violență, droguri, sex, suferință și marginalizații societății, Hubert Selby

Jr. șochează chiar și acum, după ce furia anilor '60 ori '70 a trecut de mult. În acest context, devine, probabil, mai puțin important dacă scrierile sale reprezintă ficțiuni biografice sau, ca să repetăm o sintagmă impusă de Stephen Cooper, biograful lui John Fante, „confesiuni meditative”. Desigur, scriitorul și-a prins, indirect, propria viață în operă, reimaginând și redimensionând în repetate rânduri amănunțele biografice, dar, de la un anumit punct încolo, acestea au devenit, pur și simplu, literatură.

## INCURSIUNI ÎN LUMEA LITERARĂ IBERO-AMERICANĂ

### GUILLERMO CABRERA INFANTE. LITERATURĂ, JOC, NOSTALGIE

*„Pentru mine, a scrie,  
și includ aici și ceea ce primește, în general, numele de literatură,  
este în primul rând un joc.” (Guillermo Cabrera Infante)*

Romanul latino-american al epocii contemporane reprezintă nu doar o uluitoare înnoire a formelor și formulelor narative, ci și, după cum demonstrează, printre alții, Carlos Fuentes, un veritabil experiment la nivelul limbajului. Desigur, tendința aceasta nu e specifică doar literaturii continentului sud-american, ea putând fi identificată și în scrierile unor autori extrem de diferiți, cum sunt Witold Gombrowicz, Italo Calvino, William Burroughs sau Maurice Roche, însă proza reprezentanților „boom”-ului e, poate, cel mai radical exemplu în acest sens, câtă vreme ea, privită în ansamblu, neagă ordinea anterioară a planului lexical și propune, în locul acesteia, inovația totală, dezordinea formală și umorul utilizat în toate implicațiile sale. Limbajul românesc devine, astfel, el însuși, semn al ambiguității, fiind marcă a pluralității semnificațiilor, dar și rețea complicată de aluzii și trimiteri livrești, expresie predilectă a unui model de operă mereu deschisă pentru acel cititor (ideal!) atent la detaliile aparent neînsemnate.

Trecerea de la formele literare „tradiționale” la cele „ale viitorului” – după caracterizarea aceluiași Carlos

Fuentes – este, așadar, extrem de evidentă la nivelul acestei proze, care dovedește la tot pasul o vitalitate extraordinară și o capacitate unică de adaptare la noi ritmuri și la alte aspecte tematice decât cele consacrate de un prea lung uz literar. Poate că nicăieri nu sunt toate acestea atât de evidente ca în creația lui Guillermo Cabrera Infante și mai cu seamă în „magnum opus”-ul său, *Trei tigri triști*\*. Cunoscută și apreciată în cercurile literare cubaneze încă din anul 1964, sub titlul *Vista del amanecer en el tropico* (pentru care primește chiar Premiul Biblioteca Breve) și publicată în anul următor drept *Trei tigri triști*, cartea aceasta, pe care adesea critica a numit-o, în ciuda opoziției autorului, „roman”, este o operă unică și halucinantă, adevărată (și borgesiană!) carte de nisip, capabilă să provoace în fiecare pagină clișeele de gândire și de interpretare și să scape oricărei încercări de a fi pusă în orice fel de pat al lui Procust.

„M-am născut în Cuba și sper să mor în Anglia”, spune, în 1983, Guillermo Cabrera Infante, iar acest lucru se va și întâmpla: după 1965, el renunță la cariera diplomatică și rămâne în Europa, opunându-se deschis cenzurii regimului lui Fidel Castro, așa cum, anterior, se opusese și celui al lui Fulgencio Batista, în calitate de cofondator al revistei *Nueva Generacion*. Opera sa, deși mai puțin cunoscută decât a altor reprezentanți ai generației „boom”-ului latino-american, este extraordinară, atât în ceea ce privește volumele de proză scurtă (*Así en la paz como en la guerra*, 1960 sau *Delito por bailar la chachacha*, 1995) ori de epică de largă respirație, cum e mai ales *Tres tristes tigres*, de memorialistică *La Habana para un infante difunto* (1979), cât și scenariile de film, remarcabil rămânând *The Lost City*, care consacră, o dată în plus, marea temă – de-a dreptul obsesie – a scriitorului și anume atmosfera specifică Havanei (și Cubei) anilor ‘50.

*Trei tigri triști* începe cu o „Notă” și un „Avertisment” semnate de autor, în care cititorii sunt anunțați că această

---

\* Guillermo Cabrera Infante, *Trei tigri triști*. Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Curtea Veche Publishing, 2010.

carte „este scrisă în spaniola cubaneză. Adică, e scrisă în diferitele dialecte care se vorbesc în Cuba, iar scriitura nu este decât o încercare de a capta din zbor glasul omenesc, cum s-ar spune”, completate, ulterior, cu nesfârșite jocuri de cuvinte, invenții lexicale și experimente narative sau de expresie, menite să configureze un uriaș joc de cuvinte, un *puzzle* lexical, fără egal în întreaga literatură latino-americană și comparabil, poate, doar cu marile construcții narative din *Șotron*, de Julio Cortázar, sau *Abaddón*, *Exterminatorul*, de Ernesto Sábato. Cabrera Infante își definește opera drept „distrugerea deliberată a tuturor acelor structuri ce tind, în mod tradițional, să fie perfect organizate”, veritabilă revoluție la nivelul frazei scrise, implicând mai cu seamă ritmul inimii în domeniul aparent atât de strict al cuvântului scris. Cartea, dincolo de enorma provocare pe care o pune în fața fiecărui cititor, demonstrează și o nouă înțelegere a lumii și a omului modern, căci această nouă lume e guvernată de noi forme de reprezentare a realității exterioare și a nivelului realității istorice. Amplificarea sau chiar exagerarea mărcilor specifice genului romanesc, precum și ruptura evidentă la nivelul limbajului sunt menite a accentua faptul că, acum, proza trebuie să exprime cât mai coerent cu putință nu doar realitatea universului obiectiv, ci și marile dileme ale civilizației occidentale în ceea ce privește evoluția personajului literar însuși – care se va vedea lipsit, desigur, de acea coerență a prozei deceniilor anterioare. În plus, romanul – fie că îl numim sau nu astfel! – trebuie să știe cum să abordeze și propria sa estetică și să se transforme, deci, într-o specie literară capabilă să includă dimensiunea eseistică și interogația perpetuă asupra propriilor origini ca strategie constantă, iar nu (doar) ca eventuală soluție de final. Limbajul devine, deci, istorie, fundamentată în condiția de metaforă a realității exterioare, iar nu în determinismul acestei condiții. Nimic altceva, în fond, decât valorizarea unei estetici și practici a rupturii, atât de bine documentată de Octavio Paz în studiile sale asupra modernității literare.

În *Trei tigri triști*, aceste strategii ale rupturii apar prin utilizarea numeroaselor puncte de vedere de pe parcursul

cărții, prin configurarea nivelului logic-cronologic, prin tehnica montajului cinematografic foarte bine însușită de scriitor, toate ducând la concluzia ca proza devine, pentru Cabrera Infante, ficțiune, în sensul pe care Borges îl dădea termenului, astfel încât maniera în care cititorul trebuie să decodifice sensurile textului variază de la o secțiune la alta. Chiar titlul cărții consacră jocul lingvistic practicat cu atâta plăcere de autor, Cabrera Infante afirmând că „trei tigri triști nu înseamnă, practic, nimic”, ci doar punerea alături a unor cuvinte care l-au atras prin sonoritatea lor. (În paranteză fie spus, versiunea în engleză a acestei mari cărți a literaturii latino-americane este intitulată *Three Trapped Tigris*, tocmai pentru a se păstra, pe cât posibil, sonoritatea specifică din limba spaniolă.) Prin urmare, titlul nu mai trimite la nici o realitate (textuală) tematică, ci are doar rolul de a semnaliza, de la bun început, limbajul ca materie privilegiată a unui demers estetic de o anvergură nemaîntâlnită până atunci. În plus, încercând să „capteze din zbor glasul omenesc”, *Trei tigri triști* pune în prim plan procedeele oralității, dar nu în sensul unei verosimilități realiste, ci ca semn al deconstrucției – și reconstrucției – sensurilor tradiționale. Un rol similar are și epigraful din Lewis Carroll: „Și încercă să-și imagineze cum arată flacăra unei lumânări după ce aceasta a fost stinsă.” Limbajul nu mai este, deci, simplu mijloc de exprimare a realității imediate, palpabile, ci tocmai a ceea ce se află dincolo de ea și, cumva, pe deasupra acesteia. Literatura devine, deci, joc verbal pur, transpunere a mecanismelor oralității drept practici ale scriiturii, ficțiune autoreferențială care consacră noua proză drept căutare metafizică a Cuvântului.

Realitatea textului alcătuit dintr-un Prolog, opt capitole (împărțite la rândul lor în blocuri narrative compacte, dominate de un anumit glas și de o tonalitate specifică) și un Epilog, va fi ocupată, prin urmare, de numeroase voci narrative, consacrand o structură prin excelență deschisă – dar nu inexistentă, așa cum o parte a criticii s-a grăbit să afirme. Tehnica fragmentării continue și spontaneitatea expresiei determină un altfel de proces al lecturii și reclamă, fără îndoială, un altfel de cititor. Comparat, pentru toate acestea,



cu Donoso din *El obsceno pájaro de la noche* sau cu Sarduy, din *De donde son los cantantes*, Cabrera Infante se individualizează mai cu seamă prin aceea că, pentru el, „structură” înseamnă mai ales interacțiunea personajelor și a relațiilor personale de pe parcursul textului, Julio Ortega neizitănd chiar să vorbească despre o adevărată „micro-structură” în *Trei tigri triști*, narațiunea, în sens tradițional, nemaifiind deloc esențială. Această carte nu este **despre** ceva anume – decât, poate, dacă punem alături anumite detalii, despre atmosfera Havanei de la începutul anilor '50. Numai că acest mod de a construi un text literar nu e cu totul nou, câtă vreme, dacă suntem atenți la detaliile din întreaga operă a lui Cabrera Infante, autorul se raportează în permanență la *Tristram Shandy*, romanul lui L. Sterne, iar în anumite momente chiar la viziunea din anticul *Satyricon* al lui Petronius; ori, dacă avem în vedere jocurile lingvistice, la *Zazie dans le metro*, de Raymond Queneau, unde personajele conjugă verbe și dezbat coincidențele sau corespondențele ortografice sau ortoepice...

Apoi, în *Trei tigri triști*, planul sintagmatic se suprapune peste cel paradigmatic într-un mod oarecum asemănător celui impus de reprezentanții Noului Roman Francez, însă Cabrera Infante complică totul și prin permanenta împletire a cuvintelor în spaniolă cu cele în engleză, cartea devenind, în anumite fragmente, veritabil carusel lingvistic și nouă imagine a unui Turn Babel. Faptul este evident mai cu seamă în Prolog, a cărui natură este oral-teatrală și consacră spectacolul drept manifestare privilegiată și expresie a unei realități în permanentă schimbare. Este un adevărat *show* al vocilor care evoluează pe scena celebrului cabaret *Tropicana*, dominant fiind, desigur, glasul prezentatorului care pune în discuție, implicit, și delicatele probleme ale traducerii – fiind vorba, aici, despre nevoia de a traduce formele oralității la nivelul expresiei scrise, dar și de a transpune, în spaniola cubaneză, engleza ca limbă privilegiată a oricărui *show* care se vrea cât mai strălucitor: „*Showtime!* Doamnelor și domnilor. *Ladies and gentlemen.* Vă doresc, doamnelor și domnilor, să aveți cu toții o seară

foarte bună. *Good evening, ladies and gentlemen. Tropicana, CEL MAI fabulos cabaret din lume... Tropicana, the most fabulous night-club in the WORLD... prezintă... presents... no-ul său spectacol... its new show... în care artiști de renume continental... where performers of continental fame... vă vor purta în lumea minunată... They will take you all to the wonderful world... și extraordinară... of supernatural beauty... și frumoasă... of the Tropics... Tropicul pentru dumneavoastră, dragi compatrioți... Tropicul la Tropicana!"*

După Prolog, personajele – o parte din ele! – sunt aduse în fața cititorului în prima secvență a cărții, intitulată *Debutanții*. Este vorba despre o adevărată poetică a discontinuității, cu care lectorul trebuie să se obișnuiască, completată cu o tehnică de-a dreptul polifonică, în buna descendență a lui Juan Rulfo, și cu o viziune a ambiguității, deprinsă de Cabrera Infante de la Juan Carlos Onetti. Următoarele capitole, *Seserbió* (relatând ritualuri și practici magice de origine africană), *Casa oglinzilor*, *Vizitatorii și Bătaie de cap*, sunt intersectate permanent de o secțiune recurentă, *Ea cânta boierouri*, iar metamorfoza lumii naturale în secvențe de-a dreptul onirice dă textului o aură de irealitate combinată cu parodia atotprezentă, în fața căreia cititorul mai puțin pregătit pentru astfel de experimente rămâne buimăcit. Niciodată nu poți separa cu siguranță ceea ce este imaginat, real sau doar ipotetic, lumea textului devine o lume a infinitelor posibilități, exemplul edificator fiind, poate, acela al domnului Campbell, turist american, care își relatează aventurile prin Havana, însă versiunea lui e imediat corectată de cea a doamnei Campbell, doar pentru ca, la câteva pagini mai încolo, să aflăm că cei doi nici măcar nu erau căsătoriți... (*Povestea unui baston urmată de Spuneți și Dvs. ce corecturi ale dnei Campbell*) Rezultă o „dereglare a tuturor simțurilor/sensurilor”, dar într-un alt mod decât în cazul lui Rimbaud, cartea devenind un carusel verbal, semn caracteristic al procesului continuu de creație – geneză și autogeneză în același timp – a literaturii. Mai cu seamă în *Bătaie de cap*, permanentele interogații și parodia ce afectează nivelul lingvistic structurează o realitate verbală atotstăpâ-

nitoare și de natură a modifica până și cele mai profunde convingeri ale cititorului. „Cine era Bustrofedon? Cine a fost cine va fi și cine este Bustrofedon? B? A te gândi la el e ca și cum te-ai gândi la găina cu ouă de aur, la o ghicitoare fără răspuns, la spirală. El era Bustrofedon pentru toți și totul pentru Bustrofedon era el. Nu știu de unde dracu a scos vorbuleta sau vorba asta urâtă. Singurul lucru pe care îl știu este că numele meu era de multe ori Bustrofoton sau Bustrofotomaton, depinde...” Cartea intră, astfel, și într-un dialog – nu o dată tensionat – cu *Alice în Țara Minunilor*, de Lewis Carroll, iar capitolul următor, *Moartea lui Troțki relatată de diferiți scriitori cubanezi, după mai mulți ani, sau înainte* reprezintă transcrieri ale parodiilor lui Bustrofedon, cel care imită și se amuză utilizând stilul mai multor autori latino-americani, unii dintre ei contemporani ai lui Cabrera Infante.

Se detașează, în acest context, monologurile lui Codac, care relatează, din perspectiva sa, întâlnirea cu Estrella, precum și vizitele femeii la medicul psihiatru, în fața căruia își povestește viața – victorie deplină a tuturor procedeelelor oralității: „Vineri v-am spus o minciună, domnule doctor. Enormă. Băiatul ăla de care v-am vorbit nu s-a însurat cu mine. Eu m-am măritat cu alt băiat pe care nici măcar nu-l cunoșteam și el nu s-a căsătorit cu mine, pentru că era homosexual și eu am știut-o din prima zi, fiindcă mi-a spus-o el. Dar mă invita să ieșim pentru că părinții lui bănuiau că cel mai bun prieten al lui era ceva mai mult decât cel mai bun prieten și îl amenințaseră că o să-l trimită la o academie militară dacă nu-și găsea o iubită. Dar eu n-am fost niciodată iubita lui. Deși până la urmă n-au mai trebuit să-l trimită la o academie militară.” Realitatea romanescă devine, o dată în plus, exclusiv realitate verbală, pusă sub semnul multiplicității variantelor adevărului, iar *Trei tigri triști* se transformă în meditație cu privire la nevoia romanului de a-și căuta mereu propria origine, mai cu seamă cu scopul de a-și întemeia cu adevărat viitoarea viabilitate estetică. Cartea se dovedește, însă, a fi, și efort de căutare a unui lector ideal, noul tip de lector ideal, ale cărui coordonate

sunt sugerate de Cabrera Infante de la începutul textului. Se instituie, treptat, și un nou cod de lectură, cu noi reguli – mai precis, aflat sub unica regulă a totalei lipse de reguli! – iar realitatea este reinventată, prin cuvânt, de fiecare nou cititor, altfel ea e menită a înceta să existe.

Literatura nu mai e, așadar, doar semn scriptural, ci se adresează deopotrivă ochiului și urechii, devenind o „artă totală”, a cărei finalitate este, deloc în ultimul rând, aceea de a medita cu seriozitate, dincolo de permanenta parodie sau de pasișă ce pare a domina, pe alocuri, asupra sensului sensurilor literaturii într-o lume a permanentelor provocări extraestetice. De aici și efortul de parodiare a stilului marilor scriitori cubanezi, de la José Martí sau José Lezama Lima, la Alejo Carpentier sau Nicolás Guillen, din secțiunea amintită deja. *Trei tigri triști* apare, astfel, ca veritabilă căutare atât a propriei origini, cât și a originii romanului, în ansamblu. Dar și căutare a unei realități care se dovedește mereu a fi pluristratificată și, practic, infinită – cel puțin ca posibilitate a limbajului. Viața însăși e, în esență, căutare, iar cartea lui Cabrera Infante, dincolo de permanentul spirit ludic care o animă, este și imagine – și metaforă privilegiată – a existenței umane, căutare constantă dincolo de moarte, ca să-l parafrazăm pe Quevedo.

*Petrecerea*, ultima – și cea mai vastă – secțiune a cărții, reprezintă dialogul dintre Arsenio Cue și Silvestre, încheiat într-un delir verbal total, asemănător cu cel din piesele unui Eugen Ionescu, de pildă, finalitatea ei fiind și aceea de a demonstra cum, în anumite situații, literatura se poate transforma în anti-literatură, Cabrera Infante prefigurând, astfel, multe dintre obsesiile de mai târziu ale postmodernismului. La un anumit nivel, cei doi sunt, metaforic, „doi tigri” străbătând străzile Havanei, noaptea, incapabili să stabilească un real dialog, dovadă a sterilității lumii în care trăiesc – sau, poate, în care nu știu cum să trăiască. Nesiguranța, lipsa comunicării și singurătatea consacră importanța multiplicității vocilor narative, dar și nevoia permanentă a unor puncte de vedere complementare, de natură să clarifice perspectivele în această adevărată „galerie de voci”

despre care vorbea Emir Rodríguez Monegal. Mario Vargas Llosa folosea și el naratorii multipli și punctele de vedere diferite, numai că scriitorul peruan oferea sugestii și puncte de sprijin cititorului său, menite a-l ajuta să descrie sensurile textului. Cabrera Infante nu mai procedează astfel, lăsându-și lectorul singur într-un hățiș verbal, adevărat labirint – acum, nu neapărat borgesian! – al sensurilor multiple și, nu o dată, contrare. Scriitorul a vorbit, pentru a-și clarifica perspectiva, despre „tehnica posibilităților realizabile”, utilizată în literatură de autori extrem de diferiți, cum ar fi Sterne, Poe, Cortázar și, în primul rând, Cervantes.

Estetica rupturii, despre care s-a discutat atât de mult în legătură cu această carte unică a literaturii universale, încheie un ciclu romanesc – sau prozastic – și pune, deopotrivă, punctul final în contextul unei tradiții epuizate estetic, subliniind și semnificațiile tăcerii, mereu abordate subtextual în *Trei tigri triști*. Căci lumea pe care o descrie, fie și tangențial, cartea lui Cabrera Infante, este a Havanei anilor de dinainte de instaurarea regimului lui Fidel Castro, dar toate elementele care ar fi putut sugera tensiunile politice ale lumii cubaneze a acelei epoci, sunt omise cu grijă, *Trei tigri triști* fiind, din acest punct de vedere, „cel mai apolitic roman cubanez”, după cum nu puține voci ale criticii au afirmat. Însă, dacă ținem seama de amănuntul că această carte a fost mai întâi cenzurată drastic, iar apoi interzisă în Cuba, înțelegem că nostalgia niciodată direct exprimată a autorului față de o lume aflată în pragul dispariției au transformat textul într-un soi de manifest cu efecte extrem de puternice, *Trei tigri triști* devenind, privită astfel, cea mai politică scriere a acelor ani – și, deopotrivă, cea mai subversivă. Textul e, pe alocuri, asemenea unui lanț izotopic, alegorie a vieții, relația omului cu orașul având (și) ecouri rousseau-iste, societatea fiind aceea care îl corupe până și pe cel mai inocent membru al său.

Iar nostalgia acelei Havane care, după ascensiunea la putere a lui Fidel, a încetat să existe, îl marchează pe Cabrera Infante de la un capăt la altul al acestei cărți. De

aici obsesia timpului – dar și a a spațiului privilegiat și imposibil de regăsit altfel decât prin recursul la amintire și la cuvânt. Sau la discursul parodic și oral, plin de umor și provocând, adesea, râsul, doar pentru ca, astfel, autorul să-și poată ascunde lacrimile.

Dacă *Tres tristes tigres* sau *La Habana para un infante difunto* (1979), considerate textele reprezentative ale lui Cabrera Infante impuneau un prozator de primă mărime și, demonstau plăcerea uluitoare a acestuia de a experimenta la nivel narativ sau de include în fiecare pagină de proză procedee considerate, până atunci, greu de asimilat domeniului literaturii, *Nimfa nestatornică\** (*La ninfa inconstante*), cartea apărută în anul 2008, mult așteptată de lumea literelor hispane, confirmă un talent covârșitor și, în egală măsură, aduce câteva elemente de noutate la care, poate, nici cei mai fervenți susținători ai săi nu se așteptau: pe de o parte, coerența unei narațiuni conduse cu o mână sigură, iar pe de alta, intensitatea lirismului – însă întotdeauna perfect integrat unui text romanesc.

Unele dintre creațiile anterioare ale lui Cabrera Infante dădeau senzația a fi compuse din mai multe fragmente (semi)independente, rezultatul fiind un colaj de tip special, chiar și *Trei tigri triști* mizând mult pe secvențe narrative care se oglindesc unele în altele și oferă, astfel, o viziune integratoare, în timp ce *La Habana para un infante difunto* reia modelul educației inițierii/ protagonistului, însă întrerupe firul epic pentru a recompune atmosfera capitalei cubaneze. În comparație cu aceste exemple, *Nimfa nestatornică* pare un text mai simplu, însă cartea este mai clar structurată din punctul de vedere al cronologiei, pentru prima dată respectată atât de bine de Cabrera Infante, dar și la acela al unui lirism de substanță care, acum, nu mai dă senzația unui pur adaos formal, ci devine una dintre componentele ce definesc structura romanului.

Cititorul are în față, la un prim nivel al semnificațiilor,

---

\* Guillermo Cabrera Infante, *Nimfa nestatornică*. Traducere de Liliana Pleșa Iacob, București, Curtea Veche Publishing, 2011.

o poveste de dragoste, inedită, în esența sa, căci protagoniști îi sunt un critic de film suficient de pedant și pasionat de complicatele jocuri și asociații lingvistice și o adolescentă de (aproape) șaisprezece ani, Estela Morris, frumoasă (foarte frumoasă, desigur!), însă lipsită de știința de carte pe care un astfel de îndrăgostit ar fi fost de așteptat să și-o dorească de la iubita sa... Cu toate acestea sau, mai bine zis, împotriva tuturor acestor deosebiri care, practic, fac de la început istoria celor doi „o poveste asimetrică”, după cum Cabrera Infante însuși a numit-o, pasiunea pe care o trăiesc pare a fi mai presus de orice rațiune și capabilă să învingă orice argument rațional. În atmosfera inconfundabilă a Havanei anilor 1957 – 1958 descrisă de autor cu o plăcere pe care nu încearcă vreo clipă să și-o ascundă, ea fuge de acasă, unde și așa nu era fericită, iar el fuge dintr-un mariaj care îl făcea să se simtă cum altfel decât nefericit... Cartea, cu numeroase accente legate de biografia lui Cabrera Infante, după cum a mărturisit Miriam Gómez, soția scriitorului (cea care a și pregătit pentru tipar acest text, după precisele sugestii ale autorului), demonstrează convingerea acestuia că în literatură întâlnim mereu viața, cel puțin sub forma sa cea mai elaborată, care este memoria...

Textul mizează mult pe valorificarea unor simboluri care l-au atras mereu pe Cabrera Infante, semnul sub care sunt puse majoritatea acțiunilor și atitudinilor protagonistei fiind zborul fluturilor, dar și uluitoarea evoluție a acestora, mai cu seamă stadiul de nimfă – de aici și titlul cărții. Estela este, fără îndoială, o „nimfă nestatornică”: cititorul află că povestea de dragoste s-a sfârșit, că frumoasa adolescentă a murit (nu se spune nici cum, nici când, acest amănunt fiind trecut sub tăcere și tratat în cheie vădit simbolică). Estela nici nu moare în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă dispăre, se evaporă în lumina nesfârșită – a zilei sau a iubirii; asemenea unui fluture minunat, făcut doar pentru a uimi, prin frumusețea sa, pe toți cei care au șansa – sau ghinionul... – de a-l întâlni. Căci Estelita – numele său trimitând, deopotrivă, la strălucirea stelelor („estrella”), dar și la recea eroină din *Marile speranțe* de

Dickens și la Stella lui Jonathan Swift – cucerește și pune în încurcătură în același timp prin fragilitatea sa, dar și prin capacitatea de a întruchipa prezentul însuși, frumusețea clipei și, desigur, intensitatea sublimă a unei iubiri imposibile.

Ironia – nu putea lipsi ironia dintr-un text al lui Cabrera Infante! – este tocmai că această replică în cheie cubană a marilor personaje feminine ale literaturii universale nu e deloc interesată de cultură, ea fiind, prin excelență, natură. Jocul erotic prezent în primul plan al narațiunii se transformă, astfel, în complicat joc literar, modelul fiind, desigur, Nabokov cu a sa *Lolita*, combinat în mod savant cu sugestii preluate de autor din peliculele lui Truffaut. Sexul însuși devine mai degrabă un pretext narativ și simbolic decât un simplu act, accentul fiind pus, întotdeauna, nu pe împlinirea erotică și nici măcar pe mecanismele stabilirii micului contract amoros al celor doi, ci pe sentimentul pierderii, pe deziluzia care îl va marca pentru totdeauna pe protagonistul narator. Cabrera Infante se joacă, așa-dar, cu toate convențiile consacrate ale genului romanesc, în primul rând cu mult apreciată (de către toți reprezentanții sau descendenții realismului) verosimilitate. Autorul introduce în acest roman îndoiala sistematică, extrem de critică în anumite momente și accentuat metapoetică în altele, ce marchează granița și așa nestatornică între ceea ce s-a petrecut realmente, ceea ce naratorul implicat își amintește și ceea ce, finalmente, acesta scrie. Plus, desigur, pentru că, din nou, acest element nu putea lipsi dintr-un text al lui Cabrera Infante, trimiterile livești, îmbogățite de ritmul de bolero pe care narațiunea încearcă să-l recreeze. Devin, deci, evidente, ecurile narațiunii corale din *Trei tigri triști*, dar capătă o nouă consistență, citite din această perspectivă, și permanentele reflexii ale autorului asupra propriilor narațiuni anterioare. *Nimfa nestatornică* stabilește, în fond, un nivel (și un dialog!) metatextual a cărui viabilitate estetică este cu mult superioară creațiilor anterioare ale autorului. Astfel, prin subtilul mecanism elaborat de Cabrera Infante, lectorul însuși poate fi pe deplin implicat în text, jocul lim-



bajelor și al intențiilor – chiar dacă, cel mai adesea exprimate doar pe jumătate – devenind adevărat principiu de construcție al cărții.

Doar procedând în acest fel, scriitorul reușește să ducă aparenta pasiune amoroasă gratuită la un stadiu superior și să prezinte, prin intermediul acesteia, chiar procesul (nu o dată dificil și chiar mai adesea dureros!) al cunoașterii de sine al unui protagonist care, treptat, devine artist. Chinurile dragostei nu vor mai fi, așadar, deloc zadarnice, iar împlinirea erotică se transfigurează în plan estetic, singurul merit a dura. Estela lui Cabrera Infante poate fi comparată și cu proustiana Albertine, dar și cu fascinanta Maga, creată de Julio Cortázar, în *Șotron*, rămânând, deopotrivă, cel puțin în anumite momente, legată de atitudinea unui Sancho Panza feminin, dar și de aceea a unei Dulcinee totalmente inventată de un îndrăgostit mult prea îndrăgostit și mult prea citit pentru a mai distinge adevărul de iluzie. Rolul ei, însă, mai mult decât acela de a se defini pe sine, este acela de a-l ajuta pe iubitul ei să se cunoască, măcar prin intermediul ei, pe el însuși – și, mai mult decât atât, de a-l determina să scrie, veritabilă naștere a literaturii din înflăcărea pasiunii.

Odată cu apariția celui de-al doilea volum din *Don Quijote*, în 1615, a fost consacrată capacitatea genului romanesc de a include, între granițele textului, atât ficțiunea cea mai avântată, cât și viața, fie ea și una transfigurată estetic, a autorului său. Cabrera Infante, dincolo de toate celelalte modele posibile pe care le-a urmat de-a lungul întregii sale opere literare, se raportează cu prioritate exact la acest mare exemplu și la acest mare adevăr, scriind o proză deopotrivă cuceritoare și complicată, elaborată oglindă în care realitatea (livrescă) să se poată privi în voie; dovadă că, după cum spunea autorul în încercarea de a-și defini creația „realitatea sunt mereu ceilalți, fie aceștia oameni, personaje literare sau cărți”.

## REALITATEA FICȚIUNII ȘI LUMEA PE DOS

Analizând creația lui Alejo Carpentier, Carlos Fuentes se referă la traiectoria parcursă de formula narativă romanescă de la „o utopie de întemeiere” la „o epopee bastardă care o degradează”, dacă nu intervine imaginația mitică pentru a întrerupe fatalitatea și a redobândi libertatea inițială. Utilizând același model, Gabriel García Márquez, de pildă, alcătuia schema extraordinarului său roman *Un veac de singurătate*, astfel încât aceasta să corespundă (ca structură de bază), istoricității profunde a Americii Latine: cartea se axează tocmai pe tensiunea între utopie, epopee și mit. Căci, dacă la început Lumea Nouă era concepută ca imagine a utopiei, pusă în legătură mai cu seamă cu fundațiile misionarilor creștini (Insula Utopia a lui Thomas Morus, transplantată în alt spațiu!), acest vis, veritabilă proiecție metaforică a vârstei inocenței, e rapid negat de epopee, înțelesă ca necesitate istorică, iar aici avem de-a face, desigur, cu brutalele acțiuni ale conchistadorilor ajunși pe tărâmul de dincolo de Atlantic. Oarecum asemănător procedează și Mario Vargas Llosa în romanul *Casa Verde* (1965), termenii esențiali pe care discursul său narativ îi are în vedere fiind aceiași: utopie, epopee și mit – chiar dacă, e adevărat, în unele secvențe ale cărții, raporturile care se stabilesc între ei funcționează diferit față de modelul impus de Carpentier sau García Márquez.

Răsplătit, la un an după apariție, cu Premiul Criticii Spaniole și cu Premiul Național pentru Roman în Perú, iar în 1967 cu prestigiosul Premiu „Rómulo Gallegos”, *Casa Verde*\* este una dintre creațiile reprezentative ale lui Mario Vargas Llosa și textul care îl impune definitiv în spațiul cultural latino-american (și nu numai!), drept unul dintre

---

\* Mario Vargas Llosa, *Casa Verde*. Traducere de Mona Țepeneag, București, Editura Humanitas, 2010.

principalii reprezentanți ai unei noi generații literare. Carlos Fuentes sublinia, în cazul acestui roman, capacitatea scriiturii de a pune în fața cititorului, prin mijloacele marii literaturi, nu doar o imagine sintetică a realității latino-americane, ci și o serie de adevăruri (nu o dată, sumbre) ale lumii contemporane, privite în ansamblu. La un anumit nivel al interpretării, s-a spus – pe bună dreptate – că, aici, Vargas Llosa abordează și tema universului natural specific spațiului sud-american și că, prin aceasta, autorul se încadrează perfect și într-o linie a tradiției zonei, el raportându-se, implicit, la opera poetică a lui Andrés Bello; *Casa Verde* reprezintă, deci, asemenea altor romane latino-americane ale perioadei respective, și lectura pe care autorul o face operei unor scriitori anteriori. Numai că, deși urmând, până la un punct, tradiția impusă de predecesori, Vargas Llosa se desprinde de ea chiar și la acest nivel, al modului în care alege să trateze tema universului exterior natural, căreia nu numai că îi dă valențe noi și semnificații sporite, ci include, în însuși conținutul discursului românesc, valorile estetice ale unei structuri inedite și ale unui limbaj inovator.

Remarcabil este faptul că, în *Casa Verde*, domeniul utopiei este explorat mai cu seamă prin intermediul efectelor limbajului și al organizării formale a textului, în acest fel luând naștere o nouă ipostază a realității peruane, latino-americane – și, din nou, nu numai! –, expresie a unui sincretism cultural propus, acum, drept model ideologic al unui univers uman supus, pe de altă parte, condiționărilor istorice. Din acest punct de vedere, deși scris la începuturile activității literare a lui Vargas Llosa, *Casa Verde* este unul dintre marile sale romane, dar și un text care, dacă avem în vedere evoluția ulterioară a prozei latino-americane, a produs importante modificări ale orizontului de așteptare al unor cititori obișnuiți, până atunci, să perceapă această lume doar prin intermediul facilei grile de lectură a culorii locale sau a exotismului. Mario Vargas Llosa este printre cei dintâi scriitori de pe continentul sud-american care reușește să exprime, pornind de la un fapt aparent banal și de

la o poveste ca oricare alta, numeroasele niveluri ale realității acestei lumi atât de aparte.

Romanul, structurat pe două planuri principale, cel obiectiv și cel mitic, reflectă atât faptele și evenimentele imediate ce afectează existența personajelor, cât și proiecția simbolică superioară a acestora, precum și implicațiile domeniului istoric, împletit, la tot pasul, cu cel utopic – sau, dacă nu, măcar cu ce a mai rămas din acesta. Narațiunea ca atare se desfășoară, la rândul ei, în mai multe locuri: Santa Maria de Nieva, zona râului Marañon și cea a orașului Piura și a împrejurimilor acestuia. Iar dacă primele două spații definesc prin excelență universul natural, cel de-al treilea reprezintă lumea citadină – toate fiind, însă, prezentate în permanentă interdependență, dovadă că, la fel cum se întâmpla și în multe dintre creațiile lui Gabriel García Márquez, în America Latină comunitățile indigenilor se află la doar câțiva kilometri de cele mai moderne așezări urbane, dar între cele două zone e o diferență de sute de ani în ceea ce privește concepțiile oamenilor și modul lor de viață. În plus, Vargas Llosa a încercat ca, de la un capăt la altul al cărții, să evidențieze permanentele legături care există între realitatea exterioară, cu toate dimensiunile ei sociale sau istorice, și realitatea ficțiunii, explicând el însuși, în eseu *Historia secreta de una novela*, geneza romanului *Casa Verde* și accentuând importanța propriilor amintiri și impresii din copilărie, filtrate, apoi, și trecute în domeniul literaturii.

În timpul unei călătorii pe Marañon, Vargas Llosa a cunoscut o serie de aspecte ale vieții comunităților indiene din zonă, dar și modul în care, pentru a-și menține constant numărul de eleve, călugărițele unei misiuni catolice recurgeau la ajutorul forțelor de poliție care supravegheau școala confesională respectivă și nu le permiteau elevelor indigene să părăsească edificiul; tinerele educate astfel aveau, la terminarea studiilor, doar două alternative: fie să devină servitoare în casele bogate din orașele apropiate, fie să se prostitueze, incapabile să se mai integreze în familiile lor sau să revină la vechiul lor mod de viață. Ironia – tragică de-a dreptul – a acestei situații constă tocmai în aceea că,

fără să-și fi propus acest lucru (ba chiar dimpotrivă!), călugărițele nu făceau altceva, în fond, decât să distrugă viețile unor copile inocente și să le sacrifice, înstrăinându-le și condamându-le la singurătate atât în vechea lor lume, pe care nu o mai recunoșteau și pe care o receptau ca pe un univers străin, cât și în noua lume, citadină, unde voiau să se integreze, dar care le respingea, privindu-le ca pe niște intruse. Pe acest fond, trecând de la nivelul colectiv și indeterminat la cel individual – și, desigur, ficțional –, Vargas Llosa creează un extraordinar personaj feminin, Bonifacia, una dintre fetele crescute și educate la maici, dar care, după ce mijlocește evadarea unor nou venite rămase în grija sa, va decide să plece ea însăși, să pornească în căutarea propriilor origini, încercând să aibă o viață liberă de constrângeri; însă, cum orice utopie sfârșește astfel în America Latină, ea va ajunge, finalmente, la Casa Verde, unul dintre bordelurile celebre din Piura...

Aici intervine un alt plan al romanului, centrat pe acțiunile misteriosului don Anselmo, pasionat de muzica pe care o interpretează el însuși la harpă – cel care, odată sosit la Piura, va schimba modul de viață al locuitorilor, știind cum să le descopere și, apoi, să le speculeze dorințele nemărturisite. De aceea, el începe o afacere extrem de profitabilă, cel puțin pentru un timp, construind bordelul care va deveni, pe dată, celebru în întreaga zonă: Casa Verde. „Așa s-a născut Casa Verde. Construcția ei a durat multe săptămâni. Scândurile, bârnele și cărămizile trebuiau să fie aduse din celălalt capăt al orașului și măgarii închiriați de don Anselmo înaintau cu greu prin pustiu. [...] Când casa fu gata construită, don Anselmo porunci să fie vopsită în întregime în verde. Până și copiii râdeau în hohote văzând cum zidurile se acopereau cu o pojghiță ca smaraldul în care se spârgea lumina soarelui, înapoind reflexe scămoase. O botezară imediat: Casa Verde.” Veritabilă metaforă a existenței citadine, casa verde a lui Anselmo imită, însă, într-un mod de-a dreptul inconștient, culoarea pădurilor nesfârșite, unde își au originea majoritatea fetelor care ajung să lucreze în ea.

Autorul utilizează excelent tehnica contrapunctului, integrând evenimente deja consumate în prezentul existenței personajelor și punând chiar și întâmplările viitoare sub semnul aceluiași trecut, drumul Bonifaciei de la mânăstirea din Santa Maria de Nieva până la bordelul din Piura fiind exemplul edificator în acest sens. Însă, odată ce verdele lumii naturale și al pădurii amazoniene este schimbat în cel (zugrăvit, deci, la nivel simbolic, fals!) al universului citadin, întoarcerea nu mai este posibilă, de aici și tragicul existenței Bonifaciei, subliniat de semnificațiile amenințătoare ale imaginii șarpelui sau a altor reptile cu care sunt comparate călugărițele, precum și de tratarea de către autor, cumva în răspăr, a unor simboluri biblice, care structurează, astfel, încă un plan – textual, de astă dată, al romanului și determină posibila decodificare în diferite chei a mesajului din *Casa Verde*. Nu va surprinde nici eșecul iubirii lui Anselmo pentru Antonia: căci personajele, de la cele de prim plan și până la cele secundare, sunt caracterizate cel mai bine de termeni precum: singurătate, înstrăinare, amărăciune, eșec.

În acest context, căutarea, de către Bonifacia, a propriilor sale origini reprezintă, deopotrivă, unul dintre demersurile esențiale ale romanului latino-american privit în ansamblu, căci acesta s-a aflat, de la începutul epocii moderne, în căutarea punctelor de reper și a acelor coordonate de natură a-i fundamenta existența și de a-i accentua individualitatea. Veritabila tehnică asemănătoare cu principiul vaselor comunicante de care se folosește Vargas Llosa pentru a configura nivelul și formele temporalității din acest roman, precum și sensul final de imposibilitate a eludării condiționărilor istorice sau sociale fac din *Casa Verde* unul dintre romanele fără de care literatura latino-americană a ultimei jumătăți de veac nu ar mai putea fi concepută. Do vadă că, după cum spunea scriitorul însuși, „realitatea ficțiunii e compusă, acum, nu doar din acțiunile întreprinse de oameni și din sentimentele acestora, ci și dintr-un nivel ce scapă trecerii implacabile a timpului, care ține de domeniul simbolic și mitic și care se dovedește în stare să exprime toate acele realități ale existenței noastre și acele credințe umane care nu vor pieri niciodată.”

\*

Considerat (de Carlos Fuentes, excelentul comentator al prozei de secol XX a Americii de Sud!) „autorul unuia dintre cele mai bune romane nu doar ale literaturii latino-americane, ci ale întregii literaturi contemporane, *Obscena pasăre a nopții*”, fiind unul dintre membrii marcanți ai generației celebrului „boom” al anilor ‘60 – ‘70 (și, în paranteză fie spus, chiar creatorul acestei sintagme ce apare în titlul eseului său din 1972, *Historia personal del „boom”*), chilianul José Donoso nu s-a bucurat de faima uriașă a lui Gabriel García Márquez sau a lui Mario Vargas Llosa, rămânând, însă, un scriitor excepțional, fără de care panorama prozei continentului sud-american și a epocii noastre în ansamblu ar fi imposibil de conceput. Opera lui Donoso este, de la începuturile sale reprezentate de romanele *Coronación* (1960) sau *Un lugar sin límites* (1965) și până la extraordinara și luxurianta construcție narativă din *El obscuro pájaro de la noche* (1970), plasată pe de o parte sub semnul influenței excelent asimilate a lui Henry James, pe care scriitorul chilian l-a privit mereu drept marele său maestru și, pe de alta, a importanței pe care autorul o dădea tradițiilor folclorice și mitologiei țării sale, de care a fost întotdeauna profund legat, în maniera realismului magic, pe care, însă, l-a practicat cu o originalitate a formulei narative și a expresiei absolut unice în contextul prozei secolului trecut. De la Henry James provine predilecția lui Donoso pentru spațiile închise, pentru atmosfera sufocantă și pentru un aspect care l-a preocupat mereu, și anume dificultatea de a stabili un dialog real între oameni sau chiar incapacitatea ființei umane de a realiza o comunicare adevărată, dincolo de clișeele de limbaj ori de convențiile ce limitează în mod fatal dialogul. Iar din tradițiile chiliene vine naturalitatea cu care scriitorul tratează până și cele mai neobișnuite întâmplări sau fapte ale personajelor ce-i populează creațiile.

Capodopera sa rămâne romanul *Obscena pasăre a nopții\**, receptată superlativ în întreaga Americă Latină imediat după apariție, creație impresionantă și extrem de complexă, mizând pe mai multe linii ale subiectului, pe o excelentă tehnică a punctului de vedere și pe un ansamblu de voci narrative ce determină un discurs polifonic remarcabil, punând sub semnul întrebării capacitatea ființei umane de a ajunge vreodată la adevărurile ultime. Dincolo de pretextul epic și de nenumăratele complicații de-a dreptul baroce ale textului de față, Donoso a dorit și să ofere cititorului (desigur, în mod indirect) o imagine simbolică a societății chilene contemporane lui, cu toată ipocrizia ce o caracteriza în ciuda permanentei și mult clamatei obsesii a sincerității. Imposibil de redus la un singur nivel ori fir epic, romanul *Obscena pasăre a nopții* structurează o altfel de imagine a lumii față de aceea cu care alți scriitori latino-americani ai ultimelor decenii ne-au obișnuit. Avem de-a face, în paginile acestei cărți, cu o lume de coșmar, veritabil spațiu predilect al ființelor diforme și marcate de tot felul de dizabilități și unde normalitatea fizică și psihică devine, treptat, excepția, nu norma. Astfel că cel care încearcă să relateze labirintica istorie a familiei Azcoitia și a la fel de labirintice Case de Exerciții Spirituale a Încarnării din Chimba, și anume fostul servitor și secretar al stăpânului don Jerónimo de Azcoitia, Humberto Peñaloza, devine el însuși alienat, iar din narator implicat și protagonist activ se va transforma în scriitor ratat, incapabil să mai pună în ordine nenumăratele variante ale adevărului la care ajunge și alegând, ca soluție finală, doar să așeze cap la cap poveștile, istoriile și relatăriile paralele ale unor fapte disparate care ar urma ca, *in extremis*, să ofere un soi de substitut de adevăr și, deopotrivă, de substitut al lumii normale, câtă vreme Casa de Exerciții Spirituale nu va mai fi altceva decât imaginea tuturor spațiilor omenești, a celor mai întunecate temeri, *axis mundi* pe dos și oglindire a unei realități familiare în răspăr.

---

\* José Donoso, *Obscena pasăre a nopții*. Traducere și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Leda, 2011.



La nivel simbolic, avem de-a face și cu încercarea lui Donoso de a exprima realitatea de ansamblu a fenomenului social chilian prin intermediul decăderii și degradării tot mai accentuate a unei familii altădată de văză, marcată, însă, de eșecul unei căsnicii în care niciunul dintre protagoniști, Inés și Jerónimo, nu se mai simte împlinit și de permanentele schimburi de roluri (nu însă și de caracteristici!) între stăpâni și servitori, între cei normali și cei însemnați de diformitățile care îi individualizează și îi singularizează. Peñaloza va fi redus, treptat, la statutul de „Mutulică”, așa cum i se și spune, el devenind din scriitor aspirant simplul obiect de amuzament al orfanelor și calugărițelor adăpostite în Casa Exercițiilor Spirituale, creată, asemenea mitologicului labirint, pentru a adăposti și a ascunde un monstru. Nu Minotaurul, de astă dată, ci replica sa latino-americană, adică fiul lui Azcoitia, monstruos, la rândul său. Iar pentru a nu se simți diferit, în jurul lui este adunat un întreg univers al bolii, al excepției, al diformității. Lumea reală, cea adevărată, este izgonită în spatele zidurilor casei ce pare, deci, veritabilă cazemată și nouă versiune a unui Castel kafkian unde cu adevărat nimeni nu poate pătrunde. Cu toate acestea, fascinația celor care trăiesc în interiorul zidurilor față de lumea exterioară nu poate fi înăbușită complet, la fel cum nici dorința celor din exterior de a pătrunde în acest univers secret nu are cum să fie anulată. Va rezulta un permanent vis-fantezie, uneori chiar cu accente net erotice, chiar dacă e vorba de cele mai multe ori despre un eros maladiv și aberrant (de pildă, obsesia lui Humberto pentru Inés, soția superiorului său) al schimbului de roluri, al înlocuirii, al substituirii realului și normalului cu monstruosul.

Sunt puse, deci, indirect, față în față, imaginea adevărului, înțeles drept construct verbal al realității, și adevărul fiecărui personaj în parte, în cadrul unei narațiuni arborescente, cu note naturaliste, alegorice și realist-magice. Deloc întâmplător, amenințarea la care se gândesc cu toții este Imbunche (monstrul devenit, în folclorul chilian, imagine a maleficului prin excelență), care provine din copiii nevinoși răpiți de vrăjitoare, cărora, după ce le sunt cusute toate

orificiile naturale ale corpului, le este menit să păzească comorile ascunse. Metaforă, fără îndoială, a imposibilității stabilirii unei reale comunicări între oameni în mijlocul unui univers plasat, de la început și până la sfârșit, sub semnul monstruosului și al excepției de la orice regulă etică ori estetică. În acest cadru, nici povestea sarcinii considerate inițial miraculoase a lui Iris Mateluna, una dintre orfanele adăpostite în casă și care, de fapt, poartă copilul lui Mutulică, nu mai pare incredibilă, ci perfect adaptată acestui loc afectat de ruina fizică, semn, desigur, al degradării profunde ce afectează moravurile unei lumi aflate într-o accentuată descompunere.

Nu e o surpriză, așadar, că multe dintre întâmplările bizare sau frizând absurdul care sunt relatate pe parcursul cărții țin de domeniul lui „se spune că...”, „lumea zice că...”, însuși Peñaloza nefăcând altceva decât să înregistreze poveștile altora, temându-se că într-o astfel de lume capacitatea lui de a crea povești originale ori mai mult sau mai puțin adevărate a încetat să se mai poată manifesta. Fiecare personaj dă senzația că este captiv în propria sa lume, în micul lui univers aberant din care nu există cale de scăpare, iar unica speranță a lui Peñaloza este, de la un moment dat încolo, aceea de a încerca să construiască, fie și prin discursurile altora pe care și le asumă ca fiind ale sale, veritabile realități paralele care, chiar dacă nu pot înlătura monstruosul realității Casei Exercițiilor Spirituale, pot încerca măcar să o exprime într-un alt mod, prin intermediul unor discursuri paralele, chiar dacă sunt menite să rămână pentru totdeauna subordonate versiunii oficiale a adevărului impus de familia Azcoitia.

Limita dintre real și fantastic este, astfel, din ce în ce mai greu de observat, mai cu seamă prin accentul pe care Donoso îl pune pe iraționalitatea desprinsă parcă de-a dreptul din literatura gotică a secolului al XVIII-lea ce domină manifestările pe care le au în cele mai (aparent!) obișnuite momente locuitorii Casei. După cum autorul a afirmat, ființele decrepite și marcate de povara vârstei care sunt adăpostite în Casa Exercițiilor Spirituale semnifică

elementele reacționare și retrograde de care societatea chiliană nu reușea să scape sau să se dispenseze, acestea sfârșind prin a alcătui o puternică alianță ce transformă Casa într-un veritabil spațiu infernal, replică peste timp a Infernului dantesc și a cercurilor sale din care nu exista scăpare. De aici, fără îndoială, și viziunea sumbră cu privire la viitor, considerat imposibil de întrevăzut și chiar amenințarea cea mai mare pe care personajele o pot concepe, prinse cum sunt într-un soi de prezent etern care le supune damnării fără de speranță.

Narațiunea se dezvoltă, astfel, în funcție de mai multe scenarii fizice și/sau simbolice și ia naștere din mers, urmând modelul funcționării unei inedite structuri de dicteu automatic în cheie realist-magică. Sau, în anumite momente ale desfășurării acțiunii (acțiunilor nenumărate!), Donoso dă cititorului senzația că naratorul său nu face altceva decât să aleagă, la întâmplare, fragmente disparate dintr-o masă de evenimente (sau de evenimente ale discursului), între care, însă, e dificil, uneori, să se stabilească niște conexiuni clare la nivel logic. Rezultatul va fi, cel puțin la nivel aparent, o structură epică lipsită de structură, dar care, atent analizată, se va dezvălui ca excelent exemplu al unei polifonii narative cu adevărat uimitoare în toate datele sale esențiale.

Ambiguitatea controlată, imprecizia voită și aparentele inconsecvențe nu fac altceva decât să configureze dialogismul interior al acestui text romanesc unic. Peñaloza se dovedește, deci, a fi mut la nivel exterior (numit de totți Mutulică!) și polifonic la nivel profund, veritabilă nouă punere în scenă a eternei diferențe dintre aparență și esență, de astă dată la nivel discursiv. Humberto Peñaloza relativizează, procedând astfel, chiar regulile discursului istoric, înțeles ca unică bază logică a oricărui dicurs romanesc contemporan. Polifonia textului lui Donoso devine, la rândul ei, semnul reinterprețării pe care o face Peñaloza adevărului istoric și, implicit, realității strict definite în limitele vechiului principiu al *mimesis*-ului – de a cărui criză scriitorul chilian era pe deplin conștient mai cu seamă la nivelul lite-

raturii latino-americane. *Obscena pasăre a nopții* se ridică, astfel, ca text românesc și veritabil (remarcabil!) experiment narativ, împotriva tuturor așa-ziselor adevăruri oficiale ale unei societăți refractare la nou și mult prea aplecate asupra propriilor convenții – și, implicit, diformități monstruoase. În egală măsură, textul devine, pe parcurs, discurs legitimator al vechilor mituri, învestite cu o nouă putere de semnificație și dovadă literară că adevărul istoric oficial nu este întotdeauna singurul mod de valorizare a faptelor și evenimentelor ce marchează existența umană.

**CARLOS FUENTES.**  
**FALS TRATAT DE(SPRE) FERICIRE**

Încă de la primele sale romane, *La región más transparente* (1958) și *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Carlos Fuentes a deschis noi orizonturi pentru literatura mexicană, până atunci apropiată mai degrabă de subiectele rurale și marcată de orientarea estetică a unui accentuat realism cu note sociale. Fuentes, însă, îndrăznește să ofere dintr-o dată cititorilor (și, pe bună dreptate, să convingă cu acest demers) o panoramă cuprinzătoare a unui univers citadin deloc lipsit de tensiuni și aflat mereu sub semnul violenței. Predecesorii săi, Yañez și Azuela, făcuseră, e adevărat, câțiva pași importanți în această direcție, însă abia Carlos Fuentes este cel ce intuiește perfect modalitățile estetice prin intermediul cărora poate fi accentuată viziunea sumbră a unei lumi aflate în permanentă schimbare și, adesea, într-o degradare progresivă. Dezamăgirea care se simte în mai toate creațiile sale de început are în vedere atât idealurile Revoluției Mexicane, cât și (mai ales!) urmările acesteia și poate fi atenuată doar printr-o constantă raportare la străvechea cultură latino-americană de dinainte de cucerirea spaniolă. Istoria însăși, privită și interpretată din această perspectivă, apare nu doar ca o înșiruire de evenimente, ci în primul rând ca o sumă a alegerilor și opțiunilor oamenilor dintr-o anumită epocă. Simultanitatea va domina, deci, discursul narativ al scriitorului, nu o dată romanele sale putând fi citite și ca un corpus de povestiri (autonome) menite să oglindească în cel mai adecvat mod cu putință nenumăratele forme pe care existența de zi cu zi le îmbracă într-un oraș uriaș, populat de milioane de locuitori, cum este Ciudad de México, unde spațiile, timpurile, rasele și culturile par a coexista nu neapărat în mod pașnic, însă devenind capabile, prin chiar juxtapunerea lor, să ofere o

imagine cuprinzătoare a unei lumi cunoscute, până atunci, mai cu seamă prin prisma unor locuri comune sau a exotismului decorativ.

Coordonatele acestea se regăsesc și în creațiile cele mai recente ale scriitorului mexican, romanul *Voința și norocul* (2008)\* fiind un bun exemplu în acest sens. Text de largă respirație epică, *La voluntad y la fortuna* este o frescă impresionantă a lumii mexicane contemporane, dar, deopotrivă, o călătorie prin cultura universală pe care autorul o face cu o plăcere nedisimulată, cartea fiind presărată cu trimiteri la opera lui Spinoza sau Machiavelli, cu elemente de satiră ori chiar de comedie socială, dar și cu aluzii la personaje influente din Ciudad de México, la cartelurile drogurilor ce domină afacerile din lumea latino-americană contemporană ori cu comentarii extrem de pertinente și de pătrunzătoare referitoare la situația politică a prezentului; mexican și nu numai. Totul este dominat de o avidă dorință de putere – politică sau economică – ce-i caracterizează pe majoritatea protagoniștilor, diferite fiind doar mijloacele prin care aceștia își propun să ajungă la ea. Romanul este și o alegorie vizând forțele specifice care determină ca o anumită societate să evolueze într-un anumit fel. Prologul cărții prefigurează aceste teme și puncte de tensiune, cu atât mai mult cu cât naratorul este nici mai mult și nici mai puțin decât un cap retezat! Desigur, imaginea unui protagonist plasat sub semnul tutelar al morții era cunoscută cititorilor lui Fuentes încă din *Moartea lui Artemio Cruz*, acolo fiind vorba despre dorința acestuia de a mai rămâne în viață și de a se raporta la ritmurile existenței chiar și după ce va fi trecut pragul lumii de dincolo – influența prozei lui Juan Rulfo și a remarcabilului său roman *Pedro Páramo* fiind, în paranteză fie spus, evidentă pe tot parcursul acestui text –, însă în *Voința și norocul* autorul face din capul retezat al lui Iosua Nadal, aflat pe o plajă de la Pacific, vocea narativă esențială a cărții. Cartea lui Fuentes stabilește, în acest fel, și

---

\* Carlos Fuentes, *Voința și norocul*. Traducere de Horia Barna, București, Curtea Veche Publishing, 2011.

o subtilă – dar foarte puternică legătură – cu situația esențială din *Popol Vuh*, o dovadă în plus a importanței pe care autorul a acordat-o întotdeauna marilor creații din vechime ale lumii latino-americane, pe care le-a cunoscut extrem de bine și asupra cărora a revenit iar și iarăși cu o pasiune rară.

Acestea sunt circumstanțele – extrem de neobișnuite, să recunoaștem și apropiate, tocmai pe acest temei, de unii critici de procedeele mai vechii formule a realismului magic în contextul căruia, totuși, Fuentes se individualizează extrem de pregnant – în care Iosua relatează istoria prieteniei sale cu Ierihon, dar și a ulterioarei lor despărțiri și dușmăniei. Căci, dacă povestea celor doi tineri orfani și lipsiți de sprijin, dar care își propun să reușească chiar și în mijlocul unei lumi pline de corupție și de violență, dă la început senzația că ar fi o reluare a celebrei imagini a inseparabililor Castor și Polux, treptat totul ia o altă turnură, iar cei doi vor ajunge să întruchipeze noi ipostaze ale eternilor Cain și Abel. După ce Iosua se decide să urmeze o carieră în domeniul juridic, iar Ierihon concluzionează că școala vieții e singura care îi poate fi de folos, drumurile lor se despart, iar reîntâlnirea îi va pune, după ani de zile, aproape instantaneu, pe poziții diametral opuse, fiecare dintre cei doi foști prieteni fiind apropiat de grupări aflate în conflict. Că avem de-a face și cu tema cosacrată a inițierii unor tineri și – la început – naivi protagoniști aflați la începutul drumului în viață este adevărat, însă Fuentes reușește să o trateze într-un mod aparte, nu doar raportând evoluția celor doi la strălucitele exemple ale romanului picaresc spaniol, de la *Lazarillo de Tormes* la *Guzmán de Alfarache*, ci și la realitățile lumii contemporane, autorul având extraordinara intuiție a importanței cadrului de desfășurare a acțiunilor.

Iar cadrul acesta este reprezentat de orașul Ciudad de México, un univers nemilos și dur, o lume unde totul este de vânzare, nimeni nu se dă în lături să-și negocieze prețul și, în principiu, unde totul poate fi cumpărat. În plus, deși structurată aparent pe o opoziție binară, voință și noroc, încredere naivă în progresul lumii și dorința de a inversa ie-

rarhiile prin orice mijloace, cartea lui Fuentes exclude generalizările simpliste și tonurile exclusive de alb și negru, căci universul citadin pe care îl creează cu o artă remarcabilă este dominat de tentația puterii și demonstrează influența pe deplin asimilată a textului lui John Dos Passos, *Manhattan Transfer*. Cu precizarea că Fuentes se dovedește a fi superior în viziune și mult mai subtil în realizarea acesteia, câtă vreme, la o lectură atentă, capitala mexicană tinde să egaleze, în implicații și în semnificații, danteștile cercuri ale Infernului, dar și să se prezinte cititorului ca veritabil experiment de limbaj, autorul dovedindu-se, în această privință, un demn continuator al formulei de expresie a lui James Joyce: *México City*, la fel ca și *Dublinul*, este un adevărat oraș al vocilor celor prezenți și, deopotrivă, ale celor dispăruți.

Influențat în mod vizibil de marii esești latino-americani precum Alfonso Reyes, Salvador Novo sau Octavio Paz, Carlos Fuentes celebrează, chiar dacă indirect, existența umană și își trimite protagoniștii în simbolice – dar și reale – expediții al căror țel final este descoperirea adevărului și, desigur, aflarea și afirmarea adevăratei identități a fiecăruia. Iar drumul este presărat, atât pentru Iosua, cât și pentru Ierihon – numele lor spun, în sine, mult și nu mai au nevoie de vreun comentariu! – cu întâlniri cu personaje spectaculoase sau aparent de neînțeles, însă a căror prezență în paginile cărții punctează perfect transformarea celor doi și îndepărtarea progresivă de frumoasele idealuri comune pe care le avuseseră în adolescență. Nu puține din fragmentele esențiale din *Voința și norocul* sunt marcate de prezența lui Miguel Aparecido, cel care alege viața în închisoare în locul unei existențe în libertate, convins că în acest fel îi poate manipula mai ușor pe cei de care încearcă – și, de cele mai multe ori, chiar reușește – să se folosească. Iar dacă un alt personaj memorabil al romanului, Max Monroy (inspirat, se pare de Carlos Slim, celebru magnat media al lumii mexicane a prezentului), imaginează puterea ca fiind rezultatul unui control strict al ființelor umane prin intermediul tehnologiei, Aparecido sau Valentin Pedro Carrera sunt convinși că oamenii nu-s altceva decât



marionetele pe care, dacă ai suficienți bani, le vei putea mișca întotdeauna exact în direcția dorită.

În acest context, cititorul va înțelege ce înseamnă, la nivelul acestui roman, norocul: nu doar ceea ce oamenii doresc sau visează, ci mai cu seamă ceea ce ei dobândesc singuri, ca urmare a unei nevoi irepresibile, dublate întotdeauna de o voință de neclintit. Dualitatea structurală care se întrevedea la început (din titlu) se transformă, astfel, treptat, în cu totul altceva, Carlos Fuentes știind perfect cum să substituie sau să explice cei mai diferiți termeni exact unul prin intermediul celuilalt. Destinul omenesc însuși este prezentat drept o combinație a șansei (norocul pur) cu voința de a reuși, iar cei doi protagoniști întruchipează fața și reversul aceleiași medalii, unul fiind decis să caute mereu Pământul Făgăduinței, asemenea unui cavaler fără de pată visând la descoperirea Graalului, iar celălalt, mânat, în fond, de aceeași dorință de a nu fi asemenea mării mase a oamenilor obișnuiți, decide să nu se dea în lături de la nimic, convins (pe urmele lui Machiavelli, desigur), că într-o asemenea lume, în care crima a înlocuit legile statului iar societatea se simte mai protejată de criminali decât de autoritățile îndrituite să o facă, scopul scuză mijloacele. Orice mijloace.

Romanul este centrat, după cum a mărturisit chiar Carlos Fuentes, nu atât asupra conflictului ori a deznodământului pe care el însuși, ca autor, îl imaginează, ci asupra semnificațiilor pe care opțiunile de moment ale oamenilor le au. Fiecare ființă umană, după cum sugerează autorul, este suma propriilor alegeri, devenind, pe rând, victimă și călău (de aici și viziunea tragică ce domină multe dintre fragmentele esențiale ale cărții), în mijlocul unui oraș ce se transformă el însuși în personaj privilegiat al romanului și care este nu doar o adevărată lume, ci, deopotrivă, un conglomerat al vocilor și, desigur, al voințelor tuturor. Rămânând ca norocul să și-l construiască fiecare, singur.

„Toate familiile fericite seamănă una cu alta, fiecare familie nefericită este nefericită în felul ei.” Astfel începe, se

știe, romanul lui Tolstoi, *Anna Karenina*. Și acesta este epigraful cărții lui Carlos Fuentes, *Toate familiile fericite*\*. Dar oare credea cu adevărat Tolstoi în celebra afirmație din *Anna Karenina*? Sau este ea realmente veridică? Sau, mai bine zis, își mai poate păstra viabilitatea în perioada contemporană? Povestirile din acest volum al lui Fuentes sunt, citite cu atenție, nu doar modalitatea scriitorului mexican de a se raporta la un ilustru model, ci, deopotrivă, felul său specific de a da o replică, peste timp, marelui său predecessor. Căci, în lumea descrisă de Fuentes, aforismul tolstoian poate fi – și chiar trebuie – privit cu îndoială și pus sub semnul întrebării, câtă vreme fericirea și nefericirea au (ori pot primi) nenumărate sensuri, mai cu seamă într-un cadru familial. Iar familiile prezentate de Fuentes sunt, de cele mai multe ori, doar grupuri de oameni legați, desigur, prin legături de sânge, însă separați în mod fundamental prin preocupări, convingeri și atitudini, gata mereu să-și ascundă sub masca ipocriziei adevăratele sentimente – mai precis resentimente: dincolo de aparențe se găsesc adulterul, neascultarea, permanentele neînțelegeri și mai ales violența, o violență imposibil de stăvilit, care produce răni (nu numai fizice!) cel mai adesea imposibil de vindecat. Familiile din cele șaisprezece povestiri care compun acest excelent volum par, așadar, a se afla, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, pe marginea prăpastiei și sunt, cu siguranță, mult mai asemănătoare în nefericirea lor reală decât ne-am fi așteptat. Copiii repetă greșelile părinților și refac, parcă fără a ține seama de avertismentele pe care le primesc, aceleași trasee existențiale marcate de ură și dorința de răzbunare, căsniciile începute sub semnul iubirii sfârșesc în plictis (în cel mai bun caz) ori trădare (în toate celelalte), secrete păstrate cu grijă ani de zile ies la iveală în cele mai neașteptate momente, iar lipsa de recunoștință filială e completată întotdeauna de irepresibilă nevoie de putere, cu tentația dobândirii supremației absolute chiar și în sânul unei familii. Iar dacă argumentele

---

\* Carlos Fuentes, *Toate familiile fericite*. Traducere și note de Eugenia Alexe Munteanu, București, Curtea Veche Publishing, 2011.

raționale nu conving de fiecare dată, violența domestică reușește să reducă totul la tăcere.

Prima povestire este intitulată *O familie ca atâtea altele*, iar Pastor Pagán, unul dintre protagoniști, știe, după cum scrie Fuentes, „să facă cu ochiul. Este un profesionist în a face cu ochiul.” Gestul său are, după cum se va vădi pe parcurs, un efect ironic, funcționând ca o veritabilă sinecdocă gogoliană pentru că, dacă la început acest fel de a se purta îl apropie pe Pastor de colegii săi de serviciu, în cele din urmă va fi tocmai amănuntul care îl îndepărtează de toți și semnul excluderii sale din firma unde pentru un om cinstit nu este loc. Căci, pentru șeful său, atotputernicul Leonardo Barroso, crima de a fi cinstit poate fi egalată doar de aceea de a-ți și afirma cinstea... Carlos Fuentes creează astfel, chiar din primele pagini ale celui dintâi text al volumului său publicat în anul 2006, o atmosferă sumbră și plină de semne prevestitoare care, chiar dacă sunt arareori observate de personajele implicate, trebuie descifrate cu grijă de cititor, tocmai pentru a avea imaginea de ansamblu a acestui „roman coral”, după cum autorul a insistat în a-și eticheta scrierea, prefigurând, astfel, poetica vocilor din *Voința și norocul*, romanul care va urma. Chiar dacă personajele nu sunt reluate decât în puține ocazii, textele sunt înrudite tematic și, în plus, Carlos Fuentes le conferă o unitate a tonalității mai cu seamă prin plasarea, la sfârșitul fiecărei bucăți de proză, a unui fragment în versuri, în care glasurile dominante sunt diferite, de la *Corul măicuțelor străzii* sau *Corul cumetrilor rivali*, la *Corul familiei asasinat*, *Corul copiilor îndurerați*, *Corul familiilor răzbunătoare* sau *Corul familiilor sălbatice*. Procedeu trimite, desigur, atât la tehnica punctului de vedere dezvoltată aici în linia lui William Faulkner, cât și la narațiunea corală din romanul *Pedro Páramo*, al lui Juan Rulfo, veritabilă simfonie a vocilor.

Poemele oferă fie succinte comentarii cu privire la faptele sau evenimentele relatate, fie au darul de a configura, doar din câteva trăsături de penel, la fel ca în opera unui mare pictor, universul clasei muncitoare mexicane, al oamenilor simpli care-și văd aspirațiile și speranțele spulbe-

rate de sumbra realitate a acestei lumi. Carlos Fuentes nu scrie, așadar, doar despre ce se întâmplă cu personajele sale, ci reușește să pună în pagină veritabile conflicte ori confruntări de idei, ori să vorbească, subtextual, însă întotdeauna extrem de convingător, despre politică, filosofie, antropologie, economie și mai cu seamă despre istorie. Scriitorul mexican nu dorește doar să creioneze destinele adesea dure și soarta nefavorabilă a personajelor sale, ci și să descopere ce îi determină pe toți să acționeze așa cum o fac, să evalueze efectele forțelor sociale și politice care se răsfrâng asupra lor și să traseze, în acest fel, deopotrivă profilul unei societăți corupte, de sub dominația căreia e greu ca cineva să iasă – sau să iasă viu. În plus, preocuparea pentru dimensiunile și semnificațiile istoriei e o constantă a creației lui Fuentes încă de la debut. Căci, dacă societatea contemporană încearcă să realizeze o cronică a evenimentelor ce se petrec simultan în spații diferite, metoda lui Fuentes e diferită și ea constă într-o uluitoare inventare a istoriei, adică o examinare atât de atentă a întâmplărilor cu profunde implicații în conștiința individuală, încât realitatea are aerul ficțiunii celei mai avântate, exprimând, însă, adevărurile cele mai necruțătoare despre ființa umană și întreprinderile sale în „împărăția acestei lumi”, ca să repetăm celebrul titlu al romanului lui Alejo Carpentier... Nu simpla individualitate a protagoniștilor este relevantă pentru demersul lui Fuentes, ci încâlcitele și perversele mecanisme sociale care-i transformă pe oameni, din ființe având toate șansele de a fi fericite, în familii lovite de imposibilitatea de a mai găsi, împreună, calea spre fericire.

Între bunele intenții și punerea lor în practică e o cale foarte lungă, pare a sugera la tot pasul Carlos Fuentes, pe parcursul cărții. Dacă în textul deja menționat, *O familie ca atâtea altele*, Abel, fiul lui Pastor Pagán, își irosește toate șansele de a urca pe scara socială și distruge, astfel, visele alor săi, în *Fiul neascultător*, cea de-a doua povestire, toți fiii lui Isaac aleg o cale diferită de ceea ce tatăl lor îi îndeamnă iar apoi îi obligă să facă, niciunul nefiind dispus să devină preot și să se roage pentru mântuirea înaintașilor, dar nea-

vând curajul de a-i spune în față acest lucru. Dar Isaac nu crede prea mult în legătura interumană reprezentată de idealurile comune, așa cum crede Pastor Pagán. Paradoxal și ironic, însă, și acesta, chiar crezând în ele, alege să le spună „iluzii”, urmând, ca într-un impuls mimetic, atitudinea soției sale, Elvira, care își menține iluzoriile idealuri și aparenta fericire domestică cântând iar și iarăși bolerourile care îi marcaseră tinerețea. Dar ce se întâmplă când nu mai ai voce sau când, pur și simplu, nu ți-ar veni să cânti? Fuentes lasă fără răspuns această întrebare, câtă vreme esențialul rămâne, pentru el, să formuleze interogații asupra cărora cititorii să poată medita, iar nu să ofere iluzorii sau ficționale salvări protagoniștilor săi. Iar dacă Abel, fiul lui Pastor, revine acasă, în locuința asemănătoare unei piramide aztece, incapabil să-și găsească un loc în societate, în aceeași piramidă se va ascunde, de prea dura realitate, și sora lui, Alma. Care, iremediabil dezamăgită de existența socială și de brutalitatea semenilor, își creează o lume virtuală și devine dependentă de *reality-show*-urile cu mare audiență ori de camerele de *chat* de pe nesfârșitul web... Astfel, Alma scapă, cel puțin aparent, de absurditatea vieții din familia sa, dar numai pentru a se pierde în absurditatea și mai mare a unei existențe pur virtuale. Este, cu siguranță, mult mai informată decât fuseseră vreodată părinții ei. Dar, chiar dacă nu prea vrea să recunoască, și mult mai vulnerabilă decât ar fi putut aceștia să fie... Pentru ea, ca și pentru Abel și ca și pentru multe personaje din *Toate familiile fericite*, șanse au existat, însă de fiecare dată ele au fost pierdute ori greșit gestionate, personajele fiind incapabile de a ajunge în armonie unele cu altele, cu spațiul în care le-a fost dat să trăiască și cu însuși trecutul mexican atât de zbuciumat. Singura salvare rămâne – pentru aceia care și-o doresc cu adevărat – doar rememorarea.

Oamenii sunt împărțiți în slabi sau puternici în funcție de modul în care se raportează la diferența dintre conștiință și memorie. Așa cum spune Augusta, una dintre eroinele din textul final al cărții, *Tatăl etern*, „Memoria există azi. Ne amintim azi. Conștiința este întotdeauna un regret îngropat

în trecut. Preferăm să uităm.” Numai că irealitatea în care va trăi familia lui Pastor Pagán, fiecare dintre membri săi apărându-și fragilul confort psihic sau stabilitatea la fel de fragilă chiar cu prețul abdicării de la o existență veritabilă și de la valorile adevărate, este pusă în puternic contrast cu realitatea rostită fără menajamente de vocile străzii, în *Corul măicuțelor străzii*: „Equisita a născut pe stradă/ Jumătate din copilele străzii au burta la gură/ Ele au între doisprezece și cincisprezece ani/ Copiii lor au între zero și șase ani [...] Aruncă-mă mai bine la gunoi mamă/ Nu vreau să mă nasc și să cresc pe zi ce trece mai mizerabil/ Fără baie măicuță fără mâncare mamă/ Fără altă hrană în afară de alcool mamă marijuana mamă/ Clei mamă droguri mamă”. Viziunea este, acum, dură și crudă, lipsită de orice posibile po-doabe și de orice pretenție de așa-zisă fericire, iar glasurile care o strigă sunt extrem de directe, violentând parcă auzul cititorului mai pregătit, poate, să ia act de o realitate mediata și, eventual, înfrumusețată de iluziile unor personaje asemenea membrilor familiei lui Pastor Pagán.

Textele din care este compus volumul *Toate familiile fericite* aduc în fața cititorului o galerie impresionantă de personaje, de la mama neconsolată pentru pierderea fiicei sale mult iubite și care ajunge, tocmai din acest motiv să țină legătura cu ucigașul fetei, din *Mama îndurerată*, la cuplul gay unde lucrurile scapă, progresiv de sub control, din *The gay divorcee*, sau la cel aflat în căutarea iubirii și care o descoperă exact acolo unde se aștepta mai puțin, din *O verișoară fără sare și piper*. Toate acestea, împreună cu restul povestirilor sau al narațiunilor corale ale lui Fuentes, structurează, deopotrivă, și o imagine globală a Mexicului. Suggestia autorului este că, adesea, însăși această lume specific mexicană, cu toate tradițiile și superstițiile sale este cea care îi determină pe oameni să aibă reacțiile pe care le au sau să facă anumite alegeri, în încercarea – cel mai adesea disperată – de a-și găsi ori de a-și păstra fericirea. Numai că fericirea sau ceva care să se apropie de aceasta poate fi identificată doar în capacitatea ființei umane de a se apropia de natură și de a trăi în acord cu ritmurile ei, de a se pune din

nou în legătură cu energia cosmică. Semn că în această lume, altfel sortită eșecului, încă mai există speranță – dar nu în structura socială fundamental coruptă, nici în valorile democrației, mereu călcată în picioare de preaputernicii zilei și nici chiar în cele ale familiei – gata mereu să pretindă a fi fericită, doar pentru a apăra o inexistentă realitate, însă pe care, decât să o accepte ca atare, personajele preferă să o eludeze pur și simplu, altfel spus, să se prefacă și, nu o dată, să se mintă pe ele însele. Totuși, speranța într-un mai bine nu va pieri, atâta timp cât universul natural al Mexicului va exista și cât fie și o singură ființă umană va fi capabilă să-l observe și să trăiască în ritmurile lui. Desigur, fresca Mexicului nu e deloc măgulitoare în multe din punctele esențiale ale acestei atât de bine construite și de grave creații, căci Fuentes nu uită, nu are cum să uite, că mai bine de jumătate din cei o sută de milioane de locuitori trăiesc sub pragul sărăciei, nici că lăcomia unui capitalism sălbatic și a grupurilor de interese financiare au spoliat și mai mult țara, iar mișcările sociale au fost adesea înăbușite în sânge. Poate tocmai de aceea toate idealurile revoluționare ajung să pară, și ele, simple iluzii...

Acestea sunt notele caracteristice și în *Toate familiile fericite*, ultima secțiune a cărții, *Tatăl etern* fiind, în egală măsură, și un veritabil epilog pe care scriitorul îl elaborează pentru această excelentă creație. Cu tonalități shakespeariene, *Tatăl etern* aduce în prim plan existența celor trei fiice ale unui tată, nou rege Lear în cheie mexicană, care le condiționează intrarea în posesia moștenirii de participarea la comemorarea anuală a zilei morții sale, vreme de zece ani. Numai că, la a zecea aniversare, în loc de bogăția mult așteptată, ele vor înțelege, finalmente, fiecare în felul său, că, în ciuda timpului scurs, tatăl le insuflă același sentiment de teamă ca în copilărie, că nu se pot elibera de el, moștenirea pe care se văd silite să o poarte până la capătul vieții fiind povara de a trăi în umbra unui mort. Preocuparea pentru semnificațiile morții marchează opera lui Fuentes încă de la începuturi, dacă e să menționăm aici doar extraordinara construcție din *Moartea lui Artemio Cruz*, numai că, aici,

implicațiile sunt sensibil diferite, iar mesajul primește, astfel, o sporită consistență. Deloc întâmplător, ultima secvență corală este pusă sub titulatura *Corulcodaconrad* și este compusă doar din două cuvinte, după care, din nou deloc întâmplător, nu apare niciun semn de punctuație: „violența, violența”.

\*

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. 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 a încercat mereu 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, practicat de numeroși contemporani ai săi, Fuentes încearcă să găsească numitorul comun al rea-



lismului 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 unele dintre cele din urmă cărți pe care le-a publicat, de pildă *Instinctul lui Inez* (2001). Cumva la mijloc, integrând toate modalitățile discursive amintite anterior, se situează *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990) și *Inquieta compania* (2003), excelentă culegere de povestiri.

În textele ce compun volumul acesta, *O companie neliniștitoare\**, Fuentes pornește de la numeroase jocuri de cuvinte pe care le exploatează în folosul său, determinându-și, practic, cititorii, să intre pe nesimțite într-o lume aparte, ale cărui reguli trebuie respectate de la început și până la sfârșit, fie că e vorba despre raportarea la texte celebre ale literaturii universale, de exemplu romanul *Dracula*, al lui Bram Stoker, detectabil în povestirea intitulată *Vlad*, fie de imagini celebre, intrate deja în imaginarul colectiv, aici încadrându-se, desigur, semnificația noii Frumoase Adormite din povestirea omonimă.

Între toate aceste povestiri, însă, se remarcă, prin semnificații, dar și prin realizarea artistică ce poate fi numită, pe drept cuvânt, desăvârșită, *Îndrăgostitul de teatru*. Plasat chiar la începutul volumului și împărțit în trei părți, *Fereastră, Scena, Floarea*, acest text reprezintă nu doar un excelent exemplu al artei narative a lui Carlos Fuentes, ci, deopotrivă, o expresie a fascinației pe care autorul a resimțit-o întotdeauna pentru formele și formulele artistice teatrale. Fiind, în mare, povestea unui tânăr de origine latino-americană care, aflat la Londra, se îndrăgostește de o frumoasă vecină a sa, ajungând să-i spioneze, de la fereastră, fiecare mișcare, *Îndrăgostitul de teatru* deschide calea, încă din partea a doua, spre fantasticul atât de aparte ce caracterizează lumea prozei lui Fuentes, iar la alt nivel, spre o formulă literară prin excelență teatrală, nu doar prin

---

\* Carlos Fuentes, *O companie neliniștitoare*. Traducere de Andrei Ionescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2007.

decoruri și strategiile narative, ci și prin semnificații. Astfel, tânărul descoperă că frumoasa vecină este, de fapt, actriță, interpretând rolul Ofeliei într-o nouă montare a piesei lui Shakespeare, la ale cărei reprezentații protagonistul va merge, de fiecare dată, uimit să constate nu numai totala ignorare a celorlalți actori de pe scenă în favoarea noului Hamlet, ci și progresiva sa alienare, având în vedere că, treptat, el nu va mai fi în stare să facă deosebirea între spectacol și realitate, între iluzia teatrală și viața de zi cu zi. Tema diferenței dintre aparență și esență este prezentă în literatura din toate timpurile, însă Fuentes este cel care reușește, în acest text, să-i dea o nouă interpretare, incluzând, deopotrivă, detalii specifice, ținând de arsenalul literaturii fantastice de cea mai bună calitate.

Alegerea unui personaj travestit total sau parțial și includerea sa cu drepturi depline într-un text literar nu este inovația lui Fuentes, exemple de genul acesta, putându-se găsi în cele mai diverse spații culturale, dar, de asemenea, devine evident și faptul că reluând o modalitate de abordare a personajului care pune serioase probleme de compoziție, scriitorul mexican îi face față cu succes. Protagonistul din *Îndrăgostitul de teatru*, ca și – mai ales – iubita sa Ofelie, purtând mereu un costum specific și o mască pe figură sau în care figura sa se transformă, nu reprezintă o simplă modificare de registru sau de convenție, ci devine, la rândul său o *convenție* (la nivelul acestui text, desigur) prin intermediul căreia se introduc importante modificări de mesaj în cadrul volumului *O companie neliniștitoare* privit în ansamblu. De altfel, mascarea este un procedeu mult folosit de-a lungul vremii, exemple în acest sens existând până și în cultura tradițională a Mexicului, care desigur, îl utiliza într-un mod suficient de convențional, ce va fi însă preluat și perfecționat de Fuentes. Dacă vom reciti cu atenție acum chiar și numai primele pagini ale textului în discuție, vom remarca faptul că vechiul univers de activități a fost cu desăvârșire transformat într-un univers de roluri, iar în descrierea eroilor săi scriitorul se folosește de un extrem de bine dozat efect de iluzie vizuală: în fond, sunt multe ele-

mente de portret, descriere, evocare sau caricatură, dispuse însă – și aici e marea noutate pe care o aduce Fuentes – nu succesiv, așa cum se întâmpla în cazul altor scriitori, ci simultan, mai exact, unul înapoia celuilalt. În felul acesta, autorul dispune mai multe tablouri în miniatură plate, bidimensionale, pe care deplasarea lecturii le pune în perspectivă, în raport cu un punct de observație fix, și le face să se miște, conferindu-le dinamism. Cititorul va avea, așadar, în față, în acest volum, un adevărat exemplu de perspectivă tridimensională verbală, între cele mai reușite din literatura contemporană, perfect încadrabil în „iluzia celei de-a treia dimensiuni” (ca să repetăm formularea lui McLuhan), despre care s-a vorbit cel mai adesea în legătură cu teatrul.

Dar nu trebuie să confundăm nici o clipă personajul de teatru cu cel epic, deoarece indicii de teatralitate, deși identificabili în fiecare dintre aceste două cazuri, se deosebesc esențial: în teatru, actorii interpretează, reprezintă niște personaje și o poveste străină de persoana lor individuală, iar în proză protagoniștii se prezintă doar pe ei înșiși, cu întreaga intimitate. Pentru unii, spectacolul implică plăcerea jocului, iar pentru ceilalți trăirea și (re)prezentarea vieții. De aceea, se poate afirma că Larry O’Shea este un personaj epic ce folosește din plin artificiile rolului pentru a se înscrie în cadrul narativ general al textului lui Fuentes. La rândul ei, noua Ofelia se dovedește un adevărat personaj-actor, care face uz de o serie de elemente teatrale, în primul rând de deghizări și de măști. Pe de altă parte, trebuie să ținem seama și de implicațiile pe care le are naratorul-regizor („naratorul dramatizat”), care, el însuși interpretează un rol, dar nici o clipă nu ajunge să fie cu adevărat regizor, astfel încât propria sa descifrare ca narator-regizor se face abia după lecturi repetate. Strategia măștilor succesive funcționează însă și în cazul altor texte, acestea devenind din ce în ce mai subtile și mai elaborate, căci vor ascunde tot mai multe aspecte și treptat, ca o consecință a purtării lor îndelungate, vor ajunge chiar să se confunde cu chipul adevărat – dar oare mai putem vorbi despre așa ce-

va în cartea lui Fuentes? – sau, alteleori, să i se substituie total, eliminând complet acele trăsături pe care le acoperă și înlocuindu-le cu unele noi, particulare; a se vedea în acest sens excelentele puneri în scenă din *Pisica mamei mele* sau *O companie plăcută*.

Fuentes este, deci, un adevărat „meneur de jeu”, care are totala libertate nu numai de a crea o lume ficțională, dar și de a o numi după cum crede de cuviință, deoarece acest gen de opere sunt complet eliberate atât de tirania realului, cât și aceea, mai gravă, a copierii sale. În *Îndrăgostitul de teatru*, ruptura la nivelul personajului între actor și rolul interpretat de acesta corespunde unei reale stratificări în arhitectura ansamblului unde se deslușesc două universuri deosebite, unul incluzându-l pe celălalt: un cadru și o adevărată piesă circumscrisă. Odată cu secolul al XVII-lea, actorul e proclamat drept o figură proteică, gata să-și asume pentru un moment, asemenea lui Don Juan, nenumărate măști, pe când romantismul va afirma cu hotărâre că nu poți juca ceea ce nu ești în realitate, astfel că fiecare personaj romantic va fi doar actorul unui singur rol. Moștenitor, cel puțin în parte, al ambelor tradiții, Fuentes reușește nu doar să le asimileze perfect, ci să le transforme: în proza sa scurtă, iar volumul *O companie neliniștitoare* e, poate, cea mai bună dovadă în acest sens, cele două motive de tradiție, parada măștilor și teatrul lumii se diferențiază substanțial tocmai în funcție de modul de concepere a spațiului, și dincolo de el, de alcătuire a universului în care personajele se mișcă.

Carlos Fuentes nu face aici nimic altceva decât să se raporteze la literatură și, mai precis, la evoluția formelor narrative. Pentru că textele din volumul acesta, ca și numeroase alte scrieri ale sale, pornesc de la o critică subtilă a modelelor consacrate de lectură – întrucâtva în același mod în care Cervantes realiza acest lucru 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. Numai că, în opera scriitorului mexican, situațiile în care sunt angrenate personajele nu sunt niciodată simple, deoarece, fapt extrem de interesant și de modern care e prezent în viziunea lui și o marchează în mod definitoriu, istoria și literatura sunt considerate, deopotrivă, discursuri. La fel ca și pentru scriitorii de mai târziu, de la sfârșitul secolului XX, pentru Fuentes, ambele constituie adevărate „sisteme de semnificații”, după cum se exprimă Linda Hutcheon, prin care se poate făuri un adevărat sens al trecutului readus în actualitate, deoarece semnificația și forma nu apar doar în evenimente, ci în aceste sisteme atât de interesant construite. Iar ele sunt capabile, prin narațiune, să ofere o corporalitate fictivă în loc de simple și pure abstracțiuni dar, în același timp, tind să fragmenteze sau să facă ușor instabilă identitatea tradițional unificată sau subiectivitatea personajelor implicate în acțiune. Nu e doar întoarcerea către lumea realității obișnuite, așa cum s-a afirmat uneori: lumea pe care acest text o creează este o lume a discursului, una a textului și numai a lui. Desigur, ea are o serie de legături cu cea a realității empirice, dar nu se poate niciodată confunda cu ea.

În plus, povestirile *O companie plăcută* sau *Frumoasa Adormită* pot fi echivalate, până la un punct, cu bune scrieri polițiste, în care nici una dintre bănuielile cititorului nu pare a se confirma. Dar, dincolo de asta, *O companie neliniștitoare* este, în ansamblu, 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), sau în *Constancia*, creații anterioare, Fuentes prezintă protagonistele din recentul volum de povestiri drept femei a căror frumusețe și senzualitate – ambele exacerbate uneori – stau mărturie pentru natura privită în ansamblu, iar dragostea obsesivă a partenerilor lor face din textele în discuție, în anumite momente, veritabilă parodii ale romanului popu-

lar de dragoste, în linia lui Pérez-Reverte. Apoi, cartea poate fi citită, la anumite pagini, ca o actualizare a prozei crioliste tip Gallegos, Alegria sau Revueltas, sau, de ce un, ca o elaborată metaficțiune ce are în vedere mai cu seamă procesul de elaborare a însăși literaturii, fie ea și de gradul al doilea, dacă ne raportăm la texte precum *Vlad* sau *Frumoasa Adormită*. 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 pentru a se ascunde sau, de ce nu, pentru a se defini. Căci, deși, uneori, dând dovadă de prea puțină constanță, urmând întocmai modelul Constanței din textul cu același nume, personajele povestirilor din *O companie neliniștitoare* urcă pe scena teatrului literaturii – și al lumii, deopotrivă – transformându-se, pe nesimțite, dar la tot pasul, din oameni obișnuiți în demoni sau, dimpotrivă, în îngeri, așa cum se întâmplă și în *Aura* sau *Instinctul lui Inez*, dar la fel cum procedează și 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, structura operei lui Carlos Fuentes în ansamblu, precum și identitățile protagoniștilor pe care autorul îi creează au darul de a orienta lectura și spre o altă direcție, structurând o adevărată poetică a exilului – de aici frecvențele 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”; timp care este și el privit într-un mod aparte, dacă avem în vedere elementul definitoriu, autoreferențial. Scrierile lui Fuentes devin, astfel, pe nesimțite, o veritabilă contrautopie, dominată de o concepție pe care autorul însuși o numește „variabila de bază a unui discurs ucronic”, în acest fel toate exodurile devenind unul singur, de la Fu-

ga în Egipt la fuga către oricare parte a lumii sau, la răstimpuri, chiar fuga în trecutul literaturii, momentele esențiale ale textelor sale fiind punctate, la fel ca și în romanul *Constancia*, de întrebări de genul „n-a spus cineva că a fi actor înseamnă să sculpezi în zăpadă?”. Fuentes încearcă să repete ceea ce a făcut Cervantes, modificând un mod de lectură, sau Velázquez, schimbând fundamental modul de a privi și recepta lumea din jur. De aceea, cuvintele pe care le scria, la un moment dat, despre 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.”

## SINGURĂTATE ȘI EXIL ÎN PROZA LUI ROBERTO BOLAÑO

„... singurele lucruri pe care le făceam erau scrisul și lungile plimbări ce începeau la șapte seara, moment când corpul meu era cuprins de senzația de a exista și de a nu exista, de distanțare față de ceea ce mă înconjură, de vagă fragilitate.” Acestea sunt amănunțele pe care le află cititorul chiar din primul paragraf al povestirii intitulate *Sensini*, incluse în volumul de proză scurtă al lui Roberto Bolaño, *Convorbiri telefonice\**, publicat în anul 1997. Născut în 1953, în Chile, având o existență tumultuoasă, marcată de implicarea activă în evenimentele actualității latino-americane (este cunoscută susținerea sa pentru Salvador Allende) și de ulterioara sa încarcerare în închisorile regimului Pinochet, precum și de experiența exilului pe care a ales-o și pe care și-a asumat-o de la mijlocul anilor '70, Roberto Bolaño este recunoscut, astăzi, drept unul dintre scriitorii reprezentativi ai spațiului cultural sud-american, opera sa având, de altfel, și un puternic impact asupra literaturii europene contemporane. Răsplătit, în timpul vieții, cu prestigioase premii literare (Premiul Herralde pentru roman și Premiul „Rómulo Gallegos”), iar postum cu National Book Critics Circle Award, Bolaño se individualizează profund în contextul epocii noastre, pe de o parte prin modul de viață nonconformist pe care l-a adoptat mai cu seamă în timpul peregrinărilor prin Franța și Spania, iar pe de alta, prin preferința pentru o literatură capabilă să-și afirme mereu vocea proprie și inconfundabilă, fără a se identifica vreodată complet cu accentele realismului magic sau ale narațiunii cu note miraculos-mitice care a dominat multă vreme spațiul latino-american. Căci preferința lui

---

\* Roberto Bolaño, *Convorbiri telefonice*. Traducere și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Leda, 2011.



Roberto Bolaño merge spre alte coordonate, scriitorul descoperindu-și și afirmându-și pe deplin originalitatea și forța de sugestie mai cu seamă după întuirea implicațiilor pe care tema exilului – fizic sau interior – le are în literatură. Proza sa scurtă mizează mult pe acest aspect, unii critici manifestând tendința de a citi povestirile lui Bolaño, mai cu seamă pe cele incluse în volumul *Convorbiri telefonice*, în cheie biografică și de a stabili posibile identificări între protagoniștii acestor texte și autorul însuși.

Dar, dincolo de posibilele identificări și accente (auto)biografice, aproape întreaga operă a lui Bolaño tematizează exilul prin excelență, chiar dacă, uneori, scriitorul face acest lucru în mod indirect. Scriitura se întemeiază pe condiția – dureroasă și tragică – a exilatului, textele în proză fiind centrate pe starea de însingurare, pe incapacitatea protagoniștilor de a se simți vreodată integrați într-o comunitate sau într-un spațiu cultural ori geografic, pe sentimentul acut al excluderii. Senzația aceea „de a exista și a nu exista” domină, însă, mai ales volumul *Convorbiri telefonice*, considerat adesea cel mai reușit din întreaga proză scurtă a lui Bolaño. În fond, autorul percepe și tratează exilul nu doar ca pe un element ce determină producerea textului din punct de vedere tematic, ci aproape ca pe o instanță narativă *sui generis*, ce contribuie la forma specifică a structurării unui anumit tip de discurs literar.

Exilul a fost adesea interpretat ca expatriere fizică determinată de condiții politice, sociale sau economice specifice, însă nu trebuie să uităm cazul particular al exilului interior, când cel implicat se simte fundamental înstrăinat chiar și pe meleagurile natale, nemaierceperând ca pe un cămin spațiul în care îi este dat să se situeze. În cazul lui Bolaño, plecarea din Chile, unde situația politică se deteriorase grav odată cu instaurarea guvernului autoritar al lui Pinochet, reprezintă iluzia unei salvări cel puțin spirituale pe care scriitorul încearcă să și-o mențină, doar pentru a descoperi, după ani de zile, așa cum el însuși va mărturisi, că „aici, ca și acolo, singurătatea ajunge, în unele momente, să fie la fel de mare, doar cauzele care o determină rămânând diferite...” Exilul este, deci, pentru Bolaño, tocmai

acea stare (sau senzație) „de a exista și a nu exista”, despre care vorbește în *Sensini* (povestire încununată, de altfel, cu Premiul pentru Proză al orașului San Sebastian și unul dintre textele cele mai realizate ale autorului chilian). Nu mai e vorba, acum, doar despre o expatriere fizică, pentru că, dacă citim cu atenție această povestire vom remarca fundamentală sa înrudire – de substanță, nu doar strict tematică – cu marea literatură europeană a secolului XX, fundamentul estetic al lui Bolaño nefiind diferit de cel al lui Beckett sau Kundera, pentru care, se știe, călătoriile, îndepărtarea de pământul natal sau efemeritatea existenței omenești reprezentau elemente estetice și experiențe existențiale cu adevărat esențiale. Exilul, înstrăinarea, (în)depărtarea de vin, astfel, mărci ale scriiturii lui Bolaño, dovadă deopotrivă a înrudirii sale structurale cu marii reprezentanți ai prozei europene, dar și a individualității lui.

Volumul *Convorbiri telefonice* este pus, în mod clar, sub acest semn tutelar al exilului sau, dacă nu, al unor teme ce-i sunt, direct ori indirect, subordonate. Deși diferite ca structură și descriind protagoniști care cu greu ar putea fi interpretați printr-o grilă unică de lectură, textele acestea au o coerență ce dă substanță ansamblului narativ. Ele nu țin exclusiv nici de domeniul ficțiunii pure, dar nici de acela al literaturii fantastice ori polițiste și nici măcar de cel al așa numitei „literaturi a eului” (recuperând experiențe estetice relatate la persoana întâi), ci, preluând din fiecare aceste genuri cate ceva, își vădesc profunđa originalitate și pregnanța mesajului care nu se diluează nicio clipă și în nicio pagină. Astfel, dacă în *Sensini*, prima povestire din carte, subiectul este structurat în jurul schimbului de scrisori dintre un tânăr aspirant la gloria literară, plecat de acasă și aflat în Spania, la Girona, și un scriitor argentinian consacrat, exilat și el din Buenos Aires-ul natal, *Zăpada* prezintă istoria vieții fiului unui sindicalist de stânga exilat în Rusia, după lovitură de stat militară din Chile, din 1973. Perspectiva narativă este diferită, căci, dacă *Sensini* includea un narator protagonist care relatează totul la persoana întâi, în *Zăpada*, ca și în alte povestiri, cum ar fi chiar *Convorbiri telefonice*, textul care dă și titlul cărții de față, autorul utilizează

narațiunea la persoana a treia. La fel se întâmplă și în *Viața Annei Moore*. Pentru ca, în *William Burns*, Bolaño să-și alcătuiască o strategie mai elaborată, utilizând convenția intermediarului care, pe de o parte, a fost martorul evenimentelor relatate, iar pe de alta devine transmițătorul istoriei lor, prezentat, deloc întâmplător, drept un cunoscut al naratorului însuși... Naratorul poate, deci, coincide, uneori, cu protagonistul – aceasta nedevenind, însă, regula lui Bolaño – dar alteori cititorul va întâlni o instanță mai subtilă, un soi de narator tranzitoriu, a cărui cunoaștere a evenimentelor rămâne, oricum am lua-o, parțială, fragmentară și care oferă, implicit, o perspectivă nu întru totul credi(ta)bilă asupra faptelor relatate.

Textele acestui volum reprezintă, privite și evaluate în ansamblu, încercarea de descoperire și de afirmare a unui adevăr (mai ales estetic, desigur!) dar, în egală măsură, și o tentativă mereu reluată de construire a unei identități coerente și convingătoare a protagonistului, chiar dacă acest demers va sfârși, câteodată, în aducerea în fața cititorului a unei simple imagini temporare a veridicității unei identități asumate doar momentan ori chiar accidental. Se întâmplă astfel tocmai din cauza acutului sentiment de înstrăinare resimțit de toți protagoniștii, marcați indiscutabil de permanenta senzație de a exista și de a nu exista deopotrivă, de a aparține unui spațiu și, în același timp, de a nu-l putea recunoaște drept căminul mult visat.

Nici măcar dragostea, care este o altă temă majoră a textelor incluse în acest volum nu poate reprezenta, în acest context dat, o veritabilă salvare, ci doar o dulce iluzie pe care, e drept, toți protagoniștii încearcă să și-o cultive cât mai multă vreme, doar pentru a o pierde, la un moment dat, în mod tragic. Așa stau lucrurile în *Convorbiri telefonice*, unde povestea de dragoste dintre B și X, abandonată din cauza tinereții și a lipsei de experiență, este redescoperită, după ani de zile, când deja e prea târziu pentru logodnicii de altădată, care vor alege, dorind cumva inconștient să prelungească visul posibilei fericiri, să nu se mai întâlnească, ci doar să vorbească la telefon – deci să aibă o comunicare indirectă, semn clar al celei mai acute imposibilități de

a menține un real dialog în cuplu – până la moartea lui X, ucisă, se pare, de un fost iubit.

Sigur, înstrăinarea și însingurarea personajelor sunt, de cele mai multe ori, o trimitere clară la situația scriitorului însuși, a artistului întotdeauna marginalizat de o societate incapabilă sau prea puțin doritoare să recepteze în mod real un mesaj estetic. Nimic altceva decât o imagine indirectă a unui altfel de exil, de astă dată trăit poate chiar în mod mai acut, unul interior. Căci exilul pe care îl are în vedere Bolaño nu este doar fizic, ci mizează mult pe modul în care protagoniștii săi percep lumea exterioară sau se raportează la ea, resimțind de cele mai multe ori universul exterior ca pe o amenințare care le afectează chiar prezentul. Accente ale acestei stări (și stări de lucruri) se regăsesc și în *Sensini*, cată vreme senzația de a exista și a nu exista definește prin excelență situația scriitorului în contextul lumii tehnicizate și grăbite a secolului XX. Accentele de tragism nu lipsesc, deși nu sunt niciodată acute: scriitorul consacrat cu ani în urmă ajunge să se bucure de obscurele premii provinciale ale Spaniei, de publicarea câte unui text în vreo revistă fără circulație și fără prea mulți cititori și mai ales de puținii bani care îi sunt trimiși ca recompensă, asemenea mult mai tânărului său amic epistolar. Nu e deloc de mirare că Sensini decide să se întoarcă acasă, simțindu-și sfârșitul aproape, pentru a muri la Buenos Aires. Pentru cineva care, asemenea lui, trăise până la capăt amărăciunea exilului fizic și a umilințelor financiare, un adevărat cămin nu mai poate fi găsit nicăieri, peste tot e la fel, însingurarea și înstrăinarea fiind aceleași la Buenos Aires ca și la Madrid sau Girona. Atâta doar că, într-un ultim efort de autoiluzionare, protagonistul-scriitor mai încearcă să se convingă că, oricât ar fi de greu, totuși, acasă e mult mai ușor de suportat totul – chiar și indiferența oamenilor; ori moartea.

Bolaño a definitivat textul romanului său, *Anvers*<sup>\*</sup>, în anul 1980. Cu toate acestea, convins de refuzul pe care l-ar

---

<sup>\*</sup> Roberto Bolaño, *Anvers*. Traducere de Horia Barna, București, Editura Leda, 2011.

fi întâmpinat din partea editorilor, a amânat publicarea sa vreme de mai bine de două decenii, astfel că textul a văzut lumina tiparului abia în 2002, cu un an înainte de moartea prematură a autorului. De altfel, Bolaño însuși afirma că a scris această carte doar pentru sine, subliniind chiar el permanenta provocare pe care *Anvers* o reprezintă pentru cititor. Ignacio Echevarría, legatarul să testamentar a numit-o chiar „Big Bang-ul universului ficțional al lui Bolaño” – și pe bună dreptate. Deși adept declarat al experimentelor la nivel narativ și gata oricând să inoveze la nivelul formei sau al structurii, aici scriitorul chilian pare că se depășește pe sine, în sensul că ignoră deliberat sau chiar calcă în picioare toate convențiile consacrate ale prozei moderne. Cititorii obișnuiți cu maniera sa aparte de a scrie știu prea bine că acest lucru se întâmplă în majoritatea creațiilor lui, numai că, în *Anvers*, totul pare a fi deconstruit în mod programatic, semn, pe de o parte, al nevoii autorului de a-și descoperi propria voce, iar pe de alta, de a se desprinde definitiv de toate chingile impuse chiar și contemporanilor lui de modelele ori de clișeele literaturii. De aceea, nu puțini interpreți s-au întrebat dacă încadrarea acestui uluitor text în categoria romanului este îndreptățită. Însă, chiar dacă *Anvers* nu corespunde indicilor consacrați ai genului, trebuie să recunoaștem că ar fi imposibil să integrăm textul de față în oricare altă categorie literară, Bolaño încercând – și reușind! – să șocheze, să stârnească numeroase controverse, dar, deopotrivă, iar acesta rămâne, în fond, aspectul cel mai important, să convingă atât cititorul, cât și critica. Cu precizarea că un neinițiat în proza lui Bolaño n-ar trebui să încerce să se apropie de opera acestui scriitor citind *Anvers*. Căci atât poezia sa, cât și proza scurtă sau romanele scrise, paradoxal, după această atât de aparte creație, ridică mai puține probleme.

Textul cărții este compus din cincizeci și șase de secvențe care nu au nicio organizare cronologică și care nu încearcă să mențină sublinieze legăturile de cauzalitate și logica obișnuită, iar subiectul – în măsura în care mai putem vorbi despre un subiect în sensul consacrat al termenului

lui, ceea ce e extrem de îndoielnic – se risipește în fața oricărei încercări de rezumare. Mai degrabă secvențial și mi-zând mult pe efectul cumulat pe care aceste adevărate vi-niete îl au asupra cititorului, *Anvers* fascinează prin atmosferă, mai degrabă decât prin narațiune și prinde cititorul încă din primele pagini nu neapărat pentru că mimează câteva convenții ale povestirii polițiste, ci tocmai datorită intuiției că, dincolo de acestea, se află, de fiecare dată, ceva mult mai important.

Acțiunea, atâta câtă este, e plasată într-o lume stranie, veritabil univers oniric, punctat adesea de note de coșmar, iar perspectiva asupra ei și a faptelor relatate e cu adevărat cinematografică, astfel încât, dacă în unele pagini autorul pare a descrie Barcelona și Costa Brava, în altele se trece la universul mexican, sau, în alt plan, la sugestiile livrăști sau dramatice. De altfel, de Mexic e legată întâlnirea cu cocoșatul, unul dintre personajele misterioase care marchează acest text. În plus, unul dintre personaje poartă, deloc întâmplător, numele de Roberto Bolaño, iar detectivii menționați la început în treacăt pentru a deveni treptat o adevărată obsesie a textului, cercetează o crimă învăluită în mister. Mai mult decât atât, personajul Bolaño (chilian!) lucrează într-un camping pustiu chiar la definitivarea romanului pe care îl citim. Acolo aude povestea unei misterioase roșcate despre care vorbește toată lumea, dar pe care nimeni nu a văzut-o, despre crima petrecută cândva și nicio-dată elucidată și e martorul furtunilor care mătură iar și iarăși coasta mediteraneană într-o toamnă obsesivă și care pare a anula orice amintire celui care se lasă atins de vânturile ei. Este evidentă influența poeziei, *Anvers* având, adesea, aerul și intensitatea unui poem în proză – Bolaño însuși mărturisind, ulterior, că, pe când lucra la acest text, citea, încă, mai multă poezie decât proză și se simțea mai apropiat de formula unui lirism de profunzime decât de aceea a narațiunii. De asemenea, scriitorul încerca să-și definească marile teme și să impună un alt mod de a aborda ficțiunea, de aici, fără îndoială, imaginea detectivilor și a femeilor atrăgătoare și enigmatice, a violenței sexuale ori

verbale, ca și neîncrederea funciară în formele oficializate ale unui canon literar care, pentru el, nu avea nici o valoare. Imposibilitatea literaturii, lipsa ei fundamentală de sens dar, în același timp, profunda sa necesitate în secolul XX se întrevăd, dincolo de linia abia trasată a subiectului, în toate paginile din *Anvers*. Cartea se transformă, astfel, și într-o inedită și extrem de subtilă profesiune de credință, care reprezintă, însă, și epilogul – cel puțin din punctul de vedere al cronologiei literare – întregii opere a lui Bolaño, semnul „radical și solitar”, după propriile sale cuvinte, al credinței că, deși marea literatură nu e decât un concept golit de sens, totuși, în lipsa aspirației către ea, destinul oricărui autor este anulat ori incomplet. Prin urmare, protagoniștii săi vor fi exclușii sau autoizolații de/din societate, poeții pe punctul de a eșua și de a renunța la chemarea artistică (în fond, cine mai poate vorbi despre vocație și chemare într-o epocă atât de zbuciumată, se întreba Bolaño însuși), detectivii, figurile care populează întreaga creație a scriitorului chilian, de la *Detectivii sălbatici* (1998), *Nocturnă în Chile* (2000) sau *2666* (2004) și până la povestirile din excelentul volum *Convorbiri telefonice*.

Cadavrul la care se fac numeroase aluzii în *Anvers* nu va fi niciodată găsit, suspjecții rămân cumva suspendați și captivi în propriile temeri, scenele de viol par desprinse dintr-un coșmar ori dintr-un film văzut (de cineva ori de toată lumea!) demult, realitatea și ficțiunea se întrepătrund la tot pasul, însă nu în maniera impusă de contemporanii lui Bolaño, teoreticieni și practicanți ai formulei de succes a realismului magic, ci într-un mod ambiguu și mereu aluziv, în care adevărul visului sau al viziunii sunt același lucru. Cititorul își vede, astfel, frustrate majoritatea așteptărilor inițiale, căci devine, el însuși, detectiv în labirintul unui text – nici măcar foarte întins – în care punctele de reper, atunci când sunt descoperite ori oferite, nu au decât rolul de a deruta și mai tare și de a adânci ambiguitatea, iar subiectul este un simplu pretext. Existența umană, imposibil de înțeles, își dezvăluie, în acest fel, întregul absurd și completa lipsă de coerență, iar rolul literaturii devine, așadar, acela

de a umple – măcar atât cât se poate – golurile pe care ființa omenească le întâlnește la tot pasul. Bolaño își citea și își interpreta propria existență în acest fel, căci în perioada în care lucra la *Anvers*, era el însuși prizonierul unui univers din care simțea că îi este imposibil să se elibereze, aflându-se în exil, în Spania, marcat de probleme financiare și de sentimentul inutilității. Fragmentarismul și tehnicile inovatoare pe care le utilizează devin, privite din această perspectivă, căile pe care tânărul scriitor (care era convins că nu va apuca vârsta de treizeci și șapte de ani, dar care va muri la cincizeci, în 2003, în așteptarea unui transplant de ficat), le găsește pentru a se salva și pentru a face din literatură – fără să creadă în artificialitatea discursurilor împodobite, de succes și de delectare – șansa unei posibile renașteri; ca într-un film în care finalul poate fi reluat la infinit, exemplu de „work in progress” și de repetată punere în abis a problemelor esențiale ale existenței umane. Căci, după cum scrie Bolaño, nu există reguli – decât, poate, pentru aceia care, asemenea lui Arnold Bennett, unul dintre personajele sale, deloc întâmplător numit astfel, cred ca romanele sunt menite doar a imita alte romane...

*Anvers*, însă, nu imită nimic și nici nu seamănă cu nimic, cititorul având, nu o dată, impresia că privește, alături și împreună cu autorul, prin ochiul unei camere de filmat, iar realitatea pe care o vede devine polimorfă și mereu în schimbare, în funcție de unghiul din care este contemplată – trimitându-ne cu gândul și la unele dintre strategiile impuse de Julio Cortázar în cele mai reușite povestiri ale sale ori chiar la pelicula *Blow Up*, realizată de Michelangelo Antonioni după *Funigei*. Privit global, *Anvers* e asemenea unui excelent text în care viziunea lui Lewis Carroll s-ar combina perfect cu tehnicile narrative ale secolului XXI, îndreptățind opinia unor critici literari că, printr-o asemenea îndrăzneță atitudine, Bolaño s-ar situa în descendența marilor scriitori de la Joyce la Raymond Queneau care fac din toate normele pretextul pentru a exclude definitiv orice normă de pe tărâmul literaturii. Romanul acesta este, deci, (re)citit cu atenție, un labirint nu într-un totol borgesian însă



întotdeauna plin cu oglinzi în care, privind(u-se), scriitorul să-i poată provoca pe cititorii săi să privească realitatea. Va fi rezolvată misterioasa crimă? Și cum ar trebui să acționeze detectivul? Oare știe cineva ce s-a petrecut cu adevărat? Oare are vreo importanță? Acestea sunt întrebările cărora cititorul încearcă să le găsească un răspuns adecvat, tocmai pentru a se recunoaște învins ca detectiv textual și a renunța, finalmente, să mai încerce să dezlege enigmele, câtă vreme adevărul din *Anvers* se dovedește a fi doar acela al percepției și, mai cu seamă, al unei viziuni care, pe drept cuvânt, fără să vrea să impună cuiva un model, cucerește și fascinează pentru totdeauna.

## REVOLUȚIE STILISTICĂ SPANIOLĂ: CAMILO JOSÉ CELA ȘI JUAN GOYTISOLO

Publicarea, în 1942, a romanului *Familia lui Pascual Duarte*<sup>\*</sup>, al lui Camilo José Cela (viitor laureat al Premiului Nobel pentru Literatură, în anul 1989), a determinat apariția aproape simultană a unor interpretări extrem de diferite, voci importante din spațiul cultural spaniol neezitând să apropie cartea de debut a tânărului scriitor – pe atunci în vârstă de doar douăzeci și șase de ani – de semnificațiile din *Străinul* lui Camus, de strategiile narrative ale marilor reprezentanți ai realismului rus (chiar Eugenio D'Ors mergând în această direcție), de atât de discutatul „tremendism hispan”, sau chiar de tradiția prozei picarești a secolului al XVI-lea ori de aceea a strălucitei Generații de la '98. Desigur, această avalanșă a interpretărilor de multe ori contradictorii a fost susținută și de profundul impact pe care cartea l-a avut asupra cititorilor, dar și de situația socială și politică a Spaniei imediat după încheierea Războiului Civil. Romanul *Familia lui Pascual Duarte* a fost, uneori, pus în legătură, atât ca structură, cât și ca tematică, cu tulburările cu care lumea spaniolă se confrunta pe atunci, acest amănunt neîmpiedicându-i însă pe alți exegeți să aducă în discuție tocmai implicațiile unui protagonist care ar fi trebuit interpretat, după părerea lor, „ca un criminal prin excelență inocent”.

Fiind, în mare, povestea vieții lui Pascual Duarte, un tânăr care nu se dă în lături de la niciun act de violență și care ajunge să comită o serie de crime cărora le cad victime apropiați ai săi și chiar unii membri ai familiei (uciderea mamei fiind, desigur, punctul culminant), romanul beneficiază de o structură extrem de elaborată. Textul propriu-zis,

---

\* Camilo Jose Cela, *Familia lui Pascual Duarte*. Traducere de Mona Țepeneag, Iași, Editura Polirom, 2011.

care îmbracă forma unei relatări confesive, la persoana întâi, a crudelor întâmplări ce marchează existența lui Pascual, este însoțit de două note ale „transcriitorului”, cel care își asumă misiunea de a face cunoscute cititorului toate aceste fapte, în urma descoperirii, „în anul 1939”, a unui straniu manuscris „într-o farmacie din Almendralejo”. Informațiile pe care acesta le furnizează sunt, însă, complete, de alte texte introductive, și anume o scrisoare a protagonistului adresată domnului Joaquín Barrera López, din Merida, care anunță trimiterea originalului, precum și o „clauză din testamentul olograf al lui don Joaquín Barrera López, care, murind fără urmași, și-a lăsat toate bunurile călugărițelor din ordinul Servicio Domestico”, cerând ca manuscrisul privind viața lui Pascual Duarte să fie distrus sau, dacă va scăpa „optsprezece luni sfârșitului pe care îl doresc, gășitorul să-l ia în posesia sa și să dispună de el cum va crede de cuviință, dacă aceasta nu e în dezacord cu propria mea dorință.”

Având în vedere această strategie atât de bine pusă la punct și aceste rame succesive de care autorul se servește pentru configurarea și evidențierea istoriei protagonistului său, devine evident cel puțin unul dintre motivele pentru care această carte a suscitat interpretări atât de diverse. Căci *Familia lui Pascual Duarte* combină, într-o manieră rar întâlnită până atunci, mai multe calități care deconcertează cititorul și exclud din capul locului judecățile simplificatoare: astfel, pe lângă forma remarcabilă a textului romanesc, avem de-a face cu un conținut marcat de problematica realismului (neexcluzând accente naturaliste) dar și cu secvențe de subtilă analiză psihologică, mizând pe evidențierea caracteristicilor unui personaj la rândul său greu de prins în vreo formulă unică sau într-o definiție generalizantă. Permanentă ambiguitate a operei, dublată de dislocarea cronologiei și de lipsa unor indicii clare care să motiveze faptele crude ale protagonistului transformă romanul într-o veritabilă problemă lăsată deschisă în fața noilor generații de critici literari.

Este, însă, evident faptul că autorul a intenționat ca, dincolo de toate aceste subtilități formale și de structură, să

ofere cititorilor o imagine cât mai completă – de aceea și contradictorie, uneori! – a unui protagonist care, pe lângă statutul său de victimă sau de criminal, pune implicit în discuție resorturile literaturii și ale poziției lui Camilo José Cela față de ilustra tradiție a prozei picarescă spaniole. Nu o dată, pornindu-se de la o serie de date oarecum exterioare ale acestui roman (cum ar fi personajul aflat în conflict cu o lume care îl respinge și ale cărei reguli, în consecință, încearcă să le eludeze, trasându-și propriul cod de comportament), *Familia lui Pascual Duarte* a fost raportat la tiparul picaresc, iar protagonistul a fost apropiat de Lazarillo de Tormes sau de Mateo Alemán, doi dintre eroii celebri ai genului. Numai că autorul se folosește doar aparent de modelul picaresc, pe care, în fond, îl subminează, câtă vreme el însuși, atunci când și-a dorit să-l urmeze ori să-l nuanțeze, a scris utilizând chiar structura consacrată a secolului al XVI-lea, publicând în anul 1944, „continuarea” intitulată *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Dar prin *Familia lui Pascual Duarte*, Cela urmărește să dea impresia că respectă tradiția, vizând să creeze, însă, doar iluzia marelui model picaresc, pentru ca, în acest fel, să se poată îndepărta cu atât mai mult de el: deși folosește narațiunea la persoana întâi și aduce în prim plan un personaj aflat, practic, în afara regulilor societății, romanul de față nu urmează itinerarul consacrat al unui erou picaresc (inocența, degradarea și necesara renaștere spirituală), ci dimpotrivă, configurează un personaj mereu egal cu sine, care nu depășește stadiul situării în rău, ci se plasează permanent în el.

Pascual Duarte devine veritabil antierou, care nu mai beneficiază de strategia (specific picarescă!) a autorului care pledează subtextual în favoarea personajului, căci se vede clar că Cela scrie, adesea, de-a dreptul împotriva lui Pascual, căruia nu îi scuză și nu îi justifică nici una dintre crime sau atitudini, nici indiferența față de sora ori soția sa, nici disprețul fățiș manifestat față de fratele său invalid și nici cruzimea față de animalele din gospodărie ori față de cunoscuți sau chiar binefăcători. Nu trebuie, apoi, să uităm

breșa între acțiunile și modul de a gândi (așa cum este el prezentat în mod explicit în carte) ale lui Pascual Duarte pe de o parte și, pe de alta, modul său de a scrie, căci autobiografia pe care și-o face este și un excelent exemplu de funcționare a stilului anticalofil, însă deloc lipsit de subtilități, dacă e să avem în vedere doar deja amintita ambiguitate sub semnul căreia este pus, practic, întregul text.

„Eu, domnule, nu sunt un om rău, deși aș avea toate motivele”, își începe confesiunea Pascual Duarte, dovadă că el nu a acceptat niciodată condamnarea pe care societatea l-a silit să o primească. (Posibila) regenerare spirituală pe care o accentuau romanele picarești este, așadar, absentă din acest text, câtă vreme protagonistul își întemeiază „adevărul” nu pe fapte și pe semnificațiile acestora, ci doar pe vorbele pe care le scrie, încercând să influențeze, în acest fel, atitudinea cititorului. De aceea, el trece în mod deliberat sub tăcere multe dintre actele sale reprobabile sau le prezintă într-un asemenea mod încât ele să pară, cumva, obișnuite și, desigur, acceptabile, chiar dacă este vorba despre momente de extremă violență sau de crime comise cu sânge rece. Căci, să nu uităm, în cele din urmă, Pascual își ucide chiar mama, susținând, însă, până la capăt, că nu este rău... Pe de altă parte, nu există, în acest roman, nicio diferență între eul-personaj și eul-narator, iar prezența „transcriitorului” face ca lucrurile (și, desigur, ansamblul creației lui Camilo José Cela!) să fie și mai dificil de evaluat. Semnificațiile unei astfel de apariții au fost raportate la marile modele (livresc) al lui Cervantes, însă ele sunt complicate și din cauza unei extrem de marcate lipse de inocență: „transcriitorul”, sub pretextul că pune în ordine hârtiile rămase de pe urma lui Pascual Duarte, rescrie tocmai discursul acestuia, reconfigurându-l și făcându-l, așadar, altul – sau, în cel mai bun caz, altfel: „Și de atunci încoace n-am făcut altceva decât să le clasez, dat fiind că manuscrisul – atât datorită scrisului urât, cât și faptului că foile erau în dezordine și nenumerate – era aproape ilizibil. Dar înainte de toate țin să precizez că n-am făcut altceva decât să transcriu textul pe care îl prezint astăzi cititorului curios. N-am suprimat și n-am adăugat nici măcar o virguliță, deși

în anumite pasaje prea crude ale textului am preferat să mă folosesc de foarfece și să tai în carne vie...” Prin urmare, este impus, astfel, un criteriu de selecție, deopotrivă estetic și moral, rezultatul fiind că versiunea definitivă a textului este un mozaic de voci și de tonalități narative (excellent exemplu de polifonie mascată) care nu pot fi judecate decât împreună, nemaiputându-se ști cu exactitate când vorbește doar protagonistul și când intervine – salvator sau nu – „transcriitorul”...

Se creează, în plus, un perspectivism specific scriiturii lui Camilo José Cela, dovadă a convingerii autorului că doar cuvântul (respectiv discursul scris), cu toate posibilele sale imperfecțiuni, poate crea un substitut viabil al realității exterioare reprezentate de lumea reală și poate conduce la intuirea adevărului din spatele tuturor aparențelor. Pascual Duarte nu va putea, așadar, să convingă pe nimeni că nu este un om rău, căci libertatea umană este înțeleasă și interpretată de scriitor drept posibilitatea și capacitatea de a lua decizii ținând seama și de binele celor din jur. Iar Pascual, deși înțelegând, la nivel logic, noțiunile de bine și de rău, nu va reuși niciodată să le perceapă în conformitate cu nivelul moral, de care se consideră liber să se dispenseze oricând dorește. Astfel că dislocarea cronologiei nu corespunde vreunei „dezordini” psihice a personajului, ci tocmai intenției clare a autorului de a evidenția un protagonist care își taie el însuși legăturile cu lumea, excluzându-se, practic, dintre membrii acceptați sau acceptabili ai societății, cu atât mai mult cu cât justificările pe care încearcă să le găsească au în vedere un cod pe care el îl încalcă în mod sistematic de la bun început.

Interzis în Spania vreme de zece ani, acuzat de obscenitate și de tentativa de a submina autoritățile statului, însă ulterior privit drept unul dintre cele mai importante romane apărute în spațiul cultural hispan după cel de-al Doilea Război Mondial, *Carte de identitate*\* (*Señas de identidad*, 1966),

---

\* Juan Goytisolo, *Carte de identitate*. Traducere, prefață și note de Andrei Ionescu, București, Editura Leda, 2008.

îl consacră pe autorul său, Juan Goytisolo, nu doar ca reprezentant de seamă al prozei de limbă spaniolă a secolului XX, ci și ca o conștiință capabilă să analizeze cu luciditate situația țării sale și, deopotrivă, a literaturii din această parte de lume. Romanul acesta, primul volum din *Tripticul Răului*, va fi urmat, în 1970, de *Reivindicación del Conde don Julián*, iar în 1975, de *Juan sin Tierra*, prin apariția acestor excelente construcții epice configurându-se o orientare diferită în estetica romanului spaniol contemporan.

Scrierile lui Goytisolo reprezintă veritabile puncte de ruptură, o revoluție la nivelul formei și al conținutului, deopotrivă, fără să fie vorba vreodată de un simplu experiment narativ, câtă vreme autorul are în vedere structurarea unei noi poziții pornind de la care realitatea să poată fi interpretată în mod adecvat. Tehnica narativă se diversifică, deci, și devine principala modalitate a scriitorului de a percepe – și, mai important – de a cunoaște/interpreta în mod adecvat realitatea spaniolă. Desigur, revoluția formală în cadrul romanului spaniol al perioadei postbelice începe cu romanul *Tiempo de silencio*, al lui Martin Santos, care, dintr-o dată, depășește formula epică adoptată – și consacrată – de scriitori precum Camilo José Cela sau Miguel Delibes, deschizând, practic, calea, spre ceea ce, ulterior, va face Juan Goytisolo prin marea sa trilogie.

*Carte de identitate* pornește, cel puțin ca pretext, de la încercarea personajului narator, Álvaro Mendiola, de a-și înțelege viața, privind albumul de fotografii al familiei sale și rememorând, astfel, trecutul, pentru a descoperi căile cele mai profitabile de a aborda viitorul. În fața noilor realități ale lumii spaniole de la începutul anilor '60 (urbanizarea galopantă, fenomenul turismului de masă etc.), nu mai era suficientă vechea atitudine abstrasă a scriitorului, retras în turnul de fildeș al artei pure, și nici structura arhicunoscută a personajului literar, aceea de observator neimplicat în evenimentele vremii sale. Înțelegând perfect toate acestea, Juan Goytisolo caută, prin intermediul lui Álvaro Mendiola, răspunsuri consistente la provocările epocii, fără

a exclude dintre preocupările acestuia aspectele politice sau sociale ce marcau – sau, mai bine zis, divizau! – lumea spaniolă. Tehnica punctului de vedere va deveni predilectă, iar scriitura însăși va fi reconsiderată, per ansamblu, pentru ca, ulterior, să fie de-a dreptul reinventată, prin anularea tuturor vechilor convenții narative și a clișeelelor de natură a falsifica ori a distorsiona mesajul artistic. De aici totala lipsă a inhibițiilor și includerea, în paginile romanului, a cuvintelor sau expresiilor dure, ca și a numeroaselor pasaje considerate obscene de o anumită parte a criticii oficiale a „Spaniei sacre” (și franchiste!...). Și tot de aici alegerea, de către Goytisoló, cu maximă atenție, a tuturor detaliilor menite să sublinieze noul tip de discurs literar pe care dorește să-l impună. Astfel, Álvaro este fotograf, a călătorit mult și s-a stabilit în Franța, iar după ani de zile încearcă să recupereze trecutul familiei sale și, deopotrivă, pe acela al țării natale.

Procedând astfel, Goytisoló oferă o perspectivă nouă asupra realităților lumii spaniole, beneficiind de unghiul de vedere al (aproape...) străinului Álvaro, capabil să observe cu un ochi atent la nuanțe transformările survenite după dureroșii ani ai Războiului Civil, dar și să prindă, cu o excelentă intuiție, multe dintre aspectele existenței exilaților spanioli. În mod indirect Goytisoló pune în discuție chiar resorturile literaturii și, deloc în ultimul rând, ale literaturii pe care el însuși o scrie. Astfel că eliberarea de orice dogmă estetică este unica modalitate prin care romancierul poate aborda convingător lumea ficțională pe care o are în vedere, dar și prin care poate oferi cititorului imaginea completă a unei realități aflate la o dificilă răscruce. Textul romanului este accentuat contrapunctiv, *Carte de identitate* mizând, pe de o parte, pe evidențierea impulsului centrifug al formei și formulei narative, iar pe de alta, pe impulsul creator, unificator, al conștiinței auctoriale.

În volumele următoare ale trilogiei, disoluția elementelor formale și de conținut se va accentua progresiv, până când conștiința – și, desigur, un inedit flux al conștiinței – va ajunge să susțină, singură, scriitura. Iar dacă



*Reinvindicacion del Conde don Julian* este considerat de majoritatea covârșitoare a criticilor „un roman al delirului subiectiv”, câtă vreme vocea narativă a protagonistului se identifică sau dă glas concepțiilor estetice ale autorului, *Juan fără de țară* este expresia unui contrast ironic, excelent dozat și perfect configurat din punct de vedere stilistic. La tot pasul vor fi puse în opoziție diferențele frapante între situații de zi cu zi și elementele verbale care ar fi menite să le exprime, dar care se dovedesc incapabile să mai facă acest lucru. Limbajul devine, deci, o armă letală, îndreptată împotriva tuturor convențiilor narative care duseseră proza spaniolă în impasul de care Goytisolo s-a plâns nu o dată. Ironia corozivă și frecventele note de sarcasm mușcător, ca și favorizarea contrastului, la fel de evident, între două grupuri umane (cel al descendenților sclavilor negri aduși în Spania din Cuba ori din alte colonii, și cel al urmașilor maurilor din Andaluzia, a căror prezență fusese prefigurată încă din aventurile atribuite lui don Julian) susțin acest întreg construct romanesc.

Romanul lui Goytisolo reprezintă și o călătorie simbolică în timp și încercarea de recuperare a tuturor tradițiilor Spaniei străvechi și profunde, atât de diferite de aceea excesiv castă, excesiv politicoasă și formală a epocii franchiste. Don Julian, contele nesăbuit care se războiește pentru o ofensă personală printr-un act de trădare ce distruge, în anul 711, chiar fundamentele comunității – implicit, ale lumii – sale, în urma înfrângerii spaniolilor în bătălia de la Guadalete, este imaginea predilectă pentru evidențierea tuturor trădărilor, mai mici sau mai mari, care au caracterizat lumea spaniolă în deceniile ce au urmat Războiului Civil. Narațiunea se transformă, așadar, atât în *Don Julian*, cât și în *Juan fără de țară*<sup>\*</sup>, în act de creație romanescă a unor lumi neverosimile, punctate de numeroase elemente erotice sau fantastice. Este clară, în acest punct, și influența unor scriitori precum Jean Genet sau Samuel Beckett, Goytisolo

---

\* Juan Goytisolo, *Juan fără de țară*. Traducere de Ariadna Grădinaru, București, Editura Leda, 2009.

visând să creeze o estetică a distrugerii, tocmai pentru ca, la capătul acestui demers, fundamentele cu adevărat viabile – din punct de vedere artistic și moral – ale lumii spaniole să poată renaște. Astfel încât invocarea frecventă a numelor personajelor istorice sau personalităților culturale strălucite din trecutul Spaniei, de la Regii Catolici Ferdinand și Isabela și până la Góngora sau Miguel de Unamuno reprezintă recursul autorului la tradiția țării sale, pe care o reinterpretează mereu, distructiv sau creator, într-un demers menit a da o replică, peste timp, atitudinii lui Dante din *Divina Comedie*. Asemenea marelui florentin, Goytisolo își rezervă dreptul de a reconfigura destinul figurilor celebre care îi populează cărțile. Mai cu seamă cel de-al doilea volum al trilogiei se transformă într-o adevărată antiepopoe, câtă vreme toate așa-zisele acte de curaj ale personajelor nu sunt altceva decât expresii ale unui frapant antieroisism.

Din punct de vedere formal, Goytisolo șochează chiar și pe cititorul obișnuit cu experimentele narrative ale prozei secolului XX. El suprimă punctuația, utilizând doar punctul și, uneori, două puncte, discursul devenind, astfel, expresia unui larg suflu epic, pe care unii critici nu au ezitat să îl compare cu acela din *Ullise*, de James Joyce. În plus, autorul nu ezită să includă, în textul cărții – mai ales în *Juan fără de țară* – numeroase pasaje în alte limbi, căci încercarea lui Goytisolo de a-și defini demersul literar nu exclude nici una dintre tehnicile colajului, atât de apreciate de reprezentanții postmodernismului, care au manifestat, uneori, tendința și dorința de a-l revendica pe romancierul spaniol drept unul dintre precursori.

Marea trilogie a lui Goytisolo este nu doar expresia unei noi viziuni românești, ci și o extraordinară demonstrație despre posibilitățile, practic, nelimitate, după părerea autorului, ale limbajului și mai cu seamă ale unui nou tip de limbaj românesc, pe care el îl va numi „polisemic”. Scriitorul se raportează, păstrând mereu conștiința propriei individualități și forțe creatoare, la marile voci ale literaturii latino-americane contemporane lui, cu care dorește (și, fără

îndoială, reușește!) să intre într-un uluitor dialog textual și intertextual: în romanele sale există, după propria sa mărturisire, „secvențe mexicane, argentinene sau cubaneze”, pornind de la autorul pe care îl are în vedere, după caz Carlos Fuentes, Julio Cortázar sau Guillermo Cabrera Infante. În acest fel, romanele din *Tripticul Răului* se constituie, pe de o parte, într-o excelentă expresie a capacității literaturii spaniole de a oferi un răspuns pe măsură provocării latino-americane, iar pe de alta, a aceleia a lui Goytisolo de a structura o trilogie cu reale valențe muzicale și plastice: dacă primul volum al trilogiei este perfect raportabil la tehnica muzicală a contrapunctului, următoarele pot fi comparate cu arta plastică a secolului XX, căci, de la abstracționismul lui Jackson Pollock la expresionismul abstract al lui Willem de Kooning, în *Juan fără de țară* se găsește totul.

**DUBLE STANDARDE ȘI CONVENȚII SOCIALE.  
RAFAEL CHIRBES, ALMUDENA GRANDES,  
RAY LORIGA**

Rafael Chirbes face parte din grupul scriitorilor spanioli contemporani care, fără a fi renunțat cu desăvârșire la inovațiile formale sau la experimentele stilistice care au caracterizat proza anilor '60-'70, manifestă tendința (suficient de surprinzătoare pentru mulți critici) de a utiliza o serie de procedee și strategii narative mai degrabă tradiționale. Este evidentă, în cazul său, încă de la primele romane, *Mimoun* (1988), *En la lucha final* (1991) sau *La buena letra* (1992), și până la o creație a deplinei maturități cum este *Los disparros del cazador* (1994), o plăcere nedisimulată de a povesti completată cu interesul pentru istoria recentă a țării sale, dar, deopotrivă, cu efortul de a păstra vie memoria epocii Războiului Civil care a afectat Spania la sfârșitul anilor '30 și, în egală măsură, pe aceea a perioadei care a urmat încheierii dictaturii franchiste. Rafael Chirbes construiește, în romanele sale, destinele unor personaje ce nu pot fi rupte de contextul social și istoric în care trăiesc, istoria determinându-le, în mare măsură, alegerile și atitudinile, chiar și în viața personală. Cititorii săi vor avea în față, indirect, o vastă panoramă a societății spaniole a ultimelor decenii, scriitorul, spre deosebire de majoritatea contemporanilor săi, surprinzând (și) prin tematică. Astfel, el nu se arată preocupat de pretextele narative spectaculoase sau șocante, nu descrie nici crime, nici neverosimile povești de iubire, ingredientele consacrate ale succesului rapid de librărie, ci rămâne constant în tentativa de a recupera amintirile oamenilor cu privire la o perioadă istorică bine determinată în Spania, perioadă care a început odată cu confruntările fratricide ce au sfâșiat această țară și ale cărei sechele mai pot fi identificate și în prezent. Avem de-a face

cu o societate care a fost silită să adopte strategia dedublării și a disimulării în fața pericolelor reprezentate de aparatul de represiune și de propagandă al regimului lui Franco, cu un univers uman dominat de oportunism și ipocrizie, cu o serie de false valori ridicate la rangul de etalon pentru o întreagă epocă. În ciuda tuturor acestor elemente, Spania aceleiași perioade nu a fost lipsită nici de exemple impresionante ale curajului și sacrificiului de sine, de autentice acte de rezistență ori de luări de poziție și atitudini umane care s-au ridicat deasupra strictelor condiționări ideologice.

Vorbind despre demersul pe care l-a întreprins ani în șir prin intermediul romanelor care l-au impus opiniei publice și criticii de specialitate nu doar în calitate de autor de marcă al prezentului, ci și de conștiință gata să meargă până la capăt pe drumul descoperirii adevărului, Rafael Chirbes afirma că a avut în vedere nu doar domeniul strict al istoriei, ci, chiar dacă uneori doar tangențial, și pe acela al unei „intraistorii”, în sensul pe care îl dădea termenului Miguel de Unamuno. Marea istorie devine, astfel, elementul exterior de la care scriitorul pornește pentru a descoperi adevăratele efecte ale evenimentelor (petrecute într-un moment bine determinat) la nivelul conștiinței individuale, singura capabilă să evalueze urmările marilor momente ale devenirii unei anumite geografii spirituale.

De aici, desigur, importanța pe care o capătă memoria și actul rememorării pentru toți protagoniștii lui Chirbes, fapt evident mai cu seamă în romanul din 1994, *Împușcăturile vânătorului*\*. Personajul central este Carlos Císcar, care simte că își trăiește ultimele zile ale vieții în casa sa elegantă din Madrid, o casă plină de amintiri de familie, care, însă, nu-i place deloc și pe care nu a considerat-o niciodată un cămin, ci doar semnul succesului său și al ascensiunii rapide pe scara socială. Venit din provincie în anii care au urmat Războiului Civil, Carlos, fiul unui modest muncitor republican, are nu numai o carieră la care să viseze în față,

---

\* Rafael Chirbes, *Împușcăturile vânătorului*. Traducere de Maria Gabriela Necheș, București, RAO Publishing Company, 2010.

ci și o tânără soție alături. Iar Eva, aleasa sa, este nimeni alta decât fiica fostului său angajator, cunoscut pentru opoziția cu care privise relația fetei cu ambițiosul servitor al familiei, devenit, treptat, și prieten al fratelui Evei, infirmul Manuel, singurul care îi încurajează pe cei doi în planurile lor matrimoniale. După ce se stabilesc la Madrid, Carlos și Eva sunt ajutați de câțiva cunoscuți și, în scurtă vreme, ajung la o prosperitate la care, anterior, nici măcar nu îndrăzneau să viseze.

Însă, pe nesimțite, afecțiunea lor se fisurează, căsnicia le devine din ce în ce mai formală, Carlos își risipește energia în aventuri amoroase întâmplătoare și își trăiește viața prin luxoase camere de hotel mai degrabă decât în casa din Madrid, cea pe care o simte străină și neprimitoare, mereu plină de invitați ai Evei, oameni atât de simandicoși, încât nimeni nu se simte în largul său printre ei. Iar când, finalmente, cei doi vor încerca să ia de la capăt viața de cuplu și să o trăiască într-adevăr împreună, vor realiza, chiar și fără a recunoaște vreodată, că e mult prea târziu; în plus, toate lucrurile esențiale vor rămâne nespuse între ei, moartea Evei de pe urma unei maladii neiertătoare adâncindu-l pe Carlos într-o deprimare pe care nu o va putea depăși niciodată, o va experimenta până la capăt, așteptând clipa finală. Sigur, existența lui Carlos exemplifică perfect dublul standard al societății spaniole a anilor dictaturii franchiste dar și ai epocii care a urmat, a recuperării drumului către o democrație învățată de spanioli cam din mers și cu poticnelile de rigoare. Prețul pe care el îl pune pe minciunile considerate vitale pentru a-i menține familia „unită și frumoasă” și a salva aparențele îi dezvăluie și tragedia: de-a lungul celor mai frumoși ani ai vieții, Carlos a câștigat tot sau aproape tot ce și-a dorit sau și-ar fi putut dori, însă a pierdut esențialul, și anume adevărul care să facă să dureze dragostea lui și a Evei, și să dea o consistență reală relațiilor pur formale pe care le are cu copiii săi.

„N-am vrut să aflu, și totuși am aflat”, spune chiar la începutul romanului *Inimă atât de albă* unul dintre personajele lui Javier Marías. Cuvintele acestea, care ar putea fi ros-

tite de numeroși protagoniști ai prozei spaniole a ultimelor decenii, fie că e vorba de creații ale lui Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas sau Julio Llamazares, i se potrivesc, poate, cel mai bine lui Carlos Císcar din *Împușcăturile vânătorului*. Pretextul de la care pornește demersul său de rememorare a trecutului și încercarea sa de a-l înregistra, prinzându-l în scris, este reprezentat de descoperirea, cvasi-întâmplătoare a unui jurnal al fiului său, în care acesta își exprima profundul dezacord cu modul de viață și cu acțiunile tatălui, mult prea ocupat să câștige bani și să se ridice pe scara socială pentru a avea timp să-și cunoască familia sau măcar să stea de vorbă, din când în când, cu copiii săi. Considerând că cecurile generoase acoperă și nevoia de afecțiune, Carlos se înstrăinează de ai săi și va realiza, dar numai atunci când e prea târziu pentru orice, că nici luxul pe care continua să i-l ofere Evei nu însemna, pentru aceasta, nimic, tocmai indiferența soțului determinând-o să-și găsească pasagere clipe de împlinire în aventuri trecătoare cu bărbați pe care niciodată nu i-a iubit.

*Împușcăturile vânătorului* trece, astfel, de la accentele unei aparentă narațiuni intimiste la reflecția profundă nu doar asupra societății spaniole prinse între urmările nefaste ale practicării prea îndelungate a ipocriziei, ci deopotrivă asupra condiției umane contemporane, a singurătății în cuplu, a dificultății comunicării reale și chiar a imposibilității stabilirii unui dialog între membrii aceleiași familii. În plus, oricât ar încerca să se rupă de trecut, tocmai trecutul determină acțiunile prezente și configurează, chiar și fără ca protagoniștii să realizeze acest lucru până la capăt, viitorul. Unica salvare este descoperită de Carlos în lungile partide de vânătoare, care îi displac Evei, îl dezgustă și îl revoltă pe fiul său, cel care, după eșecul propriei căsnicii, ajunge să analizeze cauzele profunde ale eșecului mariajului părinților lui și să-l identifice, ca unic vinovat, pe tatăl indiferent și brutal, mult prea preocupat să se conformeze moralei comune și să păstreze niște aparențe în care oricum nu mai credea nimeni pentru a mai ține seama de ceea ce s-ar putea afla în spatele tuturor măștilor celor de care se

apropie, mai mult sau mai puțin conjunctural. Iar cei de pe urmă ani ai vieții îl vor face pe Carlos să înțeleagă, chiar dacă abia acum, că dincolo de aceste măști ale partenerilor săi de afaceri și ale cunoșcuților amabili nu e nimic real, doar un (eventual...) interes de natură financiară. Prin urmare, din momentul în care decide să se retragă din multe dintre activitățile anterioare, fostul întreprinzător rămâne singur, fără să aibă vreodată vreun musafir și fără să se întâlnească cu altcineva în afara servitorului plătit cu generozitate doar pentru a fi loial.

Jurnalul fiului e cunoscut cititorilor doar prin intermediul relatării și interpretărilor tatălui, astfel că avem de-a face, mereu, cu o voce narativă care-și asumă deplina cunoaștere a faptelor petrecute și a implicațiilor acestora. Citind jurnalul fiului și redactând propria sa versiune a adevărului, Carlos încearcă să-și re trăiască viața, mai precis acele momente esențiale pe care le pierduse, prea ocupat fiind să-și sporească averea. Paradoxul tocmai acesta este: doar citind și amintindu-și trecutul, el ajunge să intuiască unele dintre realitățile prezentului în care trăiește și să înțeleagă că, deși rămânând aparent un exemplu al succesului social, întreaga sa istorie personală nu a fost altceva decât istoria acumulării mai mult sau mai puțin primitive de capital, istoria construirii caselor sale. Astfel că toată această efortare de „a fi cineva” într-o lume în care nimănui nu-i păsa decât de aspectul material s-a dovedit o vană vânare de vânt, care nu poate atenua cu nimic singurătatea care îl înconjoară și, nu o dată, îl înspăimântă. Însă o poate face măcar acum, la sfârșit, mai înțeleaptă.

Încă de la debutul reprezentat de romanul *Vârstele lui Lulú* (1989), scriitoarea spaniolă Almudena Grandes s-a bucurat de un remarcabil succes, atât la publicul cititor, cât și la critică. Poate că tocmai din această cauză, interpreții operei sale s-au aflat, uneori, într-o oarecare dificultate în ceea ce privește încadrarea autoarei într-o anumită linie a tradiției literare hispane. A funcționat, apoi, în cazul său, și prejudecata așa-zisei „scriituri feminine”, pe care, însă,



Almudena Grandes a respins-o, afirmând că există doar literatură pur și simplu, împărțirea acesteia în „masculină” și „feminină” nefiind altceva decât un ecou al incorectei politici corecte... Având în vedere evoluția prozei sale, de la deja amintitul volum de debut sau *Te llamaré Viernes* (1991) și până la scrierile mai recente cum ar fi *Los aires difíciles* (2002) sau *Estaciones de paso* (2005), cititorul poate observa existența unui adevărat „fond sentimental”, ca să repetăm celebra sintagmă impusă de Pio Baroja în spațiul cultural spaniol pentru a defini, în epoca generației '98, fundamentul care formează personalitatea esențială a unui scriitor. Nu este vorba de sentimentalismul facil, ci de o vocație sentimentală aflată în legătură cu mecanismele subtile ale memoriei (sau ale rememorării) și cu marele talent de a descoperi mereu o complicitate profundă cu cititorul. În felul acesta reușește Almudena Grandes să-și transforme romanele, dincolo de latura erotică sau istorică, observate adesea, și în meditații asupra rolului și locului artei în Spania ultimelor decenii. Așa se întâmplă și în *Castele de carton*\*, carte apărută în 2004, o mărturie, după cum afirmă autoarea însăși, „despre implicațiile pe care un castel – de nisip sau de carton – le poate avea în Madridul anilor '80 și despre măsura în care un astfel de castel poate fi întruparea reală a unei fantezii.”

Nouă vârstă de aur, nu doar a inocenței depline, cât – poate mai ales – a totalei încrederi în viitor, Madridul acelei epoci este, în *Castele de carton*, scena unde au loc întâlnirile între personaje, precum și cadrul fără de care acestea n-ar fi putut avea loc. Protagonistii, doi băieți (Jaime și Marcos) și o fată (Maria José), cu toții studenți la Pictură, aflați în căutarea vocației și a drumului spre marea artă, vor descoperi, însă, și dragostea, dar, deopotrivă, adevărata lor identitate, formând un inedit și cu totul neașteptat „trio amoros”, după cum se exprimă autoarea, fundamental diferit de consacraturalul *menage à trois*. Pretextul care declanșează mecanis-

---

\* Almudena Grandes, *Castele de carton*. Traducere de Cornelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 2008.

mul rememorării evenimentelor petrecute în urmă cu ani de zile este moartea lui Marcos, singurul dintre cei trei care reușește să-și urmeze vocația și să ajungă un mare pictor. Privite din perspectiva Mariei José, întâmplările din anii de studenție transformă cartea de față, dintr-un bun exemplu de realism (psihologic) – așa cum, poate, unii cititori s-ar fi așteptat – într-un excelent artificiu literar de natură a demonstra că realismul nu este, aici, decât un punct de plecare, cartea abordând nu faptele ca atare, ci mecanismul subtil prin care memoria le poate da sens și reelabora.

Exact așa cum spune tatăl în fața primelor încercări artistice ale Mariei José, „Despre asta e vorba, să pictezi așa cum simți, să desenezi lucrurile așa cum le vezi tu.” Almudena Grandes pare a fi urmat ea însăși sfatul acesta, *Castele de carton* transformându-se la fel ca și *Memorias de una niña gitana*, într-un scurt eseu de poetică narativă. De aceea autoarea accentuează mereu că motivul pentru care multe dintre personajele centrale ale cărților sale sunt femei nu este încercarea de a susține vreo ideologie, ci dorința sa de a le face cât mai autentice, câtă vreme literatura înseamnă, din punctul ei de vedere, „acea capacitate de a privi lumea întotdeauna cu propriii ochi”, poziția Almudenei Grandes fiind influențată de creațiile altor câtorva scriitoare care au marcat spațiul cultural spaniol în ultimele decenii, între acestea mai cu seamă Ana María Matute și Carmen Martín Gaité. Așa s-ar explica, după părerea multor critici, abilitatea Almudenei Grandes de a spune povestea, dar și de a o face accesibilă cititorilor – păstrându-și, însă, mereu, și un nivel profund sau, după caz, experimental, pentru deliciul analiștilor, de fiecare dată surprinși de inventivitatea narativă a autoarei. Inventivitate care, în *Castele de carton*, înseamnă o esențializare a textului, spre surprinderea multor admiratori, obișnuiți deja cu preferința ei pentru construcțiile narrative de dimensiuni mult mai vaste, așa cum fuseseră scrierile sale anterioare. Aici, însă, Almudena Grandes alege concizia și, nu o dată, precizia neașteptată a expresiei, tocmai pentru a sublinia nevoia sa, ca scriitoare, de a se raporta, spre deosebire de mulți dintre

contemporanii săi (seduși complet de ideile postmoderne), la modele oarecum tradiționale, cele care îi impun scrierea, chiar și într-o epocă prin excelență postmodern-descentrată, a unui roman în adevăratul sens al cuvântului, iar nu a unei simple ficțiuni livrești.

Permanentul sentiment de inadaptare resimțit de numeroși spanioli din generații diferite ani de zile după încheierea Războiului Civil este exprimat, în acest roman, cumva indirect, însă cu atât mai pregnant. Nu prin intermediul descrierii cine știe căror fapte eroice din trecut, ci dimpotrivă, prin încercarea de a rămâne întotdeauna pe tărâmul celei mai obișnuite normalități. Căci efectele anilor de război pe care le prezintă, aici, indirect, *Almudena Grandes*, sunt cu atât mai importante și afectează mult mai profund existența personajelor decât am putea bănuși. Sunt conflicte vechi și care au lăsat urme adânci, adesea ascunse, și, nu o dată, afectând dialogul între generații care devine, în numeroase pagini ale *Castelelor de carton*, veritabil punct de tensiune, mereu prezent, până și în cele mai neînsemnate fapte ale protagoniștilor. Totul este păstrat, de către toată lumea, în memorie – iar amintirile sunt mult mai pregnante decât am putea crede. În aceasta constă și noutatea strategiei narative a *Almudenei Grandes*, cea care știe perfect cum să îmbine dominantă rememorării cu acea tendință spre realism și spre exprimarea frustră, care a dominat mult timp literatura spaniolă contemporană. Faptul este evident și în romanul de față, unde întreg subiectul este construit prin intermediul recursului la memorie, amintirea devenind calea cea mai potrivită de descoperire a adevăratei identități a protagoniștilor, fie ea personală sau artistică. Nevoia romancierului de a identifica, în primul rând, istoria pe care s-o povestească este dublată de descoperirea celor mai adecvate mijloace pentru a face această povestire cât mai vie cu putință, cât mai credibilă – și, desigur, cât mai cuceritoare. Iar limitele mecanismelor rememorării devin, treptat, pentru autoare, tocmai acelea ale unei lumi prin excelență personale, încât depășirea lor va determina, evident, și trecerea dincolo de granițele realismului frustr,

nu neapărat pentru a se apropia de estetica postmodernă, ci mai cu seamă pentru a atinge, așa cum Almudena Grandes și-a dorit întotdeauna, pragul mării și adevăratei arte.

Explorând, pe de altă parte, riscurile deplinei libertăți atinse prin intermediul sexualității și artei, fără a se apropia, totuși, de expresia clasică a romanului libertin, *Castele de carton* abordează marile teme ale literaturii, dovadă chiar titlurile subcapitolelor romanului: *Arta, Sexul, Dragostea, Moartea*. Almudena Grandes a avut în vedere, aici, la fel cum a făcut-o și în alte creații, relația – fără îndoială, nu lipsită de dificultăți – între necesitatea de a spune o poveste și libertatea de a face acest lucru; încercând, altfel spus, încă o dată, să realizeze echilibrul pe care l-a căutat mereu, asemenea tuturor marilor autori, între memorie, scriitură și fondul sentimental al personajelor. „Nu am scris un roman erotic, ci o carte despre glorie și despre prețul care trebuie plătit pentru a o cucerii”, va defini ea, succint, demersul întreprins în acest text și, de altfel, în întreaga sa creație de până acum.

Născut în 1967, la Madrid, privit, încă de la debutul cu romanul *Lo peor de todo* (1992), drept reprezentantul prin excelență al unei noi generații de scriitori spanioli și afirmat, apoi, și în calitate de regizor ori de scenarist (realizează, împreună cu Pedro Almodovar, filmul *Carne tremula* și își adaptează el însuși pentru marele ecran unele dintre scrieri), Ray Loriga este autorul câtorva romane care șochează convențiile sociale (și de lectură!) ale deceniilor trecute, iar acest fapt este evident de la *Heroes* (1993), *Dias extranos* (1994) și până la *Tokio ya no nos quiere* (1999). Tânărul scriitor este considerat, tocmai de aceea, nu doar unul dintre cei mai citați autori contemporani din Spania, ci și „un adevărat star rock al literaturii europene” sau chiar purtătorul de cuvânt al unei întregi noi generații.

Romanul său *Căzuți din cer* (*Caidos del cielo*)\*, publicat în

---

\* Ray Loriga, *Căzuți din cer*. Traducere de Florin Galiș, București, Editura Curtea Veche, 2011.

anul 1995 ajunge rapid la o imensă celebritate, cu atât mai mult cu cât în scurtă vreme (1997), acesta este ecranizat, iar pelicula, intitulată *La pistola de mi hermano*, este regizată de însuși Loriga. Atât cartea, cât și filmul accentuează preocupările esențiale ale autorului, și anume evidențierea destinului crud al ființei umane în mijlocul unei societăți de consum preocupate exclusiv de interesele financiare și (mai cu seamă!) întotdeauna gata să creadă tot ceea ce televiziunile – gata mereu să transmită în direct – prezintă drept adevăr. Existența omenească tinde să devină exclusiv un spectacol pentru uzul celorlalți, al telespectatorilor și ai cititorilor tabloidelor, iar viața însăși devine, cumva, mediată, veridicitatea sa fiind dată, în aparență, de trăirea indirectă, de fascinația oamenilor pentru imagini și reprezentări jurnalistice. Pelicula din 1997 urmează, în principiu, textul cărții, de aceea romanul lui Ray Loriga a și fost comparat, de unii exegeți, cu o veritabilă adaptare translație la nivelul literaturii a unui excelent *road-movie*... Astfel, protagoniștii sunt doi frați adolescenți, ale căror nume ne rămân necunoscute. Fratele mai mare are un pistol cu care ucide un agent de pază al unui magazin, iar apoi fuge de la locul faptei, furând o mașină din parcarea aflată în apropiere, constatând abia apoi că, pe bancheta din spate, se află fiica proprietarului mașinii – pe care o sechestrează și împreună cu care fuge vreme de trei zile de autorități, încercând să scape de consecințele faptelor sale, de urmăritori, de teama de el însuși, de ipocrizia generală. În cele din urmă, poliția îl împușcă pe adolescentul rebel pe plaja unde acesta se adăpostise, fata ajunge din nou în familia ei, iar fratele mai mic încearcă, după ce toate aceste întâmplări se petrec, să înțeleagă sensul lor – și să-și cunoască, astfel, pentru prima dată fratele. De ce nu, și pe el însuși...

Desigur, subiectul rezumat astfel distruge în mare măsură farmecul cărții și îi anulează forța expresivă. Dar, cu siguranță, devine clar unul dintre modelele la care Ray Loriga s-a raportat, și anume romanul *Pe drum*, al lui Jack Kerouac, *Căzuți din cer* având chiar un epigraf preluat chiar din maestrul recunoscut ca atare al Generației Beat: „Prefer

să fiu slăbănog decât să fiu celebru.” Numai că, dacă în versiunea pentru marele ecran accentul cade, așa cum e, de altfel, de așteptat, pe reacțiile, stările și sentimentele fratelui mai mare și, implicit, pe un tip specific de cunoaștere centrată pe demersul propriu al subiectului implicat, care se confruntă cu o anumită realitate, în roman cititorul ia act de toate întâmplările prin intermediul fratelui mai mic, cel care devine vocea narativă a textului și din perspectiva căruia sunt analizate toate tragicele evenimente. În paranteză fie spus, acesta a fost motivul pentru care unii interpreți au privit cele două creații, *Caidos del cielo* și *La pistola de mi hermano*, ca fiind independente ca produse culturale, opera cinematografică având în roman doar rolul unui pretext sau, cel mult, al unui punct de plecare. Căci, spre deosebire de realitatea cinematografică, unde protagonistul era implicat în acțiunile pe care le săvârșea, în roman fratele mai mic este cel care încearcă, *post factum*, să descopere și să înțeleagă până la capăt ce a determinat acțiunile atât de violente și ce rol au avut, în toate acestea, pe de o parte societatea privită în ansamblu, iar pe de alta televiziunea, văzută drept coordonată esențială a unei lumi a spectacolului (nu întotdeauna de prea bună calitate!) și a spectaculosului primitiv. Căci acesta e contextul în care un tânăr încearcă să se înțeleagă pe sine și, fără să reușească în mijlocul unui univers preocupat doar de aparențe, ajunge săucidă și să dorească, apoi, de-a dreptul să evadeze din lumea în care simțea că nu mai e capabil să trăiască. Dincolo de încercarea unor critici de a condamna atitudinea adolescentului rebel pe temeiul că acesta nu ar fi decât un criminal și un delincvent incorrigibil – exegeții de felul acesta pierzând din vedere că avem de-a face cu un text literar, iar nu cu o relatare din pagina de omoruri a vreunei publicații obscure – rămâne un personaj literar care tinde să scape analizelor schematice, câtă vreme, deși ajunge săucidă, protagonistul lui Ray Loriga nu e lipsit de umanitate, e fascinat de natură și îndrăgostit de mare, are nevoie de afecțiune și nutrește idealuri care sunt, în fond, ale oricărui adolescent... Și-atunci de ce se pierde pe și de sine, de ce se înstrăinează

de societate într-o asemenea măsură încât să comită faptele pe care le comite? Cititorii cărții lui Loriga pot încerca (trebuie să încerce) să găsească un răspuns la această întrebare și la multe altele, la capătul lecturii acestui text.

Însă demersul scriitorului se îndreaptă și spre alte coordonate, el încercând să clarifice de ce fratele mai mic își dorește atât de mult să restabilească – măcar pentru sine – adevărul cu privire la acțiunile care i-au îndoliat familia. Astfel, căutând puținii martori care vor să-i răspundă sau care acceptă să-i vorbească, recitind relatările din presă și recompunând din memorie ultimele zile pe care le petrecuse alături de fratele său, el va ajunge să abordeze una dintre preocupările de seamă ale specialiștilor zilelor noastre în imagologie ori în teoria comunicării: și anume, să evalueze cu luciditate diferențele imense între ceea ce este adevărat și ceea ce doar e clamat astfel. În fond, nimic altceva decât să stabilească linia de demarcație între o imagine privilegiată (impusă de mijloacele de informare în masă) și adevăr, între iluzie și realitate, între veridicitate și ficțiunea creată pentru a satisface setea de senzational a unui public prea ocupat sau prea obosit pentru a mai și reflecta asupra reportajelor televizate servite mereu drept „adevăr-adevărat” al faptelor... Critica făcută societății e, implicit, la fel de dură, căci, deși nu încearcă să descopere vina și cu atât mai puțin țapii ispășitori ai tragicelor întâmplări, fratele mai mic reușește să smulgă măștile care nici măcar nu sunt întotdeauna extrem de frumoase de pe chipul actorilor sociali mereu la ordinea zilei... Vocea narativă din *Căzuți din cer* intuiește și rostește, finalmente, un dureros și necruțător rechizitoriu adresat tuturor celor din jur, căci pericolul căruia un adolescent rebel și derutat nu a mai știut cum să-i facă față a fost acela al anulării cunoașterii reale și al adoptării punctului de vedere al celorlalți, pe temeiul că, dacă lumea spune ceva, atunci înseamnă că acel ceva trebuie să fie și adevărat. De aici tensiunile care, la un moment dat, îl afectează atât de tare, încât ajunge să comită violențele de care nimeni nu l-ar fi crezut în stare. Societatea spectacolului televizat funcționează, însă, și după moartea vinovatului – căruia i se

neagă din capul locului orice prezumție de nevinovăție. Astfel, pentru a se realiza interviurile (și ele transmise tot în direct) cu familia sa, mama trebuie să poarte anumite haine, fratelui mai mic i se cere să joace un anumit rol fără a se abate de la regulile impuse, ba până și vechile fotografii de familie sunt trucate – sau, după caz, modificate: poza făcută cu ani în urmă copiilor de bunica lor e în așa fel „procesată” de specialiștii în comunicare și imagine, încât pe ecran se va vedea doar o parte din ea, adică doar aceea în care apare „criminalul”, fratele mai mic fiind exclus, pentru ca, în acest fel, publicul telespectator să-l perceapă pe „subiect” ca pe un monstru, incapabil (ori chiar nedemn) de a fi așezat alături de o altă ființă umană: „Au arătat poza lui la televizor. Era o fotografie în care eram amândoi. La televizor nu apărem eu. Apărea doar el. Mă scosese din poză.”

Televiziunea este, practic, demascată în acest fel și acuzată a fi reprezentanta prin excelență a falsificării adevărului în funcție de necesități, singurul zeu în fața căruia realizatorii de emisiuni în direct se mai închină în zilele noastre fiind, desigur, *rating*-ul... Reporterii încearcă să impună, pe sticlă, un singur adevăr: nu cel al percepției lor, ci acela menit a le mări, eventual, salariile sau a prinde în mreje mai mulți spectatori induși în eroare de viața care, din ce în ce mai des, „bate filmul”. Comunicarea în direct este, practic, mereu luată drept adevăr, dar acesta, transmis prin intermediul unor imagini trunchiate (atunci când nu sunt trucate cu totul!) se dovedește, dacă e privit cu un pic mai multă atenție, a nu fi altceva decât minciună grosolană. Căci „teribilul criminal”, așa cum i se spune, „monstrul adolescent”, nu e nici homosexual, nici hoț, nici violator, nici autist – toate atributele acestea apărând, în anumite momente ale transmisiunilor televizate, drept adevăruri menite a ajuta publicul să-l cunoască și, desigur, să se ferească de el. Numai că fratele mai mic, în ciuda aparentei sale lipse de experiență, e singurul capabil să vorbească despre asasinatle comise ca despre niște fapte complexe și care marchează o serie de conflicte și tensiuni determinate de însuși mecanismul social și de modul în care opinia pu-



blică ajunge să acționeze uneori tocmai împotriva celui aflat în dificultate, chiar și atunci când se clamează că i se vrea doar binele – poate mai ales atunci. Televiziunea este, fără îndoială, atotputernică în epoca prezentă, ea cunoaște realitatea și toate mecanismele sale chiar înainte ca acestea să se manifeste în vreun fel și creează, în goana după senzațional, propriul adevăr, cel mai adesea aflat la foarte mare distanță de acela al faptelor. Realitatea oferită ca atare publicului captiv în fața micilor ecrane nu are legătură cu conceptul de adevăr, însă acesta e, desigur, doar un amănunt pe care oamenii îl ignoră cel mai adesea, fiind mai comod să nu meditezi la ceea ce te pune prea mult pe gânduri.

## PEISAJE CATALANE

„Literatura catalană a ajuns la acel înalt grad al sublimului care îi face pe majoritatea scriitorilor care o reprezintă ca nici măcar să nu-și mai propună să fie înțeleși de cititori. Turnul de fildeș în care acești autori trăiesc le este, desigur, atât de plăcut, încât lectorul catalan trebuie să se mulțumească să cumpere, din când în când, cărți pe care să nu le poată citi.” Sunt cuvintele lui Josep Pla, cel care, alarmat de breșa din ce în ce mai evidentă creată între scriitorii de limbă catalană ai secolului XX și publicul cititor, ironiza, în prologul unei cărți pe care a publicat-o în 1925, această stare de fapt, încercând să o și remedieze, prin propriile sale opere. Născut în anul 1897, la Palafrugell, în Catalonia, Josep Pla, recunoscut astăzi drept cel mai important scriitor de limbă catalană al epocii contemporane, și-a dedicat viața literaturii și jurnalismului. Ca și în cazul altor oameni de litere din această atât de aparte provincie spaniolă, formația sa intelectuală stă sub semnul marilor modele ale spațiului cultural francez, preferințele sale îndreptându-se în mod clar spre Stendhal și Proust, cu toate că în textele pe care le-a publicat – mai cu seamă în perioada de început – pot fi identificate importante influențe venite pe filiera lui Leopardi, Voltaire sau Montaigne. După o efemeră apropiere de orientarea estetică afirmată sub numele de „El Noucentisme” care a dominat cercurile intelectuale catalane la începutul secolului XX, Pla își va descoperi propria tonalitate narativă, stilul unic și toate acele caracteristici care îl vor individualiza nu doar în Catalonia, ci și în întreg spațiul iberic al veacului trecut.

Astfel, încă din excelentul volum *Coses vistes*, apărut în anul 1925, scriitorul apare drept un creator matur și capabil să depășească granițele și orizonturile provinciei sale și să se adreseze unui public cititor mult mai larg. Opera sa –

extrem de vastă, însumând peste treizeci de mii de pagini, la a cărei publicare în ediții definitive a contribuit Pla însuși, demarând acțiunea în 1956 și prelungind-o până în anul morții, 1981 – reprezintă o adevărată frescă a Cataloniei, deopotrivă exemplu de memorialistică demonstrând o profundă implicare în viața socială, cât și de ficțiune transfigurând experiențele personale și oferind o perspectivă completă asupra modului de viață al oamenilor dintr-un spațiu citit, până atunci, mai degrabă prin grila culorii locale. Receptarea sa, însă, a avut mult de suferit, mai ales în ultimele decenii, din cauza apropierii autorului de cercurile franchiste și a susținerii pe care a exprimat-o, fie și pasager, pentru forțele fasciste, în timpul Războiului Civil Spaniol. Prin urmare, premiile și distincțiile literare care i-au fost conferite sunt puține, abia după moartea scriitorului începând să aibă loc, în Spania, o adevărată reevaluare – din perspectivă estetică – a literaturii sale.

Considerându-se continuatorul manierei de a scrie și al stilului lui Stendhal în literatura catalană, Josep Pla evidențiază, încă din deja citatul text programatic din 1925, (idei cărora le va rămâne fidel întreaga viață), importanța detaliilor semnificative pentru configurarea unui personaj, a atmosferei caracteristice unui anumit spațiu ori a nuanțării elementelor tematice. De aici atenția pentru amănunte, precum și nota stilistică dominantă în opera lui Pla, considerată uneori de unii critici rece și distantă, iar de alții monotonă și lipsită de strălucire. Însă strălucirea ei tocmai aici apare, în monotonia deliberată și în încercarea scriitorului de a descoperi marile adevăruri ale existenței omenești exact în spațele aparente tihne de care sunt caracterizați cei mai mulți dintre protagoniști. În plus, ironia abia mascată, care se transformă, pe alocuri, în sarcasm mușcător, alături de sentimentul dezrădăcinării întotdeauna excelent descris – sau, nu o dată, doar sugerat – caracterizează un profil de scriitor din păcate încă insuficient cunoscut dincolo de granițele Cataloniei ori, în cel mai bun caz, ale Spaniei.

După o îndelungată perioadă de decantare a mijloacelor artistice predilecte și abia după ce este convins că e ca-

pabil să ajungă la ceea ce el însuși numea „epifania detaliului”, Josep Pla va aborda narațiunea de mari dimensiuni, astfel că în 1951 publică primul său roman, *Strada Îngustă (El carrer Estret)*\*, la a cărui definitivare lucrase încă din 1949. Cartea, considerată ulterior una dintre cele mai reușite creații ale sale, se axează exact asupra acelor elemente pe care Pla le accentua încă din cunoscutul său prolog din 1925, devenit, cu timpul, adevărată profesiune de credință a autorului. Cu toate că acțiunea este redusă, romanul rezistă prin perfecțiunea detaliului, pregnanța atmosferei, intuirea valențelor ironiei și capacitatea lui Pla de a surprinde fapte și întâmplări aparent neînsemnate, de a realiza, prin intermediul lor, o adevărată meditație asupra condiției umane. Cadrul de desfășurare este reprezentat de mica localitate Torrelles, din apropierea Barcelonei, ale cărei realități sunt prezentate cititorului prin intermediul unui tânăr veterinar, venit aici după moartea predecesorului său și care încearcă, la început întâmpinând suficientă rezistență din partea localnicilor, să se impună și, dacă se poate, chiar să câștige ceva bani și să-și facă un nume aici. Oglinda stendhaliană purtată de-a lungul drumului este, subtextual, o prezență constantă atât în acest roman, cât și în cele pe care Pla le va publica mai târziu, totul fiind, însă, învăluit în tușele ironiei autorului, fapt evident încă din primele pagini ale cărții de față, căci protagonistul remarcă, abia ajuns în Torrelles și dând piept cu opoziția surdă a localnicilor, că „peisajul este singurul lucru din țara asta care nu te dezamăgește niciodată...”

Dincolo de peisaj, însă, Pla știe cum să sublinieze aspectele esențiale ale vieții de provincie, să intuiască dramele trăite de oameni aparent banali, a căror existență nu dă impresia a se evidenția prin nimic, dar și să descopere frumusețea sau bunătatea unor ființe umane care, la prima vedere, par terne și neinteresante. Fără să privilegieze strategii narrative complexe, asemenea lui Camilo José Cela,

---

\* Josep Pla, *Strada Îngustă*. Traducere de Christina Anghelina, București, RAO Publishing Company, 2011.

fără să accentueze teme considerate delicate ori dificil de abordat, asemenea lui Miguel Delibes, ca să ne referim doar la doi dintre contemporanii săi, Josep Pla exprimă întreaga tristețe pe care o trăiesc oamenii din Torrelles, în ciuda peisajului mirific în care își duc zilele, dar păstrează necesarul echilibru pe care o astfel de narațiune îl reclamă. Notele simbolice devin parte integrantă a ansamblului narativ, totul este descris fără stridențe și fără îngroșări inutile ale conturilor – care își sporesc semnificațiile tocmai în acest fel, prin permanenta „măsură în toate”. Tehnica fragmentului, pe care Pla o utilizează aici, primește, la rândul ei, o consistență sporită și noi valențe. Întregul roman este construit pe baza unor tablouri prezentate în succesiune, care conturează viața tânărului medic sosit la Torrelles, printre niște oameni care, la început, se arată refractari metodelor pe care el încearcă să le impună. Doar cu ajutorul văduvei Colomer, „*donya Pura*” – fosta soție a predecesorului său, don Cândid – reușește tânărul să se integreze în mica societate de aici și să fie primit în casele și în gospodăriile frunțașilor localității, unde se află și pacienții săi, animalele domestice față de care protagonistul arată căldură și înțelegere.

Micul truc al scriitorului constă în punerea alături a nenumărate tipologii umane, pe care veterinarul le va cunoaște pe parcurs și cu care va învăța să se obișnuiască. Pretextul narativ este reprezentat de stabilirea tânărului într-un apartament situat pe Strada Îngustă, cea mai aglomerată din oraș la sfatul văduvei Colomer, cea care știe că doar dacă se va afla în centrul acelei mici lumi, acesta va reuși să se integreze în comunitate, beneficiind, desigur, și de serviciile noii lui servitoare, bătrâna și clevetitoarea (dar inteligenta!) Francisqueta, pe care tot *donya Pura* i-o recomandă. Cu cât e strada mai îngustă, cu atât micile intrigi extrem de bine lucrate de vecini (de vecine...) sunt mai numeroase.

Dar pe fondul aparentului calm al vieții la țară, toate problemele cu care locuitorii de aici se confruntă și toate istoriile iubirilor sau trădărilor acestora devin mai evidente

și mai semnificative. „Ce altceva înseamnă viața la țară, la Torrelles, și-n orice alt sat, dacă nu o bârfă neîntreruptă? Și cum ne-am mai trece zilele dacă n-am avea această distracție?”, izbucnește, la un moment dat, un personaj feminin. Descriind un spațiu precum Torrelles și pornind de la convingerea că adevărurile lumii contemporane nu se găsesc doar în agitatul univers citadin, Josep Pla a demonstrat, în romanul *Strada Îngustă*, că, implicând până și „bârfă neîntreruptă”, viața la țară înseamnă, totuși, și ceva pe deasupra.

## ARTA ÎN VREME DE RĂZBOI

„Dictatura – orice dictatură – nu afectează niciodată o singură generație. În Spania, de pildă, oameni de vârsta mea, așadar care au trăit către sfârșitul epocii lui Franco, au senzația că, deși nu au cunoscut primii ani ai franchismului, au fost lipsiți de o serie de lucruri fundamentale, resimțind încă o anumită teamă de a-și exprima deschis opiniile sau de a spune exact ceea ce gândesc”, afirma Manuel Rivas (născut în 1957, în La Coruña), unul dintre cei mai importanți autori spanioli ai prezentului și, deopotrivă, una dintre vocile de seamă ale literaturii galiciene – unele creații ale sale fiind, de altfel, scrise chiar în această limbă. Acesta este și cazul romanului *Creionul tâmplarului\** (*O lápiz do carpinteiro*), apărut în anul 1998, tradus rapid în peste douăzeci de limbi, cunoscând imediat un uriaș succes și ecranizat, în 2003, în regia lui Antón Reixa. Cartea abordează tema despre care autorul a vorbit adesea, dictatura, analizând nu doar cauzele istorice ale acesteia sau circumstanțele în care Franco a ajuns să domine Spania, ci mai cu seamă efectele terorii și ale violenței asupra oamenilor.

Războiul Civil (1936-1939) a lăsat, se știe, urme adânci asupra politicii și economiei spaniole, dar a avut și însemnate consecințe estetice care marchează proza din acest spațiu cultural, iar acestea au devenit tot mai evidente odată cu trecerea timpului. Iar dacă un scriitor precum Alberto Méndez se raporta mai degrabă la dimensiunea militară, descriind, așa cum se întâmplă în excelentul său volum de povestiri, *Floarea soarelui oarbă*, trădările și victoriile unor oameni care, finalmente, nu mai știau nici ei dacă sunt învinși sau învingători, Manuel Rivas, plasând acțiunea din *Creionul tâmplarului* în Galicia, mai precis începându-și relatarea cu descrie-

---

\* Manuel Rivas, *Creionul tâmplarului*. Traducere de Alexandra Reocov, București, Curtea Veche Publishing, 2011.

rea atmosferei din Santiago de Compostela, oferă o dimensiune simbolică, mizând mult pe proza de atmosferă și pe un lirism excelent dozat, activitatea de poet a autorului contribuind mult la configurarea unui spațiu care, dincolo de dimensiunile fizice, rezistă prin acelea simbolice. Acțiunea începe la câțiva ani după moartea lui Franco, pentru ca, ulterior, să devină retrospectivă și să se axeze asupra perioadei Războiului Civil, având pe de o parte un protagonist remarcabil, doctorul Daniel Da Barca, dar și o voce narativă privilegiată, prin intermediul căreia sunt relatate majoritatea întâmplărilor, și anume cea a lui Herbal (gardian la mai multe dintre închisorile unde Da Barca fusese închis), cel care rememorează faptele de atunci în fața unei tinere, Maria da Visitação, una dintre fetele de la bordelul condus de fostul tortionar falangist.

Manuel Rivas ezită să-și exprime direct propriile opinii sau simpatii politice, prezentând totul mediat, prin intermediul unei istorii de și despre război, știind, în plus, cum să utilizeze o serie de procedee venite fie pe filiera romanului psihologic, fie pe aceea a narațiunii de tip magic, dar depășind, prin construcție și prin semnificația faptelor relatate, orice efect artificial și impresia de lipsă a naturaleții. „Pe mine politica nu prea mă interesează”, spune Carlos Sousa, ziaristul trimis, de publicația pentru care lucra, să realizeze un interviu cu doctorul Daniel Da Barca, aflat în pragul morții. „Mă interesează mai mult omul.” Însă Rivas, scriind istoria lui Da Barca și a idealurilor acestuia precum și a ideilor de stânga ce animau intelectualitatea anilor '30 în Spania, demonstrează că, pentru adevărații eroi – nu pentru aceia care s-au bucurat de elogiile contemporanilor sau de gloria (efemeră!) a victoriei – convingerile, ideile (fie ele și politice) și pasiunea pusă în ajutorarea semenilor sau măcar în alinarea suferințelor acestora sunt inseparabile. Acesta este cazul lui Daniel Da Barca, urmărit ani de zile de Herbal, falangist nu neapărat din convingere, ci dintr-un sentiment al datoriei total greșit înțeles, o datorie făcută, însă, întotdeauna, fără vreo convingere și fără înțelegerea semnificațiilor vreunei ideologii. Herbal este, însă,



aceiași gardian zelos care, la un moment dat, îl împușcă pe unul dintre prizonierii încarcerați la Santiago de Compostela, un talentat pictor, pentru a-l scuti de tortură și de mutilarea la care, altfel, ar fi fost supus. Anterior, temnicerul fusese, asemenea tuturor celorlalți prizonieri, fascinat de măiestria cu care artistul desena, cu un simplu creion de tâmplărie, imagini celebre ale porticului catedralei din Santiago, punând însă, în locul chipurilor apostolilor sau sfinților, fețele chinuite (dar transfigurate de credința în adevărul că binele încă mai există în lume în ciuda atrocităților comise de oamenii lui Franco) ale deținuților, tovarășii săi de suferință. Cadrul de desfășurare a acestor întâmplări, ca și modul în care pictorul desenează, în hașuri și tușe simple și sigure, uneori cu o brutalitate ce ar părea de-a dreptul grotescă dacă nu ar fi tragică, trimite la opera lui Goya, materialul uman fiind asemănător cu acela din *Capricii*.

Tot de acolo pare desprinsă și atitudinea lui Herbal, precum și inițiativa sa de a-l salva pe talentatul prizonier ucigându-l; moment, pentru autor, să realizeze o altă întoarcere în timp, de astă dată în trecutul personal al lui Herbal, cel care, cu pistolul în mână, își amintește de unchiul său care, vânător fiind, ucidea animalele prinse în capcane pentru a le scuti de suferințe. Dar se pare că fascinația pe care Herbal o simte față de pictor nu dispare odată cu moartea acestuia, ba dimpotrivă: căci, văzându-l căzut, criminalul ia creionul pe care victima îl avea asupra sa, purtându-l, de atunci, după ureche și fiind pentru totdeauna însemnat de acest inedit accesoriu. Care devine, pe nesimțite, o adevărată manifestare a spiritului celui mort, în stare să determine cel puțin unele dintre acțiunile lui Herbal și să-l facă pe acesta nu neapărat mai uman – ar fi fost extrem de greu – ci, măcar uneori, mai milostiv. În acest fel, cel care îl ura pe Daniel Da Barca pentru că el era urât și bolnăvicios, iar Daniel tânăr, fermecător și învățat (și mai avea și o iubită, Marisa Mallo, cea mai minunată femeie pe care Herbal o văzuse vreodată), se transformă nu chiar într-un înger păzitor al condamnatului, dar, oricum, în umbra acestuia. O umbră pe care simte instinctiv că, oricât ar încerca, nu ar reuși să o ucidă, pentru

că, deși ignorant, Herbal înțelege că, dacă ceva ireparabil i s-ar întâmpla doctorului, el însuși, nemilosul temnicer, ar fi anulat și distrus definitiv.

Romanul trăiește, așadar, printr-un erou, Daniel Da Barca, și printr-un antierou prezentat drept voce narativă, Herbal, tot ceea ce cititorul află despre Da Barca e prin intermediul lui Herbal, cei doi fiind inseparabili. Herbal devine, treptat, un dublu al lui Da Barca, un Daniel lipsit de știință și de conștiință și, mai ales, incapabil să spere. Iar Daniel Da Barca, urmaș demn al profetului biblic Daniel și aflat, ca și acesta, sub protecție divină, altfel fiind greu de explicat salvările sale cvasimiraculoase de la repetatele execuții pe care le trăiește, se distinge mai ales prin imensa speranță pe care, fără să știm dacă o nutrea întotdeauna și el însuși, știe să o însufle celor din jurul său, fie că e vorba despre colegii de celulă, fie de pacienți, fie de frumoasa sa logodnică și apoi soție, Marisa. Aceștia, chiar și personajele episodice, înțeleg incomparabil mai mult decât Herbal, însă el ajunge să trăiască doar prin ei, incapabil să aibă vreo altă existență în afara lumii din penitenciar. Paradoxal, tocmai fiindcă trăiește prin ei și e fascinat de toți aceștia, Herbal își propune, în unele momente, să le facă rău, să îi distrugă, însă sfârșește ca, dorind să-i vadă suferind pe cei din jur, să-i salveze, tocmai din cauza simbiozei neobișnuite care se stabilește între ei. Brutalul gardian ajunge să facă uneori bine tocmai încercând și dorind să facă rău, momentul cel mai relevant în acest sens fiind întâlnirea lui Da Barca cu Marisa, în trenul care îl ducea pe tânărul doctor spre un nou loc de detenție, și tardiva și trista noapte a nunții de care cei doi îndrăgostiți au parte, doar pentru a fi despărțiți în zorii zilei. Daniel, însă, va fi eliberat la mijlocul anilor '50, va pleca din Spania, unde va reveni doar după moartea lui Franco, pentru a se stinge acasă.

În toți acești ani, creionul de tâmplărie al pictorului, pe care Herbal îl poartă mereu după ureche, devine o adevărată voce a conștiinței celui mort, iar treptat, o voce a conștiinței care finalmente va încerca să se manifeste, a fostului gardian. O voce care vorbește mereu despre adevăr, bine și

frumos, chiar și în mijlocul unei lumi a răului, a tenebrelor și a violenței, așa cum era Spania din anii Războiului Civil. Doar această voce îl salvează, fie și parțial, pe Herbal și îl face să înțeleagă că, uneori, până și în inima unui monstru, așa cum îl considerau inclusiv membrii familiei sale, se poate naște compasiunea. Nu surprinde, așadar, noul sens al speranței pe care îl poartă romanul lui Rivas. Și nici capacitatea protagoniștilor de a vibra în fața amintirii picturii lui Turner sau a frumuseții vreunui peisaj galician, chiar și în mijlocul degradării și sub amenințarea morții. Creionul tâmplarului – adică, acum, al pictorului – unește trecutul și prezentul, prin intermediul acestui detaliu Rivas reușind să exprime și ceea ce critica a numit, în cazul prozei sale, „nostalgia pentru învinși și învingători deopotrivă”. Căci, în romanul acesta, lumea nu e niciodată pictată în alb și negru, comuniștii sau anarhiștii nu sunt descriși ca fiind mai buni decât falanșiștii doar pe temeiul că îmbrățișează o ideologie diferită. Războiul îi transformă pe toți, succesiv, în călăi și victime, excelent descrise de un scriitor care știe cum să utilizeze cuvintele de care chiar și generația sa ajunsese să se teamă, însă nu doar pentru a contura istorii de și despre război, ci, deopotrivă, pentru a spune ceva esențial despre oameni și imperfecțiunile lor, dar și despre capacitatea artei de a transfigura chiar și cea mai înspăimântătoare realitate.

## MAEȘTRI ȘI DISCIPOLI AI ROMANULUI PORTUGHEZ CONTEMPORAN

Afirmând că „tot ce nu e viață e literatură, istoria mai ales”, José Saramago (1922 – 2010) a construit, în toate romanele sale, un discurs prin intermediul căruia a susținut supremația ficțiunii asupra tuturor celorlalte domenii care se folosesc de tehnica „inscripționării” textuale pentru validarea existenței. În acest sens, muzica și pictura vor fi circumscrise implicit artei cuvântului, fiind considerate „literatură a sunetelor”, respectiv, „literatură făcută cu pensula”, în vreme ce istoria (chiar și Istoria!) se prezintă drept modificare creatoare a contingentului, demonstrând că „realitatea este doar o problemă de perspectivă” și că nu există o singură entitate dătătoare de sens absolut sau ultim. Totul se multiplică drept urmare a descentrării perspectivei totalizante asupra existenței, inclusiv marile noțiuni de „istorie” sau „adevăr unic”, partea ia locul întregului, regionalul este preferat universalului, iar perifericul, centralului. Relativizarea noțiunilor absolute conduce la un pluralism deconcertant, ce trebuie exprimat cu ironie, văzută ca unică modalitate de supraviețuire într-o lume a permanentelor incertitudini.

În discursul ținut în anul 1998 la Academia Regală Suedeză, în cadrul ceremoniei de decernare a Premiului Nobel pentru Literatură, Saramago și-a descris traseul scriitoricesc asemenea unei călătorii ce l-a purtat de la o carte la alta, el însuși, în calitate de autor nefiind altceva decât „un discipol al personajelor” din propriile sale texte. După debutul literar din 1947 cu un roman pe care, ulterior, îl va renege (*Pământul păcatului*), urmat de o tăcere de aproape douăzeci de ani, José Saramago a publicat poeme, cronici literare și politice, nuvele, piese de teatru, revenind la roman abia în anul 1977, prin *Manual de pictură și caligra-*

fie. Odată cu cartea următoare, *Ridicat de la pământ* (1980), scriitorul portughez va cunoaște, dintr-o dată, o uriașă celebritate, el reușind să impună rapid, în spațiul cultural lusitan și nu numai, punctuația specifică (mai bine zis suprimarea punctuației) care va constitui, de aici înainte, marca inconfundabilă a stilului său, ea fiind prezentă, în versiuni din ce în ce mai elaborate, în toate romanele lui, de la *Memorialul mânăstirii* (1982) la *Anul morții lui Ricardo Reis* (1984), și de la *Istoria asediului Lisabonei* (1989), la *Călătoria elefantului* (2008).

În anul 1551, regele João al III-lea al Portugaliei decide să-i ofere un dar vărului său, arhiducele Maximilian al Austriei. Numai că darul e mai puțin obișnuit chiar și pentru acea vreme: nici mai mult, nici mai puțin decât un elefant! Prin urmare, Solomon, căci așa se numește pachidermul destinat a fi impresionantul cadou regal, va trebui să facă o cel puțin la fel de impresionantă călătorie de la Lisabona la Viena, împreună cu mica suită ce-l însoțește și mai ales împreună cu Subhro, îngrijitorul său. Șoptindu-și la tot pasul câte ceva unul celuilalt, într-o limbă știută doar de ei doi și dusă la perfecțiune de lungii ani de singurătate care-i apropiaseră așa de mult, încât, adesea, puteau comunica doar prin semne, Solomon și Subhro vor străbate pe jos, la pas, întreaga Portugalie, pentru a ajunge la Valladolid, vor pluti pe mare până la Genoa, vor porni mai departe, spre Veneția, apoi vor trece Alpii și vor ajunge la Innsbruck la începutul lui 1552, pentru ca, ulterior, să călătorească din nou pe apă, de astă dată pe Dunăre, până la Viena. Acesta este, în mare, subiectul romanului *Călătoria elefantului*\*. După cum se vede chiar și dintr-o prezentare succintă, cartea nu pare a impresiona printr-un conflict spectaculos, nici prin personaje numeroase și nici prin teme predilecte ale literaturii contemporane: nici urmă de scene de sex, de episoade de violență, ori de prelungite dezbateri de idei între protagoniști extrem de aplecați spre problematica filosofică.

---

\* José Saramago, *Călătoria elefantului*. Traducere de Mioara Caragea, Iași, Editura Polirom, 2010.

Cu toate acestea, *Călătoria elefantului* este un roman care se citește pe nerăsuflăte, nu doar pentru că avem de-a face, din nou, cu consacratele procedee ale lui Saramago (mai ales privilegierea ironiei mușcătoare), ci și pentru că, păstrând de la un capăt la altul aparența unei lecturi de delectare, călătoria lui Solomon are darul de a spune multe nu doar despre Portugalia și Europa secolului al XVI-lea, ci și despre lumea în care trăim și despre câteva probleme esențiale ale oamenilor de pretutindeni.

Pe parcursul textului ne dăm seama că, la fel ca și în multe dintre creațiile sale anterioare, José Saramago refuză să stabilească o graniță foarte clară și foarte bine marcată între realitatea istorică și ficțiune, între actul rememorării cu accente personale și narațiunea cu note mitice. De altfel, după cum autorul însuși a subliniat, nu este întâmplător faptul că în spațiul cultural iberic se folosește același cuvânt, „historia”, pentru a exprima atât semnificațiile istoriei, cât și pe acelea ale narațiunii. *Călătoria elefantului*, moment atestat de documentele istorice ale vremii, este punctată, în roman, cu numeroase detalii ce țin de domeniul ficțiunii, precum și cu date ale realității epocii, cititorul având în față, deopotrivă, o excelentă reconstituire a imaginii faptelor istorice, dar și a monumentelor arhitecturale aflate pe drumul de la Lisboa la Viena. Pregarăa acestor detalii este evidentă mai cu seamă câtă vreme Solomon și însoțitorii săi călătoresc prin Portugalia. O Portugalia prezentată în toată splendoarea, dar și în tot primitivismul localităților de provincie, al moravurilor ori al mijloacelor rudimentare de transport. Înșă întotdeauna privită cu o simpatie pe care, de astă dată Saramago nu-și dă osteneala să o ascundă deloc, romanul fiind și o expresie a modului în care el a ales să se raporteze la acel sentiment specific ce definește lumea portugheză, și care cuprinde doze variabile de dor și de nostalgie, cunoscut ca „saudade”.

Cu câte ceva din aparența științifică a lui W. G. Sebald și din subtila organizare compozițională a prozei unui Italo Calvino sau Georges Perec, José Saramago creează, în *Călătoria elefantului*, o fabulă postmodernă, în care una dintre

intuițiile excelente ale autorului este un soi de relatare pseudo-istorică, pe care critica literară a apreciat-o mai cu seamă pentru „accentuata impresie anistorică” pe care o oferă cititorului, printr-un straniu efect de *trompe l’oeil* care acționează la nivelul scriiturii. Istorisirea epopeiceii călătorii a lui Solomon nu plictisește nicio clipă mai ales datorită tehnicii digresive a autorului, Saramago căutând – și gă-sind! – nenumărate ocazii pentru ca, pornind de la pretextele oferite de dificultățile drumului sau de complicațiile unei astfel de călătorii, să rostească răspicat multe și mari adevăruri ale lumii în care noi înșine trăim ori ale unei Portugalii confruntate cu realitățile unui prea puțin așezat început de mileniu. Cu un zâmbet sarcastic, ni se spune cum, ajuns în fața altor stăpâni decât cei cu care fusese obișnuit în înșorita (prea înșorita!) Lisabona, Subhro are marea surpriză de a i se schimba numele. De ce? Ei bine, tocmai pentru ca integrarea sa într-un nou mediu să fie mai ușoară!... Astfel că el devine Fritz, la fel cum Solomon devine, la rândul său, Soliman.

Orice călătorie reprezintă și o inițiere pentru oricine o întreprinde – mai ales dacă o face la pas, asemenea eroilor din acest roman, având, deci, suficientă vreme să mediteze la cele mai diverse probleme – și sigur că schimbarea stăpânului implică și o serie de noi obiceiuri ori manii. „Dar nici chiar așa!”, par a spune Subhro și Solomon, descumpăniți de noile identități pe care le primesc ca pe niște haine de împrumut, dar pe care, dată fiind situația, nu au cum să nu le accepte. Cu bucurie, chiar dacă bucuria e, asemenea multor lucruri de pe această lume, doar aparentă... În acest context, este clar că multe dintre cele mai simple ori obișnuite sau, dacă nu, măcar explicabile reacții ale fostului Solomon și actualului Soliman devin adevărate miracole. Mai mici sau mai mari – în funcție de numărul de martori și de amploarea manifestărilor elefantului, cum ar fi câțiva pași mai grăbiți pe care îi face, spre stupefarea însoțitorilor săi, ori exprimarea bucuriei cu un vajnic sunet de trompă, care-i uluiește pe toți cei prezenți. Mai mult decât atât, momentul în care uriașul pachiderm îngenunchează cu pioșenie (cum altfel?... ) în fața sfintelor relicve de la Padova ori acela când salvează un

copil imprudent intrat, practic, sub picioarele sale, reprezintă supremale dovezi că elefantul are ceva divin. Doar nu întâmplător seamănă el cu Ganeșa, zeul indian cu cap de elefant, după cum încearcă Subhro să le explice, la un moment dat, portughezilor. Care, ca orice europeni raționaliști și sceptici, vor reacționa previzibil, afirmând că astfel de zei țin de apanajul poveștilor. Desigur, le dă dreptate Subhro, la fel ca și acel zeu european care a murit și a înviat a treia zi... Dar Solomon – pe când încă se mai numește așa și nimeni nu se gândește că ar putea să i se spună altfel – e capabil și de veritabile acte de tandrețe și de înțelegere, căci, în clipa despărțirii de escorta sa portugheză, la granița de la Castel Rodrigo, îi mângâie cu trompa pe soldații care încă se mai speriau de prezența lui, luându-și, în felul său, rămas bun de la ei și de la o țară pe care, vrând-nevrând, ajunsese să o considere a sa.

Ajungem, odată cu acest amănunt, la încă unul dintre aspectele de care Saramago este interesat în cel mai mare grad, și anume realitatea portugheză a acelei epoci – și, deopotrivă, a epocii noastre; diferențele fiind, mai des decât ne-am imagina, mult mai mici decât aparențele lasă să se întrevadă... Căci, în secolul globalizării, Saramago îndrăznește să scrie un roman portughez prin excelență, nu doar prin tematică ori prin protagoniști, ci mai cu seamă prin atitudinea pe care el însuși, ca autor, o manifestă de la începutul și până la sfârșitul cărții. Astfel, fără să idealizeze, el oferă, totuși, o imagine privilegiată a spațiului lusitan. Care, cu toată canicula, cu toată lipsa de inițiativă a locuitorilor, este cel mai frumos de pe pământ. Lucru care se vede clar mai ales în mult prea recea – din toate punctele de vedere! – Vienă. În plus, portughezii, (în ciuda unor accese de spaimă pe care le au oamenii din satele de pe ruta pe care o urmează suita lui Solomon în fața uriașului elefant ori a unor comice manifestări ale ipocriziei și falsei pioșenii...), sunt preferabili austriecilor. Dovadă și blândețea înțeleptului elefant – cu adevărat demn de numele pe care-l poartă acasă! – când un preot zelos dar lipsit de har și de înțelegerea fenomenelor care depășesc limita propriului său nas încearcă să-l exorcizeze, stropindu-l cu apă pe care nici mă-



car nu-și mai dăduse osteneala să o sfințească. Însă Solomon intuiește mica înșelătorie, drept pentru care îl pedepsește cu blândețe filosofică pe slujitorul Domnului, atingându-l cu trompa... Finețuri care, la Curtea din Viena vor fi apreciate, fără îndoială, însă pe care nimeni nu va dori să le vadă repetate într-un alt cadru decât cel portughez. Iar noul Soliman va înțelege și asta, nu degeaba călătorise el atât și nu degeaba văzuse atât de multe lucruri și cunoscuse atât de mulți oameni, dintre care unul e un rege lusitan care nu mai are ce face cu un elefant care mănâncă prea mult, iar altul e un arhiduce austriac care nu prea știe ce ar putea face cu un astfel de cadou neobișnuit.

Romanul lui Saramago nu include oarecum așteptatul *happy-end* pentru o astfel de istorie adevărată. Și nu are nicio morală, deși păstrează nuanțele de fabulă ironic-intelectuală. Soliman va muri după doi ani, la Viena, iar la Lisabona va ajunge vestea morții lui Solomon. Fritz, fostul Subhro, va pleca și el din aceste locuri atât de diferite de toate celelalte unde trăise până atunci. Dovadă, dacă mai era nevoie că, după cum subliniază Saramago în epigraful cărții, „mai devreme sau mai târziu, ajungem cu toții în locul unde suntem așteptați”. În cazul lui Solomon, în literatură.

Spre deosebire de alte scrieri ale lui José Saramago, cum ar fi *Orbirea* (1995) sau *Pluta de piatră* (1986), romanul apărut în anul 2009 și intitulat, semnificativ, *Cain*<sup>\*</sup>, nu se remarcă printr-o originalitate debordantă din punct de vedere tematic, ci se înscrie în lunga și strălucita tradiție a textelor care repovestesc – și reconfigurează prin noi și, adesea, nebanuite semnificații – anumite episoade biblice. Iar dacă John Milton sau, mai recent, Thomas Mann reimaginau contextul și detaliile unor întâmplări relatate în Biblie, José Saramago însuși, în romanul *Evangelhia după Isus Cristos*, elaborează un discurs considerat de unii provocator, ironic, amar și inteligent, iar de alții o blasfemie, dar care strălu-

---

<sup>\*</sup> José Saramago, *Cain*. Traducere de Simina Popa, Iași, Editura Polirom, 2012.

cește (fapt recunoscut chiar de către detractori!) prin originalitate și verva narativă. În aceeași linie se înscrie *Cain*, gândit, cel puțin la un anumit nivel, și ca o narațiune aflată în legătură, din punct de vedere tematic și stilistic, cu „evanghelia” publicată anterior.

Lipsit de majoritatea semnelor de punctuație, cu excepția punctului și a virgulei, fără majuscule la începutul numerelor proprii, cu paragrafe și fraze lungi tinzând, uneori, să accentueze efectul de confuzie (altfel foarte bine controlată!) pe care cititorii mai puțin obișnuiți cu acest stil l-ar putea resimți, *Cain* merge, așadar, pe linia impusă de cărțile anterioare ale lui Saramago. Doar ironia este, de la bun început, mult mai accentuată: „Atunci când domnul, cunoscut și ca Dumnezeu, și-a dat seama că Adam și Eva, perfecți în toate câte lăseau să se vadă, nu scoteau nici o vorbă, nu enunțau nici măcar un sunet, fie el cât de primitiv, n-a avut încotro decât să se supere pe sine însuși, din moment ce nu mai era nimeni altcineva în grădina edenului pe care să poată da vina pentru grava omisiune.” Pornind de la această situație, Saramago construiește o ficțiune menită a aborda, implicit, marea temă a întregii sale opere, și anume condiția umană și a oferi nu răspunsuri, ci noi pretexte pentru o profundă meditație asupra acesteia, dar și asupra marilor dileme cu care omul a fost silit să se confrunte dintotdeauna. Pentru a ajunge la acest deziderat, scriitorul modifică, așa cum era de așteptat, datele consacrate: astfel, după ce gustă din fructul oprit, Adam și Eva sunt izgoniți din Paradis, iar copiii lor, Cain și Abel, se vor afla într-o surdă competiție pentru a se bucura de aprecierea divină.

Dar, cum jertfele lui Cain nu sunt niciodată bine primite de Dumnezeu, spre deosebire de cele ale lui Abel, Cain își ucide fratele, urmând să dea socoteală pentru fapta sa în fața Domnului. Iar dacă, până aici, întâmplările relatate au fost mai mult sau mai puțin știute, de acum încolo, Saramago schimbă drastic datele discursului său. Căci în Biblie, ultima dată când e menționat numele lui Cain se vorbește despre plecarea sa („Și s-a dus Cain de la fața lui Dumnezeu și a locuit în ținutul Nod, la răsărit de Eden”) și

despre cetatea Enoh, pe care acesta ar fi întemeiat-o. Pe când, în romanul de față, existența lui Cain este urmărită cu mare atenție în continuare. El va rățăci fără odihnă de-a lungul și de-a latul pământului, purtând pe frunte semnul divin menit a-i opri pe oameni de a-l ucide, pentru ca, în acest fel, să ducă mereu cu sine sentimentul vinovăției pentru crima comisă. Dar mai ales va cunoaște și va intra în legătură cu numeroase personaje biblice, de la Lilith la Avraam cel gata să-l sacrifice pe fiul său, Isaac, pentru a face voia Domnului, și va ajunge în orașele blestemate Sodoma și Gomora, va urca apoi pe muntele Sinai și, finalmente, se va îmbarca pe arca lui Noe. În tot acest timp, nu va ezita nicio clipă să discute în contradictoriu cu Dumnezeu, ba chiar să-l provoace pe acesta, punându-i la îndoială nu doar puterea, ci mai cu seamă capacitatea de a lua deciziile corecte pentru oamenii pe care îi crease. Acuzațiile lui Cain sunt numeroase, dar ele încep, desigur, cu cea de discriminare, formulată de timpuriu: „eu mi-aș fi dat viața pentru el, dacă nu mi-ai fi distrus-o tu pe a mea, Am vrut să te pun la încercare, Și cine ești tu să pui la încercare ceea ce tu însuși ai creat, Sunt stăpânul și suveranul tuturor lucrurilor, Și tuturor ființelor, vei spune, dar nu și al meu și al libertății mele, Libertate ca să ucizi, Așa cum și tu ai fost liber să mă lași să-l ucid pe abel, când stătea în puterea ta să mă împiedici.”

În ciuda numeroaselor amănunte aparent șocante din acest roman, Saramago pornește, subtextual, de la o serie de sugestii pe care le identifică în opera unor mari înaintași, a căror influență asupra propriului discurs nu doar că o recunoaște, ci o și subliniază el însuși. În primul rând, aceea a Sfântului Augustin, cel care amintea, în *De civitate Dei*, episodul biblic al uciderii lui Abel de către Cain. Apoi, nu putem uita de Samuel Beckett, pe care Saramago îl citește mereu, dialogurile lui Vladimir și Estragon din *Așteptându-l pe Godot* cu privire la posibilele nume adevărate ale lui Pozzo fiind, cu siguranță, cea mai bună dovadă în acest sens. Însă nici scrierile contemporanilor nu sunt ignorate, cartea de față trimitând, pe alocuri, la *Testamentul lui Cain*, romanul

din 1963 al suedezului Lars Gyllensten, dar și la *Kane and Abel* (1979), de Jeffrey Archer. Numai că Saramago se individualizează între toți aceștia nu doar prin îndrăzneala pe care o are față de textul/contextul biblic, ci și prin profundul respect față de puterea întemeietoare a ficțiunii nou create. Iar capacitatea discursului literar de a întemeia o nouă lume, fie ea și doar una de din cuvinte este evaluată, în romanul *Cain*, în toate dimensiunile și semnificațiile sale. Personajele biblice se transformă în personaje strict literare, Dumnezeu devine un tiran mereu pornit pe fapte răzbunătoare, Cain pare desprins din tradiția prozei picarești, Adam e un bărbat ezitant și ușor influențabil, iar Eva o femeie cu mintea ascuțită și cu limba la fel, chiar dacă, nu o dată, Saramago o ironizează tocmai pentru asta: „Apoi, creatorul se întoarce către femeie, Și pe tine cum te cheamă, Sunt eva, doamne, prima doamnă, răspunse ea fără rost, din moment ce nu mai era alta.”

Tonul romanului (ultimul pe care autorul l-a publicat) aduce, pe alocuri, cu cel al lui Mark Twain, iar simpatia pe care Saramago o arată lui Cain e dincolo de orice îndoială, accentele comice sau sarcastice nereușind să diminueze, însă, sensul profund pe care îl are romanul. Perspectiva diferită și viziunea complet anticanonică pe care scriitorul le aduce au fost puse în legătură cu strategiile narrative și cu stilul din *Evanghelia după Isus Cristos*, fapt evident mai cu seamă dacă ținem seama că și aici domină punctul de vedere al lui Cain asupra evenimentelor, multe dintre acestea fiind, după relatarea lor propriu-zisă, explicate sau interpretate de protagonist. Efectul de ansamblu este adesea comic, însă cartea nu se transformă niciodată în simplă farasă, parodia fiind doar unul – și cel mai evident – nivel al textului lui Saramago. Complicatele parabole pe care le construiește autorul depășesc alegorismul facil, aducând, chiar dacă indirect, în prim plan, probleme morale și de conștiință, legate de libertatea alegerii sau de cea de expresie, de predestinare ori de viziune. Limbajul este adesea colocvial, Twain fiind, și în această privință, maestrul in-

discutabil, însă luciditatea, amărăciunea și scepticismul se întrevăd dincolo de linia strictă a conflictului sau de verva cu care sunt relatate întâmplările prin care trec personajele. Sugestia – sau cel puțin una dintre sugestiile! – textului de față e că întreaga istorie a umanității este, într-un anumit sens, și o istorie a neînțelegerilor cu divinitatea ori a interpretării greșite de către om a planului divin, câtă vreme între uman și divin va exista întotdeauna un marcat antagonism.

Cain devine, ca personaj al romanului lui José Saramago, un adevărat „Everyman”, figură generică și expresie privilegiată a umanității oropsite și neînțelese de creatorul său. Și, dincolo de înaltele porunci sau comandamente biblice, va fi silit, asemenea oricărui om, să rezolve problemele cele mai acute ale existenței de zi cu zi: hrana, adăpostul, îmbrăcămintea. Nu e de mirare, deci, că noul Cain va vorbi și se va comporta asemenea unui „răzvrătit” (de altfel aceasta e chiar eticheta pe care Dumnezeu i-o pune încă din primele pagini ale cărții lui Saramago), apoi se va revolte împotriva poruncilor ori mesajelor divine. Dialogul tensionat al celor doi seamănă, deci, cu o confruntare de idei, Cain neezitând să utilizeze argumente de stânga în susținerea opiniilor sau faptelor sale. Cititorul trebuie, prin urmare, să-și asume rolul de spectator al acestei dispute, însă să se și angajeze activ în decodificarea sensurilor unui text polemic și critic, parodic și serios deopotrivă, sceptic și plin de seriozitate, dar afirmând, privit în ansamblu, capacitatea de a rezista a ființei umane, de a se ridica deasupra dificultăților și de a da un sens nou destinului propriu. José Saramago însuși ne apare, așadar, ca autor al acestui text, nu atât ca „o parte esențială a canonului occidental”, așa cum îl numea Harold Bloom, ci mai degrabă ca un mare creator doritor și capabil să ofere o replică în cheie literară la celebra peliculă a lui Akira Kurosawa, *Ran* (o reluare/(re)interpretare originală a temei din *Regele Lear*). La fel ca și în filmul menționat, *Cain* se încheie cu sugestia prevestirii tragicului destin al rasei umane pe un

pământ care va semăna din ce în ce mai puțin cu Grădina Edenului: „vei muri de moarte bună pe pământ pustiu, Da, după ce mi-ai devorat mai întâi spiritul. Răspunsul lui Dumnezeu nu se mai auzi. Povestea s-a terminat, nu mai e nimic de povestit.”

Cadrul general al scrierilor lui Saramago este (pe fondul imposibilității recuperării integrale a istoriei, accesibilă cititorilor doar la nivel textual) unul prin excelență incert, problematic, ambiguu, ce anulează orice șansă de a ajunge la sferele ultime ale cunoașterii. Îndoiala, neîncrederea, reticența domină un târâm ale cărui singure constante sunt interogația și scepticismul. Impasul experimentat la acest nivel de personaje sau chiar de către naratori este redat prin modul preponderent dubitativ al scriiturii lui Saramago, care pune la îndoială valabilitatea marilor adevăruri umane ce caracterizau viața de până atunci: „Noi ce-o să facem fără speranța de a ajunge prea curând la cer?” Ambiguizarea noțiunilor este atât de pregnantă, încât însăși esența lucrurilor este pusă în pericol de regimul haotic de ordonare al evenimentelor: „E important să ne concentrăm asupra faptelor precise și concrete. Dar care fapte?”

Autorul a fost adesea inclus între reprezentanții orientării ce susține ideea conform căreia lumea a fost creată ca rezultat al capacității demiurgice a însuși Logosului originar. Saramago reia această idee a Genezei lumii ca urmare al procesului rostirii în vederea reliefării dimensiunii creatoare a cuvântului, capabil să construiască infinite universuri imaginare. În acest scop, procesul creării operei se remarcă drept direcție fundamentală în estetica lui Saramago, traducându-se prin dorința de a modifica, rectifica, reface respectiva creație. Demersul construirii operei imaginează, pentru scriitor, o inedită estetică a voluptății, fără de care „noi, cititorii, niciodată n-am ști ce căi au bătut și pe unde au rătăcit până să ajungă la forma definitivă, dacă așa ceva există”. Studiarea atentă a acestei „voluptăți” duce la descoperirea unor „erori” inserate în text, în mod mai mult sau mai puțin conștient. Cu toate că susține fervent „nece-

sitatea greșelii”, văzută drept dimensiune fundamentală a firii umane imperfecte, José Saramago trage un semnal de alarmă pentru a preveni umanitatea în ceea ce privește modul de propagare a acestor erori. În accepțiunea sa, ele nu sunt produsul neștiinței, al ignoranței, ci al încrederii naive în ceea ce este considerat adevăr universal valabil, ridicat la rang de axiomă. Prin urmare, prozatorul ilustrează principiul veridicității și ordonării logice a textului, meditația asupra erorii omniprezente fiind folosită ca modalitate predilectă de atragere a atenției asupra necesității verificării faptelor înainte de a fi transmise mai departe, cu precădere în cazul lucrărilor științifice, ce pretind a relata faptele în mod evenimentțial, obiectiv și clar.

Conștientizarea apariției, fie ea și arbitrară, a erorii deformatoare, precum și prezența unui spirit cazuistic, îl determină pe scriitor să construiască lumi ficționale dominate de naratori la fel de sceptici în privința unicității versiunii oficiale a istoriei, a adevărului în genere. Neîncredători în adevărul faptelor relatate de celelalte personaje, aceștia dezvăluie necesitatea de a întreprinde o laborioasă cercetare până la nivelul interiorității profunde a protagoniștilor, pentru a le afla cele mai intime gânduri, pentru a descoperi adevărul prezent la nivelul conștiinței, înainte de a ajunge să fie distorsionat prin limbaj. Narratorul descoperă, în consecință, o nouă dimensiune a evenimentelor textuale, respectiv a versiunii oficiale narate, intelectul său este provocat să construiască noi conexiuni, până acum nebănuite, între evenimente, dar și să manifeste o atitudine accentuat sceptică cu privire la veridicitatea faptelor pe care le asimilează prin variate mijloace. Aceasta este una din lecțiile fundamentale pe care romanele lui Saramago le transmit cititorului, sfătuit mereu să filtreze mai întâi informația pe care o primește de la istoria (contemporană sau nu) întotdeauna înșelătoare, să o verifice cu atenție și abia apoi să și-o asume ca atare. O lecție pe care discipolii săi – portughezi și nu numai – vor demonstra că și-au însușit-o și vor ști și cum să o fructifice, în propriile creații, nuanțându-i sensurile.

\*

*"No man is an island entire of itself;  
every man is a piece of the continent,  
a part of the main."* (John Donne)

Tucani zburând în stoluri pe deasupra unei reședințe vechi, de pe o moșie odinioară prosperă, din mijlocul câmpiei roditoare din Alentejo, în Portugalia. Să fie o neconcordanță, o dovadă de neatenție, o greșeală? Căci în Portugalia, se știe, nu trăiesc tucani – nici măcar în Alentejo... Însă aceștia pot zbura (și chiar zboară!) peste zidurile vechii reședințe a unei familii ce se stinge încet, dar sigur. Pot chiar țipa prevestitor și menind a rău. Și, chiar dacă, din perspectiva logicii, pare ceva cu totul imposibil, faptul devine nu numai acceptabil, ci și de așteptat într-un roman al scriitorului portughez António Lobo Antunes; mai ales într-un roman cum este *Arhipelagul insomniei*\* (2008). Căci, așa cum se vede încă din primele pagini ale cărții, cititorul are în față un text profund experimental, în care autorul nu încearcă să reconfigureze o imagine cât mai exactă a realității exterioare, urmând vechea logică a *mimesis*-ului, ci se concentrează asupra irealității – sau realității (specifice) – viselor. Rezultatul va fi structurarea unui univers straniu și greu de înțeles în toate adevăratele sale implicații în absența cunoașterii modului specific în care António Lobo Antunes își construiește fiecare text.

În romanul acesta, toate personajele par a fi asemenea unor insule care, deși apropiate între ele, nu permit comunicarea (nu acceptă să permită comunicarea), dând senzația permanentă a pierderii și risipirii protagoniștilor într-un ocean oniric, la fel cum se întâmpla și în cartea anterioară a autorului, *Bună seara lucrurilor de pe-aici* (2004), care avea acțiunea plasată într-o Angolă marcată de permanenta confuzie a identităților, ce amenința, în unele momente, să

---

\* António Lobo Antunes, *Arhipelagul insomniei*. Traducere de Micaela Ghițescu, București Editura Humanitas Fiction, 2011.



transforme totul într-un coșmar din care nu mai exista nici o șansă de eliberare. Iar dacă, în *Ordinea naturală a lucrurilor* (1992), Lobo Antunes prefera Lisabona drept cadru al desfășurării conflictului, aici el depășește granițele și atmosfera capitalei, ajungând în Alentejo, la fel cum, la un alt nivel, depășește și toate granițele stilistice care îl caracterizaseră până acum. Și accentuează frecvent imaginea insomniei, cu toate posibilele sale semnificații. Apoi, construiește o adevărată mitologie a obiectelor care dau atât moșiei, cât și textului romanesc un aer inconfundabil, simpla alăturare a imaginilor tucanilor, mustății bunicului sau mobilelor din casă demonstrând că, dintr-un anumit punct de vedere, singura moșie și casă cu adevărat reale din paginile acestei cărți sunt reprezentate de conștiința naratorului, oricât de ramificată și de greu de cunoscut este și oricât de pietrificată apare aceasta uneori. António Lobo Antunes a creat, în *Arhipelagul insomniei*, un adevărat labirint – al unei familii, al unei case, al unui discurs narativ extrem de complex.

Punând în încurcătură cititorul obișnuit cu discursurile tradiționale, textul acestui roman construiește istoria unei familii pe care o relatează, apoi, obsesiv, de la prima și până la a treia generație, urmărind drumul spre stingere și spre eșec al tuturor membrilor ei, aflați sub tutela unui tiranic bunic, urmat de un tată incapabil să se opună rigorii acestuia, și nereușind să se desprindă de semnele caracteristice ale neamului: violența, incestul, înstrăinarea progresivă, incapacitatea comunicării. Desprinsă, parcă, pe alocuri din cele mai bune pagini ale lui Faulkner – influența acestuia fiind, de altfel, vizibilă și la nivel stilistic –, dar știind să integreze perfect și toate sugestiile labirinticelor ficțiuni ale lui Borges, narațiunea din *Arhipelagul insomniei* nu se mulțumește, însă, să spună povestea unei familii, ci are curajul de a explora în profunzime și sensul (sensurile!) literaturii contemporane. Trasând evoluția unui neam în paginile unei cărți și legându-i, practic, destinul de al propriului discurs narativ, Lobo Antunes se situează în strălucita descendență a lui Cervantes și Gabriel García Márquez, câtă vreme textul romanului însuși e semnul (unicul semn!)

devenirii/stingerii familiei. Complicațiile nu lipsesc, câtă vreme pe această moșie nimeni nu se apropie de cel de lângă el decât cu spaimă sau, eventual, cu dorința nemărturisită de a-i face rău și unde dragostea nu înseamnă decât un impuls sexual imposibil de ținut sub control. De aceea, moartea însăși intră și iese aproape fizic, pe uși și pe ferestre, ca și cum ar fi un alt membru al familiei. Devine evidentă și influența lui Juan Rulfo, câteva fragmente din *Arhipelagul insomniei* părând desprinse de-a dreptul din marele roman care e *Pedro Páramo*. Pe de altă parte, dacă avem în vedere modul voit ambiguu în care sunt prezentate multe dintre momentele esențiale ale cărții, ne dăm seama și de profunda înrâurire pe care Juan Carlos Onetti a avut-o asupra lui Lobo Antunes; scriitor care, fiind și specialist în psihiatrie, duce până la ultimele consecințe – patologice și stilistice – toate ambiguitățile ce subliniază particularitățile acestei familii.

Rezultatul este și acela că totul va părea, în unele fragmente, nu doar un discurs romanesc accentuat experimental, ci viziune pură, esență a unui mod prin excelență oniric de a privi lucrurile, perfect adecvat epocii în care sunt plasate întâmplările relatate (de la Primul Război Mondial și până în 1974, anul înlăturării de la putere a dictaturii lui Salazar), dar deopotrivă și vocii narative principale din carte, aceea a unui autist, nepotul nedorit al teribilului bunic-patriarh, aflat mereu în opoziție cu fratele său, considerat moștenitorul de drept al întregii averi. Gândul ne duce din nou la Faulkner și la prima parte a romanului *Zgomotul și furia*. Numai că naratorul lui Lobo Antunes nu este Benjy, iar alegerea sa are, în *Arhipelagul insomniei*, alte motivații estetice. Sub forma unei adevărate linii de fugă – de altfel, compoziția romanului este muzicală și contrapunctică – accentul pus pe acest narator, a cărui perspectivă asupra lumii nu face decât să accentueze și mai mult ideea de alienare, deschide și un alt plan al semnificațiilor cărții: scriitorul portughez nu face decât să sublinieze distanța – și, deopotrivă, drumul – de la epica lui William Faulkner la cea a lui Samuel Beckett. Astfel că se multiplică,

de la un anumit punct încolo, planurile și perspectivele narrative ale romanului. Nu, însă, și vocile narrative: António Lobo Antunes a afirmat că romanele sale nu sunt polifonice, câtă vreme intenția sa a fost să privilegieze, întotdeauna, una și aceeași voce narativă, de la începutul și până la sfârșitul unei cărți. Scriitura lui Antunes este configurată, în *Arhipelagul insomniei*, într-un asemenea mod, încât vocea cititorului să poată fi implicată în text, dar aceasta nu pentru a fi „auzită” (în sensul strict al termenului!), ci pentru a facilita și o înțelegere superioară a semnificațiilor globale ale romanului.

Preocupat de diferitele aspecte ale identității și de semnificațiile acesteia, *Arhipelagul insomniei* aduce în prim plan relațiile stabilite, în ultimele decenii, între textul literar și realitatea exterioară. De aici și meditațiile permanente asupra naturii și esenței adevărului, precum și depășirea preocupării pentru interogații de natură epistemologică în favoarea celor accentuat ontologice, romanul lui Lobo Antunes deschizând, privit din acest punct de vedere, și o nouă perspectivă asupra evoluției de la ficțiunea de tip modernist la discursul prin excelență postmodern. Tocmai naratorul se va întreba, deci, în câteva rânduri, care este esența cărții pe care cititorul o va avea, în cele din urmă, în față.

Fără a încerca a risca să formuleze nici măcar indirect vreun răspuns, Lobo Antunes accentuează, uneori obsesiv, imaginile ce sugerează alienarea, stingerea, eșecul, decăderea, disperarea și moartea, subliniind, pe de altă parte, semnificațiile profunde ale istoriei, care e înscrisă și ulterior circumscrisă – ca aspect de generalitate – drept granița limită esențială a oricărui demers interpretativ menit a descifra măcar o parte din semnificațiile acestui text voit labirintic. Se explică astfel și accentul pus pe actul reflectării și pe imaginile în oglindă: doi frați (unul preferat, altul marginalizat), obiectele așezate mereu în perechi semnificative în contextul inconfundabilei atmosfere din Alentejo (batista și mustața bunicului, ceașca de ceai și sticluța de parfum). Descrierea, fie ea și indirectă, a conacului ce se degradează

(nouă versiunea unei alte și altfel de Case Usher!) parcă, sub ochii noștri, devine, astfel, veritabilă căutare – și regăsire – a unui spațiu și, în egală măsură, a unui timp ce păreau definitiv pierdute. Acesta este fondul pe care vocea narativă dă senzația că se divide în nenumărate alte voci, orchestrate desăvârșit, mai degrabă într-un solilocviu decât în vreo conversație. Ca pentru a sugera că, deși comunicarea pare (este?) adesea imposibilă, „nici un om nu e doar o insulă de sine stătătoare”. Ci, măcar, un fragment dintr-un arhipelag – fie el și al insomniei.

Încă de foarte tânăr, Francisco Lázaro a deprins de la unchiul său meșteșugul tâmplăriei, cu gândul de a duce mai departe mica afacere a familiei și de a asigura alor săi traiul de fiecare zi. Cei din familia Lázaro confecționau dintotdeauna tâmplărie pentru uși, făceau reparații de mic mobilier sau dregeau câte o pardoseală deteriorată. Însă pasiunea tuturor erau, de generații, pianele. Fără ca vreunul dintre ei să fi fost vreun virtuoz al instrumentului ori să se fi remarcat prin studii muzicale, toți bărbații Lázaro erau fascinați de repunerea în funcțiune a pianelor cu probleme. Din păcate, această muncă nu a adus niciodată suficienți bani, așa că pasiunea, fără să fie uitată, a fost oarecum abandonată și, într-un fel, exclusă; și din casă, și din atelierul propriu-zis. Însă în spatele acestuia, pe o ușă care nu se deschidea decât rareori, se afla cimitirul de pianе. Un loc unde erau depozitate nenumărate instrumente muzicale, împreună cu piese dispartate, provenite din mecanismele unor pianе vechi, distruse în cele mai diferite circumstanțe și menite a contribui la repararea, atunci când acest lucru era solicitat, a vreunei pianine sau chiar a câte unui pian cu coadă. Romanul tânărului scriitor portughez José Luís Peixoto, *Cimitirul de pianе\**, pornește de la aceste amănunte, pentru a recompune, pe de o parte, istoria unei familii locuind de generații în cartierul Benfica, din Lisabona, iar pe

---

\* José Luís Peixoto, *Cimitirul de pianе*. Traducere de Clarisa Lima, Iași, Editura Polirom, 2010.

de alta, pentru a combina această linie narativă cu o alta, legată de scurta carieră sportivă și mai ales de moartea fulgerătoare a unui atlet, Francisco Lázaro, în timpul întrecerii de maraton din cadrul Jocurilor Olimpice de la Stockholm, din anul 1912. Utilizând tehnica fragmentului și știind cum să conducă lungile secvențe de monolog interior ce definesc personajele și configurează, de cele mai multe ori retrospectiv, întâmplările, Peixoto combină cele două fire narrative pentru a defini, unul prin altul, cele două planuri și a dezvălui măcar o parte a unei tragedii care, altfel, ar fi rămas uitată la rubrica faptului divers din ziarele vremii.

Publicat în anul 2006 și venind după debutul impresionant al lui José Luís Peixoto, cu romanul *Nici o privire* (2001, încununat cu prestigiosul Premiu José Saramago, și care l-a propulsat imediat printre cei mai reprezentativi autori ai tinerei generații literare din Portugalia), *Cimitirul de plane* confirmă nu doar talentul scriitorului, ci și capacitatea acestuia de a construi o narațiune convingătoare, îmbinând accentele violente cu cele amuza(n)te, nu doar cu scopul declarat de a scrie o altfel de istorie de familie, ci și pentru a sublinia numeroase din implicațiile, adesea ignorate de creatorii contemporani, ale relației tată-fiu, pe fondul unei Lisabone descrise, la rândul ei, cu o artă demnă de un continuator al lui Saramago sau Lobo Antunes. Istoria familiei Lázaro beneficiază, în *Cimitirul de plane*, de două perspective care reflectă, fiecare în felul său, adevărul. Pe de o parte, aceea a tatălui, cel care are în vedere întâmplările care i-au marcat familia până la maratonul din 1912, iar pe de alta, cea a atletului Francisco, rememorându-și întreaga existență de-a lungul cursei fatale de la Stockholm, fiecare kilometru al întrecerii fiind punctat de evenimentele esențiale ale copilăriei și adolescenței sale. Cititorul va avea, astfel, în față, piesele unui veritabil puzzle, căci trebuie reținut și faptul că Peixoto nu ordonează cronologic nimic, totul trebuind recompus, cu grijă și răbdare, la capătul primei lecturi. În plus, există nu mai puțin de trei bărbați care poartă prenumele Francisco în familia Lázaro, astfel încât efectul de confuzie controlată (și, uneori, menținută în

mod deliberat de către autor!), are darul de a îngreuna lectura. Și, pentru ca totul să fie și mai complicat, Francisco Lázaro, tatăl maratonistului, este deja mort, însă acest amănunt nu-l împiedică să cunoască multe dintre evenimentele prin care trece familia sa, dar și să vegheze oarecum asupra membrilor ei, ba chiar și să o întâlnească pe nepoata sa, Iris, și să discute cu ea, evident, nicăieri altundeva decât în cimitirul de pian.

Structura romanului este circulară: în primul capitol e prezentată moartea lui Lázaro, tâmplarul pasionat de pian, dar și nașterea nepoatei sale, în vreme ce în ultimul capitol, maratonistul Lázaro moare (deși sperase să câștige o medalie și să răscumpere, prin ea și prin acest succes, toate eșecurile familiei sale), însă în aceeași zi se naște fiul său, numit, desigur, tot Francisco. Astfel că, deși cititorul află de la bun început dintr-o „Notă a autorului” că atletul participant la Jocurile Olimpice din 1912 nu va supraviețui cursei de la Stockholm, la nivelul universului ficțional al cărții, familia acestuia speră până în ultima clipă că totul va fi bine, așteptând cu înfrigurare vești de la cel plecat mai departe decât ajunsese vreodată oricare alt Lázaro, de la cel căruia cei mai apropiați nici măcar nu-i spusese că sunt mândri de el, iar când își vor da seama de asta, va fi deja prea târziu. Numai că tragedia morții lui Francisco – survenită din cauză că, fără să realizeze consecințele, pentru a-și îmbunătăți performanța sportivă, tânărul ascultase sfatul cuiva și se unse pe tot corpul cu o alifie care, însă, îl împiedicase să mai transpire – este prezentată de așa natură de Peixoto, încât cititorul să perceapă nu doar semnificația sumbră a stingerii unei vieți, ci, deopotrivă, să aibă viziunea ciclului neîntrerupt al existenței, căci la Lisabona se va naște fiul celui decedat.

Similitudinile merg chiar mai departe, căci fiecare Francisco Lázaro are un părinte mort de timpuriu, e ghidat în viață de un unchi rămas, în urma unor triste întâmplări, cu un singur ochi și, la un alt nivel al semnificațiilor, fiecare descendent al familiei Lázaro va fi sfâșiat între două iubiri și nu va putea niciodată să uite cimitirul de pian aflat în

spatele unei uși aproape întotdeauna închise din atelierul de tâmplărie. Semnificațiile se suprapun, însă, o dată în plus: bătrânul Lázaro recompune primele amintiri ale familiei, raportându-se la imaginea cimitirului de pian ca și cum acesta ar fi însuși cimitirul propriei sale tinereți (și afectivități), iar rememorările nu sunt întotdeauna dintre cele mai frumoase, căci istoria familiei implică numeroase episoade de egoism dus la extrem, de violență domestică, de trădări și pierderi, de însingurări și regăsiri parțiale. Același lucru va fi făcut, după ani de zile, de fiecare dintre urmașii lui, legați, fiecare în felul său, de cimitirul de pian, locul unde se retrag pentru întâlniri de dragoste sau doar pentru lecturi de dragoste – ori, alteori, pur și simplu pentru a se regăsi pe ei înșiși. În acest fel, devine clar că cimitirul de pian nu este un loc ca oricare altul, ci un adevărat spațiu mistic, capabil să adăpostească, printre resturi de instrumente muzicale sau mecanisme mai mult sau mai puțin utile din punct de vedere tehnic, cele mai frumoase amintiri și cele mai scumpe momente ale întregii existențe a familiei Lázaro. Metaforă a sufletului omenesc și a unei familii aflate în dezagregare progresivă, în ciuda tuturor eforturilor pe care membrii săi le fac pentru a rămâne împreună, cimitirul de pian simbolizează, deopotrivă, tonalitatea narativă aleasă de autor pentru a exprima cât mai adecvat și mai exact sensurile romanului său. Numeroasele fragmente ce compun această carte dobândesc, privite din acest unghi de vedere, o muzicalitate și un lirism unice, fiecare pagină și fiecare frază fiind îmbogățite cu noi înțelegeri, prin sugestiile ritmice sau contrapunctice pe care le implică.

Influențat de structura temporală a celebrului roman al lui Toni Morrison, *Beloved*, José Luís Peixoto își îmbogățește în permanență textul cu digresiuni ce relatează fapte din trecut, menite a oglindi – și, implicit, a explica, măcar parțial – prezentul. Căci, în timp ce Francisco aleargă kilometru după kilometru pe străzile din Stockholm, el își re trăiește, deopotrivă, trecutul, pentru a înțelege adevăratele resorturi ale devenirii sale, clipa revelației dovedindu-se a

fi, la fel ca în romanul *Un veac de singurătate* al lui Gabriel García Márquez sau ca în *Ficțiunile* lui Borges, chiar aceea a morții. Uneori, tehnica postmodernă a autorului complică textul o dată în plus, Peixoto lăsând câte o frază neterminată, pentru a o continua după câteva pagini, tocmai pentru a da, în acest fel, impresia de autenticitate deplină: mai toate amănunțele descrise la prezent în timpul cursei de la Stockholm își găsesc un corespondent expus la timpul trecut, tocmai pentru ca Francisco să reușească, finalmente, să înțeleagă cine este cu adevărat și cum – și unde – se situează el în contextul familiei din care face parte. În plus, includerea în text, de către autor, a câtorva fotografii menite a reprezenta personajele împiedică cititorul să-și construiască imaginea proprie cu privire la atletul Francisco Lázaro și la familia acestuia.

*Cimitirul de pian* este un text profund original și profund experimental, romanul confirmând aserțiunea lui José Saramago însuși, cel care vorbea cu entuziasm despre Peixoto, numindu-l „o revelație uluitoare a prozei portugheze”. Dar autorul cucerește și pentru că, deși mare parte din acțiunea cărții este plasată în anul 1912 sau chiar înainte, există numeroase detalii care vorbesc despre diverse aparate casnice pe care personajele le folosesc zilnic și care ar indica un timp al acțiunii apropiat mai degrabă de anii '30 – '40 ai secolului trecut. Familia Lázaro este, deci, prinsă (și surprinsă), în ansamblul ei, într-un adevărat tărâm al ambiguității, miza lui Peixoto fiind (devine, abia acum, clar!) și aceea de a sugera cititorului lipsa de importanță a trecerii timpului. Sentimentele oamenilor sunt întotdeauna aceleași, la fel și resentimentele sau prejudecățile lor, mai cu seamă dacă e vorba despre membrii aceleiași familii. Iar, ca să-l cităm pe José Luís Peixoto, „uneori, adevărul prozei contemporane trebuie căutat nu atât în subiectul în sine al unui roman, ci în modul în care autorul reușește să-l transmită cititorului.”



## **EXOTISM, EXPERIMENT NARATIV ȘI FICTIUNI IDENTITARE ÎN PROZA CONTEMPORANĂ**

### **ISTORIE, MEMORIE ȘI FICTIUNE ÎN PROZA LUI NAGHIB MAHFUZ**

„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. Existența lui Mahfuz (1911-2006) se suprapune, în linii mari, cu evoluția adesea sinuoasă spre modernitate a Egiptului însuși. Născut în vechiul cartier Gamaliya din Cairo, într-o familie musulmană, scriitorul va fi, pe rând, martor al celor din urmă zile ale colonialismului britanic (dar și ale influenței otomane), al monarhiei, așa cum a fost ea reprezentată de Regele Fuad și de succesorul acestuia, Faruk, precum și al instaurării Republicii, după Revoluția Egipteană din 1952. Implicat în evenimentele care au marcat destinul țării sale, Mahfuz a luat poziție față de criza Canalului Suez sau față de acordurile de la Camp David din 1978, văzând spre sfârșitul vieții cum fundamentalismul islamic începea să devină tot mai evident în zona arabă, regimul autoritar al lui Hosni Mubarak

nefăcând altceva decât să favorizeze astfel de manifestări. Beneficiind și de prestigiul pe care i-l conferă decernarea Premiului Nobel, Nağhib Mahfuz (în ciuda retragerii aproape totale din viața publică după atentatul căruiia îi cade victimă în 1994 și care are grave urmări asupra sănătății sale) rămâne nu doar unul dintre cei mai importanți scriitori ai lumii arabe ori ai așa-zisei Lumi a Treia, ci și un prozator de a cărui operă nu se poate face abstracție atunci când se vorbește despre evoluția structurilor romanești ale secolului XX.

Dacă literatura arabă are o istorie de peste două mii de ani, poezia fiind genul cel mai practicat de scriitori, deși există, 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 odată cu epoca modernă. 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. 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,

tean al genului, se poate afirma, de asemenea, că succesul 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 din Cairo* (1956-1957) și, mai ales, cu *Băieții de pe strada noastră* (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.

Numeroase scrieri ale sale au fost interpretate drept fabule politice sau alegorii cu implicații simbolice și/sau satirice, cu toate că autorul a vorbit 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 se raportează personajele sale, transformate 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*\*. 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 dintre numeroasele enigme legate de trecutul egiptean, 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

---

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

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. 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 numeroasele 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 pune imediat capăt reformelor și va reveni în vechea capitală, strălucitorul oraș ridicat cu 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.

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 – inițiativă, 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”. Influential 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 con-

secințe dintre cele mai importante. 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 cercetător 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, numai că, pentru Mahfuz, această tehnică ar fi fost mult prea simplă, iar el se dovedește 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 personajelor 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. 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 poezii de seamă ai epocii Nouului Regat al Egiptului, dacă e să amin-

tim, 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.

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 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. 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.

Principala sursă de inspirație a lui Mahfuz a fost, de-a lungul întregii sale creații, istoria Egiptului, atât cea veche, cât și cea a epocii contemporane autorului. Deloc întâmplător, cu toate că faima sa în Occident este legată de deja menționata *Trilogie*, primele trei romane pe care le publică (în perioada 1939-1944) aduc în prim plan Egiptul antic. În

aceste texte (*Înțelepciunea lui Khufu, Rhadopis din Nubia și Teba în război*), Naghib Mahfuz trece cu o artă uimitoare pentru un tânăr romancier de la retorica elaborată a discursurilor faraonilor la evocarea atmosferei specifice Egiptului acelei vremi, știind, de asemenea, cum să creioneze liniile de forță ale unor conflicte mocnite și ținute multă vreme sub control, până în momentul în care, izbucnind, ele provoacă dezlănțuirea unor forțe ce depășesc cu mult capacitatea de gestionare a oamenilor, fie ei și capete încoronate sau urmași ai Marelui Ra. Iar dacă, în *Înțelepciunea lui Khufu*, accentul cade pe portretul pe care autorul i-l face inițiatorului proiectului Marii Piramide din Gizeh, obsedat de încercarea de a-și evita propriul destin și de a învinge cu orice preț soarta, în *Teba în război* scriitorul pornește, ca pretext narativ, de la lupta egiptenilor pentru recucerirea unor teritorii intrate, într-un anumit complex de împrejurări, sub dominație străină. *Rhadopis din Nubia* (1943)\* este, în acest context, o mică bijuterie narativă care cucerește cititorul de la primele pagini mai cu seamă deoarece, dincolo de planul politic axat pe domnia lui Merenra, la sfârșitul celei de-a Șasea Dinastii, scriitorul se concentrează și pe un plan al pasiunii și al intrigilor amoroase – din care, așa cum era de așteptat în lumea egipteană! – nu lipsesc defel accentele de natură să evidențieze lupta pentru putere, fie ea laică sau religioasă.

Ajuns de curând pe tron, Merenra, doritor de a se impune cât mai rapid în fața supușilor lui, cam prea aplecați, după părerea sa, spre venerarea preoților și spre respectarea riturilor religioase impuse de aceștia, decide să ia în stăpânire marile bogății ale templelor egiptene pentru ca, în acest fel, să aibă resursele materiale necesare pentru a-si duce la îndeplinire extrem de costisitoare planuri. Ambiția tânărului monarh este întâmpinată cu reticență, iar apoi cu o îndârjită rezistență de către reprezentanții clasei sacerdotale, însă nimic nu poate sta în cale voinței unui fara-

---

\* Naghib Mahfuz, *Rhadopis din Nubia*. Traducere de Irina Vainovski-Mihai, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

on. Și mai ales a unui faraon îndrăgostit: ca și cum toate tensiunile acestea nu ar fi fost suficiente pentru a-i crea destule probleme, Merenra cade în mrejele frumoasei Rhadopis, celebra curtezană de origine nubiană, farmecelor căreia nici un muritor nu putea rezista. Dovadă, nenumăratele cuceriri pe care le făcuse deja în rândul înaltei aristocrații a Egiptului. Dar acest amănunt nu-l împiedică pe Merenra să se lase cuprins de o pasiune mistuitoare care începe ca într-un basm, cititorul având deodată în față o veritabilă Cenușăreasă în cheie arabă... Nu este vorba despre statutul material, căci Rhadopis e extrem de bogată și de influentă (doar asupra trecutului ei planând anumite umbre...), ci despre modul în care cei doi ajung să se cunoască. Și anume, prin intermediul unui șoim – semnul lui Horus! – care fură o sandală de aur minunatei femei care se îmbăia într-un iaz și o aruncă din zbor exact în fața faraonului. Care, așa cum era de așteptat, va porni în căutarea frumuseții cu astfel de podoabe, iubind-o încă înainte de a o vedea. Demersul îi e ușurat mult, pentru că bunii sfetnici ai lui Merenra o cunosc (mult!) prea bine pe posesoarea sandalei...

De aici încolo, istoria iubirii celor doi este oarecum previzibilă în linii mari, însă extrem de fascinantă mai ales în amănuntele întotdeauna neașteptate și pe care Mahfuz știe cum să le prezinte și cu malițiozitate, și cu ironie, dar și cu o înțelegere profundă, care salvează această poveste de dragoste de la căderea în orice clișeu, fie el chiar și unul narativ. Numai că, în scurt timp, efectele pasiunii devastatoare ajung să se răsfângă și asupra celorlalți. Acum, Merenra are încă un motiv să vrea să deposedeze preoții de averile lor și ale templelor pe care le conduc: dorește să-i poată oferi nu Rhadopis daruri din ce în ce mai costisitoare. În zadar încearcă fiecare dintre consilierii săi și însăși regina să-l convingă de pericolul la care se expune procedând astfel, faraonul nu poate fi determinat să acționeze în alt mod. Astfel că, dacă atunci când se referă la cei din jur, Merenra solicită principii și onoare, e gata să le calce în picioare pe ale sale la tot pasul, uitându-și imensul orgoliu în



fața nevoii de a o mulțumi pe frumoasa Rhadopis. Această pasiune care amenința să ruineze Egiptul nu putea să aibă decât un final tragic, romanul transformându-se, pe parcurs, într-o excelentă evaluare și un veritabil studiu al raportului – neașteptat, în acest caz – stabilit între dorința de putere și nevoia de tandrețe și de împlinire în plan afectiv. Dar vom descoperi că, pornind de la un moment bine definit din istoria antică, Mahfuz vorbește, practic, despre lumea contemporană (există numeroase aluzii destul de transparente la anumite tendințe naționaliste care au marcat Egiptul în anii '30 și '40, deci tocmai în perioada când romanul a fost conceput), despre modul în care puterea poate corupe, iar uneori, despre iubiri care, nici măcar ele, nu mai pot reprezenta un refugiu. Frumoasa Rhadopis rămâne, cu toate astea și în ciuda oricăror reproșuri care i se pot aduce, un personaj feminin fascinant și cuceritor, tulburătoare la fiecare apariție și minunată chiar și atunci când nu dorește (sau nu mai poate!) să stăvilească efectele unei pasiuni faraonice care ar fi trebuit (ori cel puțin ar fi fost de așteptat...) să-l salveze pe Merenra, dacă nu de inevitabilul dezastru, atunci măcar de singurătate.

Critica literară a vorbit adesea despre preocuparea lui Mahfuz de a stabili o relație adecvată între trecutul istoric al Egiptului și obsesia puterii de care au fost marcați mulți dintre conducătorii săi, de a demonstra cum puterea poate transforma, răni, aliena sau poate, alteori, distorsiona însuși adevărul. Nici chiar Akhenaton, „cel care sălășluiește în adevăr”, protagonistul romanului cu același titlu, nu reușește să se facă înțeles și nici cunoscut în mod real, astfel că dorința sa de a renunța la venerarea zeilor consacrați în favoarea unui monoteism solar va sfârși în eșec și în moarte. Tema istoriei îl apropie oarecum pe scriitorul egiptean de viziunea romantică a lui Walter Scott, dar și de realismul cu accente sociale al lui Balzac, Galsworthy sau Dostoievski – comparația susținându-se pentru că, pe de o parte, în toate romanele lui Mahfuz avem creionat, în notele sale esențiale, un întreg univers uman, adesea umil, care evidențiază o dată în plus atmosfera fastului faraonic, iar pe de alta pentru că

lumea din Cairo se regăsește, ca stare de spirit, în toate scrierile sale, chiar dacă acțiunile sunt, uneori, plasate, mai mult sau mai puțin formal, în alte locuri, așa cum se întâmplă și în romanul de față, ale cărui acțiuni se petrec în vechea capitală egipteană, Abu. Asemenea precursorilor săi Taha Husayn și Tawfiq al-Hakim, Naghib Mahfuz și-a asumat pe deplin rolul de povestitor, rădăcinile acestei ipostaze vădindu-se în strategiile perfect cunoscute și bine însușite de scriitor ale celor *O mie și una de nopți*.

Cu toate acestea, personajele lui Mahfuz nu rămân niciodată la simplul statut de purtători de cuvânt ai unor idei abstracte. De pildă, în *Rhadopis din Nubia*, preocuparea de căpetenie a autorului este să exploreze modul în care Absolutul devine, uneori, aparent tangibil și palpabil, în acest caz sub forma frumuseții protagonistei și – din nou aparent – a iubirii sale pentru faraon. Ceea ce Merenra și Rhadopis simt și, deopotrivă, ceea ce ei trăiesc, este descris pe larg, însă, cu toate acestea, permanentul mister al iubirii se păstrează, iar Mahfuz știe cum să menționeze totul, dar să nu ofere o explicație unică. Nașterea iubirii rămâne, așadar, oricât de amănunțit prezentată, un mare mister, asemenea celor celebrate în temple de mării preoți. Egiptul însuși, spațiul unde toate pasiunile și patimile izbucnesc nestăpânit, se dovedește, astfel, a fi o lume aparte, pe care Naghib Mahfuz a izbutit să o prindă – și să o facă să trăiască în romanele sale – într-o manieră care-l apropie de Tolstoi, dar cu o tonalitate proprie și cu convingerea că această lume va dăinui, fie și în forme modificate, în vreme ce orice altceva poate deveni „praf spulberat de vânt, iar puterea poate fi nebunie, înțelepciunea, o greșeală, și bogăția, egoism.”

Egiptul nu este, însă, pentru Naghib Mahfuz doar un spațiu geografic, și nici o zonă marcată exclusiv de o simplă istorie, reductibilă la arida cronologie. Privit din punctul de vedere al acestui scriitor și citit din perspectiva deschisă de întreaga sa creație, Egiptul se dovedește a avea o istorie mult mai veche decât întreaga istorie cunoscută și a fi mai evidențiat, ca geografie fizică și spirituală, decât orice altă parte a lumii, fără egal în Orient ori în Occident. Avem de-a face cu

transformarea Egiptului într-un domeniu mitic, spațiul ficțional privilegiat al operei lui Mahfuz, o lume care, în ciuda tuturor regimurilor politice sau a conducătorilor de care a avut parte, a reușit, într-un mod uimitor să-și păstreze individualitatea. Fascinat, la un moment dat, de maniera de a scrie a lui Walter Scott, Mahfuz a nutrit chiar marele plan de a realiza o serie de romane axate pe tema istoriei, prin intermediul cărora să acopere veacuri întregi din trecutul țării sale. Însă chiar de la al treilea volum al proiectatei serii, scriitorul a renunțat la ambițiosul proiect, având extraordinara intuiție a valorii prezentului, dar și a deplinei sale capacități de a-l exprima, utilizând, însă, aproape întotdeauna, o perfect orchestrată strategie a dublei intenții, aparent spunând povești din vremurile vechi, doar pentru a atinge, cu atât mai pregnant, toate problemele stringente și toate marile realități ale lumii în care trăia el însuși, neobosind să exprime, indirect, impactul psihologic al schimbărilor politice, sociale ori economice din această parte a lumii asupra oamenilor obișnuiți și a valorilor consacrate ale societății egiptene tradiționale.

În ciuda oricăror aparențe, la fel se întâmplă și în romanul *O mie și una de nopți și zile* (1982)\*, care, deși axat, la un prim nivel al semnificațiilor, pe sublinierea importanței tradiției arabe a vestitei culegeri de texte reunite sub titlul *O mie și una de nopți*, reușește să spună câteva lucruri cu adevărat esențiale nu doar despre rolul și importanța poveștilor într-o lume marcată de violență, ci și despre modul în care oamenii reușesc – sau nu – să se adapteze unor noi realități, determinate, cel mai adesea, istoric. Totul este expus prin intermediul reactualizării narrative a situației cunoscute tuturor celor care au citit, chiar și doar parțial, cele *O mie și una de nopți* ce impun tradiția arabă a povestirii în ramă. Astfel, și în romanul lui Naghb Mahfuz, Șahryar este temutul sultan care a ucis fără milă nenumărate tinere menite a-i deveni soții, căci niciuna din ele nu-i putea dărui împlinirea mult

---

\* Naghib Mahfuz, *O mie și una de nopți și zile*. Traducere de Mihai Pătru, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

visată, pe care o va descoperi abia odată cu Șeherezada, fiica vizirului Dandan. Aceasta întrerupe lungul șir al femeilor sacrificate înaintea sa și îi câștigă sultanului inima, dându-i nu doar o mie și una de nopți de povești, ci și un fiu, convinsă că „dragostea poate săvârși ea însăși minuni” și dispusă să-l iubească pe nemilosul său soț în ciuda cruzimii sale, acceptându-l așa cum este și încercând ca, prin poveștile pe care i le deapănă în fiecare noapte, să-l facă să se înțeleagă pe el însuși, să se împace cu sine și să-și găsească liniștea. Iar dacă, o vreme, planul ei reușește, finalul romanului rămâne deconcertant, căci Șahryar decide să-și părăsească palatul, soția și copilul pentru a se retrage în pustiu. Dovadă că cele o mie și una de nopți de povești și de dragoste nu fuseseră suficiente pentru a-l face pe sultan să uite cele o mie și una de zile – și multe altele dinaintea lor.

Scriitorul demonstrează, prin intermediul acestei cărți, că se raportează întotdeauna atât la literatură, cât și la istorie, convins fiind că, dacă e adevărat (și este!) că istoria cuprinde multe lacune și spații albe sau insuficient clarificate, literatura are capacitatea nu doar de a umple golurile, ci și de a da tocmai acele explicații esențiale care lipseau din discursul istoric pentru ca acesta să fie pe deplin comprehensibil oricărui cititor. Subtextual, autorul desfășoară și o subtilă critică la adresa societății egiptene, având în vedere mai cu seamă modul în care oamenii din această parte a lumii arabe își percepeau (își percep!) locul și rolul în istorie. Pe de altă parte, Mahfuz nu scapă din vedere nici modul în care literatura însăși fusese practică până atunci și își expune, tot subtextual, concepția profund ironică la adresa atât de înrădăcinatei tradiții arabe a povestirii în ramă. Pentru a reuși să facă toate acestea, el se folosește de o extrem de bine condusa tehnică a punctului de vedere, multiplică vocile și perspectivele narrative și își construiește romanul din mai multe fragmente (*Șahryar*, *Șeherezada*, *Șeicul*, *Hamalul*, *Sultanul*, *Maaruf pantofarul*, *Sindbad* etc.), al căror titlu este dat de numele protagonistului implicat în întâmplările nu o dată extraordinare și relatate cu o excelență intuiție a dozării suspansului și a surprizei.

La naștere, astfel, un excelent exemplu de „literatură a crizei”, ca să repetăm formularea prin care Edward Said caracteriza acest roman căci, dacă, pe de o parte, Mahfuz utilizează o serie de tehnici narative legate de tradiția arabă, pe de alta, el face acest lucru tocmai pentru a demonstra gravele deficiențe ale acesteia (mai cu seamă incapacitatea de a accepta influențele străine și orice noutate, formală sau de conținut), precum și dificultățile pe care oamenii siliți să trăiască într-o societate organizată după reguli de-a dreptul polițienești le vor avea atunci când vor încerca să-și afirme libertatea sau, dacă nu, cel puțin să viseze la ea. Scriitorul egiptean nu face altceva decât să vorbească despre realitățile lumii egiptene a secolului XX, la adăpostul atmosferei miraculoase a celor *O mie și una de nopți*, al căror exemplu narativ dă senzația că îl urmează, doar pentru a-l submina, cu o artă care, pe drept cuvânt, poate fi considerată desăvârșită. E convingătoare, deci, și imaginea mai multor posibili (ori viitor-potențiali) istorici care își asumă, pe fragmente și determinând, astfel, nivelul polifonic al textului cărții de față, rolul de narator, însă nu reușesc să-l ducă până la capăt. La fel este și eșecul pe care majoritatea personajelor din roman îl trăiesc, exemplul prin excelență fiind, desigur, acela al însuși sultanului Șahryar, incapabil să se împace cu propriul său trecut și la fel de incapabil să proiecteze o imagine a viitorului pentru regatul ori pentru propria sa familie. Funcția poveștilor Șeherezadei (obiectul dorinței erotice aflat mereu sub amenințarea morții) este identică celei din culegerea de povestiri din literatura arabă, și anume aceea de a înșela soarta și de a amâna deznodământul înspăimântător – care, însă, la Naghib Mahfuz are loc, dar inversat: acum, nu viața Șeherezadei se va afla sub semnul morții și nici demersul său sub acela al eșecului, ci dimpotrivă (a se reține ironia autorului!), chiar existența și viitorul atotputernicului și neîndurătorului Șahryar.

*O mie și una de nopți și zile* se constituie în veritabilă metanarațiune, în cadrul căreia fiecare personaj reprezintă un arhetip, semn al unei ordini sociale stricte, dar și al unui aspect diferit al vieții citadine, unde, cu toate astea, miracole-

le sunt prezente, căci duhurile, djinii și ifriții intervin mereu în existența umană, iar unele personaje, deși temporar pe-depsite sau marginalizate, vor fi recompensate în final, cazul lui Abdullah fiind pe deplin concludent, el devenind din nebunul orașului tocmai „Abdullah cel Sănătos”, șeful poliției locale, nimeni altul decât cel care va ajunge să dea sfaturi însuși sultanului Șahryar, plecat de bunăvoie din oraș și izgonit până și din tihna propriilor sale vise frumoase, din cauza incapacității de a se detașa de trecut. Chiar poveștile Șeherezadei, deși minunate, nu avuseseră asupra sultanului decât efectul de a-i accentua dependența de însuși actul povestirii, precum și pe acela, mult mai grav, de a-l împiedica să se gândească la altceva în afară de moarte, dovadă concluzia sa, pe care o formulează uluitor de exact și, deloc întâmplător, în formă interogativă, în discuția cu vizirul Dandan: „Dar oare mi-au vorbit vreodată poveștile Șeherezadei despre altceva decât despre moarte?” Pe de altă parte, fragmentele care compun romanul lui Naghib Mahfuz vorbesc cât se poate de exact despre nevoia de schimbare pe care lumea arabă – mai cu seamă societatea egipteană – o resimte acut, la toate nivelurile ei. Căci una din concluziile la care ajunge Sindbad Marinarul, după întoarcerea din numeroasele și extraordinarele sale călătorii este, după cum va afirma el în discuția cu Șahryar, că „păstrarea obiceiurilor învechite este un lucru prostesc și periculos.” Vorbind despre conflictele dintre pantofari și hamali sau despre vânzătorii de miresme parfumate și problemele lor, scriitorul egiptean nu face altceva decât să abordeze cât se poate de exact și într-un mod cât se poate de evident pentru toți aceia care reușesc să depășească nivelul primar al textului, toate spinoasele probleme ale lumii arabe în ansamblu, confruntate cu numeroasele provocări ale modernității.

În altă ordine de idei, raportarea lui Mahfuz la tradiția arabă este cu atât mai evidentă, cu cât anumite povești sunt înrudite între ele nu numai ca structură narativă, ci se continuă și la nivelul reflectării destinului personajelor aflate în centrul anumitor întâmplări. Adică, exact așa cum se construiește însuși textul Coranului, axat mai puțin pe dia-

cronie, și mai mult pe o latură accentuat dramatică și constituită în funcție de tehnica înlănțuirii fragmentelor, pe care scriitorul egiptean demonstrează că și-a însușit-o perfect în acest roman, exemplul cel mai la îndemână fiind, desigur, destinul lui Maaruf pantofarul, cel ce ajunge de la cea mai cruntă sărăcie la o uluitoare bogăție, ca urmare a descoperirii legendarului inel al regelui Solomon. Fără să fie adeptul excesiv de înflăcărat al acceptării influențelor occidentale, Naghib Mahfuz este, însă, convins, asemenea lui Sidbad, că vine un moment în care ființa umană trebuie să se dovedească în stare a se detașa de trecut și a abandona vechile obiceiuri păstrate în mod anacronic. Textul romanului *O mie și una de nopți și zile* funcționează prin raportare permanentă la două niveluri: unul al prezentului mitic al narațiunii, implicând timpul personajelor, iar celalalt la acela al prezentului receptării, fiind implicat aici, desigur, timpul cititorului și, mai cu seamă, acela al societății egiptene în care autorul însuși a trăit. Imposibilitatea depășirii trecutului are, adesea, efecte tragice, fapt care se observă mai ales în cazul lui Șahryar, plecarea sa din palat și din oraș reprezentând, din punctul de vedere al scriitorului, o veritabilă dovadă a alienării și a căderii în nebunie, pretextul cel mai potrivit pentru o subtextuală meditație asupra condiției umane și a singurătății omului într-un univers ostil, în care doar „celor ce plâng neconținut” (așa cum se și intitulează ultimul fragment al romanului) le va fi dat să găsească, în cele din urmă, adevărul și, poate, calea spre mântuire.

La ceremonia de decernare a Premiului Nobel, juriul a subliniat importanța pe care o are în contextul general al operei lui Mahfuz romanul *Băieții de pe strada noastră* (*Awlad harati-na*)\*, descris drept „o alegorie a destinului istoric al umanității pus sub semnul marilor întemeietori ai religiilor monoteiste.” Într-adevăr, folosindu-se de pretextul existenței comune a unei familii numeroase de pe o

---

\* Naghib Mahfuz, *Băieții de pe strada noastră*. Traducere, prefață și note de Nicolae Dobrișan, Iași, Editura Polirom, 2009.

stradă din Cairo, autorul reconfigurează, simbolic și parabolic, traseul urmat de istoria spirituală și socială a omenirii de la Geneză până în perioada contemporană. Personajele centrale sunt, privite din această perspectivă, noi ipostaze ale lui Dumnezeu și ale Diavolului, ale lui Adam și ale Evei, ale lui Cain, Abel și Moise ori ale lui Isus și Mahomed. Profetii se prezintă, de fiecare dată, ca spirite reformatoare, luptându-se să elibereze oamenii de opresiune și de manifestările discreționare ale tiranilor, oricare ar fi aceștia.

Romanul a apărut în foileton în paginile ziarului *Al-Ahram*, pe parcursul anului 1959, generând pe dată reacții extrem de diferite din partea cititorilor și a criticii, fiind considerat, de unii, un remarcabil monument literar și o realizarea artistică uluitoare, iar de alții, dimpotrivă, un act de blasfemie, pentru care autorul ar fi trebuit adus în fața justiției – mai cu seamă pentru a da socoteală pentru portretul mult prea profan și, uneori, cu note prea puțin măgulitoare, pe care Mahfuz l-a făcut Profetului Mahomed. Textul va fi publicat – dar nici atunci în formă integrală! – abia în anul 1967, la Beirut, furia fundamentaliştilor musulmani și reacțiile lor violente fiind adesea comparate cu cele care au marcat apariția *Versetelor satanice*, de Salman Rushdie, câteva decenii mai târziu. Paradoxal, însă, după cum numeroși critici literari egipteni au evidențiat ulterior, *Băieții de pe strada noastră* nu este un roman antireligios – și cu atât mai puțin menit a aduce atingere Coranului ori islamismului – ci o carte profundă și complexă, care încearcă (și reușește, în ciuda oricăror reproșuri care i-au fost aduse!), în fiecare din paginile sale, să mediteze asupra destinului omenesc și asupra rolului și locului religiei în societatea contemporană. Priviți ca imagini arhetipale, întemeietorii iudaismului, creștinismului și islamismului se metamorfozează într-o serie de personaje care se stabilesc, succesiv, în diferite părți ale străzii unde e plasată acțiunea cărții. Patriarhul și strămoșul comun al tuturor este Al-Gabalawi, stăpân peste Casa cea Mare, el fiind, desigur, o imagine simbolică și alegorică a Divinității.

Însă întotdeauna, în acest roman al lui Mahfuz, parabola nu rămâne doar la stadiul unei aride scheme mai mult



sau mai puțin teoretice, ci ia forma unor personaje ori acțiuni convingătoare, care fac din *Băieții de pe strada noastră* o carte ce poate fi receptată, permanent, la cel puțin două niveluri: pe de o parte cel alegoric, și pe de alta, cel literal, care creionează existența unei familii marcate de tensiuni și neînțelegeri, în care se cascadează la tot pasul prăpăstii între generații, totul prezentat cu o excelentă intuiție a atmosferei tipice pentru aglomerația urbană dintr-un agitat Cairo de secol XIX. De aici aerul de verosimilitate care face credibile toate întâmplările de pe parcursul cărții, Mahfuz rămânând marele maestru al creării, în doar câteva paragrafe, a iluziei de realitate atât de prezentă, de altfel, în întreaga sa operă. Evenimentele ce țin de supranatural sunt privite, de cele mai multe ori de personajele implicate ca și cum ar fi întru totul obișnuite, poate că unicul amănunt cu adevărat extraordinar (incredibil?) rămânând acela al extraordinarei longevității a lui Al-Gabalawi, cel care supraviețuiește frământărilor ce marchează cinci generații ale familiei sale. Cât despre ceilalți protagoniști, ei sunt, în primul rând, implicați în dorința de a-și găsi cât mai mulți adepți și de a-i ajuta pe aceștia să se ridice asupra condiționărilor – extrem de numeroase – care le marchează existența.

Prima parte a romanului, intitulată *Adham*, reprezintă o remarcabilă paralelă realizată de scriitorul egiptean cu evenimentele prezentate în Geneză, întâmplările relatate evocând experiența primilor locuitori ai Paradisului, dar și căderea lui Satan și a lui Adam. Aici domnește – iar autoritatea nu îi este, cel puțin aparent, pusă la îndoială – Al-Gabalawi, deloc întâmplătoare fiind aluziile la înălțimea cerului, precum și sublinierea dimensiunilor dominante ale acestuia. Numai că pacea va fi tulburată atunci când Idris, primul său născut, se revoltă împotriva tatălui, care nu ezită să-l alunge din Casa cea Mare, determinându-l pe acesta să pună la cale amare planuri de răzbunare în care intenționează să-l implice și pe Adham, fratele său. De remarcat că numele personajelor au mereu rezonanțe religioase, câtă vreme Idris duce cu gândul la Iblis, unul dintre apelativele diavolului în limba arabă. În secțiunile urmă-

toare ale romanului, intitulate *Gabal*, *Rifaa*, *Qasem* și *Arafa*, Mahfuz structurează o complexă și subtilă alegorie, centrată pe imaginea lui Moise, a lui Hristos și a lui Mahomed, pentru ca finalul să-l aducă în fața cititorilor pe Arafa, deținătorul unor puteri miraculoase – numele personajului Arafa semnificând chiar ideea de învățătură și de înțelepciune – cu ajutorul cărora oamenii ar putea, în sfârșit, să-și învingă asupritorii.

Interesant este, de asemenea, faptul că Mahfuz pare a construi adevărate teme cu variațiuni, fiind marele maestru al unei narațiuni de-a dreptul oblice, constând adesea într-o țesătură de aluzii ori trimiteri aluzive, care se cer descifrate cu grijă. Așa se întâmplă mai cu seamă în episodul *Rifaa*, mizând pe imaginea hristică, unde protagonistul este fiul unui tâmplar, care încearcă să aducă spiritul păcii, al înțelegerii și al iubirii aproapei în atât de tensionata stradă egipteană. Iar dacă soarta sa este tragică asta nu înseamnă defel că mesajul învățăturii lui ar rămâne fără urmări, ci doar că oamenilor le va lua ceva mai mult timp să se deprindă a lăsa în urmă violența... Qasem îl întruchipează pe Mahomed, romancierul urmând, aici, îndeaproape sursele consacrate ale lumii islamice cu privire la viața și doctrina Profetului, textul cărții fiind, în acest punct, marcat de o perfectă suprapunere a nivelului alegoric cu cel literal. Susținând forța atunci când e nevoie și iubirea întotdeauna, Qasem este, totuși, mai revoluționar (în sensul de „mai activ”, mult mai activ!) la nivelul acțiunilor concrete pe care le întreprinde decât predecesorii săi. Cu toate astea, urmașii vor distruge în mare parte ceea ce el reușise să construiască cu atâta migală... Pasiunea pentru paradoxuri a lui Naghib Mahfuz devine, însă, evidentă, mai cu seamă către finalul textului, câtă vreme, doar după moartea bătrânului Al-Gabalawi, Arafa, descendentul marcat de un atât de acut spirit științific, înțelege cu adevărat cât de vitală fusese prezența patriarhului pentru oamenii obișnuți. Pentru aceștia, dispariția întemeietorului echivalează cu anularea simbolului, unicul viabil, al speranței și credinței profunde. Finalul romanului, marcat de ambiguitate, este

pus pe de o parte sub semnul presimțirilor întunecate determinate de alianța încheiată de Arafa tocmai cu cei care, în cele din urmă, vor sfârși prin a-l învinge, dar pe de alta nu se poate nega sugestia – chiar dacă nu excesiv de luminoasă – a speranței: prietenul lui Arafa încearcă să găsească însemnările acestuia cu privire la miraculoasele formule secrete ale progresului și fericirii.

Mahfuz explorează, așadar, tocmai acele zone ale gândirii filosofice și religioase pe care scriitorii egipteni dinaintea sa au ezitat întotdeauna să le abordeze, oferind propria sa interpretare, în cheie alegorico-simbolică, a esenței celor trei mari religii înrudite, situându-se extrem de departe de orice dogmatism. Lipsiți de majoritatea laturilor sacre, întemeietorii religioși sunt percepuți de cititor (astfel sunt și structurate relațiile pe care aceștia le au cu celelalte personaje ale romanului!) mai cu seamă la nivel uman, integrați pe deplin în atmosfera lumii egiptene. Ficțiunea aparent bine determinată la nivel temporal devine, în acest fel, modalitatea prin care cititorul percepe realitatea eternă pe care o întruchiează personajele incluse, la rândul lor, în alegoria de substanță creată de autor. Mahfuz se desprinde, așadar, de consacrată tehnică a realismului social pe care o practicasese în creațiile anterioare și care determinase exegeza să-l apropie de Balzac, *Băieții de pe strada noastră* convingând însă – iar acesta este încă unul dintre paradoxurile romanului – și la nivel strict descriptiv: orașul Cairo, așa cum este el prezentat aici poate sta oricând alături de Parisul lui Zola sau de Londra lui Dickens.

Filosofia socială a autorului este exprimată cât se poate de clar în diferite luări de poziție în care acesta a recunoscut că a fost profund influențat de Salama Moussa, prestigios gânditor și scriitor egiptean, reprezentant al socialismului: „De la el am învățat să cred în știință și în toleranță.” În consecință, cei trei mari întemeietori de religii vor încerca să salveze oamenii de tiranie și sărăcie, de corupție și aroganță, de indiferență și falsitate, cartea devenind, fără îndoială, și o excelentă expresie a eternei teme literare (și nu numai!) a luptei dintre Bine și Rău, Mahfuz vorbind și

în acest roman, chiar dacă indirect, parabolic și alegoric, mai cu seamă despre societatea contemporană și despre acel Egipt al vremii sale pe care îl cunoștea foarte bine și pe care voia (spera!) să-l vadă măcar ceva mai bun și, dacă se poate, mai drept. Iar dacă, așa cum sugerează autorul, în ultimul secol știința a avut tendința să se substituie credinței religioase, tot religiei îi va reveni rolul, în vremuri de restriște, să aline rănilor spirituale pe care tehnica și formulele de orice fel vor rămâne întotdeauna incapabile să le vindece. Sau, pentru a cita ultimele cuvinte ale acestui roman, „...Însă oamenii au rămas neclintiți în fața tiraniei și au găsit refugiu în răbdare. S-au agățat de speranță și, ori de câte ori se simțeau asupriți, își ziceau: «Nedreptatea trebuie să aibă un sfârșit și după noapte trebuie să se ivească ziua! Tirania trebuie să dispară de pe strada noastră, pentru a vedea ivindu-se lumina și minunile!»”

## POVESTE DESPRE DEȘERT ȘI DRAGOSTE. ROMANELE LUI AMOS OZ

Atunci când vine vorba despre romanul israelian contemporan, cititorul este, în general, tentat să se gândească fie la experimentele narrative sau la construcția epică stratificată prezente în multe dintre creațiilor reprezentanților săi, fie la acele aspecte și probleme abordate mai cu seamă în jurnalele de știri: violența din Orientul Mijlociu, tensiunile interetnice și, în special, conflictele dintre israelieni și palestinieni. În acest context, Amos Oz se individualizează încă de la primele texte publicate, nu atât prin tematică, cât mai cu seamă prin modul în care, pornind de la o serie de preocupări constante ale oamenilor de litere din acest spațiu, reușește să structureze un discurs aparte, deopotrivă tradițional și inovator la nivelul structurii, dar și să sublinieze, cu fermitate și precizie, multe dintre acele realități ori adevăruri (ale lumii israeliene și nu numai!) pe care numeroși contemporani ai săi le evită cu grijă. Considerat nu doar una dintre vocile de marcă ale literaturii israeliene a ultimelor decenii, ci și un serios aspirant la Premiul Nobel pentru Literatură, Amos Oz s-a impus rapid, mai cu seamă după marele succes al romanului *Soțul meu, Michael* (1968), iar ulterior își va consolida poziția prin alte aparițiile editoriale, cum ar fi *Odihnă desăvârșită* (1982), *Cutia neagră* (1987) sau *Aceeași mare* (1999).

Aducând în discuție romanul *Cutia neagră*, autorul spunea, încercând să definească modelul pe care îl utilizase, că respectiva carte, epistolară ca formă, reprezintă o meditație și, deopotrivă, un efort de observare minuțioasă a condiției umane, totul fiind plasat într-un context israelian, dar fără ca el, ca autor, să fi dorit să transforme romanul într-o frescă a vieții ori a societății israeliene de la finele anilor '80. Întrucâtva, același lucru poate fi spus și despre

cartea lui Oz apărută în 1994, *Să nu pronunți: noapte*. Desigur, protagoniștii de aici, Noa și Teo, nu-și scriu scrisori pe care să le trimită la mii de kilometri depărtare, așa cum procedau personajele din *Cutia neagră*, în încercarea de a pune un diagnostic iubirii lor sfărâmate atât de brutal. Însă tema dorinței (a nevoii) celor doi de a-și evalua ori, mai precis spus, de a-și reevalua sentimentele, este prezentă încă din primele pagini din *Să nu pronunți: noapte*\*. Cu precizarea că, acum, totul este plasat într-un mediu familiar și extrem de apropiat lui Oz: și anume deșertul Negev, aflat în apropierea orașelului Tel Keidar.

Având acțiunea situată, din punct de vedere temporal, în anul 1989, *Să nu pronunți: noapte* se centrează în jurul cuplului format din Noa și Teo – el, proiectant de succes, afirmat în diverse zone ale globului, ajuns, acum, la șaiszeci de ani, iar ea, cu cincisprezece ani mai tânără, profesoară de literatură la liceul din micul Tel Keidar, unde cei doi se retrăseseră din dorința femeii de a-și trăi iubirea departe de lume și aproape de liniștea deșertului. Numai că, uneori, liniștea aceasta se dovedește a fi prea mare și prea profundă, iar lumea din jur, prea mică. Astfel că, după șapte ani, Noa și Teo descoperă că, aproape fără să-și dea seama, s-au înstrăinat, fiecare trăindu-și separat singurătatea și neîmplinirile și așteptând, la fel, separat, să mai treacă o oră, o zi sau o noapte din viața lor care, rămânând comună, nu mai poate fi nicidecum numită împreună. Dincolo de sentimentele fiecăruia, domnind impasibil peste toate și peste întregul univers uman din Tel Keidar, deșertul e mereu același, uriaș și impenetrabil, trimițând, din când în când, vântul fierbinte să bântuie viața și visele locuitorilor – mai cu seamă în nopțile de vară, cele în care Noa și Teo stau treji, fiecare în altă cameră, fiecare la fel de singur, însă ambii incapabili – sau doar neîndemânatici – să mai regăsească bucuria micilor amănunte care, cu ani în urmă, îi apropiaseră și dăduseră sens vieții lor împreună.

---

\* Amos Oz, *Să nu pronunți: noapte*. Traducere de Marlena Braester, București, Editura Humanitas Fiction, 2010.

Peisajul și implicațiile spațiului au fost întotdeauna esențiale în literatura modernă, iar Amos Oz are această excelență intuiție – pe care o și concretizează perfect – a atmosferei deșertului, cu toate semnificațiile sale posibile, în primul rând capacitatea unui astfel de mediu de a sublinia absurdul existențial sau dificultatea unei reale comunicări în cuplu, subliniind parcă în fiecare pagină destinul comunității din orașelul ars de soare și supus, nu o dată, risipirii în simpla mecanică a cotidianului. Paradoxul apare chiar aici: pentru a scăpa de rutina vieții din capitală, Noa și Teo s-au refugiat la capătul lumii, însă nu sunt feriți de pericolele care amenință să le transforme iubirea în obișnuință. Așa ia naștere tensiunea care străbate cartea și copleșitorul sentiment care cuprinde cititorul în fața acestei povești aparent atât de banale, dar pe care Amos Oz știe cum s-o transforme într-o istorie semnificativă, exact prin obișnuitul situațiilor pe care el însuși, ca autor, mizează cel mai mult.

Numai că, la un moment dat, rutina vieții cotidiene din Tel Keidar este întreruptă de o tragică întâmplare: un adolescent de la liceul unde predă Noa, mai mult, chiar unul din elevii săi, Emanuel Orvieto, își pierde viața în circumstanțe tragice, în urma consumului de droguri. La puțin timp, tatăl băiatului, prosper om de afaceri stabilit de ani de zile în Nigeria, se întoarce în Israel și îi încredințează lui Noa punerea bazelor unui centru de tratament pentru dependenții de droguri. Confruntată cu o problemă la care nu s-ar fi gândit niciodată, Noa, cea atât de lipsită de spirit practic și de cunoștințele cele mai banale de contabilitate, decide, totuși, să se implice în proiectul care are puține șanse de reușită. Eșecul este întrevăzut imediat de Teo, însă, când încearcă să-i explice femeii pe care încă o iubește consecințele unei asemenea întreprinderi, precum și pericolele la care se expune asumându-și un rol la care nimic nu o obligă, Noa se retrage în sine și reacționează cu o duritate pe care bărbatul nu i-ar fi bănuț-o. Ea va decide să reușească exact acolo unde nu se poate reuși și să demonstreze tuturor ceea ce, practic, nimeni nu-i ceruse să demonstreze.

În afara dificultăților tehnice, Noa mai are o problemă, care, de fapt, o macină mai mult decât orice: află întâmplător, din aluziile tatălui băiatului și din spusele colegilor acestuia, că Emanuel o iubise, literatura fiind singura disciplină pentru care se pregătea. Cum propriile sale amintiri legate de acest straniu și tăcut băiat sunt puține, lipsindu-i mereu timpul sau dispoziția de a-l asculta, Noa încearcă să refacă, post factum, momente semnificative din viața lui Emanuel, vizitându-i casa, privindu-i câinele sau recompunând, puținele clipe pe care le petrecuse, la clasă, în compania lui.

Neștiind cum să facă față acestei situații, Teo rămâne deoparte, în tăcere, păstrând distanța pe care Noa însăși i-o cere, și suferind alături de ea, dar simțind-o îndepărtându-se cu fiecare clipă. Desigur, părerile celor doi încep să devină divergente tot mai des, nu mai găsesc nici o plăcere în lucrurile pe care, altădată le făceau cu drag – și cu dragoste, cumpărăturile săptămânale devin o corvoadă, la fel și ceasurile petrecute împreună. Să fie doar diferența de vârstă de vină? se va întreba Teo. Să fie, oare, vorba despre nevoia lui Teo de a-și afirma, tacit, superioritatea, lăsând-o să greșească și să eșueze? se va întreba Noa. Arta lui Amos Oz constă în capacitatea sa de a surprinde toate aceste întrebări, nu întotdeauna formulate până la capăt de protagoniști și, deopotrivă, de a-și face cititorul să mediteze și asupra aspectelor delicate ale unei căsnicii sau ale vieții de cuplu. Noa și Teo vor descoperi, finalmente, calea de a vorbi din nou unul cu celălalt și de a-și spune lucrurile care contează. Cum? Nu doar ascultându-se unul pe altul sau ascultându-și tăcerile, ci găsind în ei înșiși și în amintirea iubirii lor, puterea de a-și asculta, în tăcerea deșertului, care, în nopțile de vară, pare a le pătrunde în casă și în suflet, gândurile nerostite. Și de a-și înțelege, astfel, unul altuia, singurătatea, rănilor nevindecate și nevoia de afecțiune și de tandrețe.

Deșertul devine un adevărat personaj al romanului, prezent la tot pasul – și, întotdeauna, în momentele esențiale ale evoluției lente a conflictului, Amos Oz fiind apropiat, tocmai pe acest temei, de marii romancieri care au avut in-



tuiția importanței atmosferei, de la William Faulkner, la Saul Bellow. Mai mult decât atât, acest deșert fierbinte și vântos e singurul care acompaniază vocile protagoniștilor. Cartea este compusă din mai multe capitole, nenumerate și lipsite de titlu, care îi au ca naratori pe cei doi eroi ai acestei noi povești despre dragoste și întuneric, atât de specifică pentru maniera lui Oz de a scrie. Fragmentele relatând, adesea, aceleași întâmplări, dar privindu-le din unghiuri diferite, au darul de a orchestra un inedit dialog mut, dimensiunea muzicală a textului lui Amos Oz fiind în afara oricărei îndoieli. În plus, vântul, cerul albastru, căldura de la amiază, la fel ca și străzile orașului, aleile cimitirului sau micile metehne ale celor nouă mii de locuitori din Tel Keidar sunt prezente la tot pasul, conturând un univers românesc extrem de semnificativ și de pregnant în contextul prozei ultimelor decenii. Acesta e acompaniamentul de fond care evidențiază duetul solitar al celor doi protagoniști, duet care abia în final se va transforma în adevărat dialog. Tot în apropierea deșertului și în preajma vântului său, care, în cele din urmă, nu va mai împrăștia gândurile și sentimentele celor doi, ci le va aduce laolaltă, sub semnul unei regăsiri lipsite de spectaculozitate sau de asperități – și care, aici, pare cel mai normal lucru din lume și, de altfel, singurul care li se putea întâmpla lui Teo și Noa. Cei care nu vor mai încerca să-și explice de unde a pornit și cum de s-a încheiat criza prin care au trecut, ci se vor mulțumi să se bucure de prezentul redescoperirii capacității (iubirii) lor de a depăși obstacolele, convingși, așa cum va spune Noa la un moment dat, reluând o idee a unei eleve, că „cel mai puțin știu oamenii despre dragoste”, dar și că cine reușește să ofere celuilalt un strop de căldură, va primi în dar, la rândul său, tandrețe.

Structura unui alt roman al lui Oz, *Odihnă desăvârșită*\* (1982), se folosește, pe de o parte, pe opozițiile stabilite între protagoniști (Ionatan – cel care vrea să plece din

---

\* Amos Oz, *Odihnă desăvârșită*. Traducere de Marlena Braester, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

kibbutzul Granot, convins că, dacă va rămâne acolo, va fi pentru totdeauna prizonierul comunității, al familiei sale și al unor idei în care nu crede și pe care le consideră învechite; Azaria – cel care vrea să rămână în Granot și să-și descopere adevărata identitate, integrându-se într-o comunitate pe care o privește ca fiind apropiată de idealurile sale; apoi Iolek – secretarul kibbutzului, marcat de importanța trecutului, opus lui Shrulik – cel care îi urmează în funcție, având o viziune mai cuprinzătoare și o mai mare capacitate de a stabili un dialog cu generațiile tinere), iar pe de altă parte pe un subtext biblic, pe care autorul îl va nuanța mult, dar va menține situația fundamentală din istoria sacră ai cărei protagoniști sunt Saul, Ionatan și David. Toate acestea sunt integrate în viziunea de ansamblu a operei lui Amos Oz, care a încercat să anuleze clișeele de gândire conform cărora arabii ar fi prin excelență răi, iar evreii ar fi întotdeauna buni, susținând chiar, în diverse luări de poziție, că cel mai trist e că atât evreii, cât și arabii reușesc, de cele mai multe ori când se privesc, să vadă doar ceea ce îi desparte și să se identifice drept dușmani eterni și ireconciliabili. În romanul de față, Oz are în vedere acest aspect, pe care îl tratează pornind de la tensiunile tot mai evidente între generația întemeietorilor Israelului și descendenții lor. Scriitorul este, și aici, un excelent analist al mecanismelor infinitezimale ce duc la destrămarea unei căsnicii – fie ea și aparent liniștită –, dar, deopotrivă, un autor care știe să indice, cu subtilitate și înțelegere, unde poate găsi ființa umană necesarele puncte de sprijin în vălmășagul lumii contemporane și, în egală măsură, să sugereze, fără accente false, că renașterea spirituală ori redescoperirea afecțiunii într-un cuplu aparent înstrăinat sunt întotdeauna posibile.

Acțiunea începe în iarna anului 1965, când e tot mai clar că o parte însemnată a celei de-a doua generații din Granot nu se mai regăsește în modul de viață impus de cei mai în vârstă. Familia secretarului de kibbutz, Iolek, stă mărturie pentru această realitate: Amos, mezinul, alege cariera militară, nu atât pentru că spiritul cazon l-ar caracteriza perfect, ci mai mult ca să scape de destinul de agricultor, iar Ionatan,

fiul cel mare, nu mai vrea să facă ceea ce alții consideră că e bine ca el să facă (ori trebuie ca el să facă), ci încearcă să afle cine este cu adevărat și să-și croiască destinul așa cum dorește. Numai că asta înseamnă să-i rănească pe cei care-i sunt cei mai apropiați, părinții și soția sa, frumoasa Rimona, afectată, la rândul ei, de neputința de a avea un copil. Cu toate acestea, el va pleca – și nu oriunde, ci în deșert, visând chiar să ajungă la Petra, în Iordania, pentru a regăsi, acolo, strălucirea pierdută a unei vechi metropole. Și pe el însuși. Iar Azaria decide, în ciuda opoziției inițiale a localnicilor, să se stabilească el în kibbutz, ajungând ca, după un timp, să suplinească în mai multe feluri absența lui Ionatan – chiar în sufletul și în viața Rimonei. Ceea ce, în cazul multor altor autori contemporani ar fi putut să se transforme într-o soluție facilă, a unei substituții formale, devine, în cazul lui Amos Oz, excelent studiu psihologic, dar și reactualizare a modelului biblic. *Odihnă desăvârșită* este și o evaluare a opoziției contrariilor și a semnificațiilor acestora în Israelul contemporan, dar și o sinteză a numeroaselor tendințe divergente care au determinat profilul aparte al acestei lumi în ultimele decenii.

Așa cum se va întâmpla și în romanele de mai târziu ale lui Amos Oz, căsniciile pe care le prezintă, aici, sunt surprinse într-un moment în care protagoniștii simt că nu mai prea au ce să-și spună, că se plictisesc și că momentele de singurătate în doi sunt tot ce a mai rămas din vechea pasiune pe care nu mai știu cum să o aducă la viață. Mariajul lui Iolek și al Havei nu e prea diferit de cel al lui Ionatan și al Rimonei, numai că, în cazul părinților, niciunul nu mai are temeritatea sau dorința de a face vreo schimbare. Pe când Ionatan e convins că e căsătorit cu un tablou care nu-l înțelege, iar nu cu o femeie, pierzând, însă, din vedere, că și Rimona ar putea să simtă la fel... Astfel apar frustrările și incapacitatea celor doi de a mai comunica dincolo de banalele conversații cotidiene (situația fiind asemănătoare cu cea descrisă în *Să nu pronunți: noapte*): „Rimona și Ionatan vorbeau puțin unul cu celălalt, strictul necesar, să se certe nu aveau motiv, iar alte lucruri aproape că nu aveau să-și

spună. [...] În întuneric au mai stat un timp nemișcați, fără să-și vorbească, cu ochii deschiși, fără să se atingă nici măcar întâmplător, privind cum fărâme de întuneric se desprindeau și se târau printre umbrele pieselor de mobilier. Ea știa că el nu doarme. El știa că ea știe. Amândoi știau și tăceau.” Azaria Ghitlin, noul-venit, imigrant din Rusia, rezolvă unele dintre aceste conflicte, pe de o parte prin dorința sa – de neînțeles pentru Ionatan – de a se stabili într-un kibbutz, iar pe de alta datorită capacității lui de a privi existența cu seninătate și de a încerca să găsească pentru orice situație o dezlegare în citatele din Spinoza pe care le are mereu în minte.

Comparat de unii critici cu Prințul Mășkin, din *Idiotul*, de Dostoievski, pentru inocența sa, dar și pentru încrederea pe care o are în valorile morale ale comunității, Azaria se arată, la început, gata să îmbrățișeze tot ceea ce Ionatan e decis să abandoneze și să lase în urmă. Numai că, într-un roman de Amos Oz lucrurile nu sunt – nu pot fi, nu au cum să fie – atât de simple și nici să rămână nemodificate. Spre final, Ionatan va reveni acasă și va manifesta o altă atitudine față de ceea ce, înainte de plecare detestase, iar Azaria va realiza că nici chiar într-un aparent idilic kibbutz viața nu e întotdeauna idilică... Și cu atât mai puțin perfectă. Fiecare demonstrează, astfel, că a înțeles și a reușit să accepte și perspectiva sau punctul de vedere al celuilalt, dovedind că un dialog se poate întotdeauna stabili, chiar și între oameni aflați, aparent, pe poziții ireconciliabile. Trebuie doar suficientă răbdare. Pe care o va descoperi până și Iolek, cel atât de neînduplecat la început.

Apoi, dacă Ionatan simte de la bun început că aparține formal unei comunități ale cărei valori nu-l mai reprezintă și că identitatea acesteia îi e, practic, străină, asemenea unei haine de împrumut, la fel cum i se pare și munca la atelierul auto sau în livadă, Azaria visează tocmai integrarea în această comunitate, nutriend o nevoie de apartenență care îi e complet străină fiului mai mare al lui Iolek Lifshitz. Care, în consecință, va pleca în deșert, asemenea profetilor biblici, alegând tocmai locul pe care tatăl său îl detesta și de care se

temea, considerând că orice deșert e doar o întindere de nisip sterp ce trebuie irigat, asanat și cultivat, pentru bunăstarea comunității. Însă, doar aparent paradoxal și, în realitate, explicabil în contextul unui astfel de roman și al unor asemenea protagoniști, în deșert, spațiul unde s-ar fi putut pierde, așa cum considerau mulți că se va și întâmpla, Ionatan se regăsește pe sine, se împacă cu el însuși și începe să ierte, fără, însă, a uita, multe dintre rănilor și suferințele trecutului. Revine, așadar, la viață, dar abia acum atinge el nivelul adevăratei existențe și cunoașteri de sine. În același timp, exaltările de început ale lui Azaria se potolesc și, luând locul lui Ionatan în atelierul auto, la fermă și în suflul Rimonei, acesta ajunge să înțeleagă punctul de vedere al celuilalt și să nu mai fie atât de convins că doar integrarea într-o comunitate îi poate oferi calea spre pacea sufletească. Ionatan va reveni acasă, însă știind foarte bine că, deși acum îi poate înțelege și accepta pe ai lui, nu va lua niciodată locul tatălui său la conducerea kibbutzului, dar, acum, nu pentru că ar fi incapabil, ci pentru că e convins că nu i se potrivește o astfel de viață. Asemenea biblicului Ionatan, fiul lui Saul, el îl va lăsa pe Azaria, noul David, să meargă pe drumul deschis de Iolek și să ducă mai departe valorile tradiționale.

Shrulik, cel care ajunge secretar la Granot, reprezintă o nouă etapă în evoluția lumii israeliene, căci acest personaj, considerat de Amos Oz drept „creația mea cea mai autobiografică”, înțelege că lumea a evoluat. Iar dacă Iolek consideră că, deși toate idealurile au fost îndeplinite și toate visele, împlinite, iarna anului 1965 seamănă mai degrabă cu perioada de armistițiu dintre două confruntări armate, Shrulik știe să dezamorseze multe dintre tensiunile latente, să nu le dea ocazia să se transforme în posibile conflicte majore și să discute până și cu aceia ale căror poziții i se păreau inacceptabile dovadă fiind și caietul în care, uneori, își notează gândurile. „Orice împlinire a unui vis e o împlinire relativă”, spunea Amos Oz vorbind despre modul în care au sperat întemeietorii Israelului că va fi existența lor în noul stat și, implicit, despre acela în care aceasta s-a dovedit a fi

în realitate. Shrulik, fără să creadă vreo clipă în utopia unei păci perfecte sau a unei lumi ideale (scepticismul acesta fiind, desigur, și al lui Oz!), face efortul de a-i înțelege și pe aceia care nu gândesc asemenea lui, convins că doar dialogul poate duce la adevăr, iar armele, niciodată.

Cu o viziune apropiată, în unele momente și în anumite fragmente ale textului, de cea a lui Toni Morrison, Amos Oz utilizează tehnica punctului de vedere și efectele polifoniei controlate, pentru a oferi cititorului o imagine cât mai exactă (nu neapărat și cât mai frumoasă!) a prezentului, a cărui înțelegere adecvată poate determina o mai corectă evaluare a trecutului, dar și o altă concepție asupra viitorului. Căci pacea perfectă și odihna desăvârșită vor fi atinse doar atunci când oamenii vor ști să se împace cu lumea în care trăiesc, cu cei din jur – și mai cu seamă cu ei înșiși.

\*

„Chiar și azi simt un fior când aud la radio *În țara iubită de strămoși*. Ca și cum, de departe, mi-ar aminti de un jurământ vechi. Parcă ar spune că există o țară, dar nu am găsit-o. Un măscărici s-a strecurat și ne-a făcut să dăm cu piciorul la ceea ce am găsit. Să distrugem ce ne-a fost drag și nu se va mai întoarce. Ne-a atras până ne-am rătăcit adânc de tot printre mlaștini și ne-a înghițit întunericul.” Astfel se exprimă Ilana, protagonista din *Cutia neagră*<sup>\*</sup>, romanul care l-a consacrat pe Amos Oz nu doar drept unul dintre marii scriitori israelieni contemporani, ci și ca un prozator fără de care tabloul literaturii ultimelor decenii ar fi realmente incomplet. Considerată una dintre cărțile cele mai reușite ale lui Oz, raportată la vasta și strălucita tradiție a discursului epistolar, de la Choderlos de Laclos cu ale sale *Legături primejdioase* la *Suferințele tânărului Werther* de Goethe, comparată de unii critici cu *La răscruce de vânturi*, de Emily Brontë, în ceea ce privește arta autorului de a

---

\* Amos Oz, *Cutia neagră*. Traducere și note de Marlena Braester, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

surprinde, de a evalua și de a descrie formele pe care iubirea le poate lua, iar de alții chiar cu unele fragmente ale textelor shakespeariene, în privința acuității observației și a capacității gradării conflictul către deznodământ, *Cutia neagră* este, după cum titlul însuși sugerează, un roman care pornește, implicit, de la numeroasele sugestii pe care le oferă catastrofele aviatice și urmările lor. Compus din scrisori, telegrame, bilete sau fragmente de jurnal ori însemnări ale personajelor, textul de față încearcă să descopere, după ani de zile, cauzele care au determinat dezastrul mariajului Ilanei și al lui Alec, început ca o poveste frumoasă, pentru a sfârși ca un coșmar.

Motivul – sau, mai degrabă, pretextul – pentru care Ilana îl contactează pe fostul său soț după o tăcere de șapte ani este reprezentat de situația extrem de dificilă în care se găsește Boaz, fiul lor, adolescent rebel și imposibil de stăpânit și care pare a nu-și găsi locul nici în școală și cu atât mai puțin în societatea israeliană de la mijlocul anilor '70. Prin urmare, actuala doamnă Sommo (Ilana fiind căsătorită de câțiva ani cu Michael, un evreu dominat de sentimente religioase și marcat de fanatism) îi scrie lui Alexander Ghideon, eminent savant și profesor universitar stabilit în Statele Unite, autor al unor studii cunoscute în toată lumea (celebru fiind, deloc întâmplător, mai ales *Violența disperată – studiu comparat despre fanatism*), bine situat din punct de vedere financiar, spre deosebire de familia Sommo, care cu greu face față cheltuielilor vieții de fiecare zi. Ilana are, deci, nevoie de ajutorul lui Alec, de banii lui (aceștia, însă, fiindu-i necesari și lui Michael, cel care, deși afirmă de nenumărate ori cât îl detestă pe fostul soț al Ilanei, nu ezită deloc să se folosească de cecurile trimise, din generozitate sau din milă de profesorul Ghideon!), dar și de restabilirea unei legături cu cel pe care, cu ani în urmă, îl iubise atât de mult. Și, chiar dacă primele răspunsuri ale lui Alec sunt amare, telegrafice și disprețuitoare, încetul cu încetul cei doi foști soți vor încheia o relație epistolară care spune mult și multe nu doar despre căsnicia celor doi ori despre eșecul lor, ci și despre incapacitatea oamenilor de a înțelege

și de a ierta, despre dificultatea de a comunica până și cu cei pe care îi iubești cel mai mult, despre singurătate și despre moarte. Așadar, temele consacrate ale întregii opere a lui Amos Oz, însă tratate, aici, cu o intensitate și cu o artă a expresiei care cu greu vor fi egalate în cărțile pe care acesta le va publica ulterior.

Cititorul are senzația că se află, încă de la primele pagini, în fața numeroaselor – aparent chiar prea numeroaselor – piese ale unui *puzzle* pe care trebuie să le pună cap la cap, astfel încât să aibă, finalmente, imaginea clară și integrală a căsniciei Ilanei cu Alec, dar și a dificultăților cu care se confruntă femeia alături de Sommo. Artificiul pe care Amos Oz îl folosește aici constă în aceea că nici protagoniștii nu par a înțelege, în anumite momente, mai mult decât autorul dezvăluie cititorului prin intermediul scrisorilor când furioase și acuzatoare, când tandre și calme, când pline de amărăciune și de tristețe pe care și le trimit cei doi. Dacă la început ei par a fi doi străini incapabili să mai găsească un limbaj comun, de-a lungul celor aproape nouă luni de corespondență, vor regăsi nu numai mijloacele prin care să poată comunica, ci și (mai important!) pe ei înșiși – cei care au fost, cei care sunt dar care, din păcate, nu vor mai putea fi, căci boala lui Alec decide că ultimul cuvânt nu le mai aparține foștilor soți. Critica a vorbit despre un inedit triumfi amoros, despre amestecul fascinant de dragoste și ură care marchează existența personajelor (cei doi neputând trăi unul fără celălalt, dar neștiind nici cum să trăiască frumos unul alături de celălalt), despre suferința pe care acestea și-o provoacă aproape de fiecare dată când se întâlnesc.

Ceea ce s-a observat, poate, mai puțin este însă uluitoarea capacitate a lui Oz de a aduna și de a pune alături, recompunând, astfel, din fragmente disparate resturile unei căsnicii din care nu au lipsit afecțiunea și pasiunea, dar care, cu toate acestea, s-a destrămat. Ilana și Alec au disperată nevoie unul de celălalt, chiar și după ani de zile de la durerosul divorț, când, mânat de dorința de răzbunare, bărbatul ajunge să ceară stabilirea paternității prin analize



de laborator, iar femeia să se arunce în brațele cunoștilor lui Alec, pentru a-l răni pe acesta și a-l face să sufere, pierzând din vedere că, astfel, se rănește iremediabil și pe sine. Cititorul va realiza, pe parcursul romanului, că cei doi, Ilana și Alec, renasc oarecum și se redescoperă în calitate de cuplu, pe care acum nici nu-l mai doresc perfect, tocmai evaluând până la capăt consecințele rănilor pe care și le provocaseră unul celuilalt. Și, mai important, având, abia acum răbdarea de a sta de vorbă unul cu altul. Chiar dacă, acum, a sta de vorbă înseamnă a-și scrie lungi scrisori transatlantice, pentru a-și mărturisi lucrurile esențiale pe care, prea tineri, prea orgolioși sau prea grăbiți în anii căsniciei, nu știuseră cum să și le spună vreodată.

Se structurează astfel o adevărată arheologie a sentimentelor mai vechi sau mai noi ale celor doi și se evaluează cu atenție efectele procesului de adevărată eutanasiere a pasiunii pe care Ilana și Alec l-au inițiat fără a-i bănui consecințele reale. Toate acestea fără vreo preocupare pentru respectarea cronologiei sau a relațiilor de cauzalitate, căci, fără îndoială, acestea ar fi inutile în peisajul oarecum postapocaliptic de după destrămarea unei căsniciei. Iar „cutia neagră” pe care cei doi o descoperă, finalmente, nu va fi un posibil viitor mai mult sau mai puțin luminos împreună, ci capacitatea de a înțelege și de a ierta, de a da, în acest fel, măcar amintirii șansa de a rămâne frumoasă. Compasiunea Ilanei pentru Alec, deloc lipsită de pasiune, dezvăluie adevărata complexitate a acestui personaj, câtă vreme ea visează să-l poată păstra mereu aproape pe pacientul și bărbatul mult iubit. Aceasta e Țara Făgăduinței pe care ea o căutase mereu, iar atunci când o găsisse nu reușise să o păstreze aproape. Pe de altă parte, Ilana îl vrea alături și pe Michael, actualul soț de care nu găsește, orice ar face, puterea de a se rupe complet. Cei doi bărbați reprezintă, plasați astfel pe inedita tablă de șah a romanului lui Oz, doua piese de bază așteptând mereu momentul pentru mutarea care să le aducă definitiv victoria, dar și două ipostaze ale lumii israeliene contemporane: tendința de asumare a unui spirit religios exagerat și dominanta mesianică nu o dată

exaltată, pe de o parte, iar pe de alta, răceala unei gândiri cel puțin aparent detașate de toate problemele. Iar dacă exaltarea lui Sommo duce aproape sigur spre fanatism religios, răceala lui Alec poate avea ca finalitate aroganța și incapacitatea de a mai înțelege problemele reale și atât de complicate ale Orientului Mijlociu. Boaz se află cumva la mijloc, iar dacă Michael încearcă să-l domine prin discursuri ori scrisori moralizatoare și pline de trimiteri biblice care-i rămân străine tânărului, ba chiar, în unele momente, îl amuză, Alec alege soluția mai ușoară, dar și mai costisitoare, de a scrie câte un cec ori de câte ori situația riscă să scape de sub control. Dincolo, însă, de toate acestea, romanul este marcat de un lirism de profunzime și de cea mai bună calitate, excelente fiind descrierile Ierusalimului noaptea, ale zilelor caniculare din deșert sau ale micilor amănunte care compun viața umană și care, chiar dacă nu li se dă mai niciodată mare importanță, contează, adesea, mai mult decât marile decizii și grandioasele proiecte.

În acest context, corespondența pe care o poartă Ilana și Alec – și în care intervin, sporadic, Michael Sommo însuși, avocatul profesorului Ghideon, diverși prieteni sau cunoscuți ai acestora – devine și încercarea de a stabili, atât cât se poate, o nouă relație între fanatismul de orice fel și sentimentele cele mai profunde. Unul dintre mesajele subtextuale ale cărții lui Amos Oz este, de fapt, tocmai acesta: că orice schimb de scrisori reprezintă, într-un anumit fel, o cutie neagră, înregistrând nu doar cauzele unui dezastru trecut, ci și eventualele modalități de salvare a fragmentelor din care ceva mai poate renaște – un suflet, o veche iubire, un cuplu. Greșelile sunt, desigur, umane – dar stă în puterea oamenilor să le remedieze, fie și parțial. După cum scrie Ilana, la finalul acestui roman, „Singurătatea, dorința și dorul depășesc puterile noastre. Însă fără ele ne stingem.”

Tot despre singurătate, doruri și dorințe, despre eșecuri și posibilitatea depășirii lor vorbește Amos Oz și într-una din cărțile sale recente, *Deodată în adâncul pădurii\**, apărută în

---

\* Amos Oz, *Deodată în adâncul pădurii*. Traducere de Dana-Ligia Ilin, București, Editura Humanitas, 2011.

anul 2005 și dedicată de autor nepoților săi, chiar dacă, e adevărat, acum tratează aceste aspecte din alte perspective – dar alege și drumuri pe care nu le mai frecventase până atunci. Textul cucerește încă de la început și, așa cum era de așteptat, depășește cu mult cadrul unei istorisiri pentru cei mici. Căci, rămânând, la un anumit nivel, (și) așa ceva, cartea aceasta spune – sau mai degrabă sugerează! – foarte multe și celor mari. Iar modelul pe care, la nivel textual, îl urmează autorul, acela al poveștilor care încep cu „A fost odată” și se termină cu „Și au trăit fericiți până la adânci bătrânețe” este subminat sistematic, tocmai pentru a demonstra că, uneori, în lumea oamenilor mari, lucrurile nu se întâmplă la fel ca în povești; și nici nu se (mai) pot termina ca atare.

Depart, departe, într-un sat cunoscut doar de puțină lume, toate animalele au dispărut. Satul nu este ca oricare altul, ci e „cenușiu și posomorât, înconjurat de munți și păduri, nori și vânt. N-avea prin preajmă vreun alt sat.” De aici, nimeni nu putea merge mai departe, căci la capătul satului erau codri nemărginiți în care oamenii se temeau să pătrundă, apoi urma un lanț de munți înalți; „lumea se sfârșea acolo.” Cel mai greu e, însă, noaptea, când „niciun câine nu mai urlă la lună și nicio vulpe nu mișuna prin pădure, nici măcar un greier nu țârâia.” Iar gândurile oamenilor se fac tot mai întunecate și spaimetele le devin din ce în ce mai mari, aici, în satul unde nu mai era nici măcar un pui de sticlete și niciun pește în râu și unde până și păsările călătoare nu mai au curajul să se oprească, fie și pentru câteva clipe. Doar învățătoarea din sat, Emanuela, încearcă să le spună, din când în când, copiilor cum era lumea pe când animalele nu pleaseră încă, însă până și elevii ei o iau în râs, refuzând să o creadă, urmând modelul părinților lor, care o disprețuiau pe Emanuela pentru că încă mai vorbea despre acele lucruri pe care ei încercau să le uite cu orice preț. Poveste pentru copii mari, fabulă postmodernă, alegorie extrem de bine pusă la punct? Cu siguranță, câte ceva (ori doar parțial ceva) din toate acestea și încă ceva pe deasupra.

Comparată, de unii critici, cu textele medievale ale căror semnificații trebuiau descifrate cu grijă de către inițiații într-ale alegoriei, iar de alții cu situația din *În fața Legii*, de Kafka, unde, se știe, un om așteaptă toată viața în fața unei uși, dincolo de care nu îndrăznește niciodată să pășească, chiar dacă era convins că acolo își va descoperi, în sfârșit, sensul existenței, *Deodată în adâncul pădurii* este o scriere foarte complexă. În primul rând, pentru că autorul construiește câteva personaje care se individualizează profund pe fondul unui univers uman aparent uniform. Astfel, chiar dacă toți ceilalți pretind că au uitat cum era înainte și nici măcar nu mai vor să vorbească despre trecut, bătrânul pescar Almon încă mai cioplește în lemn figurine care reprezintă animale în miniatură și tânjește după câinele său, Zito, care plecase și el odată cu celelalte necuvântătoare ale satului, dar care (e convins Almon!) nu se poate să-și fi uitat fostul stăpân al cărui singur tovarăș era. La rândul lor, Danir Țiglarul, Solina Cusătoreasa și soțul ei, infirmul Ginome, se poartă, cel puțin în unele momente, ca și cum le-ar fi dor de viața pe care o duseseră înainte de a rămâne singuri în sat. Iar Lilia Brutăreasa Văduvă încă mai păstrează firimituri de pâine pentru păsările care nu mai cântă de ani de zile în trista și tăcuta așezare, unde, în fiecare seară, toți oamenii își zăvorăsc porțile și ferestrele pentru ca nu cumva Nehi, Duhul Muntelui, să vină și să pedepsească pe cineva pentru vina cea veche a tuturor, cea pe care nimeni nu mai vrea să o recunoască.

Numai că până și acești câțiva locuitori ai satului ajung să nu mai aibă curajul de a spune ceea ce gândesc sau de a exprima, într-un fel sau altul ceea ce simt, de teamă ca nu cumva toți ceilalți să râdă de ei. Chiar dacă sunt sărmani și lipsiți de toate cele, majoritatea sătenilor au suficientă energie pentru a disprețui, a jigni și a face să sufere pe oricine nu se poartă asemenea lor. Viața se scurge searbădă și monotonă, oamenii vorbesc doar despre ceea ce e strict necesar, iar zilele trec, așa cum și anii trec, încet-încet. Copiii cresc, astfel, într-un univers al tăcerii și al lipsei de veselie, unde oamenii știu să râdă doar unii de alții, nu, însă, și să

se bucure. Desigur, „lumea adevărată nu este numai ceea ce vede ochiul și aude urechea și pipăie degetele, ci și ceea ce ochiul nu poate să vadă, urechea nu poate să audă și degetele nu pot să pipăie și se arată uneori, doar o clipă, celor ce văd cu ochiul minții.” Toate acestea ar fi putut să le spună copiilor mai ales Almon Pescarul, însă cine să-l asculte, când cu toții îl batjocoresc pentru că e bătrân și refuză să gândească asemenea majorității.

Citit ca o poveste, textul lui Amos Oz pare a se situa, ca tonalitate și ca structură, dar și în ceea ce privește atmosfera adesea sumbră și sentimentul de teamă pe care-l induce lectorului, mai aproape de unele dintre poveștile lui Charles Perrault decât de atât de fericitele (cel puțin în final, când toate încercările la care sunt supuși protagoniștii se termină cu bine, iar Binele învinge Răul) basme ale lui Hans Christian Andersen. Dincolo, însă, de acest nivel, *Deodată în adâncul pădurii* capătă semnificații extrem de profunde și vorbește cititorului contemporan despre comunități unde adevărul există doar pentru a fi negat de toată lumea, despre teama de a te raporta la trecut, despre viața lipsită de zâmbet și mai ales despre cât de bine știu oamenii să-i facă pe semenii lor să sufere doar pentru că au, uneori, idei diferite. Iar cei cărora aceste scenarii le sună cunoscut și le spun ceva – ceva deloc lipsit de importanță despre lumea în care trăim! – trebuie, cu siguranță, să citească până la capăt „povestea” scrisă de Amos Oz, nu pentru delectare, ci pentru că, adesea, prin intermediul pretextului poveștii, adevărurile devin mai clare, chiar și pentru acei mereu dispuși să le ignore. Dar, pentru ca aparența unui basm, fie el și cu atât de profunde implicații, să fie păstrată până aproape de final, scriitorul aduce în prim plan, în mijlocul acestui univers atât de cenușiu, doi copii, Maya și Matti, care găsesc în ei puterea de a încălca toate interdicțiile și toate obiceiurile respectate de vecinii și cunoscuții lor. Într-o bună zi, pe neașteptate, cei doi văd în râu ceva ce nu-și imaginaseră că vor avea vreodată ocazia să vadă cu ochii lor: un pește! Convinși că nu a fost o simplă iluzie și că, deci, undeva, departe (sau poate chiar foarte aproape), trăiesc și alte animale,

pe care până atunci le cunoscuseră doar din figurinele lui Almon și desenele stângace ale Emanuelei, cei doi pornesc într-o temerară expediție. Desigur, în adâncul pădurii. Fără îndoială, Maya și Matti simbolizează capacitatea umană de a depăși orice condiționări impuse arbitrar și, mai cu seamă, dorința de a descoperi adevărul din spatele tuturor aparențelor. Modelul călătoriei inițiatice, semnul caracteristic al majorității basmelor, este păstrat de Amos Oz, numai că această călătorie – pe care cei doi o fac nu fără teamă sau ezitări și care nu e deloc lipsită de momente tensionate – nu se încheie cu așteptatul *happy-end*. Căci Amos Oz nu scrie o simplă poveste.

Întrebarea care a revenit ca un adevărat leit-motiv în mai toate interpretările de care această carte a avut parte a fost ce trebuie să înțeleagă cititorul din această imagine a unei lumi lipsite de animale. Răspunsul pe care scriitorul israelian îl oferă – însă doar subtextual – este tocmai că cititorul nu **trebuie** să înțeleagă ceva, ci să caute să interpreteze. Și, mai mult decât atât, să aibă curajul de a se privi, în paginile acestui inedit basm, ca într-o veritabilă oglindă. În care își va vedea chipul, chiar dacă nu întotdeauna imaginea reflectată va corespunde cu ceea ce societatea contemporană ar vrea să vadă în orice oglindă în care, chiar dacă doar rareori, ajunge să se privească. Considerate, de alți exegeți, drept veritabilă metaforă a Holocaustului (căci animalele părăsesc satul de teamă, se exilează singure „deodată în adâncul pădurii”, pentru că oamenii ajunseseră să se poarte cu ele cu prea multă violență), întâmplările din această carte vorbesc, cu mijloacele și limbajul adevăratei literaturi, fie ea și înveșmântată în haina prozei pentru copii, despre un trecut marcat de secrete întunecate, despre o vinovăție colectivă de care nu pot scăpa nici măcar cei buni, căci și ei ajung, prin chiar tăcerea lor, să prefere conformismul unei societăți ipocrite adevărului pe care îl cunosc prea bine. Adică, altfel spus, despre societatea omenească din mult prea multe momente ale evoluției sale.

Finalul, lipsit de vreo formulă facilă care să sugereze că oamenii vor trăi, de atunci încolo, cu toții fericiți, îi eviden-

țiază din nou pe cei doi copii, Maya și Matti descoperind nu Țara Făgăduinței și nici vreun Paradis perfect, ci un soi de refugiu al animalelor și al câtorva oameni din sat, dispăruți și ei. Sigur, aparența e aceea a unei fericiri atotstăpâniitoare, însă teama și resentimentele nu lipsesc nici de aici. Dovadă că la capacitatea de a uita și de a ierta se ajunge foarte greu. Amos Oz rămâne și acum, cel mai adesea, pe tărâmul sugestiei, oferind cititorilor săi nu dezlegările vreunei șarade și nici morala vreunei fabule, ci mai multe posibilități de a-și înțelege mai bine prezentul – cu scopul de a-și evalua mai corect trecutul. Natura e plină de ființe invizibile, afirma Yeats în *Mitologiile* sale. Pornind, subtextual și de la această convingere, Amos Oz nu vorbește în povestea sa despre elfi și zâne, ci despre acele ființe pe care, mult prea adesea, oamenii aleg să nu le observe sau pe care își permit să le ignore ori să le disprețuiască. Dar tocmai acestea, fie ele animale sau oameni, sunt cele care fac lumea noastră mai frumoasă, iar viața de zi cu zi, măcar un pic mai senină.

Devenit celebru odată cu succesul romanului *Soțul meu, Michael*, Amos Oz experimentează tot mai mult la nivel narativ și stilistic, mai cu seamă după apariția, în anul 2002, a textului cu puternice accente autobiografice, *Poveste despre dragoste și întuneric*. Iar dacă *Rime despre viață și moarte* (2007) este o (auto)evaluare nu o dată sardonică a artei scriitoricești, *Deodată, în adâncul pădurii* adoptă tonul unui soi de complicat basm contemporan, prezentând o lume rurală părăsită, în mod aparent inexplicabil, de toate păsările și animalele.

Recenta creație a scriitorului, *Scene de viață campestră\** (2009) nu e, așa cum titlul ne-ar putea face să credem, un elogiu adus pașnicei existențe rurale, ci o meditație profundă asupra unor probleme spinoase nu doar dintr-o zonă rurală, nu numai din Israel, ci în general, ale lumii contemporane. Mica localitate Tel Ilan datează de o sută de ani iar

---

\* Amos Oz, *Scene de viață campestră. Roman din povestiri*. Traducere și note de Ioana Petridean, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

pentru întemeierea ei niciun arab nu a fost silit să părăsească zona. Aici, turiștii au senzația că nu se găsesc în lumea israeliană, aflată de atâtea ori sub semnul violenței, ci în sudul Franței, în Provence, sau chiar în minunata Toscana. Cel puțin așa afirmă unul dintre cei ce ajung aici, o persoană tentată să observe mai cu seamă casele vechi și, aparent, pline de farmec de pe străduțele înguste, sau vilele cochete din cartierele mai noi, cu grădini pline de mușcate și oleandri în floare. Dincolo, însă, de aceste detalii – frumoase, fără îndoială, și care par a ne duce cu gândul la viața minunată a celor care trăiesc departe de marile și zgomotoasele aglomerări urbane – se află întotdeauna și altceva.

Compusă din povestiri (cartea este, de altfel, subintitulată, „roman din povestiri”) care pot fi citite și separat, dar care, împreună, creează tabloul cuprinzător al unei umanități doar aparent senine și calme, textul acesta demonstrează capacitatea lui Amos Oz de a-și diversifica formulele de expresie și de construcție și de a nu rămâne cantonat în vreun model ficțional unic. Pornind, în linii foarte generale, de la același gen de univers aflat la depărtare considerabilă de aglomerația orașelor, utilizat în *Deodată în adâncul pădurii*, Amos Oz nu descrie, în *Scene de viață campestră*, doar locuri pitorești ori oameni lipsiți de griji, ci dimpotrivă, utilizează numai acele detalii absolut necesare creionării unui spațiu provincial în care toți locuitorii se cunosc de când s-au născut și fiecare știe perfect care sunt problemele celorlalți. Tel Ilan este o comunitate închisă, unde mai nimeni nu vorbește despre lucrurile cu adevărat importante, iar marile adevăruri sunt întotdeauna doar sugerate. Acestea sunt resorturile atmosferei realizate perfect, pentru accentuarea căreia autorul mizează pe câteva figuri relativ cunoscute cititorilor obișnuiți cu maniera sa de a scrie: cupluri în care partenerilor le e imposibil să-și (mai) spună ceva, părinți în vârstă, capricioși și temători, îngrijiiți de copii ce încearcă să-și ascundă resentimentele și exasperarea, intelectuali care consideră locul în care își duc viața un adevărat capăt al lumii (doctorița Ghili își așteaptă în stație nepotul plecat la Tel Aviv, care, desigur, nu va veni, ci va fi



prezentat așteptându-și, la rândul său, soția). Ne aflăm pe teritoriul creațiilor de până acum ale lui Amos Oz, însă, deopotrivă, pe acela al prozei lui Cehov, unul dintre scriitorii pe care Oz i-a admirat dintotdeauna. Iar ecourile cehoviene se întâlnesc la tot pasul în paginile acestei cărți, atât în ceea ce privește notele sale melancolice, cât și accentele de comedie de situație: primarul este părăsit de soție, unul dintre locuitori e convins că palestinienii construiesc un tunel ce trece chiar pe dedesubtul casei sale, altul crede că descendenții săi uneltesc pentru a-i lua casa și a o înstrăina, mai târziu.

Dincolo, însă, de firul narativ, în majoritatea textelor incluse în prezentul volum domnește o atmosferă de fabulă sumbră, câtă vreme toate lucrurile par a se metamorfoza odată cu asfințitul, orașul devenind, parcă, altul, după ce cad umbrele înserării. Iar notele caracteristice, acum, sunt alegorice sau lirice, în funcție de situația prezentată, autorul afirmând că, la fel ca și în *Aceeași mare*, a încercat să creze, în *Scene de viață campestră*, mai multe narațiuni care, privite în ansamblu, să funcționeze după principiul unei suite muzicale camerale. Faptul este evident mai cu seamă în *Săpători*, una dintre cele mai reușite povestiri din întregul volum. Aici, Rahel, văduvă încă tânără, profesoară de literatură, îl îngrijește pe tatăl său, fost membru al Knessetului, care începe să se plângă că liniștea casei sale e tulburată de un suspect zgomot, care se întetește pe zi ce trece și care îl face să fie convins că o echipă de muncitori desfășoară lucrări de excavație sub locuința sa. Însă și chirișul arab al celor doi aude aceleași zgomote, de unde rezultă, evident, o creștere a tensiunii care exista, și așa, de la bun început, între cei doi. Deși având acțiunea plasată în Israelul zilelor noastre, cartea aceasta a lui Oz aduce rareori în discuție în mod deschis conflictul dintre israelieni și palestinieni, iar *Săpători* se individualizează și în acest sens, determinându-ne să ne amintim ideile expuse de autor într-un eseu publicat în 1967 (în care afirma că până și o ocupație ce nu poate fi cu niciun preț evitată este o ocupație care în cele din urmă va distruge) sau de frecvența sa

susținere a unei soluții pașnice pentru problema care i-a sfâșiat atâtea ani țara, și anume crearea a două state pentru cele două comunități în conflict.

Unii critici s-au întrebat, pornind de la exemplul acesta, dacă povestirile din *Scene de viață campestră* ar trebui interpretate ca ficțiuni prin excelență sau dimpotrivă, ca un soi de fabule (cu accente) politice, vizând probleme stringente ale actualității, fără să țină prea mult seama de faptul că autorul ezită să ofere o cheie de lectură unică, decis să lase mai multe posibilități interpretării fiecărui text. Tehnica sa este remarcabilă, mai ales dacă avem în vedere ambiguitatea (ori ambiguitatea voită) a unor secvențe – sau, dacă nu, rezolvarea cumva *in extremis* a așteptării frustrate a cititorului. Astfel, zgomotul auzit de tatăl lui Rahel, săpătura cea exasperantă, ar putea fi, la fel de bine, după cum fiica sa chiar afirmă, doar efectul frământărilor conștiinței încărcate a fostului politician. În plus, din depărtare, din munți, se aud uneori focuri de armă; dar sunt ale vânătorilor, nu ale combatanților din vreun conflict.

Lumea descrisă în cele opt povestiri – unde personajele reapar, îmbogățite cu noi nuanțe, lectura globală oferind noi semnificații fiecărui text în parte – este, aparent, liniștită. Însă e atât de liniștită, încât, pe dată, sentimentul insecurității sau presentimentul unei catastrofe se insinuează. Desigur, cu o sută de ani în urmă liniștea era reală, întemeietorii își puteau cultiva pământul netulburați și își puteau construi casele, însă prezentul e marcat de forțele modernității, care amenință să distrugă nu doar pacea zonei, ci însăși existența oamenilor. Chiar dacă pretutindeni vezi flori împodobind grădinile și dând senzația unei fericiri perpetue, în aproape fiecare casă locuiește câte un vârstnic care se teme că va fi deposedat de lucrurile care, fie și vechi, dau sens unei existențe altfel atât de monotone. Vom observa, apoi, că mai toate personajele din povestirile acestea sunt nefericite și situate mereu sub semnul solitudinii, de la deja amintita Rahel, din *Săpători*, la Arie Tzelnik, din *Moștenitorii* sau la protagoniștii din *Cântăreți* sau *Abandonați* – căci fiecare își trăiește singurătatea în felul său: unii sunt

singuri, alții doar se simt singuri (și niciodată nu se știe ce este mai greu!), altora le-au plecat toți apropiații, unii jelesc copii prea de timpuriu decedați, iar cei mai mulți par captivi în mrejele unor vieți care le rămân străine și care le dau întotdeauna senzația că trec pe lângă ei fără să-i lase să le și trăiască. În ciuda titlului, nu avem, deci, de-a face nicidecum cu pitorești scene de familie și nici cu pastorale tablouri, ci dimpotrivă, cu o extraordinară evaluare a efectelor pe care teama și incapacitatea de a mai comunica le au asupra oamenilor. Nu doar asupra oamenilor din Tel Ilan, Amos Oz observând chiar, în acest sens, că problemele personajelor descrise aici sunt, în fond, universale.

Citită astfel, și ultima povestire din carte, *Într-un loc îndepărtat, în alte vremuri*, primește o nouă semnificație. Căci, după încă o sută de ani, în localitatea altădată înfloritoare sau cel puțin fermecătoare totul s-a degradat, iar într-un astfel de mediu mai poate supraviețui doar partea cea mai întunecată a vechii comunități. Fabulă apocaliptică, nouă variantă a unui Macondo în cheie israeliană distrus definitiv de nesăbuința oamenilor incapabili să mai aibă răbdare unii cu ceilalți și deloc dispuși să se mai asculte unii pe ceilalți până la capăt? Câte ceva din toate acestea – și, desigur, ca întotdeauna în cazul prozei lui Amos Oz, și ceva pe deasupra. Dovadă că, până și atunci când toate inimile par a fi împietrit și totul pare a fi căzut în degradare, mai există o rază de speranță, o șansă de salvare, deci o soluție, fie ea și parțială: să faci armele să tacă prin intermediul muzicii, iar dacă armele nu pot fi reduse la tăcere definitiv, măcar să știi cum să cânti mai tare.

## AFRICA DE SUD DINCOLO DE ALB SAU NEGRU

*Așteptându-i pe barbari*, romanul publicat în anul 1980 de scriitorul de origine sud-africană J. M. Coetzee a fost considerat în mod unanim „o realizare artistică de excepție”, confirmând „un talent narativ remarcabil”. Beneficiind de o relativă relaxare a stilului alert și tensionat din romanul anterior, *In the Heart of the Contry* (1977), și făcând dovada deplinei maturități artistice a autorului prin puterea de a ridica viziunea estetică aparent legată de un anumit spațiu – geografic și cultural foarte bine definit la o semnificație general-umană, această carte a lui Coetzee (care avea să fie laureatul Premiului Nobel pentru Literatură pe anul 2003), a creat o uluitoare și tragică (în toate semnificațiile sale) fabulă a colonialismului, dar care, prin mesaj și structură de profunzime, a depășit granițele Africii de Sud, transformând în suferință umană valabilă oriunde și oricând aventura existențială a protagonistului.

În *Viața și vremurile lui Michael K\** (1983), autorul se bazează pe toate datele experienței sale românești anterioare, se situează, în linii mari, în aceeași direcție, însă face un pas (sau mai mulți) înainte. Pe de o parte, pentru că spațiul de desfășurare a acțiunii este, acum, mult mai strâns legat de realitățile Africii de Sud, iar cititorul le va cunoaște prin intermediul personajului principal, ale cărui drumuri și căutări îl duc dintr-un Cape Town (sfâșiat de violențe și disputat între bandele rivale și grupările militare combătute din timpul războiului civil) în zona rurală din Karoo, pentru ca, apoi, Michael K să revină în orașul de unde plecase, însă mult mai singur și marcat de numeroase experiențe limită, la capătul cărora el însuși va ajunge să se întrebe cum de mai trăiește. Dincolo, însă, de această determi-

---

\* J. M. Coetzee, *Viața și vremurile lui Michael K*. Traducere de Eduard Bucescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

nare geografică și istorică foarte precisă, romanul de față vorbește despre realitățile lumii contemporane, despre violență și nedreptate, despre singurătate și disperare, iar cititorul înțelege că și aici Coetzee construiește tot o fabulă existențială, ale cărei note sunt, însă, mult mai accentuat tragice decât în oricare din scrierile sale anterioare și că, în plus, cadrul de desfășurare a acțiunii ar putea fi reprezentat, dacă facem abstracție de denumirile orașelor și de realitățile istorice ale apartheid-ului sud-african, de oricare țară din Lumea a Treia, sfâșiată de decenii întregi de războaie fratricide și de violențe interetnice.

Se poate remarca și că tonul din *Viața și vremurile lui Michael K* este mai sumbru și (voit!) mai impersonal decât acela determinat de accentuarea permanentă a unui eu auctorial din *Așteptându-i pe barbari*: „Într-o dimineață târzie de iunie, pe când avea treizeci și unu de ani, lui Michael K i-a fost adus un mesaj în timp ce aduna frunzele cu grebla în parcul De Waal. Mesajul era de la mama lui, dar scris de altcineva. Era anunțat că fusese externată din spital și că dorea ca el să vină să o ia.” De aici, începe odiseea celor doi: mama sa, simțind că i se apropie sfârșitul, decide să plece, împreună cu fiul, din Cape Town spre Prince Albert, regiunea unde trăise în copilărie și adolescență și unde fusese mai fericită. E evidentă și influența lui Franz Kafka asupra structurii acestui roman al lui Coetzee – influență care apare încă din titlul cărții, căci Michael K e, și nu doar prin nume, descendentul personajelor kafkiene Josef K. din *Procesul* sau al agrimensorului K., din *Castelul*. Apoi, în comparație cu celelalte romane ale lui J. M. Coetzee, *Viața și vremurile lui Michael K* se distinge prin subiectul mai simplu, scriitorul identificând acele aspecte cu adevărat relevante ale realității, impresionate tocmai prin frusta lor elementaritate. De aceea, lectura acestui roman se face cu sufletul la gură, poate nu atât datorită invenției epice sau vreunei aventuri extraordinare pe care ar trăi-o protagonistul, ci pentru că fiecare pagină a cărții, deși aparent marcată de impersonalitatea specifică prozei de maturitate a autorului, impresionează într-un mod specific, trimitând la semnificația tragediei

existențiale pe care doar un William Faulkner a mai analizat-o cu atâta pregnanță. Citind fragmentele unde Coetzee prezintă călătoria celor doi, mamă și fiu, care își încarcă întregul avut într-un cărucior și o pornesc, pe jos, către un oraș atât de îndepărtat, încât, în contextul războiului civil sud-african, acesta pare situat de-a dreptul la capătul lumii, avem în față, ca în filigran, romanul lui Faulkner, *Pe patul de moarte*. Cu atât mai mult se vedește această influență faulkneriană asupra cărții lui Coetzee, cu cât mama lui Michael K moare în cursul acestei călătorii epuizante, nemaiapucând să-și revadă ținuturile natale, moment în care fiul său își spune că singurul scop în viață pe care îl mai are este de a duce rămășițele pământești ale celei care i-a dat naștere exact în locurile pe care ea își dorise să le mai vadă o dată, înainte de a închide ochii pentru totdeauna.

*Viața și vremurile lui Michael K* este împărțit în trei părți, cea dintâi (cea mai întinsă, de altfel) prezentând mare parte din călătoria lui Michael către Prince Albert, până în momentul în care este suspectat că ar ajuta grupările de partizani și încarcerat într-o tabără de muncă. Cea de-a doua parte este narată de doctorul care, impresionat de starea tânărului de culoare (acesta are buza de iepure și prezintă și un retard psihic considerat grav, drept pentru care, la Cape Town trăise mai mult în centre speciale pentru copiii cu dizabilități, iar apoi nu reușise să obțină decât modesta slujbă de grădinar în cadrul Administrației Parcurilor din oraș) încearcă să-l trateze. Dar ironia autorului apare chiar și în fragmentele dedicate interesului pe care numitul doctor îl poartă nefercitului pacient, căci Coetzee nu ezită să sublinieze în câteva rânduri că, deși preocupat de acest caz, doctorul nu va fi niciodată în stare să-i rețină numele, spunându-i, eventual, Michaels... Iar „Michaels” îi va refuza ajutorul, exact așa cum procedase, într-o situație asemănătoare, și Bartelby din opera lui Melville.

Inevitabil, Michael se simte singur și izolat chiar și atunci când unii dintre semenii săi îi arată puțină compasiune, iar localitățile prin care trece vor căpăta și ele un aer de orașe desprinse, parcă, din cele mai sumbre distopii ale

literaturii secolului XX. Protagonistul va refuza, deci, să facă parte dintr-o societate care, chiar și atunci când, din cine știe ce interese conjuncturale îl acceptă, îl tratează cu indiferență, neînțelegându-i problemele și refuzând să-l privească în calitate de ființă umană, iar nu doar de „negru handicapat”... Ultima secvență narativă a romanului prezintă întoarcerea lui Michael la Cape Town, drumul său marcând, parcă, circumferința unui cerc vicios, din care nu există, pentru el, cale de scăpare. Situația aceasta este, din nou, kafkiană, la fel cum sunt și numeroase trimiteri din text, mai ales cele în care personajul este comparat nu cu un animal, așa cum se întâmpla în cazul altor protagoniști ai cărților lui Coetzee, ci cu o insectă, fiind, practic, asemănat cu Gregor Samsa din *Metamorfoza*. Apoi, tot Michael este varianta sud-africană a unui nou – și iarăși kafkian – „artist al foamei” și cum altfel decât însingurat.

Încercarea de a face dintr-un tânăr despre care se crede că ar suferi de un handicap psihic personajul principal al unui roman – și mai ales al unui astfel de roman! – prezintă o serie de riscuri și ridică în fața autorului care s-ar angaja în acest demers numeroase probleme, dintre care cea mai evidentă (dar și cea mai mare!) este căderea în melodramă sau tendința de a conferi personajului o profunzime psihologică greu de explicat în condițiile date. Faulkner însuși, în *Zgomotul și furia*, a avut de rezolvat această problemă și a făcut-o în mod strălucit. Coetzee îi urmează exemplul, însă nu trebuie să uităm nici o clipă că Michael nu este Benjy Compson. Protagonistul din *Viața și vremurile lui Michael K*, dincolo de ceea ce se spune despre el, are realmente o inteligență nativă vie, precum și o profundă înțelegere a lumii din jurul său, fiind în stare a stabili o legătură profundă cu natura și cu viețuitoarele care îi ies în cale, dar și a face deosebirea între intențiile reale și declarațiile (nu o dată pline de o retorică găunoasă) ale celor care vor să-i facă rău pretinzând că încearcă să-i facă bine.

Acesta este și motivul pentru care, chiar alegând să revină în Cape Town, tânărul va decide să se situeze la marginea societății, cu o demnitate impresionantă, greu de în-

teles de către autoritățile gata să-l transforme într-un număr și într-un „caz” internat în vreun centru pentru persoanele nevoiașe. Coetzee nu face altceva, în acest roman, decât să reia marile teme prezente în toate cărțile pe care le-a scris, de la *Așteptându-i pe barbari* la *Dezonoare* sau *Jurnalul unui an prost*: violența nejustificată, solitudinea imposibil de depășit, relația strânsă dintre existența de zi cu zi a oamenilor obișnuiți și evenimentele istorice. Cu o precizare: în *Viața și vremurile lui Michael K* centrul de semnificații este reprezentat de lupta unui om singur, aflat, întotdeauna singur, împotriva structurii sociale incapabile să-l înțeleagă. Dar, în egală măsură, de dorința acestuia de a supraviețui, chiar și în circumstanțe dintre cele mai potrivnice și în mijlocul unor violențe greu de imaginat, care amenință să-l distrugă. Împotriva părerii comune a celor care-l înconjoară, Michael K demonstrează, prin toate actele și faptele sale, că înțelege perfect cuvintele epigrafului pe care Coetzee l-a ales pentru acest roman: „Războiul este părintele și regele tuturor. Pe unii îi adeverește ca zei, pe alții ca oameni. Pe unii îi înrobește, pe alții îi eliberează.” Fără să-și dorească vreo clipă să devină zeu, Michael disprețuiește orice act de violență, rămânând om și simțindu-se eliberat, în acest fel (doar în acest fel!), chiar și în mijlocul unui război care pare, uneori, a distruge tot ce e omenesc în lumea atât de dură a Africii de Sud.

„Într-un anume sens, scrisul și literatura în ansamblu sunt întotdeauna dialogice, deoarece implică aducerea în prin plan a tuturor vocilor – și contravocilor – pe care scriitorul le poartă în sine, precum și stabilirea unui nou raport de forțe între acestea. Ține de seriozitatea fiecărui scriitor să evoce/invoce aceste voci diferite, adică să se dovedească în stare a abandona consacrată poziție a autorului tradițional care se presupune că știe totul despre toate personajele sale”, afirma J. M. Coetzee într-un interviu datând din anul 1992. Iar dacă îi citim cu atenție romanele, de la *Dusklands* (1974) și până la *Viața și vremurile lui Michael K* ori *Dezonoare*, vom realiza că scriitorul a rămas mereu credincios convingerii amintite, făcând din polifonia vocilor/contra-



vocilor fundalul esențial al tuturor textelor pe care le-a publicat.

Diferitele voci alături de nenumăratele lor tonalități sau intensități devin, treptat, veritabile expresii ale caracterului personajelor sale, iar forma însăși pe care opera sa o adoptă demonstrează, de asemenea, intuirea implicațiilor pe care acest adevărat principiu dialogic le are în proza contemporană. Acesta este secretul efectului pe care romanele sale îl au la lectură, precum și al numeroaselor interpretări pe care acestea le suscită, cititorul fiind silit să devină activ, să se implice în decodificarea sensurilor textului și în interpretarea cât mai adecvată a acestora. Tot de aici provine și ambiguitatea pe care autorul știe cum să o mențină, iar uneori să o transforme în adevărat principiu ordinator al scrierilor sale, mai cu seamă a celor mai recente. Coetzee face ca granițele (presupuse a fi cât se poate de clar definite) între textul de ficțiune și cel memorialistic să se atenueze sau chiar să dispară, iar trilogia intitulată *Scene de viață provincială* demonstrează acest fapt. Purtând subtitlul *Memorii*, dar fiind scrise la persoana a treia, cele trei romane, *Boyhood* (1997), *Youth* (2002) și *Summertime* (2009), accentuează de la bun început statutul protagonistului narator, dar și multiplele semnificații pe care adevărul faptelor și al biografiei le primește pe măsură ce tinde să se transforme în adevăr estetic.

Încă din romanul său de debut, *Dusklands*, autorul a încercat să dea materialului narativ o tentă autobiografică, dacă e să amintim doar amănuntul că unele dintre personajele de aici poartă numele de Coetzee. Ulterior, scriitorul a accentuat, în multe luări de poziție, importanța scriiturii confesive pentru întreaga sa creație și, deopotrivă, înțelegerea autobiografiei drept un gen aparte, cu reguli diferite de cele ale ficțiunii. Pe urmele marilor săi predecesori – față de care nu a ezitat să-și exprime profunda admirație – Tolstoi, Dostoievski sau Rousseau, Coetzee încearcă să găsească, din propria sa perspectivă, cel mai potrivit răspuns la marea întrebare cu care (și) aceștia s-au confruntat: și anume, cum să spui adevărul într-o autobiografie și cum se mai pot

scrie memorii în condițiile în care experimentele narative domină lumea literară. Unul dintre posibilele răspunsuri – sau, mai degrabă, meditații cu privire la toate acestea – este și *Copilărie\**, prima parte din *Scene de viață provincială*.

Considerată de mulți exegeți drept cea mai accesibilă, mai directă ca mesaj și mai clară ca semnificații dintre toate cărțile lui Coetzee, *Copilărie* este povestea anilor de școală ai unui băiat care locuiește în orașul Worcester din Africa de Sud împreună cu familia sa și, în egală măsură, istoria relațiilor adesea dificile pe care acesta le are cu părinții săi, a problemelor căsniciei acestora urmate de mutarea la Cape Town și a încercărilor lui de copil (purtând un nume afrikaans, crescut după un model cultural britanic, pretins catolic dar incapabil de a se regăsi cu adevărat în vreuna dintre religiile practicate/acceptate în sistemul de învățământ) de a se adapta la noul mediu, la noua școală și la mereu noile provocări pe care existența într-o lume populată atât de albi, cât și de negri i le pune în față. Sensibil și introvertit, afectuos în esență, dar lipsit de dorința (abilitatea?) de a-și exterioriza sentimentele, protagonistul din *Copilărie* ne duce cu gândul la *Portret al artistului în tinerețe*, mai cu seamă pentru că avem de-a face, și în textul lui Coetzee, cu o fascinație pentru cuvinte și pentru cărți desprinsă, parcă, din cele mai bune pagini ale lui James Joyce. Treptat, însă, copilul devine tot mai conștient că, dincolo de realitatea cărților, realitatea existenței de zi cu zi e dură și nemiloasă, că nedreptăți sunt la tot pasul, de la școala unde băieții sunt bătuți în mod sistematic și până la organizarea statului sud african din epoca segregării rasiale. Totul expus într-un stil frust, lipsit de podoabele de prisos și cu o extraordinară stăpânire a tuturor mijloacelor de expresie, astfel ca unii critici au apropiat acest text de *Speak, Memory*, de Vladimir Nabokov. Structura, însă, precum și subtilitățile implicate în *Copilărie* la numeroase niveluri dau impresia că sunt desprinse din apanajul prozei de cea mai bună cali-

---

\* J. M. Coetzee, *Copilărie. Scene de viață provincială*. Traducere și note de Irina Horea, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

tate mai degrabă decât din acela al unei simple scrieri memorialistice – domeniu în care pericolul cel mai des întâlnit este căderea în hagiografie... Dar Coetzee îl evită, în ciuda cronologiei pe care o respectă și în ciuda sincerității pe care o accentuează adesea – utilizând, pentru a ajunge la un rezultat cu adevărat remarcabil, persoana a treia, (în *Copilărie*, John este „el”, nu „eu”). Cititorului i se oferă, astfel, necesara perspectivă, iar autorul își dă ocazia de a se bucura de beneficiile distanței narative, a îndepărtării, fie ea și una aparentă, de subiectul narator. Efectul cel mai evident este libertatea pe care cititorul o are, în acest fel, de a evalua totul și de a medita singur asupra faptelor și întâmplărilor relatate, dovadă că nici măcar memoriile nu trebuie să mai fie expresia sincerității autorului, ci să se constituie într-o operă literară de sine stătătoare.

Protagonistul se consideră „a avea inima împietrită”, acesta e păcatul pentru care se acuză cel mai des. În plus, nu ezită să ascundă, în anumite situații, adevărul față de mama sa, pe care, de fapt, o iubește (părintele adesea detestă și încă și mai adesea absent fiind tatăl), să mintă, deci, în mijlocul unei lumi în care minciuna și ipocrizia fuseseră ridicate la rangul de politică de stat, să se arate lipsit de milă – chiar și față de sine, mai ales față de sine. („Iubirea ei oarbă, copleșitoare, capabilă de atâta jertfă de sine îl tulbură. Ar vrea ca ea să nu-l iubească atâta. Ea îl iubește total, prin urmare și el trebuie s-o iubească total, asta-i logica pe care ea i-o impune. Nu va fi niciodată în stare să-i întoarcă toată iubirea pe care o revarsă asupra lui. Gândul la o viață întreagă îndatorată iubirii îl zăpăcește. [...] Iubire. Asta este iubirea, această cușcă în care se zbate, se învârtește ca un biet babuin dezordonat.”) Dar, cu toate acestea, reușește să nu se înșele niciodată pe el însuși, să nu se autoiluzioneze și să nu se trădeze.

Perspectiva pe care, cel puțin formal, o adoptă Coetzee este aparent limitată, determinată fiind de o relatare la persoana a treia, la fel cum procedase, în paranteză fie spus, conaționalul său Damon Galgut, în *In a Strange Room*, dar mijloacele pe care Coetzee știe să le orchestreze perfect dau

discursului o substanță și o profunzime remarcabile. Dacă, de pildă, în *Dusklands* sau *In the Heart of the Country*, autorul utiliza narațiunea la persoana întâi pentru a facilita cunoașterea cât mai bună a protagoniștilor de către cititor, recursul făcut, în *Copilărie*, la persoana a treia subliniază că John devine, pe parcurs, mai degrabă expresia unui discurs biografic decât strict autobiografic. Singurătatea și înstrăinarea pe care micul erou le trăiește se dovedesc, astfel, a fi cu atât mai acut prezentate și exprimate, cu cât perspectiva nou dobândită în acest fel dă senzația că rămâne exterioară tocmai pentru a exprima realitățile cele mai intime ale ființei. Prin urmare, subtextual, cititorul intuiește care e întrebarea fundamentală pe care și-o pune la infinit John (numit întotdeauna astfel de ceilalți, niciodată de el însuși!): nu atât „Cine sunt eu?”, ci, cadrul de desfășurare fiind Africa de Sud, „Cine sunt eu dacă ei sunt astfel?” Inechitatea menținută în sistemul de învățământ, umilințele la care erau supuși cei de culoare, precum și interpretarea istoriei în funcție de interesele politice îl determină pe copilul aflat pe drumul spre adolescență nu doar să nu (mai) poată stabili o reală comunicare cu colegii săi ori cu cei care, cel puțin teoretic, ar trebui să-i fie apropiați (rude, vecini, cunoscuți), ci chiar, în anumite puncte, să nu se mai recunoască pe sine, alienarea trăită de acesta fiind oarecum similară, în unele situații, cu aceea a personajelor lui Samuel Beckett.

În *Copilărie*, Coetzee nu explorează până la capăt doar eul unui protagonist cu care se identifică, fie și parțial ori temporar, prin chiar subtitlul pe care îl alege pentru această carte, ci nutrește speranța de a-și ajuta cititorii (mai ales pe aceia din Africa de Sud) să se cunoască pe ei înșiși; cu adevărat și dincolo de aparențe. Întrebarea cheie devine, deci, spre finalul *Copilăriei*, nu doar „Cine sunt eu?” (respectiv „Cine este el?”), ci mai degrabă „Cine cred cei din jurul său că este el, uitând să se întrebe cine sunt ei înșiși?... Structura narativă își accentuează polifonia și își privilegiază vocile ori contravocile esențiale mai ales în ultimele pagini, marea temă a cărții devenind, dacă privim lucrurile din această perspectivă, adevărul și dificilul drum pe care

oricine trebuie să-l urmeze – să-l caute – pentru a afla cine este în spatele măștilor sociale, dincolo de statutul material și, fără îndoială, mai cu seamă dincolo de alb sau negru. Astfel că, intuirea de către protagonist a vocației sale și a importanței cuvântului scris nu e deloc întâmplătoare, finalul cărții trimițând din nou la *Portretul* lui Joyce, dar și, tangențial și oblic, la proustianul Marcel din *În căutarea timpului pierdut*, care își descoperea vocația artistică, la fel cum și John va intui că, în pasiunea lui pentru cuvinte se află cel puțin unele dintre răspunsurile la marile întrebări care-l frământă: „Cum va ține el în capul lui toate cărțile, toți oamenii, toate poveștile? Și, dacă el nu-și va aminti de ele, cine altcineva își va aminti?”

**ISMAIL KADARE.**  
**CRONICA ISTORIEI ȘI ISTORIA PERSONALĂ**

„Părea că, asemenea unui animal preistoric, orașul acesta se ivise în vale într-o noapte de iarnă și apoi se cățărase cu greu pe coasta muntelui, într-atât era de ciudat. Aici totul era vechi și împietrit, începând cu străzile și cișmelele și sfârșind cu acoperișurile caselor masive, vechi de secole, acoperite cu plăci de bazalt, asemănătoare unor solzi uriași. Era greu de crezut că sub platoșele acelea pulsa viața. Călătorului care venea pentru prima oară i se năzărea să facă tot felul de comparații, dar orașul scăpa oricărei încercări de acest fel, pentru că orașul acesta nu semăna cu absolut nimic.” Începându-și în acest fel romanul *Cronică în piatră* (1971)\*, Ismail Kadare evidențiază, încă din primele pagini că, dincolo de întâmplările pe care le va relata și într-un fel mai presus de esența personajelor cu care își va popula discursul narativ, textul acesta este, mai ales, cartea unui oraș – carte ce va fi continuată, după ani de zile, de microromanul *Vremea nebuniei* (2005). Iar dacă prima parte era centrată pe evidențierea atmosferei unui oraș albanez în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, cea de-a doua, plasată, din punct de vedere temporal la câțiva ani după încheierea conflagrației mondiale, se caracterizează prin aceea că, în ciuda așteptărilor pe care cititorii iubitori de *happy-end-uri* ar fi putut să le aibă, scriitorul nu încearcă să demonstreze în nici un fel întoarcerea la vreo normalitate ori la vechile ocupații pașnice, ci dimpotrivă, consfințește, prin chiar titlul pe care-l dă cărții, schimbările definitive pe care le-au suferit și cărora le-au fost martori oamenii și care au afectat deopotrivă locurile și vremurile.

---

\* Ismail Kadare, *Vremea nebuniei. Cronică în piatră*. Traducere și note de Marius Dobrescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

Considerat un candidat serios la Premiul Nobel, dar rămânând, cu toate acestea și în ciuda numeroaselor distincții cu care a fost încununat în ultimele decenii, o prezență discretă în lumea literară a contemporaneității, Ismail Kadare aduce în prim plan în aceste creații efectele pe care războiul le are asupra oamenilor. Iar dacă despre Franța și Germania, Italia sau Japonia ori Statele Unite ale Americii s-a vorbit și s-a scris foarte mult în legătură cu acest aspect, despre Albania se cunosc mult mai puține lucruri. Fără să încerce să aștearnă pe pagină adevărul istoric și fără pretenția vreunei exhaustivități, Kadare, deși își intitulează romanul „cronică”, nu intenționează să realizeze vreo cronologie și cu atât mai puțin să facă o operă de investigație științifică. Ci, rămânând ancorat în realismul care îi caracterizează numeroase creații, să spună, în primul rând, o poveste. Nu neapărat de și despre război, nici măcar despre frontul din Albania, ci mai cu seamă despre oameni și despre locuri, despre lucrurile mici dar esențiale întotdeauna (și mai ales în vremuri de restriște) în existența cotidiană, căci ele reușesc să mențină ființa umană pe linia de plutire, chiar și în mijlocul unui război; fie el și mondial... În plus, accentele prozei de atmosferă sunt caracteristice acestui text, iar asta se vede încă din primele sale rânduri.

Vocea narativă este aceea a unui copil îndreptându-se spre adolescență, prin ochii căruia sunt privite marile evenimente ce marchează situația Albaniei în acei ani tulburi. Însă, din loc în loc, relatarea acestuia este întreruptă de intervenții ale autorului Cronicii, înregistrând evenimente dintre cele mai obișnuite sau, dimpotrivă, dintre cele mai neobișnuite ce se petrec în straniul oraș de piatră. Textul este punctat de fragmente meditativ-lirice, vorbind, chiar dacă adesea indirect, despre sufletul acestui uluitor oraș, ascuns sub pietrele din care e construit, apărat de ele și, deopotrivă, apăsat de acestea. Influența operei lui Rilke se regăsește, așadar, mai cu seamă dacă avem în vedere capacitatea lui Kadare de a înregistra schimbările infinitezimale ce au loc în orașul de piatră înzestrat – nu se poate nega acest lucru – cu un suflet ce copleșește, uneori, existența

locuitorilor săi, și care va fi identificat abia în *Vremea nebunii* drept Gjirokaster.

Spațiul acesta este, pentru narator, loc de joacă și câmp deătălie, în care copiii ajung uneori fără să înțeleagă prea bine ce se întâmplă. Aici ei văd pentru prima dată oameni morți și înțeleg că viața poate fi, în anumite circumstanțe, întreruptă cu brutalitate, iar universul lor e bulversat, căpățânile de varză de pe tarabele din piață ajungând să le pară, atunci când le privesc mai cu atenție, capete retezate... Critica literară a vorbit despre dimensiunea autobiografică a acestor texte, evidentă, fără îndoială, mai ales dacă ținem seama de amănuntul deloc lipsit de importanță că Ismail Kadare s-a născut în anul 1936, în orașul Gjirokaster, numit, datorită configurației sale și structurii specifice, „Orașul de piatră”... Însă autorul nu a intenționat să facă din *Cronică în piatră* o operă exclusiv memorialistică, ci să realizeze o scriere melancolică și profundă, meditativă și punctată, nu o dată, de accente pesimiste, care vorbește nu doar despre sine însuși, ci are în vedere efectele mării istorii asupra istoriei personale a oamenilor. De aceea, familiile se destramă, ființele nu se mai regăsesc ori nu-și mai pot recunoaște apropiatții ori nu-și pot explica faptele acestora, căci războiul distruge nu atât realitatea fizică și edificiile din orașe, ci mai cu seamă structura interioară, mereu fragilă, a ființei umane. Și indiferent dacă războaiele sunt provocate de invadatorii italieni sau greci, de bombardamentele Aliaților sau de teroarea trupelor germane, efectele sunt, practic, aceleași...

Însă pentru naratorul din *Cronică în piatră*, orașul e viu, trăiește și respiră prin toți porii și prin toate pietrele din care e construit. Chiar și picăturile de ploaie prind viață în momentul în care ating această zonă atât de neobișnuită. Maturizarea copilului se petrece, însă, mult prea repede, căci e silit să descopere, alături de prietenul său, Ilir, că totul o ia razna, ori să facă efortul de a înțelege frânturile de fraze prinse de la cei mari, cum că „ar fi nevoie de râuri de sânge pentru ca noua lume să se poată naște.” Iar concluzia lor e, pe de o parte întemeiată, din perspectiva pe care o



adoptă autorul, iar pe de alta, înrădăcinată în vechile tradiții ale Albaniei (aflate în legătură și cu numeroasele farmece și vrăji de care unele personaje sunt sau par a fi afectate), pe care copiii le cunosc prea bine: „Te cred. Când faci un pod nou trebuie sacrificat cineva, dar când faci o lume nouă...” Acesta e contextul în care copilul aflat pe drumul către adolescență ajunge să amestece, în anumite momente, realitatea cu literatura, referindu-se la o vecină ca la „Lady Macbeth” și invitând cititorul să întrevadă, în portretul pe care-l face unui consătean, Dino, preocupat de inventarea unui aparat de zbor, imaginea lui Isus Hristos: acela, chiar în clipa în care e silit să se refugieze din fața invaziei germane, își poartă aeroplanul pe umeri, ca pe o nouă cruce într-un altfel de drum pe Golgota – dar nu mai puțin dramatic. Istoria este, practic, privită exclusiv prin intermediul repercusiunilor pe care le are asupra locuitorilor orașului de piatră, în mod clar un oraș care nu e ca toate celelalte: „Ăsta nu-i oraș. Ăsta-i o dementă”, se spune la un moment dat, către final, ca pentru a se pregăti calea spre textul următor, *Vremea nebuniei*.

Cum se poate, însă, supraviețui, totuși, acestei nebunii colective și acestei demențe reprezentate de război? Fără să încerce să impună vreo nouă posibilă soluție, Kadare sugerează una – singura pe care o poate întrevădea și singura pe care o găsesc, în acele momente, oamenii din Gjirokaster. Și anume, de a povesti. Și de a ține, astfel, moartea, la cât mai mare distanță – chiar dacă, adesea, această distanță se dovedește a fi iluzorie. Imaginea Șeherezadei istorisind povești pentru a se salva de amenințarea morții devine, astfel, evidentă, odată cu relatările făcute de mai multe personaje, de bunica și de tata-mare, de Gegeo, ori de frumoasa noră a lui Nazo, cea zisă „miresuca”. Toate, punctate de leitmotivul cărții, rostit de Kako Pino, „e sfârșitul lumii...” Autorul știe foarte bine că fără Povestitori, pe care îi înzestreaază cu un rol atât de important în desfășurarea textelor sale, toată construcția – narativă și umană – edificată în orașul de piatră ar tinde să se destrame. Iar de aici mai e doar un pas până la afirmarea necesității creării unui spațiu în stare să cu-

prindă toate experiențele personajelor sale. Pas pe care Kadare nu ezită să-l facă, plasând totul în atmosfera miraculoasă pe care o descrie, a unei Albanii necunoscute cititorilor occidentali. Abia în felul acesta romanele sale reușesc să reordoneze până la capăt întregul trecut al unei zone esențiale a imaginației est europene, zona muntoasă a Albaniei, care, până la el, părea a fi supusă doar folclorului facil sau denunțării naive. În felul acesta, doar în felul acesta, el reușește să facă din *Cronică în piatră* o „istorie” – a spus-o, de altfel, el însuși – ce se poate continua ca viață.

Pe acest fond, naratorul și Ilir se furișează pentru a privi, în lipsa altor distracții, spectacolul crud de la abator, unde sunt sacrificate vitele, dar sunt, la scurtă vreme, siliți să fie martorii retragerii trupelor dușmane ai căror soldați, murdari și răniți, nu sunt în stare de altceva decât să mai cerșească o coajă de pâine și mila celor pe care îi atacaseră cu puțin timp în urmă. Sau să se înfioare atunci când un tânăr din oraș începe să coboare în toate pivnițele vecinilor în căutarea iubitei sale – fără îndoială, momentul prielnic pentru Kadare, ca autor, să aducă în prim plan consacrată imagine a coborârii în Infern a lui Orfeu, pentru a o readuce la viață pe Euridice... Totul spus cu o nostalgie atât de profundă, încât devine, pe alocuri, imposibil de analizat cu rigidele și insuficiente mijloace ale criticii literare și care reprezintă, într-un fel, efortul lui Kadare însuși de a recu-pera anii copilăriei sale, chiar dacă presupusa vârstă de aur a fost, nu o dată, supusă intruziunii brutale a istoriei. Nu vor surprinde modul și tonalitatea doar parțial proustiene, așa cum unii exegeți au afirmat, în care Kadare își încheie *Cronica*: „Am revenit după o lungă despărțire în nemuritorul oraș cenușiu. Pietrele acestea mă cunosc. În orașe străine, pășind pe bulevarde largi și luminoase, m-am împiedicat adesea acolo unde nimeni nu se-mpiedica. Străzi. Pivnițe. Case străvechi. Sunteți acolo, împietrite pe veci, dimpreună cu semnele lăsate de cutremure, de ierni și de furtunile omenеști.”

Ismail Kadare a fost definit adesea drept un virtuoz al scrierilor parabolice, de natură a pune în discuție 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.

Prin acest gen de proză, Kadare (care s-a afirmat mai întâi ca poet) se înscrie într-o tendință bine reprezentată în literatura albaneză a anilor '60 – '70, alți autori care s-au raportat la aceasta fiind contemporanii săi Fatos Arapi și Dritero Agolli. Dar, în cadrul acestei orientări, Ismail Kadare își afirmă în scurt timp vocea proprie și se individualizează – 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 adesea de scriitor pe „Kanun”, vechea lege albaneză a răzbunării după principiul „ochi pentru ochi”, nescrisă, desigur, 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 marii însingurări*, cât și în *Concert la sfârșit de toamnă*, *Anul negru* sau *Palatul Viselor*. 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. Dar fascinația Turnului Babel se manifestă, în cazul lui Kadare, într-un mod aparte. Astfel, *Palatul Viselor*\* abundă în suprapuneri de planuri și afirmă mereu singurătatea omului, fie că e vorba de o singurătate experimentată până la capăt în mijlocul naturii, fie în mijlocul armatei sau în marele oraș, toate acestea tinzând să devină un uriaș univers narcisiac, alteritate irecuperabilă a eului și a limbajului său. Textul romanului este, prin urmare, plin de „semne”, pentru ca cititorul să înțeleagă că nu este vorba de o simplă metaforă întâmplătoare. 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. 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 apăsă asupra societății de astăzi”, ca să-l cităm pe Paul Zumthor. Imaginea Turnului Babel îl readuce pe vechiul „om revoltat” la realitatea condiției sale ontologice și culturale, reliefându-i adevăratul destin. 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*.

Apreciat, în general, drept cea mai nemiloasă critică – și caricatură deopotrivă – a unui regim totalitar ce-și trăiește ultimele clipe, romanul *Palatul Viselor* este publicat într-o primă variantă la Tirana, în anul 1981, fiind interzis în scurtă vreme de cenzura regimului lui Enver Hodja. Kadare va republica textul, de astă dată în forma definitivă, abia în

---

\* Ismail Kadare, *Palatul Viselor*. Traducere de Marius Dobrescu, București, Editura Humanitas, 2007.

1990, după ce se stabilește în Franța. La un prim nivel, cartea pare a spune o poveste, iar titlul dă cititorului inocent senzația de permanentă raportare la lumea celor *O mie și una de nopți*. Numai că lectura va scoate la iveală extraordinara influență a prozei lui Kafka, nu doar deoarece *Palatul Viselor* este (și) o versiune nouă a celebrului *Castel*, ci și pentru că, de multe ori, întâmplările prin care trec personajele par desprinse din universul închis al unui proces fără de sfârșit și din care nu există scăpare, reprezentat în principal de incredibila birocrăție a sistemului totalitar.

Linia întâmplărilor prezentate cu lux de amănunte în primul nivel al cărții nu este foarte complicată. Astfel, într-o perioadă neprecizată exact, dar pe care critica literară a identificat-o ca fiind, probabil, începutul secolului XX, unul dintre sultanii Imperiului Otoman își propune proiectul extrem de ambițios de a-și controla supușii într-un mod absolut. Cum? Incredibil dar adevărat, sultanul dorește nici mai mult, nici mai puțin decât să țină sub observație visele tuturor locuitorilor! În sensul acesta, el va înființa Palatul Viselor, o instituție administrativ-opresivă menită a afla până și cele mai ascunse gânduri ale oamenilor vremii... Acesta este cadrul în care este introdus și în care va evolua tânărul Mark-Alem, descendent al unei vechi și nobile familii și care va trebui, ca un nou Iosif, să interpreteze toate visele înregistrate de Palat. După ani de zile, el va ajunge, la capătul unei extrem de dureroase inițieri – adevărată inițiere negativă – în vârful acestei incredibile piramide a puterii, fiind, însă, ros, din ce în ce mai frecvent, de îndoiele care i se cuibăresc tot mai adânc în suflet.

La un anumit nivel de semnificații, romanul poate fi citit și ca o cronică a unei perioade zbuciumate și complicate din istoria modernă a Albaniei. Scriitorul pornește, cel puțin parțial, de la o serie de evenimente istorice reale care au marcat începutul secolului XX nu doar în Albania, ci în general, în zona Balcanilor, evenimente care reușesc să contureze cu pregnanță imaginea acestei părți de lume. La fel ca și în *Anul negru*, de exemplu, și aici, tehnica punctului de vedere este perfect stăpânită de scriitor, rezultatul fiind

crearea unei atmosfere unice, în care totul pare (sau chiar este) posibil. Totul, mai puțin înțelegerea și reala comunicare între oameni, neîncrederea permanentă fiind determinată, desigur, de frica indusă de reprezentanții regimului opresiv, luând naștere, în acest fel, noul Babel balcanic. Uneori, scriitorul însuși dă impresia că încearcă să surprindă, în această carte, totul. Dar în Albania acelei vremi, totul însemna haos – mai puțin perfectă organizare a aparatului ce deservește Palatul Viselor. În plus, 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/reconstituirea ei ulterioară din chiar aceste fragmente prin crearea unui nou tip de discurs românesc a devenit estetica necesară. De aceea, necesară devine și permanenta referire la mitul Turnului Babel, așa cum se întâmplă și în romanul acesta al lui Kadare.

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 relatare de-a dreptul simultană a evenimentelor, iar temporalitatea e spațializată, ca într-un uriaș carusel pe care scriitorul ni-l desfășoară dinaintea ochilor în *Palatul Viselor*. 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 – nu mai poate fi un centru, ci devine chiar negația acestuia; nu mai e semnul unității, ci abolirea ei definitivă. Nu mai simbolizează comunicarea, ci dimpotrivă, are rolul de a consacra pentru totdeauna pierderea cuvântului prin care se face comunicarea. De aceea personajele par, câteodată, 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 bibli-

că 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. De aceea, în final, Mark-Alem va ajunge să-și pună din ce în ce mai multe întrebări cu privire la rolul misiunii sale în Palatul Viselor, în acest fel – doar în acest fel – reușind să-și recupereze, măcar parțial, umanitatea pe care aproape c-o pierduse de-a lungul anilor de supunere: „O să-i poruncesc sculptorului încă de pe acum să-mi dăltuiască pe piatra tombală o creangă de curmal înflorită, gândi el. Și, în vreme ce ștergea cu dosul palmei aburul de pe geam, își simți privirea încețoșată, încărcată de lumini și umbre. Atunci își dădu seama că plânge.”

Comparat cu numeroși reprezentanți ai prozei parabolice a secolului XX, de la Franz Kafka la Hermann Hesse ori Elias Canetti, în ceea ce privește capacitatea de a exprima alegoric realități altfel imposibil de abordat în condițiile unei dictaturi cum era cea a lui Enver Hodja, iar în privința profunzimii ficțiunii, cu Graham Greene printre alții, Kadare rămâne legat de spațiul balcanic și de problemele specifice acestuia, accentuând, chiar și în cele mai recente creații ale sale aceeași dimensiune psihologică și simbolică a unei opresiuni care, chiar dacă nu mai este prezentă la nivel exterior, se dovedește a avea implicații însemnate la nivel personal și a afecta psihologia protagoniștilor săi într-o manieră adesea nebănuită.

Apărut în anul 2008, romanul *Accidentul*\* începe cu prezentarea unui accident de automobil, care, deși pare desprins din rubrica faptului divers a publicațiilor cotidiene, se dovedește a fi mult mai mult. Victimele sunt doi cetățeni albanezi, Besfort Y și Rovenă, care își pierd viața în momentul în care șoferul pierde controlul asupra autovehiculului din cauză că, după cum va mărturisi ulterior, pe bancheta din spate se întâmplă ceva neobișnuit. Încercând

---

\* Ismail Kadare, *Accidentul*. Traducere și note de Marius Dobrescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

să vadă mai bine și să înțeleagă ce se petrece, șoferul taxiului se uită insistent în oglinda retrovizoare, însă tot ce reușește să spună anchetatorilor este că cei doi nu făceau nimic, ci doar „încercaseră să se sărute”.

După cum vor evidenția cercetările care urmează, Besfort Y era funcționar superior al Consiliului Europei (implicat, probabil, în decizia de bombardare a Serbiei și pasibil de a apărea în fața Tribunalului de la Haga pentru a fi judecat pentru crime de război), iar Rovena, mult mai tânără decât el și bursieră a Institutului de Arheologie de la Viena, era iubita alături de care acesta trăise, în ultimii doisprezece ani, o pasională poveste de dragoste, consumată prin toate colțurile Europei, în hoteluri de lux și în mijlocul unor peisaje unice. Cu toate acestea, după mărturiile prietenilor și cunoscuților, iubirea celor doi părea a traversa, în ultima vreme, o perioadă nefastă, însă Besfort și Rovena dădeau tuturor senzația că, fără să mai fie îndrăgostiți unul de celălalt, sunt, totuși, incapabili să se despartă și să-și continue viața separat. Cum cercetările inițiale sunt nerelevante, serviciile secrete se implică în rezolvarea acestui caz care devine tot mai spinos pe zi ce trece. Interesați de existența lui Besfort, agenții sârbi și cei albanezi se luptă, însă, cu morile de vânt, până când un detectiv anonim, investigator independent, pasionat nu doar de enigmele polițiste, ci și de substratul cultural al unor astfel de istorii (metaforă, deopotrivă, a scriitorului aflat mereu în căutarea adevărilor profunde ale existenței), decide să intre în scenă și să recompună ultima lună din viața celor doi, nepierzând din vedere nici punctul de vedere al Rovenei, dar nici pe acela al lui Besfort. Convins că una dintre cheile enigmei se găsește în oglinda retrovizoare a mașinii implicate în accident, o achiziționează doar pentru a cere ca aceasta să fie înmormântată odată cu el și exhumată după alți o mie de ani, timp suficient pentru ca obiectul – cu profunde implicații simbolice – să-și dezvăluie singur secretele întunecate, în apele care, până atunci, se vor fi limpezit de la sine...

Pus alături de romanele anterioare ale lui Kadare, *Accidentul* este lipsit de atmosfera excelent descrisă în *Palatul Vi-*



selor, dar și de semnificațiile remarcabil subliniate ale simbolurilor utilizate în text, din *Generalul armatei moarte* sau *Aprilie spulberat*. Până și nivelul narativ nu are tensiunea din *Amurgul zeilor stepei* și nici dimensiunea parabolică din *Cetea* sau *Mesagerii ploii*. Cu toate acestea, romanul e viabil din punct de vedere estetic nu doar datorită firului aparent polițist al cărții, ci, poate mai cu seamă, datorită capacității autorului de a relata o neobișnuită poveste de dragoste și de a-i da o dimensiune ce depășește cadrul strict al unei legături mai mult sau mai puțin acceptate sau acceptabile în conformitate cu standardele unei societăți refractare. În plus, deși epoca lui Enver Hodja a apus, cartea sugerează, în multe momente, atmosfera tensionată care a marcat trecerea Albaniei de la comunism la democrație – o democrație încă insuficient înțeleasă de populația mult prea obișnuită, după lungile decenii ale terorii, să trăiască mereu cu spaima în suflet.

Ca și alte creații ale lui Kadare, și aici avem de-a face cu un nivel simbolic, al permanentelor trimiteri la tradițiile albaneze și la folclorul Balcanilor, însă, acum, legendele care par a determina soarta celor doi îndrăgostiți loviți de soartă nu sunt suficient precizate, astfel că cititorul resimte adesea frustrarea de a nu înțelege totul – și mai cu seamă pe aceea că autorul nu explică, nici măcar în final și nici măcar indirect, straniile întâmplări pe care le descrie sau la care face permanente aluzii. Căci, de la baladele albaneze și până la povestea lui Orfeu și a Euridicei, trecând, desigur, prin ecouri din Platon și Virgiliu, Shakespeare și Cervantes, romanul acesta trimite la o întreagă literatură – cultă sau populară – de dinaintea sa, însă eșuează să-și clarifice sensurile. Poate și din cauză că Ismail Kadare însuși a încercat să spună prea mult și prea multe în prea puține pagini. Nici personajele nu sunt foarte bine definite la nivel psihologic, iar Rovena tinde să însemne doar suma unor detalii fizice – atractive, să recunoaștem... – dar incapabile să-i configureze o adevărată individualitate. Însă în *Accidentul* Kadare nu și-a propus să ofere cititorului nici un exemplu perfect de literatură realist-veridică, și nici măcar unul de proză polițistă extrem de atentă la detaliile pe care ar trebui

să le clarifice, astfel că, dincolo de faptul că realizezi imediat că nu vei putea, ca cititor, să părăsești lectura, înțelegi și că autorul a întreprins, aici, o excelentă incursiune în misterul imposibil de dezlegat ce stă la baza oricărei relații umane, mai ales a iubirii. Așadar, oricât de imperfectă în comparație cu marile sale creații anterioare se poate dovedi arta narativă din *Accidentul*, romanul poartă pecetea stilului unui mare scriitor – care rămâne realmente un mare scriitor chiar și în creațiile de rang secund.

*Accidentul*, fie el și *accident rutier*, exprimă, aici, una dintre marile teme ale prozei lui Kadare, și anume nestatornicia umană, dar și imposibilitatea de a păstra intactă și mereu minunată o relație – fie ea și de dragoste – în mijlocul unei lumi atât de plină de violență, de moarte și de amenințări de tot felul cum e cea a ultimelor două decenii. Besfort Y și Rovena, imperfect realizați, așa cum sunt, nu au nici mai multe defecte și nici mai multe calități decât alți contemporani ai lor – devenind, tocmai prin aceasta, reprezentativi pentru o întreagă generație a zonei Balcanilor, o generație incapabilă de statornicie sentimentală, dar asta nu din cine știe ce dorință de experimentare continuă, ci din cauza influenței imposibil de ignorat pe care mediul o exercită asupra oricărei ființe umane. Exilul, petrecut chiar și în camerele luxoase ale hotelurilor de cinci stele, e, oricum ai lua-o, tot un exil.

Efectul de confuzie controlată pe care Kadare îl păstrează până la final dă un aer halucinant și, pe alocuri, oniric întregii istorii, care împletește, astfel, povestea de dragoste a celor doi cu imagini din folclorul albanez și evaluează, indirect, și efectele Marii Istorie asupra existenței omenesci. Lumea exterioară devine, ea însăși, un univers alienant, unde totul se poate face și desface, iar fiecare element e în perpetuă transformare, astfel că stabilitatea, atât de mult visată de protagoniști, e imposibil de atins – și cu atât mai mult, de păstrat. Așa că certurile amare ale celor doi îndrăgostiți sunt inevitabile, la fel și împăcărilor repetate, precum și imposibilitatea lor de a concepe existența unul fără celălalt – cu toate că nici unul alături de celălalt nu le e

prea ușor. Unii critici au văzut și aici o alegorie, acum de altă factură, a regimului dictatorial al lui Hodja, atât Rovena, cât și Besfort aflându-se, unul față de celălalt, pe rând în rolul dictatorului și al victimei. Lumea celor doi devine, privită astfel, o nouă expresie a unui univers contemplat „through the looking glass”, altă formulă a unei existențe petrecute într-un tărâm al minunilor pe dos, întotdeauna pe dos. Sunt, astfel, explicabile și permanentele întrebări pe care accidentul celor doi le ridică. Să fi fost doar un accident, cu totul și cu totul întâmplător? Sau o sinucidere în doi? Ori, poate, o crimă neelucidată? Sau o nouă formă pe care vreun blestem din cine știe ce veche baladă o poate lua în zilele noastre, pe o autostradă?...

În egală măsură, însă, romanul acesta se dovedește a fi și o veritabilă lecție de lectură și de interpretare, câtă vreme cei doi ajung să se raporteze în permanență la un celebru fragment din *Don Quijote*, de Cervantes, și anume *Nuvela Curiosului nesăbuit*, intercalată în textul românesc, unde se prezintă triumghiul amoros format din Lotario, Anselmo și Camilla. Procedând astfel, Ismail Kadare afirmă, subtextual – dar extrem de explicit – că, în ciuda așteptărilor frustrate pe care unii cititori le pot avea (și!) la finalul romanului, dorința lui, scriind *Accidentul*, nu a fost neapărat aceea de a clarifica un mister polițist și nici de a ține vreun curs complementar de literatură postmodernă, ci în primul rând de a spune ceva esențial despre relațiile dintre oameni și mai cu seamă despre ce mai poate însemna iubirea în aceste atât de tulburi vremuri. Și trebuie să recunoaștem că reușește pe deplin în această încercare. Căci, după cum se exprimă autorul însuși, „Omenirea era speriată de subțierea stratului de ozon, de extinderea deșertificării, de terorism, dar de fragilitatea iubirii nu se alarmase nimeni...”

## CĂRȚI, PARFUMURI ȘI JOC AL IDENTITĂȚILOR

Patrick Süskind, unul dintre cei mai cunoscuți scriitori germani contemporani, își datorează faima mondială mai cu seamă piesei de teatru *Contrabasul* (1981), jucată cu un real succes în întreaga Europă, precum și peste Ocean, și romanului *Parfumul*, care va deveni rapid cea mai citită operă de ficțiune din spațiul cultural german după mari cărți ale literaturii universale, precum *Casa Buddenbrook* a lui Thomas Mann sau *Nimic nou pe frontul de Vest*, de Erich Maria Remarque. Interesant rămâne, în acest context, amănuntul – altfel, rarism într-o epocă atât de preocupată de acumularea capitalului de imagine chiar și în rândul oamenilor de litere – legat de extrema discreție a existenței lui Süskind însuși. Autorul acceptă rar să dea interviuri, nu e o prezență constantă în lumea literară germană, iar fotografiile îi apar doar uneori în presa culturală. Iar atunci când alege, totuși, să exprime un punct de vedere, o face prin intermediul eseurilor – nici ele prea frecvente. Însă unul dintre acestea, intitulat *Amnesie în litteris* are darul de a clarifica o serie de aspecte care îi marchează creația și care au fost interpretate în cele mai diverse feluri de criticii mai mult sau mai puțin pregătiți sau doritori să recepteze corect un asemenea mesaj. Abordând chestiunea influențelor literare, Süskind afirmă (cu ironie) că, în toate scrierile sale, a încercat să fie „un epigon din fericire ignorant”, având o memorie pe care nu se poate baza, câtă vreme abia de-și mai amintește ce a citit în trecut, și cu atât mai puțin cine sunt autorii celor citite... Dar, consideră el, „pierderea completă a memoriei livești ar fi un handicap binecuvântat pentru un scriitor contemporan”, deoarece aceasta ar avea darul de a-l elibera de anxietatea influenței și a-l ajuta să aibă o viziune mult mai clară asupra propriului efort creator, cu toate că „e greu să mai scrii, în secolul XX, litera-

tură originală” ... Opiniile lui Süskind trebuie raportate mai cu seamă la *Parfumul\**, cel dintâi roman al său, apărut în anul 1985 și subintitulat *Istoria unei crime*.

Cartea a fost considerată imediat după apariție una dintre operele reprezentative ale postmodernismului german, Süskind reluând aici, într-un mod aparte, și preocupările sale constante cu privire la identitatea creatorului și imaginea acestuia așa cum este ea percepută de lumea literară. Cu acțiunea plasată în Franța veacului al XVIII-lea, *Parfumul* relatează povestea vieții lui Jean-Baptiste Grenouille (născut, după cum aflăm, în ziua de 17 iulie 1738, una dintre cele mai fierbinți zile ale anului, la Paris, „pe atunci cel mai atotduhnicor loc din întregul regat”, după cum îl caracterizează autorul), al cărui incredibil și uluitor simț olfactiv îl individualizează între contemporanii săi și îl ajută să depășească handicapul originii umile și al lipsei afecțiunii, protagonistul ajungând în scurtă vreme să rivalizeze cu cei mai vestiți maeștri parfumieri ai Europei.

Deopotrivă, însă, Grenouille desfășoară ceea ce critica literară a numit „o căutare tensionată și perversă a originii pierdute și o evaluare ironică a propriei sale identități obscure.” Pe măsură ce-și descoperă capacitatea uimitoare și înzestrarea neobișnuită, Grenouille încearcă să inventeze noi și noi parfumuri, creația supremă fiind, din punctul său de vedere, crearea unui parfum care să-l individualizeze chiar pe el. Căci, surpriză, Grenouille realizează de timpuriu că, deși simțul său olfactiv este nemaipomenit, el însuși este lipsit de orice miros – fapt care o înspăimântă pe prima sa doică și pe cei cu care intră în legătură în anii copilăriei. Ca să suplinească lipsa, el va crea câteva miresme artificiale menite a-l face să apară, în societate, asemenea celorlalți. Iar elementul cel mai prețios și pe care îl poate procura doar cu mare greutate este esența înmiresmată și îmbătătoare a tinerelor fete de care e atras, de care ajunge să fie obsedat și pe care sfârșește prin a le ucide, Laure Richis,

---

\* Patrick Süskind, *Parfumul*. Traducere de Grete Tartler, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

ultima sa victimă fiind și cea mai frumoasă, dar și cea mai neprețuită în ceea ce privește parfumul pe care Grenouille speră să-l obțină de pe urma ei.

Paradoxal, în ciuda urii pe care o nutrește pentru semenii săi, parfumiерul e marcat de dorința de a atrage atenția și de a primi afecțiune din partea celorlalți, care ajung să nu se mai poată smulge de sub puterea vrăjii/ blestemului/ artei exercitate de straniul personaj și de parfumurile sale ideale. Dintre acestea, mai cu seamă ultimul, cel care îl și salvează de la moarte și-l ajută să fie adorat necondiționat de oamenii care cu doar câteva ore în urmă îl bațjocoreau sau se temeau de el – esența minunatei și unicei Laure. Cu toate acestea, în momentul în care primește supremul omagiu al semenilor și, implicit, marea recunoaștere a artei sale de parfumiер, Grenouille realizează și că aura identitară pe care noul parfum i-o conferea este o simplă iluzie, și că ura, nu dragostea l-a împins pe drumul care a marcat devenirea sa. Sfârșitul protagonistului primește, privit din acest punct de vedere, o nouă consistență și posibile noi interpretări.

Cartea a fost privită, uneori, ca un adevărat rechizitoriu la adresa raționalității Veacului Luminilor, iar alteori ca o alegorie complexă, care nu exclude imaginea și semnificațiile idolilor nazismului, ori ca o pastișă postmodernă. Înșă, indiferent de opiniile pe care le-au exprimat, toți criticii au căzut de acord cu privire la intertextualitatea remarcabilă din acest roman, ce invită la o cât mai completă identificare a surselor literare pe care Süskind le-a avut în vedere. Poate tocmai de aceea, în ciuda faimei sale mondiale, *Parfumul* a avut parte de reacții diverse, adesea ambivalente.

Sensurile identității creatoare despre care scriitorul german vorbea în deja citatul eseu joacă un rol însemnat în economia cărții și, fără îndoială, în dezbaterea critică ce a urmat apariției sale. Iar dacă unii exegeți au criticat prea liberă asumare a câtorva texte canonice, rezultatul fiind acuzat de lipsa originalității, alte voci au susținut dimpotrivă, lipsa de relevanță a purei originalități la sfârșitul secolului XX, apreciind tocmai ironia atotprezentă și imaginea meta-

forică a parfumierului criminal drept întruchipare prin excelență a autoreflexivității contemporane, dar și a culpabilității epigonice a postmodernismului (convins, după cum numeroși dintre reprezentanții său nu au ezitat să afirme, că întreaga literatură a ultimelor decenii nu este altceva decât asimilarea creatoare a textelor anterioare, la fel cum identitatea este, la rândul ei, asimilarea unor modele anterioare ale subiectivității).

Subliniind și jocul cu marile cărți ale literaturii mai vechi, a cărei asumare Süskind o considera esențială pentru orice act de creație, *Parfumul* subminează presupunerea tradițională cu privire la textul literar înțeles ca proprietate exclusivă a autorului său. Procedând astfel, Süskind sugerează că noțiunea umanistă de identitate autonomă, idealizată de la epoca iluministă încoace, a provocat o profundă neînțelegere dacă nu cumva o distorsionare fundamentală a însuși procesului creator. Din acest punct de vedere, *Parfumul* poate fi raportat și la modelul de scriitură teoretizat de Roland Barthes și definit drept „spațiu neutru, compozit și oblic”, și în care noțiunile convenționale de subiectivitate umană și de identitate își pierd vechile sensuri.

Acest roman, mai cu seamă la nivelul paștei pe care autorul o practică, demonstrează o strategie critică ce determină o reevaluare a valorilor literare consacrate, în primul rând în ceea ce privește implicațiile creativității. În acest fel, tehnica intertextuală din *Parfumul* aruncă mînușa chiar autonomiei estetice așa cum a fost ea definită de Kant ori de Schiller, iar apoi nuanțată de unii dintre reprezentanții romantismului german și de continuatorii lor moderniști. Însă chiar dacă romanul de față are pe alocuri tendința de a-i oculta funcția și scopul critice, mai cu seamă prin calitatea parodică a discursului, paștea subliniază, în felul ei, iluziile artei creatoare și dreptul de proprietate asupra textului literar, prin permanenta raportare la operele anterioare de la care Süskind pornește – și pe care el însuși, ca autor postmodern, le consideră ca fiind cunoscute de către cititor. Astfel că, mai degrabă decât o parodie care parazitează autori anteriori, *Parfumul* poate fi interpretat în

mod profitabil drept exemplul prin excelență al unei anamneze literare ce contribuie la evidențierea unor complexe psihice, dar și a unor aspecte sociale ce caracterizau secolul Luminilor.

În egală măsură, cartea aceasta, stranie și fascinantă, își dezvăluie, la o lectură atentă, și calitatea de veritabilă fabulă postmodernă care spune multe despre modul în care idealul iluminist al autonomiei (estetice ori individuale) e mult prea ușor subminat de rațiunea instrumentală pentru a produce o anumită patologie din ce în ce mai prezentă în societatea contemporană. Crimele pe care Grenouille le comite cu sânge rece doar pentru a obține acea esență care să-l ajute să creeze parfumul ideal reprezintă și o alegorie a „crimei” pe care rațiunea de o anumită factură o întreprinde la adresa acelor aspecte lucruri, ființe sau obiecte care par a-i sta în cale în calitate de obstacole. De aici mai e doar un pas până la citirea romanului în cheie parabolică și până la identificarea, în comportamentul lui Grenouille, a unor atitudini specifice nazismului. În plus, teoria romantică a geniului este și ea privită, aici, printr-un soi de oglindă deformatoare, căci Grenouille atinge pragul genialității în domeniul artei parfumeriei, dar asta nu-l împiedică să devină și criminal în serie. Din perspectiva lui Süskind, geniul artistic care e protagonistul său trebuie privit drept un avatar estetic al doctrinei romantice trecute prin filtrul anumitor tendințe patologice ale iluminismului, iar semnificațiile comportamentului său trebuie elucidate ca atare, din perspectiva reacțiilor și atitudinilor care îl caracterizează în momentele cheie ale desfășurării acțiunii. Desigur, învelișul alegoric în care sunt prezentate toate acestea face deliciul lecturii și nu exclude defel valorile unui adevărat narcisism estetic.

\*

„Nu există texte, ci doar relații între texte”, spunea Harold Bloom, iar această afirmație poate sta la baza unei lecturi în cheie livresc-postmodernă a romanului lui



Süskind. Autorul *Parfumului* trebuie încadrat într-o tradiție mai vastă a literaturii germane, ai cărei reprezentanți au încercat să recupereze elemente ale discursului ori strategii retorice ale marelui romantism și să le plaseze, reconfigurându-le și recontextualizându-le, drept aspecte menite a defini noua identitate culturală germană de după cel de-al Doilea Război Mondial.

Succesul de librărie al romanului de față s-a datorat, de la bun început, fascinației exercitate asupra cititorilor de protagonist. Jean-Baptiste Grenouille este creat într-un asemenea mod, încât să suscite nu numai interesul, ci și să-și determine cititorii să stabilească o serie de filiații cu alte personaje oarecum asemănătoare ca structură ori ca factură, de la eroii negativi ai romantismului tenebros german și până la criminalii în serie ce împânzesc paginile romanelor polițiste dintotdeauna și de pretutindeni. Romantismul, se știe, avea, printre imaginile consacrate, și pe aceea a geniului nebun – care, în *Parfumul*, se transformă într-un veritabil studiu de caz vizând modul de acțiune și de gândire al unei minți psihopate. La fel ca numeroși criminali în serie, Grenouille are o copilărie marcată de lipsuri și nu se bucura de afecțiunea maternă, mama sa abandonându-l imediat după nașterea petrecută în piața de pește din Paris, în mijlocul unor miazme care făceau ca alte izuri, oricât de fetide, să pălească: „Peștii, care, zice-se, ar fi fost aduși abia în dimineața aceea din Sena, puțeau deja atât de tare, că acopereau mirosul de cadavre.” Antinomia este evidentă: căci, printre niște oameni care realmente nu mai percepeau mirosurile oribile care îi înconjurau, copilul acesta se va remarca printr-un simț olfactiv unic și prin ulterioara obsesie a parfumurilor. Dar încă de la început devine evident și că, date fiind circumstanțele venirii sale pe lume și atmosfera în care va trăi în anii următori, Grenouille nu va cunoaște – nu va avea cum să cunoască și să asume – sentimentul culpabilității. El va ucide, așadar, din simplul motiv că dorește să-și procure cele necesare pentru desăvârșirea produsului pe care speră să-l poată prepara într-o bună zi.

Încă din primele pagini ale cărții, Süskind stabilește filiația livrescă ce trebuie urmată pentru o cât mai completă descifrare a sensurilor cărții sale. „În secolul al optsprezecelea, a trăit în Franța unul dintre cei mai geniali și mai detestabili bărbați dintr-un veac nu sărac în personaje geniale și detestabile. Povestea acestuia va fi istorisită în rândurile ce urmează. I se spunea Jean-Baptiste Grenouille și dacă, spre deosebire de numele altor monștri geniali precum de Sade, Saint-Just, Fouché, Bonaparte ș.a., al său e astăzi uitat, lucrul nu se întâmplă desigur fiindcă Grenouille n-ar fi fost pe măsura aroganței, disprețului de oameni, scârbăvniciei, pe scurt a netrebniciei acelora, ci fiindcă atât geniul cât și ambiția lui se mărgineau la un domeniu care nu lasă urme în istorie: la trecătorul imperiu al mirosurilor.” Este clară raportarea la ideologia romantică și la alegoriile unora dintre reprezentanții curentului care nu ezitau să pună în legătură geniul cu inteligența criminală. Iar când Grenouille este descris în acest fel, cititorul inițiat într-ale literaturii romantice (și nu numai!) are pe dată în minte ecourile prozei lui Heinrich von Kleist sau E.T.A. Hoffmann, câtă vreme unii dintre protagoniștii acestora, fie că e vorba despre Michael Kohlhaas sau René Cardillac sunt creionați în culori asemănătoare și, în anumite fragmente, în aproximativ același cuvinte.

Ca și predecesorii săi, Grenouille poate fi interpretat, din această perspectivă, asemenea unui individ cu vocație prometeică, înzestrat cu atributele genialității, dar deoptrivă demonstrând și aplecarea spre pornirile criminale și spre acte reprobabile, ca efect al unei personalități scindate. Mai cu seamă opera lui Hoffmann și fascinația acestuia pentru portretizarea unor protagoniști cu o psihologie deviantă îl influențează pe Süskind în ceea ce privește modul de construcție al lui Grenouille. Tocmai de aceea, unii critici au interpretat *Parfumul* drept un inedit omagiu pe care autorul i l-ar aduce lui Hoffmann, desigur, cu ironia postmodernă de rigoare, evidentă, de altfel, încă de la începutul cărții. În plus, numeroase detalii din acest roman, legate de circumstanțele nașterii lui Grenouille, dar și de latura sa

genială de parfumier amintesc situația lui Cardillac și de traumele pe care acesta le-a înfruntat.

Diferențe există și ele și nu sunt puține, Süskind evidențind mai cu seamă semnificația pierderii inițiale și a compensației ulterioare ce marchează procesul creator în cazul lui Grenouille. Aflăm, astfel, că Jean-Baptiste nu a fost abandonat în momentul nașterii, ci, în fond, mult mai de timpuriu, mama sa nedorindu-l și fiind, deci, incapabilă să-i ofere vreun strop de afecțiune: „Mama lui Grenouille nu simțea nici duhoarea peștelui, nici pe cea a cadavrelor, fiindcă nasul îi era de-a binelea atrofiat întru mirosuri și în afară de asta o durea tot trupul, iar durerea ucidea orice sensibilitate față de impresiile de afară. Tot ce voia era să înceteze odată durerile, să se termine cât mai repede nașterea asta scârboasă. Pentru ea, a cincea. De toate celelalte scăpase tot aici, la taraba de pește.”

Traumatizat, din punct de vedere psihic încă de timpuriu, Grenouille se va îndrepta, cu toate forțele sale, tocmai împotriva mediului viciat – urât mirositor, nu numai la nivel fizic, ci și simbolic – din care provine, visând să reușească să-i domine pe ceilalți, față de care nu simte, totuși, decât dispreț. Iar cum dominarea prin forța brută este exclusă de datele concrete ale fizicului personajului, iar dominația de natură strict intelectuală nu are șanse, dată fiind situația dificilă cu care Grenouille se confruntă de la bun început, acestuia nu-i mai rămâne decât să se bazeze pe darul harul său înnăscut: simțul olfactiv. Pe măsură ce anii trec, înzestrarea extraordinară a lui Grenouille poate fi privită și ca o replică dată, peste timp, problemelor pe care el le-a avut în primii ani ai copilăriei în ceea ce privește construirea unei identități coerente.

Abandonat de mamă, părăsit de doică, dar și de călugărul căruia aceasta îi cere ajutorul îngrozită că micuțul nu miroase în niciun fel, iar apoi adăpostit într-un fetid orfelinat doar pentru a fi, ulterior, angajat într-o tăbăcărie, Jean-Baptiste încearcă să suplinească într-un fel legăturile afective pe care nu le-a avut niciodată. În *Parfumul*, la fel ca și într-unele dintre textele lui Hoffmann, artistul ajunge,

deci, să creeze doar în urma nevoii de a depăși o criză existențială și de a anula un deficit de structură pe care el însuși îl presimte la nivelul propriei personalități.

Sensurile *Parfumului* devin, din acest punct, mai clare: pentru a reuși să-și structureze cât de cât coerent universul interior și pentru a depăși handicapul lipsei unei mame în primii ani ai copilăriei, Grenouille trebuie să asimileze – să-și asume prin orice mijloace – o mireasmă feminină; cea pe care ani de zile o percepușe drept absentă și imposibil de atins. Doar prin intermediul acesteia va reuși el să restabilească simbolică unitate a sinelui și să se afirme ca ființă umană. Numai că aici e și paradoxul, dar și esența lui ca personaj: incapabil să simtă cu adevărat afecțiune pentru cineva, el le va ucide pe tinerele de care e atras sau fascinat, unica formă de apropiere pe care o poate concepe fiind suprimarea vieții, posesiunea prin moartea violentă.

Alegoria creației care cere o jertfă este evidentă și ea, dar și, în egală măsură, semnificațiile care depășesc acest stadiu. Narcisismul lui Grenouille, ca și cruzimea acestuia și lipsa de remușcări ori de scrupule în atingerea țelurilor sale trebuie privite și din perspectiva raportării la literatura anterioară. Astfel, Süskind, descriind anormalul ce se găsește uneori dedesubtul idealismului estetic, parodiază deopotrivă și fetișismul artistic al idealismului romantic. În absența totală a abilității de a oferi iubire dar și de a o primi, fără capacitatea de empatie, Grenouille, cel atât de traumatizat din punct de vedere sufletesc în copilărie și adolescență devine, ca să repetăm formularea Juliei Kristeva, „o ființă-amfibie aflată în căutarea punctelor de reper, o creatură primitivă lipsită de identitate sexuală sau morală.”

Se vedește, astfel, și importanța numelui protagonistului, Grenouille („broască”, în limba franceză), tocmai pentru ca autorul să poată sublinia, și în acest fel, la nivel metaforic, eșecul personajului de a stabili relații umane cu semenii săi și de a comunica, în acest fel, pentru a depăși impulsurile violenței latente în el. De altfel, atât în *Parfumul*, cât și în numeroase alegorii romantice, momentul esențial al afirmării genialității unui individ altfel obscur este des-

coperirea de către cel implicat a unei deficiențe grave la nivel interior, a unei lipse care trebuie neapărat suplinită. Așadar, recrearea parodică de către Süskind a unor aspecte preluate din textele lui Hoffmann și permanenta raportare a lui Grenouille la Cardillac reprezintă și o critică implicită la adresa teoriei lui Harold Bloom cu privire la reprimarea și originalitatea ce marcau epoca romantică. Căci, câtă vreme Bloom susține că artistul original (și, deci, autentic) trebuie să se întoarcă, prin intermediul represiunii, la o stare de narcisism primar, scriitorul german consideră, implicit, că iluzia nevoii de a crea este determinată de o regresivitate imaginativă în starea de melancolie pre-oedipiană. Iar *Parfumul*, prin efortul intertextual pe care scriitura lui Süskind îl reprezintă, încearcă nu doar să deconstruiască fantezia romantică a unei omnipotențe creatoare, ci și să impună un model estetic – și literar – fundamental diferit.

În calitate de metaforă generatoare și structură alegorică fundamentală în cazul unui roman cum este cel al lui Patrick Süskind, parfumul – ce devine chiar titlu al cărții – este extrem de bine ales. Este detaliul care, după cum va remarca Grenouille la un moment dat, îi poate ajuta pe oameni să treacă neobservați, iar alții să devină de-a dreptul invizibili. Sau, dimpotrivă, îi poate face irezistibili, adorați, adulați. În plus, ce altceva ar fi putut simboliza mai bine deconstrucția textuală decât un amestec savant de mirisme și de esențe distilate, la nivel livresc, din marile cărți ale literaturii anterioare? Pe aceasta se întemeiază atât nivelul parodic al romanului lui Süskind, cât și excelenta structură polifonică pe care *Parfumul* o are în fragmentele esențiale pentru decodificarea sensurilor. *Das Fraulein von Scuderi*, textul lui Hoffmann, cu imaginea artistului, cu subiectul polițist și cu analiza atentă întreprinsă de autor este, practic, doar una dintre sursele lui Süskind și doar unul dintre modelele pe care romanul din 1985 le urmează.

S-a afirmat nu o dată *Parfumul* ar fi în primul rând o țesătură excelent lucrată de trimiteri intertextuale, rămânând fascinant pentru cititori să descopere codurile ascunse, elementele parodiate sau cele pastişate prin intermediul

căroră autorul își configurează propriul text care, în acest fel, dizolvă într-un impuls creator extrem de interesant, vechea omnipotență auctorială și redefiniște subiectivitatea imaginativă drept spațiu fluid al scriiturii, unde identitatea autorului real dispare și se afirmă exclusiv recursul la masca citatului ocultat tocmai cu scopul afirmării unei originalități care mizează mult pe pluralitatea vocilor precursorilor literari implicate în acest demers.

Tehnica, mai cu seamă în ceea ce privește construcția personajului central, ne duce cu gândul și la proza lui Günter Grass, câtă vreme imaginea desprinsă parcă din folclor a protagonistului cu nume de amfibian, duce la privilegierea unei forme de viață regresive înțeleasă ca variantă într-o cheie mai elaborată din punct de vedere stilistic a chipului lui Oskar Matzerath, piticul din *Toba de tinichea*, al cărui refuz de a mai crește parodiază rămânerea în urmă a unei Germanii care, după încheierea războiului, a încercat să reprime toate amintirile perioadei fasciste. Numai că *Parfumul* nu este nici o idealizare nostalgică favorizând căutarea unui refugiu în vreun trecut istoric, și nici o negare a adevărilor națiunii, ci o rescriere ironică a discursului literar care a marcat spațiul cultural german în veacurile trecute.

Această extrem de complicată relație pe care Süskind o menține cu precursorii sau cu predecesorii săi literari are darul de a crea un soi de identitate auctorială hibridă care prezintă numeroase analogii exact cu procedeul complex alchimic pe alocuri cu ajutorul căruia Grenouille produce parfumurile pe care, înainte de asta, le gândește, le visează, le dorește: „Găsise compasul vieții lui viitoare. Și, ca toți monștrii geniali căroră, printr-o întâmplare din afară, le e arătată linia dreaptă în haosul de spirale al sufletului, Grenouille nu se mai lăsă abătut de la ceea ce credea a fi priceput că-i e direcția destinului. Înțelese acum limpede de ce-și prinsese ghearele atât de tenace și încrâncenat de viață. Trebuia să fie un creator de miresme. Cel mai mare născocitor de parfumuri al tuturor timpurilor.”

Din punct de vedere psihologic, fascinația lui Grenouille pentru a prinde și a păstra în retortă sufletul

materiei neînsuflețite prin distilări succesive semnifică dorința sa inconștientă de a crea o esență umană sau, cu alte cuvinte, o nouă identitate pe care să și-o poată asuma și cu ajutorul căreia, practic, să devină, pentru prima dată, el însuși. Din punct de vedere intertextual, transformarea materialelor livrești preexistente cu scopul de a crea o nouă esență literară oglindește principala strategie de care Süskind se folosește pentru a scrie acest roman. Căci *Parfumul*, distilând atent esențele marii literaturi a veacurilor trecute pentru a obține și a păstra numai esențele, oferă cititorului tocmai imaginea simbolică a unui parfum scump. Nou, dar și vechi, inedit, dar și cunoscut. Faptul este evident încă din deja citata primă frază a cărții, numai că, dacă aici Süskind se raportează la Hoffmann, nu trebuie să uităm că Hoffmann însuși, construind destinul lui René Cardillac, pornea de la Kleist. Süskind sugerează, așadar, că el nici nu întreprinde vreun demers nou, însă, în același timp, și că nu poate fi identificat în totalitate cu vreunul dintre modelele directe sau indirecte pe care le-a avut în vedere.

Sfârșitul romanului, descriind moartea lui Grenouille, devorat de gloata marelui oraș cucerită de parfumul său, într-o manifestare brutală de dragoste scăpată de sub control, afirmă convingerea niciodată rostită ca atare a protagonistului, însă evidentă în acest punct: și anume că, deși și-a realizat visul de a fi iubit necondiționat de cei din jur, a realizat și că dragostea aceasta (acestora) s-a datorat unui act de iluzionare și deopotrivă de autoiluzionare, câtă vreme însăși iubirea devine, pentru un astfel de personaj, o simplă iluzie, rezultată în urma contrafacerii originalului: „După ce, terminându-și prânzul, canibalii se adunară din nou lângă foc, nu scoase unul o vorbă. Se simțeau cu toții încurcați și nu îndrăzneau să se privească în ochi. Când îndrăzniră totuși, la început pe furiș, apoi deschis, zâmbiră. Erau neobișnuit de mândri. Pentru prima oară făptuiseră ceva din iubire.” Se pot face, desigur, o serie de apropieri față de texte extrem de diverse, căci acest final, ca și modul în care se ajunge aici, trimite în mod destul de evident la

sfârșirea lui Pentheus, așa cum apare ea în opera lui Euripide.

Însă nici sugestia creștină a numelui acestui neobișnuit protagonist nu trebuie uitată, Jean-Baptiste ducând cu gândul la Ioan Botezătorul, antemergătorul, cel care a anunțat venirea Mântuitorului. Grenouille însuși are parte de propria resurrecție, căci el va reveni la viață în mod spectaculos – în sens figurat – după retragerea vreme de șapte ani în singurătate, în munți, unde autorul îi compară existența cu a unui pustnic: „Dintr-o dată singurătatea se prăvălea peste spiritul său ca o față înnegrită de oglindă. Închidea ochii. Întunecatele porți ale lăuntrului său se deschideau, iar el intra. Începea următoarea reprezentație a teatrului sufletesc Grenouille. Trecură astfel zile întregi, săptămâni după săptămâni, luni după luni. Trecură astfel șapte ani.”

Pe de altă parte, această secțiune a cărții trebuie raportată și la basmele Fraților Grimm, cu profunde reverberații în spațiul cultural german. Barenhauser, de pildă, este respins de familie și răătăcește de colo-colo, până când va încheia o înțelegere cu diavolul, vizând, la fel ca în celebrul text al lui Chamisso despre Peter Schlemihl, pierderea umbrei, cu alte cuvinte, a propriei identități. Provenite din folclorul german, aceste istorii ale ființelor umane marcate de imposibilitatea afirmării propriei individualități vor fi preferate de romantici, pentru ca, mai târziu, problema identității, a măștii sociale și a existenței artistului de geniu să fie reluate și îmbogățite cu alte semnificații de simbolști. De fapt, Grenouille, care se autodenumește la un moment dat drept Marele Grenouille, se retrage nu doar în singurătatea muntelui, ci într-o lume creată de el însuși, un paradis artificial al imaginației proprii, unde, desigur, se poate asemana cu o zeitate: „Atunci Marele Grenouille porunci ploii să se oprească. Și așa se făcu. Și trimise peste ținut soarele blând al surâsului său, iar bogăția florilor de milioane de ori înmulțită se deschise dintr-o singură bătaie de petale, de la un capăt al imperiului la celălalt, un singur covor multicolor țesut din miriadele prețioaselor recipiente de parfum. Și Marele



Grenouille văzu că e bine, foarte, foarte bine. Și suflă asupra ținutului vântul respirației sale. Iar florile, alintate, înmiresmară și amestecară miriadele lor de arome într-un universal, mereu schimbător și totuși unitar în perpetua-i schimbare, parfum-ofrandă Marelui, Unicului, Strălucitului Grenouille.” Numai că, în mod ironic, nici aici el nu va reuși să țină departe amintirile dureroase ale propriului trecut și nici suferința la gândul fiecărei ființe care l-a abandonat. În acest context, mirosul reprezintă acel adevărat mecanism care facilitează readucerea în actualitate a propriului trecut, dar și modalitatea protagonistului de a evada din el. Narcisismul lui Grenouille îl apropie pe acesta și de imaginea unui dandy din literatura *fin de siècle*, personajul lui Süskind fiind, în unele momente, o parodie excelentă a unora dintre eroii literaturii estetizante.

Cu toate acestea, metafora parfumului domină textul și salvează personajul de risipirea în simplul impuls ironic gratuit, făcând ca romanul de față să poată fi interpretat, așa cum a și fost, de altfel, și drept un excelent exemplu de proză sinestezică. Süskind demonstrează cu prisosință că a făcut din plin experiența scriiturii alchimice a lui Baudelaire și, preluându-i conotațiile psihologice, a aplicat-o, spre surpriza cititorilor mai puțin amatori de asemenea surprize textuale, la propria versiune de discurs postmodern mizând pe parodie și pe pastişă, intertextul biblic fiind, de altfel, în paranteză fie spus, și el evident: „Iar acesta, tronând pe un nor auriu-parfumat, sorbea odoarea adulmecând și plăcută îi era mireasma jertfită. Și se pogorî să-și binecuvinte creația de mai multe ori, și i se mulțumi cu chiote, veseliri și noi suflări de mireisme. Între timp, se făcuse seară, iar aromele se răspândeau mai departe și se amestecau în albastrul nopții cu tot mai fantastice note. Era de așteptat o adevărată noapte de bal a parfumurilor, cu un gigant foc de artificii al miresemelor scânteietoare.”

Süskind știe, deci, cum să se instaleze în imaginația celuilalt, fie el cititor sau precursor literar, iar în acest fel să pună sub semnul întrebării toate imaginile consacrate ale culturii anterioare, păstrând acele coordonate – mai cu

seamă romantice și (post)simboliste – care servesc propriului demers creator. În acest fel, imaginația postmodernă se eliberează de iluzia narcisistă a originalității absolute sau a originalității cu orice preț, transformând propria anxietate creatoare în veritabil discurs intertextual. Iar scriitorul contemporan, care nu se mai prezintă drept vechiul și de-a dreptul miticul geniu (fie el înțeles sau nu!), acceptă statutul de virtuoz, aceste elemente făcând din *Parfumul*, dincolo de orice posibile și multe alte interpretări, și o excelentă alegorie a demersului creator postmodern.

## ADEVĂR & FICTIUNE, ILUZIE VS REALITATE

Specialist de marcă în problemele esteticii medievale, profesor recunoscut de semiotică și autor al unor studii reprezentative în acest domeniu, prezență foarte activă în mediul universitar al ultimelor decenii, Umberto Eco este, însă, cunoscut publicului larg mai ales ca romancier, atingând celebritatea mondială încă de la debutul său din anul 1980, când a publicat *Numele trandafirului*, text considerat de mulți analiști a reprezenta combinația perfectă între teoriile semiotice și ficțiunea polițistă; aici, istori(sire)a crimeilor dintr-o misterioasă abație este dublată de savante considerații filosofice, istorice sau teologice, autorul punând, astfel, alături imaginea unui protagonist cu vocație de detectiv și pe aceea a discipolului său cu misterele (mai mult sau mai puțin) medievale, iar notele livrești ori accentele intertextuale cu suspansul bine dozat și intriga excelent rezolvată. Aceste aspecte reapar în romanul următor al lui Eco, *Pendulul lui Foucault* (1988), cu precizarea că, aici, autorul se apropie de tema pe care o va trata în mai multe texte ale sale, și anume teoria (teoriile) conspirației, pentru a transmite un mesaj nu tocmai liniștitor: anume că, în condițiile în care vor avea de-a face cu o poveste bine spusă/scrisă, oamenii (cititorii – desigur, nu aceia ideali!) vor începe să și creadă în ea, arătându-se, în anumite circumstanțe, chiar gata să ucidă în numele așa-zisului adevăr reprezentat de cuvântul de pe o pagină scrisă.

Cel mai recent roman al lui Eco, apărut în anul 2010, *Cimitirul din Praga*<sup>\*</sup>, așteptat cu un interes uriaș de cititorii și criticii din lumea întreagă, urmează, cel puțin parțial, aceeași direcție, însă se situează, iar asta se vede de la bun început, la un nivel estetic pe care unele dintre cărțile de

---

<sup>\*</sup> Umberto Eco, *Cimitirul din Praga*. Traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 2011.

ficțiune publicate de autor (*Insula din ziua de ieri* – 1994, *Baudolino* – 2000, sau *Misterioasa flacără a reginei Loana* – 2004) nu reușiseră să-l mai atingă. Teoria conspirației este, aici, elementul central, iar povestea complicată a *Protocolor Înțelepților Sionului*, în jurul căreia se învâрте arborescenta istorie l-a preocupat pe scriitor, dacă avem în vedere că a abordat-o atât în *Pendulul lui Foucault* (acolo, e adevărat, cu note gnostice), cât și în câteva eseuri. Așa cum era de așteptat în cazul unui autor ca Eco, *Cimitirul din Praga* abundă în detalii savante și polițiste, ținând cititorul cu sufletul la gură sau dimpotrivă, exasperându-l prin multitudinea amănuntelor istorice ori a conflictelor secundare și prin complicațiile nu o dată artificiale ale intrigii, combinând pedanteria unui istoric cu apetența pentru picanterie și senzațional a unui autor de foiletoane. Rețeta, bine exersată în creațiile anterioare, este relativ aceeași, plus fascinația pentru trecutul istoric (căci, dacă evenimentele din *Numele trandafirului* erau plasate în anul 1327, nu trebuie să uităm că *Baudolino* evoca atmosfera secolului al XII-lea, iar *Insula din ziua de ieri* pe cea a veacului al XVII-lea), dar funcționează mai bine, subiectul fiind, desigur, palpitant – și, nu o dată, condimentat cu elemente dintre cele mai neașteptate ori șocante; textul beneficiază, în plus, de o adevărată colecție de ilustrații, majoritatea provenite din arhiva personală a autorului, în spiritul romanelor de mistere sau al foiletoanelor epocilor anterioare, modelele fiind Alexandre Dumas și Eugène Sue.

Începutul cărții conduce cititorul în Parisul anului 1897, când Simonini, personaj marcat de numeroase complexe și plin de resentimente față de tot ce mișcă în jur în afară de el însuși (urăște preoții, francezii, nemții, evreii etc. etc.), începe să țină un jurnal, la sugestia unui straniu doctor evreu austriac pe care îl întâlnește și care îl determinase să creadă că, prin scris, va reuși să-și facă ordine în gânduri, dar, depotrivă (și mai important!), să umple numeroasele goluri care-i afectează memoria, recompunându-și, astfel, propriul trecut. Simone Simonini (ale cărui inițiale au fost puse de unii critici chiar în legătură cu trupele SS-ului, și a cărui

atitudine a fost comparată cu a unui veritabil Frankenstein) a ajuns, din motive care nu-i mai sunt nici măcar lui întru totul clare, să-și ascundă adevărata identitate, purtând mustață și barbă false. Dar e și marcat de strania descoperire pe care a făcut-o: o intrare secretă în spatele propriei sale case, care conduce la apartamentul unui și mai straniu personaj, abatele Dalla Piccola, care nu e niciodată prezent în același loc unde se găsește el însuși... Să fie cei doi unul și același, consacrat caz de nou Dr. Jekyll și Mr. Hyde, să fie oare Simonini – în buna tradiție a ficțiunii postmoderne – un caz tipic de personalitate dedublata?

Sunt doar câteva dintre întrebările pe care cititorul și le pune încă de la începutul lecturii acestei cărți. Simonini, atât de obișnuit să se travestească, să se dea drept altcineva și să practice falsul (la orice nivel, inclusiv al propriei vieți!), are adesea dificultăți în a-și recunoaște el însuși identitatea, fiind de-a dreptul fascinat de vocația sa de falsificator (în paranteză fie spus, chiar scrisoarea pe baza căreia ar fi fost condamnat Dreyfus pentru spionaj, în 1894, fiind, după cum ne asigură personajul, creația sa...) Însă șocul primei lecturi e chiar mai mare, dacă avem în vedere că, în epoca noastră, a mult clamatei politici corecte, în *Cimitirul din Praga* găsim o astfel de caracterizare deloc măgulitoare: „Iar când mă făcusem destul de mare ca să înțeleg, bunicul îmi amintea că evreul, pe lângă că e înfumurat ca un spaniol, ignorant ca un croat, lacom ca un levantin, ingrât ca un maltez, obraznic ca un țigan, murdar ca un englez, unsuros ca un calmuc, poruncitor ca un prusac și clevetitor ca unul de la Asti, mai e și adulter din pricina poftelor neînfrânate. [...] Eu, unul, pe evrei i-am visat noapte de noapte, mulți ani la rând. Din fericire, n-am întâlnit niciunul.”

Eco are toate motivele să-și puncteze discursul cu astfel de elemente, câtă vreme aceste stereotipii de limbaj ori de gândire, tocmai ele, deși aparent inofensive, au contribuit la constituirea unei imagini specifice a evreului în Europa secolelor trecute și la perceperea acestuia drept „celălalt”, cel diferit, adică, desigur, dușmanul... Romanul de față analizează implicit complicatul proces care a structurat ast-

fel imaginarul european începând cu Evul Mediu, mizând, pe de altă parte, pe numitul Simonini (care este, subliniem acest lucru, repetat, de altfel, și de autor la finalul cărții!), singurul personaj ficțional din *Cimitirul din Praga*, toate celelalte fiind reale (inclusiv cele episodice), atestate ca atare de realitatea istorică. Dar Simonini e transformat, fără îndoială, încă din primele paragrafe, într-un veritabil antierou; unul dispus a recurge la terapia prin scris, asemenea lui Adso din *Numele trandafirului*, însă, de astă dată, nu neapărat pentru a păstra vii amintirile tinereții, ci mai cu seamă pentru a-și recrea, literalmente, existența pe foaia de hârtie. O existență supusă revizuirilor dublului său, căci adesea se întâmplă ca în fragmentele memoriilor sale să intervină abatele Dalla Piccola, pentru a corecta, nuanța sau chiar anula anumite ipoteze ale unei existențe cu adevărat tumultuoase: Simonini străbate Europa și nu numai, căci, cel puțin indirect și oarecum tangențial, se vorbește și despre rețelele de spioni (el e agent a nu mai puțin de trei imperii!) extinse până în America și cunoaște mediile cele mai diferite, de la armata cămășilor roșii a lui Garibaldi la încurcatele ițe ale afacerii Dreyfus și de la intrigile masonice ori antimasonice la atmosfera – singura pe care o preferă! – de la celebrul și selectul local Magny, frecventat de personalități culturale de marcă, precum Gautier, Flaubert sau medicii de la Salpêtrière, unde pot fi degustate vinuri scumpe și mâncăruri sofisticate...

Cu aplombul celui obișnuit și priceput la înșelăciuni de tot felul, Simonini se va prezenta drept căpitan pe frontul italian – ironic și paradoxal fiind faptul că nu minte întru totul: a participat, după cum relatează el însuși, ulterior, pe larg, la confruntările care au ca urmare unificarea Italiei, însă e adevărat că în rândurile poliției piemonteze... Și chiar dacă se știe foarte bine că romancierul garibaldist italian Ippolito Nievo a murit într-un naufragiu în anul 1861, aflăm, din romanul lui Eco, că acesta ar fi fost ucis de nimeni altul decât Simonini, prietenul său intim! Autorul demonstrează că a studiat foarte bine mecanismele romanului foileton și semiologia falsificării, antieroul din *Cimiti-*

*rul din Praga* evoluând, simultan sau succesiv, între coordonatele reprezentate de acestea. Eco îl urmărește pe Simonini din Torino, orașul natal, pentru a înregistra apoi ucenicia lui pe lângă un notar specialist în plastografii și exilul la Paris al mizantropului și lacomului personaj. Iar dacă uneori în amintirile sale persistă golurile, chiar și după ce începe să-și scrie jurnalul și să-și facă ordine în propriul trecut, acest lucru se întâmplă deoarece numeroasele minciuni cu care a încercat să-și scuze sau cel puțin să-și explice odioasele fapte pe care nu se dă în lături să le comită (toate acestea culminând cu marea sa aventură, și anume contribuția pe care n-a ezitat să și-o aducă la inventarea – altfel, suficient de credibilă, mai cu seamă pentru cei gata să creadă astfel de lucruri – a sinistrului complot pe care, chipurile, l-ar fi pus la cale evreii împotriva Europei creștine) ajung să facă adevărul imposibil de perceput/descifrat.

Istoria sa personală, pusă mereu în paralel cu istoria Europei dintr-o perioadă extrem de agitată, devine, astfel, o uluitoare combinație de real și fals, de iluzie și veridicitate, Eco demonstrând că, pentru Simonini, la fel ca și pentru orice individ dominat de o gândire despotică, cel mai bine ar fi dacă istoria însăși ar putea fi făcută să dispară cu desăvârșire, de la uitare urmând a fi salvate doar elementele ce corespund viziunii subiective și întotdeauna interesate a celui implicat în relatarea distorsionată a faptelor, aici, Simonini scriitorul. Modelul, cel puțin ca punct de plecare, pentru un astfel de personaj este romanul lui Dumas, *Joseph Balsamo*, și povestea lui Cagliostro, falsificator celebru, pe urmele căruia calcă – destul de apăsător – și Simonini. Iar *Misterele Parisului*, citite parcă cu creionul în mână de Eco, reprezintă structura de bază a atmosferei pe care acesta o recrează aici.

Titlul romanului lui Eco trimite la semnificațiile vechiului cimitir evreiesc din Praga, loc unde, în conformitate cu toate textele teoriei conspirației, s-ar fi adunat mai mulți rabini influenți pentru a pune la cale planul menit a-i ajuta pe evrei să ajungă, direct sau indirect, să preia conducerea lumii. Iar *Protocoalele Înțelepților Sionului*, vândute lui Piotr

Racikovski, important agent secret rus din Paris, ca documente autentice sunt prezentate, în această carte, drept nimic altceva decât „o creație” a lui Simonini – deci, o ficțiune bazată pe texte anterioare cunoscute, dar inspirate, evident, și de influența pe care o avusese, în copilărie, bunicul lui asupra sa. Criticat – chiar violent – de unele voci pentru a fi făcut referiri constante la materiale antievreiești cu un conținut extrem de dur (de la mostre de sarcasm și până la trimiterile, mai mult sau mai puțin aluzive, la „soluția finală”), Eco a explicat, la puțină vreme după apariția acestui roman, că intenția sa a fost tocmai aceea de a evidenția modul insidios în care, în anumite condiții, suprapunându-se pe imaginile deja consacrate nutrite de o Europă insuficient dispusă să-i cunoască cu adevărat pe ceilalți (a se citi, pe evrei), pura ficțiune poate avea consecințe dintre cele mai grave la nivelul realității, pe care ajunge să o influențeze: „Oamenii nu sunt niciodată atât de plini de entuziasm în a face rău decât atunci când acționează pe baza unor convingeri religioase ale căror fundamente nu le înțeleg”, spunea, în acest sens, autorul.

În esul *Il Superuomo di massa* (*Supraomul de masă*), publicat în 1976, Eco discuta pe larg constatarea lui Antonio Gramsci, în conformitate cu care originea imaginii supraomului la nivelul conștiinței maselor europene nu ar fi *Zarathustra* lui Nietzsche, ci nici mai mult, nici mai puțin decât *Contele de Monte Cristo*, al lui Alexandre Dumas. Ipoteza era susținută de preferința publicului cititor pentru figuri de acest gen, dar și pe câteva strategii specifice foiletonului, cum ar fi repetarea clișeeilor și a unor previzibile locuri comune, dublate de un soi de foarte reușit (la nivelul repercusiunilor în plan estetic!), recurs la falsificarea falsului. Aceste amănunte nu sunt deloc neînsemnate pentru romanul de față, căci *Cimitirul din Praga* are în centru, la nivelul simbolic al aspectelor scripturale de care textul e marcat, tocmai un fals celebru care a făcut carieră în Europa și care avea să se transforme în *Protocoalele Înțelepților Sionului*. Eco pornește de la un text real, *Biarritz*, al lui Hermann Goedsche, informator al poliției prusace, care a



scris povestea imaginară a unei întruniri a rabinilor europeni în cimitirul din Praga cu scopul de a stabili etapele necesare pentru a prelua conducerea lumii. Dar Goedsche nu făcuse altceva decât să-și însușească – și încă fără prea mare subtilitate – unele idei din câteva texte ale lui Dumas (mai cu seamă sugestia că nimic altceva nu unește oamenii ca ura împotriva unui dușman considerat comun, mecanismul care acționa la nivel personal în *Contele de Monte Cristo*) și Maurice Joly, acesta din urmă fiind autorul unui pamflet îndreptat împotriva lui Napoleon al III-lea, în care autorul denunța metodele despotice de guvernare. Numai că Joly, la rândul lui, prelua – fără să citeze! – o serie de idei ale lui Eugène Sue... Eco, mare maestru al suspansului și al ficțiunii tensionate (neapărat cu accente livrești) sugerează că, de fapt, autorul plagiatului după Dumas și Joly a fost chiar Simonini, ale cărui idei ar fi fost preluate, apoi, de Goedsche... Ba chiar mai mult, în *Cimitirul din Praga* i se atribuie lui Simonini însuși uciderea lui Joly, a cărui moarte fusese considerată, anterior, suicid.

Simonini conspiră alături de iezuiți împotriva masonilor, iar apoi împreună cu masonii împotriva iezuiților, participă la liturghii negre, se amestecă printre sataniști iar apoi se dezice de aceștia, totul pe fondul tensiunilor determinate de celebrele *Protocole*, apărute, practic, în Rusia, la începutul secolului al XX-lea, textul fiind, probabil, compilat la ordinul agenților țariști, dar nefiind altceva decât un fals realizat după alte falsuri. Căci la puțină vreme după primul congres sionist, Golovinski are ideea de a plagia grosolan textul lui Joly, scriind în loc de „Napoleon” „evreii” și în loc de „Franța”, „lumea”, publicând documentul rezultat în Rusia țaristă, în mod tradițional antisemită, fapt ce a dus în scurtă vreme la numeroase atrocități comise împotriva evreilor, vizând, toate, spolierea averilor acestora. Iată cum relatează Eco, prin intermediul dialogurilor dintre personajele sale, aceste extrem de sensibile aspecte: „În Rusia, evreii sunt cu mult mai numeroși decât la noi, iar la sate reprezintă o amenințare pentru țăranii ruși, pentru că știu să citească, să scrie și mai ales să socotească. Ca

să nu mai vorbim de orașe. [...] Colegii mei ruși au o dublă problemă: pe de o parte să se ferească de evrei, acolo unde și atunci când ei ar reprezenta o primejdie reală, iar pe de alta să îndrepte către ei nemulțumirea maselor țărănești." Se vede, deci, ce ușor a fost (și ce convenabil pentru unii!...) ca o serie de rămășițe ale unor vechi spaime demonologice să se combine cu angoase tipice epocii (pre)moderne, du-blate de acute interese financiare.

Palpitant, în multe momente, serios în altele (căci romanul, dincolo de nivelul istoric, vorbește convingător și profund despre aspecte extrem de actuale: provocări și dezinformări, proliferarea falsurilor și confuzia valorilor, prejudecăți rasiale și religioase), *Cimitirul din Praga* este, însă, pe alocuri, și obositor pentru cititorul de-a dreptul bombardat cu atâtea detalii și copleșit de strategiile livrești ale lui Eco, dar și de unele dintre comentariile lui Simonini, priceput la orice și atoatecunoscător, gata mereu să-și dea cu părerea despre orice, de la amănunte legate de gastro-nomie la politica mondială, la conflictele armate ale epocii sau la cele mai diverse lucruri cu puțință: „Fourieriștii? Oameni de treabă, dar cum să iei în serios un profet care vestea că într-o lume regenerată portocalele aveau să crească la Varșovia, oceanele aveau să fie de limonadă, oamenii urmau să aibă coadă, iar incestul și homosexualitatea aveau să fie recunoscute drept cele mai naturale impulsuri ale ființei omenеști?" În plus, textul cărții e tipărit chiar cu caractere diferite, marcându-se, astfel, intervențiile în jurnalul lui Simonini făcute de abate, precum și secvențele aparținând Naratorului, cel care are, desigur, rolul de a clarifica ceea ce lui Simonini îi scapă sau ceea ce abatele nu e pe deplin capabil să explice/exprime.

Romancierul îi este și aici, ca și în *Numele trandafirului*, profund îndatorat lui Jorge Luis Borges. Numai că acest gen de exercițiu literar pe care scriitorul argentinian l-ar fi epuizat într-o povestire limpede și clară ce n-ar fi depășit cinci pagini, îi ia lui Eco peste patru sute de pagini, marcate de cam prea multe dintre clișeele romanului istoric și de aventuri (de consum!), făcând până și personajele să nu

pară a fi altceva decât vehiculul de care autorul avea nevoie pentru a-și pune în circulație ideile. Iar ceea ce John Updike numea „orgia de citate, parafraze și enumerații pentru care Eco are o adevărată predilecție” (iată un singur exemplu: „În scrisoare, Margiotta se declara Secretar al Lojii Savonnarola din Florența, Venerabil al Lojii Girodano Bruno din Palmi, Suveran Mare Inspector General, al 33-lea grad al Ritului Scoțian Antic și Acceptat, Prinț Suveran al Ritului din Memfis Mițraim al 95-lea grad, Inspector al Lojilor Mițraim din Calabria și Sicilia, Membru de Onoare al Marelui Orient Național din Haiti [...]”, iar lista titlurilor ar mai putea continua pe destule rânduri), sfârșește prin a nu mai putea exprima prea mult. Desigur, povestea apariției și celebrității la care au ajuns infamele *Protocele* este fascinantă și prinde cititorul, dar uneori, asemenea limbilor legendarului orologiu al cimitirului din Praga, amănuntele nenumărate puse de Eco în pagină cu o artă a narațiunii care nu se poate nega amenință să se miște în sensul invers celui dorit de autor.

## SCENARII ALE INIȚIERII ÎN ROMANELE LUI IAN McEWAN

Dacă scriitorii romantici subliniau inocența copilăriei, iar romancierii victorienți alegeau să accentueze condițiile materiale precare de care aveau parte mulți copii în epoca respectivă (Oliver Twist și David Copperfield din romanele lui Dickens fiind, probabil, exemplele edificatoare în acest sens), continuatorii lor au preferat să se orienteze către o literatură cu conținut dominat mai degrabă de un soi de evazionism, dacă e să ne gândim doar la *Alice în Țara Minunilor*, de Lewis Carroll, sau la *Insula comorilor*, de Robert Louis Stevenson. Cunoscând perfect aceste linii ale unei adevărate tradiții a genului, Ian McEwan, apropiindu-se, la rândul său, de protagonistul adolescent, mai cu seamă în romanul *Grădina de ciment* (1978)\*, se raportează, însă, și la atitudinile lui Holden Caulfield, din *De veghe în lanul de seară*, de J. D. Salinger, dar și la unele dintre reacțiile copiilor ajunși pe neașteptate pe o insulă pustie, din *Împăratul muștelor*, celebrul roman al lui William Golding.

Dincolo de toate aceste posibile influențe, încercarea de a trata tema adolescenței – ori a sfârșitului copilăriei – ridică în fața oricărui scriitor, iar McEwan este pe deplin conștient de acest lucru, o problemă delicată, câtă vreme, în dorința de a surprinde cât mai exact transformările și provocările „vârstei ingrate”, mulți autori s-au confruntat cu pericolul pierderii autenticității, tocmai din cauza excesului de analiză psihologică, realizată cu mijloace mult superioare capacității de înțelegere a tinerilor protagoniști. Soluțiile de rezolvare a acestei probleme au variat, căci, dacă, de pildă, James Joyce, în *Portret al artistului în tinerețe* alegea

---

\* Ian McEwan, *Grădina de ciment*. Traducere de Dan Croitoru, Iași, Editura Polirom, 2009.

să-și adapteze limbajul evoluției psihologice și artistice a eroului, Golding, pe urmele lui Dickens sau chiar ale lui George Eliot, se folosește de avantajele unei voci narative mature, oarecum omnisciente pe tot parcursul romanului. Conștient de marele adevăr subliniat nu o dată de Charlotte Brontë, și anume că orice copil simte și receptează lumea exterioară în mod acut, dar e greu de crezut că e și capabil să-și analizeze trăirile până la capăt, Ian McEwan s-a dovedit a fi preocupat de toate aceste aspecte încă de la începuturile sale literare, câtă vreme primul său volum de povestiri, *First Love, Last Rites* (1975) a fost considerat, pe bună dreptate, momentul de început al manifestării unei noi direcții în proza britanică contemporană, nu puține texte incluse în cartea aceasta fiind centrate pe evoluția unor adolescenți, adesea puși în fața unor situații extrem de complicate. Primul său roman, *Grădina de ciment*, nu a reprezentat, cel puțin din punctul de vedere al temei alese (adolescența și multiplele sale provocări) o surpriză, surprinzătoare rămânând, însă, mijloacele pe care autorul le-a găsit pentru a o rezolva. Dincolo de imensul scandal provocat de acest roman din cauza acuzațiilor de plagiat care i-au fost aduse autorului – și care s-au dovedit, în scurt timp, a fi nefondate – *Grădina de ciment* a impus, pe dată, atenției publicului cititor britanic și nu numai, un scriitor ce deprinsese perfect strategiile narative impuse de William Trevor, cu câțiva ani în urmă, prin *The Children of Dynmouth* (1976), unde torționarul se transforma, treptat, în victimă dar care, pe de altă parte, nu va ajunge la excesele pasional-senzuale ale protagonistelor din romanele lui Jeanette Winterson.

Fiind, în principiu, relatarea la persoana întâi a întâmplărilor sumbre prin care trec patru copii rămași pe neașteptate orfani de tată – care moare din cauza unui atac de cord – dar și de mamă, răpusă în scurtă vreme de cancer, *Grădina de ciment* înregistrează perfect temerile și provocările cărora copiii trebuie să le facă față și pentru care, evident, nu sunt deloc pregătiți. Astfel, ei vor decide să o înmormânteze pe mamă în pivnița casei, acoperind-o cu un soi de sarcofag de

ciment (același ciment cu care tatăl lor încercase să acopere întreaga grădină pentru a împiedica buruienile să mai crească, dar distrugând, în același timp, și florile) pentru a nu fi duși la un orfelinat. Julie, fiica cea mai mare, încearcă să se ocupe de treburile gospodărești, având de înfruntat mai cu seamă opoziția lui Jack, naratorul, numai că lucrurile vor tinde să scape de sub control, o dată ce marele lor secret este descoperit de Derek, prietenul lui Julie, decis să se impună în fața fetei chiar și prin forța brută. Romanul, redus ca dimensiuni și alert în ceea ce privește relatarea întâmplărilor, cucerește de la primele pagini – și șochează, în același timp, mai cu seamă prin unele din atitudinile lui Jack, cel care nu se ferește să-și afirme deschis aversiunea față de tată. Desigur, nu cu vehemența micului James Ramsay din *Spre far*, romanul Virginiei Woolf, nici cu accentele oedipiene ale lui Paul Morel din *Fii și îndrăgostiți* de D. H. Lawrence, însă cu o claritate uimitoare. De altfel, precizia – uneori de-a dreptul chirurgicală, așa cum au afirmat unii critici – a tonului narativ caracterizează stilul lui McEwan de la început și până la marile sale creații romanești, *Durabila iubire* sau *Ispășire*, simptomatic, centrate și ele, chiar dacă nu în mod atât de evident ca primul roman, pe aspectele destrămării familiilor sau pe cele legate de dificultatea comunicării chiar și într-un mediu familial aparent stabil.

În *Grădina de ciment*, această precizie apare mai cu seamă în ceea ce privește aducerea în fața cititorului a reacțiilor lui Jack și a modului în care el se comportă în contextul tragicelor evenimente care îi marchează existența. Plus tema incestului, a atracției interzise dintre el și Julie, concretizată către finalul cărții, toate acestea de natură a transforma romanul într-un excelent exemplu de modernitate insolită, apropiat ca structură – dar și ca rezolvare narativă – de realizarea artistică din *Mângâieri străine*, cartea publicată de autor în 1981. Așa cum se va întâmpla și în acest roman, unde locul de desfășurare a acțiunii, niciodată numit ca atare, putea fi imediat recunoscut ca fiind Veneția, și în *Grădina de ciment*, mai important se dovedește a fi ceea ce autorul nu spune niciodată până la capăt, Ian McEwan

dovedindu-se de pe acum a stăpâni perfect tehnica omisiunii sugestive. De aici și atmosfera inconfundabilă, amestec de roman de mistere cu elemente gotice, totul prins într-un discurs construit în mod evident pe urmele lui Kafka și Beckett: textul este golit de orice sugestie referențială care să poată reprezenta o legătură cu lumea reală contemporană. *Grădina de ciment* se transformă astfel, dintr-o aparentă relatare a unui fapt divers, ca atâtea altele din paginile tabloidelor (britanice sau nu), în scriere de atmosferă, având un aer de vechime nedeterminată ce prinde cititorul de la bun început.

Deși aparent înrudit ca tematică și structură, la o lectură atentă, vom observa că romanul lui McEwan se afla la distanță semnificativă de celebrul și popularul *De veghe în lanul de secară*, căci Jack nu are nici umorul și nici exuberanța narativă a lui Holden și nici tendința permanentă a acestuia de a lua peste picior marile modele narrative ale epocilor anterioare, între acestea, la loc de cinste aflându-se frecvent menționatul Dickens... În loc de așa ceva, *Grădina de ciment* (esențială această determinare, căci noua generație tânără nu mai are de-a face cu vreo grădină a Edenului, ci cu una de ciment) se prezintă drept un text golit, în mod esențial, de referințe livrești directe, tehnica lui McEwan fiind, în mod fundamental, cea a aluziei. Raportarea se face cam la aceleași modele pe care le utiliza cât se poate de clar și J. D. Salinger, numai că într-un mod pe care-l putem numi subversiv, ce pare a-i scoate, astfel, pe tinerii protagoniști, din mijlocul societății în care trăiesc și a-i plasa ca pe un alt fel de insulă pustie, fără să însemne că Jack ar avea prea multe legături cu personajul cu același nume din *Împăratul muștelor* ori cu cruzimea înnăscută a acestuia.

Iar dacă, în *Grădina de ciment*, aveam de-a face cu protagoniști aflați la vârsta copilăriei sau a adolescenței, romanul *Pe plaja Chesil* aduce, în contextul prozei lui McEwan, o altă etapă a evoluției protagoniștilor – care nu mai sunt, acum, copii. Dar, după cum se va vedea, nu pot fi numiți nici pe de-a-ntregul maturi. Astfel, pe malul mării, în Dorset, în camera unui hotel de unde se vede priveliștea

minunată a Canalului Mânecii și a plajei Chesil, Florence, violonistă talentată și sensibilă și Edward, proaspăt absolvent de istorie, având în minte planuri mari – un doctorat strălucit și editarea unei colecții de cărți de științe umaniste – își petrec noaptea nunții. Amândoi au douăzeci și doi de ani, iar acțiunea cărții are loc în luna iulie a anului 1962. În ciuda tuturor așteptărilor celor doi, momentul acesta se termină, însă, cu un eșec și cu o imensă dezamăgire, tinerii se despart intempestiv, doar pentru a descoperi, fiecare în parte, după ani și ani de singurătate, că niciodată nu vor putea găsi o altă persoană pe care s-o iubească atât, dar și – asta mai ales! – că timpul nu poate fi dat înapoi. Din punctul de vedere al acțiunii propriu zise, nu se întâmplă altceva în romanul *Pe plaja Chesil* (2007)\*, al lui Ian McEwan. Cu toate acestea cartea rezistă, iar materia epică redusă, care ar fi putut extrem de ușor să se transforme în farsă pură și în simplă literatură de consum, devine, pe nesimțite, profundă meditație asupra unei epoci istorice, dar mai cu seamă asupra temerilor, îndoielilor și neîncrederii care au marcat, practic, o întreagă generație. Totul spus întotdeauna pe un ton nostalgic, marcat doar din loc în loc de ironia autorului, într-o construcție epică ce împletește, de la început și până la sfârșit, prezentul acțiunii cu trecutul de natură a explica – măcar parțial – eșecul celor doi îndrăgostiți.

În primele rânduri ale cărții, stilul lui McEwan este reținut și ușor formal, având aparența aproape perfectă a scriiturii prin excelență britanice a epocii în care e plasată acțiunea. Nu puțini au fost cei care s-au gândit chiar să compare primele pagini din *Pe plaja Chesil* cu maniera în care se deschideau piesele radiofonice difuzate de BBC în perioada anilor '50 – '60, numai că această intenție e subminată, în cel mai evident mod cu putință, prin umorul subtil și ironia fină care se insinuează mereu, apărând tocmai în cele mai neașteptate momente: „Acea nu era câtuși de puțin o epocă de aur în istoria bucătăriei britanice, dar

---

\* Ian McEwan, *Pe plaja Chesil*. Traducere de Ana-Maria Lișman, Iași, Editura Polirom, 2007.



în momentul respectiv nimeni nu părea să bage de seamă, poate cu excepția călătorilor străini.” Pe acest fond autorul prezintă istoria iubirii dintre Florence și Edward, precum și scena culminantă a despărțirii lor, petrecută pe plaja Chesil.

Pentru a atinge acest deziderat, McEwan expune pe larg – niciodată didactic – nesfârșitele procese de conștiință care-i afectează pe cei doi, schimbând permanent perspectiva, privind lucrurile când din punctul de vedere el înspăimântatei Florence, când din cel al neexperimentatului Edward, pentru a demonstra extrem de convingător cât de imprezibili sunt cei doi unul pentru celălalt dar, și mai important, cât de imprezibili pot deveni fiecare pentru sine pe un fond emoțional acutizat de lipsa de comunicare. Cei doi vor descoperi nu doar că noaptea presupusă a fi de neuitat și cea mai fericită din viața lor a fost un dureros eșec, ci mai cu seamă că, în ciuda unei istorii amoroase destul de convenționale, pe care doar încăpățânarea lor reușise s-o facă să semene cu predestinarea și cu descoperirea suflului pereche, nu sunt, la urma urmei, decât doi străini, incapabili să comunice și lipsiți de răbdarea de a afla lucrurile esențiale despre celălalt. Ce știe Florence despre Edward, în afara pasiunii lui pentru istorie și a câtorva date dispartate ale copilăriei sale provinciale? Că el o iubește. Ce știe Edward despre Florence, în afara faptului că e pasionată de vioară și că e încântătoare, deși total neîndemânatică la toate treburile casnice? Evident, că îl iubește. Adică, pare a sugera la tot pasul scriitorul, aproape nimic. Adică, altfel spus, exact ceea ce finalul acestei neobișnuite (dar oare, chiar atât de neobișnuite?) povești de dragoste sugerează.

La fel ca și în alte scrieri ale sale, Ian McEwan este maestru în a demonstra că până și cele mai obișnuite momente ale vieții sunt pline de semnificații ascunse, de natură a spune câte ceva – întotdeauna esențial – despre circumstanțele istorice, despre epoca de care oamenii sunt, fie că vor, fie că nu, influențați în foarte mare măsură. Cazul lui Florence și al lui Edward e grăitor în acest sens, dacă avem în vedere că, în noaptea nunții lor, cei doi aud buletinul de știri la radio și meditează, mai mult sau mai puțin conjunc-

tural, la acțiunile primului ministru sau la destrămarea Imperiului Britanic în contextul epocii Războiului Rece. Exact ceea ce demonstraseră și creațiile anterioare ale autorului, de la scenariul filmului *The Ploughmans Lunch* (1983), raportat la Anglia din timpul guvernării lui Margaret Thatcher, și până la romanul *Saturday* (2005), plasat pe fondul îngrijorării mondiale cu privire la evoluția terorismului după atacurile de la 11 septembrie. Ca atmosferă, *Pe plaja Chesil* aduce, mai cu seamă în ceea ce privește intensitatea senzațiilor și acuitatea descrierii lor, cu primele creații ale lui McEwan, reprezentând, însă, un evident pas înainte, chiar și în comparație cu romanul *Amsterdam* (1998), mai ales dacă privim textul în discuție drept o dovadă a faptului că viața nu este – nu poate fi – niciodată exclusiv privată sau ruptă complet de lumea exterioară, dar și că oamenii pot cădea ușor victime unii altora sau, dacă nu prea au noroc, deopotrivă momentului istoric în care trăiesc.

Ian McEwan nu utilizează, în *Pe plaja Chesil*, vreun epigraf, lăsându-l, însă, să plutească întotdeauna cumva pe deasupra textului, dacă avem în vedere numeroasele aluzii cuprinse în paginile romanului. Desigur, e vorba despre cunoscutele versuri de început din *Annus Mirabilis* de Philip Larkin: „Between the end of the Chatterley ban/ And the Beatles first LP./ Up to then there'd only been/ A sort of bargaining,/ A wrangle for the ring,/ A shame that started at sixteen/ And spread to everything.” Exact acesta este momentul reprezentat de anul 1962, pe fondul căruia are loc povestea iubirii nefericite – dar nicidecum în sens shakespearian – dintre Florence și Edward. Chiar prima frază a cărții conține, în germene, indicii de bază ai neîmplinirii celor doi: „Erau tineri, educați, amândoi virgini în această împrejurare, noaptea nunții lor, și trăiau într-o epocă în care o discuție despre problemele sexuale ar fi fost cu totul imposibilă.”

Privită din această perspectivă, însăși plaja Chesil, unică în multe din datele sale, situată între Fleet Lagoon și Canalul Mânecii, devine emblematică din mai multe puncte de vedere: căci ea ajunge să reprezinte atât un moment al

deplinei (dar aparentei) certitudini și stabilități din relația celor doi, un simbol al drumului pe care au pornit-o împreună, dar, deopotrivă, și al nesiguranței pe fondul căreia s-a desfășurat această poveste de dragoste, în care protagoniștilor le este mai ușor să nu spună nimic despre problemele ivite în cale, sperând – utopic – că, astfel, ele vor înceta să existe. O ipotetică stabilitate tipic britanică, în fața tumultuoasei revoluții sexuale care va urma în scurt timp, sau a și mai tumultuoasei mișcări de afirmare a feminismului care va marca mijlocul anilor '60 aproape în întreaga lume. Numai că, în *Pe plaja Chesil*, Florence și Edward – și, împreună cu ei, cititorul – se află, totuși, abia în 1962, pe când filmul *A Taste of Honey* încă mai reprezenta o mare îndrăzneală.

Acesta este un aspect important al artei de romancier a lui Ian McEwan, și anume priceperea de a nu transforma niciodată în comedie de situație nenumăratele amănunte care punctează marea seară a celor doi tineri și de a creiona un posibil portret al inocenței extreme și al candorii care, însă, nu-i apropie, ci aduce doar o accentuată notă de alienare în cazul lui Florence și al lui Edward. La un alt nivel de semnificații, Ian McEwan nu face decât să dea o replică în stil britanic lui Philip Roth și cărții acestuia, reprezentativă, întrucâtva, pentru aceleași probleme plasate într-un cadru american, *Everyman*.

Numai că, spre deosebire de Roth și de propensiunea sa spre analiza infidelității, *Pe plaja Chesil* explorează, din mai multe puncte de vedere, resorturile frustrării, precum și consecințele adevăratului complot al tăcerii cu privire la cele mai diverse aspecte ale existenței. La fel ca și în alte cazuri (scena de la supermarket din *The Child in Time* sau cea a catastrofei balonului din *Enduring Love*), McEwan se dovedește pe deplin capabil să investească anumite momente ale vieții cu semnificații nebănuite; așa stau lucrurile și în romanul de față, dacă e să ne gândim la momentul cinei care li se servește celor doi în cameră sau al plimbării lor ratate pe plaja Chesil. Plimbare care devine, finalmente, mare scenă a despărțirii definitive, demonstrându-le tineri-

lor și inocenților protagoniști că, în viața reală, mai nimic nu este așa cum intenționezi sau cum planifici. Sau, cel puțin, nu este de la început. Pentru ca totul să fie (să poată fi) asemenea viselor frumoase e nevoie nu doar de dragoste ci, în unele momente, mai ales de răbdare. Florence și Edward nu le au pe amândouă – sau, oricum, nu le au în același timp – iar romanul primește, de aceea, o semnificație oarecum neobișnuită pentru o creație a secolului XXI, constând mai ales în acea notă caracteristică de destin implacabil care domnește parcă peste existența tuturor. Poate că tot de aici vine și impresia de basm modern pe care textul acesta al lui Ian McEwan reușește s-o dea cititorului până la final, căci totul pare a fi hotărât cu mult înainte, ca și cum cei doi tineri și prea plini de candoare protagoniști s-ar dovedi incapabili să se opună soartei.

*Pe plaja Chesil* reprezintă încă un bun exemplu al artei lui McEwan de a explora, întotdeauna până la capăt și indiferent cât de dureroase ar putea fi consecințele pentru cei implicați, teritoriul acelor amănunte pe care, de cele mai multe ori, e mai ușor să le lăsăm nerostite cu glas tare, tărâmul lucrurilor pe care e mai ușor doar să le dorești decât să le ceri sau să încerci să le obții, într-o manieră asemănătoare cu cea cunoscută cititorilor autorului britanic încă din *Black Dogs*, *Amsterdam* sau *Atonement*. Căci în mijlocul unei lumi aparent lipsite de candoare, tocmai ea va sta în calea fericirii lui Florence și Edward, dovadă, dacă mai era nevoie, că până și cele mai bune intenții sau cele mai scumpe speranțe pot fi uneori, distruse din interior, dar și că nicio dată oamenii nu reușesc să fie atât de sofisticați pe cât își doresc – în marea lor candoare – să pară.

## LIVRESC ȘI METALITERATURĂ ÎN ROMANUL BRITANIC CONTEMPORAN

La sfârșitul cărții pe care Peter Ackroyd a consacrat-o ultimilor ani din viața lui Wilde, intitulată *Last Testament of Oscar Wilde*, protagonistul, aflat în exil și respins de o societate prea puțin dispusă să-l înțeleagă, își dorea – privind acest lucru ca pe o posibilă șansă de salvare – să poată simți și trăi în sufletul altei ființe umane, să se transforme în altcineva, identificându-se, astfel, cu o persoană diferită de sine însuși. Fără să repete întocmai această dorință, Ackroyd o textualizează, desăvârșind-o, în ultimele pagini ale romanului său, *Hawksmoor*<sup>\*</sup>, căci, aici, chiar se produce acea transformare de-a dreptul mistică: Hawksmoor, experimentatul detectiv însărcinat să cerceteze straniile crime comise în jurul câtorva biserici londoneze construite în secolul al XVIII-lea, intră, fără ca măcar să realizeze acest lucru, într-un soi de inexplicabilă (dar extrem de profundă) legătură cu criminalul pe care-l caută și care pusese la cale ciudatele întâmplări cercetate, un practicant al ritualurilor diabolice pe nume Nicholas Dyer, prezentat, pe parcursul romanului, drept asistentul lui Sir Christopher Wren, celebrul arhitect britanic care a proiectat Catedrala Saint Paul și alte importante lăcașuri de cult din capitala Angliei.

Publicat în anul 1985 și încununat cu Guardian Fiction Prize și Whitbread Novel Award, romanul acesta are o structură complicată, având două planuri narrative de bază – unul plasat în secolul al XVIII-lea, iar celălalt în perioada contemporană – și făcând uz, în plus, de numeroase voci narrative și de puncte de vedere nu o dată contradictorii, toate acestea fiind menite a da întreaga măsură a talentului autorului, dar, deopotrivă, a modalității originale și bine

---

\* Peter Ackroyd, *Hawksmoor*. Traducere de Alexandru Asmarandei, București, Editura Leda, 2010.

pute în practică de a răspunde întrebărilor trecutului, însă nu prin sublinierea marilor adevăruri ale prezentului, ci dimpotrivă, prin evidențierea noilor întrebări ce se ivesc mereu, ori de câte ori aspecte ale epocilor trecute revin în actualitate. Autorul mărturisea că nu este nici el sigur „dacă *Hawksmoor* este un roman istoric plasat în prezent sau un roman contemporan având, însă, întâmplările esențiale plasate în trecut”, câtă vreme miza cărții este, în primul rând, aceea de a configura un adevărat puzzle intelectual, punând în discuție una din marile teme ale literaturii postmoderne, și anume esența adevărului și imposibilitatea ființei umane de a-l cunoaște în totalitate.

Pentru a sublinia incapacitatea detectivului de a rezolva cazul în fața căruia este pus, Ackroyd accentuează că acesta ignoră chiar detaliul (foarte important, din perspectiva unei interpretări postmoderne!) că poartă același nume cu asistentul real al lui Sir Christopher Wren (Nicholas Hawksmoor trăind între anii 1661 și 1736, date care nu coincid cu cele ale „asistentului” desemnat ca atare în roman, pe nume Nicholas Dyer). În plus, Dyer, diabolicul ajutor al marelui arhitect e prin excelență un construct care ține, în totalitate, de domeniul imaginației, nu al istoriei. Pe de altă parte, autorul subliniază finalul deschis al romanului, situându-se, astfel, alături de alți scriitori contemporani, cum ar fi Umberto Eco sau Julian Barnes; ca și aceștia, Ackroyd construiește o narațiune complexă și complicată – pe alocuri, punctată chiar de note macabre – pentru a sublinia importanța semnelor ce configurează lumea care ne înconjoară, precum și incapacitatea (sau capacitatea limitată) a ființei umane de a le interpreta corect. Devine clar că *Hawksmoor* este mai puțin un „roman” – căci textul nu este prea mult axat pe analizarea relațiilor interumane și a evoluției acestora – și mai mult un soi de (inedit!) tratat propunându-și să evalueze esența răului, precum și efectele pe care răul ori diabolicul le au asupra ființei umane în condiții bine determinate, deci, un soi de coborâre în noua inimă a întunericului.

Lumea londoneză a secolului XVIII devine, astfel, „mundus tenebrosus”, mai ales câtă vreme mai bine de ju-

mătate din roman este narat la persoana întâi de Nicholas Dyer, acoperind perioada anilor 1711 – 1715, iar deviza lui este „Nu există lumină fără întuneric și nici materie fără umbră.” Cu tot aerul sumbru și amenințător, trebuie să recunoaștem că această primă parte a cărții este cea mai reușită – din toate punctele de vedere – în special deoarece Dyer rezistă, ca personaj, mult mai bine decât detectivul Hawksmoor, este mult mai convingător decât acesta care pare, mereu, a avea o imaginație și o putere de înțelegere net inferioare diabolicului ajutor de arhitect care s-a decis, în urma pactului malefic pe care l-a încheiat (apropiindu-se, încă din adolescență, de grupurile de adoratori ai diavolului), să ascundă câte un foarte întunecat secret la temelia fiecăreia dintre cele șapte biserici pe care le ridică. Romanul în ansamblu trebuie citit nu atât pentru a afla deznodământul – care e oarecum previzibil de la un anumit moment încolo, Ackroyd urmând exemplul lui Jorge Luis Borges din celebra povestire *Moartea și busola*, unde detectivul Lönnrot era învins de abilul și inteligentul criminal – ci pentru a urmări argumentația de care se folosesc protagoniștii, precum și ideile pe care aceștia le întruchipează. Căci, dacă Dyer e convins că spaima e cel mai important sentiment uman, iar, sub influența misticismului întunecat al sectei ale cărei idealuri le promovează, merge chiar mai departe, afirmând că omul nu poate învinge răul decât participând el însuși la „întunecata lucrare” a acestuia, Sir Christopher Wren, alături de discipolii săi, susține, sub impulsul ideilor iluministe în care crede cu tărie, că rațiunea umană se va ridica într-o bună zi mai presus de sălbăticele practici ale celor care venerază falsele ori maleficele autorități. Dyer e reprezentantul antiintelectualismului, întrupând readucerea în prim plan a concepției medievale privind primatul necesar al iraționalului, în vreme ce Wren semnifică glasul rațiunii, în care cititorul ar vrea să se poată încrede până la capăt. Și se și încrede, însă victoria va fi, în cele din urmă, de partea lui Nicholas Dyer, cel care îl va aduce în pragul nebuniei pe experimentatul Hawksmoor, a cărui voce narativă este, de

asemenea, merită a se identifica cu punctul de vedere adoptat de cititor – sau, desigur, cel puțin cu acela al unei anumite categorii de cititori, acest joc neobișnuit cu lectorul făcând și el parte din complicata strategie utilizate de Peter Ackroyd.

*Hawksmoor*, însă, suscită interesul și la alte niveluri, iar Peter Ackroyd orchestrează totul din punct de vedere stilistic, nu doar simbolic. Dincolo de fascinația pe care scriitorul o manifestă față de limbajul teatrului elisabetan (teatralitatea fiind și ea, în paranteză fie spus, una dintre caracteristicile esențiale ale scrisului romancierului britanic) cititorul va observa că, adesea, personajele din acest roman vorbesc în tirade sau cu accente de-a dreptul shakeaspeariene, anumite fragmente trimitând, prin retorică perfectă și prin capacitatea expresivă, la replici celebre ale lui Iago sau ale Regelui Lear. Dar Ackroyd nu se limitează doar la invocarea literaturii secolelor anterioare, ci are în vedere și modele mai apropiate de prezent. Astfel, obsesia lui Dyer față de degradarea fizică adusă de înaintarea în vârstă, precum și imaginea sumbră pe care o are acesta asupra Londrei trimit direct la poezia lui T. S. Eliot, fapt evident mai cu seamă după ce sintagma „oameni găunoși” este repetată de mai multe ori pe parcursul a doar câteva pagini.

Londra însăși devine un adevărat personaj din *Hawksmoor*, acesta fiind protagonistul favorit al întregii proze a lui Peter Ackroyd și spațiul predilect al majorității romanelor sale, de la *English Music* la *The House of Doctor Dee*. Nu atât prin descrieri care să cartografieze exact capitala Angliei, ci prin capacitatea – cu adevărat rară și, deci, cu atât mai demnă de remarcat – a autorului de a construi un univers alcătuit în principal din cuvinte, experiențele discursive ale personajelor sale fiind cel puțin la fel de importante cu cele pe care Ackroyd le accentuează la nivelul strict al întâmplărilor uluitoare prin care trec protagoniștii. Mesajul cărții este, la acest nivel, acela că, trăind pe aceleași străzi și frecventând, în ocazii asemănătoare, aceleași zone, locuitorii Londrei s-au schimbat, în realitate, foarte puțin, chiar



dacă, de pildă, între întâmplările puse la cale de Dyer și cele cercetate de Hawksmoor s-au scurs mai bine de două secole.

Circularitatea borgesiană a timpului, împreună cu umorul subtil și ironia care accentuează exact atunci când e nevoie vreo afirmație a personajelor au, astfel, și rolul de a sublinia că detectivul Hawksmoor nu e un nou Sherlock Holmes și cu atât mai puțin un Auguste Dupin, asemănător infailibilului personaj al lui Poe. Ci doar o ființă umană captivă într-un univers al cuvintelor, al literaturii și al unei multitudini de semne pe care niciodată nu le poate citi corect. Semn că romanul lui Ackroyd nu e doar o carte de aventuri a epocii contemporane, și cu atât mai puțin o simplă scriere polițistă (fie ea și postmodernă), ci mult mai mult decât atât. Cititorii sunt invitați ca prin permanente deconstrucții ludice, parodice sau ironice (mereu intertextuale) să intre în lumea romanului și să încerce să descopere, dincolo de aparențe sau de jocul abil al cuvintelor, măcar ei, drumul spre adevăr. Chiar dacă acesta trece, uneori, nu numai prin inima Londrei, ci și printr-o neașteptată inimă a întunericului.

\*

„Portocalele nu sunt singurele fructe”, afirmă Nell Gwyn, în romanul de debut al lui Jeanette Winterson care poartă exact acest titlu, *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985). Și, într-adevăr, după cum romanciera britanică va demonstra în cărțile sale ulterioare, așa stau lucrurile: după portocale, ea va scrie, în *Sexul cireșilor* (1989), nu doar despre cireșe, ci și despre un uluitor ananas, cel dintâi ajuns în Anglia secolului al XVII-lea, adus fiind de peste mări și țări și prezentat mulțimii uluite, ba chiar și despre banane, primate, la început, cu mare neîncredere (dezgust?) de puritanii londonezi, care vor ajunge să discute pe larg nu despre sexul îngerilor, ci despre acela al fructelor... Utilizarea imaginii fructelor ca metaforă a sexualității nu e ceva nou în literatură – și cu atât mai puțin în literatura postmodernă. Însă în cazul prozei lui Jeanette Winterson – și, poate mai

mult decât oriunde altundeva, în *Sexul cireșilor*\* – fructele sunt acelea care dau cărții întreaga savoare, chiar dacă, să recunoaștem, în anumite fragmente, această strategie riscă să facă mesajul romanului suficient de greu de perceput, tocmai din cauza excesului aromatic, scăpat, uneori, de sub control.

Cu acțiunea plasată, în cea mai mare parte, în secolul al XVII-lea, romanul acesta pune alături – iar alteori amestecă de-a dreptul – povestirea, istoria și „metafictiunea istoriografică” (pentru a repeta sintagma impusă de Linda Hutcheon), cu scopul de a evidenția existența a doi naratori: Jordan, copil orfan, salvat de la înecul în apele Tamisei și Femeia cu Câini, mama adoptivă a acestuia. Iar dacă Jordan e fascinat de călătorii și de tot felul de fructe și obiecte exotice, pentru dobândirea cărora își va pune nu o dată chiar viața în pericol, Femeia cu Câini rămâne legată de ambianța londoneză, fiind apropiată doar de câinii pe care îi crește, căci afecțiunea umană îi e, practic, necunoscută, în primul rând din cauza înfățișării și a dimensiunilor sale uriașe, desprinse, parcă, din proza lui Rabelais, ea părând a fi mai asemănătoare cu Gargantua și Pantagruel decât cu cine știe ce personaj al literaturii contemporane.

Pe fondul înțeleștărilor (prezentate cel mai adesea în cheie grotescă!) între regaliști și susținătorii lui Oliver Cromwell, Femeia cu Câini își afirmă fără preget sentimentele antipuritane, iar Jordan, ajuns asistent al lui John Tradescant, grădinarul Casei Regale, va călători pe meleaguri îndepărtate, din Italia ori Franța și până în Persia sau Barbados, pentru a aduce de acolo acele lucruri care merită văzute la Londra (între ele, evident, numeroase fructe!), dar, în cursul acestor călătorii, o va întâlni și pe frumoasa Fortunata, minunata prințesă-dansatoare, Cea de-a Douăsprezecea Prințesă, pe care nu o mai poate uita, însă pe care, ca într-un basm, va trebui s-o caute până la capătul lumii. Călătoria sa devine, astfel, nu doar descoperire a unor noi

---

\* Jeanette Winterson, *Sexul cireșilor*. Traducere de Ana Chirițoiu, București, Editura Humanitas Fiction, 2010.

geografii și nu doar explorare a unor teritorii exotice, ci mai cu seamă o veritabilă căutare. A iubirii pierdute și, deopotrivă, căutare de sine, căci, pornit pe urmele Fortunatei, cea care reușea să călătorească pe boarea dimineții, atârnând de cer un fir subțire pe care îl tot lega și dezlega, Jordan va ajunge nu doar să le întâlnească pe celelalte unsprezece surori ale acesteia, prințese care dansează, în fiecare noapte, într-un oraș îndepărtat, ci și să înțeleagă, finalmente, cine este el însuși cu adevărat. Iar cititorul, ca urmare a unui artificiu narativ al lui Jeanette Winterson, să concluzioneze că, în fond, în trei sute de ani nu se va schimba nimic fundamental, nici în lume, și nici în sentimentele umane: dovedă noile imagini ale lui Jordan și ale Fortunatei în plin secol XX. Folosindu-se de implicațiile temeii dublului, autoarea construiește, în finalul cărții, o întâlnire după veacuri întregi de căutare, a celor doi îndrăgostiți – care, desigur, ca într-un basm (acum unul postmodern!), se vor recunoaște și, deopotrivă vor conștientiza (vor citi) întreaga literatură de până atunci dedicată acestui subiect.

*Sexul cireșilor* implică, însă, și alte câteva probleme care au preocupat-o pe Jeanette Winterson de-a lungul întregii sale activități literare de până acum. Faptul este evident dacă avem în vedere cele două epigrafe ale cărții, subliniind natura experimentală a acestui roman, ce are ca punct de pornire teoria lui Benjamin Lee Whorf cu privire la esența temporalității, așa cum este aceasta reflectată și înțeleasă de populația indiană Hopi, „care are un limbaj la fel de sofisticat ca al nostru, care însă nu poate exprima trecutul, prezentul și viitorul.” Deopotrivă, însă, cartea se raportează la concepția newtoniană asupra universului și a naturii materiei. Prin urmare, cititorul va avea în față, în permanență și în mod simultan, mai multe dimensiuni temporale, mai multe voci narative și mai multe spații de desfășurare a acțiunii, *Sexul cireșilor* devenind discurs narativ polifonic, în care Winterson juxtapune imaginea occidentală a temporalității – înțeleasă în primul rând drept cronologie – cu aceea a tribului Hopi, marcată de viziunea atemporală. Timpul devine un construct imaginativ, în care tre-

cutul, prezentul și viitorul tind să fie simultane, iar universul ficțional din romanul acesta ar putea să fie descris prin intermediul termenului impus de Michel Foucault, „heterotopie”: „un soi de dezordine ce include în sine numeroase ordini posibile”.

Aceste secțiuni de ordine reușesc să corespundă doar parțial cu capacitatea cititorului de a percepe realitatea ficțională în mod global, câtă vreme Jeanette Winterson se lansează și în extrem de îndrăznețul proiect de a submina – cel puțin la nivel narativ – până și teoria einsteiniană a relativității... Rezultatul va fi acela că *Sexul cireșilor* distruge consacratul continuum spațio-temporal și îl înlocuiește cu un mod de existență arbitrar, în care filosofia esoterică a protagoniștilor și elementele de magie – postmodernă sau nu – ar fi menite să domine totul, până și actul lecturii. Heterotopia rezultată astfel va fi bazată, așadar, pe o serie de opoziții duale, prin intermediul cărora autoarea urmărește să structureze o adevărată ordine experimentală, prin care să se dea o replică oricărei entități lineare, fie ea temporală ori spațială. De aici cele două voci narrative, precum și permanenta dublă articulare a discursului românesc. Jordan mai cu seamă e cel menit a depăși orice graniță între materie și energie narativă, întruchipând, astfel, esența viziunii românești și simbolice a lui Jeanette Winterson din acest roman.

Dincolo de toate aceste detalii de structură, este evident că autoarea încearcă să aducă în prim plan unele strategii ale realismului magic (à la Gabriel García Márquez), pe care le combină, cu mai bune (sau mai puțin bune!) rezultate estetice, cu o ironie ce se vrea a fi mușcătoare și desprinsă din paginile unui Swift. Astfel se explică citarea a numeroși autori, de la Byron sau Robert Browning la Frații Grimm –, dar și destructurarea imaginii inițiale de basm pe care invocarea celor douăsprezece prințese dansatoare o dă cititorului: unsprezece din ele vor ajunge să-și ucidă soții cu care, în paranteză fie spus, fuseseră silite să se căsătorească, în câte o scenă care numai cu poveștile cu zâne nu mai are legătură. Iar dacă, de exemplu, Kingsley Amis se folosea în

cărțile sale de personaje feminine pentru a-și exprima mi-zantropia, Jeanette Winterson aduce în prim plan câteva imagini masculine ca metafore ale unei lumi fundamental ipocrite. Observăm, așadar, că „meșteșugul altoirii plantelor”, de care tânărul Jordan e atât de fascinat (de aici și titlul cărții, căci, la capătul a numeroase experiențe, grădinarii Curții Regale vor produce un nou soi de cireș, al cărui sex va fi considerat... feminin!) e prezent, ca strategie subtextuală, în mai toate demersurile autoarei.

Vocea narativă a Femeii cu Câini e „altoită” pe discursul meditativ și speculativ al lui Jordan, însă rezultatul nu e întotdeauna perfect la nivelul funcționării noului ansamblu rezultat. Dovadă că acest joc de-a genurile și de-a ambiguitatea/ambiguizarea sexuală e mult mai complicat decât pă-ruse chiar și unei autoare obișnuite cu experimentele cum e Jeanette Winterson. *Sexul cireșilor* se bazează mai degrabă pe un șoc al noutății decât pe reala adecvare a mijloacelor discursive la tema și semnificațiile pe care autoarea dorește să le includă în text. Numai că și lectura în cheie feministă a basmelor, și accentuarea pastișei istorice, precum și insis-tența adesea obsesivă pe mai multe adevăruri simultane au devenit, pentru cititorii inițiați în proza contemporană, su-ficient de cunoscute – și de suficientă vreme. Un ochi critic rău va observa și va sublinia, fără îndoială, toate clișeele postmodernismului incluse în rețeta acestui roman care devine, din acest punct de vedere, un soi de bine realizată (din punct de vedere tehnic!) „altoire” a procedurilor impu-se de Italo Calvino pe stilul Angelei Carter, cu câteva note preluate din scrierile lui Peter Ackroyd. Însă un ochi critic bun – asta pentru a păstra dualitatea atât de accentuată în *Sexul cireșilor*, dar și pentru a nu uita că, adesea, în basme, cu un ochi se plânge, iar cu celalalt se râde – va remarca că, totuși, aceste combinații (fie ele și rețete ale postmodernis-mului) dobândesc, pe parcursul romanului, o exuberanță și o melancolie a tonului ce devin convingătoare, în felul lor, și spun câteva lucruri care merită reținute despre esența timpului, căutarea dragostei și natura identității.

Ce se întâmplă atunci când pui alături câteva scene și replici à la James Bond cu încurcături și complicații desprinse parcă din *Harry Potter*? Poate rezulta, desigur, un soi de melange postmodern sau o parodie mai mult sau mai puțin reușită. Dar, în cazul lui Jasper Fforde și al romanului său de debut, lucrurile sunt chiar mai complicate. Pentru că, în *The Eyre Affair*\* (2001), scriitorul construiește nu numai un conflict polițist, nici doar o simplă parodie postmodernă, ci, folosindu-se de toate aceste elemente, pune în discuție chiar temeiurile literaturii contemporane, pornind de la unul dintre textele canonice ale spațiului cultural britanic, și anume romanul *Jane Eyre* (1847), al lui Charlotte Brontë.

Acțiunea – extrem de alertă – începe în anul 1985 și este plasată într-o Mare Britanie diferită de aceea pe care o cunoaștem. Fără îndoială, Fforde are în vedere celebrul roman *O mie nouă sute optzeci și patru*, al lui George Orwell, nefiind întâmplător momentul ales de autor pentru descrierea neobișnuitelor întâmplări. Plasată, implicit, în această tradiție a discursului distopic, la un an după fatalul 1984, narațiunea lui Jasper Fforde, plină de la început și până la sfârșit de aluzii literare dintre cele mai diverse, descrie o Anglie situată, cumva, într-o altă dimensiune a realității, luând naștere, în acest fel, un veritabil univers paralel, esențial diferit, în privința datelor istorice, de cel cu care suntem familiarizați. Războiul Crimeii încă nu s-a încheiat, britanicii, deveniți un popor complet militarizat, luptă cu rușii de mai bine de o sută treizeci de ani, avioanele sunt înlocuite de dirijabile, clonarea animalelor e o ocupație în-tâlnită la tot pasul, oamenii înzestrați cu anumite capacități pot călători înainte și înapoi în timp, iar marea literatură a devenit parte integrantă a culturii de masă. Într-adevăr, cel mai neobișnuit aspect al acestei lumi (ea însăși neobișnuită!) este că, acum și aici, literatura are parte de atenția de care

---

\* Jasper Fforde, *Cazul Jane Eyre*. Traducere de Carmen Toader, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

în lumea contemporană reală, cea în care trăim cu toții, se bucură doar vedetele din domeniul sportiv sau, uneori, scandalurile din lumea politică. Însă în romanul lui Fforde, teroriștii pun la cale atacuri în numele lui Jane Austen, există o sectă a misionarilor mergând din ușă în ușă pentru a propovădui ideile lui Francis Bacon, la fiecare colț de stradă se află câte un automat care recită fragmente celebre din opera lui Shakespeare, iar într-un anumit oraș atât de mulți locuitori și-au schimbat numele în Alfred Tennyson, încât trebuie să fie identificați după numărul de ordine adăugat numelui...

În această lume obsedată de literatură, nici nu e de mirare că protagonista, Thursday Next, este detectiv și face parte dintr-o brigadă de elită, al cărei scop e să descopere delictele literare. Desigur, după cum va spune chiar ea, cel mai adesea ocupația aceasta este mai degrabă plictisitoare, nefiind vorba decât despre chestiuni de ordin oarecum birocratic, cum ar fi identificarea însușirii nepermise a unor personaje literare, furtul de manuscrise sau abuzul de sursologie. Numai că, în momentul în care este furat manuscrisul original al romanului *Martin Chuzzlewit*, de Charles Dickens, devine clar că lucrurile iau o turnură mai serioasă. Hoțul nu e nimeni altul decât Acheron Hades, fost profesor de literatură care, după ce abandonase munca la catedră, ajunsese un adevărat lider (recunoscut ca atare!) al lumii crimelor – literare, desigur. El dă dovadă de o extremă violență, nu mai puțin de treizeci și șase de polițiști fiind uciși în misiune, în urma atacurilor pe care le coordonează. Întreprinzătoarea Thursday Next este desemnată să se ocupe de acest caz, având în vedere, pe de o parte, că Hades îi fusese profesor (de literatură), iar pe de alta pentru că se zvonește că acesta pune la cale un plan menit a distruge celebrul roman al lui Charlotte Brontë, *Jane Eyre* și numai Thursday Next i-ar putea face față, fiind cea mai bună cunosătoare a textului cărții, dar și a contextului care a determinat apariția lui.

Jasper Fforde utilizează o serie de elemente venite pe filiera textelor literaturii tip science-fiction, pe care le combină cu altele, inspirate din romanele polițiste ale lui Sir

Arthur Conan Doyle și utilizând, ca procedeu privilegiat, narațiunea la persoana întâi, adoptând mereu un ton șagalic-ironic, desprins parcă din atât de popularul *Jurnal al lui Bridget Jones*: „căci deseori dl. Cel Potrivit se dovedea a fi ori dl. Mincinos, ori dl. Bețiv, ori dl. Deja Căsătorit.” Trimiterile la Conan Doyle sunt numeroase în *Cazul Jane Eyre*, dacă ne gândim doar la amănuntul – deloc lipsit de importanță – că unchiul lui Thursday Next se numește Mycroft, la fel ca și fratele lui Sherlock Holmes... Sigur, atunci când Jane Eyre e în pericol, toate forțele binelui se coalizează: delegații de la Națiunile Unite sunt convocați la o reuniune de urgență, președintele Federației Brontë se întâlnește cu primul ministru, iar Thursday Next deține rolul principal, acela de a pătrunde în lumea ficțională a romanului lui Charlotte Brontë și de a salva cartea – și întreaga situație! – cu ajutorul vechiului său prieten, nimeni altcineva decât Edward Rochester... Și, cu toate că aceste amănunte par a năvăli asupra cititorului și a nu-i lăsa nici măcar timpul de a le evalua coerent, Jasper Fforde reușește să nu ducă textul în derizoriu și nici să parodieze mai mult decât e recomandabil. Uneori, încercările sale de a-și analiza personajele la nivel psihologic eșuează, căci autorului îi lipsesc mijloacele de a duce la capăt (și) un astfel de plan, însă *Cazul Jane Eyre* cucerește prin inventivitate, prin verva de care dau dovadă protagoniștii, ca și prin dialogurile vii și comicul savuros.

Romanul de față adoptă, formal, narațiunea de tip tradițional, doar pentru a exprima și a sublinia nivelul intertextual și metatextual al cărții. Lumea în care evoluează personajele e înrudită, însă nu identică cu cea contemporană, istoria fiind reconfigurată permanent, astfel încât să corespundă esteticii postmoderne ce accentuează evidențierea diferențelor față de modelul realismului guvernat de principiul mimetic. Fforde pastișează mai multe tipuri de discurs literar, de la cel dramatic la cel polițist sau sentimental – evident mai cu seamă în episoadele ce relatează mai vechea – și mai noua!... – poveste de dragoste a lui Thursday Next. Numai că surpriza pe care *Cazul Jane Eyre* o reprezintă se vedește atunci când cititorul realizează



că romanul acesta nu este nicidecum o simplă parodie a cărții lui Charlotte Brontë, ci o parodie ce vizează romanul postmodern occidental în ansamblu. Autorul nu subliniază doar elementele de legătură între *Jane Eyre* și cultura britanică a ultimelor secole, ci și principalele caracteristici ale esteticii – ori poeticii – postmodernismului. De aceea, elementul ce individualizează cartea lui Jasper Fforde este modul în care autorul construiește acel spațiu de graniță între text și realitate, dar identifică și formula intertextuală care-l guvernează.

Linda Hutcheon a subliniat adesea natura iterativă a romanului postmodern, principiul repetiției fiind esențial pentru funcționarea parodiei. Jasper Fforde știe foarte bine acest lucru, prin urmare o construiește pe Thursday Next ca o replică postmodernă – și, desigur, parodică, a eroinei lui Charlotte Brontë, Jane Eyre. Ca și predecesoarea sa literară, Thursday trebuie să se descopere pe sine și să se definească într-o lume guvernată de valori patriarhale, dar, deopotrivă, să găsească și calea cea mai adecvată de a se raporta la cei din jur. Iar dacă Bowden Cable, colegul ei, este noua reprezentare a lui St. John Rivers, așa cum apărea el în romanul lui Charlotte Brontë, chemarea pe care Thursday o simte pentru a reveni în ținutul natal este replica peste timp a deciziei lui Jane de a se întoarce la Thornfield, convinsă că și-a auzit numele strigat peste întreaga regiune a mlaștinilor... Fără îndoială, avem de-a face și cu o reconfigurare a vechii imagini a Cenușăresei, fata frumoasă și bună care va fi recompensată în cele din urmă pentru toate chinurile sale.

Romanul lui Jasper Fforde este plin de trimiteri livrești, acestea structurând nivelul intertextual al cărții, numele cel mai frecvent invocate, în afară de autoarea lui *Jane Eyre*, fiind cele ale lui Milton, Fielding, Jane Austen, Wordsworth. Literatura acestora reprezintă planul realității livrești din *Cazul Jane Eyre*, acela la care neobosita detectivă Thursday Next se raportează mereu. Suntem pe tărâmul literaturii, toate personajele având mereu în minte marele model al lui William Shakespeare – la unul din teatre jucându-se de mai

bine de cincisprezece ani *Richard al III-lea*, actorii fiind aleși cu câteva minute înaintea reprezentației, chiar din rândul publicului, viitorii interpreți fiind, practic, ridicați de pe fotoliile din sala de spectacol și, evident, niciodată piesa nepă-rând a fi aceeași. Exact așa procedează și Jasper Fforde în acest roman, readucând în atenția cititorilor câteva momen-te reprezentative ale literaturii din epoca victoriană și reevaluându-le, prin parodie sau pastişă. Dar *Cazul Jane Eyre* sugerează, în același timp, că repovestirea unui text celebru dintr-o epocă anterioară ori simpla aluzie la un astfel de text sunt, deopotrivă, interpretări, fiecare nouă lectură deschizând noi posibilități de descoperire nu neapărat a marilor adevăruri ale trecutului, ci, poate, a unui mod mai adecvat de înțelegere a literaturii.

## ÎNTÂLNIRI CU ISTORIA: TRECUT ȘI PREZENT

Cu acțiunea plasată în Danemarca secolului al XVII-lea, *Muzică și tăcere\**, romanul lui Rose Tremain, încununat cu prestigiosul Whitbread Novel Award în 1999, considerat drept cea mai reușită carte britanică din acel an, este un text dominat de contraste, pendulând mereu între accente de lumină și de întuneric, cu personaje permanent sfâșiate între porniri contradictorii, între dorințe nestăpânite și vinovații complicate, între bine și rău, autoarea reușind să structureze, în felul acesta, un mesaj ce vorbește despre importanța artei în viața oamenilor din orice epocă istorică, dar și despre incapacitatea vieții umane de a se ridica întotdeauna la nivelul imaginației, hrănită mereu de minunatele vise ale celor – nu prea mulți – care, în 1629, îndrăzneau să spere că lumea poate deveni măcar puțin mai frumoasă. Prin muzică, de exemplu, așa cum este convins Peter Claire, tânărul englez, ajuns la curtea regelui danez Christian al IV-lea (cel care, în paranteză fie spus, îl va numi pe loc “Îngerul păzitor”, dar nu numai datorită înfățișării sale angelice) pentru a face parte din neobișnuita orchestră cu care suveranul își amuza invitații, ansamblu muzical cu totul inedit nu doar pentru că muzicienii provin, fiecare, din țări diferite, ci și pentru că, mai ales, ei sunt obligați să-și desfășoare activitatea într-o pivniță rece și întunecoasă, populată cu găini înfometate, situată exact sub strălucitoarele săli unde regele dă petreceri sau organizează fastuoase primiri ale diplomaților străini.

Construită pe multiple planuri narative, deși criticată, nu o dată, pentru limbajul prea erudit ori căutat sau considerat de unii critici mult prea elaborat pentru respectiva epocă sau pentru capacitățile intelectuale ale

---

\* Rose Tremain, *Muzică și tăcere*. Traducere de Andreea Dumitru și Lavinia Vasile, București, Editura Leda, 2008.

anumitor personaje, cartea rezistă nu atât prin recompunerea perfectă a culorii locale a lumii daneze – lume care va sta întotdeauna și pentru orice cititor, să recunoaștem, sub semnul tutelar al lui Hamlet, prințul cuprins de îndoieli – cât, fapt neașteptat poate, prin vitalitatea unui personaj feminin care, deși nu strălucește nici prin bunătate, nici prin erudiție și cu atât mai puțin prin virtute, reușește să imprime lecturii un ritm pasionat și alert și să reprezinte o excelentă contrapondere pentru utopiile și planurile fantasmagorice ale lui Christian al IV-lea. Iar acest personaj este tocmai cea de-a doua soție a regelui, frumoasa și vicioasa Kirsten Munk. Provenită dintr-o familie nobilă scăpătată, nefăcând parte din vreuna din casele regale ale Europei, Kirsten nu a fost învestită, la căsătorie, cu titlul de regină, iar prin purtările ei necugetate (întâlniri repetate cu iubitul ei, un conte german, de pe urma cărora se va naște o fetiță pe care nu o poate face să treacă drept a regelui) își compromite singură orice eventuală șansă de reușită la Curte. Toate acestea sunt înregistrate, mai mult chiar decât în impresiile și amintirile nobililor sau ale doamnelor sale de companie – cărora, în paranteză fie spus, nici nu se obosește să le învețe numele, referindu-se la ele exclusiv în funcție de sarcina pe care o îndeplinesc, Femeia Pieptului, Femeia Capului, Femeia Fusteii, Femeia Picioarelor – tocmai în jurnalul pe care Kirsten însăși îl ține. Și în care nu ezită să-și exprime dezgustul față de rege (totuși, tatăl celor doisprezece copii pe care i-a avut, cu toate că pe nici unul nu a reușit să-l iubească), și proasta impresia față de viața de la Curtea Danemarcei în general unde, după părerea ei, neexprimată ca atare, dar având aceeași semnificație – rezultatul influenței shakespeareiene asupra lui Rose Tremain, fără îndoială – nu doar ceva e putred, ci, după cum consideră ea, aproape totul, ca în orice lume condusă doar de bărbați.

Veritabilă reprezentantă sau chiar militantă *avant la lettre* a feminismului – un feminism cu puternice note amorale, trebuie să recunoaștem – Kirsten Munk nu este, totuși, complet lipsită de sentimente, dacă ne gândim la

afecțiunea reală pe care o are pentru angelica Emilia Tilsen, cea venită, într-un soi de exil voluntar tocmai din Iutlanda, ultima dintre doamnele sale de companie și singura căreia îi spune pe nume. Cu toate acestea, pentru a nu contrazice notele dominante din care este construită și care o fac să fie un excelent personaj pe care cititorul nu-l poate uita, regina căzută în dizgrație și alungată de la Curte, va încerca să distrugă orice șansă de fericire a Emiliei alături de iubitul ei Peter Claire. Că regina „cea rea” nu va reuși decât temporar în planurile sale diabolice ține, desigur, și de accentele de basm pe care cartea lui Rose Tremain le capătă pe alocuri, urmând modelul consacrat al poveștii Cenușeresei, identificabil atât în cazul dulcii Emilia, cât și al finalului romanului în ansamblu, mergând spre un *happy-end* de care se bucură toate personajele care au demonstrat, pe parcursul complicatelor acțiuni ale cărții, că merită să aibă parte de așa ceva.

Iar dacă pentru Kirsten sunt mult prea multe lucruri putrede în Danemarca, pentru regele Christian, marea problemă este „lucrul de mântuială”, simbolizat de ineditul cadou, o punguță cu nasturi, pe care îl primește, în timpul unei vizite prin țară, de la un artizan. Așa că, în scurt timp, el va decide să lupte împotriva tuturor lucrurilor de mântuială din țara sa, fie că e vorba de obiecte realizate de meșteșugarii danezi, fie de mentalitățile adânc înrădăcinate în această parte de lume. Numai că, din păcate, planul îi va fi zădărnicit mai cu seamă de propriile sale ezitări și slăbiciuni, toate inițiativele sale dovedindu-se, în fapt, a nu fi altceva decât un alt lucru de mântuială, de astă dată de anvergură regală. Astfel că, văzându-și toate proiectele zădărnicate, fie că e vorba de ambițioase idei politice sau economice (cum ar fi încercarea de a salva țara de un iminent dezastru financiar prin punerea în funcțiune a unor uriașe mine de argint, în Norvegia, iar apoi printr-un împrumut pe care, însă, mama sa, se încăpățânează să nu i-l acorde) sau de speranțe personale (desigur, dorința lui de a o face pe Kirsten să-l iubească din nou la fel ca la început) găsește un sprijin și singura

posibilă consolare în muzică. Pe de altă parte, Peter Claire vede în vocația sa de muzician unica șansă de supraviețuire într-o lume a violenței și a intereselor materiale, chiar dacă pentru alte personaje, cum ar fi soțul contesei irlandeze Francesca O'Fingal, prima iubită a lui Claire însuși, muzica mai poate însemna doar distrugere și nebulie.

Pentru Rose Tremain, ca romancieră, *Muzică și tăcere* reprezintă confirmarea drumului pe care, de altfel, ea l-a ales încă din 1989, căci, o dată cu publicarea romanului său *Restoration*, carte aducând în prim-plan suferințele și coborâșurile vieții unui nobil englez din secolul al XVII-lea, autoarea începe să fie considerată un punct de reper în ceea ce privește romanul istoric, cu dominante care adesea au fost comparate, atât în ceea ce privește linia generală a conflictului, cât și construcția și polarizarea personajelor, cu creațiile lui Walter Scott. Dincolo de acest aspect, însă, nu putem pierde din vedere că scrierile lui Rose Tremain, incluzând aici și proza ei scurtă, dar și celelalte romane ale sale, *Sacred Country* (1992), *The Colour* (2003) sau *The Way I Found Her*, abordează delicata problemă a sentimentului de excludere, de neapartenență, fie la valorile unei lumi prea preocupată de propriul său cod pentru a mai putea evalua nevoile esențiale ale individului, fie la cele ale unei familii având cu totul alte priorități în momentele cruciale ale dezvoltării unui tânăr.

A devenit din ce în ce mai evident – încă de la mijlocul anilor '90 – faptul că literatura contemporană din Marea Britanie a avut foarte mult de câștigat de pe urma autorilor originari din alte spații culturale, imigranți ei înșiși, sau descendenți ai imigranților ajunși în Anglia în căutarea unui nou început. În același timp, prin romanele unor scriitori precum V.S. Naipaul, Salman Rushdie ori Kazuo Ishiguro, s-a depășit nu doar închistarea specific insulară a literaturii Albionului, ci au apărut, cu tot mai multă pregnanță, noi teme, motive și tipologii și, deopotrivă, s-a pregătit terenul pentru generația următoare de autori care s-au axat pe problemele imigrației, cum ar fi Hanif Kureishi, Za-

die Smith sau Monica Ali, descriind, cu toții, din variate puncte de vedere, un peisaj britanic diferit de cel al generației literare a anilor '60-'70, centrul preocupărilor lor fiind, desigur, Londra, privită ca un veritabil univers multicultural, nu o dată (aparent) haotic, dar convingător tocmai prin amestecul de rase și etnii pe care îl cuprinde. În acest context, e oarecum o surpriză că Rose Tremain a ales ca, prin romanul său *Drumul spre casă* (*The Road Home*, 2008)\*, să abordeze ea însăși tema multiculturalismului și a imigrației – de data aceasta, însă, evident, dintr-o altă perspectivă.

Scriitoarea britanică, mare maestră în arta de a-și cuceri mereu cititorii prin capacitatea de invenție narativă și printr-o imaginație cu adevărat prodigioasă (care a purtat-o, nu o dată, către epoci îndepărtate de prezent), ia o hotărâre radicală, orientându-se, în *Drumul spre casă*, nu către vreun loc exotic sau către un ev apus, ci tocmai către Londra. Mai mult decât atât, protagonistul este, acum, Lev, un imigrant în vârstă de patruzeci și doi de ani, ajuns în Anglia în căutarea unei vieți mai bune – iar prin ochii lui și din perspectiva lui privește Rose Tremain realitățile lumii britanice contemporane.

Autoarea nu identifică țara de unde provine Lev, cu toate că, după nume, el pare a veni din fostul bloc sovietic, în orice caz, din estul Europei, poate din Polonia sau din Slovacia, dintr-o lume oarecum înrudită cu aceea descrisă de Julian Barnes în romanul său, *The Porcupine*, apărut în 1992. Sfâșiată între o perpetuă înfruntare între rămășițele comunismului și deschiderea mai mult sau mai puțin forțată către economia de piață, această lume nu a întârziat să producă victime inocente: în primul rând, șomerii, care, asemenea lui Lev, se vor vedea, în scurt timp și aproape pe nesimțite, în incapacitatea de a-și mai întreține familiile, așa încât mulți dintre ei vor decide să plece de acasă pentru a-și câștiga existența. Situația lui Lev este, însă, și mai dificilă, căci soția sa a murit la doar treizeci și șase de ani, în

---

\* Rose Tremain, *Drumul spre casă*. Traducere de Nicoleta Nedu, București, Editura Leda, 2008.

urma unei leucemii galopante, iar el a rămas cu Maya, fiica sa în vârstă de cinci ani, căreia vrea să-i ofere ce e mai bun, și, de asemenea, s-o ajute pe mama sa.

După ce gaterul de la Baryn, unde lucra Lev, se închide, omului nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să urmeze exemplul multor alți conaționali și să ia calea străinătății, plecând din orașul său natal, Auror, către Londra. Dar, așa cum subliniază el încă de la bun început, nu ca un doritor de azil politic sau amator de pomeni ori de milă, ci ca un demn imigrant economic, decis să muncească și să învingă toate greutățile care-i vor ieși în cale. Numai că greutățile acestea sunt mult mai numeroase decât crezuse el – și chiar decât îi spusese cei care, la rândul lor, trecuseră prin experiențe similare... Pentru că bietului Lev îi e greu până și să-și găsească un loc unde să doarmă la un preț rezonabil, câtă vreme realitatea lumii londoneze e departe de ceea ce se cunoștea/bănuia la Auror, iar prețurile cu mult, mult mai mult, mai mari decât în cele mai pesimiste previziuni. Apoi, protagonistul are dificultăți până și în a se înțelege cu șoferii de taxi în privința locului unde ar dori să ajungă, din simplul motiv că ceea ce le spune el ca idee de destinație, „bee and bee” (sau, în cel mai bun caz, „be and be”!), nu poate fi identificat de mai nimeni drept „B & B”, deci, „bed and breakfast”... Desigur, la prima lectură, asemenea detalii par amuzante, însă tonul lui Rose Tremain e întotdeauna cel de melancolie amară, câtă vreme situații cum sunt cele prin care trece Lev se întâlnesc la tot pasul în Londra zilelor noastre – și, din păcate, nu toate au parte de un final fericit.

Autoarea păstrează echilibrul cărții și nu-și transformă romanul în descriere sarcastică a „invadării” Londrei de imigranții est-europeni, nici nu cade în sentimentalism lacrimogen, și cu atât mai puțin în ironii inutile. Astfel încât Lev nu e transformat nici o clipă în caricatură sau în element care să susțină simpla statistică, ci se structurează, pe parcurs, ca un veritabil personaj cinetic, aflat mereu în mișcare și animat de gândul că un eșec ar fi imposibil de acceptat, câtă vreme fiica și mama sa depind, realmente, de



banii – nu prea mulți – pe care reușește el, cu mari eforturi, să-i trimită acasă. Acasă, la Auror, unde orașul e plin de șomeri, căci toate gaterile din zonă s-au închis, din simplul motiv că s-au terminat copacii care puteau fi tăiați și transformați în cherestea... Tremain nu insistă, însă, prea mult asupra acestor detalii, căci țelul ei nu este să prezinte contextul politic ori economic al lumii din care provine Lev, transformat, pe nesimțite, într-un soi de Everyman al imigrației. Politica e, astfel, elegant scoasă din scenă, detaliile istorice exacte sunt și ele date la o parte, punctul esențial al romanului fiind sentimentul de înstrăinare, dorul de casă, dificultatea adaptării la ritmurile unei lumi fundamentale străine.

După câteva zile și nopți de coșmar, când ajunge chiar să doarmă sub cerul liber pentru a reuși să-și păstreze bănuții aduși de acasă, Lev îl întâlnește pe Ahmed, mic întreprinzător arab, silindu-se, la rândul lui, să-și păstreze mica afacere pe linia de plutire după atentatele de la 11 septembrie (și după implicita schimbare de atitudine a britanicilor!...), care îi întinde o mână de ajutor exact când trebuie. Romanul se transformă, astfel, în descriere a vieții lui Lev și în urmărire a traseului existenței acestuia, de la statutul de ajutor la spălatul vaselor, la cel de bucătar într-un restaurant de lux. Acesta este și fondul pe care, uneori cu ajutorul unui pahar de vodcă, se nasc uluitoarele povești pe care Lev le istorisește despre Rudi, prietenul său de acasă, posesor al unui Chevrolet albastru, devenit taxi – singurul din oraș, cunoscut sub numele de „Tchevi”... – și care îl face, adesea, să devină nostalgic amintindu-și vremurile bune și clipele frumoase de dinainte de exilul acesta economic. Accentul cade mereu, în *Drumul spre casă*, pe efortul pe care personajele îl fac pentru a depăși greutățile și de a-și afirma, cu demnitate, individualitatea. Iar Rose Tremain știe perfect cum să surprindă tocmai detaliile ce subliniază umanitatea tuturor eroilor săi și să descrie chiar și acele întâlniri aparent incredibile ori improbabile, precum și apropierile uimitoare între oameni extrem de diferiți, cum ar fi simpatia lui Lev pentru cei doi agricultori chinezi, numiți Sonny

și Jimmy sau compasiunea sa pentru bătrâna Ruby, internată într-un azil și care îi amintește, prin singurătate și tristețe, de mama sa.

Ca orice roman abordând tema imigrației și problemele pe care aceasta le ridică, *Drumul spre casă* are în vedere și aspecte legate de procurarea hranei și de modalitățile în care un străin poate supraviețui și câștiga ceva bani la Londra. Însă romanul nu se reduce doar la problemele economice: scriitoarea reușește să realizeze și un excelent tablou al capitalei Marii Britanii, privită din punctul de vedere al unui om din Est. Un om care observă întregul egoism al celor din jur, mai degrabă decât mult clamata politețe londoneză, care vede cu groază cum i se scurg banii printre degete chiar și în cele mai ieftine locuri din oraș, și care nu prea poate sau nu prea știe cum să se obișnuiască cu răceala oamenilor pe care îi întâlnește și care, adesea, îl tratează nu doar ca pe un străin, ci de-a dreptul ca pe un dușman. Drumul lui Lev nu e ușor, iar Rose Tremain știe perfect cum să nu-l facă să pară astfel. Dar, pe de altă parte, autoarea are deplina capacitate narativă și stilistică de a nu „colora” aventura londoneză a acestuia în culori prea sumbre, ci de a(-i) oferi, întotdeauna, o rază de speranță, descriind cu înțelegere situația unui om obișnuit care, chiar dacă nu prea ușor și nici prea curând, va reuși nu numai să se adapteze la noua lume, ci și să-și găsească, după aceea, adevăratul drum spre casă.

## VIAȚA ȘI VREMURILE LUI RABBIT

În comparație cu invenția narativă din *Fugi, Rabbit* (1960) sau cu experimentele stilistice din *Întoarcerea lui Rabbit* (1971), cel de-al treilea roman al lui John Updike dedicat descrierii aventurilor – chiar dacă triviale sau grotești! – ce marchează existența lui Harold C. Angstrom (zis Harry, zis „Rabbit” – porecla pe care o avea în anii liceului, când juca baschet într-o echipă din a doua ligă americană) – dă senzația că e lipsit de evenimente și, aparent, chiar plictisitor în primele pagini. Căci, în *Rabbit e bogat\** (1981) nu se întâmplă, după standardele impuse de autor în celelalte romane ale tetralogiei, ultimul fiind *Rabbit at Rest* (1990), mai nimic. Adică, cititorul nu mai întâlnește nici o întâmplare uimitoare care să fie centrată pe moartea vreunui copil înecat în cada de baie și cu atât mai puțin vreo incendiere a unei case, fapt de natură să lase în urmă victime inocente – și cititori cu sufletul la gură. Ci, dimpotrivă, în paginile acestei cărți găsim un Rabbit ajuns la patruzeci și șase de ani, devenit proprietarul afacerii înființate de socrul său, acum decedat, și ocupându-se de vânzarea de autoturisme Toyota americanilor din ce în ce mai afectați de criza petrolului de la sfârșitul anilor '70. Timpul desfășurării acțiunii este tocmai 1979, an care, dincolo de criza de combustibil și aceea a ostaticilor (reținuți la Ambasada SUA din Teheran de către reprezentanții regimului ayatollahului Khomeini) – evenimentele centrale la nivel național – marchează întoarcerea acasă a lui Nelson, fiul de douăzeci și trei de ani al lui Rabbit, precum și călătoria în Caraibe pe care acesta o va face împreună cu Janice, soția sa, ca pentru a evidenția că până și un mariaj ca al lor, intrerupt, reluat și abandonat de atâtea ori, mai are o șansă –

---

\* John Updike, *Rabbit e bogat*. Traducere și note de George Volceanov, București, Editura Humanitas Fiction, 2010.

dacă i se oferă... Numai că problemele lui Rabbit sunt (mai) numeroase: comerțul cu mașini japoneze dă semne că ar începe să devină neprofitabil, în ciuda talentului de marketing al lui Harry, iar fiul său îl anunță că a decis să-și abandoneze studiile universitare și că dorește o slujbă tocmai la Springer Motors, afacerea familiei. Mai mult decât atât, ca pentru a-l scoate complet din sărite pe tatăl său – și așa agasat de faptul că, și după atâția ani, Janice nu dorește să accepte să se mute din locuința pe care o împart cu soacra lui, pretextul fiind, desigur, acela că în felul ăsta pot economisi niște bani – tânărul vine acasă cu o logodnică însărcinată și fără ocupație.

Nu se poate spune că, așa cum se întâmpla în volumele anterioare ale seriei, Rabbit ar mai fi amenințat de vreo catastrofă iminentă (pierderea casei sau traiul de pe-o zi pe alta), însă, la o lectură atentă, cititorul realizează că nici ușor nu-i este. O dată, pentru că, la fel ca și alte personaje din literatura americană a ultimelor decenii, și Rabbit trece prin mult comentată criză a vârstei mijlocii. Apoi deoarece, chiar dacă aparent nu catastrofale, problemele pe care le are amenință să-i arunce în aer existența liniștită, tocmai când ajunsese și el să se simtă capabil să controleze totul... Scriind un roman alert și care, în ciuda volumului narativ (aproape cinci sute de pagini!) se citește cu plăcere, Updike demonstrează că a ajuns la deplina maturitate artistică și ca e capabil să stăpânească toate procedeele care l-au consacrat. Rabbit devine, acum, reprezentantul perfect al americanului obișnuit, un soi de veritabil „Everyman” al sfârșitului de secol XX, evident, construit în versiune comic-parodică. Un american liniștit, dar silit – exact de cei din jurul său, teoretic, de cei care-i sunt cei mai apropiați! – să treacă printr-o lungă (mult prea lungă, din punctul lui de vedere!), iarnă și vară a permanentelor vrajbe. Fără ca acestea să capete dimensiunile tragice din proza unui Steinbeck, câtă vreme personajele lui John Updike sunt de altă factură, iar interesul central al scriitorului e orientat spre alte sfere.

Numai că, până și dedesubtul acestei bunăstări oarecum neașteptate dacă avem în vedere situațiile critice în

care Harry s-a aflat de-a lungul anilor – și de-a lungul romanelor anterioare ale lui Updike! – se întrevede, ca în filigran, o nouă versiune, și ea neașteptată, a sfârșitului Visului. Nu neapărat a unui sfârșit dramatic al marelui Vis American – deși implicațiile pot fi și acestea – ci ale tuturor viselor de până acum ale lui Rabbit. Căci, deși bogat, el a ajuns și la înțelepciunea de a realiza că banii săi, oricât de mulți, nu vor fi niciodată în stare să-i cumpere ceea ce-și dorește cu adevărat: fericirea și mulțumirea sufletească. Astfel încât, pentru a nu dramatiza mai mult decât e cazul, el decide să încerce să uite aceste vise, într-un mod oarecum asemănător cu acela în care orașul său natal s-a transformat de-a lungul câtorva decenii: Brewer, situat în sud-estul Pennsylvaniei, pare a-și fi pavat trecutul nu cu bune intenții, ci cu nesfârșite și impresionante autostrăzi care acum, într-o epocă a crizei acute a petrolului, par a nu mai duce nicăieri – iar dacă, totuși, duc undeva, atunci se îndreaptă, e clar, către fundături sigure. Dovadă clară că ceva nu merge deloc bine în America – cu atât mai mult cu cât chiar sentimentul de mândrie națională al americanilor e învins de criză și de nevoia de a cumpăra mașini japoneze, cu consum redus de benzină. Dar să trecem sub tăcere acest amănunt, căci, oricât de evident ar fi el din punctul de vedere al unora dintre personajele din romanul lui Updike, pentru Rabbit se dovedește a fi o adevărată mană cerească!... De aici vine și comicul irezistibil al acestui roman, *Rabbit e bogat* fiind, în multe momente, o adevărată comedie (în sensul propriu al termenului!) umană a micilor așteptări, și nu a marilor speranțe dickensiene.

Într-adevăr, după cum remarcă la un moment dat Rabbit, devenit filosof de ocazie, în timpul jogging-ului său matinal, chiar dacă lumea se tot sfârșește, mereu apar, parcă de nicăieri, tineri suficienți de orbi sau de neștiutori ca să nu-și dea seama de asta – iar umanitatea e silită să meargă înainte, căci ce altceva ar mai putea să facă... În plus, dacă și așa are un băiat de care nu e deloc mulțumit, Rabbit demarează un soi de utopic-quijotică tentativă de căutare a unei ipotetice fiice pe care ar fi putut-o avea cu Ruth, feme-

ia de care fusese apropiat cu ani în urmă și pe care, plin de nostalgia acelor ani, și-ar dori s-o regăsească. Și, spunând acest lucru, am atins unul din punctele cu adevărat sensibile – și extrem de realizate la nivel artistic – ale acestui roman: și anume modul în care Updike exprimă nostalgia pe care personajele o simt după vremurile trecute. Amănuntul acesta salvează cartea de căderea în grotesc și comic facil, discursul romanesc devenind un fel de flux al conștiinței lui Rabbit, urmărit cu virtuozitate de autor, capabil să intre nu doar „în pielea personajului”, așa cum declarase încă din anii '60 că adoră să facă, ci și în mintea acestuia, cel puțin la fel de fascinantă. Cititorul are, astfel, ocazia, să găsească, exact în mintea lui Harry, câteva rudimente ale anilor de școală, dar și nenumărate observații și experiențe de viață proprii, amuzantă rămânând, întotdeauna, modalitatea pe care Updike o folosește pentru a surprinde modul de gândire al protagonistului său, convins că o fi durat ceva vreme și o fi implicat mult efort ca cei de la Bee Gees să ajungă să cânte ca o trupă de artiste de culoare!...

Mizând mult pe imaginile pe care le creează fără vreun efort aparent, Updike a construit un personaj excelent, deopotrivă nostalgic și amuza(n)t, adevărat barometru al stărilor de spirit ale Americii, pretextul de care scriitorul avea nevoie pentru a-și etala abilitățile narative și stilistice. Fără să aibă păreri proprii pe care să țină morțiș să le păstreze, majoritatea ideilor venindu-i de la emisiunile televizate, e clar că Rabbit resimte extrem de acut criza lui 1979, moment în care până și televiziunile nu mai făceau altceva decât să-și repete la nesfârșit show-urile, ca și cum toată lumea s-ar fi aflat într-o insurmontabilă pană de idei... Cu câte ceva din Babbit al lui Sinclair Lewis, Harry Angstrom pare, de asemenea, a confirma la tot pasul și că George Caldwell avea dreptate atunci când afirma că natura nu face altceva decât să provoace confuzie. Prin urmare, Rabbit al lui Updike va încerca să se refugieze în sex (demonstrând un comportament înrudit cu cel al protagoniștilor din proza lui Norman Mailer sau D. H. Lawrence), pe care, inconștient, îl privește oarecum asemănător unui sub-

stituit pentru orice altă activitate, la fel cum soția sa, Janice, se refugiază în băutură. Căutarea unei posibile evaziuni, îl determină, desigur, și pe Rabbit să bea, dar numai gin, și asta doar la sfârșitul unei partide de golf, la clubul pe care îl frecventează. Și tot dorința de evadare dintre granițele acestei lumi îl determină și să alerge în fiecare dimineață, acum nu pentru a fugi cât mai departe de Janice, ci pentru a încerca să-și limpezească gândurile, pentru că, oricât de comic ar părea – fără, însă, a și fi astfel! – meditația a devenit, în acest roman, unul dintre refugiile predilecte ale lui Rabbit-cel-bogat. Cel care ajunge să realizeze (iar cititorul să înțeleagă acest mare adevăr o dată cu el) că, la fel de ușor cum poți vinde o mașină – dacă ești atent la detalii – îți poți și pierde sufletul – dacă nu ești la fel de atent – într-o Americă unde stabilitatea a devenit deja doar o amintire frumoasă.

„La Aeroportul Regional Southest Florida, pierdut în mulțimea bronzată, însuflețită, ce tocmai a serbat Crăciunul, pe Rabbit Angstrom îl încearcă brusc sentimentul bizar că nu cu fiul său, Nelson, cu Pru, noră-sa, și cu cei doi copii ai lor a venit să se întâlnească, ci cu ceva mult mai sinistru și mai apropiat lui, care plutește nevăzut, gata-gata să aterizeze: propria-i moarte, cu o formă ce amintește vag de cea a unui avion.” Astfel începe cel de-al patrulea roman pe care John Updike l-a dedicat „vieții și vremurilor” lui Rabbit. Apărut în anul 1990, *Rabbit se odihnește (Rabbit at Rest)*\* reprezintă nu doar încununarea strălucită a unui ciclu romanesc remarcabil, ci și concluzia – amară – pe care o desprinde autorul din prezentarea pe larg a realităților lumii americane, o lume frumoasă și cuceritoare, din „cea mai fericită țară care a existat vreodată”, după cum Rabbit nu ezită să repete, dar care, dincolo de strălucirea pliantelor publicitare sau a lozincilor electorale, se dovedește a fi cu totul altfel și a se situa la ani-lumină distanță de imaginea perfectă impusă de discursurile oficiale ale reprezentanților oricărui regim politic.

---

\* John Updike, *Rabbit se odihnește*. Traducere și note de Viorica Boitor și George Volceanov, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

După lectura tetralogiei se vede clar că cel din urmă volum este și cel mai bine realizat și mai plin de semnificații. În primul rând, datorită temei majore care, deși identificabilă, pe fragmente, și în celelalte volume, apare aici în toată plenitudinea sa, dovadă a capacității autorului de a o dezvolta – și rezolva – în mod remarcabil. Este vorba despre moartea (fizică sau spirituală) care, însă, nu reprezintă doar sfârșitul unei existențe, ci e germenul pe care, după cum sugerează la tot pasul Updike, fiecare ființă umană îl poartă în/cu sine de la bun început. De altfel, prima frază a cărții subliniază tocmai această realitate, iar *Rabbit se odihnește* se încheie, în aceeași notă și deloc întâmplător, cu gândurile protagonistului care, aflat în spital după un grav atac de cord, își spune doar „Destul.”

Ultimele pagini ale cărții de față sunt deopotrivă îndrăznețe și provocatoare, dar și pline de o înțelegere profund umană a situației lui Rabbit – și, nu în ultimul rând, a lumii în care acesta a trăit ori a prezentului acțiunii, epoca post-Reagan. Doar în acest fel, nenumăratele probleme ale mariajului lui Rabbit și al lui Janice, plus crizele domestice și neînțelegerile celor doi, ca să nu mai vorbim de numeroasele infidelități ale bărbatului, primesc alte valențe, fiind învestite cu implicații nebănuite. Căci, dacă în unele dintre scrierile sale anterioare, mai cu seamă în *Couples* (1968), John Updike explora relațiile umane din perspectiva dominantei erotice, de astă dată perspectiva pe care o adoptă este mult mai sumbră, nu Eros, ci Thanatos fiind semnul sub care este pusă întreaga existență a lui Rabbit și mai cu seamă cei din urmă ani ai săi. Trupul e din ce în ce mai marcat de decrepitudine, de dureri și de boală, într-o lume și o societate care, la rândul ei, pare a se destrăma progresiv, sub flagelul SIDA și al abuzului ori chiar dependenței de droguri.

Însă, cum John Updike nu putea să păstreze acest ton sumbru pe tot parcursul unui roman atât de lung, el oferă cititorului multe momente de destindere și, implicit, numeroase zâmbete. Că, dincolo de impulsul amuzamentului inițial și dincolo de comicul de situație din multe secvențe



se găsește altceva, iar râsul îngheață nu o dată pe buzele cititorului care înțelege că nu are de-a face cu o simplă comedie, fie ea chiar socială, e adevărat și ține de arta de mare scriitor a lui Updike, comparabilă, din acest punct de vedere, cu aceea a lui Nabokov. Pentru că dincolo de toate faptele omenеști și de nebuneștile proiecte ale lui Rabbit și ale contemporanilor săi stă și așteaptă, întotdeauna răbdătoare, moartea. Intuind acest adevăr, dar încercând să-l uite cu orice preț, Rabbit găsește o soluție: să mănânce; să mănânce bine ori de cate ori se teme! Așa că Updike va desfășura în fața cititorului adevărate ospețe pantagruelice (dar cu meniuri de fast-food!), asezonate cu arahide și unt de arahide, pizza și paste, hot-dog și ketchup din belșug... Sigur că soluția nu e salvatoare, însă, măcar, îl face pe protagonist să-si alunge din minte obsesia morții, cu toate că efectele vor fi contrarii: Rabbit, care nu mai fusese suplu din adolescență, devine supraponderal, iar inima sa începe să sufere tot mai evident din cauza asaltului gastronomic declanșat nemilos asupra ei... Până să se vădească efectele, întreaga Americă, lumea unde se mișcă încă nonșalant Rabbit, va semăna cu un uriaș restaurant sau, pe alocuri, chiar fast-food de mâna a doua... Însă, cum nimic nu poate continua la nesfârșit, Rabbit suferă un prim atac de cord, în Florida, prilejul necesar pentru Updike a sugera (pornind de la ceea ce doctorul îi spune soției lui Rabbit, Janice, că nu e nimic altceva decât un cord american tipic pentru vârsta și statutul social al posesorului-pacient!) că, în fond, inima suferindă a lui Rabbit devine semnul caracteristic al simbolicei inimi a însăși Americii.

Strategia folosită de autor este asemănătoare cu cea din *Fugi, Rabbit*, unde protagonistul nu mai era propriul stăpân, ci devenea, cumva, posedat de marea Americă. La fel e și acum: viața sa devine treptat asemănătoare cu cea a show-urilor televizate, uneori Rabbit având chiar senzația că acelea sunt mai reale decât propria existență, singura deosebire fiind doar că viața reală nu e întreruptă la fiecare sfert de oră de pauzele publicitare. Însă, posedat așa cum este de valorile (sau lipsa de valori!) din lumea americană,

Rabbit își pierde chiar capacitatea de orientare, exemplul cel mai concludent fiind drumul parcurs spre înmormântarea fostei lui iubite, Thelma, când se rătăcește și ajunge, în loc de cimitir, într-un uriaș cinematograful din mijlocul unui la fel de uriaș centru comercial. Societatea de consum domină, iar oamenii, în marea lor majoritate, nu fac altceva decât să repete frazele goale de sens pe care televiziunile le oferă din belșug... Astfel că, din planurile de a se retrage liniștit, împreună cu Janice, în Florida, nu se va alege mare lucru, câtă vreme fiul său, Nelson, care se presupunea că va duce la înflorirea maximă afacerea familiei, salonul auto Springer Motors, ajunge dependent de droguri, iar încercările apropiatilor de a-l aduce pe linia de plutire nu fac, de cele mai multe ori, decât să înrăutățească lucrurile.

Construit mai cu seamă pe baza recursului la procedeele parodiei, cele patru romane ale ciclului dedicat lui Rabbit demonstrează extraordinara artă a lui Updike, capabil să vorbească despre feluri de mâncare nesănătoasă, despre infidelități conjugale, despre trivialitatea existenței din societatea americană contemporană, dar să facă toate acestea cu mijloacele marii literaturi. Tetralogia aceasta devine, astfel, deopotrivă o imagine a Americii, dar și – fapt evident în *Rabbit se odihnește* – și un impresionant lamento pentru valorile pierdute ale unei societăți aflate într-o gravă criză spirituală și în care toate ierarhiile sunt răsturnate.

John Updike a făcut din Rabbit, fost baschetbalist de provincie, apoi întreprinzător avid de succes și de îmbogățire rapidă, personajul în legătură cu care critica literară a ezitat să ofere explicațiile definitive, unele voci vorbind chiar despre posibile asemănări între strategiile acestei tetralogii și maniera de a scrie a lui Flaubert, a lui George Eliot sau chiar a lui Joyce. Și e adevărat: Updike stăpânește un material narativ vast, dar utilizează și vocile narative ori subtilele efecte polifonice în așa fel încât textul să pară simplu și limpede, rămânând, însă, extrem de elaborat, exemplul de virtuozitate stilistică pentru proza americană a prezentului.

Rabbit, cu pasiunea sa pentru mâncăruri și aventuri erotice, cu (uneori...) impresionantele eforturi pe care le

face pentru a păcăli moartea, trăind, aparent, din plin, dar în realitate nefăcând altceva decât să piardă cu desăvârșire din vedere cine e cu adevărat și să ignore cine ar fi putut deveni dacă nu s-ar fi uitat la televizor ca la sfintele icoane venerate de un credincios medieval, rămâne, oricum am lua-o și oricâte reproșuri i-am putea face, un personaj de neuitat. Și un protagonist reprezentativ pentru scopurile estetice ale creatorului său, o combinație de caracteristici ale Unchiului Sam cu accente de *macho* ale cărui fantezii nu mai sunt cuceririle amoroase, ci meciurile de fotbal sau mesele îmbelșugate. În plus, el e întruchiparea perfectă a individului strict condiționat și circumscris de strălucirea emisiunilor televizate și incapabil să observe vreo clipă imensul vid de conștiință pe care ele îl consacră.

Updike este, în *Rabbit se odihnește*, un artist chiar mai bun decât în romanele anterioare. Dacă acestea rămâneau axate pe faptele și eșecurile, pe inițiativele și crizele din viața lui Rabbit, de astă dată miza e alta și ea are în vedere lumea din jurul protagonistului, un univers uman complet, întreaga societate surprinsă într-o frescă excelentă și în mișcarea ori lipsa ei de mișcare și de reacție în fața tuturor problemelor cu care se confruntă, de la violența stradală la conflictele armate și de la dependența de droguri la eșecul întotdeauna ascuns cu grijă al marelui și strălucitorului Vis American... Care se dovedește, fapt subliniat mereu de Updike, a fi și el pieritor, asemenea lui Rabbit. Căci, într-o lume în care idealurile au fost înlocuite cu iluziile, iar acestea au ajuns să depindă de cantitatea de droguri ingerată, restul, vorba Prințului Danemarcei, e tăcere.

## SECVENȚE NIPONE

Privită uneori cu acea curiozitate pe care europenii o manifestă față de numeroase aspecte ale culturii asiatice, iar alteori citită exclusiv prin raportare la grila exotismului, literatura japoneză contemporană nu încetează să surprindă, rămânând una dintre experiențele (și deopotrivă provocările!) estetice ce marchează secolul XX. Fenomenul e cu atât mai dificil de abordat, cu cât cel mai adesea cititorul tinde să rămână la un cadru oarecum exterior și să aibă în vedere exclusiv vârfurile, extremele sau petele de culoare – locală și nu numai. S-a vorbit, astfel, adesea, despre Yasunari Kawabata, considerat „ultimul nume mare” în ceea ce privește atitudinea pe care acesta, ca autor, a avut-o față de tradiția niponă și ajuns rapid la o celebritate mondială după încununarea operei sale cu Premiul Nobel pentru Literatură în anul 1968 – la exact o sută de ani de la începuturile Epocii Meiji, perioada niponă a porților deschise către cultura occidentală. Alteori, scriitorii aduși în discuție de către cei pasionați (ori doar interesați) de universul japonez au fost cei consacrați, în timpul vieții, prin atitudinile lor șocante sau, în orice caz, neobișnuite ori mai greu de înțeles în adevăratele lor implicații de către cititorul occidental, adesea prea grăbit sau prea atras de aparențe, fie ele și ieșite din comun. Căci acțiunile și modul de viață al lui Yukio Mishima, „ultimul samurai al literaturii japoneze”, au părut uneori a-i umbri activitatea literară, receptată, în unele cercuri, mai cu seamă prin prisma discursurilor ținute cu diferite ocazii sau a suicidului care a tulburat lumea literară (și nu numai) în anul 1970. Iar apropierea lui Shusaku Endo de credința creștină și de valorile spirituale occidentale i-a făcut pe unii cititori sau critici să nu mai evalueze corect valoarea estetică a operei sale, excelent studiu al raporturilor fluctuante între Orient și Occident.

În acest context, numele lui Nagai Kafū (1879-1959) este mai degrabă necunoscut cititorului occidental, în ciuda faptului că tocmai el este cel care, prin intermediul întregii sale creații, a reușit să realizeze o vastă frescă a societății nipone de la începutul secolului XX și să surprindă multe dintre adevărurile – nu o dată dureroase – ale lumii gheișelor. Faptul este evident mai cu seamă în romanul *Komayo. Povestea unei gheișe*\*.

„O carte nostalgică și lirică, dar în egală măsură o creație modernă, cu accentuate note sociale, încercând – și reușind – să spună câteva dintre adevărurile dure ale vieții de gheișă”, astfel a caracterizat critica literară textul acesta. Având acțiunea plasată în jurul anului 1912, la Tokyo, cartea spune povestea protagonistei, frumoasa Komayo, fostă gheișă, care crede că odată cu căsătoria va abandona definitiv lumea caselor de plăceri. Soțul său moare după doar câțiva ani, iar ea, încă tânără și incapabilă să-și întrevadă viitorul într-un cătun dintr-un colț îndepărtat de țară, revine în Capitală, reluându-și vechea ocupație: „Oricât s-ar fi străduit, nu se putea vedea pe ea, o fată crescută la oraș, trăind până la moarte în provincia îndepărtată, înconjurată numai de membrii familiei bogate a soțului ei, care erau atât de diferiți de ea. Dacă ar fi rămas, ar fi trebuit să renunțe practic la a trăi, pentru că a rămâne era ca și cum ar fi intrat la o mănăstire.” La puțină vreme, îl reîntâlnește pe Yoshioka, un fost client de care ea o legase o puternică afecțiune, pe care, însă, bărbatul o trădase plecând pe neașteptate în străinătate. Întâlnirea aceasta îi dă lui Komayo speranța ca va reuși să ducă în scurt timp o existență lipsită de griji, numai că, mult mai precaută, acum, evită să se implice sentimental în această relație. Însă, tot încercând să fie atentă la ceea ce simte pentru Yoshioka, apariția altui bărbat în viața ei o prinde cu garda jos, iar Komayo încalcă cea mai importantă regulă din codul nescris al gheișelor: se îndrăgostește de frumosul actor Segawa.

---

\* Nagai Kafū, *Komayo. Povestea unei gheișe*. Traducere și note de Anca Focșeneanu, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

Dincolo, însă, de linia strictă a subiectului, romanul lui Nagai Kafū nu e nicidecum o dulce ori palpitantă poveste de dragoste plasată în contextul lumii japoneze a primelor decenii ale secolului XX. Desigur, pasiunea există, dar scriitorul știe cum să abordeze, în acea lume a porților închise, și problema sexului, care devine, nu în puține momente, moneda de schimb cu ajutorul căreia se pot obține multe: avantaje materiale, influență, siguranța zilei de mâine. Iar gheișele știu asta mai bine decât oricine. De aici rivalitățile dintre ele – și tot de aici permanenta stare de competiție și, adesea, de suspiciune ce domnește în cartierul Shimbashi. În plus, discrepanța dintre aparență și esență domină textul – și, implicit, această lume: nici chiar sentimentul care părea la început reciproc și care dădea senzația că-i va lega de-a pururi pe Komayo și Segawa, nu va rezista testului timpului și tentației materiale căreia tânărul și nestatornicul actor îi cedează, neezitând s-o abandoneze pe mult iubita sa Komayo pentru o femeie lipsită de gust și de rafinement, însă, din fericire pentru dorința ei de a-și găsi rapid un soț, plină de bani.

În acest fel, Nagai Kafū își fascinează cititorul încă din primele capitole, făcându-l deopotrivă să accepte ca atare magia exercitată de faimoasele case de gheișe ca pe o veritabilă evadare din rutina și din lipsa de grație a realității cotidiene, dar și să perceapă, exact în aceste case, o replică în miniatură a conflictelor și tensiunilor ce definesc realitatea deloc împodobită a celei mai dure existențe. În aceasta constă forța estetică a acestui roman, câtă vreme, dincolo de elegantele și delicatele descrieri ale dansurilor gheișelor sau ale talentului muzical al unora dintre ele, adevărate purtătoare de cuvânt ale unui mod de viață ce-și trăiește ultimele clipe, se întrevede lupta pe care fiecare gheișă trebuie să o ducă pentru supraviețuire. O luptă pe care aparent vulnerabilele ființe o poartă cu toți cei din jur (mai ales cu toate cele din jur!), dar și cu ele însele, cu propriile sentimente sau dorințe, pe care trebuie să le ignore în mod deliberat, dacă vor să reușească să aibă o viață liniștită în momentul în care, fatalmente, vor fi silite să renunțe la

această ocupație care, în paranteză fie spus, nu durează deloc mult... Romanul devine, astfel, implicită meditație asupra destinului omenesc, asupra fragilității sentimentelor umane atunci când sunt confruntate cu dura realitate, dar și studiu social, vizând situația femeii într-o lume prea puțin dispusă să-i asculte până la capăt problemele. Personajele feminine sunt mereu folosite de cei din jur, dar răspunsul lor e pe măsură, căci gheișele încearcă la rândul lor să se folosească de admiratorii pe care-i au sau de clienții statornici pe care-i pot dobândi.

Cartea evaluează consecințele rivalităților dintre gheișe, dar le și explică – fără a le pune vreodată în lumina decorativului, sentimentalismului și cu atât mai puțin a exterioarei culori locale – nepierzând din vedere nici dezamăgirile pe care le suferă personajele și nici tehnicile de manipulare în care multe dintre ele excelează. Dacă gheișele se află în perpetuă competiție pentru clienții cu bani (unele dintre ele, cum ar fi Ranka, nedându-se în lături de la comportamente indecente, iar Hanasuke depășește handicapul lipsei de frumusețe prin arta de a se lăsa dominată de toți cei din jurul său), aceștia vor să se distreze din plin, fără a ține seama de altceva în afara propriului scop. Formalitățile sunt mereu respectate, întregul ritual e îndeplinit fără greș, dar datoriile financiare nu sunt niciodată uitate, cu atât mai puțin șterse, iar obligațiile de toate felurile trebuie îndeplinite, altfel șantajul ori amenințarea pot oricând distruge o reputație fără pată.

Komayo, încercând pe de o parte să-și asigure viitorul, dar și să-și găsească pasiunea, încalcă grav regulile acestei lumi, iar prețul pe care-l va plăti este mare. Dragostea o face vulnerabilă, iar răzbunarea lui Yoshioka, cel care se simte trădat, va fi amarnică. Până la catastrofă nu e decât un pas, însă Nagai Kafū deține mijloacele de a o salva pe frumoasa sa protagonistă fără a transforma finalul cărții în *happy-end* sentimental. În plus, oricât de fascinante ar fi intrigile complicate cu care gheișele încearcă să-și cucerească publicul, nu doar aceste amănunte fac deliciul lecturii romanului de față, ci și digresiunile care, aparent, au prea

puține legături cu desfășurarea propriu-zisă a acțiunii. Descrierile grădinii lui Nanso, scriitor aplecat spre farmecul trecutului, ca și meditațiile lui Komayo cu privire la realitatea relațiilor interumane și la ireversibilitatea timpului și a frumoșilor ani ai primei tinereți sunt pagini de mare literatură care fac din cartea aceasta nu doar o prezentare a universului gheșelor, ci și un exemplu de observație atentă a lumii japoneze care, după 1868 și începutul Epocii Meiji, făcea efortul de simbolică deschidere a porților spre o occidentalizare mai mult sau mai puțin forțată.

Adept declarat al valorilor tradițional nipone, Nagai Kafū s-a lansat în proiectul deloc lipsit de dificultăți de conservare, la nivel estetic, a atributelor specifice spațiului cultural al Arhipelagului. Pe de altă parte, chiar dacă unii critici nu au ezitat să afirme că tema demimondenei e foarte frecventă în literatura occidentală (pe care, de altfel, Nagai Kafū o cunoștea foarte bine, fiind traducătorul în limba japoneză a câtorva opere esențiale ale romantismului și simbolismului francez), individualitatea specifică a acestei cărți e în afara oricărei îndoieli. Scena de început a romanului, prezentând reîntâlnirea dintre Komayo și Yoshioka, poate fi citită din perspectiva prozei lui Zola, care se folosea de procedee asemănătoare în *Nana*, text pe care, în paranteză fie spus, tocmai Kafū îl tălmăcise în japoneză. Apoi, coincidențele care abundă în carte, ca și unele situații merită raportate la romanul erotic european al sfârșitului de secol XIX, însă, cu toate astea, *Komayo* rezistă atât la lectură, cât și la o analiză critică. Poate mai ales prin capacitatea lui Nagai Kafū de a-și transforma discursul narativ într-un excelent exemplu de erotică a ficțiunii.

Scriitorul tematizează însuși actul narării, dând, astfel, o replică în cheie niponă demersului întreprins, la același nivel, dar cu mijloace diferite, de reprezentanții modernismului european, mai cu seamă francez. Creațiile sale sunt, fiecare în parte, exemple de ficțiuni autonome și pe deplin conștiente de virtuțile stilistice și de atmosferă pe care autorul le deține. La fel ca și marele său predecesor, Mori Ogai (1862-1922), Nagai Kafū cunoaște perfect tehnicile



occidentale ale povestirii ori dialogului, dar le practică într-un mod aparte, trecându-le întotdeauna prin filtrul sensibilității nipone. Accentul va trece, deci, de pe simpla relatare, pe vocea narativă, iar ulterior, pe protagonist, discursul ajungând ca, în momentele privilegiate, să devină veritabil metadiscurs, prefigurând, deci, opera marilor reprezentanți ai literaturii nipone a ultimelor decenii, de la Fumiko Enchi la Haruki Murakami. Lumea gheișelor, prezentată fără acele detalii menite a o înfrumuseța inutil, devine, pentru Nagai Kafū, o metaforă a puterii masculine (dominantă în lumea niponă a acelor ani), iar legătura implicită a acestei lumi cu arta și cu domeniul estetic, încercarea de depășire a condiționărilor pe care gheișele erau silite să le respecte. Nu surprinde, deci, accentul pe care autorul îl pune pe punctul de vedere al femeilor, dar și pe concluzia amară a multora dintre eroinele acestui roman, că până și erosul stă sub semnul puterii banului.

Romanul, apărut mai întâi în foileton, iar apoi, în ediție completă, în anul 1917, pentru ca în anul următor dintr-o ediție de mare tiraj să fie excluse anumite pasaje considerate cam prea îndrăznețe pentru cititorii acelei epoci, va fi republicat integral abia în 1947. Textul demonstrează că, fără să fie neapărat frumoasă și cu atât mai puțin perfectă, lumea gheișelor reprezintă, măcar parțial și cel puțin în anumite date ale sale, o posibilă evadare a cititorului de atunci și de acum (temporară desigur!) dintre grijile existenței cotidiene. În această lume, Komayo a făcut o greșală, îndrăgostindu-se de cine nu trebuia, însă tocmai aceasta o umanizează și o salvează, în plan estetic, transformând-o într-un personaj cu adevărat convingător. Dar cartea lui Nagai Kafū spune, cu delicatețe, însă răspicat, și câteva lucruri esențiale despre iubire și pierderea ei, despre singurătate și teama de viitor ori de trecerea timpului.

\*

Perioada Edo (cunoscută și sub numele de „perioada Tokugawa”) reprezintă, în Japonia, intervalul cuprins între

1603 și 1868, fiind marcată de impunerea și consolidarea shogunatului Tokugawa (care și-a legat numele de unificarea progresivă a Japoniei), instaurat de către noul shogun, Tokugawa Ieyasu, în anul 1603. În această epocă, numeroasele războaie fratricide și conflictele sângeroase care sfâșiaseră, anterior, Japonia sunt aplanate treptat și, în cele din urmă, se încheie, marcându-se, astfel, încă înainte de Restaurația Meiji (1868), o schimbare esențială în lumea niponă, nimic altceva decât începutul unui lung drum către modernizarea acestei țări.

Scriitorul Shuhei Fujisawa (1927-1997) plasează cele opt povestiri din volumul *Sabia de bambus*\* în noul cadru reprezentat de această epocă, moment de cumpănă mai ales pentru samurarii care se vor vedea siliți, oarecum pe neașteptate, să-și îndrepte atenția spre activități pașnice, cărora nu vor prea ști cum să le facă față. Celebritatea acestei cărți (dar, evident, mai cu seamă a povestirii care îi și dă titlul, *Sabia de bambus*) a fost determinată de popularul și mult premiatul film *Twilight Samurai* (2002), realizat de regizorul Yoji Yamada, pornind tocmai de la acest text al lui Fujisawa. Iar dacă, de exemplu, Akira Kurosawa prefera, drept cadru predilect al peliculelor sale, tulburata perioadă Sengoku, marcată de conflicte și aducând în prim plan curajul, loialitatea și onoarea samurailor, impunând o imagine a acestora care va deveni, rapid, celebră mai ales în lumea occidentală, volumul de povestiri al lui Shuhei Fujisawa, privit în ansamblu, descrie o lume niponă diferită, cerând, practic, raportarea protagoniștilor la alte valori umane. Acum războaiele s-au încheiat, conflictele tind să se rezolve pe cale pașnică, iar dârjii samurai trebuie să învețe să trăiască în această lume în care par a nu-și găsi locul. Nu surprinde, deci, melancolia ce domină textele acestea, precum și atmosfera pe care autorul reușește s-o creeze, uneori în doar câteva fraze.

Shuhei Fujisawa reia dihotomia frecvent folosită în li-

---

\* Shuhei Fujisawa, *Sabia de bambus și alte povestiri cu samurai*. Traducere și note de Angela Hondru, București, Editura Humanitas, 2007.

teratura din Arhipelag, și anume eternul – și, până la urmă, universalul – conflict dintre sentiment și datorie („ninjo” – „giri”), explorându-i, pe rând, semnificațiile. Astfel că textele din *Sabia de bambus*, deși având, toate, protagoniști samurai, sunt mult mai puțin războinice decât ar putea să sugereze titlul. Povestirile sunt cu și despre samurai, numai că, acum, aceștia se află acasă, nu pe câmpul de luptă, în primul rând deoarece câmpurile de luptă au cam dispărut. Ia naștere, așadar, o remarcabilă proză de atmosferă, autorul având curajul de a sonda, în felul său, adâncurile sufletului omenesc, menținând, însă, mereu tonul simplu și calm. Shuhei Fujisawa demonstrează, astfel, prin toate aceste povestiri, că atât de discutata diferență, impusă ca atare mai ales de criticii japonezi, între o literatură artistică, marea literatură niponă, „juin bungaku” (reprezentată în principal de autorii canonici din Arhipelag, de la Natsume Soseki la Yasunari Kawabata sau Yukio Mishima) și „taishu bungaku”, literatura de largă circulație și pe înțelesul marelui public, este, în fond, inaplicabilă.

Deși de cele mai multe ori, în Japonia, numele lui Shuhei Fujisawa a fost alăturat celor ale lui Shin Hasegawa, Shugoro Yamamoto sau Ryotaro Shiba (cvasinecunoscuți în Occident, dar ajunși la o adevărată notorietate în țara lor și considerați, aici, populari, atât prin tematica scrierilor lor, cât și prin modul de tratare a subiectelor ori de rezolvare a conflictelor), se poate va demonstra că autorul *Sabiei de bambus* reprezintă ceva mai mult. El aduce, în spațiul cultural nipon, inconfundabila nostalgie pentru o lume ale cărei valori se sting, treptat, apropiindu-se, din acest punct de vedere, de atmosfera *Ghepardului* lui Tomasi de Lampedusa și reprezentând expresia japoneză a unei scriituri ce exprimă perfect semnificațiile, uneori nebănuite, ale unei lumi ce-și trăiește ultimele clipe.

Majoritatea povestirilor încep prin descrierea unei situații familiare, așa cum se întâmplă chiar din *Sabia de bambus*, primul text din carte, unde un samurai se prezintă în fața noilor autorități, în speranța obținerii unei slujbe, numai că speranțele i se vor nărui în scurt timp. În acest mod este in-

clus, întotdeauna implicit, în text, elementul istoric, cel mai adesea, acesta rămânând doar la nivelul sugestiei sau aluziei. Strategia aceasta este, de fapt, bine cunoscută publicului nipon, căci *Tsuyu Kosode Mukashi Hachijo* (1873), piesa Kabuki a lui Kawatake Mokuami, ca și filmul din 1937 al lui Sadao Yamanaka, *Oameni și baloane de hârtie*, încep cam în același mod. Iar după această introducere, aparent lipsită de orice element extraordinar sau neobișnuit, în *Sabia de bambus*, Shuhei Fujisawa se întoarce înapoi în timp, pentru a clarifica, pe scurt, contextul situației în care se află samuraiul.

La sfârșitul lecturii, cititorul nu are doar impresia – adevărată, oricum – că înțelege cu mult mai bine epoca și semnificațiile cursului istoriei nipone, ci și că recunoaște în protagonist un om cu care se aseamănă în toate datele sale esențiale. Proza sa cucerește, deci, printr-un profund sens al asemănării cu modelele umane apropiate cititorului obișnuit, fără să mizeze prea mult, așa cum se întâmplă, de exemplu, în literatura estetică a lui Yukio Mishima (iar *Templul de aur* e doar un exemplu), pe elementul extraordinar ori pe situațiile ieșite din comun. Miza acestei cărți ca, de altfel, a întregii proze a lui Shuhei Fujisawa, este evidențierea valorilor familiale în fața celor ale oricărui grup de interese, ca și sublinierea importanței liberului arbitru și a alegerilor proprii în detrimentul supunerii oarbe. Iar când, totuși, samurarii săiucid, fac asta tocmai pentru că toate celelalte opțiuni s-au dovedit lipsite de viabilitate, dovedindu-se, cu toții, a fi soldați puși să lupte mai ales cu noile contexte, într-o lume în care violența a devenit, parcă pe nesimțite, ultima opțiune. Acesta e cazul lui Shinza, din *Sinhza cel sucit*, luptându-se în primul rând cu sine și, paradoxal și simbolic, cu pretenții la mâna fiicei sale. La fel stau lucrurile și în *Kozuru* sau *Ploaie trecătoare*, unde protagoniștii sunt urmăriți, fără putință de scăpare, de propriile amintiri, neputându-se desprinde complet de trecutul lor de lupte, dar aleg, cu toate acestea, virtutea, drept posibilă – și, de fapt, singură – cale de salvare. Astfel, umanitatea personajelor lui Shuhei Fujisawa se dovedește întotdeauna a fi mai importantă decât vechea violență ce caracteriza

lumea samurailor, și, uneori, chiar decât melancolia care le consumă. Iar dacă, uneori, așa cum se întâmplă, de pildă, în *Totul pentru un pepene*, snobismul aristocrației e expus sub forma comediei, alegerea scriitorului semnifică tocmai preferința sa pentru elementul comic, iar nu pentru cel melodramatic, ca și plăcerea lui de a spune marile adevăruri păstrând mereu, pe chip, un zâmbet îngăduitor.

Asta nu înseamnă, însă, că povestirile din *Sabia de bambus* ar crea, privite în ansamblu, o lume niponă decorativă, căci finalul pe care autorul îl alege pentru majoritatea textelor accentuează, e drept că fără stridențe, elementul tragic ce se ascunde, nu o dată, dedesubtul aparențelor vesele. Rezultă, în acest fel, triumful umanității celei mai profunde și mai convingătoare, în detrimentul convențiilor, fie că e vorba de convenții sociale sau estetice. Inedit caz, să recunoaștem, de alegere individuală – de astă dată, din partea autorului – în fața supunerii la normele de orice fel. Tot de aici provine accentul pe care Shuhei Fujisawa îl pune pe emoțiile profunde ale personajelor sale, pe sentiment, pe ceea ce oamenii au mai uman – și pe ceea ce trebuie să știe să păstreze mereu, tocmai pentru ca lumea samurailor să demonstreze, la rândul ei, că înseamnă și ceva pe deasupra tuturor lucrurilor care s-au afirmat uneori, într-o manieră cam prea grăbită, despre ea

\*

Cititorii care, după lectura unor extraordinare romane precum *Țara zăpezilor*, *Vuietul muntelui* sau *O mie de cocori*, au ajuns să fie convingși că esența operei lui Yasunari Kawabata constă în delicatețe și sugestie, în subtila capacitate de a crea o atmosferă aparte, stabilind mereu consonanța între sentimentele personajelor și succesiunea anotimpurilor, vor fi cu siguranță surprinși (dacă nu cumva de-a dreptul șocați!) de senzualitatea pe alocuri brutală a unor scene din remarcabilul și straniu text intitulat *Lacul*, ca și de natura experimentală a narațiunii din *Brațul*, ori de aparența polițistă pe care o îmbracă întâmplările relatate în

*Grabnic se va scutura*, unde autorul discută, implicit, raportul dintre întâmplare, predestinare și necesitate. Datând din ultima perioadă a creației celui dintâi laureat nipon al Premiului Nobel pentru Literatură (*Lacul* fiind publicat în 1954, iar *Brațul*, reluând tema relației dintre dragoste, înaintarea în vârstă și presimțirea morții din *Frumoasele adormite*, în 1964), aceste scrieri dezvăluie nu doar permanenta raportare a operei kawabatiene la tradiția japoneză, ci, deopotrivă, capacitatea autorului de a inova la nivelul formal și de conținut, de a-și extinde aria tematică de interes, dar și de a se înscrie, în mod clar, într-o estetică a modernității narrative, dacă e să ne gândim doar la amănuntul – important – că *Lacul* a fost considerat de Kenzaburō Ōe „un splendid exemplu de redare și funcționare a fluxului conștiinței”.

*Lacul*\* este, cel puțin la un anumit nivel al interpretării, povestea unei obsesii. Ginpei, protagonistul în vârstă de treizeci și patru de ani, pare a se afla în căutarea – mai precis în urmărirea! – frumuseții. Și, cum aceasta este întruchipată de mai toate femeile pe care le întâlnește, bărbatul e tentat să pornească pe urmele lor. De multe ori chiar face acest lucru, consecințele fiind dintre cele mai diverse: fie este alungat, fie este disprețuit ori privit cu uimire, fie produce teamă în sufletele celor care nu reușesc defel să-l înțeleagă pe ciudatul fost profesor, acum simplu hoinar pe străzile orașului. Lucrurile sunt complicate încă și mai mult, pentru că Ginpei fuge sau pare a fugi de o crimă nemărturisită și despre care cititorul nu va afla nimic precis pe tot parcursul textului: „De fapt Ginpei nu știa dacă era sau nu căutat ca infractor. Era posibil ca fapta sa să nu fi fost raportată de către victimă.” Pe de altă parte, scriitorul trece dintr-un plan temporal într-altul cu o asemenea ușurință, amestecând viziunile și imaginile și ambiguizând întregul ansamblu, încât mai toate așteptările de lectură ale cititorului sunt frustrate – cel puțin la primul contact cu acest atât

---

\* Yasunari Kawabata, *Lacul*. Traducere și note de Flavius Florea, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

de neobișnuit text pentru creația de ansamblu a lui Yasunari Kawabata.

Scena de început a textului descrie vizita pe care Ginpei o face la o baie turcească și impresia pe care o lasă asupra lui băieșita pe care o întâlnește acolo. Atingerile și prezența acesteia au darul de a-l purta pe bărbat înapoi în timp: „Ginpei era în mod sincer mișcat aproape până la lacrimi. Vocea acestei fete îi inducea un sentiment de fericire pură și de eliberare caldă. O fi fost oare vocea femeii eterne, sau cea a mamei, plină de compasiune? - De unde ești? Fata nu răspunse. - Din paradis?”. În acest fel cititorul are ocazia să cunoască o parte din întâmplările care au marcat trecutul acestui personaj. Astfel, după ce își pierde slujba din cauza relației nepotrivite pe care o are cu o elevă a sa, Ginpei, incapabil de a-și abandona obiceiul de a urmări pe stradă femei necunoscute, are parte de stranie întâlniri: Miyako Mizuki, tânăra pe urmele căreia pornește într-o bună zi îl lovește cu poșeta, pentru a-l pedepsi pentru îndrăzneala sa, numai că, în acel moment poșeta îi cade, ea fiind prea grăbită să plece pentru a și-o mai recupera. Iar ceea ce în acest moment risca să se transforme într-un soi de *thriller* sau de roman-foileton gata să se întrerupă în punctul culminant doar pentru a putea continua, apoi, acțiunea, cu și mai multe evenimente la fel de uluitoare, devine, pe nesimțite, altceva.

Acesta e punctul de contact al unui astfel de text cu restul creației kawabatiene, marcată de nostalgia după trecutul irecuperabil, dar și de tristețea ascunsă în cele mai simple obiecte sau în cele mai (doar aparent) banale întâmplări. Uităndu-se prin geantă, Ginpei găsește o importantă sumă de bani, cu ajutorul căreia cititorul va afla ulterior că Miyako intenționa să înceapă o nouă viață, după anii pe care și-i petrecuse alături de un bărbat în vârstă. Procedul este, desigur, acela al povestirii în povestire, practicat de scriitor și în *Țara zăpezilor*, de pildă. Numai că semnificațiile din *Lacul* depășesc delicatețea încercărilor anterioare ale lui Kawabata pe această temă. Cititorul va ajunge să se întrebe ce-i mai rămâne de făcut lui Miyako după pierderea micii

sale averi, dobândite atât de greu. Oare mai rămâne ceva neatins din tot trecutul ei? Și ce șanse de viitor mai poate ea avea, în aceste condiții? Chiar actul lecturii devine o stranie urmărire a ființelor abia întrezărite și apoi pierdute, lectorul fiind silit să mediteze spre final și care e sensul existenței lui Ginpei. Obsedat de frumusețea feminină și pierdut în contemplarea acesteia – nu întotdeauna pasivă – rămâne de stabilit unde se (mai) situează granița dintre bine și rău în cazul lui. Sau ce semnificație mai poate avea – ori poate primi – în aceste condiții, raportul dintre bine și rău, dintre ceea ce este permis și ceea ce e interzis. Kawabata, așa cum era de așteptat, nu oferă răspunsuri, ci lasă ambiguitatea să domnească asupra acestui text interpretat de unii critici drept explorare a lumii demonilor specifici folclorului nipon („makai”), univers din care Ginpei pare incapabil să se desprindă pentru a reuși să trăiască în prezent.

Interesant este și amănuntul că toate amintirile referitoare la femeile pe care le-a întâlnit Ginpei în trecut sunt determinate de personajele feminine de sub a căror fascinație el nu se poate smulge în prezent, astfel încât cronologia primește un nou sens, iar planurile temporale se suprapun în permanență, fascinația lui Kawabata pentru acest procedeu – legat, și atunci, de aparițiile feminine – fiind impus încă din *Țara zăpezilor*. Figura băieșitei e întrevăzută prin amintirea lui Miyako, iar chipul lui Hisako Tamaki, fosta sa elevă, i-o amintește pe verișoara sa, de care, cu ani în urmă fusese de asemenea atras. Tema fascinației pe care frumusețea o exercită asupra ființei umane a fost abordată de Yasunari Kawabata și în *Frumusețe și întristare*, numai că în *Lacul* amănuntele care accentuează anumite caracteristici ale personajelor nu duc doar spre stabilirea unei posibile filiații a acestui text cu restul creațiilor kawabatiene, ci și cu punerea în legătură a lui Ginpei cu alte personaje ale literaturii nipone contemporane.

Protagonistul acesta al lui Kawabata este marcat de convingerea urâteniei sale și mai cu seamă a picioarelor lui bătărate, cel puțin în aceeași măsură în care tinde mereu spre contemplarea sau apropierea de ipostaze ale eternei și



absolutei frumuseți. Gândul ne duce imediat la Kashiwagi, demonicul prieten al lui Mizoguchi, protagonistul din *Templul de aur*, celebrul roman al lui Yukio Mishima. Numai că, dacă acolo maleficul șchiop se folosea de handicapul său pentru a seduce femeile, Ginpei încearcă de fiecare dată când se află în prezența frumoaselor pe care nu le poate uita să-și ascundă diformitatea – care, în paranteză fie spus, există mai degrabă în mintea sa decât în realitate. Însă în acest fel autorul realizează antinomia de care un astfel de text avea nevoie, pe de o parte fiind vorba despre ipostazele frumuseții, iar pe de altă parte despre formele de manifestare ale urâtului care marchează existența omenească. Natura ireconciliabilă a acestor aspecte semnifică atât dualitatea permanentă a universului uman, cât și incapacitatea lui Ginpei de a depăși cadrele neobișnuite ale unui eros maladiv care dă senzația că-l dezumanizează pe protagonist.

Caracterul oarecum improvizat sau lipsa unei structuri clare fac din *Lacul*, după părerea multor critici, cea mai modernă scriere a lui Kawabata, câtă vreme, dincolo de deja menționatul flux al conștiinței, cititorul are în față amintiri și rememorări ce se dovedesc a fi halucinații sau fantezii, secvențe ale prezentului care se dizolvă în trecut și un atotstăpânitor aer oniric care îl consacră pe Kawabata nu doar ca maestru al prozei de atmosferă, ci și ca un perfect mânuitor al asociațiilor libere sau al tehnicii fragmentului. Urmăritorul femeilor frumoase devine, în acest fel, urmărit fără putință de scăpare de propriile sale obsesii și vinovății neprecizate, iar intenția sa de a-și uimi partenerele de conversație sfârșește întotdeauna cu o minciună care, desigur, determină alte și alte minciuni.

Dar dincolo de acestea, cititorul atent la nuanțe întrevede marea temă a textului, și anume singurătatea și imposibilitatea ființei umane de a o învinge. În ciuda nesfârșitelor și nenumăratelor sale peregrinări, Ginpei e singur, înspăimântător de singur, fapt care se vedește mai ales în impresionanta scenă a ratatei vânători de licurici sau în amintirea tatălui său decedat în circumstanțe stranie și nici odată elucidate până la capăt, titlul acestui text fiind de-

terminat exact de acest amănunt. Părintele lui Ginpei se înecă într-un lac, iar fiul său nu va putea să-l uite niciodată, dar nu va putea nici afla dacă a fost vorba despre sinucidere sau despre o crimă. Iar de la dispariția acestuia, Ginpei a rămas singur, fără prieteni, lipsit de căldura unei ființe apropiate și incapabil să comunice în adevăratul sens al cuvântului cu cineva. Textul reprezintă, așadar, și un excelent studiu psihologic, dublat de permanenta încercare a autorului de a întrevădea, dincolo de aparențe, realitățile existenței omenești, dar și de a înțelege, prin descrierea ori sugerarea permanentului mister al relațiilor interumane, ce este adevărat în viața de fiecare zi, după ce toate minciunile sunt epuizate și atunci când în fața singurătății nu mai poate fi așezat niciun paravan care s-o ascundă.

\*

Pentru a înțelege importanța spirituală (și/sau psihologică) a culorii în viața oamenilor din veacurile trecute, un profesor pensionar își dedică tot timpul pe care îl are la dispoziție nu numai studierii istoriei artelor vizuale din Japonia, ci și încercării de a deprinde el însuși modul tradițional de confecționare a aparent atât de simplelor ornamente picturale. Cum? Oricât de straniu ar putea să pară, el se decide, în plină epocă modernă, să fabrice culori – propunându-și chiar să atingă perfecțiunea vechilor nuanțe din celebre stampe – folosind metodele străvechi, cunoscute de generații în Arhipelag, dar, în ultima vreme, uitate din cauza invaziei de produse occidentale. Aparent, un simplu capriciu al unui pensionar aflat în căutarea unei ocupații cu care să-și umple prea lungile ore ale singurătății. Dar relatarea acestui fapt ce pare a ține de lumea banalului spune ceva nu numai despre lumea japoneză a secolului XX, prinsă între tensiunile acute între valorile tradiționale, autohtone, și cele modern-occidentale, nici exclusiv despre sufletul nipon, întotdeauna atent la detalii, fie ele și neînsemnate, ci și despre maniera de a scrie a unuia dintre cei mai importanți prozatori din acest spațiu cultural, auto-

rul povestirii centrate în jurul demersului oarecum utopic al fostului profesor, atât de pasionat de lumea culorilor specifice regiunii sale.

Yasushi Inoue (1907-1991), căci despre el este vorba, deși mai puțin cunoscut cititorilor occidentali, în comparație cu conaționalii săi Yasunari Kawabata sau Yukio Mishima, este unul dintre cei mai apreciați oameni de litere japonezi ai epocii contemporane. Ajuns rapid la celebritate, prin publicarea, în 1949, a extraordinarului roman *Pușca de vânătoare* și încununat, în scurtă vreme, cu numeroase premii literare nipone (prestigiosul Premiu Akutagawa fiindu-i decernat, tot în 1949, pentru povestirea *Lupta cu tauri*), Inoue a figurat, nu o dată, și pe listele – mai lungi sau mai scurte – ale candidaților la Premiul Nobel, fără însă a-l și primi. Cu toate acestea, opera lui este de o profunzime și de o acuitate a analizei psihologice, o finețe a observației și a detaliului și o delicatețe care îl individualizează puternic printre contemporanii săi. Nici Natsume Soseki ori Haruki Murakami nu au reușit să ajungă vreodată, chiar în cele mai reușite pagini ale lor, la tonul elegiac, la subtilitatea aluzivă sau la farmecul discursiv care se regăsesc în toate scrierile lui Inoue, fie că e vorba de proza scurtă (remarcabilă rămânând *Lupta cu tauri*), de romanul istoric *Lupul albastru* – de neuitat fiind, aici, figura lui Ginghis Han –, ori de romanul de analiză psihologică sau de familie. Yasushi Inoue, rămânând un reprezentant prin excelență al literaturii moderne, știe cum să păstreze legătura cu tradiția – tradițiile! – lumii nipone, dar și cum să facă acest lucru într-un mod sensibil diferit față de Yasunari Kawabata. Inoue nu scrie niciodată poeme în proză și nu se servește de tehnica includerii „golului epic” în textele sale, așa cum proceda autorul *Țării zăpezilor*, ci, perfect cunoscător al esteticii occidentale (autor al unei teze de licență dedicate esteticii lui Paul Valéry) și al tehnicilor narative ale prozei secolului XX, le aplică unui univers pe care nu îl rupe, însă, niciodată, de cadrul specific nipon, rezultând de aici o profundă melancolie și tonalitatea elegiacă ce-i străbate textele.

Prozatorul repetă, la nivel simbolic și narativ modelul propriului său personaj, profesorul pensionar dispus să-și

petreacă restul vieții pentru a deprinde și duce la perfecțiune o artă considerată perimată și anacronică. Numai că Inoue nu acționează doar la nivelul unei culori – nici măcar doar la acela al culorii locale –, ci are în vedere un cadru mai larg și mai multe niveluri de semnificație, opera sa căpătând, astfel, dimensiuni și semnificații pe care o primă lectură nu ne-ar face, poate, să le bănuim. Iar răbdarea și temeinicia cu care se dedică elaborării oricărui text rămân exemplare, mai cu seamă în contextul lumii atât de grăbite a ultimului secol: este proverbială călătoria pe care Inoue a făcut-o până la Muntele Hodaka, pe care l-a și escaladat, apoi, nu mai puțin de patru ori, pentru a aduna, în mod nemijlocit, materialul documentar de care avea nevoie pentru definitivarea romanului *Zidul de gheață*. De asemenea, în perioada în care lucra la *Wadatsumi (Zeul mării)*, o creație epică de proporții vaste, cronică de familie și deopotrivă excelent roman istoric, autorul a petrecut luni în șir în Statele Unite ale Americii, pentru a înțelege mai bine și la fața locului drama trăită de membrii familiilor mixte, americano-japoneze, și mai cu seamă de descendenții lor după cel de-al Doilea Război Mondial. Toate aceste amănunte încetează să fie, în cazul unui asemenea scriitor, simple detalii biografice, menite a da culoare prezentărilor academice, ele devenind parte integrantă din chiar procesul de creație și, mai important, din fondul ce reprezintă esența prozei sale.

Volumul de povestiri *Cupa de cleștar*\* cuprinde opt povestiri ale lui Inoue, alese doar dintre acelea al căror cadru de desfășurare este legat de lumea japoneză, aceste texte surprinzând cel mai bine tensiunile societății nipone în epoca deschiderii spre lumea occidentală. Bucata care dă și titlul volumului, *Cupa de cleștar (Gyokuwanki)*, stabilește coordonatele acestui gen de proză: nefericita poveste de dragoste a unui împărat din secolul al VI-lea, simbolizată de două vase de cleștar (o pereche de vase) care sunt descoperite după veacuri de un pasionat cercetător, trimite la o situație din prezent, ce marchează chiar existența unuia din-

---

\* Yasushi Inoue, *Cupa de cleștar*. Traducere și note de Flavius Florea, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

tre protagoniștii textului (sora lui având un mariaj ce pare a repeta datele celui imperial, din vechime.) Dovadă că unele lucruri nu se schimbă niciodată, dar și că nefericirea omenească e la fel de sfâșietoare oriunde și oricând. Deși în ambele căsnicii totul ar fi putut să fie bine, absolut totul sfârșește în suferință și moarte, totul devine risipire, pierdere, a celui drag și a iluziei pe care, la un moment dat, protagoniștii au luat-o drept dragoste. Acestea sunt și marile teme ale povestirilor lui Inoue: iubirea, pierderile de tot felul, singurătatea, dificultatea comunicării reale, eșecul, ratarea. Astfel, în *Obasute* se aduce în prim plan vechiul obicei de a abandona vârstnicii care împlineau șaptezeci de ani pe Muntele Obasute, iar acest fapt, înspăimântător în trecut, ajunge să le pară vârstnicilor din prezentul narațiunii o adevărată binecuvântare și o reală ușurare pentru ei și familiile lor.

Inoue dovedește, abordând astfel de subiecte și transformând fiecare povestire într-un adevărat tur de forță (la nivel stilistic și nu numai), o neasemuită capacitate de a transmite stări emoționale difuze și contradictorii, dar și de a trata cadrul natural cu o familiaritate și cu o intuiție a valorii peisajului mai rar întâlnite chiar și în proza din Arhipelag. Personajele sale se retrag, uneori, în natură – sau, cel puțin, au tendința aceasta –, văzând în ea unica soluție pentru rezolvarea, fie și temporară, a problemelor grave cu care se confruntă. Că, uneori, ratarea nu poate fi ocolită și nici ascunsă la infinit, așa cum se întâmplă în *Rododendronii din Hira* sau în *Viața unui falsificator* este adevărat, însă rămâne remarcabilă abilitatea lui Inoue de a spune atât de mult în atât de puține pagini. Și, uneori, chiar mai important decât de a spune, de a sugera, pur și simplu. Iar aceste calități identificabile în creația sa au fost deprinse, după cum autorul a mărturisit, încă din primii ani ai copilăriei, când Inoue s-a confruntat cu o situație mai puțin obișnuită, fiind crescut în familia concubinei bunicului său din partea mamei. Iar tensiunile inerente ivite în mijlocul unei astfel de familii, precum și stările greu de definit pe care le trăia el sau le presimțea la diferiți membri ai acestui grup eterogen l-au determinat pe scriitorul de mai târziu să se rapor-

teze la lumea din jur cu o sensibilitate aparte și, nu o dată, capabilă să observe chiar și ceea ce, de obicei – mai ales în Japonia, dar, desigur, nu numai – rămâne ascuns în spatele măștilor sociale.

Încă un aspect remarcabil al prozei lui Inoue este utilizarea frecventă a persoanei întâi și construirea unor naratori pe deplin credi(ta)bili, trecutul devenind, deci, întotdeauna; chiar mai important, dovedindu-se a fi extrem de viu și de pregnant în toate datele sale. Fiecare text convinge nu numai prin linia narativă, ci și prin viziunea pe care o prezintă cu naturalețe, o viziune specifică și inconfundabilă, care îl implică pe cititor în atmosfera creată. Totul e prezentat cu o simplitate a stilului și cu o limpezime uluitoare, acesta fiind și fondul pe care personajele își trăiesc dramele, ratările sau iubirile eșuate, dar și pe care au, chiar și în eșec, revelația posibilității salvării, fie și tardive, prin intermediul artei. Povestirile trăiesc, astfel, cumva din interior, fie că e vorba despre cele istorice ori despre acelea care mizează pe evidențierea diferențelor de mentalitate dintre lumea modernă și cea tradițională sau despre cele unde Inoue construiește, ca nimeni altul – și cum numai el mai reușise să o facă și anterior, în *Pușca de vânătoare*, de pildă – perfecte triunghiuri conjugale. Perfecte și, desigur, cu atât mai dureroase pentru cei implicați.

Iar dacă, în proza istorică, Inoue pornea de la marele model al lui Stendhal, prezentând marea istorie pentru a evidenția modul în care forțele exterioare determină acțiunile omenești, trebuie să recunoaștem că autorul nipon reușește să se și detașeze de această structură și de această înțelegere a lumii și a mecanismelor sociale, câtă vreme conflictul resimțit de ființa umană este mereu atenuat, la el, prin accentul pus pe filosofia buddhistă a predestinării. Povestirile lui Yasushi Inoue devin, astfel, expresii perfecte ale patosului uman și ale singurătății, ale izolării și suferinței ce reprezintă, adesea, destinul omenesc pe acest pământ. Dar, deopotrivă, textele acestea explică de ce existența pe care omul o (poate) duce, în anumite perioade sau momente, nu este cu adevărat a lui – sau, în orice caz, nu este exact ceea ce și-ar fi dorit să fie. Protagoniștii lui Inoue se trans-

formă, în unele situații, în ceea ce alții, cei dragi sau apropiați cred sau spun despre ei, dar înțeleg, chiar dacă mai/foarte/prea târziu și câte suferințe le-au adus alegerile pe care, cu voie sau fără voie, le-au făcut.

\*

„De-atâta timp n-am mai visat că zbor,  
Și totuși în noaptea aceea,  
M-am cufundat din nou în visul zborului.”  
(Yoshihara Sachiko, *Visul*)

Taura, un bărbat de patruzeci și opt de ani, director al unei firme de prefabricate, suferă un accident care îl obligă să stea internat o vreme, pentru ca piciorul rupt să i se vindece. Cum soția sa e prea ocupată pentru a-l vizita și cum și așa mariajul lor se afla de suficientă vreme într-un impas pe care, deși nici unul dintre ei nu-l recunoștea, amândoi se obișnuiseră să-l considere un nou mod de viață, Taura își petrece zilele în patul de spital, complet singur, și începând să simtă, după cum el însuși spune, „unde va în adâncul sufletului, o ruptură față de lumea reală.” Așa începe totul, în primul rând evaluarea dură a propriei existențe de până atunci și apoi strania experiență de care va avea parte. Taichi Yamada, autorul romanului *N-am mai visat de mult că zbor\**, își prinde pe dată cititorul, prin chiar aceste detalii care, deloc numeroase, sunt din capul locului sugestive. Iar cartea aceasta, apărută în anul 1985, se citește pe nerăsuflăte, nu doar pentru că subiectul în sine este neobișnuit și fascinant, ci și datorită excelenței tehnici cinematografice pe care scriitorul nipon o stăpânește foarte bine, fiind cunoscută și activitatea sa de scenarist de film. De altfel, în paranteză fie spus, la fel ca și *Străini* (1987), și acest roman a fost ecranizat, ambele pelicule bucurându-se de succesul internațional, recompensate fiind cu numeroase premii.

Majoritatea creațiilor în proză ale lui Taichi Yamada

---

\* Taichi Yamada, *N-am mai visat de mult că zbor*. Traducere de Mihaela Butnariu, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

sunt variațiuni pe o temă comună, fapt evident atât în *Străini*, cât și în cartea apărută în anul 1989, *În căutarea unei voci din depărtare; N-am mai visat de mult că zbor* nu reprezintă o excepție. Este vorba, de fiecare dată, despre legătura dintre viață și moarte, despre iubiri străni, dar și despre rolul și importanța memoriei în existența umană. În plus, autorul este extrem de preocupat de raportul mereu în schimbare care se stabilește între realitate și iluzie ca și despre natura realității și modul în care ființa umană îi percepe datele imediate. În *Străini*, de pildă, un bărbat de vârstă mijlocie colindă străzile unui Tokyo fantomatic și aproape ireal, întâlnește o fascinantă tânără de care pare a-l lega pe dată nu atât dragostea la prima vedere, cât mai degrabă intuirea rapidă a imensei singurătăți care îi apropie. O singurătate care pe el îl urmărise întreaga viață, rămas orfan de ambii părinți la vârsta de doisprezece ani, iar mai târziu simțindu-se prizonier într-o căsnicie lipsită de dragoste. Pe acest fond, personajul își reîntâlnește într-o zi propriii părinți, acum chiar mai tineri decât el, iar vizitele pe care le face în casa acestora ajung să-l consume de-a dreptul fizic, până la punctul în care devine, el însuși, aproape o fantomă. Subiectul din *N-am mai visat de mult că zbor* este, cel puțin în unele puncte și în ceea ce privește anumite detalii simbolice, înrudit. Aici, Taura vorbește, în spital, cu o femeie de care se simte atras în mod inexplicabil, dar totul se petrece la adăpostul unui paravan, pentru ca a doua zi el să fie dezamăgit constatând că aceasta are o vârstă mult mai înaintată decât a lui. Însă, după câteva luni, când ea îl caută, e uluit să constate că timpul pare a trece diferit pentru ei doi: în vreme ce el se simte tot mai apăsător de povara anilor, ea întinerește inexplicabil, însă în mod evident și într-un ritm galopant. Astfel că inițiala atracție devine pasiune nestăvilă pe care amândoi încearcă s-o trăiască din plin, presimțind amenințarea unui sfârșit neiertător.

Iar dacă, analizând romanul *Străini*, critica a vorbit despre legătura acestui text al lui Yamada cu imaginarul folcloric nipon și cu poveștile cu spirite malefice prezente în lumea tradițională japoneză, aici lucrurile sunt diferite.



Deși situația în care protagoniștii se văd puși se dovedește a fi construită cumva în oglindă. Căci, dacă în *Străini* bărbatul îmbătrânește văzând cu ochii, în *N-am mai visat de mult că zbor*, femeia întinerește atât de repede, încât nici măcar povestea de dragoste pe care o trăiește alături de Taura nu are decât șansa unei consumări rapide. Universul întreg pare a fi, în proza lui Taichi Yamada, populat cu numeroase porți prin care, în anumite momente ale vieții, oamenii pot pătrunde într-o altă lume, unde vechile legi ale timpului și spațiului sunt anulate. Însă cei care le pot detecta sau presimți și cei care, fie și inconștient, își doresc să rupă legăturile cu toate convențiile sociale sunt mai cu seamă bărbați de vârstă mijlocie, ale căror căsnicii au intrat deja într-un proces de dezagregare. Aceasta e și situația lui Taura care, în afară de soția mereu ocupată să se afirme ca editor al unei reviste, are și doi copii despre care, însă, constată cu tristețe că nu știe în mod real nimic. Decât că fiica sa este căsătorită, iar fiul său, student... Doar alături de Mutsuko, uluitoarea apariție din viața lui, protagonistul va fi convins că trăiește, după foarte multă vreme, cu adevărat. Numai că pe ea știe că o va pierde în curând, deoarece fiecare apariție a acesteia îl aduce aproape de o femeie din ce în ce mai tânără, care se transformă văzând cu ochii într-un copil. Ce se va întâmpla la următoarea întâlnire a celor doi sau cum se vor termina toate acestea sunt doar câteva dintre întrebările pe care cititorul le are mereu în minte pe parcursul lecturii. Iar finalul romanului, excelent construit, reprezintă nu neapărat un posibil răspuns, ci în primul rând dovada artei de prozator a lui Taichi Yamada. Iar atmosfera pe care o creează, dar și nivelul psihologiei unor personaje care-și trăiesc pasiunea contra cronometru îl individualizează pe autor în peisajul literaturii nipone contemporane.

Romanul aduce, deloc întâmplător în discuție, prin intermediul încercărilor lui Taura de a înțelege ceea ce i se întâmplă lui Mutsuko, texte celebre care analizează, fiecare în felul său, natura timpului și relația acestuia cu spațiul, ale unor autori celebri, de la H.G. Wells la Stephen Hawking, autorul citând, însă, nu o dată, și fragmente din

lirica europeană (Baudelaire) sau japoneză, de care protagoniștii săi sunt fascinați și sub semnul căreia se desfășoară câteva dintre dialogurile lor semnificative. Cartea poate fi citită, astfel, (și) ca o adevărată fantezie metafizică care, cel puțin pe cititorul occidental îl duce cu gândul la F. Scott Fitzgerald și la strania istorie a lui Benjamin Button. Dar care, în egală măsură, are în vedere raporturile foarte complicate pe care dragostea le stabilește cu timpul care o consumă sau de care e consumată, după caz. La fel ca și *Străini*, cartea de față poate fi citită și ca o excelentă alegorie, menită a evalua semnificațiile pe care, în lumea contemporană, le mai pot avea noțiunile de prezent sau de trecut: chiar dacă retragerea în trecut pare, de multe ori, a fi soluția preferabilă sau preferată de personajele sale, Yamada le obligă, de fiecare dată, schimbând contextul, să se confrunte cu toate provocările prezentului.

Amintirea e cea care ne ține în viață, va înțelege la un moment dat protagonistul din *Străini*. Dar, va intui el în scurt timp, tot ea poate, în anumite condiții, să ducă ființa umană mai repede spre moarte. Schimbând accentele, adevărurile acestea sunt întrevăzute și de către Taura și Mutsuko, însăpămânați, fiecare în parte, de schimbările pe care le suferă femeia, dar și de faptul că propriile lor amintiri despre clipele petrecute împreună sunt de fiecare dată nuanțate de efectul pe care transformările din prezent le au asupra amândurora. Pe de o parte, Mutsuko e convinsă că nu mai are timp, iar Taura nu poate să nu se întrebe dacă nu cumva chiar întâlnirea lor, prima, cea din spital, a declanșat acest inexplicabil proces. Se poate vorbi, în acest caz, de vreo vinovăție a sa, sau totul trebuie privit cu resemnare și trăit, în consecință, cu pasiune? Ea se îndreaptă, simbolic, către momentul propriei nașteri, iar el, implacabil, înspre acela al propriei morți. Cât poate dura miracolul acestei iubiri puse de la bun început sub semnul tragice predestinări? Dar, oare, e adevărat ceea ce i se întâmplă protagonistului, sau totul este doar rodul imaginației sale?

Taichi Yamada nu-și face vreodată personajele să discute despre toate acestea, deși este clar că nimic altceva

nu-i interesează mai mult pe cei doi. În plus, tehnica narațiunii la persoana întâi îl ajută pe scriitor să păstreze ambiguitatea – proprie, de altfel, literaturii japoneze contemporane, dacă e să ne gândim, în acest context, doar la exemplele strălucite din creațiile lui Kobo Abe sau Kenzaburō Ōe – de natură a pune mereu o piedică în calea oricărei încercări de a duce vreo explicație până la capăt, menținând totul în planul sugestiei ori al aluziei subtile. Interesant e, apoi, că sentimentul de teamă, niciodată, însă, numită ca atare, este perceput mai degrabă de cititor decât de personajele implicate în aceste atât de stranii întâmplări. Tocmai aici se vedește arta lui Yamada însuși (precum și efectul propriei sale experiențe de om de televiziune), maestru în a face ca granița dintre lumea reală și cea a iluziei să dispară. Acest aspect trebuie să fie suficient de familiar cinefililor, mai ales celor care au gustat pelicula *Ringu*, tehnica autorului constând, de fiecare dată, mai ales în a induce cititorului un soi de stare-limită înrudită cu teama, dar niciodată întru totul identică acesteia.

Obișnuit cu universul cinematografiei, Yamada știe, desigur, cum să construiască noi și noi lumi posibile ori să-și transporte, aproape pe nesimțite, cititorii pe tărâmul imaginației. Taura însuși, încă de la începutul cărții, meditează la propria sa existență și are senzația stranie că o vede ca și cum aceasta s-ar desfășura, împotriva oricărei logici, proiectată ca pe un uriaș ecran pe care el l-ar avea în fața ochilor. Dovadă că, așa cum va spune și Hideo Harada, protagonistul din *Străini*, „chiar dacă oamenilor nu le vine să creadă, de cele mai multe ori totul se petrece, până și în viața de fiecare zi, ca într-un studio cinematografic.”



## CUPRINS

<b>FERESTRE DESCHISE. ÎN LOC DE PREFERAȚĂ.....</b>	<b>5</b>
<b>EXERCITII DE (RE)LECTURĂ.....</b>	<b>7</b>
Cervantes, Avellaneda și adevărul ficțiunii .....	7
Romanul victorian și scriitura feminină .....	13
Nathaniel Hawthorne, arta romanului: alegorie și ambiguitate.....	37
James Joyce și vocile Dublinului .....	49
Virginia Woolf. Tradiție și modernitate .....	60
Drumurile spre Castel și calea către Adevăr .....	70
Între jocurile spiritului și primejdiile bibliotecii.....	80
Libertate, eșec, reviem.....	91
<b>INCURSIUNI ÎN LUMEA LITERARĂ</b>	
<b>IBERO-AMERICANĂ.....</b>	<b>101</b>
Guillermo Cabrera Infante. Literatură, joc, nostalgie .....	101
Realitatea ficțiunii și lumea pe dos .....	114
Carlos Fuentes. Fals tratat de(spre) fericire .....	125
Singurătate și exil în proza lui Roberto Bolaño .....	144
Revoluție stilistică spaniolă: Camilo José Cela și Juan Goytisolo.....	154
Duble standarde și convenții sociale. Rafael Chirbes, Almudena Grandes, Ray Loriga.....	164
Peisaje catalane .....	178
Arta în vreme de război.....	183
Maeștri și discipoli ai romanului portughez contemporan .....	188

<b>EXOTISM, EXPERIMENT NARATIV ȘI FICȚIUNI IDENTITARE ÎN PROZA CONTEMPORANĂ.....</b>	<b>209</b>
Istorie, memorie și ficțiune în proza lui Naghib Mahfuz.....	209
Poveste despre deșert și dragoste. Romanele lui Amos Oz .....	229
Africa de Sud dincolo de alb sau negru .....	252
Ismail Kadare. Cronica istoriei și istoria personală .....	262
Cărți, parfumuri și joc al identităților .....	276
Adevăr & ficțiune, iluzie vs realitate .....	291
Scenarii ale inițierii în romanele lui Ian McEwan .....	300
Livresc și metaliteratură în romanul britanic contemporan .....	309
Întâlniri cu istoria: trecut și prezent.....	323
Viața și vremurile lui Rabbit.....	331
Secvențe nipone .....	340



**Casa Cărții de Știință**  
Director: Mircea Trifu  
Fondator: dr. T.A. Codreanu  
Consilier editorial: Irina Petraș  
Tehnoredactare computerizată: Czégely Erika

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință  
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8  
Tel./fax: 0264-431920  
[www.casacartii.ro](http://www.casacartii.ro); e-mail: [editura@casacartii.ro](mailto:editura@casacartii.ro)