

RODICA GRIGORE

---

**MĂȘTI, CALIGRAFIE, LITERATURĂ**

**ISBN 978-973-126-286-4**

Coperta: Vladimir Negoită

© Autoarea

EDITURA  
**grinta**  
*Respectul pentru CUVĂNT*

Cluj-Napoca, Str. Primăverii 22/23, c. 400536

GSM: 0744-777.883, Tel./fax 0264-592777

**E-mail: grinta@email.ro**

Director: **Gabriel Cojocar**

Echipa tehnică: **Alina Tănase**

**Vladimir Negoită**

RODICA GRIGORE

**MĂȘTI, CALIGRAFIE,  
LITERATURĂ**

EDITURA  
**grinta**  
Cluj-Napoca  
2011

## **Fals ghid pentru pasionații de literatură universală (În loc de introducere)**

Fără să aibă pretenția a fi un doct tom de critică literară, această carte reprezintă drumul (sau popasurile) printre cărți pe care l(e)-am făcut în ultimii ani, majoritatea textelor adunate aici fiind cronici, publicate în diferite reviste literare și dedicate unor autori străini traduși în România. Ordinea lor o urmează, mai mult sau mai puțin, pe aceea a apariției în diversele periodice, însă principiul acesta nu este nicidecum unul dominant, selecția textelor incluse în prezentul volum fiind, firește, una subiectivă. Tocmai de aceea, am preferat să nu organizez autorii ale căror cărți sunt abordate în aceste pagini nici în funcție de spațiul cultural de unde provin aceștia, nici ținând seama de limba în care au scris sau scriu (aceste criterii fiind, oricum, inoperante în cazul multora dintre ei – pe care nu-i numesc, acum, pentru a lăsa cititorului plăcerea lecturii!), nedorind să transform volumul de față într-un soi de catalog sau indice de bibliotecă și nevrând nici să dau impresia vreunei ierarhizări – de asemenea inoperante – de care aș fi ținut seama. Astfel încât, rămânând schița unei călătorii prin literatura universală (în cele mai multe cazuri fiind vorba despre literatura prezentului sau, dacă nu neapărat aceea scrisă de contemporanii noștri în cel mai strict sens al termenului, atunci cu siguranță despre acea literatură în stare să-și păstreze mereu actualitatea), cartea aceasta este, deopotrivă, un ghid pentru cititori. Desigur, printre multele, la fel de posibile sau de îndreptățite. Dar, în egală măsură, un fals ghid pentru pasionații de literatură universală – tocmai pentru că pornește de la convingerea că adevărurile sale nu sunt singurele valabile și nici nu încearcă să convertească pe cineva la vreo credință în afară de aceea în nevoia de lectură. În plus, una din premisele esențiale ale cărții – care își invită, astfel, cititorii să intre într-un soi de joc livresc – este că, evident, pasionații de literatură universală nu au nevoie de un ghid. Tocmai

pentru că sunt pasionați, trăind, desigur, cum altfel decât printre cărți... Că, cel puțin de la Borges încolo, Paradisul poate fi imaginat nu ca o grădină, ci ca o bibliotecă, se știe și nu ar avea rost să glosez, acum, pe marginea acestei afirmații – de la care, însă, pornesc, declarat sau subtextual, multe din fragmentele acestui volum: o carte menită a spune câte ceva despre propriile mele alegeri sau preferințe literare, dar, în egală măsură, și a se transforma într-o invitație la lectură pe care o adresez eu însămi cititorilor, în loc de orice altă introducere.

*Rodica Grigore*

iunie 2011

## Fernando Pessoa Revisited

„Las în această carte  
 imaginea chipului meu mort.  
 Am fost asemeni ierbii și nu m-au smuls.”  
 (Álvaro de Campos, *Pe o carte pierdută într-o călătorie*)

„În sens strict, Fernando Pessoa nu există.” Sunt cuvintele lui Álvaro de Campos, inginer naval, consumator de opiu și amator de absint, având mereu atitudinile de *dandy* futurist – și, nu în ultimul rând, unul din cei șaptezeci și doi de heteronimi prin intermediul cărora Fernando Pessoa a creat unele din paginile cele mai uluitoare ale poeziei întregului secol XX. Alături de el, C. R. Anon, filosof englez pasionat de problemele liberului arbitru și de aspectele determinismului, Ricardo Reis, monarhist portughez, poet de inspirație horațiană și, uneori, profesor de latină, Alberto Caeiro, autorul *Păstorului turmelor*, una din cele mai subtile creații de critică a limbajului și a metafizicii deopotrivă, cu fragmente cel puțin la fel de profunde și convingătoare cu unele din cele mai bune pagini ale lui Wittgenstein, sunt doar câteva din măștile adoptate de Pessoa de-a lungul activității sale literare ce reprezintă, în linii mari, o inedită prefigurare a condiției postmoderne lipsite de o identitate unică și stabilă, despre care s-a discutat atât de mult în ultimele decenii. Dar, dintre toți aceștia, poate că cel mai apropiat de ceea ce avea Pessoa mai profund este, dacă e să dăm crezare mărturiei autorului însuși, Bernardo Soares, autorul ficțional al *Cărții neliniștirii*, subintitulată „Autobiografie fără evenimente”.

Dacă alegerea unui pseudonim – ori a mai multora – nu e ceva ieșit din comun în domeniul literaturii sau al filosofiei, experiența „heteronimilor”, după cum Pessoa însuși i-a denumit, reprezintă o atitudine artistică fundamental diferită, câtă vreme

fiecare din aceste „voci” literare are o tehnică specifică, un limbaj individual, un stil ușor de identificat, raportându-se la o tradiție culturală bine definită (de fiecare dată, alta!) și, oricât de surprinzător ar putea să pară acest lucru, având biografii complexe și fiind pe deplin conștienți de subtilul sistem de influențe ce ia naștere, aproape pe nesimțite, între ei. Iar dacă Octavio Paz îl caracteriza pe Caeiro drept „tot ceea ce Pessoa nu este – și ceva pe deasupra”, trebuie să recunoaștem că, la sfârșitul lecturii *Cărții neliniștirii*<sup>\*</sup>, suntem tentați să-i aplicăm caracterizarea aceasta și lui Bernardo Soares. Parțial, desigur. Căci fragmentarismul și tehnica omisiunii voite se dovedesc a fi însăși esența spiritului lui Pessoa, fiind întruchipate, mai bine decât oriunde, în această operă în proză, publicată abia după moartea sa și suscitând nenumărate controverse în critica literară. Controverse care au început, firește, chiar cu amănuntul, recunoscut ca atare, de însuși editorul Richard Zenith, că această carte nu poate avea ceea ce, în sens strict, poartă numele de „ediție definitivă”. Scrisă de-a lungul a peste douăzeci de ani, aparent, în intenția inițială a autorului fiind desemnată a aparține unui alt heteronim, Vicente Guedes, și transformându-se, treptat, în chiar decursul elaborării sale, într-un soi de neașteptat testament literar al lui Bernardo Soares, *Cartea neliniștirii* e, mai mult decât o „autobiografie” în sensul consacrat al termenului, o culegere de gânduri, meditații filosofice, amintiri imaginate și senzații analizate pe larg, fapt de natură a implica cititorul în actul lecturii și de a-l face să organizeze el însuși materialul vast al proiectului nedefinitiv al lui Pessoa. O imagine care trimite, fără îndoială, la o veritabilă „carte de nisip”, ca să repetăm celebra sintagmă a lui Borges, dar, în egală măsură, la pasiunea lui Pessoa pentru crearea unor identități ficționale uimitoare – dovadă fiind și amănuntul esențial, după cum vom vedea, că Pessoa însuși îl definește pe Soares drept „un semi-heteronim” al său. Pe de altă parte, multitudinea heteronimilor imaginați de Fernando Pessoa e de natură să exprime, mediat, și convingerea autorului portughez că subiectivitatea individuală,

---

\* Fernando Pessoa, *Cartea neliniștirii*. Compusă de Bernardo Soares, ajutor de contabil în orașul Lisabona. Traducere, prefață și note de Dinu Flămând, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

elementul definitoriu al gândirii occidentale, este o simplă iluzie. Eul este plural („Sunt plural ca universul”, afirma, deloc întâmplător autorul portughez), iar dovada acestui fapt este întreaga activitate literară a lui Pessoa, care, procedând astfel, nu s-a limitat la a-și înregistra propriile experiențe, ci a prefigurată una din orientările care vor domina, ceva mai târziu, întreaga cultură europeană: o acută conștiință a sinelui combinată cu lipsa vreunei viziuni unice ori statice a universului exterior. Tocmai de aceea, lipsit de sprijinul religiei sau al vechii credințe iluministe în progres, autorul se retrage în sine doar pentru a descoperi îndoiala, neîncrederea, elementele pe care Bernardo Soares, desemnat drept autor al *Cărții neliniștirii*, le repetă, în diferite tonalități, de la începutul și până la sfârșitul textului său.

Pessoa, al cărui nume, în paranteză fie spus, înseamnă tocmai „persoană” și, prin extinderea sensului, „mască”, nu e singurul autor din secolul XX care a încercat mereu să aducă în centrul preocupărilor sale imaginea individului uman lipsit de o identitate determinată odată pentru totdeauna. Practic, experiența aceasta e prezentă și în opera lui Robert Musil, dacă ne gândim la capodopera sa, adesea trecută cu vederea, *Omul fără însușiri*. Pe de altă parte, atenți la detalii, vom descoperi, în *Cartea neliniștirii*, o intensitate oarecum înrudită cu aceea din cartea lui Rainer Maria Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* sau un ton ce aduce cu cel profetic al lui Nietzsche. Însă prin acest text Pessoa depășește oricare alte opere mai mult sau mai puțin înrudite ca factură, mai cu seamă prin capacitatea de a pune accentul pe fundamentala relație dintre vis, iluzie și realitate, dar și de a construi un spațiu ficțional, o Lisabonă realmente uimitoare în fiecare pagină, care-l depășește, prin pregnanță, chiar și pe cel real, fiind, practic, mai mult decât simpla capitală a Portugaliei și transformându-se, treptat, într-un adevărat domeniu mitic. În acest fel, Pessoa se dovedește pe deplin capabil a face, la nivelul literaturii, ceea ce unii contemporani sau critici de mai târziu l-au acuzat a nu fi fost în stare să pună în practică depășirea limitelor proprii, a propriei timidități, triumf remarcabil al iluziei ficționale asupra lumii reale. Iar dacă Adorno afirma că, în perioada contemporană, o operă definitivă nu e altceva decât o minciună, Fernando Pessoa, prin tulburătoarea sa *Carte a neliniștirii*, nu face decât să demonstreze până la capăt această idee. Căci, scrisă de la

început și până la sfârșit cu o melancolie identificabilă, poate, doar în cele mai bune pagini ale liricii lui Pessoa însuși, opera aceasta cu adevărat unică în contextul literaturii universale, nu e nici simplă autobiografie, dar nici o culegere de meditații filosofice și atât. Strângând parcă laolaltă elemente ce trimit, parcă, la însemnările lui Coleridge, la jurnalul filosofic al lui Valéry sau la cel al lui Robert Musil, cronică absolut singulară a lui Pessoa reprezintă un complex mozaic de notații filosofice sau psihologice, de vignete pseudo-autobiografice, de pagini de teorie literară și de aforisme reunite pentru a forma un soi de inedit manual al eșecurilor asumate, acceptate și chiar așteptate. Iar dacă e să identificăm elementul comun, firul ce leagă toate aceste fragmente, ajungem, fără îndoială, la introspecție și la semnificația pe care Pessoa o dă visului, cu toate variantele sale. E ca și cum, iar și iarăși, autorul acestor pagini s-ar privi într-o uriașă oglindă, întrebându-se, obsedant, cu glas tare: „Cine sunt și ce mă determină să scriu?” Capacitatea de analiză și de autoironizare pot fi comparate, poate, doar cu cele mai reușite fragmente din opera unui Baudelaire, Melville sau, la nivel filosofic, Wittgenstein; plus, element oarecum neașteptat, numeroase note ale unui suprarealism sui-generis. Marile teme ale *Cărții neliniștirii* sunt singurătatea, înstrăinarea, plictisul în mijlocul unui oraș receptat ca fundamental străin, dar care devine, cu toate acestea, o veritabilă geografie absolut necesară realei cunoașteri de sine și constituirii unei estetici centrate pe contemplarea existenței. Numit, uneori, de critică, „un epicureu modernist” sau, alteleori, „un cinic postmodern”, Pessoa se dovedește, în mod esențial, a ști cum să observe și, mai ales, să exprime până la capăt nu doar singurătatea omului epocii moderne, ci și eșecul multor orientări ale filosofiei. Totul spus pe un ton inconfundabil și cu o extraordinară înțelegere a umanității profunde a ființei umane, dovadă a credinței sale dintotdeauna că, „dacă ar putea să gândească, inima s-ar opri.”

\*

„Dacă spun uneori că florile surâd și râurile cântă,  
nu înseamnă că eu cred că există surâsuri în flori,  
ori cântece în curgerea râurilor....”  
(Alberto Caeiro)

Cu mult înainte ca postmodernismul să se transforme într-o adevărată industrie academică – și nu numai – Fernando Pessoa a reușit să exprime pe deplin însuși conceptul de deconstrucție; și totuși, nu puțini dintre cei care au dedicat laborioase studii ironiei postmoderne n-au ezitat nici o clipă să-i ignore opera, fie din cine știe ce considerente pseudo-ideologice, fie, pur și simplu, din necunoaștere... Dar Harold Bloom, în *Canonul occidental* l-a inclus între autorii esențiali ai secolului XX și ai literaturii universale în ansamblu, o onoare pe care, fără îndoială, scriitorul portughez ar fi fost tentat s-o primească (și s-o privească) cu un zâmbet condescendent, atitudinea ce transpare din mai toate paginile *Cărții neliniștirii*. Căci, dorindu-se a fi „o autobiografie fără evenimente”, atribuită lui Bernardo Soares, această carte impune pentru totdeauna imaginea scriitorului retras de bună voie din lume, dorindu-și a se impune ca o „figură inexistentă”, aflată pentru totdeauna în spatele și la adăpostul măștilor heteronimilor săi, și, desigur, în spatele operei sale, dovadă supremă a convingerii că „literatura e mărturisirea că viața nu-i suficientă”.

Însă *Cartea neliniștirii* prezintă, la tot pasul, o complicație în plus, căci Pessoa subliniază în repetate rânduri, subtextual – și prin intermediul scrisorilor adresate câtorva prieteni și colaboratori – că personalitatea lui Bernardo Soares nu este identică cu a sa, dar nici diametral opusă. Dovadă, după cum a încercat să sugereze, că autorul se află el însuși sub influența și în puterea creațiilor sale ficționale. Pe de altă parte, Soares, așa cum apare el din textul de față, demonstrează că are, cel puțin temporar, atitudini înrudite cu cele ale lui Alberto Caeiro, nefiind lipsit, însă, nici de note ce duc direct la clasicismul lui Ricardo Reis. Astfel, deloc întâmplător, Soares

meditează asupra călătoriilor pe mare, menționează date ce țin de tehnicile ingineresti și se plânge de propria sa nimicnicie pe care o resimte acut, asemenea lui Álvaro de Campos. De aici adevărata obsesie prezentă în *Cartea neliniștirii* pentru ideea de pluralitate, pentru identitățile multiple, pentru relația complicată stabilită între ființa umană și cei de lângă ea. Și tot de aici insistența lui Richard Zenith, editorul primei ediții a acestei extraordinare creații, ca cititorul să nu-l confunde pe Fernando Pessoa cu Soares, câtă vreme Pessoa a intenționat în mod clar să producă o operă literară – dovadă plicurile în care, înainte de moarte, pusese o serie de fragmente ale acestui text – iar Soares, pe de altă parte, s-a limitat doar a pune cap la cap aceste fragmente. Rezultă de aici, însă, mai cu seamă un excelent exemplu de joc ironic în care cititorului i se cere să se implice până la capăt: căci juxtapunerea ideilor lui Pessoa cu realitatea imaginată a semi-heteronimului său Soares marchează tocmai diferența inerentă dintre o serie de apropieri aparente și de confuzii pe care Pessoa le include în mod voit în text, de aici convingerea unora dintre cititori da și a unei părți însemnate a criticii că biroul pe care Soares îl descrie cu obstinație ar fi al lui Pessoa însuși...

Pe de altă parte, tot în această strategie a dublei intenții, dacă n-o fi cumva mai degrabă a unei intenții plurale, se înscrie însăși maniera de a construi textul *Cărții neliniștirii*: la fel cum Pessoa însuși a ales să se prezinte sub forma atâtor heteronimi care nu ezită, în anumite momente, să-și contrazică unii altora ideile, textul de față pare, de asemenea, a se multiplica la infinit, receptarea depinzând mult de ordinea în care este făcută lectura fragmentelor doar aparent disparate. E ca și cum *Cartea neliniștirii* ar fi un veritabil recitativ, implicând mai multe voci, mai multe tonuri esențiale pe care structura fals narativă și fals autobiografică se dezvoltă. Tocmai de aceea, cu cât e mai elaborat vreunul dintre fragmente, cu atât mai ne(de)terminat pare a fi ansamblul, devenind expresia cea mai adecvată a însăși „neliniștirii”, nu a simplei neliniști, ci a unei neliniștiri care este, în ultimă analiză, semnul marii literaturi în ansamblu. Doar în acest sens, autorul textului, Bernardo Soares, poate fi privit ca un „fragment” desprins din Pessoa însuși, diferența dintre cei doi fiind de găsit în diferența mult discutată pe parcursul

cărții, între realitate și imaginație. Iar dacă, după părerea lui Pessoa, „omul este mereu o transformare a altui om”, la fel și imaginația se dovedește a fi o modificare a realității.

În fond, pentru neliniștitul autor al acestui neliniștitor text, imaginația oferă chiar mai mult decât o evadare de pe teritoriul realității cotidiene, iar în acest sens, înțelegem că visele sale devin expresii ale unei realități alternative, un soi de spațiu al idealității ce poate fi controlat astfel încât să se suprapună perfect peste mai vechiul domeniu al imaginației în sensul oarecum tradițional al termenului. Doar astfel Soares se poate declara mulțumit de demersul său și de finalitatea acestuia. Căci, spre deosebire, de pildă, de romanticii criticați, implicit, pentru respingerea actualității în favoarea unei super-realități adesea fantastice, Bernardo Soares nu neagă *ab initio* actualul, ci doar reușește să depășească toate condiționările existenței cotidiene pentru a ajunge pe un tărâm care-l poate mulțumi pe deplin. Cu alte cuvinte, ca să-l cităm pe Pessoa însuși, „el alege să interexiste”. De aceea, visele aduse la tot pasul în discuție sunt cât se poate de reale, în termenii concepției autorului și a semi-heteronimului său: „Nu dorm niciodată: trăiesc și visez sau, mai degrabă, visez în viața de toate zilele ca în somn, care este, de asemenea, viață. Nu există nici o întrerupere din starea mea conștientă; dacă încă n-am adormit sau dacă dorm prost, simt tot ceea ce există de jur împrejur și încep să visez de îndată ce realmente am adormit. În acest fel, eu sunt o permanentă desfășurare de imagini, coerente sau incoerente, ce simulează mereu că ar fi exterioare.” Desigur, ideile acestea trebuie puse în directă legătură cu teoretizările pe care Fernando Pessoa le făcea „senzaționismului”, noul curent literar la a cărui impunere dorea să contribuie, convins că marea mutație a lumii moderne nu constă în noile obiecte, ci într-o modificare a senzațiilor cunoscute, în felul în care omul percepe lumea. Iar încercările repetate de a analiza senzația duc, evident, la deformarea ei, de aici și fragmentarea lumii exterioare, dar și nevoia tot mai acută de exprimare a ei, mai cu seamă prin intermediul heteronimilor, imaginea cea mai adecvată a „noii lumi de senzații fabricate”.

Prefața *Cărții neliniștirii*, mult discutată și ea, din varii perspective, este fragmentul esențial al textului lui Pessoa, în ceea ce

privește impunerea tonului necesar comunicării ironice indirecte. Aparținându-i lui Pessoa și făcând uz, printre altele, de convenția manuscrisului găsit, această introducere oferă până și o descriere fizică a lui Bernardo Soares, furnizând, de asemenea, detalii ale întâlnirii celor doi. Atmosfera este excelent prinsă, în linia clară a dramatizării poetice, deja impusă de scriitorul portughez și în alte creații. Căci, acum, tocmai ironia subtilă a autorului este cea care îi dă substanță lui Bernardo Soares: deocamdată, introducerea aceasta furnizează cititorului datele realității exterioare a lui Soares, iar textul care va urma este expresia realității sale interioare, Pessoa știind, însă, cum să sublinieze faptul că realitatea imaginată este chiar mai adevărată decât cea numită, în mod consacrat, reală, aflată cumva la adăpost, în spatele celei dintâi. Fernando Pessoa se dovedește, astfel, capabil să depășească stadiul ironiei socratice, considerate un prim stadiu prin intermediul căruia se poate ajunge la deplina conștiință de sine. Preluând o serie din ideile filosofului umanist portughez Francisco Sanches, ale cărui teorii au anticipat gândirea carteziană, *Cartea neliniștirii* demonstrează, cu mijloacele marii literaturi, că negația implicată de unele dintre aserțiunile lui Pessoa / Soares nu este, în fapt, decât semnul celei mai complete afirmații, spunând, și în acest fel, câteva adevăruri esențiale referitoare la tragismul condiției umane, marcate de imaginea unei perpetue sfâșieri a lui Orfeu tentat să se transforme în Proteu pentru a depăși, măcar în acest fel, incapacitatea de exprimare totală și pentru a descoperi adevărul poeziei, atât de mult visat.

## Mihail Bulgakov. Adevărul artei

Dincolo de faptul că abordează, dintr-o perspectivă cu totul nouă, consacratul mit faustic, dincolo de evidentul impuls ludic și parodic care-i străbate, de la un capăt la altul, paginile, dincolo chiar de numeroasele interpretări figurale sau livrești pe care le poate determina, romanul *Maestrul și Margareta*\* al lui Mihail Bulgakov are marele – și rarul – dar de a vorbi realmente convingător despre artă și adevărul artei, dar și despre rolul și locul artistului în societate. Mai ales într-o societate în care, din cauza unui regim totalitar, așa cum era cel care domina Rusia și mai ales Moscova anilor '30 ai secolului trecut, se presupunea că artistul trebuie fie să tacă, fie să se încadreze în corul care-i proslăvea pe puternicii zilei. Într-un asemenea context, Maestrul creat de Bulgakov îndrăznește nu doar să încalce toate regulile consacrate de comportament ale acelei epoci, și să iubească într-o lume în care sentimentului îi erau preferate conformismul sau indiferența, ci și să scrie o carte – marele său roman despre Pilat din Pont – care oferă, pe neașteptate, dar oricui n-a uitat să citească, un alt adevăr, adevărul lui, semn, desigur, al unui protest deschis la adresa acceptării necondiționate a oricăror „adevăruri” oficiale. În acest fel, romanul lui Bulgakov însuși devine un soi de narațiune în mod deliberat „eretică”, câtă vreme, pornind de la celebrul epigraf goethean, Woland, noul diavol, se dovedește a fi, alături de Maestru, cel care pune, la rândul lui în discuție toate sintagmele consacrate ale epocii, altfel spus, toate adevărurile oficiale, cu toate variantele lor clișeizate, fie că e vorba de probleme istorice, fie de cele mitice sau literare, astfel încât, la un moment dat, cititorul se poate chiar întreba unde e de găsit adevărata origine a textului: în mintea Maestrului (sau, oare, parțial, a lui Ivan), ori în chiar experiențele și acțiunile lui Woland?

\* Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*. Traducere și prefață de Ion Covaci, postfață de Ion Vartic, București, Editura Humanitas Fiction, 2007.

Desigur, Mihail Bulgakov ca autor abordează, în *Maestrul și Margareta*, statutul însuși al marilor cărți ale umanității, de la *Biblie* la *Faust* de Goethe, relativizând mereu perspectiva și, mai ales, ștergând granițele consacrate dintre Bine și Rău. De aici și permanenta demitologizare a lui Isus, căci romanul de față oferă cititorului posibilitatea de a reevalua figura umană, nu istoria mitică sau biblică, dacă avem în vedere supremul argument al lui Woland cu privire la existența lui Yeshua: existența însăși a cărții Maestrului. Fără îndoială, dacă ceva este scris, atunci devine oficial și, implicit, adevărat, iată ce îi sugerează chiar Yeshua în mai multe rânduri lui Pilat în timpul interogatoriului, prefigurând, în felul acesta, și modul în care va fi, ulterior, citită versiunea pe care o dă Levi Matei faptelor petrecute, în calitatea sa de singur discipol al tânărului Învățător. Dar, la un moment dat, Pilat din Pont îi oferă, practic, posibilitatea acestui filosof care, în fond, nu-i displace, să-și salveze viața: cu condiția să aleagă, în locul adevărului, minciuna. Fapt pe care, desigur, Yeshua va refuza să-l facă, necedând ispitei, chiar dacă această alegere radicală din partea sa îi va pune la grea încercare teoria cu privire la presupusa bunătate înnăscută a tuturor oamenilor. El se dovedește, așadar, capabil să rămână credincios convingerilor sale în care crede mai presus de orice, iar această atitudine este ceea ce Sinedriul, prin vocea reprezentantului său, Caiafa, consideră a fi cea mai mare amenințare la adresa poziției reprezentanților recunoscuți ca atare ai religiei: căci, desigur, un ucigaș ca Barabas e mult mai puțin periculos, din punctul acesta de vedere, decât o voce care se încăpățânează să rostească doar adevărul.

Pe de altă parte, cum orice act de distorsionare a realității (deci, implicit, a adevărului!) este semnul caracteristic al opresiunii, fie că e vorba despre opresiunile religioase din Yerushalaimul anului 33, fie de cele politice și ideologice din Moscova anilor '30 ai secolului XX, o dată cu aducerea în prim plan a acestei probleme (și prin sugerarea implicațiilor pe care acțiunile opresive le au, oriunde și oricând), cititorul este invitat, subtextual, să treacă la semnificațiile celui alt plan al romanului lui Bulgakov. Tocmai aceasta este direcția în care se înscrie agitația propagandistic-gălăgioasă a lui Berlioz sau poemul antireligios al lui Ivan, ca și alte aspecte din Moscova acelor vremuri, menite să limiteze libertatea de gândire și de exprimare a



oamenilor. Iar această lume, atât de pe dos din cauza neobositului aparat de propagandă sovietică, se dovedește a fi terenul predilect pentru acțiunile noului diavol, Woland. Căci planul divin, în complexitatea sa, include, în *Maestrul și Margareta*, deplina libertate de alegere, iar în acest context, răul devine necesar din mai multe motive, în primul rând deoarece faptele bandei lui Woland dau oamenilor ocazia să decidă singuri drumul pe care doresc să-l urmeze, răul devenind, din această perspectivă, bun prin excelență, un veritabil catalizator, determinând, nu o dată, inedite cazuri de „felix culpa”, totul având punctul de plecare în epigraful goethean. Astfel că se poate afirma, pe bună dreptate, că Woland reprezintă o adevărată manifestare fizică a conștiinței mai multor personaje din romanul lui Bulgakov, dându-le acestora o serie de motive de a face bine sau de a alege calea cea bună, cel puțin temporar. În fond, Woland nu face altceva decât să dărâme fără cruțare toate imaginile exterioare ale așa-zisei moralități și respectabilități sovietice, nimic altceva, în realitate, decât niște măști – nu întotdeauna reușite, dar, fără îndoială, întotdeauna agresive la nivel propagandistic – menite a ascunde adevărul despre această lume a falselor valori și despre regimul politic găunos aflat la putere. Desigur, finalitatea acestui demers este aceeași ca și în cazul atitudinii lui Yeshua sau a Maestrului: descoperirea adevărului și afirmarea lui cu glas tare. De altfel, romanul Maestrului, istoriile intercalate centrate pe faptele lui Woland și visul din final al lui Ivan Bezdombnâi sunt, toate, înrudite structural, ducând spre o semnificație esențială: aceea că există un singur adevăr care poate fi descoperit și pus în circulație doar de artiștii autentici. Evident, mijloacele diferă fundamental, dacă ne gândim că strategia noului diavol constă într-un soi de inedită lege a talionului: el face bine celor buni și rău, celor răi. Dar, cum între lumea Yerusalaimului și cea a Moscovei e o distanță de aproape două mii de ani, cei buni, așa cum, după părerea lui Yeshua, erau toți locuitorii din Iudeea – și, ipotetic, din întreaga lume – mai sunt foarte puțini în Rusia sovietică. Iar cei răi, desigur, foarte mulți. Astfel că Woland are ocazia să-și exerseze din plin spiritul justițiar specific și inconfundabil, dacă e să ne gândim doar la marea reprezentare de la Teatrul de Varietăți sau la pedeapsa aplicată indirect, prin intermediul Margaretei, criticului Latunski. Dar, pe de altă parte, tot

el știe cum să se dovedească a fi, pentru Maestrul, nu doar un soi de arhanghel aducător de inspirație pentru scrierea romanului despre Pilat din Pont, ci chiar să-i și înapoieze autorului (salvat din sanatoriu și redat, finalmente, mult iubitei sale Margareta), până și manuscrisul distrus, împreună cu celebra explicație „Manuscrisele nu ard.” Căci, dacă Margareta încheie pactul cu diavolul în romanul lui Bulgakov, Maestrul este cel care, la rândul lui, își pune întregul suflet deopotrivă în iubirea pentru minunata sa iubită secretă și în cartea despre Pilat.

Sigur, dintr-o perspectivă tradițională – și oarecum aproape consacrată – diavolul este reprezentantul prin excelență al răului, fiind cel care pune ori repune totul în discuție și-i determină, în acest fel, și pe ceilalți, să se îndoiască de fundamentele lumii așa cum o cunosc. Dar – și aici e de găsit paradoxul extrem de bine utilizat de Mihail Bulgakov în *Maestrul și Margareta* – tocmai procedând astfel, Woland face bine, convingându-se, după fiecare din acțiunile sale, că oamenii, cel puțin cei din Moscova, nu vor mai dormi atât de liniștiți ca înainte de șederea în acest oraș a micii sale suite diabolice. Căci „puterea” aceea despre care vorbea însuși Goethe în *Faust*, de altfel, chiar imaginea preluată în epigraful romanului lui Bulgakov, se dovedește, în fond, a fi tocmai marea artă și încrederea în afirmarea adevărului ei.

**Julio Cortázar, *Cartea lui Manuel*.  
Realitate, ficțiune, experiment românesc**

Considerat de autor drept un reper esențial pentru înțelegerea și interpretarea coerentă a întregii sale creații în proză, discutat – și disputat – din cele mai diferite puncte de vedere și supus, nu o dată, unor grile de interpretare de-a dreptul fanteziste, respins cu vehemență de unii critici pe temeiul că ar include în mod nepermis politicul în domeniul esteticului, ultimul roman al lui Julio Cortázar, *Cartea lui Manuel* (1973)\*, reprezintă, fără doar și poate, nu doar o carte neobișnuită din perspectiva canonului consacrat, ci și, mai ales, încercarea scriitorului argentinian de a aduce în centrul atenției unul dintre paradoxurile centrale ale esteticii postmoderne: cum să crezi literatură adevărată (și implicată!) într-un context socio-cultural marcat de relativism. Căci, asemenea altor autori latino-americani importanți ai anilor '60 – '70, Cortázar abordează, în acest roman, problemele delicate ale situației intelectualului într-o lume marcată de permanente schimbări politice și de un scepticism filosofic din ce în ce mai evident. La o lectură atentă la nuanțe, se va observa că, în fond, Cortázar încearcă să ofere un soi de inedită alternativă la tendințele dominante ale gândirii contemporane lui, păstrând mereu echilibrul între estetic și politic printr-un soi de neobișnuită strategie: pe de o parte, știind cum să evite tendința literaturii pe teme politice de a cădea în realismul frust, iar pe de altă parte, depășind cu brio narcisismul ce caracteriza mai toate orientările declarat antirealiste din proza deceniului al șaselea al secolului trecut. De altfel, tendința de a prezenta istoria oficială drept un simulacru, un soi de artificiu cultural creat pe baza unor nevoi sociale sau sub presiunea politică exista încă din scrierile anterioare ale autorului care, pus în fața unor

\* Julio Cortázar, *Cartea lui Manuel*. Traducere și note de Lavinia Similariu, Iași, Editura Polirom, 2009.

imagini „monolitice” ale realității, creează o replică adecvată, și anume o epistemologie alternativă, caracterizată de pluralitate și flexibilitatea formelor sale discursive. Căci, deși nu neagă niciodată trecutul, Cortázar sugerează la tot pasul că accesul cititorului la trecut poate avea loc doar prin intermediul unor texte care sunt, prin însăși natura lor, incomplete și / sau limitate ca viziune. Astfel că, axându-se pe evidențierea asemănărilor de structură dintre operele istorice și cele romanești, scriitorul sugerează mereu, la nivelul propriei sale ficțiuni, postulatele prezente în filosofia istoriei cu privire la natura și funcțiile domeniului metaistoric. Iar *Cartea lui Manuel* poate fi încadrată perfect în categoria „metaficțiunii istoriografice”, ca să folosim terminologia Lindei Hutcheon, câtă vreme includerea în text a unor personaje sau întâmplări cât se poate de reale este dublată de un impuls contrar, și anume subminarea metodică a chiar pretențiilor de obiectivitate înțeleasă în sens tradițional presupuse de istoriografia convențională. Cortázar demonstrează, astfel, în felul său, metamorfozele permanente ale înțelegerii istoriei, privită, aici, drept incapabilă să se elibereze de limitările tuturor contextelor culturale care par a o determina la un moment dat.

Privit din acest punct de vedere, subiectul însuși al cărții nu pare a aduce nimic neobișnuit, fiind centrat în jurul acțiunilor unui grup de revoluționari latino-americani expatriați care, aflându-se la Paris, decid să pună la cale un plan complicat, ce implică răpirea unui agent sub acoperire, iar în paralel, să păstreze amintirile anilor respectivi și ale activităților membrilor săi pentru Manuel, bebelușul unuia dintre revoluționari. În acest scop, se încearcă realizarea unei cărți alcătuite din fragmente extrase sau decupate din ziarurile vremii, din mărturiile ale unor personaje implicate în anumite evenimente, din chiar amintirile colective ale acestui grup. Desigur, ca și în alte cazuri oarecum asemănătoare, pe parcurs, devine clar că romanul pe care Cortázar îl pune în fața cititorilor este chiar „cartea lui Manuel” – mai precis, cartea scrisă pentru Manuel, o carte în care fragmentele narrative alternează cu cele mai neașteptate intruziuni din sfera documentelor istorice ori, dacă nu, măcar istoriografice. Pe de altă parte, o autoritate unică ori o voce auctorială dominantă nu poate fi descoperită la nivelul fragmentelor narrative, Cortázar evitând până la sfârșit să stabilească o ierarhie stabilă, astfel încât impresia de colaj

postmodern pe care decupajele din ziare o dau este păstrată și, oarecum, permanentizată, de aici și impresia de montaj, venită, desigur, pe filiera artei cinematografilei care l-a fascinat mereu pe scriitor, fapt evident, de altfel, și în proza sa scurtă, fiind suficient să amintim, aici, strălucitul exemplu reprezentat de povestirea *Funigei*, ecranizată sub titlul – la fel de celebru, dacă nu cumva și mai celebru – de *Blow-Up*. Prin urmare, romanul lui Cortázar necesită o lectură implicată, toate fragmentele trebuind puse laolaltă și interpretate în conformitate cu viziunea integratoare nu a vreunei autorități critice, ci a cititorului, menit să se transforme, nu o dată, într-un spectator – dar nicidecum pasiv! – al unui veritabil spectacol cinematografic. Desigur, toate aceste experimente prezente la nivelul narațiunii tind să dea o replică, în cheie literară, atitudinii artistic-ludice a cubismului, orientare de care Cortázar a fost apropiat, iar pe de altă parte să combine într-un mod neașteptat permanenta preocupare a jurnalisticii pentru „aici și acum” cu nevoia de profundă reflexie asupra relației complicate dintre intelectualitatea latino-americană și realitatea istorică a prezentului. Preocuparea pentru impunerea unei viziuni fragmentare și a unei noi estetici a fost, de altfel, prezentă în proza lui Cortázar încă din celebra sa carte-colaj *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), unde autorul combina diferite materiale vizuale (desene, fotografii) cu tehnicile implicate de mai multe genuri literare (poezie, eseu, proză scurtă), și se va regăsi, apoi, în creații greu clasificabile precum *Salvo el crepusculo* (1984), o inedită culegere de versuri ilustrate, sau antologia artistică *Territorios* (1978), unde narațiunea menține un permanent dialog cu operele esențiale ale câtorva artiști plastici latino-americani de prim rang, rezultatul fiind un *melange* caleidoscopic de forme artistice și literare ce provoacă însăși noțiunea de text literar văzut ca produs rigid și definit o dată pentru totdeauna.

În *Cartea lui Manuel*, elementele paratextuale constau, în principal, în fragmente extrase din presa vremii, nu o dată incluse în text în maniera tipografică a unor veritabile fotocopii, cu formatul și grafia specifice ziarelor respective. Acestea acoperă mai cu seamă trei domenii care l-au preocupat profund pe Julio Cortázar și care sunt de natură a defini, din punct de vedere ideologic romanul de față: documente care reflectă represiunile organizate de regimurile

politice latino-americane, acte ce atestă rezistența – nu o dată, armată – împotriva represiunii și, cele din urmă, dar nicidecum în ultimul rând, știri voit excentrice, amuzante sau absurde, ori chiar reclame, menite a destinde atmosfera romanului, dar, mai cu seamă, a pune în discuție, cu ironie și chiar cu sarcasm, mentalitatea unei societăți de consum, dominate de mesajele comerciale ce marchează nu doar lumea televiziunii, ci și multe din paginile ziarelor vremii. Numeroase dintre documentele incluse în textul cărții lui Cortázar oferă informații detaliate despre o serie de încălcări ale drepturilor omului în țări din America Centrală, dar și în Argentina sau Brazilia, precum și despre anii cunoscuți, în Argentina, drept ai „Revoluției” (1966 – 1973), autorul neuitând să menționeze lovitura de stat a generalului Onganía sau impunerea regulilor militare asupra societății civile, ca și numeroasele revolte populare care au marcat acea perioadă. Scriitorul nu uită, însă, să sublinieze în repetate rânduri rolul adesea negativ pe care guvernul Statelor Unite ale Americii l-a avut asupra lumii latino-americane și nici atitudinea servilă pe care nu puține guverne sud-americane au adoptat-o față de superputerea din Nord. Nu o dată, Cortázar își organizează textul – mai exact, paratextul axat pe aceste aspecte – pe două coloane alăturate, pe una plasând, de exemplu, mărturiile ale unor deținuți politici torturați în închisorile argentiniene, iar pe cealaltă mărturiile ale unor soldați americani implicați în torturarea prizonierilor din Vietnam. În acest fel, scriitorul reușește să dărâme multe din consacratele mituri ale lumii latino-americane contemporane lui (și nu numai!), având nu doar marele curaj de a afirma cu hotărâre că violența de orice fel naște un șir de nenumărate alte acte de violență, ci și deținând marea artă de a-și fundamenta estetic acest demers. În contrast accentuat cu acest gen de fragmente publicistice incluse în textul romanului, Cortázar utilizează, însă, spuneam deja, și alte tehnici, ce prezintă aspecte fundamental diferite ale acelorași ani: o sordidă crimă din mediile homosexuale, un meci de box relatat într-un limbaj greu inteligibil, revolta și fuga câtorva fete de la internatul școlii unde învățau, toate, condimentate cu diverse reclame, cunoscute, de altfel, în Argentina vremii. Astfel, Cortázar se dovedește stăpânul perfect al unei voit imperfecte tehnici a juxtapunerii faptelor și evenimentelor, care nu doar că distrug, adesea – dar, surpriză, nu întotdeauna! – cronologia,

ci impun și un nou mod de interpretare a semnificațiilor. Căci, spre deosebire de, să spunem, tehnicile moderniste ale colajului, *Cartea lui Manuel* recontextualizează, deodată, absolut toate contextele. Astfel, fragmentele extrase din presa vremii au darul de a se comenta reciproc, fără vreo participare directă a naratorului și cu atât mai puțin a personajelor. Sau, alteori, mai cu seamă în cazul reclamelor, scriitorul trage un semnal de alarmă cu privire la manipularea populației prin intermediul mass-media, păstrându-se, practic, doar iluzia alegerii libere într-o societate care nu mai e de mult decât una a consumului.

Însă adevăratul sens al romanului lui Julio Cortázar nu poate fi înțeles dacă facem abstracție de declarațiile autorului însuși, cel care, nu o dată, a vorbit despre această carte. Căci, spre deosebire de creațiile anterioare ale autorului argentinian, *Cartea lui Manuel* reprezintă și un răspuns dat realităților istorice imediate, dar și încercarea scriitorului de a le interpreta dintr-un nou punct de vedere. Cortázar pornește, practic, de la premisa că literatura trebuie să și educe cititorul, tocmai pentru ca acesta să nu mai poată fi atât de ușor manevrat de mediile de informare și de campaniile comerciale. Punctul de plecare pentru această atitudine este, desigur, reacția presei internaționale față de evenimentele tragice petrecute în timpul Jocurilor Olimpice de la Munchen, din 1972 dar, pe de altă parte, absoluta ignorare a altor evenimente, și ele tragice, întâmplate în Argentina, la Trelew, atitudine de natură a-i confirma lui Cortázar convingerea anterioară, și anume că presa internațională se interesează de evenimentele din așa-numita „Lume a Treia” doar în măsura în care acestea sunt de natură a servi scopurile marilor corporații de presă, rezultatul fiind, evident, mai degrabă dezinformarea publicului decât informarea lui. De aici și atitudinea pe care scriitorul o are față de extrasele de presă introduse în propriul text, transformate, prin chiar acest demers, în părți componente ale unui discurs literar, depășind, practic, momentul în care și pentru care au fost inițial scrise. Tocmai aici au descoperit nu puțini critici punctul cel mai vulnerabil al romanului cortázarian care, pe de o parte, pune sub semnul întrebării demersul publicistic și, adesea, ironizează stilul jurnalistic, iar pe de altă parte se servește exact de aceleași resurse pentru a-și defini stilul. Numai că demersul lui Cortázar trebuie înțeles

din perspectiva poziției contrahegemonice a postmodernismului, iar documentele folosite de autor trebuie privite tocmai ca modalități de subminare a discursului dominant din epocă, în acest fel subliniindu-se tocmai valoarea discursivă – și, deci, mediată – a reprezentării. Deoarece, câtă vreme istoriografia tradițională și realismul în sens îngust se foloseau de documente pentru a susține teoriile dezvoltării istorice, Cortázar le include în romanul său tocmai pentru a problematiza viziunea pe care atât nivelul istoriografic, cât și cel literar realist le-au prezentat drept unice vreme îndelungată. Doar în acest fel reușește scriitorul să păstreze atât caracterul legat de actualitatea politică a momentului în care cartea sa a fost scrisă, cât și tendința ludică pe care, de altfel, o utilizase în numeroase din operele sale de până atunci.

*Cartea lui Manuel* este, pe de altă parte, un excelent exemplu în ceea ce privește funcționarea și intervenția vocilor narrative pe parcursul romanului. Adesea, fragmentele din care textul cărții este compus sunt lăsate oarecum nedefinitivate, iar alteori, totul începe *in medias res*, fără ca cititorul să fie informat în prealabil cu privire la contextul în care o serie de evenimente se petrec, de aici și sentimentul discontinuității pe care cartea aceasta îl poate lăsa, cel puțin la prima lectură. Cu toate acestea, există două personaje oarecum privilegiate din acest punct de vedere, care își împart – sau își dispută – întâietatea în ceea ce privește rolul principal din punct de vedere narativ: cel de care-ți spuneam („el que te dije”) și Andrés. „Cel de care ți-am zis” este desemnat de la bun început drept cronicarul oficial al grupului și își duce viața adunând documente peste documente, însă dovedindu-se incapabil să le dea și o interpretare coerentă sau, dacă nu, cel puțin credibilă. Desigur, modul de acțiune și metodele istoriografiei tradiționale sunt puse, aici, în discuție și analizate cu toată ironia de care Cortázar e capabil, privind cu suspiciune neutralitatea de care bietul cronicar vrea să dea, mereu, dovadă. Sfârșitul romanului, ambiguu, ca și alte creații cortázariene, presupune fie moartea acestui personaj, fie incapacitatea sa recunoscută, finalmente, ca atare, de a duce la bun sfârșit proiectul pe care îl începuse. Prin urmare, Andrés este cel ce rămâne pentru a pune în ordine hârtiile rămase de pe urma lui și de a da, în cele din urmă, o interpretare coerentă tuturor acestora. Dar Andrés

nu alege să rescrie totul, ci, adesea, lasă loc perspectivei „celui de care-ți spuneam”, dând astfel ocazia chiar cititorului să interpreteze, el nedorind să se substituie acestuia nici o clipă. De aici și tehnica punctului de vedere, evidentă mai cu seamă atunci când Francine sau Ludmilla își asumă rolul de povestitor – sau chiar de nou istoriograf al grupului. „Marea istorie” devine, astfel, mai degrabă o serie de istorii, creația colectivă și asumată în sensul acesta a unui grup, nu înșiruirea cronologică a unor fapte și întâmplări. În acest context, metafora cinematografului și a visului pe care îl are de mai multe ori Andrés își dezvoltă multiplele sensuri. Căci, pe lângă aspectul evident de „punere în abis”, visul lui Andrés sintetizează întreaga estetică pe care Cortázar o aduce la nivelul discursului său narativ. Astfel, visând că se află la cinematograful, urmărind un film de Fritz Lang pe două ecrane perpendiculare, Andrés este chemat afară, unde un cubanez îi spune câteva cuvinte pe care, la trezire, nu și le mai poate aminti, dar care au darul de a-l face să se simtă ca și cum el însuși ar fi fost, deopotrivă, o parte din filmul pe care-l urmărea, dar și exterior acestuia. Visul simbolizează drumul complicat și confuz la care se face trimitere încă din prolog, dar, în egală măsură, și ambivalența lui Andrés ca personaj, mai exact vorbind despre atașamentul artistului față de artă dar și necesara sa implicare în istorie. Cuvintele cubanezului, dezvoltate abia în finalul cărții, pentru ca valoarea speculară a textului lui Cortázar să fie pe deplin justificată, au, din acest punct de vedere, o extremă importanță: „Trezește-te”. Visul lui Andrés oglindește, așadar, calitățile estetice ale romanului, precum și disponibilitatea autorului de a construi și de a justifica toate principiile esențiale ale tehnicii colajului, dar și a celei a montajului cinematografic, ambele fiind, practic, drumul de căutare a sintezei artistice la care Cortázar a visat întreaga viață. Cititorul însuși este, deci, invitat, să se implice în text și să interpreteze, să dea întreaga semnificație faptelor prezentate, iar pornind de aici critica a vorbit, nu o dată, despre posibila apropiere a prozei lui Cortázar de mesajul teatrului epic al lui Brecht, atât în ceea ce privește „efectul de alienare” determinat de mecanismele sociale asupra individului, cât și în ceea ce privește posibila transformare a realității istorice prin implicarea activă în producerea de sens. Nu întâmplător, Andrés însuși se va simți, la un moment dat, dublu, fază intermediară a

procesului de asumare a adevăratei identități – fie ea artistică sau politică, mai cu seamă dacă ținem seama de amănuntul că același Andrés nu se va limita a prelua rolul de cronicar al grupului, ci va dori un rol activ în acțiunile revoluționare ale prietenilor săi. Sensul operei nu este, prin urmare, o esență scripturală, ci dimpotrivă, trimite la însuși actul lecturii. În acest context, unul din marile adevăruri ale creației scriitorului argentinian rămâne acela că și noi, ca cititori, devenim, în fața textelor sale, parte integrantă a propriei noastre lecturi, în fond, a fiecărei noi lecturi pe care o facem unei cărți a lui Julio Cortázar, la fel cum, în sens literal, acest lucru este adevărat pentru toate personajele sale.

## Dincolo și dincoace de ecranul televizorului

„To consume in America is not to buy; it is to dream.”  
(Don DeLillo)

Pornind de la constatările pe care le făcuse cu privire la starea literaturii americane contemporane, Tom Wolfe lansa, în cartea *Stalking the Billion-Footed Beast*, un adevărat apel adresat autorilor prezentului (pe care îi suspecta de tendința de a considera romanul un simplu joc în care implicau din ce în ce mai mult și cititorii) de a se îndepărta de direcția metaficțiunii și de a se orienta, în scrierile lor, spre tratarea realității – sau, cel puțin, a conceptului de realitate pe care îl teoretiza chiar el. Cartea lui Don DeLillo, *Zgomotul alb*<sup>\*</sup>, apărută în 1985, cu câțiva ani înainte de demersul lui Wolfe, poate fi privită, din acest punct de vedere, (și) ca un inedit exemplu de abordare a realității, dar nu în sensul consacrat al *mimesis*-ului, ci pornind de la premisa că realitatea contemporană (americană și nu numai) e construită dintr-o multitudine de fragmente (semi)independente care își cer, simultan sau succesiv, dreptul de a pătrunde în spațiul literaturii. Astfel, personajul central din *Zgomotul alb* este Jack Gladney, profesor universitar, șef de catedră, soț și tată. Dar realitatea sa și a lumii sale începe să se fragmenteze și să funcționeze la mai multe niveluri de semnificație încă din primele pagini ale cărții: numele său oficial de la facultate este J.A.K. Gladney, acronim creat doar pentru a dobândi un plus de prestigiu, iar ochelarii fumurii pe care îi poartă întotdeauna în fața studenților sunt meniți aceluiași scop; numai că toate aceste accesorii formale nu fac decât să-i construiască o pseudo-identitate în care, la un moment dat, el însuși nu se va mai

<sup>\*</sup> Don DeLillo, *Zgomotul alb*. Traducere de Horia-Florian Popescu, prefață de Radu Surdulescu, București, Editura Corint, 2006.

putea recunoaște. Apoi, catedra pe care o conduce este dedicată nici mai mult, nici mai puțin decât studierii activităților desfășurate de Hitler și a implicațiilor acestora asupra umanității – cu toate astea, Gladney nu cunoaște deloc limba germană și, dincolo de amănunte mai mult sau mai puțin picante legate de viața lui Hitler, cursul său universitar – neschimbat de ani de zile – are lacune serioase. În plus, familia americană perfectă, întru totul fericită și liniștită, a cărei imagine se străduiește el din răspuțeri s-o mențină nu e decât o iluzie, tensiunile apărând exact atunci când se așteaptă mai puțin și vin, de fiecare dată, din partea altui membru al acestei familii alcătuite din numeroși membri ai numeroaselor familii anterioare ai celor doi soți, Jack și Babette...

Considerat de Harold Bloom drept unul din cei patru romancieri americani ai momentului, alături de Thomas Pynchon, Philip Roth și Cormac McCarthy, dar fiind privit cel mai adesea drept un reprezentant mult mai puțin „canonic” al postmodernismului, Don DeLillo se individualizează, pe de o parte, prin faptul că, spre deosebire de alți scriitori etichetați ca „italo-americani”, cum sunt Mario Puzo sau John Fante, nu își construiește cărțile în jurul imaginii imigranților italieni sau al grupurilor etnice din vreo metropolă americană – doar în *Underworld* ar putea fi detectate câteva asemenea elemente – iar pe de altă parte pentru că a refuzat sistematic toate etichetele și încercările criticii de a-l încadra cât mai exact într-un anumit model literar: „Prefer să nu fiu etichetat și încadrat în astfel de categorii și canoane. Sunt romancier, punct. Romancier american.” Afirmând că singurele influențe pe care le poate recunoaște (și, mai ales, admite) în opera sa sunt expresionismul abstract, filmele străine și muzica de jazz, DeLillo tratează, în majoritatea cărților sale – de la *Americana* (1971) sau *End Zone* (1972) și până la *The Names* (1982) ori *Mao II* (1991) – teme legate de imaginea societății de consum, pierderea treptată a valorilor lumii americane și înlocuirea lor cu simulacre media, dezintegrarea și posibila (sau imposibila) reintegrare a familiei în contextul unui univers marcat de false valori academice sau morale. *Zgomotul alb* face, însă, un pas înainte, aducând în centrul evenimentelor – și, notabil, ori de câte ori cititorul se așteaptă mai puțin – un inedit „personaj”, care își rostește întotdeauna replicile în cel mai imposibil mod cu putință: televizorul. De altfel, familia lui Gladney și-a

făcut, la inițiativa lui Babette, un adevărat obicei din a-și petrece serile, o dată pe săptămână, în fața televizorului, urmărind, mai ales, emisiuni ce prezintă dezastre naturale și consecințele acestora asupra populației. Doar în acele clipe familia descoperă sentimente asemănătoare cu afecțiunea sau solidaritatea umană. Don DeLillo nu face, în fond, altceva decât să se raporteze în felul său la atât de discutata dialectică a nemuririi și extincției despre care s-a discutat atâta în legătură cu romanele americane ale ultimelor decenii. Căci de aici provine fascinația familiei Gladney pentru dezastrele prezentate în emisiunile TV: pe de o parte, prin acest gen de imagini, televiziunea induce o stare de anxietate marcată, privitorul fiind înconjurat de o lume aflată, parcă, în pragul apocalipsei. Dar pe de altă parte, tot televizorul este cel care liniștește conștiințele: cei care privesc erupțiile vulcanice sau alunecările de teren se află, totuși, departe de toate acestea, așezați comod în fotoliile lor, cu câte o pungă de floricele de porumb în față... Desigur, atunci când întreg orașul va fi evacuat din cauza unui accident chimic ce determină poluarea gravă a aerului, consecințele acestui mod de viață se vor vedea; Jack Gladney refuză să accepte faptul în sine, afirmând că el e profesor universitar, ba mai mult, șef al unei catedre, iar copiii săi vor acuza exact stările post-traumatice descrise la televizor și doar pe acelea... Ecranul televizorului reprezentase, după cum se observă acum extrem de clar, o adevărată graniță ce funcționa, în cazul familiei Gladney – și, desigur, nu numai – în primul rând la nivel perceptual: câtă vreme membrii ei se pot uita la televizor și pot lua act de realitatea exterioară în mod mediat, se află în siguranță. Iar relevanța în plan uman a dezastrelor prezentate pe micul ecran dispăre. Căci lor, simpli telespectatori, nu li se poate întâmpla nimic rău câtă vreme se află în fața micului ecran. Problemele vor începe, desigur, abia atunci când vor trece de cealaltă parte, când vor deveni ei înșiși subiectul știrilor cu dezastre privite de alți oameni, din alte colțuri ale Americii, din alte fotolii... Televizorul devine, astfel, un mediu al eternelor repetiții, un spațiu artificial unde sunt reluate la nesfârșit aceleași formule, numai că nimic nu va avea vreo finalitate. În fond, ceea ce nu înțelege Jack și cu atât mai puțin copiii săi este faptul că realitatea vieții nu poate fi cuprinsă sau închisă în formule stereotip luate de-a gata din emisiunile TV. Și nici moartea nu poate fi eludată sau negată în acest fel.

Se observă, acum, și care e marea miză a lui Don DeLillo în cazul acestui roman: a reuși să scrie o carte a cărei temă majoră este moartea, dar pe care cititorul obișnuit s-o poată recepta în primul rând ca pe o nouă comedie umană (americană, fără îndoială). Nu întâmplător, acest roman abordând, după cum afirmă DeLillo însuși, „moartea la un nivel personal”, se raportează, subtextual, la marea carte a lui Herman Melville, *Moby Dick* și la modul în care Ishmael percepe culoarea albă: nu având conotațiile pozitive sau aura specifică purității ce apar cel mai frecvent în cultura universală, ci ca pe o amenințare ce înspăimântă până în adâncul sufletului. La fel de înspăimântător este, aici, și zgomotul alb, nu atât prin culoarea ca atare, cât, mai cu seamă, prin ceea ce a ajuns ea să semnifice în literatura americană după Melville. Tocmai de aceea moartea se insinuează, în cartea lui Don DeLillo, la tot pasul, uneori abia simțit, dar, în orice caz, de la bun început: nu întâmplător are loc un incendiu la spitalul de nebuni, nu întâmplător copiii familiei sunt fascinați de accidente aviatice (singurul regret al uneia dintre fiicele lui Jack în urma unei aterizări forțate este că televiziunile au lipsit de la aeroport). Și, mai ales, deloc întâmplător, tema majoră a ultimei părți a romanului este frica de moarte, precum și încercările personajelor de a o depăși: Babbette prin recursul la „miraculosul” medicament Dylar, una dintre fetițe prin voluntariatul la programele de simulare a dezastrelor organizate de diferite organizații (ne)gouvernementale, iar Jack prin dorința de a purta ochelarii fumurii chiar și în casă, ca pe un soi de inedit scut anti-spaimă. Iar după ce Babette va apărea, la un moment dat, pe neașteptate la televizor, ceilalți membri ai familiei o vor privi de acasă, din fotoliile lor, plini de uimire și admirație și vor simți, apoi, față de ea, aceeași fascinație cu cea rezervată exclusiv celebrităților hollywoodiene. Desigur, în cazul lor singura speranță de salvare rămâne, astfel, numai doza de Dylar care are, însă, un efect secundar neașteptat: pierderea memoriei. Iar dacă, la Thomas Pynchon, de exemplu, distrugerea memoriei și pierderea, treptată, a conștiinței istorice erau un soi de efecte secundare ale dependenței de televiziune, în *Zgomotul alb* lucrurile sunt mai subtil prezentate: lumea exterioară e redusă, pentru familia Gladney, la un set bine definit de date impersonale, telespectatorul se desprinde, din ce în ce mai mult, de propriul trecut și ajunge să trăiască exclusiv

în lumea imaginii ce-i mediază legătura cu exteriorul. De aceea, reacțiile lui Wilder, mezinul familiei, și cele ale lui Mink, doctorul impostor, inventator al Dylar-ului și bărbatul cu care Babette va avea o legătură pseudo-amoroasă sunt aproape identice. Pentru ei, relația dintre imagine și realitate funcționează deficitar, cei doi aflându-se la un capăt și la celălalt al distorsionării realității, putând fi interpretați, ca personaje, prin prisma dihotomiei stabilite de Susan Sontag între utilizarea primitivă și modernă a imaginilor de către ființa umană: cea primitivă presupune că imaginea are toate calitățile obiectelor reale, pe când tendința modernă e de a atribui realității toate calitățile imaginii. Dar moartea, iar acesta este unul din sensurile esențiale ale romanului lui Don DeLillo, nu poate fi nici eludată, nici păcălită: ea vine și va reveni mereu ca parte integrantă a tuturor imaginilor ce alcătuiesc realitatea – fie ea chiar și mediată de ecranul unui televizor oricât se scump.

## Cervantes, Unamuno și realitatea ficțiunii

În celebrul prolog al părții a doua a lui *Don Quijote*, Cervantes își anunța cititorii că romanul avea să se încheie cu moartea protagonistului, aspect interpretat de majoritatea criticilor ca un excelent exemplu de dezamăgire barocă („desengaño”) iar pe de altă parte, ca o deplină acceptare din partea autorului a propriului destin, dar și o profundă înțelegere a locului pe care l-a deținut – îl deține(a) – în univers. Însă Cervantes, fapt mai puțin remarcat, a subliniat că, prin acest final (ca și prin demersul său, ca autor, din prolog), a dat replica cea mai adecvată intruziunii lui Alonso Fernandez de Avellaneda (pseudonimul sub care fusese publicată falsa continuare a lui *Don Quijote*) în spațiul său literar. Exact din acest punct și tocmai de la această subtilă strategie impusă încă din Secolul de Aur pornește Miguel de Unamuno în *Ceață (Niebla, 1914)*<sup>\*</sup>, făcând, însă, și un necesar pas înainte, în sensul că, în cartea sa, subintitulată „riman” (deci, nu „roman” [sp. „novela”], ci „nivola”, termen transpus în românește de către Sorin Mărculescu, autorul recentei versiuni a operei lui Unamuno, excelentă de la început și până la sfârșit, ca, de altfel, și substanțialul studiu introductiv ce însoțește ediția de față, ca „riman”, prin analogie formală cu vocabula spaniolă inventată de autorul *Ceții*), el însuși, ca autor, este inclus în chiar textul narativ, prezentat fiind, într-o celebră și mult discutată secvență, discutând aprins cu Augusto Pérez, căruia îi dezvăluie, în final, că nu e decât un personaj dintr-o carte scrisă chiar de Miguel de Unamuno, și că, prin urmare, nu se poate sinucide, așa cum bietul Augusto, personajul dezamăgit în dragoste, dorea să facă, deoarece deciziile de acest gen aparțin autorului, nu ființelor de hârtie. Problemele acestea sunt abordate, însă, de scriitorul spaniol, și în alte texte, mai cu seamă în

---

<sup>\*</sup> Miguel de Unamuno, *Ceață (Riman). Trei texte despre „Ceață”. Cum se face un roman*. Traducere, introducere și note de Sorin Mărculescu, Iași, Editura Polirom, 2007.



*Cum se face un roman*, unde se vede clar că protagonistul – cu note accentuat autobiografice – se teme doar de faptul că numai prin actul scrierii și al lecturii poate înfrânge moartea. Căci marea teamă a întregii opere a lui Miguel de Unamuno aceasta este, cu variațiunile de rigoare: atitudinea omului în fața morții și tendința de a căuta mereu modalitatea de a atinge nemurirea, aspect prezent și în *Viața lui Don Quijote și Sancho*, eseu din perspectiva căruia pot fi citite numeroase alte scrieri ale sale, de la *San Manuel Bueno, martir la Ceastă*.

S-a afirmat adesea că *Ceață* pune în fața cititorilor o poveste ce cuprinde în ea sensurile profunde ale medierii narative, ale ficțiunii livești, ale metaliteraturii, ce vor fi preluate, ulterior, de numeroși scriitori, mulți dintre ei – deloc întâmplător – de limbă spaniolă, aflați fiind, direct sau indirect, în aria de influență a scriiturii lui Unamuno, între aceștia suficient fiind să amintim aici numele lui Julio Cortázar și al unei povestiri a sa, *Continuitatea parcurilor*, unde cititorul unei cărți polițiste înțelege, la finalul lecturii, că moartea care se pune la cale în text era, de fapt, a lui însuși. *Niebla* are acțiunea centrată în jurul lui Augusto Pérez, un tânăr care, deși pare pasiv la început, va ajunge, pe parcurs, să-și dorească să dețină controlul total asupra propriului destin, fapt evident mai ales pe parcursul încercărilor sale de a cuceri dragostea Eugeniei Domingo del Arco. Inițial, personajul pare lipsit de orice echilibru interior, fiind prezentat într-un mod fundamental diferit de protagoniștii realismului tradițional, mimetic. Ca un fel de esență incompletă, el se îndrăgostește nebunește de o tânără întâlnită întâmplător, pe stradă, și pe care, la scurt timp, o va și cere de soție, în ciuda faptului că n-o observă atunci când o vede în oraș, alături de alte persoane și nici nu-și poate aminti culoarea ochilor săi, dar se consideră îndrăgostit de ea. Altfel spus, un soi de personaj lipsit de personalitate, lipsit chiar și de trăsături bine definite de caracter, altfel spus, o idee, o abstracție, gând întrupat, în mod ironic reificat oarecum în (și prin!) intermediul cuvintelor. Unamuno sugerează, astfel, încă de la început, că suntem ceea ce gândim, oferind, în același timp, o alternativă la modalitatea de a atinge stadiul pe care, în alte texte, ale altor autori, monologul interior îl putea determina: și anume, modelele adesea lipsite de legătură pe baza cărora se construiește, însă, într-o operă literară,

spontaneitatea cea mai profund umană. Astfel, orice caracterizare este mediată, în *Ceață*, de viziunea pe care Unamuno însuși o are asupra individualității umane iar pe de altă parte, de formele consacrate ale realismului literaturii secolului al XIX-lea. Augusto Pérez, privit din această perspectivă, se dovedește a fi, spre deosebire de alți eroi din opera lui Unamuno, în mod deliberat incomplet, un inedit amestec de concepte și acte de limbaj, fiind, în calitate de protagonist, atât „yo de dentro”, acel eu interior de care autorul a fost mereu preocupat, cât și situat cumva în afara lumii și a oricăror reguli ori sisteme sociale sau lingvistice ce par a putea să-i determine soarta. De aceea, meditațiile sale asupra iubirii sunt mult mai convingătoare decât conversațiile pe aceeași temă pe care le poartă cu adorata sa Eugenia. Iar dacă unchiul Eugeniei, Don Fermin, este un anarhist teoretic, Augusto e, în mod clar, un îndrăgostit la fel de teoretic, iar la o lectură atentă la nuanțe, chiar o persoană teoretică. Ori un personaj livresc prin excelență, înrudit îndeaproape cu seducătorul lui Kierkegaard. Astfel că va deveni viu cu adevărat doar când se decide (dar nu singur, ci doar ca urmare a părerilor exprimate de Victor Goti, să nu uităm!) să se sinucidă, aflând, însă, tocmai atunci, că nu e viu decât în ficțiunea creată de Don Miguel, cel cu care își va dezbate problemele fundamentale ale existenței. De aici ceața, viziunea neclară pe care, nu o dată, Augusto Pérez o are cu privire la existență în general, nu doar cu privire la existența proprie. Căci el e convins, după cum va și spune la sfârșitul capitoului al patrulea, că nu există contactul cu adevărat direct, legătura perfectă între motivație și acțiune, între eu și celălalt. Prin raportare la domeniul teologic, de care Unamuno a fost atât de apropiat, existența obișnuită se dovedește, prin urmare, a nu fi altceva decât pregătirea pentru viața de apoi, câtă vreme faptele de pe pământ sunt de natură să câștige nemurirea, oglinda, la nivel individual, a eternității, aspecte prezente, de altfel, și în scrierile lui Jorge Manrique, pe care Unamuno le cunoștea prea bine. De aceea, în *Ceață*, tocmai Augusto Pérez determină o inedită reinventare chiar a lui Miguel de Unamuno, mai cu seamă cu scopul dezbaterii finale care are loc între ei. La rândul său, personajul Unamuno, ființa ficțională numită Don Miguel de către protagonist, mediază realitatea, iluzia, însuși visul-visele acestuia. Iar „rimanul” astfel creat reflectă tocmai calitățile spontane

ale vieții, ale existenței umane însăși, dacă e să-i dăm crezare lui Victor Goti, cel care, în capitolul al șaptesprezecelea, face o serie de afirmații ce se apropie de-a dreptul periculos de o nouă poetică a romanului modern. Iar dacă, în Veacul de Aur spaniol Calderón de la Barca considera că „viața e vis”, iar Shakespeare afirma: „we are such stuff as dreams are made of”, pentru Unamuno, toate istoriile sau poveștile ce compun existența umană – fie ea și a personajelor literare – sunt parte din visul unei divinități care pare a duce către un impas teleologic, dacă n-ar fi rezolvat de credința lui Unamuno însuși, oricât de paradoxală poate ea să pară într-un astfel de context, în nemurirea sufletului omenesc. În fond, iraționalul, elementul determinant al oricărui vis, fie el de secol de Aur sau de secol XX, dă posibilitatea de afirmare, chiar dacă pasageră, unei imagini a eternității, la acest nivel personajele de roman și ființele umane reale fiind perfect asemănătoare, aici fiind locul geometric de întâlnire a lui Don Quijote cu Cervantes și a lui Augusto Pérez cu Unamuno. Doar astfel se rezolvă și dilema care îl frământă pe autorul *Ceții* în privința esenței ființelor de hârtie și a celor reale, pentru că pe tărâmul viselor, fie ele și încețoșate, realitatea devine ficțiune, iar ficțiunea, realitate.

În *Sentimentul tragic al vieții*, scriitorul spaniol demonstra superioritatea credinței asupra rațiunii, considerând că doar prin credință pot fi acceptate toate încercările la care prezentul existenței supune ființa umană. Pe de altă parte, *San Manuel Bueno martir* aborda căutarea tensionată a nemuririi, *Ceață* situându-se, din această perspectivă, undeva la mijloc, între ele, fiind privită, nu o dată, drept o rescriere în cheie tragicomică a întrebărilor ontologice care l-au obsedat pe Unamuno de-a lungul întregii sale vieți și activități literare. Iar dacă, în *San Manuel Bueno, martir* avem de-a face cu criza unui preot incapabil să mai creadă în miracolul Învierii, *Ceață* utilizează imaginea analogă a artistului, văzut ca manifestare a lui Dumnezeu al operei literare, în încercarea de a cuprinde întreaga realitate, la fel cum, de altfel, proceda și Cervantes în *Don Quijote*. Modernismul viziunii lui Unamuno, despre care s-a discutat atât de mult, se dovedește, astfel, a fi influențat direct de spiritualitatea profundă a autorului. Dacă modernismul se bazează pe fragmentarism și schimbare, *Ceață* se încadrează perfect aici, dând individului șansa de a genera singur o imagine personală a lumii, aspect

prefigurată încă de Cervantes, dacă ne gândim la Don Quijote care merge la Barcelona și frunzărește un exemplar al istoriei false care fusese scrisă pentru faptele sale. La fel, în „rimanul” lui Unamuno, creatorul devine parte a propriei sale creații, incluzându-se, practic, el însuși în schema prestabilită, observatorul devenind, la rândul său, obiect al observației, chiar dacă, de jur împrejur, ceața începe să se lase. *Ceață* se dovedește, astfel, a fi o veritabilă creație metafictională, bazându-se pe opoziția marcată între construirea unei iluzii ficționale, așa cum se întâmpla în romanul realist tradițional, și distrugerea, ulterioară și deliberată, a acestei iluzii. Căci Unamuno creează o ficțiune în care Augusto Pérez pare a fi autonom și capabil a-și stabili determinațiile, dar, deopotrivă, opune acesteia un discurs referitor tocmai la crearea numitei ficțiuni a autonomiei și capacității de acțiune independente.

Desigur, cartea lui Unamuno este și descrierea nuanțată a unei inițieri. Fără îndoială, în alt sens decât ar fi făcut-o un Bildungsroman tradițional, câtă vreme autorul are în vedere nu doar inițierea personajului, ci și – poate într-o măsură cu mult mai mare – inițierea cititorului însuși în arta lecturii. Astfel, la început, Augusto nu este decât ceea ce urmează a fi, după ce se va fi descoperit pe de-a-ntregul, după ce va fi alungat ceața din jurul său, căci ceața este metafora centrală în jurul căreia se construiește întregul text al lui Unamuno. Dar nu trebuie să uităm amănuntul extrem de important că *Ceață* începe prin prologul lui Victor Goti, încadrând textul propriu-zis și dându-i, în acest fel, o structură dialogică, în sensul pe care îl dă termenului Mihail Bahtin. Iar aceasta este cadrul de care Unamuno avea nevoie pentru a sublinia relația de echivalență pe care cititorul trebuie s-o înțeleagă ca fiind evidentă între Victor Goti și Unamuno – Don Miguel, din text. Fără îndoială, problema centrală va deveni clară în final: și anume, relația între protagonist și narator. Strategia pornește, fără îndoială, de la aceea impusă de Cervantes în *Don Quijote*, pe de o parte prin parodiarea romanelor cavaleresti, iar pe de alta prin parodiarea propriilor scrieri ce căutau să reasimileze respectivele texte, dar fără presupusa lor realitate originară. În cazul lui Unamuno, autoparodia are drept scop separarea autorului implicit, textualizat, de autorul istoric, procedeu metafictional prin excelență. Dar nu numai romanul lui Cervantes este esențial pentru autor, căci

intertextul merge, nu o dată, către *La Celestina* ori, uneori, înspre textele lui Galdos, ca să ne limităm la aceste exemple. În ceea ce-l privește pe Augusto Pérez, devenirea și inițierea sa au loc pe fondul pasiunii erotice pe care o trăiește pentru Eugenia, veritabilă Dulcinea în cheie livresc-metafictională, întreaga sa viață putând fi pusă sub deviza „lubesc, deci exist”, câtă vreme, în conformitate cu filosofia lui Unamuno, nici un individ nu poate fi pe deplin independent fără a relaționa cu ceilalți. Efectul întâmplărilor care urmează, la nivel strict narativ, mai exact trădarea neașteptată – pentru el! – venită din partea Eugeniei și fuga acesteia cu Mauricio, este că Augusto va ajunge, prin experimentarea până la capăt a dezamăgirii și a durerii, să fie asimilabil ființelor umane, depășindu-și statutul inițial, de creatură incompletă și incomplet ori insuficient definită. De aici și metafora țesăturii în care oameni și ființe se văd prinse fără putință de scăpare, singura modalitate, în fond, de a face ceața să se risipească. Dincolo de firul întâmplărilor ca atare, structura de profunzime a romanului demonstrează o viziune filosofică aparte, ținând de un existențialism trecut – poate chiar de mai multe ori – printr-un filtru catolic. Iar *Ceața* afirmă, în termeni radicali, intuiția fundamentală a gândirii lui Unamuno, accentuând nesiguranța ontologică. Căci viața umană, în termenii autorului spaniol, este șirul de întâmplări prin care trece orice ființă, fragilă prin definiție, depinzând mereu de visul altcuiva, în acest fel fiind confirmată afirmația criticii literare, în conformitate cu care scopul lui Unamuno în *Ceața* este, practic, același cu al lui Augusto: acela de a-și demonstra, dincolo de orice îndoială, adevărata existență.

## Cu ardoare, despre literatură

A fost numit „roman dificil”, exemplu perfect de „proză experimentală” sau chiar de literatură science-fiction. Admirat de o parte a criticii, ba chiar transformat rapid într-un adevărat obiect de cult al literaturii (americane și nu numai) din cea de-a doua jumătate a secolului XX, dar privit cu reticență de o altă parte a interpreților, *Ada sau ardoarea. O cronică de familie*<sup>\*</sup> rămâne, poate, cea mai disputată dintre cărțile lui Vladimir Nabokov. Apărută în 1969 și etichetată (așa cum se întâmplase și în cazul *Lolitei*, care, după câteva lecturi superficiale fusese considerată o carte „despre pedofilie”) drept un „roman despre incest”, opera aceasta a suscitat nenumărate controverse atât în ceea ce privește tema generală, cât și modul de tratare a subiectului. Căci, desigur, pentru a clarifica de la bun început cel puțin una dintre etichetele inadecvate de care a avut parte, *Ada* e o carte „despre incest” în aceeași măsură în care *Moby Dick* este una „despre pescuit”... Căci, dincolo de pretextul narativ – mai mult sau mai puțin șocant (dragostea incestuoasă și pasională a foarte tinerilor Ada și Van Veen, veri primari, dar având, practic, același tată, pe Demon Veen) – romanul lui Nabokov reușește să abordeze cât se poate de convingător câteva mari teme ale literaturii dintotdeauna: spațiul mitico-paradisic (căci iubirea celor doi se consumă în parcul Palatului Ardis, veritabilă ipostază a unui nou Eden pe care, fatalmente, vor sfârși prin a-l pierde), esența temporalității, problema identității și relația cu Celălalt, precum și natura iubirii. Carte menită, apoi, „a exprima însăși esența fericirii”, după cum unele voci ale criticii (Michael Wood) n-au ezitat să afirme, dar și efectele pe care distanța în spațiu și îndepărtarea în timp le au asupra acesteia, „roman poerotic *par excellence*” (sintagma îi aparține lui Maurice

---

<sup>\*</sup> Vladimir Nabokov, *Ada sau ardoarea. O cronică de familie*. Traducere de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom, 2008.

Couturier), dar, de astă dată, spre deosebire de *Lolita*, având latura livresc-metatextuală mult mai accentuată, sau uluitor exercițiu stilistic și extrem de subtil joc implicând toate nivelurile limbajului (Martin Amis), totul infuzat de nostalgia Paradisului pierdut (Danilo Kis), *Ada* se dovedește, la fel ca toate marile romane ale literaturii universale, de la *Don Quijote* și până la deja citatul *Moby Dick*, a scăpa de fiecare dată încercărilor de a o prinde și fixa definitiv în caracterizări succinte. Căci această creație a lui Vladimir Nabokov, cel mai vast din toate romanele sale, reprezintă nu doar o cronică de familie, ci și o veritabilă cronică (făcută cu ardoare!) a literaturii, câtă vreme autorul își îndeamnă subtextual cititorul să se transforme într-un adevărat Sherlock Holmes și să descifreze toate dificultățile și capcanele (ținând fie de un profund estetism sau de o atenție acordată detaliului vizual, în buna descendență a lui Henry James, fie de tonalitatea elegiacă, trimițând nu o dată la proza lui Joseph Roth) pe care narațiunea le include. Se întâmplă așa deoarece Nabokov e marele maestru al transformării – la nivel textual și nu numai – a întregii lumi și a elementelor care o compun, știind mereu cum să privească realitatea ca și cum absolut totul ar fi nou, utilizând, parcă, tehnica lui Shklovsky, dar dându-i o precizie și o intensitate de-a dreptul flaubertiene și având ca rezultat o complexitate a expresiei ce poate fi comparată pe drept cuvânt cu cea din *Finnegan's Wake* de James Joyce.

Jocul cu cititorul – și cu literatura – începe, de altfel, încă din primele rânduri ale cărții, căci iată cum sună primele fraze din *Ada*: „Toate familiile nefericite seamănă una cu alta, fiecare familie fericită e fericită în felul ei, spune un scriitor rus de primă mărime la începutul unui roman celebru (*Anna Arkadievice Karenina*).” Desigur, marele scriitor este nimeni altul decât L. N. Tolstoi, însă titlul romanului celebru, ca și citatul, sunt distorsionate în mod voit, câtă vreme se știe că autorul romanului *Anna Karenina* spune altceva la începutul cărții sale (dar și că patronimul masculin Arkadievice nu are ce căuta în cazul unei femei): „Toate familiile fericite se aseamănă între ele. Fiecare familie nefericită, însă, este nefericită în felul ei.” Nabokov semnaleză, deci, prin greșelile intenționate, traduceri ridicole realizate în limba engleză din marii scriitori ruși, dar deopotrivă, își informează, indirect, cititorul, că aceasta nu va fi o

simplă lectură de delectare, ci una menită a sublinia la tot pasul sensurile profunde ale literaturii și ale unei întregi tradiții literare pe care, însă, autorul nu ezită, adesea, să le distorsioneze – evident, tot voit. Căci, dacă literatura de pe vechea Terra îl are pe Borges drept maestru indiscutabil al ficțiunii, pe Anti-Terra, locul unde este plasată acțiunea din *Ada*, e guvernat, din punct de vedere intelectual, de Osberg – nimic altceva, în fond, decât anagrama numelui celebrului scriitor argentinian. „Fiecare roman original este, într-un anumit fel, *anti-*”, spunea Vladimir Nabokov, „deoarece prin însăși definiția originalității sale el nu seamănă nici ca gen, și nici ca modalitate de realizare artistică, cu vreunul din textele care l-au precedat.” Cu toate acestea, *Ada* nu e, așa cum ne-am putea aștepta, din punctul de vedere al acestei afirmații, un „antiroman”, ci o carte îndreptată împotriva tuturor convențiilor literare ale epocii în care a fost scrisă sau de până atunci. De aici și latura subversivă a romanului, precum și o anumită calitate științifică a scriiturii, căci Nabokov, legat el însuși de știință prin pasiunea pentru lepidoptere, era convins că „în orice operă de artă trebuie să fie prezentă atât precizia exprimării poetice” (poezia incluzând, în opinia sa, orice adevărat act creator), cât și tensiunea ce caracterizează discursul științific.

Prin urmare, autorul își va orchestra romanul folosindu-se de la bun început de o excelent dozată tehnică a distorsionării, astfel încât timpul, spațiul și sexualitatea să poată fi analizate la multiple niveluri de semnificație și în toată complexitatea lor. Astfel, lumea mijlocului secolului XX și cea a secolului al XIX-lea se întrepătrund la tot pasul, iar emisferile de pe Anti-Terra sunt inversate, rezultatul fiind noul continent Amerussia, ai cărui locuitori fac nenumărate speculații cu privire la existența Terrei, după modelul acelora făcute de locuitorii Terrei cu privire la Paradis. Inversiunile, însă, nu se opresc aici căci, ca o nouă întrupare a imaginii primilor oameni, Adam și Eva devin Ada și Van, cei care se mișcă cu o deplină familiaritate în această lume pe dos, doar pentru ca, în acest fel, cititorul să-i poată evalua acesteia mai bine modul de funcționare și dimensiunile fizice și psiho-sociale, ca măsură a esenței ființei umane însăși. Asemănările de structură cu opera lui H. G. Wells sau Kurt Vonnegut există, fără îndoială, însă ele nu trebuie absolutizate, deoarece *Ada* nu devine simplu discurs distopic, ci tinde, în anumite

momente, să substituie mitul cu faptul brut, Nabokov raportându-se, implicit, la noțiunile de „mythos” și „logos”, doar pentru a demonstra că, la nivelul narațiunii din acest roman, ele desemnează aceeași realitate. Nu întâmplător, până și cele mai simple expresii sunt distorsionate, „Thank God” devenind „Thank Log”, la fel ca și în proza lui Robert Graves sau Anthony Burgess. Nu e, deci, o surpriză că Van va deveni, la un moment dat, chiar convins că Antiterra văzută ca logos și Terra văzută ca mythos sunt, în fond, identice... Iar la nivel psihologic, personajul va demonstra el însuși această convingere prin intermediul cărții *Textura timpului*, pe care o va defini definitiv de-a lungul anilor. Căci, reprezentând, împreună cu mult iubita sa Ada, o versiune schizoidă a lui John Shade, poetul din *Foc palid*, romanul lui Nabokov din 1962, Van desăvârșește cartea ca mijloc privilegiat de a se înțelege și de a se explica pe sine, precum și straniul raport cu Ada, cea mistuită, la fel ca el, de o extremă ardoare. Însă din punct de vedere simbolic, înțelegerea de sine reprezintă un suicid secret, pentru ca adevărata supraviețuire să aibă loc la nivelul conceptelor menite să dureze. Fără îndoială, Nabokov are, aici, în vedere, și legătura dintre Paradis și Infern, câtă vreme, la fel ca Doctorul Faust din tragedia lui Christopher Marlowe, personajele din *Ada* se pot afla în Infern fără ca măcar să realizeze acest lucru, și nu și-l pot reprezenta cu adevărat până în clipa în care imaginea Paradisului ia naștere în inima lor. Tot de aici derivă, desigur, și concepția asupra timpului, exprimată de Van în secțiunea intitulată chiar *Textura timpului*. Pentru el, așa cum se întâmplă și în *Sirenele de pe Titan* de Kurt Vonnegut, există doar două dimensiuni ale temporalității: trecutul (echivalat cu memoria) și prezentul căruia clipa trăită în intensitatea ei îi dă valoare și, deci, realitate. Nabokov merge, însă, mai departe, deoarece prin intermediul întregului său roman, desfășurat asemenea unei călătorii dinspre trecut înspre prezent, el construiește o structură care, pe drept cuvânt, poate fi numită transtemporală, în care se dezvăluie dimensiunea spațială a Estotiei, noua versiune a unui nou „tărâm al pustietății”, câtă vreme cel creat de T. S. Eliot în *The Waste Land* reprezintă, pentru romancier, unul din punctele esențiale de plecare. Iar dacă opera lui Eliot era axată pe prezentarea unei ample mișcări în timp, dinspre prezent spre trecut, și în spațiu, de la vest la est, romanul lui Nabokov inversează sensul

deplasării, prin aceeași tehnică a distorsionării controlate pe acre amintit-o deja. Însă trimiterile livrești nu se limitează la autorul *Țării pustii*, ci sunt mult mai numeroase în *Ada*, dacă e să amintim doar aluziile la opera lui Shakespeare, Byron, Chateaubriand, Poe, Stendhal, Proust sau Joyce, menite, toate, de a sublinia nu atât caracteristicile de cronică de familie ale acestui roman, cât, desigur, pe acelea de cronică a literaturii apreciate de însuși Nabokov. Iar dacă marile teme din *Ada*, timpul, dragostea, spațiul privilegiat sunt, în fond, marile teme ale literaturii din toate epocile, nu trebuie să pierdem din vedere capacitatea autorului de a le da, în acest roman, o nouă consistență și interpretare, el folosindu-se, nu o dată, și de semnificațiile celor patru elemente, menite a sublinia esența protagoniștilor, Ada și Van fiind asociați cu pământul, Demon Veen cu aerul, Lucette cu focul, iar Marina cu apa.

Nabokov utilizează, practic, de-a lungul întregului roman, o perfect mascată – dar la fel de perfect însușită – tehnică proustiană: el readuce în actualitate, prin intermediul evocării, exact acele lucruri a căror pierdere o deplânge implicit. Iar frazele sale desăvârșite și, ca să-i repetăm formularea, de-a dreptul „sinestezice”, sunt capabile să redea o dublă dimensiune temporală, perfect echilibrată între trecut și prezent, dar și să exprime pe de-a-ntregul ardoarea Adei (și /sau a lui Van!) – care doar în acest fel devine cu adevărat universală.

## Ian McEwan. În căutarea ispășirii

O fetiță vede ceva de la fereastră, crede că înțelege tot și, mai ales, că știe adevărul, pe care își și propune să-l exprime, scriind și descriind scena, poate chiar din trei puncte de vedere diferite. Fetița se numește Briony Tallis, are treisprezece ani, e pasionată de literatură și a scris, pentru a sărbători vizita fratelui său mai mare, o piesă de teatru intitulată *Suferințele Arabellei*, pe care vrea s-o pună în scenă, folosindu-se de verii ei, aflați la reședința familiei Tallis, din cauza neașteptatului divorț al părinților lor. Numai că ceea ce vede Briony pe fereastră, în mod cu totul întâmplător, într-o zi toridă din vara anului 1935, este suficient de greu de înțeles chiar și pentru protagoniști: sora mai mare a lui Briony, Cecilia, de curând revenită acasă, după anii de studii la universitate, și Robbie Turner, fiul servitoarei devotate a familiei Tallis, absolvent strălucit de Litere la Cambridge și pasionat de medicină. Dar ce vede Briony? O vede pe Cecilia cu o vază și cu un buchet de flori în mână, stând alături de Robbie, lângă fântâna arteziană din grădina casei, apoi dezbrăcându-se pe neașteptate, sub privirile uluite ale lui Robbie, incapabil să facă ceva pentru a o opri, și sărind în apă. O simplă ceartă? O cerere în căsătorie? O respingere mândră din partea fetei, pe temeiul diferenței de clasă socială? Nimic din toate astea sau câte ceva din fiecare în parte? Iată întrebările la care foarte tânăra autoare de piese de teatru și, potențial, de proză trebuie să răspundă. Cum altfel decât scriind totul, descoperind, în acest fel, *tot* adevărul, și afirmându-și vocația de precoce romancieră. Dar, cum realitatea – și mai ales realitatea anilor '30 – depășește, adesea, cea mai îndrăzneată ficțiune, ambițioasele planuri ale și mai ambițioasei Briony se vor schimba în scurt timp. Însă vor schimba și vor distruge, deopotrivă, și viețile tuturor celor din jurul ei, iar după ani de zile Briony va fi silită

să admită că nici chiar ficțiunea ajunsă la desăvârșire nu este în stare să mai îndrepte greșelile trecutului, ci ar putea doar, cel mult, să încerce să le ispășească. Deși „pentru Dumnezeu nu există ispășire, și nici pentru romancierii” sau, cel puțin aceasta este concluzia la care ajunge, după câteva decenii, B.T., naratorul romanului lui Ian McEwan, *Ispășire* (2001)<sup>\*</sup>, nimeni alta decât Briony însăși, care, în anul 1999, serbându-și a șaptezeci și șaptea aniversare, se poate mândri cu faima de romancieră celebră.

Imediat după apariția acestei cărți a lui McEwan, nu puțini au fost criticii care au descoperit o serie de apropieri între strategiile narrative utilizate de Henry James în *What Maisie Knew*, dar și între perspectiva adoptată, acolo, de autorul *Ambasadorilor* și viziunea din *Ispășire*, căci punctul de vedere și, mai cu seamă, punctul de vedere al unui copil asupra lumii adulților, precum și așa numita „viziune scenică” sau rama structurală ce cuprinde narațiunea ne trimit, fără doar și poate, la metodele consacrate ale realismului psihologic, așa cum a fost el practicat de Henry James. Desigur, însă, că în *Ispășire* accentul cade pe scena de lângă fântână, moment neașteptat și luminând, la fel de neașteptat, tot ce se va întâmpla în continuare pe parcursul romanului, asemănător, până la un punct, cu modalitatea impusă încă din *Amsterdam* (1998). De altfel, nu e prima dată când Ian McEwan mizează pe asemenea modificări de situație și răsturnări de perspectivă, dacă ne gândim, de exemplu, la celebra scenă a balonului din *Durabila iubire* (1997). Numai că modul în care scriitorul reușește să descrie atât ceea ce se petrece între Cecilia și Robbie, cât și ceea ce vede Briony depășește net nivelul pe care îl atinsese în creațiile anterioare, în fond, deteriorarea prețioasei vase nefiind altceva decât expresia premonitorie și simbolică a acelor lucruri atât de prețuite dar care, în fața atacurilor insidioase ale realității, se dovedesc a fi extrem de fragile, viața însăși sau sentimentele umane neavând, în *Ispășire*, un statut sau un destin fundamental diferite.

Pe de altă parte, McEwan se dovedește, și în acest roman, a fi foarte preocupat de tot ceea ce înseamnă scrierea unei cărți, ca și de

---

<sup>\*</sup> Ian McEwan, *Ispășire*. Traducere și note de Virgil Stanciu, Iași, Editura Polirom, 2008.

toate amănuntele ce duc, finalmente, la descoperirea vocației literare, din acest punct de vedere, drumul lui Briony, așa sinuos cum este, fiind tocmai un inedit portret al artistului în tinerețe. Căci piesa ei de teatru, *Suferințele Arabellei*, care nu va fi reprezentată decât în 1999, la aniversarea autoarei, era, de fapt, expresia deplină a fanteziei creatoare a fetei cucerită pe neașteptate de revelația faptului că ea, tocmai ea, ar fi în stare să creeze, prin cuvinte, o întreagă lume pe care s-o îmbogățească, apoi, prin tipul aparte de cunoaștere pe care o implică ordinea distinctă a scrisului. Dacă recitim cu atenție romanul lui Ian McEwan din această perspectivă, vom descoperi – dar nu cu surprindere, având în vedere arta pe care autorul a demonstrat-o deja și nu doar o dată – că *Ispășire* nu este altceva decât o versiune pentru adulți a acestui adevăr, atât de simplu, încât poate să pară, pentru cititorul inocent, de-a dreptul surprinzător. Puterea cuvintelor de a restructura adevărul se vede, însă, și în alte câteva situații, desigur, mai ales atunci când Robbie este arestat pe nedrept, ca fiind cel care ar fi abuzat de provocatoarea Lola, exclusiv pe baza mărturiei lui Briony, cea care se încapățânează să creadă în propria ei variantă de adevăr mai mult decât în adevărul realității. Propria ei variantă de adevăr desemnând, fără îndoială, lumea imaginației mai mult sau mai puțin creatoare. Mecanismul textual funcționează, în principiu, la fel ca în relatarea modului în care percepe Briony scena de lângă fântână, dovedindu-se a fi suficient de matură pentru a-și da seama de complexitatea întâmplării respective, dar nu suficient de pregătită să înțeleagă că era vorba de un fragment de realitate, iar nu de unul dintr-o povestire scrisă chiar de ea și pe care, în consecință, ar fi putut-o modifica după plac. Adică, altfel spus, Briony preferă să creadă în ceea ce ea însăși dorește să fie adevărat, și nu neapărat în ceea ce știe că este – sau poate fi – veridic. Din acest punct de vedere, *Ispășire* poate fi citit, deloc surprinzător, și ca un bun roman filosofic, având în centru o serie de preocupări legate de raporturile mereu schimbătoare stabilite între realitate și lumea imaginației, dar, deopotrivă, de implicarea cititorului în interpretarea mereu nouă a oricărui text, în funcție de capacitatea sa de a-și suspenda, după caz, dar cât se poate de deliberat, fie incredulitatea, fie credința oarbă în

adevărul ficțiunii. În plus, drumul de la simplul proiect narativ la roman este reprezentat de tribulațiile lui Briony însăși, cea care, scriind, în timpul războiului, nuvela *Două siluete lângă fântâna arteziană*, primește din partea prestigioasei reviste *Horizon*, prin intermediul unei scrisori semnate C.C. (editorul revistei respective fiind, se știe, Cyril Connolly), nu o promisiune de publicare, ci câteva direcții pe care, dacă e să devină cu adevărat literatură, textul respectiv trebuie să le urmeze. Evident, Briony este, în *Ispășire*, personajul cheie și catalizatorul tuturor întâmplărilor, putând fi comparată, din acest punct de vedere, cu June Tremaine din *Căinii negri* (1992), sau cu Leonard Marnham din *Inocentul* (1989). Numai că ea se individualizează mai ales deoarece este ridicată la rangul de narator, asumându-și, astfel, sarcina de a descrie – deci, implicit, de a (re)crea – întreaga lume din jurul său, în mod semnificativ, și încercând să tindă mereu spre idealul deplinei obiectivități.

Pe de altă parte, acest roman al lui Ian McEwan citește și interpretează, în felul său, numeroase texte de referință, din literatura de limbă engleză și nu numai, scriitorul insistând, deci, pe dimensiunea vădit metatextuală a cărții sale. Astfel, dacă epigraful este preluat din *Northanger Abbey*, de Jane Austen, preferința pentru scenele teatrale poate fi pusă în legătură cu *Mansfield Park*, mai ales dacă avem în vedere modul în care Briony pregătește reprezentația piesei sale de teatru. Apoi, în atmosfera petrecerilor mondene din casa Tallis, regăsim numeroase accente din cele mai bune pagini ale lui Evelyn Waugh sau Anthony Powell și, de ce nu, chiar din regalul cinematografic al lui Jean Renoir, *The Rules of the Game*. Pe de altă parte, revenită acasă, Cecilia citește, deloc întâmplător, romanul *Clarissa* al lui Samuel Richardson, o carte care, ca și cea a lui McEwan, își spune povestea proprie, căci scrisorile Clarisei, așa cum bine știm și așa cum Cecilia va afla ea însăși, reprezintă cea mai de preț moștenire pe care eroina lui Richardson o lasă după moarte, dorind ca acestea să fie publicate. Ian McEwan sugerează, astfel, de la bun început, că, cel puțin la un anumit nivel, și romanul său reprezintă un soi de neașteptat testament literar al naratorului, B.T. *Ispășire* încetează, astfel, a fi strict un roman merit să exploreze implicațiile

greșelilor omenești și ale vinei lui Briony și se transformă, pe neașteptate, într-o explorare subtilă a naturii ficțiunii însăși, într-un mod întrucâtva asemănător cu metoda utilizată încă de Laurence Sterne, în *Tristram Shandy*, dar putând fi comparat și cu strategia narativă din romanul lui Italo Calvino, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*. Iar dacă Briony tinde, cel puțin în anumite momente, să reprezinte Literatura, atunci, fără îndoială, victima ei cea mai sigură nu putea fi decât Robbie, cel care renunțase la studiul literaturii în favoarea unei viitoare cariere de medic, dorind, deci, să se raporteze la adevăruri ce pot fi demonstrate științific, iar nu la adevărul ficțiunii. Finalul romanului lui McEwan, însă, e mai puțin sceptic în ceea ce privește șansele literaturii, căci, dacă ficțiunea poate distruge, așa cum s-a văzut din tragica poveste de dragoste a Ceciliei și a lui Robbie, ultimele pagini din *Ispășire* își propun să demonstreze că tot ea este în stare, cel puțin câteodată, să (re)însuflețească, chiar dacă e vorba, așa cum se întâmplă în cazul reprezentării după ani de zile a *Suferințelor Arabellei*, de o însuflețire tardivă și de o ispășire livrescă. Singura cu putință, în fond, într-o lume în care nimeni nu mai pare a crede în alte ispășiri, din moment ce nici romancierului și nici lui Dumnezeu ele nu-i mai sunt date.

## Profetul, ayatollahul și adevărul

Puține cărți din ultimele decenii au avut parte de o mai mare notorietate decât *Versetele satanice*<sup>\*</sup>, romanul lui Salman Rushdie, publicat în 1988, încununat cu prestigiosul Whitbread Award în Marea Britanie, dar care a determinat și condamnarea la moarte a autorului acuzat de blasfemie, deja celebra *fatwa* pronunțată în 1989 de către ayatollahul Khomeini, conducătorul spiritual al Iranului. Dincolo de toate controversile pe care le-a stârnit – și pe care, fără îndoială, le va mai stârni această carte – și în ciuda acțiunilor pe care publicarea sa le-a determinat, între care amintim acum doar demonstrațiile publice care au avut loc în mai multe țări împotriva autorului, romanul lui Rushdie este una din acele opere literare care reușește să contrazică celebra afirmație a lui W.H. Auden, conform căreia poezia (el înțelegea prin acest termen literatura în ansamblu) nu va putea face să se întâmple nimic esențial. *Versetele satanice* au făcut să se întâmple mai multe lucruri, dacă ar fi să amintim aici chiar pierderea unui număr de vieți omenești în diferite colțuri ale lumii sau existența pe care, după pronunțarea *fatwei*, autorul a fost nevoit s-o ducă, sub protecția guvernului britanic, dar mereu sub amenințarea morții. În plus, cartea aceasta a jucat un rol important în însuși procesul de redefinire a imaginii pe care lumea occidentală o avea despre sine, dar și în ceea ce privește modul în care aceeași lume a ales (a înțeles?) să se raporteze la ceilalți. Altfel spus, *Versetele* poartă un mesaj esențial despre identitate, alteritate, despre dezrădăcinare, singurătate și speranță și, mai presus de toate, despre artă și adevăr.

Constând dintr-o narațiune complicată și suficient de sofisticată, aparținând unui autor pe deplin stăpân pe mijloacele sale favorite de

---

<sup>\*</sup> Salman Rushdie, *Versetele satanice*. Traducere de Dana Crăciun, Iași, Editura Polirom, 2007.



expresie, dar și pe o serie de strategii narative – multe dintre ele venite pe filiera realismului magic înțeles în buna descendență a lui Gabriel García Márquez – folosite, de altfel, și anterior, încă din romanul de debut, *Grimus* (1975), dar prezente și în *Copiii din miez de noapte* (1980) sau *Rușinea* (1983), *Versetele satanice* nu aduc vreo ofensă culturii sau religiei musulmane așa cum s-au grăbit să afirme cei care, la lectura cărții, n-au trecut nici măcar de titlu, decât dacă romanul e înțeles la nivel strict literal (deci, implicit, într-un mod de-a dreptul antiliterar). Și poate că nici atunci până la capăt. Subiectul în sine al cărții nu e ușor de rezumat, fiind axat pe trei linii narative care, la prima vedere, par a nu avea prea multe legături între ele. Astfel, un prim plan al romanului prezintă întâmplările cu totul neobișnuite prin care trec doi actori indieni, Gibreel Farishta și Saladin Chamcha, salvați în mod miraculos în urma exploziei avionului în care se găseau, precum și aventurile și transformările lor ulterioare, dar și întoarcerea celor doi la Bombay. Un al doilea plan este structurat asemenea unui vis – adevărată viziune revelatorie – despre o serie de aspecte ale vieții profetului Mahomed. Iar cel de-al treilea are în vedere dispariția tragică a populației unei întregi localități musulmane din India, ai cărei oameni se lasă convingși să urmeze învățăturile unei femei sfinte care ar fi trebuit să-i conducă pe drumul adevăratei credințe prin apele Mării Arabiei, care, însă, vor refuza să se deschidă miraculos în fața lor.

Sursa controverselor privitoare la „blasfemia” de care s-ar fi făcut vinovat Salman Rushdie este desigur, visul legat de faptele lui Mahomed (cel numit, în *Versetele satanice*, Mahound, după un vechi nume pe care europenii îl dădeau profetului); iar apoi, titlul însuși al romanului, făcând o referire cât se poate de exactă la un episod extrem de controversat din istoria Islamului, atestat, de altfel, chiar de învățatul at-Tabari (sec. X), cunoscut și prestigios comentator al Coranului. Astfel, se pare că la cererea unor posibili adepți ai noii învățături pe care o propovăduia, Mohamed s-ar fi lăsat convins să introducă, într-o variantă inițială a cărții sfinte, numele câtorva zeități adorate anterior pe acele meleaguri, numai că, la scurtă vreme după aceea, arhanghelul Gabriel (Gibreel), mesagerul lui Allah, i-ar fi destăinuit lui Mohamed că versetele cu pricina îi fuseseră, în realitate, inspirate de diavol și, prin urmare, acestea trebuiau excluse din textul

sacru, lucru care se va și întâmpla. Momentul acesta, considerat adesea drept unul dintre cele mai delicate din întreaga viață și activitate a lui Mohamed îl determină pe Rushdie să exploreze, pe de o parte, resorturile lumii în care trăim, dar și ale bazelor credințelor noastre, iar pe de alta să facă ceea ce făcuse și Mihail Bulgakov în *Maestrul și Margareta*: adică, să aducă în discuție însuși procesul de creare a literaturii, introducând mereu, în vechea și consacrată dihotomie dintre adevăr și fals, un alt termen: posibilul. Căci exact unde se termină domeniul istoriei începe cel al ficțiunii – pe care Salman Rushdie nu se teme să pășească, asumându-și toate riscurile ce decurg de aici. În *Versetele satanice*, însă, *personajul* (s.n.) Mahound nu include acele versete în textul cărții pentru că i-ar fi fost inspirate de cineva, ci din simplul motiv că, în acest fel, spera să determine un progres vizibil al cauzei sale, explicațiile ulterioare, de natură mai mult sau mai puțin mistică neaparținându-i lui, ci unui adept mai mult decât zelos. Evident, ne aflăm pe teritoriul ficțiunii, mai mult chiar, secvențele acestea reprezintă un fragment dintr-o viziune onirică, iar cel care visează, Gibreel Farishta este un om al cărui nume înseamnă (deloc întâmplător, dacă ne gândim la imensa plăcere a scriitorului de a se juca cu toate resursele limbajului) tocmai „Arhanghelul Gabriel” și suferă de tulburări psihice severe, ajungând să se creadă chiar arhanghel. Subtextual, desigur, cititorul simte că e vorba și de sugestia cu nesfârșite implicații a istoriei ce tinde, uneori, să devină vis colectiv axat pe imaginile – sau fantomele – trecutului.

Desigur, dincolo de subiectul aparent, Rushdie încearcă să ofere o imagine mai clară – chiar dacă e vorba de o altă și o altfel de imagine – a artistului și a rolului său în lume, accentuând mereu nevoia acestuia de a căuta adevărul și de a-l spune cu voce tare, cu orice preț. Nebunia lui Gibreel devine, astfel, asemănătoare cu cea a lui Ivan Bezdornâi din romanul lui Bulgakov, iar privită din perspectivă postmodernă, ea se dovedește a fi semnul distinctiv al neacceptării conformismului și al afirmării hotărâte a diferenței specifice, chiar dacă această diferență poate să însemne, uneori, și o gravă criză de identitate. *Versetele satanice* devin, în acest fel, un text doar parțial și oarecum formal legat de lumea Islamului, căci, după cum mărturisea autorul însuși „Am încercat să vorbesc, aici, la fel ca în toate cărțile mele, despre transformări, despărțiri, dragoste,

moarte, despre Londra și Bombay.” Deloc întâmplător, protagoniștii sunt, cu toții, oameni siliți să plece, să-și părăsească țara și să se adapteze la ritmurile străine ale altei lumi. Fără îndoială, experiența aceasta îi va face să înțeleagă până la capăt cât de relativă este nu doar realitatea în mijlocul căreia trăiesc, ci, deopotrivă, noțiunile aparent consacrate ce țin de natura religiei și a revelațiilor divine, ca să nu mai vorbim de infinitele posibilități de manevrare, în cheie politică, a sentimentelor religioase ale oamenilor. În concepția lui Rushdie, literatura devine, în felul acesta, cu atât mai importantă, transformându-se în unicul teritoriu al libertății – de expresie și de acțiune – și al adevărului având, din acest punct de vedere, aceeași valoare cu aceea acordată, anterior, numai și numai cuvântului scris al cărții sfinte din cultura islamică.

Comparat cu *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake, cu *Finnegan's Wake* de James Joyce sau cu cele mai bune pagini din *Mahabharata* sau *O mie și una de nopți*, romanul lui Salman Rushdie se dovedește, însă, a face față și punerii alături de satira postmodernă a lui Joseph Heller din *Catch-22*, demonstrând perfectă compatibilitate a esteticii postmodernismului (accentuând pluralitatea discursurilor și relativitatea chiar și în ceea ce privește valorile culturale, căci nimic nu poate fi afirmat cu toată certitudinea sau o dată pentru totdeauna) cu cea postcolonială (caracterizată prin opoziția exclusivă și totală față de valorile vechiului centru occidental și diversitatea „controlată” a acestuia). Reușita lui Rushdie este deplină la acest nivel, fapt recunoscut, implicit, chiar de către unii dintre detractorii săi, iar mesajul romanului rămâne, din acest punct de vedere, acela că nimic nu poate fi afirmat cu toată certitudinea în afara incertitudinii absolute. O certitudine a incertitudinii (inclusiv – sau mai ales – pe tărâmul credințelor religioase) și a permanentelor interogații, semn evident al unei înțelegeri perfecte din partea autorului a sensului însuși al literaturii. Pentru că romancierul nu face, în fond, altceva decât să submineze la tot pasul discursul cu vocație totalizatoare al religiei și, chiar mai important la nivelul consecințelor ce vor decurge din acest act, al oricărui tip de extremism. Cu precizarea extrem de importantă că subminare nu înseamnă nicidecum distrugere, ci dimpotrivă. Strategia scriitorului este evidentă, dacă recitim cu atenție cartea, încă din primele rânduri ale

*Versetelor satanice*, puse, cum altfel, decât sub semnul lui „A fost odată.” Sau poate n-a fost; sau n-a fost chiar așa, iar de aici posibilitățile unei noi ficțiuni, mereu posibile, sunt infinite. O ficțiune aparte, stând, după părerea lui Salman Rushdie, întotdeauna sub semnul comediei – dar o comedie neagră, de felul celor care nu ne fac să râdem, ci să cădem pe gânduri, căci ne descoperim, ca cititori, drept martori ai unei lumi aflate, nu o dată, în pragul distrugerii. Și care poate fi salvată doar prin recursul la resursele de umanitate pe care le putem identifica – desigur, tot ca cititori – în cazul marilor figuri literare, fie că au legătură cu lumea istorică sau religioasă, fie că e vorba de Mahound, fie de Yeshua Ha-Nozri ori de Pilat din Pont, din *Maestrul și Margareta*, nici unul infailibil, dar pe deplin conștient de acest fapt. Important e, de aceea, să înțelegem omul, nu doar mitul, să ne îndoim, iar nu să credem fără a cerceta, să căutăm adevărul de dincolo de aparențe și să-l rostim apoi cu voce tare, pentru a reduce la tăcere prea mulții demoni din sufletul celor care, vorba lui Rushdie, afirmă că ar crede în vreun Dumnezeu. Pentru ca lumea să continue să existe, să spere, să citească.

## Farmecul discret al sugestiei

„Ceea ce mă interesează nu e faptul că personajele din romanele mele au făcut unele lucruri pe care mai târziu le vor regreta, ci modul în care aceste personaje ajung să se împace cu aceste lucruri.”  
(Kazuo Ishiguro)

Faima de prozator britanic a lui Kazuo Ishiguro se întemeiază mai cu seamă pe trei romane, de altfel chiar primele sale romane, publicate pe parcursul a mai puțin de șapte ani: *Amintirea palidă a munților* (1982)\*, carte care a primit Premiul Winifred Holtby al Societății Regale de Literatură, *Un artist al lumii trecătoare* (1986), încununat cu Whitbread Book of the Year Award, și *Rămășițele zilei* (1989) care, pe lângă mult râvnitul Booker Prize, a avut parte, în scurtă vreme, și de o excelentă ecranizare, cu Anthony Hopkins și Emma Thompson în rolurile principale. În orice caz, la fel de impresionantă ca și palmaresul cu adevărat de invidiat al scriitorului, rămâne marea artă a lui Ishiguro – dublată de o egală pasiune și capacitate – de a-și reinventa și reinnoi tehnicile narative și stilistice cu fiecare nouă apariție editorială. Tocmai prin acest aspect, el se diferențiază net de așa numitul „nou internaționalism”, tendința manifestată cu atâta energie în domeniul romanului britanic al ultimelor decenii. Cu toate acestea, nu o dată, Ishiguro a fost încadrat în orientarea literară menționată, pornindu-se de la o serie de amănunte pur exterioare, cum ar fi, în primul rând, originea japoneză a autorului sau faptul că primele sale două cărți erau plasate într-un

cadru măcar parțial nipon. Afirmând, însă, cu hotărâre, dar și cu o suficientă doză de umor, că, dacă și-ar semna romanele cu pseudonim sau dacă ar pune pe copertă fotografia altcuiva „nici unul dintre reprezentanții atât de doctei critici academice n-ar mai face legături între proza mea și cutare sau cutare autor japonez din nu știu ce secol”, Ishiguro reușește nu doar să-și afirme propria individualitate în spațiul literaturii britanice contemporane, dar și să orienteze atenția criticii spre laturile cu adevărat importante ale creației sale, între acestea în primul rând o muncă permanentă asupra subtililor mecanisme ale memoriei, obsesiva preocupare pentru influența trecutului asupra prezentului și, în egală măsură, interesul, desprins, fără îndoială, din cunoașterea perfectă a operei lui Joseph Conrad sau Ford Madox Ford, pentru prezența, în roman, a unui narator accentuat necreditabil. De aici și tendința personajelor din proza sa de a-și reevalua în permanentă existența, privind-o din perspectiva relativului succes sau, mai frecvent, a evidentului eșec care le marchează – și, aspect esențial, întotdeauna fără drept de apel.

Considerat, încă de la apariție, „un roman de o delicatețe și subtilitate extreme, reușind să trateze convingător un caz de o la fel de delicată tulburare emoțională”, *Amintirea palidă a munților* reprezintă, de asemenea, o perfectă ilustrare a teoriei lui Maurice Blanchot, conform căreia naratorii – mai cu seamă cei necreditabili – își amintesc și revaluează permanent experiențele personale anterioare cu scopul, declarat sau nu, de a se elibera de povara amintirilor și de a exorciza trecutul. În plus, cartea rămâne cu adevărat unică în felul său prin capacitatea autorului de a crea, prin Etsuko, un narator de o factură rar întâlnită, convingător nu doar prin ceea ce spune, ci, poate mai cu seamă prin ceea ce nu se va putea hotărî niciodată să rostească, prin ceea ce va rămâne pentru totdeauna învăluit în tăcere, fie că e vorba de trecutul său personal, fie de marile evenimente istorice care au marcat Japonia și, în special, zona Nagasaki, la mijlocul anilor '40. Romanul, scris la persoana întâi, relatează amintirile lui Etsuko, o japoneză de vârstă mijlocie, trăind în Anglia anilor '70. Sinuciderea neașteptată a fiicei sale mai mari, Keiko, precum și vizita, poate la fel de neașteptată pe care i-o face fiica sa mai mică, Niki, cu scopul declarat de a o ajuta să depășească momentul acesta de cumpănă (dar, nedeclarat, de a-i evalua starea și sentimentul de

\* Kazuo Ishiguro, *Amintirea palidă a munților*. Traducere de Mihai Moroiu, Iași, Editura Polirom, 2007.

eventuală vinovăție pentru moartea fetei), o determină pe Etsuko să-și amintească o serie de întâmplări petrecute cu peste douăzeci de ani în urmă, imediat după încheierea Războiului Mondial, în atmosfera înnăbușitoare a verii din Nagasaki, între care se remarcă prietenia sa cu Sachiko, mama lui Mariko, o fetiță de o evidentă hipersensibilitate emoțională, pe care relația mamei sale cu un american bogat nu face decât s-o traumatizeze o dată în plus. Măiestria lui Kazuo Ishiguro se vădește, însă, doar la o a doua lectură a cărții, când cititorul va înțelege pe deplin că, vorbind despre problemele și nefericirea abia mascată a lui Sachiko, Etsuko nu face, după decenii, altceva decât să vorbească despre sine, pentru prima dată cu adevărat – sau, cel puțin, cu maxima deschidere de care e în stare. Căci problemele, ca și viețile celor două femei sunt prezentate în paralel de scriitor tocmai pentru că sunt de o frapantă asemănare: astfel, la fel ca și Sachiko, Etsuko va avea o fiică, pe Keiko, ce nu se va putea adapta niciodată cu adevărat la regulile – deloc ușoare sau ușor de acceptat – ale lumii postbelice, fie că e vorba de cea niponă sau de cea britanică. Apoi, exact ca și Sachiko, Etsuko va părăsi, după o lungă și grea luptă interioară, lumea atât de rigid organizată a Arhipelagului nipon, unde statutul femeii era, pe atunci, limitat clar la rolul de soție și mamă, însă doar pentru a ajunge în alta, cea occidentală, numai aparent mai simplă, descoperind, fără îndoială, o libertate de un anumit tip, dar, cel puțin în egală măsură, o extremă lipsă a profunzimii și a apropierii ori comunicării interumane reale. Etsuko înțelege, astfel, după tragica dispariție a fiicei sale că, în fond, sentimentul de înstrăinare al acesteia, ca și al lui Mariko, nu putea fi separat de noua lume în care amândouă fetele fuseseră silite să trăiască.

Îmbinând mereu trecutul cu prezentul, romanul acesta este, la un prim nivel al interpretării, povestea straniei relații de amicitie dintre Etsuko și Sachiko, al cărei punct central rămâne excursia făcută de cele două, însoțite de micuța Mariko, la munte – de aici și titlul cărții – care va deveni, peste ani, una din cele mai scumpe amintiri ale englezoaicei Etsuko... *Amintirea palidă a munților* este, pe de altă parte, descrierea minuțioasă, dar nu în limitele consacrate ale realismului, ci pe baza unei adevărate poetici a aluziei și ambiguității, a luptei oamenilor obișnuiți din Japonia și mai ales a câtorva personaje feminine (Etsuko, Sachiko, doamna Fujiwara) de a se

adapta la noua societate și de a uita – ori măcar de a ascunde – rănila lăsate de lungii și greii ani ai războiului. Desigur, fiecare este suma propriilor sale alegeri, iar după ani de zile Etsuko va deveni din ce în ce mai convinsă de adevărul acestei afirmații; cartea lui Kazuo Ishiguro aduce în discuție, subtextual, tocmai capacitatea oamenilor de a face alegeri, de a decide drumul pe care să-l urmeze în viață. Numai că, adesea, aceste alegeri nu vor face decât să reia greșelile altora, ori să repete destine frânte. Romanul devine, astfel, o permanentă oglindire și prefigurare a faptelor personajelor prin intermediul altor fapte și altor personaje, soarta doamnei Fujiwara nefiind, pentru Etsuko, altceva decât o prefigurare a propriei sale nefericiri și neîmpliniri.

În alt plan, romanul acesta rămâne o expresie clară a profundelor implicații ale naratorului necreditabil în proza contemporană, căci toate faptele și întâmplările sunt relatate exclusiv din punctul de vedere al lui Etsuko, iar firul epic este structurat în funcție de ceea ce spune ea, dar și în funcție de sugestia a ceea ce lasă nerostit. Iar dacă, la Joseph Conrad sau la Ford Madox Ford rămânea un mare semn de întrebare cu privire la interpretările pe care personajele le dădeau anumitor întâmplări, obiectiv prezentate, Ishiguro îndrăznește să facă un mare pas înainte, căci la el până și faptele, nu doar potențialele interpretări ulterioare, sunt privite cu o totală subiectivitate, dintr-un punct de vedere unic și, desigur, necreditabil... În fond, *Amintirea palidă a munților* se structurează mereu pe două planuri, pendulând între prezentul și trecutul narativ, asupra cărora prezidează aceeași figură naratorială. Stabilind legături din ce în ce mai profunde între lumea încă dominată de imagini ale morții din Japonia anilor '50 și sinuciderea, în condiții neelucidate până la capăt, a fiicei sale, Etsuko intuiește – iar cititorul va înțelege până la capăt – că, în fond, însăși viața ei e plasată sub un implicit semn al morții, ce-și are obârșia în anii războiului mondial, perioadă despre care ea alege, în mod expres, să nu vorbească niciodată deschis. Iar faptul că Etsuko este un narator necreditabil nu se datorează vreunei inocențe a protagonistei și nici unei inabilități a ei de a percepe corect raporturile cauzale din mediul în care trăiește, ci tocmai abilității de a îmbina, ea însăși, asemenea autorului, stări difuze de conștiință, aflate la limita visului, nu o dată, cu elemente pe deplin asumate și conștiente, exprimate ca

atare. Dar nici refugiul într-un trecut înțeles într-un mod fundamental personal și nici proiecția într-un viitor utopic nu vor putea s-o ajute pe Etsuko să evite înfruntarea dureroasă a propriei conștiințe cu tragicul adevăr al morții fiicei sale.

Comparat, nu o dată, cu Salman Rushdie, *Amintirea palidă a munților* apărând, în fond, la doar un an după *Copiii din miez de noapte*, Ishiguro reprezintă, însă, o cu totul altă fațetă a multiculturalismului postmodern. Pentru că, dacă Rushdie alege să vorbească întotdeauna explicit inclusiv (sau poate mai ales) despre probleme stringente ale societății contemporane, proza lui Kazuo Ishiguro poate fi caracterizată, în cel mai succint mod cu putință, printr-un termen care o definește perfect, atât la nivel stilistic, cât și tematic: discreție implicită. Căci romanele lui, construite parcă pe baza unui adevărat principiu al stratificării – semnificațiilor sau tehnicilor – aleg întotdeauna să sugereze, nu să prezinte direct, să facă trimiteri subtile, iar nu să explice, transformând cadrul exterior în pură atmosferă, de altfel singura în stare să vorbească, într-un mod pe de-a-ntregul convingător, cu rafinament și sensibilitate, despre vinovăție, responsabilitate viață și moarte.

## A rosti și / sau a scrie

„Nu există om dacă nu există conștiință a istoricității trecute și proiecție în cea viitoare.”  
(Roberto Pazzi)

Începând de la mijlocul secolului XX, în Italia s-au purtat lungi și animate controverse referitoare la specificul național și la modul în care autorii epocii înțelegeau să trateze acest aspect. Demarată, de fapt, în liniile sale caracteristice, încă din anii '30 (care au reprezentat cea mai ideologizată perioadă din istoria culturii italiene moderne), dezbateră nu a făcut, însă, decât să demonstreze netemeinicia unei astfel de abordări. Pentru că tocmai acesta este momentul când, în Peninsula, se impun autori a căror operă depășește elementele de constrângere ale condiționării strict istorice, pentru a nu-i aminti aici decât pe Fausto Gianfranceschi ori Dino Buzzati. În plus, de-a lungul întregului secol trecut, spiritul tragic din viziunea fantastică, atât de evident la Dante, modelul la care literatura italiană n-a încetat niciodată să se raporteze, va suferi, din ce în ce mai accentuat de pe urma intrării sale într-o evidentă eclipsă. Va mai reveni, sporadic, pentru a exprima marile neliniști ale conștiinței și epocii moderne, așa cum se întâmplă în opera lui Massimo Bontempelli, dar dominante devin alte tendințe: asimilând elemente ale avangardei, câțiva artiști cum sunt Arturo Loria sau Tommaso Landolfi reușesc să integreze vechea dimensiune tragică a fantasticului în curentul ce tinde să devină dominant în noul climat cultural.

Cumva în această linie se înscrie, la o distanță de câteva decenii, și Roberto Pazzi (care s-a afirmat, mai întâi, ca poet) prin toate romanele sale, de la primul, *În căutarea Împăratului* (1985), la *Prințesa și balaurul* (1986) sau, mai ales *Evanghelia lui Iuda* (1989)\*,

---

\* Roberto Pazzi, *Evanghelia lui Iuda*. Traducere, cuvânt înainte, note și repere bibliografice de Mihai Banciu, București, Editura Leda, 2006.

text aparte, esențial pentru mesajul pe care încearcă să-l transmită, ca și pentru tipul de scriitură pe care autorul dorește să-l impună în peisajul literelor italiene. În plus, la fel ca și unii dintre predecesorii săi, diametral opuși scrierilor lui Alberto Moravia sau Fogazzaro, Pazzi alege, la rândul lui, să fie mai puțin „italian”, respingând mult prea decorativa și consacrată culoare locală. În loc de așa ceva și dincolo de retorismul cu care unii dintre contemporanii săi și-au obișnuit cititorii, el reușește să recreeze convingător o epocă îndepărtată de prezent și, astfel, să abordeze o temă frecvent tratată în ultimii ani, dacă e să ne gândim la José Saramago, cu *Evanghelia după Isus Cristos*, sau la Simon Mawer, cu *Gospel of Judas*.

Acțiunea cărții, plasată în timpul domniei lui Tiberius, este centrată pe opoziția dintre cuvântul rostit și cel scris, tema aceasta fiind ilustrată prin numeroasele controverse referitoare la modul cel mai potrivit de a răspândi învățătura creștină, dar, deopotrivă, de a găsi metoda cea mai apropiată de intenția inițială a lui Ieshua. Personajele cărții ilustrează perfect dihotomia enunțată, interogațiile fundamentale, ca și întrebările pe care și le adresează unele altora în cele mai diferite momente fiind perfect surprinse de scriitorul italian: „Oare de ce Hristos a vorbit doar, fără să încredințeze nimic scrisului? Oare nu cumva cuvântul scris trădează cuvântul spus, pietrificându-l în instrument de dominație?” Pentru ca, spre final, ideea să fie reluată și nuanțată: „Puterea unui cuvânt sălășluiește în conștiința celui care îl ascultă, cu mult mai mult decât în litera scrisă care îl păstrează.” În fond, majoritatea paginilor din *Evanghelia lui Iuda* se raportează la textul biblic, amintind foarte frecvent cititorului postmodern că „La început a fost Cuvântul”. Dovedind marea artă a îmbinării planului real-istoric cu cel fantastic, scriitorul reușește astfel să realizeze o construcție narativă ce poate – sau chiar trebuie – receptată în moduri foarte diferite: ca roman (pseudo)istoric, de moravuri, livresc, de aventuri. Abordând, deopotrivă, tema timpului, mereu combinată cu cea a morții și a puterii, cartea lui Roberto Pazzi trăiește prin personaje (care nu sunt fixe și reci, asemenea unor calcule algebrice, așa cum s-a mai întâmplat în cazul altor autori care au încercat să abordeze, din varii perspective, o atare temă) dar, deopotrivă, prin atmosferă – fie că e vorba de atmosfera Romei peregrinării lui Caligula, fie de Nazaretul Iudeii sau de lumea din

jurul lacului Tiberiada. În plus, scriitorul italian are curajul de a aduce în discuție mult discutata temă a paternității evangheliilor pornind, însă, nu de la premisa consacrată ce împarte totul în adevăr și minciună, ci alegând să nuanțeze această ecuație prin includerea, în cadrul ei, a unui al treilea termen: posibilul. Cititorul nu va mai privi, astfel, vizita pe insula Capri, la reședința împăratului, a frumoasei Cornelia Lucina, fiica lui Cornelius Gallus, poetul căzut în dizgrație cu ani în urmă, ca pe un fapt ce trebuie demonstrat cu documentele istorice pe masă. De altfel, autorul însuși, în cuvântul adresat lectorului și plasat chiar la începutul romanului său, va sublinia modul în care această carte ar trebui citită: „Aș dori să recomand cititorului ca, înainte de a deschide romanul, să nu se întrebe cât de credibil este din punct de vedere istoric zborul fanteziei în *Evanghelia lui Iuda*, și nici să nu cedeze tentației de a separa faptele atestate documentar (precum Tiberius ce primește, la Capri, vizita nocturnă a Antoniei, ori Augustus ce transmite la Alexandria ordinul de ucidere a lui Cornelius Gallus, prefectul Egiptului) de cele complet inventate (cum ar fi răzburarea nebunească a lui Cornelius Gallus care, pentru a-l amăgi pe împărat, minte în ceea ce privește crucificarea, prefăcându-se că o citește în *Evanghelia lui Iuda*).”

În acest context, povestirea tulburătoare despre Ieshua din Nazaret pe care Cornelia o deapănă în fața lui Tiberius va primi, desigur, noi semnificații. Întrucâtva asemănător cu modelul artistic al Maestrului din romanul *Maestrul și Margareta* al lui Mihail Bulgakov, cel care, retras în subsolul său scria romanul despre Pilat din Pont, al cărui de planul narativ principal era plasat în Yerushalaim-ul anului 33 al erei noastre, poetul Cornelius Gallus scrie, în urma călătoriei sale – evident inițiatice – în Orient, un poem desemnat a relata viața și faptele profetului din Nazaret, dar și de a surprinde cât mai exact natura specială a învățăturii acestuia. Așadar, spre deosebire de majoritatea poezilor Romei epocii lui, Gallus nu compune o ficțiune personală, ci încearcă să transcrie, aproape hipnotic, parcă sub impulsul unor clipe de har divin, desfășurarea unei istorii pe care o percepe de la bun început ca fiind sacră. Ca și Maestrul lui Bulgakov, el povestește ceva ce nu văzuse, dar despre care știa – simțea – că e extrem de important. Astfel încât, dincolo de dușmănia fățișă pe care i-o va arăta în scurt timp Augustus, fostul său protector, explicația

esențială a faptului că tocmai aceasta e ultima scriere a poetului trebuie căutată și în amănuntul că, după realizarea unui asemenea text, el nu va mai fi capabil de a pune altceva pe hârtie, căci realizase propria versiune a unei inedite a cincea evanghelii. Romanul lui Pazzi se dovedește, astfel, a fi și o carte despre revărsarea sacralului în lume, căci toate personajele, până și Tiberius ori Caligula resimt această influență și nu vor fi în stare să se smulgă de sub fascinația ei. Fascinație care, cel puțin pe bătrânul Tiberius, îl face, paradoxal, poate, dacă ne gândim la existența sa anterioară, nu doar să se gândească la moarte, la apropierea acesteia și la posibilitatea ca ea să-i trimită chemarea foarte curând, ci și la posibilitatea de a face ceva pentru cei din jurul său. Tocmai acesta e și momentul perfect intuit de frumoasa și inteligenta Cornelia, cea care vine să-i recite (adică, mai exact, să interpreteze) poemul tatălui său, în încercarea tardivă de a obține iertarea împăratului. Nimic altceva, în fond, decât convingerea pe care Roberto Pazzi a exprimat-o în repetate rânduri: „Din gândul la moarte izvorăște iubirea pentru ceilalți, mila. Marea temă a morții unește memoria și prezentul.”

Esențială nu mai este, acum, doar raportarea strictă la modelul consacrat al livrescului postmodern, reprezentat de imaginea consacrată a Șeherezadei, în cazul acesta, întruchipată de Cornelia Lucina, ci semnificația nouă pe care povestea o are pentru Împărat: nu numai o posibilă îndepărtare a spectrului morții, ci o mult dorită înțelegere a noii învățături ce pune iubirea mai presus de orice. În plus, nu doar Cornelia se află sub amenințarea morții – în cazul în care demersul ei de reabilitare a memoriei părintelui căzut în dizgrație și de salvare proprie ar da greș – ci și Tiberius. Desigur, pozițiile lor par fundamental diferite, dar, la o lectură atentă, se vor dovedi mult mai asemănătoare decât ne-am putea aștepta: ea povestește pentru a se salva, iar bătrânul împărat o ascultă tocmai pentru că simte că, înțelegând povestea-parabolă al cărei spectator este, va reuși ceea ce-și dorise întotdeauna: să oprească timpul. În același timp, din Palestina sosesc vești neașteptate, de natură a-l pune pe gânduri pe Cezar: căci trădarea lui Iuda, cel care înregistrase cu atenție cuvintele lui Ieshua și își scrisese deja evanghelia, nu face decât să-i reveleze lui Tiberius, dintr-o dată, propriul destin, înscris dintotdeauna în ecuațiile complicate ale puterii politice. În acest fel,

demersul lui Robert Pazzi se împlinește pe de-a-ntregul, iar adevărul istoric se contopește pentru totdeauna cu cel al unei istorii la fel de posibile, cea vizionară, înscrisă în inedita scriere a lui Gallus și, desigur, și în cea a lui Iuda. Cititorul se va afla, astfel, la sfârșitul romanului, și în fața unei inedite lecții de lectură care încearcă să-i demonstreze, o dată în plus, puterea cuvântului scris în fața celui ce doar rostește adevărul – și care, uneori, rămâne, din păcate, doar în sfera posibilului.

## Pe urmele lui Moby Dick

Considerat de numeroși critici și nu de puțini cititori drept autorul celui mai important roman din literatura americană, comparat cu Tennyson și raportat adesea la Hawthorne, marele model pe care nu a încetat niciodată să-l admire, pus de unii alături de Shakespeare doar pentru a fi privit, de către alții, drept cel mai nepotrivit echivalent al marelui dramaturg britanic, Herman Melville, ca scriitor, nu a încetat să provoace nenumărate controverse, la fel cum s-a întâmplat, de altfel, și cu marea sa carte *Moby Dick*<sup>\*</sup>, căreia unele voci au evitat chiar să-i spună roman și să-i recunoască pe deplin statutul de remarcabilă construcție epică. Publicat în 1851, *Moby Dick* nu a reprezentat ceea ce primește, în general, numele de eșec răsunător, fără să însemne, însă, că această carte ar fi fost un succes; cu toate că, cel puțin parțial, romanul se încadra perfect în preferința din ce în ce mai evidentă a epocii pentru relatarea marilor călătorii, prezentate, desigur, din perspectivă metafizică, în consonanță cu orientarea transcendentă impusă în literatura americană a deceniilor anterioare Războiului Civil de către Emerson și Thoreau. În fond, încă înaintea apariției lui *Moby Dick*, Melville însuși scrisese despre lumea exotică și paradisiacă a insulelor îndepărtate, în *Typee* (1846), continuând, apoi, ideea unei adevărate utopii transcendente a Mărilor Sudului în *Omoo* (1847) sau *Mardi* (1848), după cum și Edgar Allan Poe plasase acțiunea din *Arthur Gordon Pym* (1838) pe tărâmul ghețurilor arctice. Este momentul în care tema călătoriei devine esențială pentru literatura americană în ansamblu, în felul acesta aducându-se subtextual în discuție și nenumăratele (și dificilele, nu o dată) probe pe care eul trebuia să le depășească pentru a-și demonstra inițierea, dar și capacitatea de a lua în posesie sau de a domina pentru

<sup>\*</sup> Herman Melville, *Moby Dick*. Traducere, note și glosar de Petre Solomon, Iași, Editura Polirom, 2007.

totdeauna geografia nou descoperită – dar nu de fiecare dată primitoare și inocentă – a continentului nord american.

Altfel spus, Melville reușește să întruchipeze pe deplin noua epocă, „the age of the first person singular”, ca să repetăm consacrată caracterizare a lui Emerson, punând, practic, la încercare însăși noua metafizică, dar în alt sens decât făcuse, la rândul lui, Hawthorne. Numai că, în cazul lui Melville, nu putem trece nicidecum peste numeroasele dificultăți pe care textele sale le ridică în fața cititorului, mai cu seamă în ceea ce privește noile modalități de folosire a simbolurilor, dar și în ceea ce privește structura multistratificată a narațiunii. Mai mult decât atât, o serie de afirmații ale autorului însuși sunt de natură a ne pune pe gânduri și a deschide o perspectivă neașteptată interpretării. Căci iată ce spune Melville în *Pierre* (1852): „idealul romanelor mele nu este niciodată acela de a-și dezvălui pe loc semnificațiile și de aceea nici nu au finaluri obișnuite, tocmai prin aceste aspecte ele încercând să se încadreze, abrupt, în eterna curgere a timpului și a soartei.” Desigur, avem de-a face, oricât de neașteptat ar putea să pară acest lucru și oricât de greu de receptat era el la mijlocul secolului al XIX-lea, cu proiectul unei adevărate poetici a ficțiunii și metaficțiunii, explorând în mod deliberat teritoriile, până atunci puțin umblate, ale ambiguității și incertitudinilor – narative și de semnificație – aspecte pe care, nu o dată, critica literară contemporană le-a încadrat în așa numita „criză a receptării”. Văzut în această nouă lumină, Melville construiește ad-hoc o inedită imagine a lumii americane, privită atât din perspectiva propensiunii ei imaginative și transcendente (aceasta din urmă fiind, în paranteză fie spus, o constantă în care scriitorul n-a reușit niciodată să creadă pe deplin) dar, deopotrivă, și din aceea a neașteptatei sale fragilități și vulnerabilități. În fond, ceea ce pentru cititorii de azi se transformă într-o problemă de interpretare, pentru Melville devenea o problemă a scriiturii însăși.

*Moby Dick*, ca roman, face, însă, și un remarcabil pas înainte, în sensul că ne trimite, printr-un extrem de bine pus la punct sistem de aluzii inteligent ascunse în text, către o posibilă raportare la lumea mitului. Căpitanul Ahab devine, astfel, la o a doua lectură, un posibil alt Osiris, grav rănit (aproape ucis) de noul Leviatan, revenind, apoi, la viață, o dată cu al treilea răsărit al soarelui și punând la cale



urmărirea uriașei balene albe care se transformă, la rândul ei, într-un adevărat personaj al cărții, la fel de convingător ca și Ahab sau Ishmael, naratorul. Iar dacă mitul lui Osiris reprezintă una din posibilele structuri de adâncime ale textului, parodia ce se raportează la textul biblic apare și ea adesea în *Moby Dick*, mai ales dacă avem în vedere frecvențele trimeri la Apocalipsă și la imaginea Armageddonului: apocalipsa biblică devine, pe nesimțite, revelație leviatică, iar romanul, prin urmare, un excelent exemplu de ironie speculativă. Melville se dovedește, astfel, a fi extrem de modern, deși greu de încadrat în canonul bine definit al modernității literare și suficient de dificil de comparat cu, să spunem, Henry James sau chiar cu Joseph Conrad, de care se apropie parțial prin tematica romanelor. Poate că e întrucâtva asemănător cu Gogol, dovedindu-se un adevărat maestru în dozarea efectelor grotescului, dar, dacă ne gândim la concepția sa referitoare la instabilitatea eului, precum și la abilitatea acestuia de a adopta, practic, orice rol sau mască, în funcție de circumstanțe, tocmai deoarece, în esență este impalpabil, avem de-a face cu o neașteptată prefigurare a ideilor nietzscheene. Mai important, însă, exact cum va proceda mai târziu James Joyce, cel care se raporta la eposul homeric, Melville face numeroase trimeri – deliberate și conștiente – la mitologia egipteană, sursa autentică, după părerea lui, a întregii culturi creștine moderne. În acest fel, *Moby Dick* devine, ca roman, un exemplu magistral de depășire a granițelor stricte ale realismului, impunând o retorică înrudită parțial cu aceea a vechilor poeme epice anglo-saxone, nu întâmplător, înfruntarea lui Ahab cu balena albă fiind comparată cu lupta pe viață și pe moarte dintre Beowulf și Grendel. Iar modernitatea cărții în ansamblu poate fi înțeleasă adecvat doar în contextul culturii americane a epocii respective, ținând, desigur, seama, pe lângă preferința publicului cititor pentru literatura de călătorii și de insistența calvinistă pe așa-numita „măreață artă de a spune numai adevărul”. Scrierea lui Melville devine, în acest fel, o replică în cheie americană la faustica tragedie a omului decis să înfrunte, cu orice preț, atât natura – reprezentată de *Moby Dick*, balena cea albă – cât și puterea divină, căci celebrele cuvinte rostite de Ahab pentru a boteza un harpon „Ego non baptisto te in nomine” devin, după cum Melville însuși îi scrie lui Hawthorne, „adevăratul motto secret al

romanului”. Desigur, Ahab provoacă, în acest fel, universul natural în ansamblu, ținând de-a dreptul să distrugă aparența perfectă – „masca”, după cum spune Melville – a lumii înconjurătoare, pentru a scoate la iveală sensul (sau sensurile) secret(e) ale aparițiilor balenei. Tocmai aici e de găsit și explicația incapacității lui Melville de a crede până la capăt în ideile transcendentalismului american, dar și aceea a argumentelor lui Thoreau pentru a demonstra principalul pericol pe care orientarea transcendentală ar fi trebuit să-l depășească: convingerea conform căreia universul ar fi, prin definiție, animat exclusiv de forțe benefice. Forța benefică a naturii nu e negată în *Moby Dick*, fapt dovedit, printre altele, de relația dintre Ishmael și Queequeg sau de miraculoasa salvare finală a aceluiași Ishmael, la adăpostul sicriului lui Queequeg. Numai că, în același timp, e mereu prezentă și imaginea forței distructive și malefice reprezentată de balena albă, care ajunge, din urmărit, veritabil urmăritor al lui Ahab și unic posesor al sufletului bântuit al căpitanului. Căpitan care tinde să devină, pe măsură ce romanul înaintează, din ce în ce mai puțin uman și din ce în ce mai mult animat doar de obsesia sa exprimată într-o retorică cvasi-romantică, dar și de dorința mistuitoare de a avea parte de ultima și decisivă confruntare cu *Moby Dick*. În fond, la fel ca și în povestea miticului Narcis, citat, de altfel, și în paginile romanului, Ahab ajunge să fie el însuși cucerit – și, ulterior, distrus – de imaginea pe care și-o construiește despre sine dar care nu are, cu toate astea, decât prea puține legături cu realitatea; de aici, tragismul.

Pe de altă parte, dacă Hawthorne descoperea ambiguitatea necesară narațiunii tocmai la granița înșelătoare dintre imaginație și realitate, Melville o găsește în semnalele nu o dată stranie sau dificil de deciptat oferite de realitatea însăși, dintre care se disting, de la bun început, tatuajele lui Queequeg. Dar așa stau lucrurile și în ceea ce privește modul în care membrii echipajului de pe „Pequod” receptează imaginea și semnificațiile dublonului de aur ținut pe catarg, fiecare formulând ipoteze și definiții diferite pentru același obiect. La fel, romanul are marele dar de a-și multiplica parcă la infinit sensurile, pendulând între limbajul științific din capitolul intitulat *Cetologie* – care, însă, în ceea ce privește cantitatea de informație strict științifică pe care o cuprinde, e pe deplin comparabil cu pagini asemănătoare scrise mai târziu, pe post de „apparatus

criticus” de Borges sau de Nabokov – și cel romantic, al povestirilor despre călătorii, sau cel plin de reminiscențe mitice. Iar dacă e atât de complicat să înțelegi întru totul complet și corect chiar și un amănunt banal, atunci, pare a afirma Melville la tot pasul, toate marile înțelesuri ale lumii exterioare vor rămâne incerte sau, în cel mai bun caz, se vor putea multiplica la infinit. Iar *Moby Dick*, ca roman, tinde să devină, într-un mod din ce în ce mai accentuat, și propriul său comentariu, sau, cel puțin, unul din numeroasele comentarii posibile, noul Mare Leviatan transformându-se atât în balena ca atare, cât și în cartea însăși, înțeleasă tot asemenea unei uriașe balene, purtând în sine nenumărate sensuri posibile. Numai că, spre deosebire de alte scrieri din epocă dedicate hăituirii și capturării balenelor, la Melville esențială este urmărirea, confruntarea-înfruntare, iar nu simpla victorie asupra unei ființe marine, și cu atât mai puțin uciderea ei. Astfel, romanul *Moby Dick* prefigurează într-un fel proiectul numit de Mallarmé „explicare orfică a lumii”, în sensul că scriitorul pare a nu-și mai dori să explice lumea înconjurătoare prin intermediul limbajului, ci de-a dreptul ca limbaj, constituit, el însuși, asemenea unei lumi autonome. Însăși natura călătoriei în jurul căreia e construită cartea devine, în egală măsură, și o călătorie textuală, celebrele cuvinte de început, „Call me Ishmael”, reușind să sublinieze retragerea naratorului în spatele cuvintelor proprii povestiri și să-l transforme pe protagonist în povestitor, mai degrabă decât în actor propriu-zis, făcându-l și pe el, dar și pe noi, cititorii, să navigăm nu doar printre balenele din largul oceanelor, ci și printre cuvintele de natură a determina nenumărate interpretări ale unui text cu adevărat proteic, ce nu încetează a se reinventa cu fiecare nouă lectură și cu fiecare nouă generație de cititori.

## Lectura și lecțiile istoriei

Un adolescent citește, iar o femeie îl ascultă cu atenție. El are cincisprezece ani și îl cheamă Michael Berg, iar ea – treizeci și șase și se numește Hanna Schmitz. Fără îndoială, numeroase alte detalii legate de aceste personaje sunt cunoscute mai tuturor (cinefililor și, probabil, nu numai), mai cu seamă din recenta și oscarizată ecranizare a romanului lui Bernhard Schlink, cu Kate Winslett și Ralph Fiennes în rolurile principale. Însă, desigur, cititorilor, numele lui Michael Berg și al Hannei Schmitz le vor aduce în minte nu doar premiata peliculă, ci, în primul rând, o carte care, încă de la apariția sa, în 1995, nu a încetat să facă senzație și să determine interpretări, aprinse controverse și luări de poziție dintre cele mai neașteptate: *Cititorul*<sup>\*</sup>. Acest roman, publicat în momentul în care se părea că e greu să se mai spună ceva fundamental nou despre aspectele esențiale ale epocii de după Holocaust, are marele (și rarul!) dar de a aborda amintita epocă, însă de a aduce în fața cititorilor dispuși să facă o lectură atentă la nuanțe, nu o poziție partizană sau tezist-ideologizantă, ci o poveste de și despre dragoste, despre trădare și, nu în ultimul rând, despre rolul literaturii. Pe de altă parte, romanul lui Schlink a înregistrat, în foarte scurt timp, vânzări uriașe în diferite țări, zdruncinând convingerile celor care considerau că proza germană ar fi lipsită de capacitatea (caracteristică celei anglo-saxone) de a se impune rapid în conștiința publicului. Pe bună dreptate, *Cititorul* a fost comparat, din acest punct de vedere, cu succesul de proporții înregistrat de *Parfumul* lui Patrick Süskind (1985) sau raportat la valul de interpretări și studii critice de care au avut parte, în anii '60 ai secolului trecut, romanele lui Günter Grass ori Heinrich Böll. Astfel încât Bernhard Schlink s-a văzut, deodată, propulsat în centrul atenției și în fruntea topurilor literare de pretutindeni.

---

<sup>\*</sup> Bernhard Schlink, *Cititorul*. Traducere de Ana Mureșanu, postfață de Dumitru Radu Popa, Iași, Editura Polirom, 2009.

Privit, uneori, drept o carte menită să șocheze prin relația dintre un adolescent și o femeie matură ori drept o pledoarie pentru multiplele funcții ale lecturii și, implicit, ale literaturii, *Cititorul* demonstrează însă și altceva. În primul rând capacitatea autorului de a structura un discurs narativ plasat, cu bună știință, mai cu seamă în ceea ce privește scriitura, în descendența lui Heinrich von Kleist sau a lui Adalbert Stifter. Numai că marea surpriză de acum începe, căci, asumându-și toate aceste modele, însă știind și cum să se distanțeze de ele, Bernhard Schlink reușește să depășească un cadru strict narativ, mai mult sau mai puțin șocant în datele sale concrete, și să vorbească într-adevăr convingător despre sensul trecutului și implicațiile tragice ale istoriei. Dar și să-și pună cititorii în fața unor extrem de delicate probleme – cu atât mai delicate și mai dificile, cu cât acțiunea romanului său este plasată în Germania de după cel de-al Doilea Război Mondial. *Cititorul* se transformă, astfel, pe nesimțite, într-o profundă meditație cu privire la nevoia de adevăr, de ispășire a vinei – sau măcar de asumare a ei – a unei întregi generații postbelice, considerată, adesea „norocoasă” de a se fi născut după ororile conflagrației mondiale. Căci situația lui Michael exact aceasta este: pus în fața dispariției neașteptate a iubitei sale, aflat în dificultatea de a se consola sau de a depăși acest moment care îl afectează emoțional mai mult decât va recunoaște vreodată, are ocazia de a o reîntâlni pe Hanna după ani de zile. Dar pozițiile celor doi sunt, acum diferite: el – student la Drept, iar ea – acuzată de crime împotriva umanității în timpul războiului. *Cititorul* este o carte care spune mult în puține pagini, dar fără a încerca să dea răspunsuri definitive ori a se considera în stare să stabilească vreun etalon al adevărului și al dreptății, ci tocmai lăsându-și cititorii să mediteze asupra unor chestiuni incomode. Pentru Michael e extrem de greu să afle că misterioasa lui iubită din anii adolescenței e o criminală de război, că a făcut rău neștiind cum ar fi putut să facă bine. Dar întrebarea subtextuală a cărții rămâne mereu deschisă și devine, pe parcurs, obsedantă: „Dar dumneavoastră/ tu/ alții/ ceilalți ce ați/ ai/ ar fi făcut?” Sau, cu variațiuni, pornind de la nedumerirea Hannei în fața judecătorului: „Ce ar fi trebuit să fac?” Mai ales în condițiile în care Hanna își va păstra marele secret până la sfârșitul procesului: nu știe să citească, acesta fiind motivul pentru care, în timpul pasionalei

legături cu Michael, ritualul lor erotic implica lectura. Transformată în țap ispășitor pentru greșelile mai multor gardiene, Hanna își va petrece mulți ani în închisoare, învățând să citească – singură și cu ajutorul casetelor conținând lecturi din cărți celebre pe care i le trimite Michael, fără însă a-i scrie vreodată și fără a avea curajul să o viziteze. Trădând, astfel, încrederea pe care, la începutul procesului, o avusese în el însuși, în capacitatea sa de a înțelege trecutul și de a se împăca cu cei din jurul său.

Desigur, întrebările în fața cărora este pus Michael însuși nu sunt nici puține și nici simple. Căci, eșuând în încercările de a avea o familie care să-i aducă împlinirea, el se va vedea urmărit mereu de imaginile trecutului, neputând scăpa de sentimentul care îl cuprinde în clipa în care o revede pe Hanna și află acuzațiile care i se aduc: un soi de culpabilitate de a nu fi cunoscut adevărul despre trecutul ei, o greu de explicat vinovăție pe care o resimte gândindu-se că, prin iubirea lor, a fost el însuși atins de greșelile (crimele) ei. Apoi, o altă dilemă morală a lui Michael e dacă ar trebui să depună mărturie în favoarea Hannei și să-i ușureze, astfel, pedeapsa. Sau e mai convenabil – din multe puncte de vedere – să fie pronunțată o sentință drastică, pentru ca, în acest fel, să se ofere un soi de ispășire comodă unei întregi națiuni și generații germane marcate de vinovăție? Este Hanna cu adevărat singura vinovată sau este ea mult mai vinovată decât alții, beneficiind, însă, de complicatele strategii ale unor avocați mai pricepuți? De aici marea problemă a lui Michael, cel care, pe de o parte, vrea să condamne faptele Hannei, dar, pe de altă parte, să le și înțeleagă până la capăt. Fără îndoială însă că ar fi deplasat să interpretăm romanul lui Schlink drept o alegorie națională, căci scriitorul nu merge nicicum către astfel de soluții simpliste, deși, nu o dată, neputința Hannei de a citi a fost discutată exclusiv din perspectiva „analfabetismului moral” al Celui De-al Treilea Reich. Excluzând interpretările de natură a judeca cu același etalon cantitativ, etic (sau de orice altă natură) fapte și realități diferite și greu cuantificabile, *Cititorul* se opune cu hotărâre tuturor acelor cititori care, nu o dată, au redus delicatele probleme din paginile cărții la un soi de polemică de genul „Ce e mai grav: să lași oamenii să moară arși de vii sau să nu știi să citești?” ori „Ce e mai rău: să iubești ascunzând adevărul sau să nu acționezi în favoarea

unei iubiri – fie ea și din trecut – atunci când ajungi să cunoști o parte din adevăr?”

Dincolo de astfel de polemici, romanul acesta se dovedește a fi și o veritabilă lecție de lectură pe care Schlink o oferă fără a da vreodată impresia didacticismului. O lectură esențială, de natură a spune câteva adevăruri esențiale cu privire la imposibilitatea ființei umane de a se detașa total de condiționările istoriei și ale trecutului tragic. Dar și o meditație cu privire la condiția literaturii, privită, aici, ca o punte în stare a face să dispară, măcar temporar, prăpastia dintre generații și de a revela marile adevăruri dintotdeauna și de pretutindeni chiar mai bine decât ar putea-o face mărturiile directe și de la fața locului – indiferent care ar fi acest loc. Dar *Cititorul* mai afirmă, pentru cei care n-au uitat să citească, încă ceva: că magia lecturii are limitele ei, literatura neputând înlocui, nici chiar prin intermediul marilor cărți ale umanității, autenticele legături umane. Dar că, la fel cum se întâmplă în paginile cărții lui Schlink, combinând elementele de ficțiune realistă cu note de poveste de dragoste, pe fondul sumbru al unui secol XX marcat de două conflagrații mondiale și de atâta moarte și suferință omenească, aceeași literatură poate contribui la împăcarea ființei umane cu trecutul și, desigur, cu sine.

## Thomas Wolfe. Capcana geniului și vocația mării literaturi

S-a spus despre el că ar fi cel mai important reprezentant al generației sale, unii critici neezitând chiar să facă o adevărată risipă de superlative, scrierile i-au fost, apoi, discutate (și disputate!) din cele mai diverse puncte de vedere, ajungându-se la controverse deja celebre, ce au pus în discuție nu strategiile narative sau caracteristicile esențiale pe care acest autor le-a impus în literatura americană, ci mai degrabă influența pe care diverși editori, de la Maxwell Perkins la Edward Aswell ar fi avut-o asupra lui și cu precădere asupra unora dintre textele sale, rămase nedefinitivate din cauza bolii și morții premature a prozatorului. A fost considerat, pe rând, genial, impresionant, unul dintre cei mai originali și străluciți scriitori ai secolului XX, sau, dimpotrivă, plictisitor, redundant, lipsit de substanță și de structură. Se numește Thomas Wolfe, iar în timpul scurtei sale vieți a publicat doar patru cărți: romanele *Look Homeward, Angel* (1929), *Of Time and the River* (1935), prin care demonstrează, dintr-o dată, capacitatea de a se raporta la entitatea geografică și mai cu seamă simbolică a Sudului american, volumul de povestiri *From Death to Morning* (1935) și eseul *The Story of a Novel* (1936), prin intermediul cărora se poate, însă, afirma, într-adevăr, că a impus o nouă orientare în spațiul cultural american și nu numai.

Contextul în care debutează și se afirmă Thomas Wolfe este extrem de complex și, mai cu seamă, nu e deloc lipsit de contradicții dintre cele mai numeroase. Căci anii '30 ai secolului XX au reprezentat, în literatura americană, momentul unor profunde transformări și, adesea, resistematisări ale mai vechii estetici ce păru-se a se fi impus o dată pentru totdeauna. Astfel, în 1931, Scott Fitzgerald anunța cu toată convingerea sfârșitul celebrei „Jazz Age”, pornind tocmai de la premisa că modelele culturale și sociale care dominaseră deceniul al treilea dispăruseră (din cauza noilor realități

ale lumii americane) parcă pe nesimțite dar, în mod clar, pentru totdeauna. Autorul *Marelui Gatsby* dădea chiar și o explicație pentru această nouă stare de lucruri, în primul rând considerând că mai vechea încredere ce domina lumea americană dispăruse, iar în locul ei se instalaseră temerile și angoasele de tot felul, acestea devenind marile constante ale noii lumi, aflate, practic, la toate nivelurile sale, sub semnul Marii Crize. Astfel că, în literatură, mai cu seamă la nivelul prozei, elementele naturaliste și cele ținând de temele mai mult sau mai puțin evident politice revin cu hotărâre, câtă vreme autori precum Sherwood Anderson, Upton Sinclair sau Theodore Dreiser abordează teme ce aduc în prim plan șomajul, mizeria din marile orașe și decăderea tot mai accentuată a valorilor lumii rurale. E momentul – așa cum rareori se va mai întâmpla în acest spațiu cultural – când scriitorii pot, pe de o parte, să provoace, prin opera lor, noua ordine politică sau economică, iar pe de altă parte, dar în același timp, să ridice adevărate imnuri de slavă națiunii, chiar simpla trecere în revistă a titlurilor reprezentative ale acestor ani, evidențiază acest fapt. Oricât de paradoxală ar putea să pară afirmația, autorii acestei epoci, de la John Dos Passos la Hart Crane sau Thomas Wolfe vor manifesta intenția de a explora în detaliu noile realități ale unei națiuni aflate în derivă, așa cum unii dintre ei nu se feresc s-o califice, celebrându-i, însă, tocmai calitățile epice evidențiate în primul rând de perioada Crizei și exemplificate pe de-a-ntregul de o națiune ce pare a nu-și mai găsi cu ușurința anterioară punctele de reper și valorile la care să se raporteze. Iar dacă, în scrierile unui Henry Miller sau Nathanael West, de exemplu, continuă, totuși, căutarea unei dominante artistice care a fost adesea numită „suprerealism gotic modern”, Thomas Wolfe alege să aducă în prim plan, încă din primele pagini ale romanului său *Look Homeward, Angel* elementul social, utilizându-l, însă, spre deosebire de predecesorii sau chiar de unii dintre contemporanii săi, pentru a exprima tocmai o subiectivitate care, pe drept cuvânt, poate fi numită prodigioasă. Iar dacă, de pildă, John Steinbeck a insistat să reamintească mereu cititorilor săi dimensiunea epică aflată cumva dincolo de dezamăgirea generală ce domina lumea americană a celei de-a doua părți a anilor '30, Thomas Wolfe a ales să se raporteze, implicit, la mai vechea tradiție a aspirației americane spre

dimensiunea transcendentă, dovadă – dacă mai era nevoie – că aceasta nu s-a stins o dată cu frământările determinate de Marea Criză. În acest context, fără să facă nici o clipă abstracție de epoca pe care o trăia împreună cu întreaga Americă, Wolfe a abordat întotdeauna și în toate scrierile sale, de mai mari sau mai mici dimensiuni, teme legate de semnificațiile nopții, întunericului, somnului și, desigur, morții, marea obsesie a operei sale în ansamblu. Iată, în acest sens, câteva rânduri dintr-una din povestirile incluse în volumul *De la moarte până-n zori*<sup>\*</sup>: „Chipul nopții, inima întunericului, glasul flăcărilor – am cunoscut tot ce trăiește, mișcă și trudește în umbra destinului ei. Am fost fiul nopții, un copil în marea ei familie și am simțit tot ce simte inima celor care iubesc noaptea. I-am văzut în nenumărate locuri și nimic din ceea ce fac sau spun nu-mi este necunoscut.” (*Moartea – sora cea mândră*). Nimic altceva, în fond, decât o nouă încercare, bazată, fără îndoială, pe un alt tip de sensibilitate și pe o nouă estetică, de a ajunge la sensul profund al unei (alte) adevărate „inimi a întunericului”, tentativă îndreptată, desigur, în altă direcție decât cea consacrată prin celebra carte din 1902 a lui Joseph Conrad. Desigur, de aici mai era doar un pas, iar tânărul Wolfe nu a ezitat să-l facă, până la descoperirea unui adevărat tărâm interior, „the city of myself, the continent of my soul”, după cum se va exprima el însuși, toate identificabile în impresionanta „rețea” – a literaturii de până la el, desigur – dar, deopotrivă, în realitatea nu o dată dură a orașelor americane, expresia simbolică a acestora fiind de găsit mai cu seamă în volumul său postum *The Web and the Rock* (1939).

Volumul de povestiri *De la moarte până-n zori* este centrat, în fapt, pe aceleași mari coordonate și, dacă ne gândim bine, i se potrivește perfect prefața pe care Wolfe a scris-o pentru *Look Homeward, Angel*, adevărată profesiune de credință a autorului: „Orice operă serioasă este autobiografică. Iar aceasta este o carte ce are la bază însăși viața mea.” Ulterior, într-o deja celebră scrisoare, Thomas Wolfe adăuga: „Există puține vieți cu adevărat eroice, iar singura despre care știu multe lucruri este chiar a mea.” În fond,

---

<sup>\*</sup> Thomas Wolfe, *De la moarte până-n zori*. Traducere de Anca-Gabriela Sîrbu, Iași, Editura Polirom, 2008.

asemenea lui Walt Whitman, țelul recunoscut ca atare al lui Wolfe a fost, de-a lungul întregii lui creații, să reușească să ofere, prin intermediul scrierilor sale, pe de o parte o imagine cât mai convingătoare a realității sociale a vremii sale, iar pe de altă parte, să faciliteze accesul cititorilor la profunzimea gravă a mitului, totul centrat, însă – și aici e de găsit extraordinara sa originalitate – în jurul eului auctorial însuși, conceput, cumva, într-o formulă aparent inedită, dar care, la o lectură atentă, se dovedește a descinde din estetica marelui romantism, îmbogățit cu notele mișcării transcendentale americane. Iar aceste aspecte sunt evidente în toate cele paisprezece texte ce compun volumul de față, de la prima povestire a cărții, *Moartea – sora cea mândră*, la *Numai morții cunosc Brooklynul* și de la *Întuneric în pădure, necuprins ca timpul*, la tulburătoarea povestire, de doar câteva pagini, dar impresionantă nu doar prin concizie, ci și prin profunzimea și substanța semnificațiilor, *Cei de aproape și cei de departe*. Este povestea unui mecanic de tren care se bucură ori de câte ori, în apropierea unei halte dintr-un oraș de provincie, o femeie îi face semn cu mâna. Gestul, repetat zilnic, întâi de mamă, apoi și de fiica ei, are darul de a-i aduce mecanicului o bucurie nebănuită și o încurajare cum nu mai primise din partea nimănui. Dar când, după ani de zile, la ieșirea sa la pensie, merge să le cunoască personal pe cele două femei și să le mulțumească pentru căldura pe care i-o arătaseră, întâlnește două străine cu care îi este imposibil să lege o conversație. Și simte, deodată, că a îmbătrânit. Și că, inevitabil, se apropie de moarte, incapabil să mai creadă, acum, în vreo posibilă încurajare sau gest de căldură umană: „Și înțelese că pierise pentru totdeauna, că nu va mai redobândi nicicând farmecul acelui drum pierdut și luminos, imaginea șinelor strălucitoare, peticul de lume imaginară, mărunță și bună, rodul speranțelor sale.”

Desigur, autorul își asumă, în toate aceste texte – și o face întotdeauna pe de-a-ntregul, rolul de căutător al marilor adevăruri ale existenței umane, dar își dorește să aibă până la capăt și capacitatea de a experimenta, la modul simbolic, toate aspectele despre care alege să scrie. Se întâmplă așa în volumul *De la moarte până-n zori*, privit în ansamblu, pentru că, și aici, ca și în marile sale romane, Thomas Wolfe are mereu în vedere, cel puțin subtextual, căutări ale sensului existenței, transformate, uneori, în căutarea unui

reper spiritual, a unui mit fondator, într-una din multiplele sale posibile înfățișări. Astfel încât cadrul inițial al unora dintre povestirile din această carte, acela al unor comunități locale limitate, unde viețile tuturor sunt cunoscute de toți ceilalți, și care amintesc, pe alocuri, de unele scene din *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, tinde să se transforme, treptat, în spațiul mult mai vast al marelui oraș, locul predilect al desfășurării scenelor determinante ale noii istorii americane privite în ansamblu. De aici și noua dimensiune stilistică a unor texte, cu accentul pe retorică nu o dată acuzată, de importante voci ale criticii, de extravaganță și inadecvare, dar care a fost tocmai elementul de natură a-i atrage întotdeauna pe cititorii din generațiile mai tinere, Wolfe dovedindu-se, și în această privință, un demn urmaș al vechii tradiții, retorice, de astă dată, a literaturii Sudului american, cu toate că el, spre deosebire de Faulkner, nu a încercat niciodată să-și ordoneze în totalitate vastul material epic și nici să-și disciplineze, riguros, limbajul. Însă elementul cu adevărat definitoriu pentru majoritatea povestirilor din *De la moarte până-n zori* este o extraordinară capacitate de prefigurare a marilor construcții narative care vor urma, căci se întrevăd, aici, numeroase caracteristici definitorii care vor fi pe larg analizate de critică în *The Web and the Rock* și mai ales în *You Can't Go Home Again* (1940), fiind vorba, în ambele cazuri, de creații publicate postum. În primul rând, Wolfe dovedește perfectă intuiție a mersului istoriei și a schimbărilor inerente aduse de acesta (fiind celebră, în acest sens, afirmația sa, „Cred că suntem pierduți cu toții, aici, în America, dar sper că vom fi, totuși, găsiți”), precum și capacitatea de a trata tema deziluziei ce urmează, practic, inevitabil, consumării oricărei experiențe umane, fapt evident poate mai clar decât oriunde altundeva în *Cei de aproape și cei de departe*, textul fiind considerat – pe bună dreptate și nu doar o dată – expresia desăvârșită a laturii întunecate a mai vechiului transcendentalism american. Wolfe demonstrează, pe tot parcursul acestui volum de povestiri, o cunoaștere profundă a realităților americane, diferită, însă, de cea a contemporanilor săi Sherwood Anderson sau Sinclair Lewis, care se bazau mai degrabă pe intuiția speculativă, respectiv pe observația cât mai exactă, apropiindu-se, oarecum, de viziunea subiectivă a lui E. E. Cummings, din *The Enormous Room*. De aici, poate, și preocuparea sa constantă

pentru viața ascunsă – a oamenilor și a lucrurilor – care-l apropie pe autor de maniera de a scrie a lui Hart Crane și îi face proza scurtă pe deplin comparabilă cu unele dintre cele mai bune pagini ale lui James Joyce.

Cu toate că s-a plasat în buna descendență a lui Whitman – iar unii critici au afirmat, dimpotrivă, că tocmai deoarece a ales această cale –, accentuând nu o dată excesiv latura lirică a expresiei artistice, Thomas Wolfe a intrat, încă de la sfârșitul anilor '30, într-un con de umbră în primul rând pentru că opera sa nu îi mulțumea nici pe aceia mai mult sau mai puțin apropiați de orientarea de stânga, ce doreau un accent cât mai clar pus pe aspectele sociale și pe determinismul economic, dar nici pe reprezentanții Noii Critici, punând mai presus de toate forma și precizia artistică. S-a spus, nu o dată, că Wolfe însuși a fost acela care a provocat acest parțial declin, fiind celebră afirmația pe care, încă în 1936, Bernard DeVoto a făcut-o cu privire la scrierile sale „Geniul nu este suficient.” Dar tot Wolfe rămâne pentru totdeauna scriitorul care, alegând proza, a știut mereu cum să utilizeze toate resursele marii poezii în opera sa. Nu ca să demonstreze că e genial și cu atât mai puțin că geniul ar fi suficient, ci, poate, doar pentru a convinge, niciodată la modul discursiv și cu atât mai puțin didacticist, că adevărata literatură va avea mereu cititorii ei, cei dispuși să dea atenție, chiar și într-o lume adesea mult prea grăbită, unor amănunte de felul celor cu care își începe el cel dintâi roman: „A stone, a leaf, an unfound door [...] and of all the forgotten faces.”

## Miguel Delibes. Exerciții de sinceritate

Privit, de decenii bune înapoi, drept unul dintre cei mai reprezentativi scriitori spanioli ai epocii postbelice, Miguel Delibes (n. 1920) este nu doar un romancier cu adevărat remarcabil, ci și unul dintre cei mai convinși susținători ai libertății – de expresie, de gândire, de acțiune – din spațiul cultural hispan. Distins cu numeroase premii literare, de la Premiul Principelui de Asturias (1982), la Premiul Cervantes (1993), Delibes marchează o nouă orientare în literatura spaniolă contemporană, fiind printre acei creatori care au reușit să depășească toate *-ismele* ultimelor decenii și să abordeze, cu o profundă înțelegere și cu o deplină adecvare a mijloacelor artistice, tema condiției umane și a problemelor stringente ale Spaniei de după Războiul Civil. Faptul este evident încă de la debutul său, din 1948, reprezentat de romanul *La sombra del ciprés es alargada* și confirmat, apoi, de toate creațiile sale în proză, fie că e vorba despre *El camino* (1950), *Diario de un cazador* (1955) sau *Diario de un emigrante* (1958). Iar dacă toate acestea păstrează, mai mult sau mai puțin, un anumit aer de exercițiu sau sunt un soi de căutare a celui mai adecvat ton narativ, odată cu *Cinci ore cu Mario* (*Cinco horas con Mario*, 1966)\* devine evidentă maturitatea deplină a scriitorului, precum și capacitatea sa de a trata tema morții, a dificultății / imposibilității comunicării în cuplu, a singurătății omului, chiar și în mijlocul unei familii aparent armonioase. În plus, romanul acesta marchează, pentru evoluția autorului, și depășirea mai vechii sale maniere de creație, apropiată oarecum de cea realist-tradițională, în favoarea unui nou tip de realism, prin excelență poetic, pe alocuri marcat de ironia subversivă – toate cu scopul de a structura pe de-a-ntregul convingător un discurs capabil să rostească toate marile adevăruri ale Spaniei anilor '60.

\* Miguel Delibes, *Cinci ore cu Mario*. Traducere de Tudora Șandru Mehedinți, București, RAO Publishing Company, 2009.

Fiind, în principiu, înregistrarea minuțioasă a reacțiilor, gândurilor și vorbelor lui Carmen Sotillo în timp ce-și priveghează soțul de curând decedat, Mario Diez Collado, *Cinci ore cu Mario* pune față în față două moduri diametral opuse de a privi și înțelege existența: pe de o parte, cel al lui Carmen, reprezentanta prin excelență a unei Spanii dogmatice, închise și închistate într-o mulțime de prejudecăți și tipare prestabilite de comportament, iar pe de alta al lui Mario, intelectual crezând cu tărie în idealurile sale, în pofida părerilor comune, apărător al libertății și al trăirii autentice. Artificiul de construcție și marea artă a lui Miguel Delibes apar, astfel, încă din primele pagini: căci, câtă vreme Carmen își exprimă (adesea cu vehemență) toate nemulțumirile și resentimentele adunate de-a lungul anilor – nu puțini – de căsnicie, Mario este pe catafalc. Iar lungul solilocviu al femeii, menit, în viziunea ei, să-i justifice atitudinile ori alegerile, să-i explice toate eșecurile și frustrările, nu face, în realitate, decât să o acuze, în ciuda încercării sale disperate de a-l acuza exclusiv pe Mario (cel aflat, practic, în imposibilitatea de a mai spune ceva în apărarea lui) pentru o existență care nu l-a făcut fericit pe nici unul dintre ei. De aici ironia amară, prezentă pe tot parcursul cărții.

Reprezentând, după cum spunea Delibes însuși, „o expresie a incompatibilității dintre naturi umane diferite și a incapacității majorității semenilor noștri de a înțelege complexitatea și profunzimea”, romanul *Cinci ore cu Mario* face uz, într-un mod realmente remarcabil, de o serie de tehnici accentuate lirice (mai cu seamă ritmul inconfundabil) și dramatice (în primul rând, tehnica opoziției și perfecta intuiție a dozării tensiunii de-a lungul monologului interior al lui Carmen). Astfel, Miguel Delibes structurează, aproape pe nesimțite, un întreg univers uman, implicând, pe de o parte, elementele temporale (desigur, cele cinci ore, numărate de la lăsarea seriei și până în zorii zilei), cele spațiale (camera mortuară), iar pe de alta rolul pe care îl joacă – aproape ca pe o inedită scenă de teatru – fiecare personaj în parte, între acestea, esențial rămânând, fără îndoială, cel al lui Mario, definit prin tăcere și absență, dar cu atât mai pregnant. Lumea este, așadar, reprezentată, în primul rând prin intermediul conștiinței reflectate în limbaj, de aici rezultând, desigur, și numeroasele tensiuni, multe dintre ele lăsate în mod deliberat nerezolvate până la

finalul textului. Și tot de aici sensul structurării circulare a romanului, căci *Cinci ore cu Mario* începe și se încheie cu câte un capitol cu rol de prolog, respectiv de epilog, implicându-i, ca într-un veritabil joc scenic, pe cei prezenți la înmormântarea lui Mario. Iar între aceste capitole se afla amintirile, dorințele reprimite, acuzele și explicațiile tardive ale lui Carmen, punctate, de fiecare dată, prin intermediul câte unui pasaj biblic, ce servește ca pretext pentru divagațiile femeii mai mult contrariate de moartea neașteptată a soțului decât îndurerate de pierderea suferită. Tocmai de aceea, ideile lui Carmen se repetă, tinzând să devină obsesii ale unei femei marcate de o căsnicie păstrată mai mult de dragul menținerii unei aparențe a fericirii domestice decât din alte considerente. Lungul său monolog interior devine astfel, un soi de temă cu variațiuni, iar romanul în ansamblu dă impresia că este definit mai degrabă de un ritm interior decât de o structură narativă ca atare. Astfel, sunt definite nu doar complicatele relații de familie, ci și atitudinile față de cunoscuți și de prieteni, ci și realitățile Spaniei epocii ce a urmat anilor de război, marcată, pe de o parte, de cei visând o întoarcere spre trecut, asemenea lui Carmen, și de cei care sperau, totuși, că țara lor poate avea un viitor, precum Mario.

Comparată nu de puțini critici cu Antonia Quijano, nepoata lui Don Quijote, incapabilă să înțeleagă idealurile eroilor din romanele cavalești, Carmen se definește pe sine ca fiind, în primul și în ultimul rând, „o femeie cu principii”, devenind, practic, prin obsesia ei pentru puritate și reprimarea oricărei dorințe erotice o altă imagine a unei alte și altfel de Bernarda Alba (eroina din teatrul lui Federico García Lorca), deși, trebuie să recunoaștem, lipsită de capacitatea aceleia de a trăi și exprima tragedia. Căci, dacă Bernarda Alba își susținea ideile cu o autenticitate ce devenea de-a dreptul convingătoare, Carmen Sotillo este lipsită complet de această dimensiune a tragicului, câtă vreme toate așa-zisele ei „principii” nu sunt altceva decât expresia unei rutine și a obișnuinței de a prelua (fără a căuta vreodată să înțeleagă) ideile celorlalți, simptomatic, întotdeauna ale celor având o autoritate asupra ei: tata, mama, reprezentanții bisericii, prietenele beneficiind de avantaje materiale la care, fără a recunoaște, râvnește. Miguel Delibes pune, în acest fel, degetul pe o rană pe care, cel mai adesea, scriitorii spanioli



contemporani au evitat s-o atingă, afirmând, subtextual, că cel mai rău lucru în ceea ce privește Spania tradițională nu este că aceasta apără cu îndârjire principiile unei epoci anterioare, ci că le apără fără a le înțelege și fără a-și pune problema dacă acestea mai sunt de actualitate, mai grav chiar fiind faptul că le uită pe dată atunci când interesele de moment o cer... Mario, pe de altă parte, învăluit în tăcerea sa impenetrabilă, aparent incapabil să-i dea replica soției sale, se impune, de dincolo de moarte, ca un veritabil personaj absent dintr-o dramă contemporană, dar cu atât mai multă forță. Definit de Esther ca „unul dintre cei ce reprezintă conștiința acestei lumi”, totalmente neînțeles de Carmen și de numeroși dintre cunoscuții lui, el devine, progresiv, mult mai viu decât soția sa, fiind definit, indirect, drept intelectualul autentic, ce nu se mulțumește doar să gândească, ci visează să-i poată face și pe cei din jurul său să gândească. Fără să aleagă să-l idealizeze sau să-l transforme – așa cum, poate, ar fi fost oarecum la îndemână, mai cu seamă pentru eventualele lecturi în cheie alegoric-hispană – în vreun Crist al mariajului sau în vreun Quijote incapabil să se adapteze lumii în care trăiește, Delibes face din Mario unul din cele mai convingătoare și profunde personaje din întreaga sa creație. Mario, cel care nu știe să danseze dansurile la modă, cel incapabil să cânte la chitară, cel neștiind cum să câștige destui bani pentru a cumpăra o mașină care să mulțumească vanitatea soției sale, cel care se încapățânează să scrie cărți care nu se vând, dar în care, din nou, se încapățânează să creadă cu tot sufletul, chiar dacă știe că nu va ajunge niciodată nici celebru, și nici bogat. Nu doar pentru a reprezenta, alături de Carmen, „cele două Spanii dintotdeauna”, despre care au vorbit generații întregi de esești, ci pentru a spune marile adevăruri ale Spaniei unei epoci care încă nu s-a încheiat cu desăvârșire.

## Vocile Bosniei

Aproape necunoscut în Occident, cu excepția, poate, a cercurilor literare, Meša Selimović (1910 – 1982) este considerat, în spațiul cultural de unde provine, drept unul dintre cei mai importanți romancieri din literatura fostei Iugoslavii în secolul XX. Debutând relativ târziu și abordând, în toate creațiile sale, aspecte ale relațiilor dintre sârbi, croați și musulmani (delicate și complicate încă din epocile trecute), scriitorul a fost inclus, adesea, printre reprezentanții tendințelor așa numitului „localism balcanic specific Iugoslaviei” – dar privit, mereu, drept un autor marginal – sau, alteori, disputat între musulmanii bosniaci (de care Selimović ține prin însăși originea sa, prenumele său fiind, inițial, Mehmed, schimbat ulterior în cel de origine slavă, Meša) și susținătorii cauzei culturii sârbe (de care, în câteva rânduri, el însuși a declarat că se simte întru totul apropiat). Situația aceasta, și așa complexă dacă o privim cu atenție și putând determina erori de receptare în cel mai bun caz ori, în cel mai rău, reacții personale adverse față de textele lui Selimović în ansamblu sau chiar față de el personal, așa cum s-a întâmplat, nu o dată, în timpul vieții scriitorului, a fost, evident, de natură a întârzia interpretarea adecvată a unei opere românești de excepție. De altfel, obstacolul limbii a reprezentat o altă piatră de încercare pentru cititori și critică, dacă ținem seama că traduceri integrale ale marilor sale romane, *Dervișul și moartea* (1966)\* și *Fortăreața* (1970) au fost publicate, în Occident, abia după decenii întregi de la apariție. În plus, ambele cărți au acțiunea plasată în Bosnia, mai cu seamă la Sarajevo și, mai mult decât atât, totul se desfășoară pe fundalul unei Bosnii prezentate într-o accentuată relație de supunere față de puterea Otomană a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea.

---

\* Meša Selimović, *Dervișul și moartea*. Traducere de Voislava Stoianovici, București, Editura Leda, 2009.

Desigur, interpretarea cea mai îndemână a fost etichetarea Bosniei din romanele lui Meša Selimović drept „un cadru general valabil”, în stare să reprezinte spațiul ideal pentru discutarea, subtextuală, „a problemelor eterne ale condiției umane”, ori, alteori, drept expresia sincretismului cultural al întregii zone a Balcanilor, câtă vreme textele acestea aduceau, la tot pasul, o subtilă critică la adresa modului în care turcii au condus Bosnia și a consecințelor acestei dominații îndelungate. Pe de altă parte, nu pot fi trecute cu vederea nici elementele autobiografice prezente în toate scrierile lui Selimović, dar poate că mai evident decât oriunde în *Dervișul și moartea*, carte care poate fi citită – așa cum a și fost, nu o dată – ca un atac deghizat la adresa regimului socialist al lui Tito. Fiind, în linii mari, povestea încercărilor disperate ale lui Ahmed Nurudin, derviș al unei vestite „tekii” (mânăstiri) din Sarajevo, de a-și salva fratele întemnițat și torturat pe nedrept de către autorități, desigur că *Dervișul și moartea* include, în paginile sale, numeroase trimiteri la situația lui Meša Selimović însuși, al cărui frate a fost arestat, murind, ulterior, în temniță, în condiții niciodată elucidate până la capăt. Dar dincolo de tentația de a citi totul în cheie biografică, acest roman se dovedește, la o lectură atentă, în stare a spune mult (și multe!) nu doar despre Bosnia și problemele spinoase ale relațiilor dintre etnii și religii care au marcat dintotdeauna acest colț de lume, ci și despre un nou și necesar mod de lectură și de interpretare a chiar textului *Coranului* în contextul acestei lumi – o „insulă” islamică, dar aflată, în Balcani, la întretăierea a numeroase influențe culturale și nu numai. Nu întâmplător, fiecare capitol al romanului începe cu un citat (excelent ales, de fiecare dată!) din *Coran*, iar amănuntul acesta, alături de altele, la fel de semnificative, va deschide o nouă cale de înțelegere a prozei lui Meša Selimović, ea fiind, mereu, dedicată problemelor stringente ale Iugoslaviei contemporane autorului, cadrul oriental utilizat cu măiestrie purtând, practic, în sine, relația dintre textul literar ca atare și contextul cultural mai larg la care scriitorul s-a raportat întotdeauna.

Acțiunea începe în după-amiaza sărbătorii Sfântului Gheorghe, o sărbătoare străină – creștină fiind – pentru musulmanii din Sarajevo, dar, cu toate acestea, o sărbătoare de care nimeni nu vrea sau nu poate să facă abstracție. Nici măcar Ahmed Nurudin, dervișul sfâșiat

de frământări lăuntrice la gândul suferințelor îndurate de fratele său în temniță și pe care este decis să-l salveze cu orice preț, chiar cu acela al târgului pe care îl încheie cu familia unui tânăr prieten, Hasan, de a-l trăda pe acesta în schimbul unei vagi promisiuni de ajutor. Dar planul pe care Nurudin îl pune la cale va determina, pe principiul bulgărelui de zăpadă, punerea în mișcare a numeroase forțe – politice, financiare, religioase – care vor determina un final neașteptat, poate, pentru cititorii grăbiți ori prea obișnuiți cu grilele de lectură ale literaturii occidentale. Căci Meša Selimović construiește cu răbdare o lume aparte, dominată de prezența dervișilor, de autoritatea muftiului ori a cadului, de umbroasele tekii și de sărbători islamice care, însă, la o lectură atentă, se va dovedi a fi o adevărată structură simbolică, întemeiată pe principiul exagerării deliberate, câtă vreme toate celelalte culte sau naționalități ale Bosniei sunt trecute complet sub tăcere. Autorul nu intenționează, este clar, să dea o replică a lumii reale ori a situației interetnice reale a Bosniei, ci dorește să recupereze exclusiv acele elemente – musulmane – ignorate în mod voit în perioada socialistă.

De aici și latura subversivă din *Dervișul și moartea*, adesea ignorată de critica orbită de elementele de atmosferă, ori de acelea lirico-simbolice care, fără îndoială, sunt, la rândul lor, prezente în text. Până și numele musulmane ale majorității personajelor funcționează ca indici culturali, dar ironia autorului este și ea prezentă, căci, încă din primele pagini ale romanului, Nurudin meditează asupra numelui său, Ahmed: „mă gândesc la el cu uimire, ba uneori în derâdere, căci înseamnă <<lumina credinței>>, iar trufia asta n-am avut-o niciodată, ba, astăzi, mi-e și întrucâtva rușine de el.” Desigur, atitudinea aceasta, evidentă tocmai în momentul în care, ajuns la patruzeci de ani, protagonistul se decide să povestească întâmplările care i-au marcat viața, sugerează de pe acum viitoarea pierdere a credinței religioase, la capătul confruntării cu autoritățile și cu regulile unei lumi lipsite de conștiință și de principii. Este semnul înstrăinării musulmanilor nu doar de numele lor, pe care, după generații, le resimt ca fiind goale de sens, ci și față de coordonatele spirituale la care, anterior, încercaseră să se raporteze – așa cum se întâmplă mai cu seamă în cazul lui Hasan, cel care, prin atitudinea sa și, nu în ultimul rând, prin povestea de dragoste pe care o trăiește alături de o creștină, Marija,

subminează fundamentele teritoriului unde s-a născut. Subtextual, alegerile lui Hasan și revolta sa împotriva clișeelelor de comportament sugerează o altă posibilă interpretare a Bosniei, văzută ca un veritabil „al treilea spațiu”, diferit atât de lumea musulmană a Arabiei, cât și de cea occidentală a Europei. De aici și sensul profund al citatelor extrase din *Coran* dar – fapt esențial! – întotdeauna în mod distorsionat (aspect evident mai ales în primul astfel de exemplu, unde ordinea versetelor e inversată, iar unele fragmente ale textului original sunt omise), astfel încât să corespundă intențiilor personajelor care se raportează la cartea sfântă pentru a reuși, în cele din urmă, să se descopere și să se împace cu sine. Amănuntul acesta se bazează, fără îndoială, pe o excelent stăpânită tehnică a ambiguității sensurilor, marea temă din *Dervișul și moartea* dovedindu-se, deci, a fi căutarea adevăratei identități – de aici și paralelele oricând posibile între Nurudin și Stephen Dedalus din opera lui Joyce. Nu întâmplător, narațiunea, mereu la persoana întâi, îl plasează pe dervișul protagonist, cumva la mijloc, între lumile fie ele și medii sociale ori culturale prin care se mișcă, mereu în căutarea unei poziții privilegiate, care să-i permită a fi tangibil ori intangibil, după caz și în funcție de personajele cu care intră în contact, fapt reflectat în intensitățile diferite pe care vocea – ori vocile – lui Ahmed Nurudin le adoptă pe parcursul relatării. Astfel că, pe drumul dificil al descoperirii de sine a eroului, Bosnia însăși se dovedește a fi un spațiu complex, scăpând mereu clișeelelor cu care atât Orientul, cât și Occidentul erau mult prea obișnuite („enclava musulmană din inima Europei”) și încercând, dincolo de cuvintele rostite sau scrise ale lui Nurudin, să-și afirme, măcar din fundal, propria voce și, desigur, individualitate.

## Teru Miyamoto. Lunga toamnă a singurătății

„Drumul pe care/ nimeni nu mă urmează –/  
seară de toamnă.” (Matsuo Basho)

Ce se întâmplă cu o căsnicie atunci când bărbatul, căsătorit abia de doi ani, este descoperit în stare de inconștiență, în urma unei (aparente?) tentative de dublă sinucidere din dragoste, alături de o femeie a cărei viață nu mai poate fi salvată? Desigur, odată ce soția află toate aceste amănunte, mariajul are toate șansele să se destrame, devenind, dintr-o dată, asemenea unui vas de sticlă făcut țăndări. Dar ce se întâmplă dacă între cei doi soți, în ciuda celor petrecute, mai există sentimente? Este doar una din întrebările la care romanul lui Teru Miyamoto, *Brocart de toamnă*<sup>\*</sup>, încearcă să dea un răspuns. Căci aceasta este situația esențială din cartea de față, întâmplarea care marchează viața protagoniștilor într-o măsură mult mai mare decât sunt ei pregătiți, la început, să accepte ori chiar să înțeleagă. Vor trece zece ani de la teribilele evenimente și de la divorțul la care ajung delicata Aki și nesăbuitul Yasuaki pentru ca cei doi să fie pe deplin capabili a privi în urmă dar, deopotrivă, a reflecta cu adevărat asupra propriilor sentimente.

Aproape necunoscut în Occident, în ciuda aprecierii unanime de care se bucură de multă vreme, în Japonia, Teru Miyamoto a început să cunoască o oarecare notorietate – cel puțin în cercurile cinofililor vestici pasionați de lumea Orientului – mai cu seamă ca urmare a ecranizării romanelor sale *Râul licuricilor* și *Lumina fantomatică*. *Brocart de toamnă*, cartea sa apărută în 1982, este, practic, prima din creația sa care depășește cu adevărat granițele

---

<sup>\*</sup> Teru Miyamoto, *Brocart de toamnă*. Traducere și note de Angela Hondru, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

Japoniei, fiind tradusă în mai multe țări și cunoscând un real succes. Însă, dincolo de subiectul oarecum șocant (dar nereușind să depășească nicio clipă șocul provocat cititorilor occidentali de narațiuni cum ar fi cele ale lui Fumiko Enchi, și e suficient să ne gândim, în acest sens, la *Măștile* sau *Ani de așteptare*), dincolo de tehnica epistolară (utilizată, însă, în mod strălucit în literatura japoneză modernă de către Yasushi Inoue, în romanul *Pușca de vânătoare* sau, parțial, de Shusaku Endo, în *Tăcere*) și dincolo de permanenta punere în legătură a trăirilor personajelor cu elementele naturii (domeniu unde Yasunari Kawabata, prin *Țara zăpezilor* sau *Vuietul muntelui*, rămâne maestrul incontestabil), la sfârșitul lecturii acestei cărți, cititorul se poate întreba, pe bună dreptate, prin ce rezistă textul și prin ce cucerește. Căci *Brocart de toamnă* este, realmente, un roman care cucerește și care își ține cititorii, de la prima și până la ultima pagină, captivi în mijlocul lumii ficționale pe care scriitorul o construiește cu o măiestrie uimitoare. La o lectură atentă, vom observa că, în mare măsură, *Brocart de toamnă* se impune, chiar și în contextul literaturii nipone contemporane, tocmai prin această capacitate a autorului – nu întotdeauna remarcată sau subliniată la justa sa valoare – de a încerca să dea un răspuns (dar nu unic și nicidecum definitiv!) acelor întrebări la care chiar protagoniștii întâmplărilor relatate refuză, uneori, să se gândească. În primul rând întrebării deja amintite: ce se întâmplă când, în ciuda unor evenimente cum sunt cele care marchează căsnicia lui Aki și a lui Yasuaki, între cei doi mai există sentimente? Problema este însă că, fie din mândrie, fie cedând prea ușor presiunii exercitate de energicul tată al lui Aki, cei doi aleg să se despartă, fără ca măcar să încerce să-și acorde o a doua șansă. Iar când se reîntâlnesc, întâmplător, după zece ani, amândoi schimbați, ea – soție incapabilă să-și iubească noul bărbat și mamă nefericită a unui copil cu handicap fizic sever, iar el – îmbătrânit înainte de vreme, demarând mereu afaceri dubioase și falimentare, trecând de la o parteneră la alta, își dau seama, chiar și fără a vorbi prea mult, în afara câtorva cuvinte formale, că nu sunt fericiți. Iar întâlnirea aceasta determină o consistentă corespondență, schimbul lor de scrisori având darul de a clarifica, chiar și după atâta timp, evenimentele care le-au determinat divorțul și, poate mai ales, de a le clarifica sentimentele cu privire la propriul prezent – și, nu în

ultimul rând, a-i ajuta să ia deciziile mult amânate asupra viitorului. Iar în acest context, nu mai trebuie discutat sensul mărturisirilor tardive pe care și le fac cei doi, după zece ani, deoarece pentru ei nu este esențial să clarifice, așa cum ar fi făcut-o, poate, niște protagoniști occidentali, dacă mai are vreun rost să analizeze trecutul. Ci important este, pentru Aki și Yasuaki, să descopere în ei înșiși tocmai curajul de a analiza acest trecut comun și de a-și spune, chiar și după atâția ani și la capătul atâtor suferințe, adevărul.

Romanul lui Miyamoto este dominat de o noțiune specific japoneză, provenită, ca și în cazul prozei lui Yasunari Kawabata, marele său predecesor, din estetica haiku-ului, și anume „mono no aware” (care, tradusă în sens strict, înseamnă „patosul lucrurilor”, însă conceptul reunește în sfera sa și alte semnificații, cum ar fi: „fugacitatea impresiilor”, „simțire adâncă”, „tristețea lucrurilor”). Ideea pe care merge scriitorul, venită, desigur, pe filiera tradiției nipone, este aceea că toate aspectele naturii sunt frumoase tocmai pentru că viața lor este atât de efemeră. De aici sugerarea permanentă a melancoliei existente pretutindeni, precum și a necesității de a privi cu înțelegere și compasiune totul. Iar dacă, de exemplu, Kawabata includea, în scrierile sale, adevărate ceremonii ale contemplării florilor de cireș sau a conturului îndepărtat al munților acoperiți cu zăpadă, Teru Miyamoto se centrează, aici, pe simbolurile toamnei, chiar întâlnirea celor doi avându-și pretextul într-o călătorie pe care fiecare o face pentru a admira culorile autumnale pe muntele Zao, primul mesaj pe care Aki i-l adresează lui Yasuaki subliniind exact amănuntele ce marchează întreteserea sentimentelor sale cu peisajul pe care îl contemplă: „Grădina cu dalii se situa pe o pantă lină. Nu i se vedea decât conturul vag și se distingea un parfum ușor. [...] Încremenisem de atâta frumusețe și strălucire. Dar câtă singurătate se deslușea în puzderia de stele! Și câtă spaimă purta cu sine acea întindere nemărginită!” Deloc întâmplător, corespondența lui Aki cu Yasuaki durează un an, dintr-o toamnă în alta, amândoi fiind convingși că acest schimb de scrisori este menit să se încheie la un moment dat, după ce ambii vor ajunge la o împăcare – fie ea și parțială – cu evenimentele care le-au marcat viața. În fond, corespondența lor brodează, ca pe un model deja existent, pe tema trecutului, dar, ajunși fiind la o altă vârstă și având,

acum, o altă experiență, cei doi vor reuși, la capătul mărturisirilor pe care și le fac, să privească, pentru prima dată cu adevărat, și către viitor. Toamna devine, astfel, nu doar semnul sfârșitului – al corespondenței foștilor soți ori al căsniciei formale a lui Aki, cea care decide, finalmente, să-și părăsească soțul care are de ani de zile o relație extraconjugală – ci și al noului început pe care cei doi trebuie să-l găsească, fiecare pentru sine, și să-l hrănească și cu amintirile pe care, abia acum, și le-au asumat pe de-a-ntregul. Căci, pe de altă parte, este evident că sentimentul de profundă legătură cu natura nu exclude nici o clipă conștiința efemerității universale, devenind clar, în acest punct, că frecvențele referiri la imaginile toamnei (frunzele îngălbenite, copacii desfrunziți etc.) din acest roman corespund aceluia „kigo” prezent în fiecare haiku, elementul care permite localizarea exactă în anotimp și, totodată, în spațiul moral al sufletului nipon. În acest sens trebuie privită și afirmația lui Aki, cea care, după despărțirea de primul ei soț, ajunge să fie pasionată de muzica lui Mozart și chiar să constate, pornind de la simfoniile pe care le ascultă la o cafenea numită, din nou deloc întâmplător, „Mozart”, că „a trăi și a muri înseamnă același lucru.” Replica lui Yasuaki e în aceeași notă, el înțelegând, după ani de zile și după multe suferințe, că a trăi altfel nu înseamnă neapărat și a trăi așa cum visase, dar, mai important, având curajul, în scrisorile adresate lui Aki, să și mărturisească acest lucru, altfel extrem de bine ascuns în fața unui cinism afișat pretutindeni și a unei extreme încrederi în sine. Încredere care-i este zdruncinată și de întâlnirea neașteptată cu fosta sa soție care, aparent, este înfloritoare și veselă, dar în realitate e sfâșiată de suferința pe care o resimte neputându-și iubi noul soț și neputându-și ajuta prea mult fiul grav bolnav. Yasuaki intuiește cel puțin o parte din suferința ei în noaptea în care o vede contemplând cerul de toamnă, în munți, fără, însă, să fie observat de ea. Este o noapte în care amândoi privesc aceleași stele și aceiași copaci desfrunziți, însă, după cum se subliniază în romanul lui Teru Miyamoto, „din locuri diferite”, ca pentru a întări concluzia lui Yasuaki: „Cât de plină de tristețe este viața!” Arta scriitorului constă, în fond, și în extraordinara capacitate de a surprinde tristețea existenței și mai cu seamă a celor doi foști soți, precum și singurătatea pe care, amândoi, încearcă s-o trăiască – ori s-o înșele – astfel încât viața lor să-și

păstreze cel puțin aparența normalității. Iar tristețea și singurătatea lor devin, paradoxal, de-a lungul corespondenței pe care cei doi o prelungesc un an de zile, brocartul care îi apără de frigul oricărei toamne, și îi ajută să încerce să ia totul de la capăt. Iar dacă nu chiar totul, atunci măcar ceea ce se mai poate.

## Pasiunea dansului și dansul pasiunii

„Lumea asta plutitoare

E-o roată a vieții.

Se-nvârte și se-nvârte.”

(Sawako Ariyoshi, *Dansatoarea de Kabuki*)

La începutul secolului al XVII-lea, istoria Japoniei este marcată de afirmarea shogunatului Tokugawa, impus în anul 1603, de noul conducător, Tokugawa Ieyasu, figura dominantă a întregii epoci. Cunoscută și sub denumirea de „perioada Edo”, deoarece noua conducere mută capitala statului din vechiul Kyoto la Edo (Tokyo de azi), epoca se situează sub semnul încercărilor de unificare a țării și de diminuare a influenței nobililor locali, elemente de natură să prefigureze ulterioara modernizare a Japoniei, cu toate că reformele inițiate acum, considerate drastice și nemiloase, nu au fost bine primite în rândul populației, mai ales al celei rurale, profund afectata de măsurile luate de ambițioasa conducere a statului. Japonia este, acum, o țară în perpetuă transformare, fapt identificabil nu doar la nivelul structurilor politice, ci și în ceea ce privește modelele și formulele artistice. Căci – coincidență sau nu! – teatrul Kabuki care va ajunge, în scurtă vreme, la o imensă popularitate în Arhipelag, apare exact în acești ani, crearea stilului Kabuki (cuvânt care, deși astăzi e o combinație a ideogramelor ce semnifică „dans”, „artă”, „muzică”, a fost ales, se pare, pentru că, acum patru veacuri provoca o serie de asocieri sonore cu termenii de „șocant” ori „neobișnuit” – sau, în unele accepțiuni, chiar de „destrăbălat”; și nu trebuie să uităm că, sub pretextul unui prea accentuat erotism în cadrul spectacolelor Kabuki interpretate de femei, „onna-kabuki”, acestea vor fi interzise, în anul 1629) fiind legată de numele celebrei dansatoare Okuni. De origine modestă, probabil oficianță la templul din Izumo, după cum

afirmă numeroase surse, Okuni a reușit să impună un nou stil dramatic și coregrafic, transformând o serie de structuri ale vechiului și aristocraticului teatru No și combinându-le cu influențe venite pe filiera folclorului și a legendelor populare nipone. Totul reprezentat cu o pasiune a trăirii artistice care, se pare, rareori și-a găsit egal, chiar în perioade mai apropiate de contemporaneitate. Acestea sunt contextul și pretextul de care se folosește scriitoarea japoneză Sawako Ariyoshi (1931 – 1984) pentru a construi unul din cele mai reușite romane ale sale, *Dansatoarea de Kabuki* (1969)\*, a cărei protagonistă este, desigur, Okuni, frumoasa, voluntara și senzuala femeie care a cucerit, prin arta sa, numeroși privitori (chiar și din rândurile Casei Imperiale ori dintre samurai), cea care a iubit, a fost iubită, dar a sfârșit singură și departe de strălucitoarea lume a marilor orașe care a atras-o atât de mult, cea care a pus pasiune în tot ce a întreprins de-a lungul întregii sale vieți, cea care a creat stilul Kabuki și cea care va rămâne mereu extrem de greu, dacă nu cumva chiar imposibil de egalat.

Considerată una dintre cele mai pregnante voci ale prozei japoneze a secolului XX, Ariyoshi a manifestat de timpuriu un evident interes pentru formele artei dramatice nipone, fapt care i-a influențat profund nu doar tematica, ci și stilul, căci narațiunile sale, fie că e vorba de intriga din *Soția doctorului*, fie de conflictele din *Râul Ki*, exprimă, de fiecare dată, o plăcerea pentru dialogul alert, pentru situațiile teatrale și pentru confruntarea (directă sau indirectă) a personajelor. Apropiată, cel puțin parțial, prin problematica prozei sale, de Fumiko Enchi, mai cu seamă în ceea ce privește modalitatea de abordare și de rezolvare a conflictelor în care în prim plan se găsesc personajele feminine, Sawako Ariyoshi se individualizează mai ales prin capacitatea de a crea construcții romanești de largă respirație, influențate, parcă, de vechea literatură dinastică, dar deopotrivă de predilectia pentru foileton a lui Yasunari Kawabata – căci și *Dansatoarea de Kabuki* a apărut, în numeroase episoade, în periodicele japoneze, vreme de mai bine de trei ani. Din acest motiv, romanul de față e pe nedrept pus în umbră de alte creații ale

---

\* Sawako Ariyoshi, *Dansatoarea de Kabuki*. Traducere și note de Angela Hondru, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

autoarei, poate mai ales de proza scurtă sau de piesele de teatru, și este mult mai puțin cunoscut – mai ales în cercurile literare occidentale. Dificultatea principală e legată, desigur, de vastul material pe care Ariyoshi îl pune în fața cititorului, cartea având, în edițiile complete, șase sute de pagini, astfel că, de la densitatea expresiei din *Dansatoarea din Izu*, celebra povestire kawabatiană la care titlul ne trimite pe dată, ajungem, în *Dansatoarea de Kabuki*, la o adevărată tendință spre exhaustivitate, care ne duce cu gândul de-a dreptul la *Genji Monogatari*, celebrul text din literatura niponă a secolului al XI-lea. În plus, toate întâmplările, și așa numeroase, sunt descrise cu o plăcere a detaliului ale cărei subtilități riscă, adesea, să scape cititorului occidental și, mai mult decât atât, totul e plasat pe fondul istoric al extrem de complicatelor conflicte politice, diplomatice sau religioase care au marcat secolul al XVII-lea în Japonia. Dacă reușim, însă, să trecem peste toate aceste dificultăți, mai mult formale, va trebui să recunoaștem că ne aflăm în fața unei cărți cu adevărat remarcabile, putând fi privite și ca roman istoric, și de (sau despre) dragoste, și de moravuri, și de formare, toate acestea în cadrul unei veritabile fresce sociale, unde întreaga lume japoneză a începutului de secol XVII apare uimitor de vie și de convingătoare.

Acțiunea cărții începe în anul 1589, în ținutul Izumo, devastat periodic de revărsările râului Hii, numit de localnicii înspăimântați „șarpele Orochi”, după numele mitologice creaturi cu opt capete care cerea sacrificii omenești. Protagonista este, desigur, frumoasa Okuni, acum în vârstă de șaisprezece ani, ai cărei părinți muriseră, cu ani în urmă, din cauza inundațiilor și care e convinsă că bunica sa nu se înșelase în privința ei când îi spusese că poartă focul în însuși sângele său. Decisă să plece pentru a dansa, la târguri și serbări populare împreună cu alte câteva fete din sat, și fără dorința de a se întoarce acasă prea curând, Okuni cucerește, ca personaj, de la primele pagini, poate nu atât prin vreo teorie a artei coregrafice – pe care, oricum, ar fi incapabilă s-o expună, nefiind prea învățată –, nici prin mari tirade retorice – cu care, de asemenea, nu e obișnuită – ci printr-o însuflețire rară și printr-o pasiune pentru dans pe care, cu adevărat, asemenea simbolicului foc, o poartă în sânge. Tocmai această pasiune o va ajuta să treacă peste toate dificultățile care i se ivesc în cale, de la opoziția lui Kyuzo, așa-zisul său logodnic, deloc

dispus să se mulțumească s-o vadă plecând, și până la lipsa de talent a lui San'emon, nepriceputul conducător al micii trupe ambulante, care vrea mereu să pară mai mult decât este – semnificativ în acest sens fiind episodul în care, în timpul unei serbări populare, prin intermediul căutării cinteziului de aur, se pune în scenă o inedită parabolă a relației dintre adevăr și minciună, aceasta fiind, de altfel, și una din marile teme ale romanului lui Ariyoshi, expresie niponă a contrastului etern dintre aparență și esență. Ajunsă la Edo, Okuni se va impune, în cele din urmă, drept conducătoarea incontestabilă a trupei ce devine din ce în ce mai cunoscută, ea însăși fiind numită „cea mai grozavă femeie” din Japonia (dar și „cea mai kabuki”!). Numai că prețul succesului este, pentru Okuni, singurătatea, un preț cu atât mai greu de plătit, cu cât tânăra crede, suficient de multă vreme, în iubire, i se dăruiește mai întâi lui Sankuro, toboșarul trupei (chiar cu riscul de a-l supăra pe Baian, protectorul lor, ignorând, astfel, afecțiunea delicatului Densuke, cel care, însă, îi va rămâne prieten chiar și când norocul o va părăsi), iar apoi lui Sanza Nagoya, nobil dintr-o veche familie de samurai. Iar dacă cel dintâi se va dovedi complet insensibil atât în fața sentimentelor ei, cât și a aspirațiilor artistice pe care fata le are, cel de-al doilea își va vedea orgoliul rănit de admirația pe care oamenii o poartă iubitei sale, devenită, între timp, celebra dansatoare de Kabuki, cea care impusese un nou stil în reprezentațiile teatrale ale vremii, așa că va porni să-și construiască un castel, fără să-și dea seama că iubirea lui Okuni era, ea însăși, cel mai frumos castel pe care și l-ar fi putut dori.

Având, pe alocuri, note desprinse, parcă, dintr-un roman de aventuri, incluzând, nu o dată, răsturnări de situație dintre cele mai neașteptate (cum ar fi preluarea mișească a teatrului lui Okuni de către nimeni alții decât Sankuro și Kyuzo, tocmai bărbații care pretindeau c-au iubit-o!), ajungând, în câteva rânduri, chiar la nivelul melodramei, fără a cădea, însă, vreo clipă, în facil și lacrimogen, romanul lui Sawako Ariyoshi se folosește de toate aceste elemente pentru a descrie însăși nașterea genului teatral Kabuki, bazat, în mare măsură, pe improvizație, pe mimarea și parodierea situațiilor din viața oamenilor obișnuiți (scene de gelozie sau de mândrie rănită – de aici și interpretarea unor secvențe ale spectacolului în mijlocul spectatorilor, nu în mijlocul scenei propriu-zise, ci, pe „hanamichi”, o

prelungire a scenei care ajungea, astfel, să implice publicul într-un mod neașteptat de modern), pe jocul măștilor, al deghizărilor și al utilizării strategiei dublei intenții, totul desfășurat în ritmul muzicii și în atmosfera baladelor pe care actorii le recită sau le creează ei înșiși. Astfel că, trăind ani de zile în lumea spectacolelor, nu e de mirare că, simțindu-se părăsită de foștii colaboratori și subminată de prostituatele care voiau să-și atragă clienții sub pretextul unor simulacre de spectacole Kabuki, Okuni va alege să se întoarcă, în cele din urmă, acasă, în ținutul Izumo, pentru a dansa, chiar înainte de moarte, în fața conducătorului zonei și a-l încânta într-o asemenea măsură, încât să-i poată cere marea favoare de a îndigui râul care provoca atâtea pagube la toate revărsările sale. Cititorul occidental va fi tentat, desigur, să identifice, în acest final, note goetheene și să compare pasiunea pentru dans a lui Okuni cu elanul faustic și cu acea tentație a limitei despre care s-a discutat atât de mult în cultura europeană. Dar Sawako Ariyoshi știe perfect cum să se folosească de întreaga tradiție culturală niponă, să exprime poezia florilor de cireș sau a munților ce se văd în zare, să surprindă lirismul profund al baladelor populare, pentru a crea o construcție romanescă circulară, pluristratificată, complexă și, deopotrivă, limpede, care vorbește convingător despre artă, despre dorința de succes și pierderea lui, despre pasiunea pentru dans și despre dansul devenit pasiune a vieții.

## Leo Perutz. Chemarea științei și tentația literaturii

Artist singular și straniu, căruia unii cititori sau critici au fost tentați să-i nege statutul de „literat”, câtă vreme din scrierile sale ar lipsi, după cum a afirmat, între alții, Alfred Polgar, „tot arsenalul de minciuni decorative și efecte căutate care au reprezentat, adesea, apanajul consacrat al literaților cu succes la marele public”, dar apreciat – chiar de către oamenii de știință! – pentru precizia de-a dreptul matematică utilizată cu naturalețe deplină pentru a-și construi conflictele romanești, privit alteori, de către cei pasionați de enigme, ca o inedită și greu explicabilă combinație între Franz Kafka și Agatha Christie, Leo Perutz, autorul câtorva texte extrem de apreciate de Jorge Luis Borges și ignorate aproape complet în Statele Unite (și în majoritatea țărilor europene), reprezintă, fără doar și poate, un caz de inadecvare a canonului literar consacrat (care nu-l include în nici una din categoriile sale!) la realitatea literaturii dar, pe de altă parte, o experiență de lectură care va cuceri orice cititor dornic să găsească într-o carte nu cine știe ce teorie post-postmodernă, ci, în primul rând, o istorisire. Căci scrierile sale demonstrează, de fiecare dată, un soi de inabilitate de a se apropia de prezent și de materia brută a acestuia, fundalul fiind, de fiecare dată, pentru Perutz, o epocă îndepărtată de cea modernă. Astfel, de la lumea cartierului evreiesc din Praga veacului al XVI-lea la cea a războaielor lui Napoleon, și de la intrigile rafinate ale contemporanilor lui Richelieu la peisajele Prusiei sau Poloniei din urmă cu secole, Leo Perutz se dovedește pe deplin capabil să recomună o întreagă atmosferă în doar câteva pagini. Iar când e vorba despre figura unui artist cum e Leonardo da Vinci, așa cum apare acesta în romanul *Iuda lui Leonardo*\* scriitorul dă întreaga probă a unui

---

\* Leo Perutz, *Iuda lui Leonardo*. Traducere și note de Ana Popa, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.



extraordinar talent care, surpriză, nu încearcă niciodată să iasă în evidență cu orice preț, situație extrem de rară între autorii ultimului secol, preocupați atât de mult de promovare și celebritate. *Rara avis*, Leo Perutz pare a nici nu face parte cu adevărat dintre ei, aparținând mai mult familiei spiritelor științifice (fiind, de altfel, și autorul unor celebre ecuații care îi și poartă numele), și rezistând, pe de altă parte și tentației – la fel de răspândite printre oamenii de litere – de a-și comenta singuri (și la nesfârșit) scrierile... Născut în 1882, la Praga și ajungând să lucreze la aceeași firmă de asigurări unde fusese angajat și Kafka, autorul cunoaște, pentru scurtă vreme, un mare succes printre cititorii de limbă germană, cărțile fiindu-i, însă, interzise de naști. După 1938, refugiat în Palestina, Perutz se afirmă ca matematician, iar cel din urmă roman al său, *Iuda lui Leonardo*, va apărea postum, în 1957.

Acțiunea cărții este plasată în anul 1498, în Ducatul Milanului aflat, pe atunci, sub conducerea lui Ludovico Sforza, cunoscut protector al artelor. Iar intriga este reprezentată de dificultatea cu care se confruntă Leonardo în a definitiva *Cina cea de taină*, celebra frescă aflată în mănăstirea dominicană Santa Maria delle Grazie. Dificultatea aceasta ține de un detaliu care, oricât de neînsemnat poate să pară, este extrem de important, și anume identificarea unui posibil model pentru chipul lui Iuda. Tocmai acesta este momentul în care își face apariția în paginile cărții Joachim Behaim, negustor german venit la Milano pentru a obține banii pe care i-i datorează Boccetta, un cămătar cu proastă faimă în întregul oraș. Dar, până a reintra în posesia mult râvniților săi bani, Joachim se îndrăgostește de o fată frumoasă, Niccola, alături de care decide chiar să-și petreacă întreaga viață, însă ferma sa decizie va fi abandonată în clipa în care își dă seama că iubita sa este nimeni alta decât fiica odiosului Boccetta. Și, ca și cum asta n-ar fi de ajuns, cinicul negustor nu va ezita să se folosească tocmai de fată pentru a obține banii datorăți de cămătarul cel zgârcit. Cum totul se petrece ca pe o uriașă scenă, Leonardo este, indirect, martorul acestei întregi istorii de iubire trădată, astfel că, în momentul în care Behaim decide să-și sacrifice iubirea pentru a duce la capăt planul său de răzbunare, pictorul are revelația de a-l fi găsit pe Iuda – al cărui chip devine, desigur, acela al lui Joachim Behaim... Având, pe alocuri, note de mister medieval și

evidente accente dramatice, romanul acesta îmbină, de la început și până la sfârșit, o serie de date istorice cu detalii ce țin de imaginația cea mai prodigioasă – dacă ar fi să amintim, aici, doar aparițiile și rolul lui Mancino, poetul pribeag și incapabil să-și amintească propriul trecut, nimeni altul, dacă îi vom citi cu atenție versurile dar și nota de final a autorului însuși decât François Villon, cel ce ajunge să se stingă în circumstanțe neelucidate complet, în Ducatul Milanului. Căci marea artă a lui Perutz tocmai în asta constă: în capacitatea de a se juca – și de a-și determina și cititorul să se joace și să facă acest lucru cât se poate de serios – cu istoria și cu ficțiunea, combinându-le în diverse doze și la multiple niveluri. De aici derivă, în fond, și puterea de fascinație pe care romanul de față o exercită – și care ține de o neașteptată (pentru un autor-matematician!) – predilecție pentru un soi de adevărată magie textuală. Și tot de aici și relația extrem de puternică și de convingătoare între figura biblică a lui Iuda și personajul creat de imaginația lui Perutz, Joachim Behaim, înrudiți prin incapacitatea lor de a-și depăși mândria în favoarea iubirii. Căci, dacă, așa cum subliniază messer Leonardo încă de la început, păcatul lui Iuda nu a fost acela al răutății și invidiei, ci al mândriei care l-a împins să trădeze propria iubire, adică același lucru cu cel afirmat de Behaim către finalul cărții, cu referire la Niccola: „O iubisem prea tare, iar asta mândria și onoarea mea n-au îngăduit!”

S-a spus adesea că Leo Perutz a trăit mereu, din punct de vedere spiritual, la marginea propriilor sale ficțiuni, așa cum se poate observa, de pildă, și într-un alt roman al său, *Călărețul suedez*, unde, ca și în *Iuda lui Leonardo*, granița dintre ficțiune și istorie pare a deveni din ce în ce mai incertă, singurul adevăr rămânând, deci, acela al artei. Însă într-un mod mai evident decât în scrierile sale anterioare, în cartea de față, Perutz abordează și delicatele probleme dedicate creației artistice și misterelor acesteia. Căci lungul proces de distilare a formulei artistice pe care îl analizează scriitorul în cazul lui Leonardo semnifică, practic, unul similar (și evident!) în cazul lui Perutz însuși, a cărui miză este concepția de ansamblu și dimensiunea simbolică a chiar acestui roman. Desigur, ca punct de plecare, romanul *Iuda lui Leonardo* se bazează pe monumentală operă datând din secolul al XVI-lea a lui Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor* și mai cu seamă pe adevărata „mitologie” pe care acesta o creează pentru a explica

geniala operă a lui Leonardo da Vinci, modelul prin excelență de om universal renescentist, contribuind, astfel, la construirea a ceea ce, mai târziu, Walter Pater va numi „legenda lui Leonardo”. În această scriere găsește Perutz și amănuntul conform căruia Leonardo întâmpina dificultăți în definitivarea *Cinei celei de taină* din cauza lipsei unui model uman într-un tot adecvat pentru chipul lui Iuda, iar ulterior, a lipsei unui model pentru reprezentarea figurii lui Isus, posibila explicație pe care Vasari o găsea pentru impresia de imperfecțiune pe care fresca a lăsat-o unora. Dar tema frescei imperfecte reprezintă, pentru Leo Perutz, cheia unuia dintre aspectele esențiale ale artei lui Leonardo – dar și al celui mai important aspect al oricărui tip de artă, inclusiv a celei literare – și anume incapacitatea artistului de geniu de a definitiva în deplinul sens al cuvântului o operă, adică de a o face să fie perfectă. Desigur, semnificația este aceea a dorinței marilor artiști de a atinge perfecțiunea, de aici clar-obscurul din pictura lui Leonardo și ciudățenia purtărilor sale. În fond, profund înrudit spiritual cu Mancino din romanul lui Leo Perutz, Leonardo, personajul literar din același roman ar putea semna, alături de însuși autorul acestei cărți declarația pe care o face în versuri François Villon. Adică, nimeni altul decât, cel puțin în paginile acestui roman, pribeagul Mancino: „Voi, oameni buni, știu care-i mersul Firii./ Știu moartea, care mistuie ce-i viu,/ Știu și ce-nseamnă cazna viețuirii./ Știu totul. Doar pe mine nu mă știu.” Versurile sunt integrate perfect atmosferei în care se mișcă personajele romanului, astfel încât nimic nu pare și nu este forțat. Iar stilul de ansamblu al lui Leo Perutz se dovedește a fi complet imun față de orice afectare sau exces, atât de frecvente printre scriitorii afirmați – și promovați asiduu – începând cu mijlocul secolului XX. La o lectură reluată a romanului de față, cititorul trebuie să recunoască, nu fără uimire, că în această carte nimic nu e în plus și nimic nu lipsește. Căci autorul nu încearcă să-și convingă neapărat și imediat cititorii de ceva anume, și cu atât mai puțin să-i convertească ori să-i facă să-i îmbrățișeze ideile, ci le lasă acestora, deplină, plăcerea lecturii, acordându-și, practic, lui însuși, plăcerea de a povesti cum evoluează viața personajelor, cum se scrie Istoria și cum, cel puțin uneori, marea Istorie devine și istorie personală, influențând, pe de alta parte, marea artă.

## Camără cu vedere la Tejo

„O, Tejo, râu bătrân și mut,  
mic adevăr în care se privește cerul!  
O, chin revăzut, Lisabona de ieri și de azi!”  
(Fernando Pessoa, *Lisabona Revisited*)

Lisabona nu este doar capitala Portugaliei și o metropolă de peste trei milioane de locuitori, dacă avem în vedere și suburbiile. Nu este doar orașul recucerit de sub stăpânirea maură de ostașii marelui Afonso Henriques (și cu ajutorul cruciaților), în anul 1147. Ci era, cu câteva decenii în urmă, în perioada anilor '70, și „un carusel de milițieni orgolioși și inutili, de mulțimi de canonici și de masoni care se agitau în forturile statului, un loc plin de mise radiofonice, de mici altare ale Sfântului Anton, de cerșetori și flaute de orbi pe la colțurile străzilor”, pentru a se transforma, treptat, nici mai mult nici mai puțin decât într-un „oraș scufundat, unde apa se întinde peste capetele noastre, iar norii nu-s altceva decât bancuri de nămol care plutesc”, iar situația este identică pretutindeni, în toate zonele Lisabonei, și în Campo de Ourique sau în Graça, dar și în Alvalade, în Póvoa de Santa Iria, în Amadora, în Benfica ori în Cais do Sodré sau în Barreiro, căci aceasta este, în fond, și doar aceasta poate fi „ordinea naturală a lucrurilor”, aici, în apropiere de Atlantic și pe malurile râului Tejo. Cel puțin așa aflăm din cărțile scriitorului portughez António Lobo Antunes, mai exact din paginile romanului său publicat în 1992 și intitulat, deloc întâmplător, tocmai *Ordinea naturală a lucrurilor*<sup>\*</sup>. De fapt, tendința aceasta de a prezenta, indiferent de subiectul romanelor sale, unul și același spațiu, Portugalia și mai cu seamă

<sup>\*</sup> António Lobo Antunes, *Ordinea naturală a lucrurilor*. Traducere și note de Micaela Ghișescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

Lisabona – unicul topos în care literatura sa se simte acasă! – este evidentă încă din scrierile sale de început, dacă e să ne gândim, de pildă, între alte exemple posibile, la *Sărutul lui Iuda*, datând din anul 1979. Fără îndoială, diferențele și nuanțările ulterioare sunt mereu evidente, căci, dacă în primele sale creații capitala apărea ca un oraș încremenit parcă în propriul său trecut, din care locuitorii erau incapabili să iasă, purtându-l, parcă, după ei oriunde s-ar fi aflat (antologic fiind cazul protagonistului din *Memória de Elefante*, 1979, care, după ce-și petrece ani de zile în Africa, regăsește Lisabona nu doar exact așa cum o lăsase, la plecare, ci întocmai cum o crease, mental, el însuși, de-a lungul lungilor luni petrecute în Angola, și exact cum, după ce o construise, și-o amintea noapte de noapte), romanele de mai târziu ale lui Antunes aduc și multe elemente de natură a modifica, cel puțin parțial, perspectiva. Viziunea sa inițială, considerată de numeroși critici de-a dreptul „distopică”, aduce în prim plan o imagine a Lisabonei esențial diferită de cea prezentă în romanele conaționalului său, José Saramago, căci, la António Lobo Antunes, întreaga lume portugheză – și mai ales spațiul capitalei – pare atinsă de un rău imposibil de eludat și având consecințe foarte greu de depășit, atmosfera creată de autor fiind apropiată de unii critici chiar de onirismul suprarealist, căci senzația pe care protagoniștii romanelor sale o au mai tot timpul este că trăiesc ca în interiorul unei urne funerare, unde sunt mereu trași la fund de amintirile care îi bântuie pe toți, astfel încât prezentul însuși tinde să devină simplă potențialitate, mereu dorită, întotdeauna visată, dar extrem de greu de atins.

Desigur, la o lectură atentă vom descoperi că, dincolo de obsesiva prezență a Lisabonei, António Lobo Antunes încearcă să urmeze, într-un cadru fundamental portughez, exemplul strălucit al artei narative a lui William Faulkner. Căci, la fel ca și pentru scriitorul american, în romanele lui Antunes nu există scăpare de trecut, planurile temporale se întretaie la tot pasul, structura frazei este uneori de-a dreptul arborescentă pentru a cuprinde deopotrivă acțiunile din prezent și amintirile din trecut ale protagoniștilor, tinzând, oarecum, spre o nouă concretizare a duratei bergsoniene, în alt sens decât făcuse acest lucru Marcel Proust sau chiar autorul *Zgomotului și furiei*. De altfel, Antunes însuși declara, încă din 1997, că influența lui Faulkner este determinantă pentru creațiile sale:

„Faulkner mă face să scriu pentru că am mereu tendința de a-l corecta”, situație pe care Harold Bloom ar fi pus-o, desigur, sub semnul încercării de a anula, cel puțin la nivel textual, tirania timpului. Nu întâmplător, pentru scriitorul portughez, Lisabona se transformă, ea însăși, după modelul miticei Yoknapatawpha, într-un „domeniu predilect al ficțiunii”, ca să repetăm sintagma impusă de autorul însuși, iar acest aspect este de natură să organizeze perfect și multiplele planuri narative din *Ordinea naturală a lucrurilor*, planuri aparent disparate și greu de reunit ori de adus la un numitor comun. În fond, aici, ca și în *O Esplendor de Portugal*, scriitorul deconstruiește, cu ironie și, nu o dată, cu un sarcasm desprins parcă din cele mai bune pagini ale predecesorului său Eça de Queiroz, mult discutata nostalgie a portughezilor pentru trecutul glorios și pentru anii măreției și strălucirii Imperiului Regilor Navigatori, dar depășind, tocmai prin dimensiunea ironică nivelul strict de „metaficțiune istoriografică”, atât de practică de numeroși autori ai ultimelor decenii. În plus, Antunes pune totul sub semnul atmosferei inconfundabile a Lisabonei și, mai ales, a râului Tejo, cel care trece prin toate cartierele capitalei și care dă impresia, cel puțin protagoniștilor acestui roman, că le intră în case, după ce, anterior, le intrase în suflete, ca într-o reluare, de astă dată în domeniul prozei, a imaginilor impuse pentru totdeauna de lirica lui Fernando Pessoa.

*Ordinea naturală a lucrurilor* este, în mare, relatarea unei absolut inedite iubiri a unui bărbat de peste cincizeci de ani pentru o adolescentă diabetică, Iolanda, încă elevă de liceu, care îi acceptă apropierea nu pentru că i-ar împărtăși sentimentele ci pentru că, altfel, familia sa n-ar mai avea cu ce să-și plătească chiria și ratele, dar care, cu toate astea, îl ține la distanță, rezervându-i din capul locului și definitiv doar rolul „celui care doarme lângă mine” și nimic mai mult, precum și, pe alt plan, istorisirea nefericirii tatălui Iolande, care nu-și mai găsește locul într-o Lisabonă invadată de ape după anii petrecuți în minele din Africa de Sud. Astfel încât, el va ajunge, spre disperarea familiei și a vecinilor, să încerce să sape pe străzile din Alcântara pentru a descoperi cine știe ce bogății, în vreme ce un fost agent secret este angajat pentru a-l supraveghea și pentru a furniza informații despre el și familia sa unui scriitor în căutare de subiecte. Fără îndoială, povestea apropierei dintre Iolanda și curtezanul ei mult

mai în vârstă a trimis pe dată critica și cititorii direct la Nabokov și la *Lolita* sa, fiind, astfel, pierdut cam prea ușor din vedere realismul magic, la ale cărui resurse și procedee predilecte António Lobo Antunes recurge mult mai frecvent decât vor să admită aceia mereu gata să se arate șocați doar de unul din segmentele subiectului acestei cărți. Căci imaginea Iolande dormind, indiferentă la pasiunea pe care o stârnise în cel pe care, finalmente, chiar îl primește în casă dar nu și în sufletul ei (și care o roagă „lasă-mă să rămân în Alcântara într-un colț al patului tău ca o vietate inofensivă, lasă-mă să stau de vorbă cu somnul tău, lasă-mă să mor de dragoste pentru tine”), este replica fidelă a alteia, veche de câteva decenii: si anume a frumoasei Laura Farina visând alături de senatorul Onesimo Sánchez, cel care se topește de dragoste lângă noua Frumoasă Adormită, din povestirea lui Gabriel García Márquez, *Moarte constantă dincolo de dragoste*; dar și a unei altfel de cadru pentru altfel de o mie și una de nopți – nu de dragoste, ci de povești spuse în șoaptă sau doar în gând de îndrăgostitul fără altă speranță decât a o face pe blonda sa iubită să se simtă mai bine după injecțiile cu insulină care îi amărăsc fiecare zi.

Vorbind despre transformările succesive suferite de cadrul citadin în literatura contemporană, Frederic Jameson încerca să impună, în studiul său, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, noțiunea de „hiper-spațiu”, singura în stare să reflecte adecvat dimensiunile profunde ale noilor realități, legate în mod determinant, de însăși natura celor care trăiesc în orașe. Faptul este identificabil și în *Ordinea naturală a lucrurilor*, unde cititorul are impresia că înșiși protagoniștii, fie că e vorba despre Iolanda, fie despre tatăl ei, fie despre mătușa sa, Doña Orchídee fac Lisabona să arate astfel și determină, prin propriile lor vise și atitudini, râul Tejo să le intre în case și să transforme capitala într-un uriaș oraș scufundat. Iar acest nou spațiu trebuie analizat prin intermediul unei adevărate cartografieri cognitive, care va oferi nu doar o descriere exactă a zonei în cauză, ci și un real sentiment al spațiului păstrat prin intermediul unei memorii ce se definește mai cu seamă prin raportarea la elementele care-l compun, și, practic, la un trecut ce devine, astfel, el însuși, spațializat, asemenea unei camere din Alcântara cu vedere la Tejo, ca pentru a răspunde afirmativ întrebării obsesive a unuia dintre protagoniști: „Nu vi se pare că Portugalia e o risipă de apă?”

## Pierderi, înstrăinare, singurătate. Și ceva pe deasupra

Apariția unei cărți despre viața oamenilor sub un regim totalitar tinde să fie privită, dacă nu chiar cu neîncredere fățișă, atunci măcar cu o oarecare reticență, determinată, fără îndoială, nu doar de numeroasele scrieri de acest gen, publicate, în cele mai diverse spații culturale mai ales din ultimele decenii, ci și de o convingere a cititorilor și a criticii, convingere care nici nu mai e nevoie să fie mărturisită ca atare, referitoare la aproape sigura contaminare a unei astfel de creații cu eternele complicații ale unei mai mult sau mai puțin evidente „politici corecte” – de dreapta sau de stânga, amănuntul acesta fiind, în contextul de față, prea puțin important. Cu toate acestea, există și excepții, de natură să convingă chiar și pe cei mai sceptici cititori că o astfel de temă este pe deplin viabilă din punct de vedere estetic, chiar și – sau, de ce nu, mai ales – în epoca pe care o trăim.

Desigur, când lucrul acesta este demonstrat prin intermediul unei cărți de debut, lucrurile devin, o dată în plus, uimitoare. Iar la o lectură atentă, făcută fără nici o prejudecată, romanul *Septembrie în Shirāz*<sup>\*</sup>, publicat în anul 2007 de Dalia Sofer, se dovedește a fi, în primul rând, nu o carte despre dictatură și cu atât mai puțin o creație care să încerce să legitimizeze o anumită orientare politică sau ideologică, ci, mai cu seamă, una despre înstrăinare și tristețe, despre pierderi și regăsiri. Adică, nimic altceva, în fond, decât o carte despre condiția umană contemporană, despre singurătate și oricât de perimat ar putea să pară, despre posibilitatea de salvare prin dragoste. Și, desigur, despre suferință – mai cu seamă dacă avem în vedere perioada pe care alege s-o descrie, ca și lumea în mijlocul căreia sunt plasate toate acțiunile în care sunt implicate personajele.

<sup>\*</sup> Dalia Sofer, *Septembrie în Shirāz*. Traducere de Ioana Văcărescu, București, Editura Leda, 2008.

*Septembrie în Shirāz*, înțelegem acest lucru încă din titlu, tratează o serie de întâmplări din viața unei familii din Iran. Până aici, nimic ieșit din comun. Dar cartea nu este nicidecum un roman de familie și cu atât mai puțin unul exotic, cu toate că locul însuși unde se petrece totul poate să ne facă, în primul moment, să ne gândim și la așa ceva. Reprezentând excelentul debut al tinerei autoare, romanul acesta este dovada incontestabilă nu doar a talentului Daliei Sofer, ci și a perfecte stăpâniri, din partea sa, a procedeelor în stare să ne convingă, încă la prima lectură, de capacitatea sa de a trata o astfel de temă. Căci *Septembrie în Shirāz* plasează, de la bun început totul sub semnul violenței, al arbitrarului, al fricii și al haosului instaurat în Iran și mai ales la Teheran după izbucnirea Revoluției Islamice în această țară. Acțiunea are în vedere mai cu seamă situația în care se găsește familia Amin începând din ziua în care Isaac, evreu de origine, tată și soț, este arestat în micul său birou de la atelierul de bijuterii pe care îl deținea. Desigur, momentul arestării elegantului neguțător de pietre prețioase trimite în mod clar la situația din *Procesul* lui Kafka, dar asta nu face ca tensiunea acestui episod să scadă și nici să cadă în livresc sau, cu atât mai puțin, în derizoriu. Ci, poate, doar să demonstreze că astfel de întâmplări tind să depășească cu mult, la sfârșitul secolului XX, cadrul bine determinat al mai vechiului romanului parabolic și simbolic.

Scrise la persoana a treia, mai ales la timpul prezent, firele narrative ce compun romanul Daliei Sofer urmăresc viața fiecărui membru al familiei Amin de-a lungul unui an, probabil cel mai greu din întreaga lor existență, evenimentele întinzându-se din septembrie 1981 până în septembrie 1982. Astfel că, după ce Isaac Amin, al cărui trecut este „pătat” în ochii reprezentanților mai mult decât extrem de zeloși ai Gărzilor Revoluționare din cauza faptului că vânduse, cândva, câteva bijuterii unor persoane făcând parte din vechea aristocrație iraniană, este arestat (într-o scenă care, dincolo de notele kafkiene evidente trimite și la universul hipnotic și distopic al prozei lui George Orwell) în prim planul cărții vor ajunge, pe rând, membrii familiei sale, cartea de față nereducându-se nicidecum la simplul statut de poveste a vieții unui prizonier. Începând cu Farnaz, soția sa, cea care se implică în disperate planuri de eliberare a soțului, și ajungând la cei doi copii ai familiei Amin, Parviz, plecat de curând la New York

pentru a studia arhitectura, și Shirin, fetița de doar nouă ani, silită să înțeleagă, cu mult înainte de vreme, că viața este mult mai complicată și infinit mai crudă decât lumea poveștilor. În acest fel, romanul te prinde, ca cititor, încă din primele capitole – și pe de-a-ntregul. Mai ales prin întrebările, extrem de simple, în fond, pe care cititorul nu poate să nu și le pună: ce se va întâmpla cu Isaac Amin într-o închisoare atât de dură, coordonată de niște ființe care n-au făcut altceva decât să înlocuiască, prea rapid, coroanele cu turbanele și să decidă că, într-un astfel de loc timpul n-are nici cea mai mică importanță? Oare îi va fi dat să piară în fața plutonului de execuție, va muri ca din întâmplare, sau va rămâne încarcerat ani de zile? Dar, în egală măsură, numeroase întrebări apar cu privire la Farnaz și la încercările disperate ale acesteia de a-și salva soțul: îl va găsi, va reuși să păcălească vigilența Gărzilor Revoluționare, va reuși să-și continue viața – iar, dacă nu, ce consecințe ar putea avea acest lucru? În acest context, situația micuței Shirin devine cu atât mai bine conturată – dar și mai impresionantă, fetița fiind prinsă mereu între perspective fundamentale diferite, pe care are impresia, nu o dată, că nu e capabilă să le pună în acord, silită fiind să constate, prea de timpuriu că „absența e verișoara morții. Într-o zi ceva e aici, a doua zi nu mai e.”

Practic, în acest fel, aproape pe nesimțite, *Septembrie în Shirāz* reușește să abordeze probleme extrem de delicate – care, de astă dată, nu mai țin de condiționările determinate de cursul istoriei exterioare, ci au în vedere mai cu seamă istoria profundă și intimă a iubirii și înstrăinării soților Amin de-a lungul celor mai bine de douăzeci de ani pe care i-au petrecut împreună. Căci, înainte de neașteptata arestare a lui Isaac, cei doi se înstrăinaseră în asemenea măsură, încât căsnicia lor nu însemna mai mult decât o lungă singurătate și tăcere în doi, făcându-i să înțeleagă că mariajul, început cu dragoste, o dragoste ce părea, atunci, infinită, n-a făcut altceva decât să-i transforme, încetul cu încetul, în niște oameni în care nu se mai recunoșteau și să-i facă așa cum niciodată nu visaseră că ar putea să devină. Pe de altă parte, la tot pasul, protagoniștii acestei cărți trebuie să-și clarifice poziția față de religie, fapt pe care Isaac nu-l considerase niciodată esențial, căci pentru el, a fi evreu în Teheran nu însemnase, înainte de arestare, prea mult. Dar același fapt va ajunge

să reprezinte, la un moment dat, principala preocupare a fiului său, Parviz, aflat singur la New York, suferind de pe urma problemelor cu care familia sa se confruntă, dar și din cauza incapacității sale de a adopta o poziție clară din punct de vedere religios față de tânăra făcând parte dintr-o familie de evrei hasidici de care se îndrăgostește. Iar Shirin, prinsă în mijlocul tuturor acestor întâmplări, devine din ce în ce mai conștientă nu doar că lucrurile și oamenii nu sunt niciodată așa cum par a fi, ci mai ales – și cu atât mai dureros pentru ea – că, în mijlocul unei astfel de lumi, ea însăși e silită mereu să pară a fi altfel decât este, să acționeze mereu altfel decât gândește, să simtă întotdeauna altfel decât spune, ajungând, practic, să-și piardă toți prietenii, singura ei apropiată devenind Leila, fiica celui mai crud reprezentant al Gărzilor Revoluționare. Dalia Sofer demonstrează, astfel, că are nu doar curajul, ci mai cu seamă capacitatea de a spune convingător că, în fond, viața, în ceea ce are mai profund și mai important, nu se bazează doar pe valabilitatea marilor idei și a idealurilor mărețe, ci, nu o dată, pe lucrurile cele mai simple, pe fragmentele mărunte și aparent insignifiante din trecut pe care oamenii știu întotdeauna cum să le salveze de la uitare, sau, alteori, pe obiectele în care amintirile reușesc mereu să trăiască. Căci Farnaz simte aceeași fascinație pentru obiectele care o leagă de trecut și-i amintesc, într-o manieră oarecum proustiană, de clipele când era convinsă că fericirea e nu numai posibilă, ci și eternă: un ceainic, câteva bijuterii, un covor, o tapiserie, privite, toate, cu căldură, chiar și în cele mai grele circumstanțe, descoperindu-li-se parcă sufletul, cel care, poate, salvează, uneori, sufletele oamenilor de la înstrăinarea definitivă. Desigur, modul de prezentare al unor astfel de episoade trimite cu claritate la atitudinea lui Henry James și, fără îndoială, nu e nicidecum străin nici de metoda realismului psihologic al autorului *Ambasadorilor*, dar asta nu scade meritele artistice ale Daliei Sofer și nici emoția pe care asemenea momente reușesc să o transmită cititorului, dovedind că emoția nu e ceva perimat în literatură – nici chiar în creațiile începutului noului mileniu. Iar dacă, pe alocuri și în unele secvențe narrative, personajele sau argumentele lor par a fi oarecum naive, trebuie să recunoaștem că superficiale nu devin niciodată, iar naivitatea – dacă și câtă este – nu-i împiedică pe protagoniști de a fi convingători, și autentici.

Dalia Sofer demonstrează, astfel, că stăpânește foarte bine tehnicile pe care alege să le utilizeze în acest roman, uimind, uneori, tocmai prin aparenta și deconcertanta simplitate cu care scrie despre nedreptate, pierderi, inocență și loialitate. De aici, poate, neașteptata profunzime pe care *Septembrie în Shirāz* o dobândește în multe din paginile sale. Și tot de aici delicatețea – dar și forța epică – cu care o autoare debutantă reușește să trateze probleme grave ale lumii în care trăim, dar și să sugereze, fără a căuta soluții de *happy-end* facilă, uneori, suferința poate fi învinsă. Nu recurgând la formule tip „abracadabra”, în care nici măcar Shirin nu mai poate să creadă, căci, într-o lume atât de plină de violență poveștile nu mai au nici o putere. Ci, poate, având credința că, măcar uneori, singurătatea și tăcerile în doi pot fi depășite. Chiar și în Iran.

## John Fante. Cu dragoste, despre Los Angeles

Când a fost publicat pentru prima dată, în 1939, romanul *Întrebă praful*\* al lui John Fante a trecut aproape neobservat și, neavând parte de o promovare pe măsură, cartea a fost vândută doar în câteva exemplare. Neșansa scriitorului (ori, mai bine zis, a cărții) a fost amplificată și de amănuntul – deloc de neluat în seamă – că, exact în acel an, editura Stackpole Sons, cea care tipărise textul lui Fante, a fost chemată în judecată pentru difuzarea ilegală în America a ideilor lui Hitler, adunate în *Mein Kampf*. În plus, tot în 1939 apăreau, în Statele Unite, *The Grapes of Wrath*, *The Big Sleep* și *The Day of the Locust*, ca să ne limităm la aceste exemple, toate putând reprezenta o concurență deloc comodă pentru orice romancier, cu atât mai mult pentru tânărul american de origine italiană care era John Fante. Astfel încât, în vreme ce Steinbeck, Chandler și West, autorii titlurilor amintite mai sus, se bucurau din plin de elogiile presei literare, Fante va rămâne într-o nemeritată obscuritate pentru următorii patruzeci de ani, scriitorul devenind, multă vreme, mai cunoscut drept scenarist la Hollywood, iar nu ca autor de literatură. Redescoperirea sa – tardivă, dar spectaculoasă – i se va datora, în cea mai mare măsură, romancierului și poetului Charles Bukowski, care, citind întâmplător *Întrebă praful* la Biblioteca Publică din Los Angeles, într-o epocă în care el însuși se lupta cu greutățile de tot felul pentru a deveni scriitor, a rămas atât de impresionat de această carte, încât îl va considera, de atunci încolo, pe Fante, drept autorul care a exercitat influența esențială asupra scrisului său. Devenind celebru, Bukowski va reuși să-și convingă propriul editor, prestigioasa Black Sparrow Press, să republice, în 1980, cu trei ani înainte de moartea autorului, impresionantul (și atât de marcatul de neșansă la vremea primei apariții) roman al lui John Fante.

\* John Fante, *Întrebă praful*. Cu o introducere de Charles Bukowski. Traducere și note de Vali Florescu, București, Editura Humanitas, 2006.

Al doilea volum dintr-o inedită saga avându-l ca personaj principal pe Arturo Bandini, *Întrebă praful* se situează, din punctul de vedere al firului cronologic al întâmplărilor relatate, după *Wait Until Spring, Bandini* și înainte de *The Road to Los Angeles*, carte apărută postum, în 1985, și reprezintă, din punctul de vedere al multor cititori și critici literari cea mai mare realizare romanescă a scriitorului. Bandini, fiul unor imigranți italieni veniți în America pentru a constata, după ani de zile de autoiluzionare forțată, că Pământul Făgăduinței nu se află nici pe departe în Colorado, unde se stabiliseră ei, alege să-și părăsească familia și căminul din Boulder pentru a se afirma ca om de litere și a trăi din scris la Los Angeles. Locuind într-un hotel sordid și neobișnuit, numit Alta Loma, (situat pe creasta lui Bunker Hill și construit, de fapt, sub panta dealului, astfel încât etajul zece era cu zece niveluri dedesubtul străzii) și hrănindu-se mai mult cu portocale (douăsprezece la cinci cenți), tânărul Arturo ajunge să cunoască o galerie de personaje care cu greu pot fi uitate, de la vecinul său de palier, Hellfrick, cel care ajunge, la un moment dat, să fure animale vii pentru a-și potoli uriașa „foame de carne”, și până la frumoasa și senzuala chelneriță mexicană Camilla Lopez, de care va fi fascinat parcă fără putință de scăpare. Pasiunea sa tinde, în anumite momente, de-a dreptul spre nebunie, mai cu seamă pentru că fata îi ia în râs declarațiile – bombastice, trebuie să recunoaștem – și se încăpățânează să stea alături de un coleg, grav bolnav de tuberculoză. Cu toate acestea, între autorul povestirii *Cățelul care a răs*, text pe care, de altfel, Bandini i-l și dăruiește, emfatic, fetei, și noua prințesă maișă se înfiripă o stranie prietenie, deși, nu o dată, discuțiile lor se reduc fie la ciondăneli nevinovate, fie ajung la jigniri impardonabile. Ieșind din când în când împreună în împrejurimile Los Angeles-ului, cu Ford-ul decapotabil al Camillei, un model din 1929, cei doi constată că, uneori, le e greu, dacă nu cumva chiar imposibil să mai trăiască unul fără celălalt. John Fante a demonstrat că are nu doar intuiția excepțională a acestei stranii realități, ci și capacitatea deplină de a exprima, la nivelul prozei de cea mai bună calitate, nu doar profunda singurătate al celor doi tineri, ci și sentimentul pe care îl trăiesc deopotrivă, nu al dragostei, cum, poate, era de așteptat, ci al neapartenenței sau, mai bine zis, al incapacității de a simți că aparțin

cu adevărat prin ceva fundamental la strălucitoarea lume a Americii din epoca Marii Crize.

Asemănător, întrucâtva, cu Bardamu al lui Céline, cu Zeno al lui Svevo sau comparat de unii critici chiar cu un veritabil om dostoievskian de subterană, Arturo Bandini, (până la un punct un adevărat alter-ego al lui Fante însuși), oscilează mereu între porniri nihiliste și o extraordinară capacitate de admirație și de-a dreptul de dăruire în fața miracolului reprezentat, pentru el și din punctul lui de vedere (în ciuda unor izbucniri de sarcasm sau de umor negru) de marele oraș care nu încetează să-l uimească și să-l țină prizonier în vraja sa urbană. Publicat la un an după *Greața* lui Sartre și înainte cu trei ani de *Străinul* lui Camus, *Întrebă praful* devine, însă, pe de altă parte, și un adevărat roman existențialist în cheie americană, căci iată-l pe Bandini în ceea ce are el mai caracteristic ca personaj: „Era o cafea absolut oribilă. Când frișca s-a amestecat cu ea, mi-am dat seama că nu e de fapt frișcă, pentru că a devenit cenușie și avea gust de cârpe fierte.” În plus, Arturo oscilează mereu între disprețul pe care nu ezită să și-l arunce în față: „O, lisuse, Arturo, ce poamă mai ești! Oi fi scris tu *Cățelul care a râs*, dar n-ai să scrii niciodată *Memoriile* lui Casanova. Ce faci, ce stai aici așa? Vizezi la cine știe ce mare capodoperă? Of, Bandini, prostule!” și vanitatea gloriei exprimate la fel de tranșant, dacă nu cumva chiar într-o notă superioară: „Există un loc și pentru mine, care începe cu B, Arturo Bandini, faceți loc pentru Arturo Bandini, faceți loc pentru cartea lui și m-am așezat la masă și m-am uitat să văd locul în care ar fi cartea mea, chiar acolo, lângă Arnold Bennett, nu e chiar așa de mare brânză de capul lui Arnold Bennett, dar noroc ca am să fiu și eu acolo, ca să mai ridic un pic nivelul raftului cu B.” Departe, însă, de a deveni, prin toate acestea, inconsistent la nivel estetic, romanul lui Fante reprezintă, poate, cea mai convingătoare prefigurare a atitudinii generale și a limbajului colocvial utilizat în Statele Unite, câteva decenii mai târziu, de reprezentanții celebrei Beat Generation sau a atitudinilor rebele ale atât de cunoscutului Holden Caulfield din *De veghe în lanul de secară* de J.D. Salinger. Plus, desigur, imaginea tânărului scriitor ca personaj privilegiat al întregii creații, fapt care îl apropie pe John Fante, de astă dată din alte perspective, de *Foamea* lui Knut Hamsun sau chiar de *Viața e în altă parte* a lui Milan Kundera.

*Întrebă praful* devine, astfel, nu doar povestea tânărului sărac și talentat bătănd la porțile afirmării într-un strălucitor oraș zis al îngerilor, ci și, în egală măsură, o poveste impresionantă despre nevoia de a găsi marea dragoste și incapacitatea de a o păstra, despre rasism, sentimentul înstrăinării, despre singurătate și vise mai mult sau mai puțin împlinite – și despre prețul, deloc mic, al acestora. Iar dacă, în același 1939, Nathaniel West își făcea cunoscută viziunea apocaliptică despre Los Angeles în *The Day of the Locust*, Bandini alege să vorbească mereu cu căldură despre acest oraș, minunata metropolă unde el își dorește cu disperare să devină celebru: „Los Angeles, dă-mi și mie o părticică din tine! Los Angeles, vino la mine așa cum vin și eu spre tine, așa cum pașii mei îți străbat străzile, oraș frumos, pe care îl iubesc atât de mult, tu, floare tristă a nisipului, tu, oraș frumos”, Fante făcând din aceste reacții ale personajului său preferat unele din paginile cele mai convingătoare – dar și mai emoționante ale întregii sale creații. În acest context, devine, probabil, mai puțin important dacă scrierile lui John Fante reprezintă o autobiografie ficțională, ficțiuni autobiografice sau, ca să repetăm sintagma impusă de Stephen Cooper, biograful său, „confesiuni meditative”. Desigur, scriitorul și-a prins propria viață în operă, reimaginând și redimensionând în repetate rânduri amănuntele biografice până la punctul în care aceste au devenit, pur și simplu, literatură. Dar preocuparea sa esențială a rămas mereu aceea de a atinge pragul mării arte, convins și el, deși fără s-o spună cu aceleași cuvinte, de adevărul exprimat la un moment dat de Milan Kundera, și anume că „singura rațiune de a fi a romanului este aceea de a exprima până la capăt ceea ce doar romanul poate exprima.”



## Joyce Carol Oates. Mister, suspans, suferință

“Suffering is infinite and will not diminish.”  
(Joyce Carol Oates)

Încă de la apariția, în 1898, a celebrului text al lui Henry James, *The Turn of the Screw* (*O coardă prea întinsă*), cititorii și mulți dintre criticii literari care au încercat să ofere o interpretare cât mai convingătoare și mai coerentă respectivei povestiri, nu au încetat să-și pună cam aceleași întrebări, legate, mai cu seamă, de relația dintre normal și patologic, esențială pentru a stabili motivațiile acțiunilor personajelor sau, dacă nu, măcar semnificația clară a comportamentului acestora. Fără îndoială, nu puțini au fost aceia care au afirmat, însă, că o astfel de abordare nu face nimic altceva, în fond, decât să distrugă esența textului lui James, care, desigur, mizează mult tocmai pe atmosferă, plasându-se, deci, în buna descendență a romanului gotic englez, de la care preia, de altfel, numeroase elemente constitutive.

Despre Joyce Carol Oates s-a spus atât de frecvent, în ultimii ani, că ar fi mai cu seamă „o scriitoare extrem de prolifică”, încât, adesea, a fost trecut cu vederea faptul că proza ei este, în primul rând (și în mod absolut definitiv), extraordinară – atât la nivelul expresiei artistice care, pe drept cuvânt, poate fi numită desăvârșită, cât și la acela al temelor pe care alege să le abordeze nu o dată. Astfel, la o lectură atentă, vom remarca faptul că toate textele incluse în volumul său de povestiri *Femeia, victimă a speciei?* (*The Female of the Species*)\* apărut în anul 2006, pornesc, implicit, de la celebra povestire a lui Henry James, amintită mai sus. Căci, practic, Oates nu

face altceva decât să ia lucrurile de unde le lăsase James, dându-le, desigur, o nouă interpretare, dar centrându-se, din nou, pe sondarea adâncimilor psihicului omenesc, mai cu seamă a celui feminin. Și, deopotrivă, demolând, cu un curaj rar întâlnit, o serie de stereotipii consacrate referitoare la „sexul frumos” (și „slab”). Astfel, dacă în general se consideră că femeile sunt fragile, bune, delicate și sensibile, povestirile din cartea lui Joyce Carol Oates arată, dintr-o dată, o altă față a feminității, ca și cum ar expune atenției publicului tocmai reversul medaliei. Esențial rămâne, de asemenea, că autoarea nu încearcă nicidecum să demonstreze la modul didactic că feminitatea ar fi complet lipsită de attributele consacrate, ci demersul său tinde să arate că, deși toate caracteristicile și calitățile menționate anterior rămân (sau, dacă nu, măcar pot rămâne) valabile și pe deplin îndreptățite, pot exista, deopotrivă, și alte date esențiale de natură a caracteriza feminitatea – măcar în unele momente. Altfel spus, cel puțin la un anumit nivel al interpretării, cele două texte din această carte se constituie într-o inedită încercare (pe deplin reușită!) de rescriere, de pe o poziție și într-o cheie determinate de estetica – perfect asimilată de scriitoarea americană – postmodernă, a unor situații deja impuse, practic, în conștiința publicului cititor, de tradiția „postgotică” impusă de proza de mister, cultivată, cel puțin în unele scrieri, de Henry James.

Astfel, protagoniste din *Femeia, victimă a speciei?*, se dovedesc a fi, în ciuda aparentei lor fragilități sau chiar inocențe, fundamental lipsite de milă, dominate de porniri violente, mișcându-se cu o ușurință neînchipuită pe teritoriul adulterului, al hărțuirii – în toate formele sale, cu precizarea că, nu o dată, sexul și impulsul sexual se află dedesubtul motivațiilor din aceste texte – și îndreptându-se, practic, de fiecare dată, chiar dacă, uneori, după un traseu sinuos, spre crimă. Personajele feminine ale lui Joyce Carol Oates se transformă, așadar, aproape pe nesimțite, în veritabile antieroina cărora, însă, le este imposibil să se oprească din drumul pe care au pornit sau să evite sfârșitul sângeros sau catastrofal spre care se îndreaptă, făcând, după cum va spune Kristine, una dintre figurile esențiale din acest volum, „o greșală după alta”, una mai gravă decât alta. Senzualitatea nu lipsește, însă, niciodată, dar rolul ei este tocmai acela de a masca – pe cât posibil – violența latentă, așa cum

\* Joyce Carol Oates, *Femeia, victimă a speciei?* Traducere de Cristina Cristea, București, Editura Leda, 2007.

se întâmplă, de exemplu, în *Așa să-mi ajute Dumnezeu!*, unde fascinația unei adolescente inocente de a fi tratată, la început, de către un bărbat mai în vârstă, ca un obiect sexual privilegiat se transformă în obsesie și o determină pe inițial atât de casta Lucreția să se îndrepte spre autodistrugere, prin intermediul adâncirii fără limite într-o relație sado-masochistă. Într-un alt sens evoluează, însă, lucrurile în *Dorința*, unde Kristine ajunge să se lege sentimental – și iremediabil – de un ucigaș, alături de care va pune, finalmente, la cale, chiar uciderea soțului său, fiind absolut incapabilă să se smulgă de sub obsesia malativă a atracției pentru perversul și tânărul ei amant. Pe de altă parte, mila, chiar și atunci când e invocată tocmai în titlul unei povestiri, așa cum se întâmplă în *Îngerul Milei*, devine, ca sub impulsul unei transformări anamorfotice și ireversibile, exact contrariul ei. Căci, textul acesta, plasat în atmosfera de-a dreptul gotică a unui spital pentru bolnavi în fază terminală descrie acțiunile a două surori medicale care aleg să-și ucidă pacienții. Din milă, după cum cred și afirmă ele. O milă, însă, care, privită cu atenție, se dovedește a fi, de fapt, cruzime, sadism, plăcere de a ucide cu sânge rece.

Remarcabil rămâne, de fiecare dată, faptul că autoarea reușește parcă să intre, pe nesimțite, nu pur și simplu în pielea personajelor sale, așa cum alegeau să facă și alți scriitori, ci să pătrundă (dar fără a încerca vreodată să exprime judecăți morale sau etice) de-a dreptul în adâncurile nu o dată întunecate ale conștiinței acestora, făcându-și cititorii să mediteze chiar și asupra acelor aspecte la care, adesea, e preferabil, poate, să te gândești mai puțin. Iar exemplul cel mai grăitor în acest sens sunt, fără îndoială, întâmplările descrise în *Păpușa: Idilă din Mississippi*. Aici, o tânără ce reușește, inexplicabil, să pară a avea pentru totdeauna minunata vârstă de unsprezece ani, este plasată de Ira, tatăl său adoptiv în compania unor bărbați dispuși să plătească pentru a o privi. Desigur, Oates știe perfect, de astă dată, cum să exprime și această complicată relație, reușind nu să spună, ci să sugereze totul, printr-o excelentă utilizare a procedeeelor ambiguității, Păpușa dovedindu-se a fi, fără îndoială, un soi de Lolita perversă și crudă până dincolo de orice limite, căci plăcerea ei cea mai mare constă nici mai mult, nici mai puțin decât în a-i mutila în mod cât mai sălbatic pe bărbații în

compania cărora se află. Textele din *Femeia, victimă a speciei?*, interpretate, desigur, nu o dată, și în cheie freudiană, se dovedesc, astfel, a fi pe de-a-ntregul, după cum autoarea le și subintitulează, *Povestiri cu mister și suspans*, Joyce Carol Oates știind, ca nimeni altcineva, să exprime până la capăt și extrem de convingător momentul în care, pentru periculoasele sale protagoniste, fie că au cinci ani (așa cum se întâmplă în *Banshee*) sau cu mult peste cincizeci de ani (în *Mă ierți?*) totul devine inevitabil, chiar și moartea – sau, mai bine zis, mai ales moartea. Fie a lor, fie a celor care le sunt cei mai apropiați. Scriitoarea evită, astfel, să facă o demarcație clară între bine și rău, căci aceste coordonate rămân, în aceste povestiri, la fel ca și pentru protagonistele textelor, un soi de tărâm al nimănu sau, în orice caz, un spațiu imposibil de împărțit în mod definitiv. Iar dacă Henry James își încheia *O coardă prea întinsă* prin accentuarea adâncimii psihologice a personajelor sale, Joyce Carol Oates își alege ca punct de pornire tocmai aceste insondabile adâncimi – de care, însă, știe să se apropie fără a întinde coarda dincolo de granițele esteticului. Adică, altfel spus, reușește să demonstreze că nu există nici o altă realitate convingătoare din punct de vedere artistic în afară de aceea a ficțiunii – fie ea „postgotică” sau de altă natură –, nici un adevăr general acceptabil în afară de acela al artei și, până la urmă, că nici existența umană nu e de conceput fără durerea și suferința pe care o implică la tot pasul. Cel puțin în proza sa scurtă, vast teritoriu unde domină, cu atâta hotărâre, misterul și suspansul.

## Întinsa Mare a Singurătății

„Nu spui nimic și poate nu e adevărat.”  
(Jean Rhys, *Întinsa Mare a Sargaselor*)

Edward Rochester, stăpânul de la Thornfield Hall, nu se poate căsători cu gingașa și mult iubita sa Jane Eyre, din simplul motiv că este deja căsătorit – aceasta era marea taină a vieții lui – cu Bertha Mason, pe care, dată fiind nebunia femeii, o ține ascunsă de ochii lumii și închisă într-o cămăruță din podul castelului său. Acest episod din celebrul roman al lui Charlotte Brontë este, probabil, unul din cele mai cunoscute nu doar din opera autoarei, ci și din întreaga proză a epocii victoriene. Ca, de altfel, și povestea lui Jane Eyre, în fond. După mai bine de o sută de ani de la apariția lui *Jane Eyre*, scriitoarea Jean Rhys decide să readucă în actualitate o parte a acestei istorii, în romanul său *Întinsa Mare a Sargaselor* (1966)\*. Dar – amănunt semnificativ – adoptă o cu totul altă perspectivă: surprinzător, poate, aceasta aparține tocmai celei desemnate, printr-un arhicunoscut clișeu al criticii literare de limbă engleză drept „the mad woman in the attic”. Adică Berthei, căreia i se construiește o întreagă biografie; credibilă, impresionantă, tragică. Cartea lui Jean Rhys nu este, așadar, o continuare romanțată a întâmplărilor din romanul lui Brontë (așa cum s-au scris, de-a lungul vremii, atâtea pentru cele mai diverse cărți) ci, cumva, o anticipare a lor. *Întinsa Mare a Sargaselor* a fost comparat, nu o dată, cu un poem în proză – dar unul care se dovedește pe de-a-ntregul în stare să spună o poveste, o altă poveste, și să dea personajelor atât de cunoscute de cititori alte semnificații, devenind, în acest fel, ceva mai mult decât o simplă recitare în cheie

\* Jean Rhys, *Întinsa Mare a Sargaselor*. Traducere de Ecaterina Popa și Ioan A. Popa, cuvânt înainte de Ecaterina Popa, București, Editura Leda, 2007.

modernistă a unei opere literare clasice a perioadei victoriene. Mai exact, autoarea reușește pe deplin în dificila încercare de a evoca, într-o manieră concisă – eliptică, pe alocuri – o experiență limită: nu doar aceea a nebuniei propriu-zise, ci a ceea ce înseamnă să fii târât în nebunie; de societate, de familie, de cei pe care-i iubești cel mai mult. Cumva, o inedită imagine inversă, într-o oglindă receptivă și la identitatea Celuilalt – adică, mai exact și mult mai important, a Celeilalte. Romanul lui Jean Rhys nu rămâne, așadar, la nivelul explorării naturii luxuriante a Antilelor sau la acela al detaliilor exotice ori de culoare locală din limbajul „patois” (aspecte pe care autoarea însăși le cunoaște perfect, trăind până la vârsta de șaisprezece ani în Dominica), și e greu să fie interpretat, așa cum s-a întâmplat foarte frecvent în ultimii ani, sub influența studiilor culturale, doar din perspectiva imaginii lumii coloniale și a realităților acesteia. Cartea, profundă, emoționantă și gravă, spune, dacă suntem atenți la nuanțe, câte ceva despre psihologia umană și despre modul în care, ca ființe umane, alegem să-i tratăm și să-i înțelegem (ori, mai des, să nu-i înțelegem) pe cei de lângă noi.

Textul cuprinde trei părți care recompun, la început din punctul de vedere al lui Antoinette, apoi al proaspătului ei soț, experiența vieții la conacul de la Coulibri, în anii 1830 – 1840, iar apoi la reședința de la Granbois, unde tânărul cuplu va merge în luna de miere. Iar dacă, în cunoscuta scenă din capitoul 25 al cărții lui Charlotte Brontë, Jane Eyre e înspăimântată de felul în care arată Bertha, devenită (sau considerată aproape) o fiară la Thornfield, în *Întinsa Mare a Sargaselor*, pe vremea când încă se mai numea Antoinette, mireasa lui Rochester, (tânărul englez cinic aflat în căutarea unei moștenitoare bogate a cărei avere să-l salveze de la permanentele probleme nu numai financiare pe care le avea cu familia sa) îl face pe soțul ei să se simtă stingher și nesigur tocmai pentru că e tulburătoare și incredibil de frumoasă, încadrându-se perfect în această lume necunoscută lui și devenind, parcă, ea însăși, parte a noii realității cu adevărat onirice pe care nobilul englez o întâlnește aici: „Totul este prea mult, am simțit eu. Prea mult albastru, prea mult purpuriu, prea mult verde. Și femeia este o străină.” Atras inevitabil de ea, noul Rochester – nenumit, însă, niciodată astfel în cartea lui Jean Rhys – va ajunge, însă, s-o îndepărteze, treptat. De ce?

Pentru că prin zonă circulă diverse zvonuri privitoare la familia ei, la presupusa nebunie a mamei și la boala psihică a fratelui său, decedat în circumstanțe tragice, în urma unui atac neașteptat al populației de culoare îndreptat împotriva albilor bogați din insulele Antile. Și pentru că, pur și simplu, unui bun englez îi este mult mai ușor – a se citi *mult mai comod* – să creadă tot ce se spune, fără a ține cont și de versiunea lui Antoinette. De adevărul ei, sau, cel puțin, de un adevăr privit din punctul ei de vedere. Prin urmare, pentru început îi va schimba numele în Bertha, încercând să-i dea o altă identitate, una familiară lui și, evident, complet străină pentru ea. Apoi, după o aventură cu una dintre servitoare, nobilul englez ajuns, în circumstanțe complicate, unic stăpân al averii familiei lui, o va duce pe Bertha în Anglia, la reședința sa de la Thornfield Hall. Mai bine zis, nu în Anglia, și nici în castelul Thornfield: ci într-o cămăruță întunecoasă din podul casei, păzită mereu de strașnica gardiană Grace Pool, și având drept unică posesiune personală doar o rochie roșie, singurul lucru care o face să se mai simtă vie. Desigur, Antoinette refuză să creadă că se află în Anglia și că trăiește într-un castel. Și, oare, cine-ar putea-o condamna?...

Romanul se dovedește, astfel, a fi mai puțin unul configurat în jurul unui caracter, și mai mult, în jurul unui destin. Iar subiectul cărții atinge, de fapt, acea misterioasă zonă a sufletului omenesc unde totul se amestecă și e receptat, apoi, doar prin intermediul emoțiilor și sentimentelor care rămân, de cele mai multe ori, ascunse privirii altora: o Mare a Sargaselor, desigur, așa cum și titlul o spune, dar una interioară, descrisă de Jean Rhys cu o tehnică ce aduce, uneori, cu accentul impresionist pe detaliu și pe atmosferă. Și, cu toate că cea mai mare parte a cărții este narată de vocea protagonistei, Rhys nu și-ar fi putut intitula romanul *Antoinette Cosway* și nici *Antoinette Mason* – pentru a urma exemplul lui Brontë din *Jane Eyre* – pentru că, spre deosebire de Jane, cea care știa mereu toate circumstanțele existenței sale dar și pe acelea ale lumii exterioare și le putea aprecia întotdeauna foarte exact consecințele, Antoinette nu deține niciodată controlul asupra propriei vieți. Pur și simplu, evenimentele au loc și o afectează, cu atât mai mult cu cât e înzestrată cu o sensibilitate rară, prin prisma căreia privește lumea din jur și oamenii din cercul său. Dar nu ea determină întâmplările, nu

i se cere vreodată părerea, nici măcar atunci când tatăl și fratele ei vitreg îi decid căsătoria. Iar fragila Antoinette nu e altceva, în fond, decât un fluture frumos și exotic care nu are altă șansă decât să se îndrepte spre lumina lumânării. Și să ardă – ceea ce, simbolic, se va și întâmpla în final, pentru ca eroina să-și încheie viața printr-un fel de simbolică sinucidere, într-un mod asemănător cu întâmplarea care i-a marcat copilăria: incendierea iluzoriului paradis de la Coulibri.

*Întinsa Mare a Sargaselor* este al cincilea roman al lui Jean Rhys, iar Antoinette are o serie de trăsături care o leagă spiritual de celelalte protagoniste ale autoarei, preocupată, în toate cărțile ei, să exploreze complicatele relații pe care personajele feminine le stabilesc nu doar cu lumea din jur, ci mai ales cu ele însele. Aici, însă, se impune o precizare importantă: Antoinette este cu adevărat reprezentativă pentru un mod de viață, fără îndoială, mult diferit de cel englezesc, și în totală opoziție cu hotărârea și curajul lui Jane Eyre: pasivă, ușor de transformat în victimă de cei mai puternici, Antoinette e adevăratul semn al aristocrației creole din lumea Antilelor. O lume în care nebunia de care se spune că suferă mama ei, Anette, cea care visează mereu să poată pleca în Anglia, e, de fapt, singura reacție cu adevărat rațională la totala negare a realității, pe care o demonstrează, refuzând să plece de la Coulibri, domnul Mason, etalonul normalității: „Sunt prea leneși pentru a fi primejdioși, știi eu asta. [...] Sunt copii, n-ar omorî nici o muscă./ – Din nefericire, copiii omoară muște, spuse mătușa Cora.” La fel va fi privită, în fond, și tendința ulterioară a Antoinettei de a nega noua lume în care ajunge la Thornfield. Dar să nu uităm că, aflat la Granbois, Rochester însuși era copleșit de impresia de irealitate pe care insulele acestea i-o dădeau în fiecare clipă, până la punctul în care ajunge chiar să afirme că tot ce vede în jur n-ar fi decât o iluzie. Dar celebrul dublu standard al epocii victoriene pare a funcționa perfect și în romanul lui Jean Rhys: ce îi este permis lui, nu-i este permis ei. Căci, în momentul în care Antoinette va afirma că nu se află în Anglia, ea nu va face altceva decât să-și semneze sentința la întemnițare definitivă... Tânăra, însă, se mai agață o vreme de speranța pe care o nutrea și în copilărie anume că, dacă nu spui cu glas tare adevărul despre un lucru sau o realitate, acelea pur și simplu, nici nu vor exista. Numai că regulile europene sunt altele decât ale lumii din care vine ea, iar ceea ce spun

alții se dovedește, întotdeauna, mult mai important. Antoinette se trezește, pe nesimțite, rebotezată Bertha, și se simte, în consecință, asemenea lui Alice în peregrinările printr-o altă Țară a Minunilor. Dar care, de astă dată, se dovedește a fi extrem de crudă.

Marea artă a autoarei constă, în *Întinsa Mare a Sargaselor*, și în aceea că găsește, întotdeauna, modalitățile cele mai potrivite pentru a reflecta starea spirituală a eroinei. Astfel, viziunea fragmentară a lui Antoinette e redată prin recursul permanent la dialoguri care se sfârșesc înainte de a apuca să se desfășoare pe de-a-ntregul, la aparenta lipsă de legătură între episoadele cărții, sau la trecerea abruptă de la o voce narativă la alta. Romanul i-a adus autoarei o consacrare definitivă, deși târzie. Nu doar pentru că se raportează la povestea lui Jane Eyre, text atât de cunoscut cititorilor. Ci, poate mai ales, pentru că reușește să spună câteva lucruri esențiale despre granița fragilă ce desparte normalitatea de nebunie și, desigur, despre singurătate. O singurătate care, deși poate să pară, în unele momente, haina care i se potrivește perfect lui Antoinette, ca o altă rochie roșie, nu e (pentru că, în această lume, lucrurile sunt doar rareori ceea ce par) decât o imensă mare – a Sargaselor, desigur – care o va cuprinde fără putință de scăpare în apele sale nesfârșite și înșelătoare, așa cum e întreaga lume a Antilelor.

## Dragoste, moarte și speranță în Las Vegas

*Leaving Las Vegas* reprezintă, pentru mai toată lumea care aude acest titlu, pelicula din 1995, nominalizată la mai multe categorii ale Premiilor Oscar și Globurilor de Aur, avându-i pe Nicholas Cage și Elisabeth Shue în rolurile principale. Suficient de puțini au știut, atunci, că filmul lui Mike Figgis se baza pe romanul omonim al scriitorului american John O'Brien, mai cunoscut, poate, unora, datorită faptului că s-a sinucis la doar 33 de ani, decât pentru remarcabila carte pe care a publicat-o în 1990. Desigur, pentru cei care au văzut filmul înainte de a citi romanul, este recomandabilă și o a doua lectură a acestei cărți, nu doar pentru a reuși să iasă din atmosfera cinematografică, ce pare, pe alocuri, a depăși capacitatea lui O'Brien însuși de a portretiza pe de-a-ntregul convingător Las Vegasul și oamenii săi, ci mai ales pentru a putea descoperi că dincolo de anumite deficiențe stilistice sau compoziționale ale romanului, marea artă a scriitorului e de găsit în primul rând la nivelul construcției protagoniștilor, care, pe marele ecran, oricât de reușită ar fi prestația actorilor, rămân, totuși, departe de extraordinara realizare a lui John O'Brien.

Fiind, în mare, povestea absolut neașteptată de dragoste dintre o prostituată, Sera, și un alcoolic înrăit, Ben, petrecută în cadrul inconfundabil al orașului Las Vegas, cu localurile lui strălucitoare, cu mașinile scumpe, cu barurile deschise la orice oră, dar și cu violența gratuită, cu moartea ce pare a aștepta, mereu, după un colț de stradă, *Leaving Las Vegas*\* este, de asemenea, o carte profundă și emoționantă având curajul să rostească cu glas tare câteva dintre marile adevăruri ale lumii americane a ultimului deceniu și jumătate, mai cu seamă pe acelea referitoare la imensa singurătate care, chiar

---

\* John O'Brien, *Leaving Las Vegas*. Traducere și note de Radu Pavel Gheo, Iași, Editura Polirom, 2007.

și într-un mare oraș – sau, de ce nu, mai ales acolo – domină, adesea, totul, dovedindu-se a fi marea stăpână a vieții și, deopotrivă, a morții. Pe de altă parte, Sera și Ben au, mereu, conștiința vieții lor pe muchie de cuțit, alegând, cu toate acestea, să trăiască exact așa cum trăiesc și niciodată și nicidecum altfel – el, înecându-și existența în alcool, iar ea, urmându-și fără crâcnire clienții de o noapte sau de câteva ore, în ciuda pericolelor evidente pe care, pentru fiecare, aceste alegeri le implică. Fără îndoială, ne dăm seama încă de la prima vedere că avem, practic, în față, două arhetipuri (bețivul și prostituata) ale așa-numitei „pop culture” care străbate, în lung și-n lat, continentul nord-american. Dar O’Brien nu-și tratează nici o clipă personajele la modul schematic, știind perfect cum să evite atât clișeele, cât și căderea în melodramatic ori convențional, pericolele majore ce pot apărea în fața oricărui scriitor care are curajul de a alege o astfel de temă. Și reușește să facă acest lucru în primul rând prin excluderea completă a tuturor posibilelor explicații pe care să le ofere, ca autor – în maniera unor consacrate chei de lectură – cititorilor. Astfel, comportamentul lui Ben nu poate fi înțeles mai bine dacă încercăm să-l citim prin prisma trecutului său care, în paranteză fie spus, la o lectură atentă, se dovedește a fi mai degrabă burghez. Și nici actuala ocupație a Serei nu se întemeiază pe abuzuri sau pe cine știe ce traume adolescente, ci reprezintă, pur și simplu, alegerea ei, poate nu cea mai bună și mai fericită, dar, cu siguranță, cea care o face să simtă că trăiește și să fie ea însăși, în mijlocul unei lumi (veritabil Sin City, nu?... ) unde fiecare vrea să pară altul și altfel decât e cu adevărat. Doar în felul acesta, cele două personaje par a se apropia, în anumite momente privilegiate, oricât de șocantă ar putea să pară afirmația, de sublim, și nicidecum de grotesc, așa cum, poate, ne-am aștepta. Căci John O’Brien alege să pună întotdeauna problema în termeni umani, iar nu exclusiv estetici și cu atât mai puțin morali. Astfel că, pentru Ben, băutura devine, pe de o parte, o capitulare benevolă în fața sortii, dar, deopotrivă, o veritabilă expresie a liberului arbitru, o neașteptată afirmare a libertății de care face uz ca și cum ar fi unicul său scop în viață. De aceea, momentele în care autorul descrie comportamentul lui Ben, obsesia sa pentru ceasuri și pentru măsurarea trecerii timpului, clipele de pierdere a cunoștinței și salvarea pe care o reprezintă iubirea pe care o simte pentru Sera sunt

cu atât mai convingătoare, *Leaving Las Vegas* dobândind, astfel, o neașteptată putere de sugestie, apropiindu-se, fără îndoială, de *Under the Volcano*, romanul lui Malcolm Lowry, sau de cele mai bune pagini ale lui Charles Bukovski ori John Fante. Orașul unde se desfășoară acțiunea devine, în acest fel, ca și în cărțile lui Hunter S. Thompson, adevăratul centru al Visului American, deși, trebuie să precizăm acest lucru, fără excesele prezente, de exemplu, la fiecare pagină în *Fear & Loathing in Las Vegas*. În plus, nu o dată, romanul lui John O’Brien, care, în paranteză fie spus, a fost refuzat de toate marile edituri unde tânărul scriitor a încercat să-l publice, demonstrează o bine mânuită subiectivitate insistentă și de-a dreptul obsesivă, care ne timite cu gândul, pe alocuri, la unele din paginile lui Albert Camus.

În altă ordine de idei, incredibila fascinație pe care o resimte Ben în fața morții, ca și drumul său spre autodistrugere nu și-ar fi putut găsi o contrapondere mai potrivită decât imensa capacitatea a Serei de a depăși greutățile, de a lua viața exact așa cum este, de a-și dori, mai presus de toate, să trăiască. Nu o dată, critica literară a identificat vagi impulsuri „calviniste” în atitudinile tinerei și frumoasei prostituate, mai cu seamă deoarece nici ea, și cu atât mai puțin John O’Brien nu încearcă să justifice, în vreun fel, alegerile sale, ci, pur și simplu, să le facă viabile. Desigur, acest mod de viață nu o scutește nicidecum de necazuri și nici de suferințe sau umilințe fizice și psihice, dacă e să ne gândim doar la dependența ei, chiar dacă temporară, de cinicul și dezaxatul proxenet Al, sau la riscurile inevitabile pe care ocupația sa le implică și de care nu e ferită – și există, în carte, fragmente ce par desprinse din scrierile marchizului de Sade sau din *Historire d’O*, controversata carte publicată, în 1954, de Anne Desclos, sub pseudonimul Pauline Reage. Numai că – și trebuie să recunoaștem din nou, aici, extraordinara artă a scriitorului – tocmai din aceste întâmplări dure și crude cărora e silită să le facă față provine capacitatea altfel inexplicabilă a fetei de a supraviețui, puterea ei de a învinge greutățile și suferințele. Și, nu în ultimul rând, pe ea însăși. Povestea capătă, astfel, în ciuda subiectului ca atare și în pofida atmosferei tipice de Las Vegas, un incontestabil aer de puritate sumbră, nu neapărat a acțiunii, ci, mai cu seamă, a atitudinii protagoniștilor, gata să-și trăiască dragostea în acest cadru prea puțin propice unei povești de dragoste. Nu ca să încerce să se salveze sau

să se mântuiască unul pe celalalt – și, de fapt, nici măcar să se schimbe reciproc într-un doar ipotetic „mai bine”. Ci doar pentru că ei cred că viața, atâta câtă este și exact așa cum este, merită trăită. Chiar dacă, așa cum se întâmplă în cazul lui Ben, capătul drumului, spre care se îndreaptă vertiginos, e tocmai moartea. Nu întâmplător, ultimele pagini ale romanului lui O’Brien descriu ultima și, poate, cea mai tandră întâlnire dintre Sera și Ben, o întâlnire la care ei nu-și consumă dragostea, ci sunt uniți pentru totdeauna de moartea – nicidecum neașteptată – a lui Ben.

*Leaving Las Vegas* se transformă, așadar, pe nesimțite, dintr-o carte ce părea gata a da pune în fața cititorilor interesați încă o imagine mai mult sau mai puțin relevantă a marelui și zgomotosului oraș al plăcerilor, într-o scriere gravă, ce convertește spațiul citadin într-o extraordinară metaforă, cadrul cel mai potrivit pentru sfârșitul – sau începutul – călătoriei protagoniștilor, spre moarte sau spre viață, așa cum este ea. Totul descris pe fondul profund uman al sentimentului de dragoste care îi unește pe cei doi și îi salvează mereu de căderea în grotesc și derizoriu, John O’Brien demonstrând, deci, că și într-un secol al vitezei iubirea necondiționată este posibilă, afirmând, practic, la tot pasul umanitatea profundă a personajelor sale, pregătite să-și trăiască, pline de speranță și cu tot sufletul, clipele de dragoste, chiar dacă această poveste de dragoste nu poate fi, într-un asemenea Las Vegas, decât scurtă, oarecum fragilă, dar, indiscutabil, intensă, profundă, emoționantă la fiecare nouă lectură.

## Cel mai rebel scriitor din oraș

Cât a trăit, nu s-a bucurat – decât, poate, accidental – de atenția marilor critici academici din Statele Unite, cei care stabileau listele canonice ale literaturii americane. A ales să șocheze mereu opinia publică, printr-un mod de viață nonconformist, prin atitudini voit scandaloase, prin încercarea constantă de a se manifesta împotriva oricăror norme prestabilite de comportament – social sau literar. Erau, toate consecința respingerilor repetate de care a avut parte la începuturile sale literare, când, ani de zile, s-a aflat în imposibilitatea de a găsi o editură dispusă să-l publice. Ulterior a devenit unul din cei mai prolifici scriitori nord-americani, autor a numeroase volume de poezie și proză scurtă, precum și al unor eseuri și romane care și-au câștigat milioane de admiratori pretutindeni, la început aceștia fiind mai numeroși în Europa (unde nu puțini l-au considerat unul dintre cei mai importanți autori americani contemporani) decât în Statele Unite. Este vorba, desigur, despre Charles Bukowski, cel care a făcut din Los Angeles teritoriul predilect al întregii sale opere, situându-se, astfel, alături de Raymond Chandler și John Fante, care, la rândul lor, și-au plasat scrierile esențiale în atmosfera inconfundabilă a „Orașului îngerilor” și fiind, după John Steinbeck și Robinson Jeffers, unul dintre cei mai reprezentativi scriitori ai Californiei. Și, fără îndoială, rămânând cel mai rebel dintre ei. Căci, dacă, de exemplu, Steinbeck era recompensat cu prestigiosul Premiu Pulitzer pentru impresionanta construcție romanescă din *Fruitele mâniei*, Bukowski (chiar fiind oarecum apropiat de autorul *Șoarecilor și oamenilor*) a rămas mereu exterior lumii distincțiilor literare. Și a ales să prezinte, în toate scrierile sale, întotdeauna cealaltă variantă a Visului American. Un vis care, spre deosebire de cel din romanele lui Scott Fitzgerald, de pildă, nu doar că se destramă rapid, ci are extrem de puține șanse să existe cu adevărat dincolo de vopsea colorată a

pliantelor publicitare. Sau care, dacă totuși apare, devine rapid coșmar. În acest context, însuși Los Angeles-ul se transformă, pe nesimțite, în altceva, nicidecum în consacratul Oraș al îngerilor cu străzile având pavaje aurite din filmele siropoase ale cine știe cărei epoci – sau ale mai multora...

Faptul acesta este evident mai cu seamă în volumele de proză scurtă ale lui Charles Bukowski, între ele distingându-se, prin tematică și procedee, *Cea mai frumoasă femeie din oraș*\*. O carte de povestiri care, trebuie să spunem de la bun început, nu e nicidecum o lectură pentru pudibonzi. Fiindcă la tot pasul – și pe fiecare pagină – apar cuvinte dure, nimic altceva, în fond, decât modalitatea autorului de a exprima pe de-a-ntregul convingător realitățile și mai dure cu care trebuie să se confrunte oamenii obișnuiți într-un oraș care doar teoretic este al tuturor posibilităților. În plus, scenele descrise sunt, nu o dată, șocante: un pacient care, ajuns la spital în stare critică, vorbește în doi peri cu asistentele medicale (*Viață și moarte în salonul de spital*), un bărbat disputat de trei femei – prietene una cu cealaltă (*Trei femei*), un tânăr care ține la o prostituată dar nu reușește să-i arate acest lucru, astfel încât, atunci când o va căuta, află că ea murise deja (*Cea mai frumoasă femeie din oraș*). Dincolo de subiecte și de limbajul personajelor, textele acestea reprezintă încercarea lui Charles Bukowski de a oferi o imagine cât mai reală a vieții celei mai reale. Astfel, autorul renunță la orice podoabe artistice și la orice detaliu stilistic elaborat și pune în pagină povestiri care impresionează – dincolo de eventualul șoc inițial – prin capacitatea de a se adresa unor cititori cărora, până atunci, puțini autori americani avuseseră ceva să le spună, și mai puțini demonstrând curajul de a le vorbi limba. De aici și atitudinea unei anumite părți a criticii literare și respingerea publicului lui Bukowski, pe temeiul că acest public este lipsit de capacitatea de evaluare a unui text literar din simplul motiv că scrierile acestui autor ar fi fost primele pe care le-ar fi citit – sau pe care au reușit să le înțeleagă.

Povestirile incluse în volumul de față sunt, într-adevăr, la polul opus prozei atât de elaborate a unui Scott Fitzgerald, de

exemplu, iar miza lor nu e să aducă în prim plan viața „norocoșilor Americii”, după cum se exprima autorul însuși, ci dimpotrivă, pe aceea a celor pe care literatura se arătase atât de decisă să-i excludă aproape cu desăvârșire. De aici și temele textelor: consumul (abuzul!) de alcool și/ sau droguri, prostituția, efectele dezumanizante pe care munca brută prestată la infinit le poate avea asupra ființei umane. Nu mai avem de-a face, la Bukowski, cu un subtil joc literar al iluziilor frumoase, ci cu imagini dure, cu un limbaj la fel de dur și cu o realitate din care, pentru cei mai mulți dintre protagoniștii textelor sale, nu există cale de scăpare și care nu poate fi îmbunătățită prin simpla autoiluzionare. Căci Charles Bukowski nu face, nici măcar din *Cea mai frumoasă femeie din oraș* – așa cum, poate, am fi tentați să credem, pornind de la titlu – o poveste a vreunei Frumoase adormite. Iar America sa nu e nicidecum vreun Oz, vrăjitorii fiind, și ei, cu atât mai puțin probabil de găsit aici. Astfel încât revolta sa și atitudinea rebelă a tuturor protagoniștilor lui este nu doar de înțeles, ci pe deplin justificată față de o lume fundamental nedreaptă și a cărei singură plăcere pare a fi, în momentele cruciale, perpetuarea inechității. Oricât de paradoxală ar putea să pară afirmația, tocmai aici e de găsit locul geometric unde scrierile lui Bukowski se întâlnesc cu cele ale lui W. H. Auden, cu toate că niciodată numele acestuia nu apare menționat printre influențele pe care le-a recunoscut acest scriitor cu vocație declarată de „outsider”. Dar avem de-a face – iar acest lucru devine evident la o lectură atentă – cu același sentiment al excluderii și al însingurării (și singurătăți depline) în mijlocul unei lumi decise să-i ignore complet pe aceia care ar arăta cel mai mic semn de slăbiciune.

Înrudit structural cu Louis-Ferdinand Céline în ceea ce privește utilizarea limbajului frust, și influențat vizibil de întregul demers artistic din *Călătoria la capătul nopții*, Charles Bukowski este apropiat, de asemenea, de stilul concis al lui Hemingway (cel care, de altfel, a influențat întreaga generație de scriitori care i-au urmat), de Henry Miller în ceea ce privește depășirea oricărui tabu, dar și de John Fante, mai cu seamă de strategiile narrative și tematica din *Întrebă praful*; căci totul este plasat, în proza sa scurtă, în inconfundabilul cadru al Los Angeles-ului. De altfel, răspunzând în anul 1974 întrebării unui reporter, Bukowski afirma: „Câtă vreme am crescut în L.A. și mi-am

---

\* Charles Bukowski, *Cea mai frumoasă femeie din oraș și alte povestiri*. Traducere de Domnica Drumea și Carmen Ciora, București, RAO Publishing Company, 2008.



petrecut aici atâția ani, am ajuns să simt profund, geografic și spiritual, acest oraș și să trăiesc o adevărată plăcere în simplul fapt de a mă afla aici.” Este, apoi, evidentă atitudinea de protest a lui Bukowski la adresa unei societăți (centrate exclusiv pe consum) din mrejele căreia șansele de scăpare sunt minime, dar asta nu-i împiedică pe protagoniștii săi să le caute, uneori cu disperare. De aici și prezența și semnificațiile curselor – de cai sau de mașini – o temă care, de la un moment dat încolo, îi străbate opera. Fiind mai mult decât un amănunt de simplu noroc, succesul la o astfel de cursă înseamnă, pentru (anti)eroii lui Bukowski, o muncă extenuantă, asemănătoare cu imaginea lui Sisif din opera eseistică a lui Albert Camus, așa cum se întâmplă, de pildă, în *Ponturi fără poante despre cursele hipice sau încă o povestire despre cai*. Pe de altă parte, personajele sale demonstrează, dincolo de limbaj, capacitatea de a manifesta compasiune și înțelegere pentru semenii, iar aspectul acesta atenuează prima impresie de „dirty realism” (despre care s-a discutat atâta mai ales pornindu-se de la exemplul prozei lui Raymond Carver) pe care textele acestea o pot da. În plus, nu putem uita de permanentele note autobiografice pe care le au povestirile lui Bukowski, nu întâmplător acestea fiind scrise la persoana a treia, dar și la persoana întâi, Henry Chinaski fiind alter-ego-ul ficțional al scriitorului însuși – al cărui nume, în paranteză fie spus, apare frecvent în volumul de față, el relatându-și, practic, experiențele legate de presa „underground” din Los Angeles, dar și relația mereu dificilă pe care a avut-o cu mediile academice și literare americane, fapt evident în *Nașterea, viața și moartea unui ziar underground sau Toți marii scriitori*. Alegând să vorbească despre violență, sex, suferință și marginalizarea societății, Bukowski reușește să șocheze chiar și acum, după ce furia anilor '60 a trecut. Să șocheze ochiul, urechea, convențiile de tot felul. Și să demonstreze, astfel, că în scris, ca și în viață, „nu trebuie să încerci, fie că e vorba de Cadillac-uri, de creație sau de nemurire. Aștepti și, dacă nu se întâmplă nimic, mai aștepti puțin. La fel cum ai face cu un gândac de pe tavan când ajunge destul de aproape, îl prinzi și îl omori. Sau, dacă îți place cum arată, îți faci din el un animal de companie...”

## Gonzalo Torrente Ballester. Arta de a scrie o cronică

Un tânăr monarh își petrece o noapte alături de cea mai pricepută curtezană din oraș. Soția sa, la fel de tână regină, se simte pe de o parte jignită, iar pe de alta măgulită de dorința pe care suveranul o exprimă după respectiva noapte, și anume de a-și vedea goală însăși consoarta. Niște amănunte care, pentru majoritatea scriitorilor n-ar fi însemnat mai mult decât, eventual, un pretext narativ având toate șansele să cadă în derizoriu. Dar care, scriitorul în cauză fiind Gonzalo Torrente Ballester, devin punctul de pornire al unui extraordinar roman, *Cronica regelui aiurit* (1989)\*. Nu atât o „cronică” în sensul strict al termenului, nici o carte dedicată, programatic, marilor probleme ale statului, ci în primul rând, una care aduce în discuție latura cea mai profund umană a personajelor, precum și dorințele lor cele mai ascunse (și cele mai omenești!), prezente chiar și în cazul conducătorilor de imperii – dar și modul limitat în care era înțeleasă existența în Spania secolului al XVII-lea. Mai ales la Curtea Regală, atât de rigida Curte de la Madrid. Autorul reușește, de asemenea, o extrem de convingătoare recreare a atmosferei sfârșitului Secolului de Aur spaniol, precum și a celei întreținute în jurul monarhului (foarte probabil, deși niciodată numit ca atare, Filip al IV-lea), și a soției sale, Isabela de Bourbon, de origine franceză, care fuseseră căsătoriți încă din copilărie, pentru a pecetlui o alianță politică și militară. Dar anii trec iar cei doi ajung la vârsta de douăzeci de ani, fără a se cunoaște cu adevărat și fără a înțelege din această căsnicie mai mult decât obligația de a aduce un moștenitor pentru tronul Spaniei. De aici și impulsul regelui de a colinda cartierele rău famate ale capitalei în căutarea unor plăceri interzise la Curte. Dar și dorința sa de a cunoaște viața și dincolo de normele de comportament impuse de atotputernica Inchiziție.

---

\* Gonzalo Torrente Ballester, *Cronica regelui aiurit*. Traducere de Ileana Scipione, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

Afirmat la începutul anilor '40 ai secolului trecut și reușind să se impună rapid în conștiința criticii literare, Gonzalo Torrente Ballester, născut în 1910, în Ferrol, Galicia, reprezintă un adevărat caz în contextul literaturii spaniole a ultimei jumătăți de veac. Căci, fără experimentalismul ce caracteriza, de pildă, opera contemporanului său Camilo José Cela, fără accentele existențiale din scrierile unui Miguel Delibes, Ballester își câștigă repede nu doar respectul exegeților, ci și pe acela al publicului larg, care descoperă în cărțile autorului galician marile teme ale marii literaturi dintotdeauna, de la marea sa trilogie, *Bucurii și umbre* (1957 – 1962), și până la creații livrești precum *Don Juan* (1963). Totul punctat cu o ironie desprinsă, parcă, din cele mai bune pagini ale lui Quevedo și punctat cu un umor care duce cu gândul, și el, la extraordinara literatură picarescă din Spania secolelor XV – XVI. Cu aceste ingrediente, chiar și un punct de pornire aparent banal cum ar fi o escapadă regală este transformat în literatură de cea mai bună calitate, având marele – și destul de rarul – merit de a spune, sub masca unui zâmbet curtenitor, toate acele mari adevăruri care, mai ales la Curte erau întotdeauna evitate. „Literatura mea de până acum se caracterizează prin intelectualism, raționalism, fantezie, umor și plăcerea de a mă juca frumos cu cuvintele”, spunea, caracterizându-și scrierile, Gonzalo Torrente Ballester în anul 1988, cu ocazia decernării titlului de Doctor Honoris Causa al Universității din Santiago de Compostela, iar valabilitatea afirmației se păstrează, ea fiind perfect aplicabilă și operelor pe care scriitorul le-a publicat ulterior. Poate mai ales romanului de față, unde arta lui Ballester se dovedește a fi cu adevărat desăvârșită. Nu doar la nivelul capacității sale de a scrie un roman istoric (nou tip de cronică de curte!), ci și de a se plasa într-o ilustră descendență literară. Astfel, nu o dată, replicile personajelor par desprinse dintr-o înțelepciune à la Sancho Panza, deloc întâmplător autorul fiind comparat adesea cu Cervantes. Pe de altă parte, însă, *Cronica regelui aiurit* e plină de note de-a dreptul baroce – uneori acestea concretizându-se în trimiteri cât se poate de exacte la lirica vremii și la intransigența morală a unui poet specialist în crearea de *décime*, numit, deloc întâmplător, don Luis... – dar și de un aer de ambiguitate care îmbracă întreaga realitate într-o aură ireală, însă cu atât mai convingătoare.

Dincolo de toate acestea, e de găsit, la tot pasul, aplecarea spre umor, ironie și, câteodată, chiar sarcasm a autorului, dispus să înțeleagă tot ce se poate petrece la o curte regală, mai ales la una ca a Spaniei vremii – dar nu și să ierte ignoranța curtenilor și favoriților, și cu atât mai puțin ipocrizia călugărilor din cele mai diverse ordine, uniți, însă, de una și aceeași atotputernică dorință de a parveni cu orice preț... Căci, într-o astfel de lume cum e Curtea Regală spaniolă, dorința personală a tânărului rege devine, pe dată, o problemă de stat. Mai mult decât atât, se constituie comisii peste comisii, menite a dezbate implicațiile religioase ale unei asemenea idei, precum și consecințele sale asupra moralității poporului. În plus, fundamentalismul religios și ignoranța fără margini îi fac nu pe puțini prelați de seamă să considere nici mai mult, nici mai puțin, că această dorință regală va duce la o inevitabilă înfrângere a trupelor spaniole în Flandra, precum și la împiedicarea vaselor cu comori din Indii să ajungă acasă... În acest context, discuțiile teologice și doctrinare se reduc la dialoguri vizând vestimentația primilor locuitori ai Paradisului, exemplele dezbaterilor reprezentanților Inchiziției fiind de-a dreptul hilare: „Un paradis pentru oameni în pielea goală? - Nu știm cum stau în paradis oamenii care l-au meritat, dar bănuiesc că nu și-au luat hainele cu ei.” Noroc că în această lume de curte (unde, în paranteză fie spus, igiena personală și a veșmintelor este excepția, și nu regula – și o excepție care nu e deloc privită cu ochi buni de puternica Inchiziție!) mai există și oameni care văd dincolo de predicile călugărilor retrograzi, cum ar fi contele de Peña Andrada sau părintele Almeida. Sau chiar Marfisa, celebra curtezană de la care pornesc toate. În mijlocul acestei lumi a intereselor și a fanatismului religios, bietul rege are toate motivele să fie aiurit de tot ce i se întâmplă îi este, practic, interzis să iasă în oraș, nu are nici un ban în buzunar, astfel că nici serviciile Marfisei n-ar fi fost în stare să le plătească fără ajutorul contelui de Peña Andrada, iar când, finalmente, încearcă s-o întâlnească pe regină – soția sa – în apartamentele acesteia, cu deplinul ei acord, constată, amândoi, că toate ușile le sunt încuiate la modul propriu. Ce-i mai rămâne de făcut bietului băiat nu este decât să izbucnească în hohote de plâns!... Dar abia astfel el va lua aminte la sfatul eficientului și experimentatului conte care îi amintește că, cel puțin uneori, e bine să nu se mai bazeze doar pe ajutorul divin, ci și să întreprindă el însuși ceva,

căci bine (și limpede!) spune proverbul: „Ajută-mă, Doamne! Dă din mâini, Antoane...” Astfel că, paradoxal, ironic și uimitor – ca spre a da o replică de-a dreptul regală permanentei uimiri a regelui însuși – autorul pune la cale un neașteptat deznodământ: regele și regina se vor întâlni, după ani de zile, singuri. Dar nu în palat, ci într-o mânăstire din oraș, a cărei stareță are vederile ceva mai largi decât i-ar fi permis Inchiziția, bazându-se, desigur, și pe amănuntul că e verișoara Marelui Inchizitor... Totul e deconstruit parodic și ludic, însă sfaturile pe care înțeleapta Marfisa, acum purtând haine monahale – spre a se afla ea însăși la adăpost de acțiunile Sfântului Oficiu – le dă regelui rămânând cât se poate de serioase și au în vedere nu doar situația în speță, ci întreaga existență de la Curte: „Vă sfătuiesc să vă purtați cumpătat. [...] - Unui rege îi vine greu să dea ascultare. [...] - Dar ce alta faceți, Maiestate, decât să dați fără întrerupere ascultate? Favoritului, prietenilor, legilor din regat. Probabil că v-ați obișnuit.” Tânărul suveran află, în acest fel, că este și el, înainte de a fi rege, o ființă umană. Iar regina, la rândul ei, e o femeie așteptând un strop de tandrețe și de căldură, dincolo de eternul protocol al Curții. În aceeași notă ludică și ironică, cartea are parte de un sfârșit fericit – dar nu de basm, ci de roman. Astfel, aiuritul rege are nu doar bucuria de a petrece câteva ore singur cu soția sa, ci și de a afla că flota a ajuns în țară și că armatele sale au repurtat o strălucită victorie. Dovadă că sfârșitul lumii, prevestit de mai toți capelanii Curții, mai poate aștepta. Prin urmare, tânărul protagonist va avea ocazia de a-i face cadou iubitei sale soții o rochie nouă, iar cei care complotaseră împotriva dorințelor sale vor avea prilejul de a face câteva lungi călătorii, din care e de sperat că se vor întoarce cu ideile mult îmbălbâzite fie de atmosfera primitoare a Italiei, fie de viitoare favoruri care le sunt promise cu generozitate. *Cronica regelui aiurit* se dovedește, astfel, a fi, la o lectură atentă, o extraordinară carte despre dragoste și piedicile care-i stau atât de adesea în cale, despre tinerețe și nesăbuintă, despre credință și regulile ei, despre oamenii dintotdeauna și de pretutindeni.

## Măine, la fel ca azi. Poimăine, poate, mai bine

Ce șanse de reușită ai dacă ești o adolescentă de origine arabă, venită din Maroc, locuiești într-o suburbie a Parisului, rămâi pe neașteptate doar cu mama, căci tata decide că marele țel al vieții lui e să aibă, cu orice preț, un băiat, alături de o femeie mai tânără? Sau, până la șansele de reușită, care sunt opțiunile reale care ar putea să-ți ghideze existența? Ei bine, protagonista romanului *Azi ca mâine și poimăine*<sup>\*</sup>, pe nume Doria, se găsește exact în situația / situațiile amintite mai sus. Și mai are și doar cincisprezece ani, întâmpină, de când se știe, dificultăți în a-și face prieteni și nu se descurcă prea bine nici la școală. În plus, autoarea, Faïza Guène, este ea însăși fiica unor imigranți de origine algeriană stabiliți în Franța, iar în momentul publicării acestei cărți, în 2004 (o carte care, în paranteză fie spus, a înregistrat un uriaș succes de librărie în Franța, unde s-a vândut în peste patru sute de mii de exemplare!) avea numai nouăsprezece ani. Să revenim, însă, la dilemele care se ivesc mereu în fața Doriei. Căci, în fond, după cum ea însăși realizează – și încă foarte de timpuriu – are de ales între a-și spune, la tot pasul „kif-kif demain”, (aproximativ „Azi ca mâine și poimăine”, pornind de la expresia de origine arabă „kif-kif”, sugerând repetiția monotonă și fără sfârșit), sau a transforma această filosofie a unei existențe prin excelență resemnate tocmai în contrariul ei, adică în „kiffe, kiffe demain” (expresie ce dă și titlul cărții și care e derivată de la verbul „kiffer”, echivalentul argotic al lui „aimer”, deci, cu alte cuvinte, un soi de „spre ziua de mâine, cu drag și cu încredere”). Altfel spus, dacă vrea să reușească să supraviețuiască în această lume occidentală, doar aparent un tărâm al făgăduinței, și care doar teoretic îi privește și-i tratează în mod egal pe toți cetățenii săi, Doria trebuie să învețe că, la urma urmei, multe

<sup>\*</sup> Faïza Guène, *Azi ca mâine și poimăine*. Traducere de Ramona Hârșan, prefață de Alexandru Matei, București, IBU Publishing, 2009.

lucruri depind de perspectiva pe care o ai asupra lor, că nu e chiar cea mai mare tragedie de pe lume că a fost părăsită de tată, câtă vreme o are pe mama alături, și să se convingă că „nu doar muzica rap sau fotbalul te pot scoate din criză. Și dragostea mai poate face asta.” Desigur, dacă știi unde s-o cauți și chiar dacă partenerul nu e cine știe ce star de cinema, ci un băiat obișnuit, și el fiu al unor refugiați de origine arabă.

Totul pare un scenariu banal sau sentimental? Ei bine, chiar dacă, rezumat astfel, subiectul romanului Faizei Guène poate da impresia de superficialitate sau de banalitate, o lectură atentă a cărții va demonstra contrariul. Căci *Azi ca mâine și poimâine* se dovedește a fi realmente o scriere alertă și plină de nerv, care cucerește încă de la primele pagini. Nu atât prin subiect, câtă vreme s-au scris, se știe foarte bine, mai ales în ultimii ani, numeroase cărți axate pe evoluția și maturizarea unui tânăr protagonist ori chiar a unei protagoniste în mijlocul tentațiilor marelui oraș, fie el Parisul, Londra sau altă metropolă. Faiza Guène, însă mizează mult tocmai pe punctul de vedere, căci Doria este deopotrivă personajul central și naratorul acestui roman, dar, și pe stilul pe care îl adoptă și pe care îl mănuieste cu o neașteptată dezinvoltură pentru un atât de timpuriu debut literar. Și care se conturează printr-un limbaj argotic, niciodată, însă, vulgar, punctat pe alocuri cu termeni arabi, de cuvinte din limba obișnuită sau de „chestii mai familiare”, după cum spune Doria însăși, de care are nevoie nu doar pentru a exprima cât mai exact – și mai pe limba ei – ceea ce simte, ci și pentru a se raporta, păstrându-și identitatea, la lumea din jur, adesea, însă, mult prea grăbită ca s-o bage în seamă, s-o asculte ori să-și amintească de ziua ei.

*Azi ca mâine și poimâine* este o carte amuzantă adesea, nostalgică pe alocuri, emoționantă nu o dată și știind cum să-și păstreze capacitatea de a rosti mari adevăruri fără a da senzația că ar ține cititorului vreo predică, fie ea și cu miză literară. Romanul nu este, trebuie să recunoaștem, ceea ce în mod obișnuit primește numele de „mare carte” și nici nu se încadrează în categoria acelor scrieri extrem de primate de marile nume ale criticii contemporane. Dar nimeni nu poate nega plăcerea lecturii paginilor atât de alerte ale Faizei Guène și nici talentul tinerei scriitoare, în ciuda unor greșeli „de tactică”, să le spunem așa: astfel, Doria e mult prea pricepută în a-și

analiza existența dar și existența celor din jur ori problemele lumii în care trăiește, privite prin prisma realităților din cartierul numit, ironic, *Le Paradis*, unde își duce viața – așa că, prin comparație, incapacitatea ei de lua notă de trecere măcar la câteva materii pare ușor forțată. La fel cum, uneori, și capacitatea fetei de a-și înțelege mama și totala ei opacitate față de atitudinile nu o dată benefice ale celor din jur, par ușor suspecte. Însă acestea sunt simple detalii pe care cititorul nici nu le observă până la capăt decât *post-factum*, prins cu totul de verva cu care protagonista povestește și mai cu seamă de abilitatea sa de supraviețuire în mijlocul unei lumi în care mentalitatea multora poate da senzația că „războiul încă nu s-a terminat”, după cum constată cu amărăciune fata. O lume în care colegele puținel mai bine situate din punct de vedere financiar o privesc pe Doria cu un nedisimulat dispreț pentru că, din cauza lipsei banilor, nu-și permite să se îmbrace decât de la *second-hand* (în cel mai bun caz!) și de la piața de vechituri (în cel mai rău), antologică fiind scena în care ea apare la școală cu o bluză de pijama pe post de tricou, spre distracția generală și spre marea ei durere, căci tricoul era un cadou de la mama ei, femeie de serviciu lipsită de educație, neștiind să scrie sau să citească și nedepinsă cu cerințele modei pariziene, exigentă până și în școlile din suburbiile Parisului, sau, cine știe, poate că mai ales acolo...

Pornind, fără îndoială, de la strălucitul exemplu reprezentat de celebrul roman al lui Salinger, *De veghe în lanul de secară*, și mizând mult pe încercarea de a surprinde dificultățile de adaptare a unui adolescent la lumea atât de puțin dispusă să-i înțeleagă pe tineri cu adevărat, cartea Faizei Guène rămâne, desigur, un soi de Bildungsroman contemporan, care ne trimite prin numeroase detalii la atmosfera pariziană a anilor '90, privită adesea cu sarcasm, dar și cu o nostalgie care face ca lectura să nu devină niciodată excesiv de axată pe umorul nu o dată extrem de acid al textului. Lumea Doriei e mică, în fond, dar absolut asemănătoare cu marea lume, cu marea Europă unită perfect la nivelul sloganurilor electorale și cât se poate de imperfect la acela al realității – mai ales al realității relațiilor interumane. Iar în această lume rămâne mereu emoționantă capacitatea sa de a o înțelege și ajuta pe mama sa și de a o încuraja să urmeze cursuri de alfabetizare pentru a depăși mai ușor momentul despărțirii de Bărbosul, tatăl Doriei, a cărui plecare a făcut și ca fata să aibă nevoie

de luni în șir de consiliere psihologică. Desigur, cititorii ceva mai aplecați spre cărți docte vor fi, poate, tentați să se scandalizeze de afirmația unei adolescente silite să repete clasa, dar convinsă că „soarta e un jeg, pentru că n-ai ce-i face, adică, orice-ai face, până la urmă tot o-ncurci”<sup>\*</sup>; sau s-o condamne pentru că declară sus și tare, în ciuda părerii comune, că nu-i plac prima zi de Crăciun și nici prima zi de școală, din simplul motiv că în asemenea ocazii se simte chiar mai singură decât de obicei. Însă chiar și ei vor fi siliți să admită că textul convinge prin sinceritatea afirmațiilor și prin curajul de a le face publice: „La noi, asta se cheamă *mektoub* (destin). E ca scenariul unui film ai cărui actori suntem noi. Problema e că scenaristul nostru, al tuturor, nu are nici urmă de talent. Nu știe să scrie povești frumoase.”

Punctat de prăbușirea succesivă a încrederii în imaginea publică a idolilor de cinema pe care și-i alege Doria, romanul rămâne, însă, mereu raportat la poezia lui Arthur Rimbaud, pe care o admiră (și chiar o recită!) mai mulți dintre prietenii fetei, întâi Hamoudi, iar apoi Nabil, cel care reușește, finalmente, să-i câștige încrederea și poate că și inima. Desigur, ca sugestie a eternei fronde a tinerei generații și, deopotrivă, ca model de urmat – cel puțin până la un punct – de însăși tânăra autoare a cărții de față. Căci doar așa reușește Doria să nu-și plângă niciodată de milă nici chiar atunci când varsă lacrimi amare din cauza numeroaselor umilințe pe care le are de îndurat de pe urma celor din jur care o resping fără ca măcar să încerce s-o cunoască. Și să învețe – dar și să ne convingă, ca cititori prinși în mrejele acestui text nonconformist – că, dacă uneori ziua de mâine e la fel cu cea de azi, cea de poimâine poate fi măcar cu ceva mai bună.

## Zhang Jie. China din spatele măștilor

Într-un studiu publicat în 1984 și devenit în scurt timp celebru în cercurile feministe din Occident, *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert și Susan Gubar discutau pe larg semnificațiile imaginii femeii nebune (închise sau nu într-o cămăruță din mansarda vreunui castel victorian, așa cum se întâmplă în *Jane Eyre* de Charlotte Brontë), model impus ca atare de numeroase autoare vestice afirmate după primele decenii ale secolului al XIX-lea, cărora imaginea aceasta le servea pentru a exprima dorința de depășire – iar uneori chiar realizarea acesteia – a tuturor condițiilor determinate de o societate patriarhală, înțepenită în propriile sale norme învechite de comportament. Fără a reprezenta o premisă ideologică bine definită, imaginea femeii care ajunge (deliberat sau involuntar) să se îndepărteze de societate și să depășească normele comportamentului normal acceptat de semeni apare și în literatura chineză contemporană, tocmai acesta fiind punctul de pornire al tulburătoarei cărți a lui Zhang Jie, *Cuvinte nescrise*<sup>\*</sup>, de curând apărute și în limba română: Wu Wei, devenită scriitoare celebră, își rememorează viața, doar pentru a descoperi, de-a lungul ei, numeroase eșecuri și renunțări și o serie neîntreruptă de compromisuri și de suferințe (căci, după cum va înțelege de timpuriu ea însăși, „vezi bine, în viață nu e ca-n cărți”), la capătul cărora e silită să se întrebe, ca și cum s-ar privi într-o nemiloasă oglindă care nu poate arăta decât adevărul dacă a meritat, dacă nu cumva totul a fost în zadar, dacă viața ei nu a fost cumva irosită. Fără să încerce să dea vreun răspuns definitiv, autoarea accentuează, însă, tocmai nebunia de care ajunge să fie cuprinsă Wu Wei, stare pe care mai nimeni nu și-o poate explica. Sau pentru care cititorul poate găsi numeroase explicații la fel de posibile și

---

<sup>\*</sup> Zhang Jie, *Cuvinte nescrise*. Traducere de Alin Bucă și Andreea Chiriță, București, IBU Publishing, 2009.

îndreptățite la capătul lecturii acestui roman al cărui titlu parafrizează un cunoscut aforism chinez: „Spațiul cel mai vast e lipsit de granițe, zgomotul cel mai puternic e de neauzit.” Și, va adăuga scriitoarea, „cele mai impresionante povești sunt alcătuite din cuvinte nescrise, cu atât mai mult cu cât drama Chinei secolului XX pare imposibil de relatat doar prin vorbe. Însă, ca scriitori, nu le avem decât pe acestea pentru a încerca să nu lăsăm să cadă în uitare ceea ce s-a petrecut.”

Încă din anii '20 ai secolului trecut, în China a început să se vorbească din ce în ce mai frecvent despre literatura feminină, dar și despre tematica și tehnicile narrative specifice acesteia, implicând, printre altele, narațiunea la persoana întâi, tendința confesivă și delicatețea unui discurs literar considerat nu de puțini critici drept excesiv de ornamentat la nivel stilistic și respins, pe temeiul incapacității de a atinge pragul marii arte. Abia după 1980, o dată cu încheierea întunecaților ani ai Revoluției Culturale (1966 – 1976), literatura feminină va ajunge să fie cu adevărat cunoscută în China, dar și evaluată în conformitate cu valoarea estetică, imposibil de negat, dacă ne gândim mai cu seamă la autoare de prim rang, cum ar fi Zhang Kangkang sau Zhang Jie, capabile nu numai să abordeze subiecte considerate, până atunci, tabu, dar și să le rezolve convingător. Căci, dincolo de teme oarecum exterioare și mai mult sau mai puțin spectaculoase (prostituția infantilă, tehnicile menite să păstreze cât mai mici picioarele chinezoaicelor), aceste scriitoare au avut marele curaj de a aduce în prim plan problema iubirii neîmpărtășite – și prezentate în afara cadrelor prestabilite ale familiei comuniste, așa cum se întâmplă în multe din scrierile lui Zhang Jie – a nevoii feminine de afecțiune, dar și a capacității feminine de înțelegere a lumii, a dorinței de comunicare dar, nu o dată, a imposibilității unei reale comunicări în cuplu.

Fără a accepta vreodată eticheta de „reprezentantă a feminismului în literatura chineză”, cu toate că adesea, în paginile ei se fac trimiteri explicite la replicile Norei din piesa lui Ibsen sau la mișcările militante pentru drepturile femeii, Zhang Jie rămâne profund legată, încă din anii formării sale, de literatura occidentală, preferințele ei mergând mai cu seamă către marii realiști ruși și către analiza psihologică din scrierile Virginiei Woolf. Influențele acestea sunt, de altfel, vizibile în toate cărțile sale, de la *Dragostea nu trebuie uitată* (1979) sau *Aripi de plumb* (1981) și până la *Suflete rătăcitoare* (2009),

astfel încât comparațiile pe care critica literară le-a făcut au mers, evident, în mare, pe aceste coordonate. *Cuvinte nescrise* reprezintă o adevărată epopee a vieții câtorva femei, în paralel fiind prezentată istoria frământată a Chinei secolului XX, tema majoră a romanului fiind călătoria făcută de Wu Wei nu doar pe urmele mamei sale, acum plecate dintre cei vii, ci și în căutarea propriei identități, totul relatat cu o tehnică perfectă, uzând de frecvente schimbări ale perspectivei narrative sau ale punctului de vedere, ca și de o dislocare a cronologiei înrudită cu maniera de a scrie a reprezentanților modernismului occidental. Astfel, povestea începe, din punct de vedere cronologic, cu Mohe, cea care moare prematur, aducând pe lume un copil ce nu va supraviețui, continuă cu Ye Lianzi, unica fiică a acesteia ce se încapățânează să rămână în viață, apoi cu zbuciumata existență a lui Wu Wei – aici fiind de găsit și centrul de greutate al romanului – devenită scriitoare, în ciuda greutăților pe care le are de îndurat și care ar fi descurajat pe oricine, dar nu și pe ea. Ca sub un blestem de sub puterea căruia e imposibil să scape, toate aceste trei femei, bunică, mamă și fiică, vor avea parte de căsătorii nefericite, care le vor aduce nu doar suferințe nesfârșite, ci și umilință, durere, lipsuri și o imensă singurătate. Și tot ca sub un blestem de care le este imposibil să scape, toate protagonistele din *Cuvinte nescrise* prețuiesc mai mult decât orice onoarea, detestă ipocrizia și toate celelalte astfel de „calități” extrem de utile pentru a trăi bine într-o țară marcată de convulsii politice și sociale. Astfel că Mohe, Ye Lianzi și mai ales Wu Wei vor suferi în mijlocul unei lumi unde nu se potrivesc, părănd a trăi, mereu, după niște norme de comportament (onestitate, curaj, incapacitatea de a face rău) pe care nimeni, în prezentul în care trăiesc, nu mai dă doi bani. Nici măcar bărbații alături de care își duc viața și care se dovedesc mereu gata de orice compromis sau delațiune doar pentru un bol de orez în plus. Desigur, cazul lui Hu Bingchen, soțul lui Wu Wei, este mai complex, bolul de orez fiind înlocuit de funcții înalte în ierarhia comunistă și de alte avantaje de care rafinatul și fermecătorul bărbat – deși trecut bine de prima tinerețe – știe perfect cum să profite. În aceste condiții, nu e de mirare că femeile din această familie vor învăța extrem de timpuriu nu doar că lucrurile nu sunt, în lume, așa cum par, ci și că „omul e întotdeauna singur: căci suferința îți aparține numai ție și că ceilalți

nu te pot ajuta cu nimic, că atunci când ești la ananghie nu te poți bizui pe nimeni.” Dar, deopotrivă, că „iubirea e întotdeauna vremelnică, chiar dacă din bătrâni se spune că e nepieritoare precum mărilor care nu vor seca niciodată.” Căci, așa cum va concluziona cu amărăciune Wu Wei într-o scrisoare adresată lui Hu Bingchen, „viața este ca o piesă de teatru în care personajele se schimbă o dată cu succesiunea actelor.” Amănunt cu adevărat esențial în contextul acestui roman, căci, deși în viață nu se întâmplă ceea ce se întâmplă în cărți (cu toate că asta nu le împiedică pe eroine să viseze la prinți minunați, asemenea celor din *Alba-ca-Zapada*, chiar și fără să fi citit basmul), totuși, aproape întotdeauna, în viață se întâmplă o serie de lucruri exact după tipicul celor din cărți. Scenele sunt perfect asemănătoare, doar finalitatea diferă în mod fundamental. De exemplu, la începutul relației lor, pe vremea când aceasta îi părea lui Wu Wei marea dragoste, descoperirea sufletului pereche, citind un mesaj al lui Hu Bingchen, îl ascunde, emoționată, la piept, asemenea lui Lin Daiyu, protagonista din marele roman chinezesc de secol XVIII, *Visul din Pavilionul Roșu*. De altfel, aluziile la acest roman sunt prezente de-a lungul întregului text al lui Zhang Jie, alături de altele, ce creează un excelent fundal, trimiterile livrești mergând de la *Cartea Cântecelor* la învățăturile lui Confucius ori la poezia epocii Tang. Alteori, comparațiile se îndreaptă către altă direcție, și anume cea a spectacolelor Operei din Beijing. Celebru și extrem de popular ca gen de spectacol teatral-coregrafic și muzical, impus mai cu seamă o dată cu veacul al XVIII-lea, acest tip de reprezentație dramatică implica o interpretare ținând de cadre oarecum formale și rigide, un machiaj elaborat și chiar o serie de măști pe care interpreții le purtau. Elementele acestea sunt de găsit mai cu seamă în cazul lui Hu Bingchen, mereu descris ca „un amestec de hotărâre și slăbiciune, luciditate și confuzie, astfel că, atât firea sa lăuntrică, cât și masca purtată în public i se înfipseaseră adânc în măduva ființei, făcându-l să uite cine e cu adevărat”, momentul antologic fiind acela când Wu Wei îi scrie un discurs foarte apreciat la o plenară a partidului, dar în clipa când se trezește aplaudat la scenă deschisă, Hu Bingchen realizează nu doar propria impostură, ci și incapacitatea sa de a fi vreodată el însuși. Subtextul, acum extrem de sarcastic, se referă la un slogan lansat de Mao și aflat, în anii Revoluției Culturale, pe buzele tuturor: „Ceea ce poate să facă un bărbat, poate să facă și

o femeie!” Desigur, poate să facă, dar nimeni nu va fi vreodată dispus să recunoască acest lucru – cel puțin în China. Sau, dacă o va recunoaște, asta se va întâmpla doar de dragul unei funcții superioare la partid sau al unui bol de orez în plus, după caz. Astfel că, în contextul în care chiar și astăzi despre China se vorbește, în general, în termenii unor clișee arhicunoscute și care, evident, nu reușesc să mai spună prea mult (Marele Zid, urșii panda, reprimarea manifestației din Piața Tien an Men), Zhang Jie alege să scrie pentru a nu lăsa să cadă în uitare nici cei mai grei ani pe care i-a străbătut China în ultimul secol și nici imensa suferință umană pe care epoca aceasta a adus-o. Să scrie cu o răbdare specific chinezească, dar și cu un sarcasm usturător pentru a spune adevărul despre o țară unde, alături de computer și de cutia cu dischete încă se mai găsesc instrumentele tradiționale de calligrafie, unde cele zece mii de elemente au conviețuit până și cu cărticica roșie a lui Mao și unde, în spatele unora dintre măștile purtate în public, încă se mai poate descoperi adevărul.

## Naghib Mahfuz. O mie și una de povești despre Egipt

Egiptul nu este, pentru Naghib Mahfuz (1911 – 2006), doar un spațiu geografic, și nici o zonă marcată exclusiv de o simplă istorie, reductibilă la arida cronologie. Căci, privit din punctul de vedere al acestui scriitor și citit din perspectiva deschisă de întreaga sa creație (Mahfuz fiind, în paranteză fie spus, primul autor arab distins cu Premiul Nobel pentru Literatură, în anul 1988), 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. Desigur, avem de-a face cu transformarea Egiptului într-un adevărat domeniu mitic, spațiul ficțional privilegiat al operei lui Naghib Mahfuz, o lume care, în ciuda tuturor regimurilor politice sau a conducătorilor de care a avut parte, a reușit, într-un mod uimitor – dar pe de-a-ntregul explicabil – să-și păstreze, în mod coerent, deplina individualitate. 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)<sup>\*</sup>, 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. Desigur, totul este expus prin intermediul reactualizării narative 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 Naghib Mahfuz, Șahryar este temutul sultan care a ucis fără milă nenumărate tinere menite a-i deveni soții, căci niciuna din ele nu-i putea dăruii împlinirea mult 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, dăruindu-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.

În fond, 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

---

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



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 narative 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 intuitivă 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. În fond, 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. De aici 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. Și tot de aici 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. Desigur, 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 (și aici e de găsit și profunda ironie a autorului!), tocmai existența și viitorul atotputernicului și neîndurătorului Șahryar.

*O mie și una de nopți și zile* se constituie, în acest fel, 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, miracolele sunt prezente, căci duhurile, djinii și ifriții intervin mereu în existența umană, iar unele personaje, deși temporar pedepsite 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. În fond, 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.” Astfel, 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 diacronie, 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 Sindbad, 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. Se vede, astfel, cum 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.

## Istoria adevărului și adevărul istoriei

Roma, Gara Termini, toamna anului 1968. Elinor Wieland ajunge în Cetatea Eternă, venind din Germania, împreună cu cei doi copii ai săi, mereu vigilentul Sebastian și micuța Lisa, pentru a începe, alături de soțul ei, profesor, o nouă viață în însoțita Italie. Italie care este, însă, un tărâm plin de pericole de tot felul și, mai ales, de borfași, hoți și vagabonzi, pușlamale în care nu te poți încrede, cel puțin așa îi atenționase înainte de a pleca de acasă Ludwig, tată și soț îngrijorat de călătoria familiei sale prin această țară cam lipsită de reguli și de organizare... În plus, frumoasa Elinor a avut întotdeauna darul de a nu fi atentă și de a se lăsa păcălită de oamenii din jur, astfel încât permanenta stare de alertă a lui Sebastian, stâlpul familiei și protectorul mamei și surorii sale pe parcursul drumului cu trenul e cu atât mai întemeiată. Așa începe romanul lui Jan Koneffke, *O iubire la Tibru\**, apărut de curând și în limba română. În orice caz, aceasta va continua să rămână situația determinantă pentru personajele cărții, același lucru fiind valabil – pentru un timp – și în ceea ce privește relațiile dintre membrii familiei Wieland. Cel puțin, la nivel aparent. Căci, dincolo de aparențe, cititorul va afla că, deși îndrăgostit de poezie și de arhitectură, Ludwig fusese, totuși, pilot al Wermachtului în timpul celui de-al doilea război mondial și – mai important – că asupra lui planează o gravă acuzație în legătură cu moartea unor adolescenți. De aici sentimentul său din ce în ce mai acut de vinovăție și de înstrăinare pe care Elinor nu va putea sau nu va ști niciodată să-l ierte, precum și ulterioara izolare și permanentă fugă de ceilalți dar, în primul rând, de sine însuși. Și tot de aici tendința de a-și neglija familia și de a se apropia de personaje tot mai dubioase, cum e vecinul samsar Sassolino, cel care îl va și implica în acțiuni necugetate

---

\* Jan Koneffke, *O iubire la Tibru*. Traducere de Nora Iuga, București, Editura Humanitas, 2007.

și periculoase. În acest context, copiii sunt siliți să încerce – și să reușească – să se descurce pe cont propriu. Mai ales Sebastian, cel care, după ani de zile, după moartea în împrejurări neclare a tatălui, va încerca să recompună, din fragmente disparate, trecutul. Nu doar din nevoia de a restabili adevărul, privit ca fundament al existenței umane, ci mai ales pentru a încerca să înțeleagă de ce totul s-a întâmplat așa și cine este el, la urma urmei; ce e adevărat în propriul său trecut și ce se ascunde în spatele măștilor pe care, după cum ajunge tânărul să fie convins, le-au purtat toți cei din jurul lui mult prea multă vreme. De altfel, din acest punct de vedere, nu e întâmplător că acțiunea romanului este plasată în Roma: cuvântul *persoană* e de origine etruscă și desemna, la începuturi (la Roma), masca actorului de teatru. Ce se afla în spatele măștii, ce anima cu adevărat personajul, acestea sunt întrebări la care oamenii au căutat mereu răspunsurile potrivite, așa cum va încerca să facă, la rândul său, tânărul narator din *O iubire la Tibru*. Pe de altă parte, la sfârșitul cărții lui Jan Koneffke, cititorul va fi silit să constate că, în cazul acestui roman, e nevoie de o a doua lectură, care să pună cap la cap detaliile din care se compune adevărul cutremurător al existenței familiei Wieland, și să reinterpreteze semnele – textului și pe ale vieții personajelor deopotrivă – de natură a creiona ceea ce a rămas neclar(ificat) prima dată.

În studiile sale asupra prozei, Jacques Dubois pornea de la mai vechea concepție asupra romanului privit ca „vastă entitate organică”, dar nu uita să atragă atenția asupra devenirii, de cele mai multe ori imprezvizibile, datorită numeroaselor mutații și metamorfoze, a acestei specii care se dovedește atrasă de refacerea, „până la forme de-a dreptul paradoxale, a complexității și pluralității lumii.” Căci romanul contemporan nu redescoperă, să zicem, doar resursele utopiei sau fantasticului, ci, deopotrivă, pe acelea ale reflexivității și recursului la mecanismele povestirii, așa cum se întâmplă și în romanul lui Jan Koneffke. Dovadă – dacă mai era nevoie – că realismul renaște în fiecare epocă, dar sub forme noi, care revoluționează viziunea și înțelegerea cititorului asupra realului, precum și poetica însăși a operelor. În acest fel, va fi reconsiderat – chiar reevaluat – însuși universalul, dar nu neapărat, așa cum s-ar putea crede, în dauna individualului. *O iubire la Tibru* stă mărturie în sensul acesta,

deoarece în paginile cărții tensiunea ideatică se identifică, adesea, cu noile modalități de asumare a lumii și de proclamare a rolului unui narator lucid, dar care, totuși, trebuie să poarte, cel puțin în anumite momente, și măștile indicate de regulile prozei contemporane. Astfel că privirea romancierului prezidează, în vechea sa calitate de creator de lumi, cu și mai vechile atribute de sensibilitate acută și condamnată să surprindă totul, raporturile temporale, spațiul narativ, meditația observației, planurile narrative multiple. Iar mai presus de toate se găsește dorința, devenită, pe alocuri, o adevărată nevoie, de raportare la Istorie, sau, dacă nu, măcar de reconstituire și recompunere a unei istorii personale credibile – de aici multiplicarea perspectivelor narrative, o istorie, altfel spus, a ființei proiectate pe fundalul experiențelor sau pe acela al urmărilor acestora la nivelul individului și, implicit, al conștiinței colective. Privind lucrurile din acest punct de vedere, putem spune că romanul lui Koneffke încearcă – și reușește – să se constituie, din punctul de vedere al lui Sebastian, ca narator, într-un soi de inedită biografie, nu doar una personală, ci și colectivă, plasată la Roma și în împrejurimile ei, și într-un timp bine definit al evocării, cu numeroase note trimitând la imaginea unei (altfel de) vârste de aur, cel puțin până în clipa când se va vedea distrusă de mult prea brutală realitate. Din această biografie vor face, astfel, parte și alte personaje, cum ar fi sora lui Sebastian, Lisa, Konrad Menzig, senzuala și precocea Lili, inițiatoarea naratorului în arta iubirii, care, fiecare în parte, își vede recompus – și reconstruit – în acest fel, propriul trecut. Astfel, Jan Koneffke se dorește a fi un scriitor capabil să întruchipeze ceea ce Booth numea idealul creditabilității și al omniscienței în același timp, dar și în cadrul aceleiași impuls creator.

Critica literară de limbă germană, care a primit extrem de bine romanul de față, a accentuat adesea intenția scriitorului de a construi, prin intermediul lui Sebastian Wieland, cel investit cu rolul de narator al cărții, un nou exemplu de personaj fascinat de adevăr – de aici și aplecarea acestuia spre istorie, precum și profesiunea de arheolog pe care și-o alege. Și care îl face să-l întâlnească, dar deloc întâmplător, după ani de zile, pe Konrad Manzig, unul dintre puținii oameni care ar putea să-i lămurească o serie de aspecte ale trecutului complicat al familiei sale și să-l ajute să înțeleagă moartea prematură a mamei și stilul de viață adoptat, de la un anumit

moment încolo de tatăl său. Cercetările vor scoate la iveală rolul malefic al lui Ringelnatz-Alfred, fost coleg al lui Ludwig Wieland, în sentimentul acut de vinovăție de care acesta nu va reuși să scape niciodată, nici chiar fugind în frumoasa Italie, doar pentru a se înstrăina, acolo, complet de familia sa... Dar nu trebuie să uităm că orice biografie nu este, pur și simplu, un efect mimetic al vieții, ci ia ființă numai în condițiile în care viața personală, acea variație existențială din jurul temei fundamentale a eului întâlnește activitatea scrisului, *graphia*. Sau, dacă nu, e nevoie măcar de dorința irepresibilă de a povesti a celui ce începe un asemenea demers (exact ceea ce face Sebastian), precum și de permanenta meditație asupra trecutului, care să poată afecta mai multe personaje implicate, căci iată, spre exemplu, cum pune problema Konrad Menzig: „Ce aș avea eu, în calitate de istoric, în comun cu trecutul? Țăla nu e nimic decât material haotic, o materie amorfă pe care o îndesăm în conștiința noastră până când începe să sune într-o oarecare măsură plauzibil și logic. Dar ce-i plauzibil în istorie?” Cu toate acestea, Koneffke, ca autor, n-a ales să practice simpla aventură a scriiturii (înțeleasă ca textualism postmodern), ci altceva, și anume introducerea aventurii scriiturii în cadrele generale și solide ale scriiturii aventurii, proprie romanului tradițional. Căci, în *O iubire la Tibru*, a scrie aventura înseamnă a coagula, din desfășurarea acțiunii pe mai multe planuri, un adevărat ritual al semnelor, esențiale atât pentru personajele implicate în povestire sau în desfășurarea efectivă a acțiunii, cât și pentru condiția naratorului. Doar în felul acesta, existența – și niciodată cea strict și exclusiv personală – poate fi transformată în literatură.

Dar esența romanului lui Jan Koneffke nu se reduce la atât, el fiind, fapt mai puțin remarcat, și un bun exemplu pentru proza de atmosferă. Atmosfera apare, în literatură, numai după ce evenimentul care i-a dat naștere s-a încheiat, după ce lumea pe care acesta a dominat-o a dispărut sau a devenit inaccesibilă. Sau accesibilă, totuși, dar numai prin actul rememorării: *O iubire la Tibru* reprezintă adunarea laolaltă a unei serii de amintiri ale naratorului ce recompilează o epocă în ansamblul ei, în ceea ce are ea mai semnificativ și mai personal (să nu uităm, în sensul acesta că una din funcțiile literaturii este, după cum a demonstrat Octavio Paz, „reprezentarea pasiunilor”, iar titlul însuși al acestui roman e o dovadă – dacă mai era nevoie – în acest

sens), precum și un spațiu cultural, cel italian, cam prea adesea surprins, de alți autori, doar în datele sale exterioare, ale unei așa zise „culori locale” exotice și comerciale. Scrierea unei astfel de istorii este, dacă ne gândim bine, constitutivă modului istoric de înțelegere, iar punerile în intrigă – explicative sau narrative – ale evenimentelor trecute constituie un construct cu adevărat esențial. Dar spre deosebire de aceia care susțin că adeseori realitatea istoriei este mai neverosimilă decât ficțiunea, Koneffke pare a spune la tot pasul că o consideră pe cea dintâi ca fiind un fel de „grad zero” al ficțiunii, sau, alături, o ficțiune cu grad suficient de înalt de verosimilitate, deoarece evenimentul petrecut e la fel de verosimil pe cât e și de adevărat. La fel ca și pentru alți scriitori contemporani, pentru Jan Koneffke, ambele constituie adevărate „sisteme de semnificații”, ca să repetăm o sintagmă a Lindei Hutcheon, prin care se poate făuri un adevărat sens al trecutului readus în actualitate, deoarece, fapt important, semnificația și forma nu sunt de găsit doar în evenimente, ci în aceste sisteme atât de interesant construite. Iar ceea ce își propune *O iubire la Tibru* să provoace cu toată hotărârea sunt toate vechile concepte realist-naive ale reprezentării. Și reușește perfect în această îndrăzneță inițiativă.

## Paul Auster. Călătoriile noului personaj picaresc

În *The Death of Sir Walter Raleigh* (1975), text considerat adesea de critică mai mult un poem în proză decât un eseu propriu-zis, Paul Auster se oprește asupra momentului în care Raleigh se întoarce în Anglia după misunea sa eșuată de a descoperi aurul ascuns al indienilor din coloniile spaniole ale Lumii Noi. Miza călătoriei sale fusese, însă, mult mai mare, căci de succesul acestei întreprinderi depindea însăși viața sa, cruțată doar în scopul măririi semnificative a averii Coroanei Britanice. Textul acesta, la fel ca, de altfel, și eseu ulterior, *The Invention of Solitude* (1985), oferă o cheie esențială pentru interpretarea coerentă a operei scriitorului american, trasând cu claritate marile teme pe care nu numai proza acestuia, ci și volumele sale de poezie le vor aborda, fie că e vorba de deja celebra *Trilogie a New York-ului* (1986), de *Mr. Vertigo* (1994) sau de lirica din *Disappearances* (1988) ori *Ground Work* (1990): limitele limbajului în lumea contemporană, importanța coincidențelor în existența umană, căutarea – a tatălui sau a identității – și, mai ales, singurătatea. Iar dacă, în *Trilogia New York-ului*, scriitorul își propunea ambițiosul proiect de a transforma pe nesimțite narațiunea din povestire polițistă în adevărată explorare a culturii urbane haotice dar, deopotrivă, a întregii tradiții literare de până atunci, în romanul *Palatul Lunii*\* accentul cade pe interpretarea semnificațiilor singurătății și a consecințelor sale asupra omului modern. Solitudinea, dorită sau nu, devine, astfel, asemănătoare cu acea *via negativă* din teologia apofatică, de vreme ce, nu o dată, personajele cărții o percep drept mijlocul esențial (sau chiar singurul mijloc) „prin care putem să înțelegem exact ceea ce suntem. Sau ceea ce nu suntem.”

\* Paul Auster, *Palatul Lunii*. Traducere de Michaela Niculescu, București, Editura Humanitas, 2007.

Pentru a obține acest efect, *Palatul Lunii* pornește de la o strategie pe care o putem numi de-a dreptul picarescă, deoarece la sfârșitul lecturii vom avea în față un personaj, Marco Stanley Fogg, care s-a maturizat, în cele din urmă, la capătul unei călătorii anevoioase și lungi, de nouă descoperire a Americii și a propriului sine, dar și de revalorizare a unei părți a literaturii (deloc întâmplător, tocmai partea considerată importantă de Paul Auster însuși, așa cum se vede din câteva eseuri ale acestuia). Cel puțin aparent, acum, scrisul lui Auster începe să devină mai ușor de raportat la modelul realist după ce, în *Trilogie* practicase o serie de experiențe și experimente accentuat metafictionale. Tot acum, elementul picaresc, îmbogățit nu o dată cu note inedite, venite pe filiera realismului magic sau a narațiunii parabolice se va impune din ce în ce mai pregnant. Iar dacă în *The Music of Chance*, autorul analiza pe larg implicațiile libertății în construirea unei adevărate identități americane, în *Palatul Lunii*, dincolo de deja enunțata temă a singurătății, Auster alege să stabilească o legătură subtilă cu propriile sale scrieri de până atunci pe care le recitește, în fond, el însuși, dintr-o perspectivă nouă și neașteptată. Astfel, eseuul său dedicat lui Walter Raleigh este și un răspuns dat, peste ani, lui William Carlos Williams și textului acestuia intitulat *Sir Walter Raleigh* (1925), inclus în volumul *In the American Grain*, colecția de meditații asupra figurilor reprezentative din istoria Americii. Inițiativa lui Auster e ușor de înțeles dacă avem în vedere faptul că influența cea mai profundă asupra tuturor scrierilor sale, pe care el însuși o recunoaște în repetate rânduri, este cea a experienței imagiste și a dezvoltărilor ulterioare ale acesteia – evident, mai ales permanenta tendință de explorare a problemei identității. Iar pentru ca această explorare să fie efectivă, e nevoie de o perioadă de retragere în solitudine, de aici atât de frecventă temă a singurătății: căci, oricât de paradoxală ar putea să pară afirmația, în conformitate cu concepția lui Auster, doar singurătatea permite înțelegerea importanței comunității, a legăturilor sociale și a adevăratului fundament al relațiilor interumane. Iar singurătatea are nenumărate forme, fiind implicată, de exemplu, chiar în numele pe care, într-o anumită epocă, îl poartă cineva. Și care își dezvăluie adevăratele semnificații numai și numai într-o anumită epocă, nicidecum înainte. Este cazul protagonistului din *Palatul Lunii*, pe nume Marco (trimiterea la Marco Polo e evidentă)

Stanley (după celebrul explorator care l-a regăsit pe Linvingstone, după ani de zile, în întunecata inimă a Africii) Fogg (asemenea lui Phileas al lui Jules Verne, cel care călătorea în jurul lumii în optzeci de zile). În plus, modul în care alege el să-și scrie numele după ce își intuiește vocația literară nu e deloc întâmplător: M.S., prescurtarea cuvântului „manuscris”, nimic altceva, în fond, decât acceptarea faptului că el însuși nu e decât o parte din marea carte pe care intenționează s-o scrie cândva, sau, dacă nu, din cartea care este, până la urmă, viața sa. Incluzând numeroase ecouri de-a dreptul încrucișate din scrierile lui Fielding, Dickens sau Mark Twain, *Palatul lunii* îl prezintă pe Marco aflat mereu în căutarea tatălui, nou Telemah al erei postmoderne, rătăcind prin Manhattan-ul anilor '60 – '70. În plus, și el, dar și iubita sa Kitty Wu, dansatoarea chinezoaică, sunt orfani, nou caz de Pip și Estella, într-o altă epocă și într-un alt spațiu, având, desigur, alte speranțe, dar la fel de mari ca și acelea ale personajelor dickensiene... Însă călătoria lui Marco e, în primul rând, una interioară și începe doar formal cu peregrinările prin New York, în căutarea unei slujbe care să i se potrivească, fiind proaspăt absolvent al prestigioasei Columbia University. Numai că, treptat, copleșit de gustul eșecului, Marco se mărginește a nu mai face altceva decât să observe legăturile nebănuite dintre lucruri și fenomene și să se lase în voia coincidențelor nenumărate – care, până la urmă, îi vor și salva viața. Compoziția romanului e împletită, scriitorul făcând mereu legătura între planurile cărții: astfel, restaurantul chinezesc numit „Palatul lunii” îi amintește de formația de jazz a unchiului său, „The Moon Men”, amănunt de natură a-l duce cu gândul la recenta călătorie pe lună a astronautilor americani. Iar peisajul pustiu al lunii îl face să mediteze la Vestul american, la luptele cu indienii și, inevitabil, îl poartă înapoi în timp, revenind în prezent, la războiul vremii lui, cel din Vietnam... Paul Auster nu intenționează nicidecum să explice cititorilor cât mai convingător cu putință modul în care acționează aceste coincidențe – și altele – la nivelul textului, căci miza sa, ca romancier, e mult mai importantă. Astfel, pentru peregrinările din *Palatul lunii*, autorul nu putea alege un alt nume personajului său, tocmai pentru a crea un prim și necesar nivel al interpretării. Dar Fogg e, în realitate, raportat și la o altă tradiție literară decât cea aparentă, evidentă prin nume: el face parte

din aceeași familie spirituală cu protagoniștii din *Trilogia New York-ului*, cu artistul lui Kafka din *L'artiste du jeûne* sau cu eroul din *Foamea* lui Knut Hamsun, ca să nu mai vorbim de legătura profundă cu Ishmael al lui Melville, reprezentând, de asemenea, cel mai potrivit precursor pentru Walt, din romanul de mai târziu al lui Auster însuși, *Mr. Vertigo*. Așa încât se cuvine să subliniem că, dincolo de aparența ludică a acestui roman, Auster intenționează ceva mai mult decât să-și amuze într-o manieră specific postmodernă cititorul. Nivelul profund al acestei cărți devine vizibil la o lectură reluată și atentă la detaliile care, la început, rămân ascunse sub nenumăratele și incredibile evenimente ce punctează existența personajelor. Astfel, recitind meditațiile sau dialogurile lor, vom observa că majoritatea protagoniștilor, de la Marco la Effing (neverosimilul său bunic) și de la Sol Barber (incredibil, dar adevărat, nimeni altul decât însuși tatăl lui!) la frumoasa Kitty se află, într-un mod mai mult sau mai puțin evident, în căutarea unei salvări spirituale. Limbajul personajelor trimite, pe alocuri, la dialogurile filosofice și are chiar ecouri evidente din filosofia presocratică, dacă e să ne gândim, acum, doar la scena memorabilă în care, la cererea lui Effing, Marco va contempla o pictură intitulată, din nou deloc întâmplător, „Moonlight”.

Pe de altă parte, acest roman al lui Auster poate fi privit și ca o nouă tentativă de înțelegere a proiectului deconstructivist, atât de discutat în ultimele decenii în Statele Unite ale Americii. Căci, dacă varianta inițială a lui Derrida a fost prea frecvent interpretată ca implicând o negare necesară, mai degrabă decât o resituare adecvată a subiectului luat în calcul, Auster abordează acest aspect prin intermediul problemei identității, dar pornind de la imaginea un text mereu recontextualizat; el reușește, în acest mod, să nu intre sub incidența citicii unui Charles Taylor, de exemplu, cel care susținea că gândirea poststructuralistă postmodernă ar combina tendințele divergente ale modernismului în cadrul unei noi lecturi – sau interpretări (fie ea și una partizană) – a lui Nietzsche. Proza lui Paul Auster evidențiază mereu impulsul de a reinstaura statutul mai vechi al subiectivității, excluzând detaliile prea clar legate de viața de zi cu zi, încercând, astfel, să afirme, iar și iarăși – într-un mod asemănător cu cel în care Auster însuși îl parafraza pe Georges Bataille – „doar marele adevăr al vieții și posibilitățile lui *excessive*.” De aici și așa numitele „scenarii ale

negației” prezente în opera sa, iar *Palatul lunii* e doar un exemplu în acest sens. Acestea îi oferă posibilitatea de a se apropia de un nou tip de epifanie ce dă semnificație întâmplărilor de pe parcursul construcției narrative, dar și personajelor însele, într-un mod asemănător – deși perspectiva e diferită – cu cel ce poate fi identificat în poezia atât de austeră a lui Paul Celan (din anii de după război) sau, pe alocuri, chiar în dramaturgia lui Samuel Beckett. Dincolo de toate acestea și dincolo de toate posibilele experimente la nivelul tehnicii sau construcției personajelor, *Palatul lunii* reușește să ne mai convingă de încă un lucru esențial, reprezentând una din ideile fundamentale ale scriitorului: chiar dacă fascinația oamenilor pentru povești a părut, uneori, să fi scăzut dramatic în epoca noastră, totuși, actul de a povesti – fie că e inițiativa lui Marco sau al lui Auster însuși – se dovedește a fi unul din puținele leacuri pe care oamenii (fie ei și ai erei postmoderne) le-au putut descoperi pentru a învinge singurătatea. Și, dacă e să credem în exemplul Șeherezadei, urmat, implicit, de Marco, cel care ne spune chiar povestea vieții sale, singura șansă de salvare din fața morții.

## Sfârșitul lumii așa cum o știam

Nu puțini au fost criticii care, imediat după apariția editorială din 2003, intitulată *Oryx și Crake*<sup>\*</sup>, au afirmat că, o dată cu această carte, scriitoarea canadiană Margaret Atwood s-a îndepărtat complet de „marea literatură”, câtă vreme respectiva creație ar fi fost, mai degrabă, o scriere distopică, plasată, e adevărat, în descendența lui Aldous Huxley, cu a sa *Minunată lume nouă*, dar neridicându-se decât pe alocuri la valoarea textului autorului britanic, mai cu seamă din cauza faptului că *Oryx și Crake* ar fi avut ca premisă esențială o teză, nu un personaj, și ar fi sacrificat dimensiunile psihologice sau morale în favoarea unei concepții tinzând să devină, uneori, didacticistă. Pe de altă parte, susținătorii fervenți ai cărții lui Atwood au încercat să demonteze aceste acuzații, clamând că, în fond, a vorbi obsesiv despre „marea literatură” înseamnă tocmai a porni de la o teză și a manifesta, în cel mai clar mod cu putință, tendințe didactice și că, în plus, autoarea lui *Oryx și Crake* n-ar face altceva decât să se situeze într-o ilustră tradiție literară, care l-ar include, desigur, pe Huxley, dar care, mult mai important, ar porni de la *Geneza* biblică, primul text cu note de discurs narativ utopic din cultura occidentală, de asemenea, nepierzând din vedere nici construcția romanescă a lui Daniel Defoe, din *Robinson Crusoe*. Așa cum se întâmplă de obicei în asemenea situații, dezbaterile și controversele din jurul acestei cărți a lui Margaret Atwood n-au făcut decât să sporească popularitatea autoarei, dar i-au și propulsat, rapid, pe Oryx, Crake și pe ceilalți protagoniști, în centrul atenției publicului cititor canadian și nu numai.

Încă din primele pagini, este mai mult decât evidentă raportarea pe care Margaret Atwood o are în vedere de la bun început la câteva din marile cărți ale literaturii occidentale, fără

---

<sup>\*</sup> Margaret Atwood, *Oryx și Crake*. Traducere, note și prefață de Florin Irimia, București, Editura Leda, 2008.

îndoială, primul titlu ce se cere menționat fiind tocmai *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Căci primul personaj prezentat cititorului se află pe țărmul mării și e în căutarea hranei. Se numește Snowman, e pândit de tot felul de pericole, pe de o parte fiind vânat de prădătorii din zonă, mai cu seamă de „porcani” (niște porci imenși, destinați, inițial, să furnizeze, în mod supravegheat, organe pentru dezvoltarea transplanturilor umane, dar deveniți liberi în urma unui experiment genetic scăpat de sub control) și de „râsuci” (feline menite să nu fie agresive, dar care au devenit, totuși, astfel, experiențele de laborator dovedindu-se, din nou, fundamental diferite de realitatea existenței), iar pe de altă parte încercând să se adăpostească de soarele arzător care, practic, îi amenință, cu razele – și radiațiile – sale, existența. Nu după multă vreme, în jurul lui Snowman, apar o droaie de copii, de diferite culori, dar având, cu toții, ochii verzi, care se miră de cele mai simple obiecte răspândite în neorânduială pe plajă: o sticlă, *mouse*-ul unui computer și care cer, plini de nerăbdare, explicații, uimiți de faptul că toate acestea sunt calificate de Snowman ca „fiind de dinainte”. Devine, încă de acum, clar că acești copii nu sunt cu adevărat ființe umane, deși seamănă, oarecum, unor copii obișnuiți, fiind, cu toate astea, mult mai cuminiți, mult mai curați și mai lipsiți de reacțiile specifice vârstei lor pentru a putea fi considerați ca atare. Din acest moment (situație desprinsă parcă de-a dreptul din teatrul absurd al unui Samuel Beckett), începem să aflăm cum arăta viața „de dinainte” a lui Snowman însuși, secvențele relatând întâmplări din trecut imbinându-se cu scenele din prezentul atât de plin de amenințări. Fără ca autoarea să precizeze vreodată explicit o determinare temporală clară, înțelegem că acțiunea din *Oryx și Crake* e plasată într-un viitor nedeterminat, într-un soi de lume postapocaliptică, dar, oarecum surprinzător, spre deosebire de scenariile apocaliptice consacrate ale epocii contemporane, nu din cauza vreunei conflagrații nucleare, ci din cauza unor experimente genetice repetate și scăpate, finalmente, de sub control. Cu toate acestea, prezența oamenilor în acea lume nu este foarte îndepărtată, căci Snowman, acest ultim supraviețuitor al tuturor experimentelor și experiențelor, se numea, pe vremea când încă mai existau și alți oameni în jurul lui, Jimmy, avea o familie – e adevărat că marcată, și ea, de obsesia tehnicizării și robotizării, dar, totuși, o familie – și un bun prieten, Glenn, alături de care își petrece

anii adolescenței (marcați de dispariția mamei sale, dar și de moartea tatălui lui Glenn) cu nesfârșite jocuri pe computer și simulări electronice, în urma cărora, la un moment dat, îi apare pe ecran imaginea unei fete frumoase, a cărei privire îl marchează și pe care n-o va putea uita, regăsind-o, după ani de zile, sub numele de Oryx, captivă într-o rețea de pornografie virtuală. Crake, prezent și el în titlul acestei cărți, se dovedește a fi nimeni altul decât Glenn, ajuns, după ani de studii strălucite, un adevărat geniu al experimentelor genetice. Adică, nimeni altul decât cel care, la capătul a nenumărate încercări de a îmbunătăți specia umană, va sfârși, practic, prin a o distruge, ultimul supraviețuitor fiind tocmai Jimmy, fostul său prieten, al cărui nume se vede, de asemenea, transformat. În Snowman („omul de zăpadă”), amănunt ironic, câtă vreme zăpada nu mai există de multă vreme pe Pământ dar poate, cu toate acestea, să fie încă imaginată, menirea numelor fiind tocmai aceea de a semnifica realități ce nu mai există în acest prezent postapocaliptic), personaj a cărui menire este să creeze un soi de mitologie ad-hoc pentru ființele umanoide create în laborator, numite, desigur, după... numele creatorului lor, „crakeri”, și să răspundă întrebărilor acestora. Întrebări întotdeauna practice și care reclamă răspunsuri concrete, crakerii fiind incapabili să înțeleagă ironia, analogiile sau limbajul metaforic, inutile, în fond, unei existențe perfecte... Căci, lipsiți fiind de o memorie a speciei, dar și de sensibilitatea – sensibilitățile – umane specifice, crakerii, în ciuda numelor cu rezonanțe istorice pe care le poartă (Napoleon, Alexandru, Iozefina, din nou, în mod ironic), sunt înzestrați cu tot felul de calități: rezistența la boli și la prădători, perfecta adaptare la mediu, dar sunt lipsiți de conștiința de sine. Ființe perfecte din punct de vedere fizic, în mijlocul unei pseudo-societăți incapabile să înțeleagă perfecțiunea...

Fără îndoială, Crake este un personaj din stirpea Doctorului Frankenstein, protagonistul lui Mary Shelley, ambițiile sale fiind de a deveni egalul divinității, iar ulterior chiar divinitatea, unica divinitate a unei noi lumi, create, practic, de el însuși, în eprubetă, populată nu cu „homuncuși” goetheeni, ci, ironic din nou, cu crakeri... Adică, altfel spus, nu cu ființe după chipul și asemănarea sa, ci după asemănarea numelui (eventual și a minții) sale. Apoi, Crake și Oryx devin figurile emblematice ale acestei noi lumi, zeitățile în fața cărora



micii crakeri au tendința de a se închina, cu toate că nu înțeleg pe deplin nici rolul acestei venerații, și nici pe acela al lui Snowman-Jimmy în tot acest joc de-a noua geneză. Desigur, lectura unui cititor doritor să regăsească în această carte modelele specifice ale scrierilor secolului XX – ale „marii literaturi” – va fi dezamăgit, cel puțin parțial, de faptul că acest om dispus să se joace de-a Dumnezeu și să pună la cale o a doua Creație nu are o reală profunzime psihologică, fiind pe alocuri, un adevărat personaj „plat”, iar nu „rotund”, ca să repetăm modelul dihotomic al lui E. M. Forster. Același lucru este adevărat și cu privire la *Oryx*, într-un fel, partenera sa feminină, dar, pe de altă parte, marea iubire a lui Snowman, deși nici Crake nu e insensibil la farmecele ei. Inedit caz de și mai inedit triumfi... mai mult sau mai puțin amoroși, ce veghează noua apocalipsă. Faptul acesta a stârnit, desigur, numeroase proteste ale admiratorilor – și mai cu seamă ale admiratoarelor – lui Margaret Atwood ca romancieră feministă, dar care, totuși, aici, rămâne la un nivel ce o lipsește de profunzimea așteptată tocmai pe protagonistă cărții. Iar dacă tendința de apropiere de literatura distopică și predilecția pentru utopiile contrare caracteriza scrisul lui Atwood încă în *Povestea cameristei*, apărută în 1986, trebuie să recunoaștem că, acolo, dimensiunea psihologică a personajelor nu lipsea.

Cu toate acestea, însă, ceea ce lipsește la nivelul complexității psihologice a personajelor este compensat – chiar dacă, să spunem, doar parțial – de neobișnuitul „triumfi” pe care autoarea reușește să-l construiască implicând, pe de o parte, cititorul, iar pe de alta, romanul în ansamblu, precum și lumea ficțională în care evoluează protagoniștii. Căci *Oryx și Crake* câștigă în forța sa semnificație mai ales prin aducerea în discuție a preocupării constante ce amenință, nu o dată, să devină adevărată obsesie, a cititorului contemporan însuși pentru inginerie genetică și pentru experimente de tot felul, dintre care, cine știe, poate clonarea a devenit cel mai obișnuit... De aici, desigur, și nota implicită de atenționare, veritabil semnal de alarmă pe care scriitoarea canadiană nu ezită să-l tragă, raportându-se, evident, la scenariul din deja citatul *Frankenstein*. Pericolele tehnizării excesive sunt, desigur, foarte mari, în fond, știm perfect acest lucru încă din romanele lui Kurt Vonnegut (mai ales din *Bufoniada*), amenințând nu doar să distrugă dintr-o dată rasa umană, ci, mai grav,

s-o transforme astfel încât să devină de nerecunoscut într-un viitor nu atât de îndepărtat. Dar *Oryx și Crake* nu devine, în ciuda tuturor acestor detalii, o scriere complet sumbră, așa cum sunt, de pildă, *Mara and Dann*, de Doris Lessing, sau *The Slynx*, îndrăzneța satiră futuristă a Tatyanei Tolstaya. Faptul se datorează, în primul rând, modului în care scriitoarea îl construiește pe Snowman, acesta fiind, practic, singurul personaj cu o adevărată dimensiune umană, Atwood știind cum să sublinieze mai cu seamă sentimentul eșecului care îl marchează pe acesta atunci când realizează, finalmente, că nu e capabil să oprească (și cu atât mai puțin să controleze!) nebuneștile planuri ale lui Crake de a îmbunătăți și transforma lumea, dar care nu vor avea ca efect decât a o distruge. În fond, tocmai el este cel care salvează cartea aceasta de transformare într-o scriere tip science-fiction, construită pe baza uneia și aceleiași note (ideologice, purtând, însă, măști estetice) și îi păstrează dimensiunile de roman propriu-zis, în ciuda tuturor obiecțiilor, de fond sau de formă, care i se pot aduce. În plus, nu putem pierde din vedere notele de umor și ironia, atât de caracteristice pentru proza lui Margaret Atwood, care au darul de a umaniza chiar și atmosfera cibernetică din imensele „Complexe” unde își duc viața personajele – desigur, înainte ca fatalele experimente să scape de sub orice control și să se îndrepte chiar împotriva creatorilor lor.

Încercând să creioneze o mai puțin convențională frescă a vieții contemporane, Margaret Atwood a fost întotdeauna interesată de transformarea unor surse literare mai vechi și, implicit, de raportarea la câteva linii esențiale ale tradiției culturale occidentale, dintre acestea mai evidente fiind, desigur, povestirile gotice, cărțile comice, romanele polițiste și scrierile tip science-fiction. Toate acestea se pot regăsi, pe fragmente, și în *Oryx și Crake*, doar în acest fel reușind autoarea să creeze atmosfera apăsătoare, dar nu într-un tot sumbră, perfect raportabilă la cea din, să spunem, *Casa umbrelor* de Dickens, aici, însă, îmbogățită cu notele distopice ce nu puteau lipsi din cadrul unui asemenea demers. Pe de altă parte, la o lectură atentă, sunt identificabile și alte influențe, venite pe alte filiere, între acestea de menționat fiind imaginile unei lumi pre-(re)-civilizate prin intermediul unei catastrofe de proporții, prezente, de fapt, și în *Fiskadoro*, de Denis Johnson, sau în *A Canticle for Leibowitz*, de Walter M. Miller, Jr.

Iar dacă, în scrierea sa distopică anterioară, *Povestea cameristei*, lui Margaret Atwood îi lipsiseră fie curajul, fie resursele estetice de a configura și un nou element, esențial pentru o astfel de societate postapocaliptică, în *Oryx și Crake* scriitoarea preia și sintetizează exemplul lui George Orwell, din 1984, demonstrându-și deplina abilitate de a aduce în discuție și aspectul lingvistic, care îi lipsise până acum. Astfel, una din ocupațiile lui Snowman, de pe vremea când încă se mai numea Jimmy, fusese de a pune cărțile obișnuite pe suport electronic, dar și de a crea noi cuvinte, activitate care îl va inspira pe Crake însuși în proiectele sale nebunești, crakerii săi având, tocmai de aceea, un mod de gândire – și, implicit, de vorbire – cât se poate de simplificat. Jimmmy observă toate aceste transformări și trebuie să recunoaștem că o face cu o ironie mușcătoare, perfect adaptată, de altfel, situației. Iar în acest fel, cumva indirect, cititorul înțelege care sunt adevăratele valori pe care Atwood le apără, iar și iarăși, dintre acestea detașându-se, desigur, limbajul uman, la fel de grăitor, sugerează autoarea prin vocea lui Snowman, ca și atracția exercitată de un trup uman imperfect, diferit de masa amorfă – deși absolut perfectă – a crakerilor. De aici și semnificațiile iubirii în această carte, mai ales a celei materne, căci Jimmy caută pretutindeni posibile urme ale trecerii pe acolo a mamei sale, iar Oryx e obsedată, la rândul ei, de importanța dragostei pe care o mamă i-ar fi putut-o oferi. În acest context, sugestia lui Margaret Atwood, devenită evidentă spre finalul cărții este excelent gândită: căci mama esențială devine, în *Oryx și Crake*, tocmai Mama Natură, simbolic ucisă, însă, la rândul ei, de experimentele celor ce n-au știut niciodată și nici n-au fost învățați s-o prețuiască. De aici, desigur, și ironia profundă care îl caracterizează pe Crake și proiectele sale: căci, deși crezându-se perfect, ființa supremă, centru al universului, noua divinitate și stăpânul tuturor, Crake încearcă să creeze niște ființe – crakerii – diferite fundamental de el. Creație ce se va dovedi, în final imperfectă, dovadă, dacă mai era nevoie, a însăși imperfecțiunii sale. Nu se putea altfel, „fiind imposibil de conceput”, după cum sublinia Margaret Atwood însăși, la puțină vreme după apariția acestei cărți, „perfectiunea unei creații puse la cale de o ființă imperfectă.” Și de aici, desigur, tragedia acestei lumi, dar și a proiectelor lui Crake. Iar Snowman, fostul Jimmy, de pe vremea când Crake se numea Glenn și avea, încă, noțiunea

prieteniei, e silit, la rândul său, să-și asume statutul dureros, tragic, în multe din punctele nodale ale cărții, de ultim supraviețuitor al speciei umane. Dar, deopotrivă, dacă avem în vedere obsesia sa pentru limbaj și capacitatea de expresie a cuvintelor, și pe acela de ultim romancier, neîntâmplătoare fiind cosmogonia pe care o creează el și încearcă s-o explice în fața crakerilor analfabeți și lipsiți, practic, de darul înțelegerii și al expresiei metaforice. Iar dacă singurătatea sa, ca ultim supraviețuitor al unei rase de-acum dispărute îl sperie – și ne pune pe gânduri, ca cititori – trebuie să recunoaștem, odată cu Snowman-Jimmy, că dispariția semnificațiilor celor mai profunde ale limbajului e cu atât mai îngrijorătoare. Sfârșitul lumii devine, astfel, echivalent cu însuși sfârșitul comunicării, cu moartea limbajului, cu anularea sensului (sensurilor!) cuvintelor, cartea lui Margaret Atwood depășind, în felul acesta, majoritatea creațiilor de această factură din ultimii ani – nu doar prin profunzime (e drept că nu întotdeauna remarcată de critica literară) – ci și prin semnalul de alarmă pe care, la adăpostul noii sale distopii, scriitoarea canadiană l-a tras cu toată hotărârea.

## Scrisori și călătorii

„Am colindat toate insulele, căutându-te în toate.  
Și asta-i ultima, așa cum și eu sunt ultima. Cine ar mai putea  
să te caute, dacă nu eu?”  
(Antonio Tabucchi, *Se face tot mai târziu*)

A scrie un roman epistolar la începutul unui mileniu cum e cel pe care îl trăim și, în plus, a construi acest gen de roman pe baza recursului la o serie de scrisori de dragoste ar putea să pară, atât din perspectiva formulei literare în sine, cât și, desigur, din acela al efectului asupra publicului-țintă, o întreprindere riscantă. Iar în cazul majorității scriitorilor, eșecul sau, dacă nu, căderea în melodramatic și sentimentalism lacrimogen ar fi mai mult decât posibile. Însă Antonio Tabucchi are nu doar marele curaj de a scrie un roman epistolar, ci și deplină capacitate de a da discursului ce compune textul o consistență și o profunzime nebănuite. Căci *Se face tot mai târziu. Roman sub formă de scrisori*<sup>\*</sup>, cartea sa apărută în Italia, în anul 2001, nu este un simplu roman epistolar de dragoste, ci o extraordinară carte despre dragoste și, deopotrivă, o profundă meditație asupra timpului și a efectelor sale asupra ființei umane – îndrăgostite sau nu –, dar și o permanentă interogație cu privire la problemele identității, ale cunoașterii de sine și, desigur, ale atât de necesarei raportări la celălalt, chiar și (sau, poate, mai ales!) în contextul epocii contemporane.

Fără îndoială, în ceea ce privește formula romanescă, scriitorul italian se raportează la o ilustră tradiție literară, avându-și originile în perioada iluministă și nu numai, dar știe, de asemenea, să

ia necesara distanță față de aceasta și să-și plaseze întregul demers sub semnul unor simbolice călătorii, cu toate implicațiile lor inițiatice. Astfel că, cele șaptesprezece scrisori adresate de șaptesprezece bărbați femeilor care, la un moment dat, le-au marcat viața, și pe care continuă să le iubească se transformă, aproape pe nesimțite, în șaptesprezece încercări de a descifra nu doar mecanismele secrete ale destrămării unor (de fiecare dată) tulburătoare povești de dragoste, ci și tot atâtea tentative de înțelegere a sensului ultim al însăși existenței umane, centrate mereu, iarăși și iarăși, în jurul iubirii, în pofida oricărei și a oricâtor posibile suferințe ar putea (tot ea!) determina. În acest fel, deja amintita raportare la tradiție devine, într-un mod oarecum insidios și subtil, reconsiderare a ei, cartea lui Tabucchi fiind, desigur, și un excelent exemplu pentru „noua orientare experimentală”, identificabilă în literatura italiană contemporană, dar interpretată, aici, în alt sens decât la, să zicem, un autor precum Italo Calvino, de pildă. Căci, privit adesea drept unul dintre cei mai prestigioși scriitori italieni contemporani, laureat a numeroase premii europene și tradus, cu un considerabil succes, în mai multe limbi străine, Antonio Tabucchi explorează, folosindu-se de pretextul foarte bine ales al scrisorilor de dragoste ce compun această carte, tocmai mecanismele și strategiile narative (și, implicit, chiar limitele narațiunii) în contextul prozei mai mult sau mai puțin experimentale a prezentului. Astfel, expeditorii celor șaptesprezece scrisori caută, practic, să stabilească sensurile ultime ale vieții lor, să găsească explicațiile cele mai plauzibile ale destrămării iubirilor – pe care, cu toate acestea, nu numai că nu le pot uita, dar care continuă să le călăuzească existența – și, ținând seama de toate acestea, să găsească modalități adecvate (mai adecvate!) de a se raporta la cei – cele din jur. În acest context, vechea recomandare a lui E. M. Forster, „Only connect!” („Only connect the prose and the passion and both will be exalted and human love will be seen at its height.”) capătă nu doar o nouă consistență, ci și o altă deschidere, căci încercarea de descoperire de sine, precum și cea de raportare la ceilalți se produce, la Antonio Tabucchi, pe fondul neașteptatei tratări a temei temporalității.

Încă de la titlu este evident că *Se face tot mai târziu* reprezintă, în egală măsură, o meditație asupra trecerii timpului și a subtililor mecanisme ale memoriei, autorul neezitând să afirme chiar, prin

<sup>\*</sup> Antonio Tabucchi, *Se face tot mai târziu. Roman sub formă de scrisori*. Traducere de Mihai Minculescu, Iași, Editura Polirom, 2008.

intermediul unuia dintre protagoniști, că „timpul pierdut se regăsește uneori doar în câteva ceasuri.” Nu avem de-a face, aici, cu reluarea modului de funcționare a memoriei involuntare proustiene, ci cu o modalitate oarecum mai elaborată de a aborda aceste delicate chestiuni, câtă vreme cartea lui Tabucchi se dovedește a fi, la o lectură atentă la nuanțe, și o meditație asupra însăși ideii de timp, fiind vizibilă, desigur, aici, influența lui Thomas Mann, dar și individualitatea scriitorului italian, al cărui ton capătă, nu o dată, o extraordinară pregnanță filosofică, precum și o amărăciune ce nu poate fi ascunsă nici măcar de cele mai luminoase amintiri, cum ar fi iubirea de-a dreptul paradisiacă a unui cuplu fericit, în mijlocul unui câmp de levănțică. De aici derivă, desigur, și modul în care e abordată tema călătoriei în *Se face tot mai târziu*, căci aceasta nu mai implică, aici, doar o deplasare în spațiu, (iar, pe de altă parte, uneori e vorba despre călătorii imaginare ori niciodată întreprinse, mereu amânate) ci, deopotrivă, una în timp și, aspect chiar mai important, o sintetică trecere în revistă a culturii occidentale, de natură a da mereu un fundament spiritual încercării protagoniștilor de a se descoperi prin scris. De aici *motto*-urile cu care se deschid numeroase capitole (scrisori), extrase din autori cum ar fi Epictet, Emily Dickinson, Giacomo Leopardi, Rainer Maria Rilke, Vittorio Sereni și, desigur, Fernando Pessoa, scriitorul atât de admirat de Tabucchi, căci, să nu uităm, autorul italian e un excelent cunoscător al limbii și culturii portugheze, unul din romanele sale, *Recviem*, fiind scris chiar în limba lui Camões și a lui Pessoa. Și, implicit, tot de aici și modul de adresare pe care îl adoptă autorii scrisorilor de dragoste față de iubitele lor ce poartă nume ce le învăluie într-un soi de straniu anonim global, spunându-li-se, ciudat, „Hemoglobina”, sau cu o evidentă rezonanță literară, „dulce Ofelia” – „foste iubite”, așa cum se încapățânează unii dintre ei să le considere, doar din teama de a accepta adevărul extrem de simplu că tocmai ele sunt cele mai vii prezențe din viața lor. Iar aceste formule de adresare merg de la „draga mea”, sau „draga mea prietenă” (așa cum se întâmplă în *Fluviul, Un bilet pe valul mării* sau *Despre dificultatea de a te elibera de sârma ghimpată*) – fiecare scrisoare purtând și un titlu, cele șaptesprezece texte putând fi citite, astfel, și ca fragmente autonome –, la „aleasa mea doamnă” (în *Casta Diva*), „scumpa mea, draga mea dragă” (în *Am trecut pe la tine, dar*

*nu erai...)*, la „iubito” (în *Te vreau, te caut, te chem, te văd, te aud, te visez*), sau chiar la „ochii mei limpezi, părul meu ca mierea”, din fragmentul ce poartă exact același titlu. Sunt, toate acestea, secvențe ale unui nou „discurs îndrăgostit”, și, desigur, incursiuni în lirica de dragoste a lumii, *Se face tot mai târziu* având, nu o dată, intensitatea și lirismul de substanță ce se găsesc, în mod obișnuit, doar pe teritoriul mării poezii. Remarcabilă rămâne și versiunea în limba română a acestui roman, semnată de Mihai Minculescu, cel care a transpus, de altfel, în românește și alte romane de referință ale literaturii italiene a ultimilor ani, dacă ar fi să amintim aici doar traducerea, și ea reușită, a altei cărți a lui Tabucchi, *Capul pierdut al lui Damasceno Monteiro*. Însă în cazul acestui „roman sub formă de scrisori”, de reținut sunt modalitățile pe care traducătorul le găsește pentru a păstra, în limba română, o serie de subtilități ale scriiturii atât de aparte a lui Tabucchi, fapt evident încă din prima scrisoare ce compune textul („Primul lucru la care mă gândesc este cât e de prisos prea multul pe care timpul ni-l oferă, cel puțin nouă, care, din fericire, ne situăm de partea mai bună.”) sau, către final, pentru a menține ritmul specific al prozei scriitorului italian („Toate astea nu vor constitui nicidecum un obstacol de nebiruit când vei citi scrisoarea pe care ți-o voi scrie într-o zi, vei vedea, o scrisoare la care m-am gândit mereu, care m-a însoțit în tot timpul acesta, o scrisoare pe care ți-o datorez și pe care ți-o voi scrie într-adevăr, poți fi sigură, îți făgăduiesc.”)

Locurile unde sunt plasate acțiunile și / sau rememorările din cele șaptesprezece scrisori sunt diferite și îndepărtate, mergând de la exotica lume din Samarkand sau cea plină de culoare din Alexandria Egiptului, până la spațiul portughez, atât de drag lui Tabucchi, ajungându-se, apoi, la Paris, în insulele grecești ori în Brazilia, toate, descrise cu o perfectă intuiție a atmosferei specifice și a culorii locale evidente în detalii arhitecturale sau gastronomice pe care autorul știe perfect cum să le surprindă și să le exprime, fapt dovedit, de altfel, și anterior, în celelalte creații ale sale, care l-au impus rapid drept una dintre cele mai pregnante voci de prozator ce a ales să trateze așa-numitele „teme internaționale”, aspectele acestea fiind adesea aduse în discuție de critică, pornind de la strategiile experimentale din *Capul pierdut al lui Damasceno Monteiro* (1997), la exotismul livresc din *Femeia din Porto Pim* (1983), *Nocturnă indiană* (1984), ori

*Linia orizontului* (1986). Totul prins, apoi, în cadrul unei scriituri muzicale, în buna descendență a lui Lawrence Durrell sau José Saramago, autorul fiind convins că amintirile, ca și existența umană în general, demonstrează, la o analiză atentă, o structură muzicală. Expeditorii scrisorilor sunt și ei cât se poate de diferiți: un arhitect, un profesor universitar, un interpret la harpă, un actor, un compozitor, un regizor, ca să ne oprim, acum, doar asupra acestor exemple, demonstrând, însă, că prin activitățile lor artistice, ei se dovedesc pe deplin capabili a se lupta, de pe propria poziție, fiecare asemenea unui mereu alt Iacob prins într-o încheștare nu cu un nou înger, ci cu efectele dragostei și, mai ales, ale iluzoriei sale pierderi. Căci „pierdere”, în universul artistic al prozei lui Tabucchi, înseamnă, implicit, amintire și re-trăire, adică nimic altceva decât o formă de reprezentare a timpului și, desigur, o altă modalitate de experimentare a prezentului, cu atât mai dureroasă. Structurat în acest mod, autorul accentuând la tot pasul o inedită estetică a fragmentului, îmbogățită de numeroase note poetice și nu o dată impresioniste, ori de momente cinematografice, care ne trimit direct la Luis Buñuel, *Se face tot mai târziu* reușește, fără să fie un roman de factură tradițională, să aducă în fața cititorului idei și imagini ce par, nu o dată, desprinse fie dintr-un vis, fie dintr-un coșmar, a căror finalitate e aceea de a sublinia dificultatea descoperirii la timp a marilor înțeleșuri ale vieții și, în egală măsură, registrul extrem de extins al suferinței în lume. Dar și capacitatea omului de a o depăși – măcar parțial – ori, dacă nu, de a o „înșela”, prin recursul la procedeele umorului, evident în episodul ce relatează o nouă punere în scenă a lui *Hamlet* de Shakespeare, în anii '80 sau dimpotrivă, la cele ale digresiunii filosofice și ale prozei eseistice de cea mai bună calitate. Pe fondul acesta, „cosmopolită” doar în aparență și lipsită de structură doar pentru cititorii grăbiți, cartea lui Antonio Tabucchi știe și cum să abordeze efectele adesea greu de controlat (sau chiar de presupus) ale emoțiilor puternice asupra ființei umane, alcătuiindu-se din narațiuni oarecum circulare, ce se folosesc de teme și motive recurente, nimic altceva decât cea mai bună dovadă că dragostea e aceeași pretutindeni și, mai ales, că afirmația aceasta e mai mult decât un simplu loc comun. Sau, după cum spune, cu alte cuvinte, autoarea ultimei scrisori, cea de-a optsprezecea, sigura scrisă de o

femeie în *Se face tot mai târziu*, „Și asta-i o frază a ta, o recunosc chiar dacă-i scrisă în altă limbă.”

Căci, într-adevăr, cea din urmă scrisoare are ca autor o femeie, iar totul e plasat, deodată, într-un plan mult mai larg, și anume acela mitologic, imaginea dominantă fiind, aici, tocmai cea a Parcelor, a căror menire este și de a tăia firul – deopotrivă al vieții și al textului cărții... Început la modul impersonal-administrativ, sub forma unui răspuns generic adresat expeditorilor de epistole amoroase de Agenția mitologicelor Parce, ultima parte a romanului lui Tabucchi, plasându-i, deodată, pe toți bărbații de dinainte sub un generic indiferent („Stimați Domni”), textul își schimbă, însă, structura, o dată cu aducerea în prim plan a răspunsului – dat tot sub forma unui discurs îndrăgostit, intitulat *Scrisoare. Vântului* – tuturor expeditorilor de către o femeie căreia nu i se dezvăluie identitatea și care este, astfel, pusă sub semnul generic al Beatricei, muza și inspirația pe care o invocau, uneori explicit, alteori discret și tacit, toți cei șaptesprezece autori ai scrisorilor de până acum: „Te-am căutat, dragostea mea, în orice atom de-al tău împrăștiat în univers. Am strâns de la tine tot: fărâme, fragmente, fire de praf, urme, presupuneri, accente rămase în glasul altcuiva, ceea ce aș fi dorit de la tine, ceea ce-mi făgăduiseși, visele mele.” În felul acesta, se dezvăluie, în final, marele semn tutelar al acestei cărți a lui Antonio Tabucchi, noțiune teoretizată de scriitorul italian mai cu seamă în *Recviem*, după cum urmează: „nostalgia profundă și melancolică pe care ființa umană o simte, în anumite momente, pentru oameni, lucruri sau vremuri care au fost.” Adică, dorul; sau, după cum spune Tabucchi, preluând termenul portughez, atât de drag lui Pessoa, „saudade”. În contextul acesta, devine clar că ultima scrisoare nu pune punct, nu alungă, nu încheie, nu rănește. Căci, convinsă că „Nu se poate trăda așa, tăind firul”, expeditoarea lasă deschis drumul căutării pentru eternul Tezeu („sunt aici”, spune ea, crezând, încă, în dragoste și în șansa / șansele acesteia), chiar dacă, temporar, călătoriile, rătăcirile prin labirint și singurătatea par nesfârșite.

## Camilo José Cela. Viață versus moarte

Un roman alcătuit dintr-o singură frază, plin, la tot pasul, de cuvinte care au fost considerate, adesea, neconforme cu exprimarea decentă, și care se intitulează, șocant, *Cristos versus Arizona*<sup>\*</sup>, nu avea cum să nu provoace senzație, stupoare, valuri de admirație – sau de respingere (după caz!) – atât în Spania, unde a apărut, în 1988, cât și în mai toate spațiile culturale unde a ajuns, rapid, prin traduceri. Autorul este Camilo José Cela, laureatul Premiului Nobel pentru Literatură din anul 1989, cel care s-a aflat, mai cu seamă în țara natală, în centrul a numeroase controverse, pornindu-se de la apropierea sa de regimul lui Franco, urmată de o îndepărtare a scriitorului de ideologia respectivă, și ajungându-se la tendința lui de a utiliza, în toate creațiile sale, de la *Familia lui Pascal Duarte* (1942) sau *Stupul* (1951) și până la *Doamna Cadwell vorbește cu fiul său* (1953) ori *Mazurcă pentru doi morți* (1983), un limbaj frust, acuzat, frecvent, de a friza chiar vulgaritatea, Cela fiind, de altfel, și autorul unui inedit *Dicționar secret* și al unei *Enciclopedii a erotismului*, prin intermediul cărora a încercat să readucă în actualitate numeroase sintagme, expresii și cuvinte (considerate „urâte”) izgonite, până atunci, din marea literatură. Dar, dacă cititorul reușește să treacă dincolo de aceste amănunte și să-și depășească eventualele prejudecăți în ceea ce privește limbajul, va descoperi că, în fond, proza lui Camilo José Cela este mult mai tradițională decât pare la prima vedere, scriitorul raportându-se la câteva modele literare dintre care cele mai ușor de identificat sunt Balzac, Perez Galdos sau Ramón del Valle-Inclán, iar cele de profunzime merg până la Quevedo și estetica barocă a Secolului de Aur spaniol.

<sup>\*</sup> Camilo José Cela, *Cristos versus Arizona*. Traducere și note de Mona Țepeneag, Iași, Editura Polirom, 2008.

*Cristos versus Arizona* pornește, cel puțin ca pretext narativ, de la un fapt divers care, la vremea sa, a făcut senzație, și anume confruntarea de la OK Corral, ai cărei protagoniști au fost Wyatt Earp, Doc Holliday, Virgil și Morgan Earp, care au dat piept cu clanurile McLaury și Clanton. Acțiunea este plasată, spre deosebire de alte creații ale lui Cela, nu în Spania, ci într-o zonă hispanică a Americii, și anume Arizona, o lume aflată încă sub influența ideilor Revoluției Mexicane, pe de o parte, dar și, pe de alta, a puterii, tot mai mari, exercitate de Statele Unite în regiuni ce păreau, anterior, a se afla în alte arii de influență. Romanul, în sine, este un lung monolog al unui protagonist, necreditabil, desigur, în calitatea de narator pe care și-o asumă, numit Wendell Liverpool Espana, ori Span ori Aspen, el însuși nefiind sigur de aceste amănunte, câtă vreme, după cum mărturisește, niciodată nu și-a văzut numele scris. Aducând laolaltă, ca într-un soi de „stup” (una din metaforele predilecte ale scriitorului spaniol), sute de personaje, însă majoritatea episodice, Cela se raportează, însă, implicit, și la istoria sa personală, făcând, prin chiar numele naratorului, o aluzie clară la originea sa engleză, pe linie maternă, și spaniolă, pe cea paternă. De asemenea, *Cristos versus Arizona* încearcă să recomună, într-un limbaj dur și lipsit de șlefuiuri stilistice, întreaga istorie a oamenilor din orașul Tombstone, numit, adesea, Tomistón, o lume crudă și lipsită de milă, un univers închis, situație asemănătoare cu cea din *Mazurcă pentru doi morți*, din care singura scăpare definitivă poate fi doar moartea și unde singura lege pare a fi violența, iar singura evadare temporară – sexul, căci pentru dragoste oamenii nu mai au nici timp și nici răbdare. Astfel că totul pare a fi dominat de ură și sânge, iar evenimentele esențiale de aici sunt o mai puțin cunoscută goană după argintul descoperit, la un moment dat, în arida Arizona, și luptele permanente între clanurile ce încercau să-și impună controlul asupra orașului și a întregii zone. De aici, desigur, caracterul repetitiv al romanului, precum și tonul de litanie, considerat de unii critici de-a dreptul oniric sau influențat de procedeele colajului cubist ori ale fragmentarismului și comparat cu unele dintre scrierile cele mai reușite ale lui Gertrude Stein. Și tot de aici, dar acționând la un alt nivel de semnificații, ideea de a-l aduce pe Cristos la judecată tocmai în Arizona („Cristos versus Arizona”), pentru că a permis atâtea și atâtea violențe, încât lumea aceasta pare a se afla mereu în

pragul sfârșitului. Dar poate că și Cristos ar vrea să judece Arizona, incapabilă sau nedoritoare să mai asculte poruncile divine, sătul, fără îndoială de păcătoșii care i-au făcut atâta rău... Cu toate acestea – și, la o prima vedere, incredibil – romanul lui Camilo José Cela reușește să dobândească, în unele momente, o extraordinară tensiune poetică, prezentă, de altfel, și în alte creații ale scriitorului spaniol, adeziunea acestuia la orientarea numită „tremendism” („un tip de realism crud, exacerbant, explorând zonele cele mai întunecate ale existenței umane”, după cum a fost el definit de Angel del Rio, încă din 1963) putând fi pusă sub semnul întrebării sau, în orice caz, privită și într-o altă lumină. Citită din acest punct de vedere, cartea de față este, în ciuda violențelor de limbaj, un neașteptat imn închinat pământului natal, pus, pentru totdeauna, sub semnul lui Thanatos – dar, chiar dacă temporar, și al lui Eros.

Timpul romanului este simultaneitatea, iar raportarea la strategiile impuse de Faulkner devine, deci, și ea evidentă, în *Cristos versus Arizona* totul părând a se desfășura într-un prezent perpetuu, perfect adecvat spațiului închis de unde naratorul relatează istoria trecutului său personal dar, deopotrivă, o recompune pe cea colectivă, cartea devenind, pe alocuri, un strălucit exemplu de narațiune „corală” în ceea ce privește modul în care autorul știe să orchestreze, într-un veritabil tur de forță, vocile personajelor evocate. Memoria devine, astfel, una din constantele cărții, fiind materializată pe două dimensiuni: durata și scriitura însăși. Desigur, în ceea ce privește tratarea temei timpului și rezolvarea narativă a formelor temporalității, Cela se dovedește un continuator al concepției filosofice a lui Bergson, identificabilă și în opera lui Proust sau Faulkner. Astfel, durata din proza lui Cela se concretizează într-un discurs romanesc ce trimite, deopotrivă, la tehnicile monologului interior, dar și la acelea ale fluxului conștiinței, dovadă, dacă mai era nevoie, a perfecte adecvări, în *Cristos versus Arizona*, a formulei narrative la conținutul romanului. Căci memoria, fie ea colectivă sau individuală – dar redată, aici, cu mijloacele narațiunii corale – este singura în stare a dezvălui semnificațiile profunde ale unui moment istoric bine determinat, însă cu o intensitate superioară oricărei configurări istorice, după modelul impus de Cela încă din *Familia lui Pascal Duarte* sau *Stupul*, de aici și impresia de „cronică”, pe care *Cristos versus Arizona* o dă, în unele

pagini. Pe de altă parte, structura acestei cărți se dovedește, deci, a fi nu atât influențată de estetica lui Cervantes, așa cum se întâmplă în cazul multor autori spanioli, fascinația marelui model fiind, cel mai adesea, imposibil de eludat, ci de preferința lui Quevedo și a epocii baroce pentru îmbinarea poeziei cu proza, ca și pentru duritățile de limbaj ori cuvintele rare, menite a revigora însăși limba spaniolă a sfârșitului de secol XX, după cum Camilo José Cela însuși a afirmat în repetate rânduri. Desigur, ceea ce rezultă de aici este, în primul rând, o extraordinară meditație asupra destinului uman și a locului omului într-un univers ostil, ce reclamă, adesea cu necesitate, recursul la deghizări, la măști, la travestiuri, la o strategie a dublei intenții, deprinsă, dacă suntem atenți la detaliile textului, de la Baltasar Gracián și al său *Oracol manual*. Jocul vieții și al morții devine, astfel, mult mai complicat – dar și mult mai subtil – decât putea să pară după o lectură superficială a romanului lui Cela, violența apărând, deci, la rândul ei asemenea unei măști menite a ascunde, uneori, sentimentele profunde ale oamenilor nu atât unii față de ceilalți, cât mai mult ale întregii colectivități față de pământul natal, loc al spaimelor, dar, deopotrivă, al triumfurilor fiecăruia, univers închis – dar din care, chiar dacă ar putea, locuitorii ar ezita să plece, ei definindu-se, structural, tocmai prin raportarea la Tomistón, cu crâșmele și bordelurile sale, cu sângele vărsat cu ușurință, la Arizona cea atât de aridă, dar deopotrivă, la Cristos, finalul romanului stând mărturie în acest sens, nemaifiind vorba, acum, de o divinitate doritoare de procese ori de răzbunare, ci dimpotrivă, de un Dumnezeu capabil să ierte, pentru ca viața Arizonei să poată continua, chiar dacă moartea care a bătuit atât de frecvent orașele din această parte de lume a părut, la un moment dat, a învinge.

## Nou portret al artistului

Vorbind despre modul în care și-a scris textele, de-a lungul întregii sale activități literare, Bernard Malamud mărturisea, într-o conferință ținută la Bennington College, că stăruie asupra fiecărei povestiri „cel puțin de trei ori: prima dată pentru a o înțelege ca autor, a doua oară pentru a-i îmbunătăți expresia, iar a treia oară pentru a o face să spună, cu claritate, tot ceea ce are de spus.” Ținând seama de aceste afirmații, foarte cunoscute, de altfel, în cercurile literare americane, Philip Roth a creat, în *The Ghost Writer*, un adevărat portret ficționalizat al lui Malamud, văzut ca povestitorul retras, prin excelență, tentat întotdeauna de a se apleca, cu maximă atenție asupra oricărui detaliu și asupra fiecărei propoziții. Pe de altă parte, adevărul propriilor mărturisiri ale lui Bernard Malamud e susținut, la nivelul operei sale, și de permanenta obsesie a scriitorului pentru personaje introvertite, de figura artistului (fie el și la început de drum), fascinat până la limite – iar uneori chiar până dincolo de ele – de ideea de a atinge perfecțiunea, situație specifică întregii sale creații, mai cu seamă în proza scurtă, pe care a practicat-o cu măiestrie de la începutul și până la sfârșitul prodigioasei sale cariere.

Influențat, după cum nu a ezitat să afirme adesea el însuși, de povestirile lui James Joyce sau de elaborata proză de atmosferă a lui Cehov, Malamud a abordat, aproape obsesiv, câteva teme pe care a dorit să le aducă, cel puțin în spațiul cultural american, la desăvârșire: eșecul dragostei într-o lume mult prea preocupată de aspectele materiale, dificultatea – iar uneori chiar imposibilitatea comunicării – între oameni și, ceea ce este și mai grav, până și între oamenii care se iubesc, spulberarea frumoaselor iluzii tinerești și destrămarea progresivă a încrederii în posibilitatea de a transforma visele în realitate, un soi de inedită expresie a unui nou eșec al atât de strălucit(or)ului Vis American. Cu toate acestea și în ciuda prezenței de-a dreptul obsesive în creația sa a imaginilor pierderii, ratării, singurătății ori eșecului, Bernard Malamud știe perfect cum să includă, în mai toate textele sale, fie că e vorba despre romane, fie despre povestiri, câte un moment privilegiat, amestec de elemente ce țin de realul cel mai evident, cu altele, venite din sfera

magicului sau simbolicului, inedită expresie a unei neașteptate epifanii spirituale, oarecum în descendența lui Joyce, dar individualizându-se puternic; iar această experiență este, întotdeauna, ceea ce îi salvează chiar și pe cei mai (aparent) insignifianți protagoniști de ratarea totală sau de completa pierdere a vocației, identității ori, după caz, a speranței. Așa se întâmplă în primul său roman, *The Natural* (1952), dar și în *The Assistant* (1957), *The Tenants* (1971) sau *Rembrandt's Hat* (1973). Și la fel stau lucrurile și în *Tablourile lui Fidelman*<sup>\*</sup>, din 1969, carte subintitulată *O expoziție* și care cuprinde, în șase secvențe relativ autonome dar care sunt perfect integrate într-un tot care, la o lectură atentă devine cu adevărat unitar, relatarea experiențelor – nu o dată, cu totul inedite – ale lui Arthur Fidelman, student american cam trecut, ajuns, *in extremis*, în Italia, pentru a-și desăvârși cercetările cu privire la opera lui Giotto. Și, pentru că mediul transformă omul, și Arthur devine, în scurt timp, Arturo, iar pasiunea sa pentru Giotto și pentru artă, în general, se va vedea silită să se exprime, nu o dată, sub alte forme, evident, inferioare, dacă ne gândim că, pentru a-și câștiga cumva existența, după ce rămâne fără bani, el ajunge să sculpeze madone din lemn, pentru a le vinde, prin intermediari, la colț de stradă. Cu toate acestea, cartea nu e o mărturie a ratării sale, ci dimpotrivă, a descoperirii treptate a unei veritabile personalități artistice și a vocației de creator. Că acest lucru nu se întâmplă după tiparele consacrate ale inițierii e cât se poate de adevărat, dar nu reprezintă, practic, decât mărturia cea mai clară a imposibilității lui Malamud de a urma până la capăt orice modele prestabilite, oricât de strălucite sau prestigioase ar fi ele. Astfel că, dintr-un oarecum așteptat „portret al artistului în tinerețe(a italiană)”, cartea aceasta devine un extrem de pregnant portret al unui alt (și altfel!) de artist – mereu în călătorie, mereu pe drum, întotdeauna neliniștit. Desigur, rezultă un portret mișcat, dar cu atât mai convingător al unui nou și neașteptat picaro-artist – și nu trebuie să uităm că figura generică a lui Fidelman, artistul în eternă devenire, introdus de scriitor chiar prin acest nume sau cu un altul, soi de așteptat pseudonim, dacă și așa ne mișcăm pe tărâmul artei, este prezent, cu aceleași caracteristici, și în *The Magic Barrel* sau *The Last Mohican*.

<sup>\*</sup> Bernard Malamud, *Tablourile lui Fidelman*. Traducere și note de Ligia Caranfil, București, Grupul Editorial Leda, 2008.



Ca și în alte texte reprezentative ale lui Bernard Malamud, Fidelman este evreu de origine, cu toate că nu se descurcă prea strălucit la conversația în idiș la care e invitat imediat ce ajunge la Roma de Susskind, un fel de jidov rătăcitor care, după ce îl hărțuiește un timp, sfârșește prin a-i fura prețioasa mapă în care se află primul capitol al viitoarei sale lucrări despre Giotto. Incapabil atât să regăsească paginile sustrase cu samavolnicie, cât și să rescrie capitolul, Fidelman se refugiază, temporar, în brațele Annamariei Oliovino, pictoriță aflată, și ea, în căutarea identității – și nu numai a celei artistice – iar apoi în cele ale Esmeraldei, frumoasa și foarte tână prostituată alături de care începe să picteze din nou, dar renunță, iarăși, silit de permanentele lipsuri materiale. Arturo ajunge, astfel, la rândul său, un alt jidov rătăcitor sau un nou și modern Everyman, călătorind fără încetare pe nesfârșite drumuri, cu toate că aceste călătorii nu sunt, uneori, decât niște expediente menite a-i salva pielea... Pe traseu – inițiativ, fără îndoială, căci inițierea lui Fidelman nu se produce doar în marile galerii de artă și cu atât mai puțin doar alături de celebrele reprezentări ale feminității din muzeele italiene, el se lasă, pe rând, sedus, transformat în falsificator de tablouri, ajungând, însă (e adevărat că doar după un drum extrem de sinuos), să se descopere pe sine și, mai mult decât atât, să aibă curajul de a-și afirma adevărata personalitate și de a trăi ca atare. Bernard Malamud reușește, astfel, să scrie o carte foarte convingătoare despre un nou artist, aflat, ca și atâția înaintea lui, în căutarea sinelui – dar scriitorul american știe să facă acest lucru fără a fi nici o clipă didactic și fără a cădea în clișee. Căci *Tablourile lui Fidelman* este o carte care se citește pe nerăsuflăte, plăcerea cititorului venind, desigur, și din numeroasele pagini hilare, iar alteori ironice ori sarcastice, sau, în alte ocazii de un comic absolut irezistibil, detaliind întâmplările prin care trece protagonistul. Desigur, nu e prima dată când aflăm, ca cititori, dintr-una din cărțile autorilor secolului XX, că „în artă s-a (cam) descoperit, până acum, totul”... Dar proza lui Malamud reprezintă, cu siguranță, una din rarele ocazii când acest lucru e afirmat textual și explicit – și, chiar mai mult decât, nu o singură dată. Cu scopul, incredibil, dar adevărat, nu de a-l consola pe un tânăr artist aflat în pană de inspirație, ci dimpotrivă, de a-l determina pe Fidelman... nici mai mult, nici mai puțin decât să falsifice un tablou pentru ca, în felul asta, să intre în posesia unei importante – pentru el – sume de bani și, nu în ultimul rând, să-și recâștige libertatea, pusă sub semnul întrebării de cei care îl

reținuseră, dar nu într-un totu împotriva voinței lui... Iar dacă Arthur-Arturo Fidelman ajunge să fie aproape convins – de nevoie, desigur – că „în artă se fură, toți furăm unii de la ceilalți”, asta nu-l împiedică, totuși, să devină, tocmai trecând și prin această dificilă încercare, convins de valabilitatea mesajului artistic al marilor maeștri. Dovada? Dacă mai era nevoie de vreo dovadă, ei bine, el se îndrăgostește. Dar nu de oricine, ci de o Venus, firește. Singura problemă este că e vorba despre Venus din Urbino a lui Tizian, adică exact tabloul pe care, conform contractului, ar fi trebuit să-l falsifice... Nou Pygmalion – de secol XX, desigur, care nici măcar nu se îndrăgostește de creația sa, ci de modelul pe care se presupunea că încearcă să-l urmeze cât mai fidel – însă, din nefericire, doar pentru a-l falsifica...

Dincolo de subiectul în sine și de acuitatea cu care urmărește evoluția personajului său, totul e susținut, în cartea lui Malamud, de un lirism laconic, dar cu atât mai profund, exprimând perfect, dincolo de surâsul pe care îl aduce pe chipul cititorului, singurătatea de care, fără să vrea și, mai ales, fără să-și dea seama, Fidelman este, nu o dată, cuprins. Inedita expoziție pe care o alcătuiește, în acest fel, scriitorul american, aduce, însă, și descoperirea unei alte influențe, poate că mai puțin evidentă (mai ales datorită folosirii în extenso a monologului interior în *Tablourile lui Fidelman*), dar, cu siguranță, determinantă pentru proza sa – și anume, cea a lui Ernest Hemingway, cel care a încercat, mereu, să scrie „propoziția adevărată”. Deși fundamental diferiți prin modul în care aleg să trateze tematica generală abordată, cei doi autori știu perfect să exprime o profundă estetică a suferinței umane, aflată dincolo de toate posibilele măști, fie ele și ale unui nou tip de erou picaresc, așa cum se întâmplă în cazul prozei lui Bernard Malamud. De aici și prezența subtextuală, în toate secvențele *Tablourilor*, a temei timpului, nu o dată amenințându-l cumva de la distanță pe Fidelman, relativ tânăr, cel puțin fizic, dar fără a părea a fi avut vreodată, cu adevărat, parte de o tinerețe autentică. Tocmai de aceea, și relația, altfel sortită a rămâne constantă, dintre realitate și lumea fanteziei se modifică, aici, creând, neașteptat, autentice efecte halucinatorii, trimitând de-a dreptul la tablourile lui Chagall (nu ale lui Fidelman!), ținând, prin excelență, de registrul prozei onirice pe care, în acest fel, Malamud demonstrează că o stăpânește perfect, fără să fie însă, pentru asta, nevoie să fure de la vreun alt autor – chiar și într-o lume în care „totul se fură”, ci știind cum să-și afirme, la fiecare pagină, inconfundabila originalitate.

## Despre înfrângerile învingătorilor

Atunci când o carte de povestiri reușește să spulbere dintr-o dată ierarhia literară consacrată a momentului, să câștige, în doar câteva luni, mai multe premii prestigioase și să reprezinte, cumva în ciuda preferinței evidente pentru roman a publicului cititor, și un veritabil succes de librărie (din nou, împotriva oricărei previziuni inițiale!), înseamnă că respectivul volum aduce ceva cu adevărat nou în peisajul literar contemporan, dar demonstrează, deopotrivă, și fără a lăsa loc vreunei îndoieli, că are o calitate extraordinară, dovedind, pe de o parte, talentul autorului, iar pe de alta capacitatea acestuia de a spune nu doar o poveste / povești, ci și de a redeștepta emoția cititorului vremii noastre, adesea (prea) obosit de nenumăratele experimente ale tuturor *-ismelor* începutului de secol XXI. Aceasta este situația lui Alberto Méndez și a volumului său, *Floarea-soarelui oarbă*<sup>\*</sup>, publicat în anul 2004, de altfel, singura sa carte, apărută cu puțin timp înaintea morții autorului, creație care a reprezentat senzația momentului în Spania, înregistrând vânzări spectaculoase, bucurându-se de o receptare critică entuziastă și fiind tradusă deja în mai multe limbi străine.

Fără îndoială, într-o epocă dominată de topurile literare de tot felul, de rafinate (complicate?) campanii publicitare, de ierarhii bazate mai degrabă pe conjunctură sau pe știința promovării unui „produs cultural”, succesul lui Alberto Méndez, o prezență extrem de discretă întreaga viață în lumea literară spaniolă, reprezintă, într-adevăr, un fapt notabil, mai ales dacă ținem seama și de contextul în care a fost premiat volumul de povestiri *Floarea-soarelui oarbă*, Méndez impunându-se, astfel, aparent surprinzător, în fața unor scriitori de mult intrați în „canonul” hispan contemporan, cum ar fi

Javier Marías, Luis Mateo Díez sau Carlos Castilla del Pino. Cartea aceasta este alcătuită din patru texte – considerate, adesea, de critică, greu de clasificat, situându-se, fiecare, undeva la jumătatea drumului între povestire și nuvelă – care aduc în discuție o temă unică, și anume înfrângerea. Plasate, din punct de vedere temporal, în timpul sau la puțină vreme după Războiul Civil, cele patru texte fac, într-adevăr, din *Floarea-soarelui oarbă*, o carte cu totul deosebită, dar care se încadrează într-o tradiție literară prestigioasă. Căci autorul optează pentru ceea ce el însuși numește „un ciclu de povestiri”, afirmând, de asemenea, că a încercat să urmeze modelul reprezentat de James Joyce, în *Oameni din Dublin*, sau de José María Merino, în *Cuentos del Barrio del Refugio*, cărți în care, se știe, deși fiecare text își păstrează autonomia estetică și funcționează oricând independent, există, totuși, o temă comună, de natură a da deplină unitate ansamblului. În cazul lui Alberto Méndez, dincolo de impulsul de a trata din nou – o adevărată obsesie a scriitorilor spanioli contemporani, de la deja menționatul Javier Marías la Almudena Grandes – problemele legate de Războiul Civil, cititorul va avea mereu în față imaginea învingșilor. Căci autorul nu vorbește doar despre consecințele politice și sociale ale unui război, așa cum au ales să facă, de exemplu, Max Aub sau Juan Eduardo Zúñiga, ca să ne referim doar la aceștia, ci e atent mai cu seamă la semnificațiile pe care le are sau le poate primi înfrângerea, dar și la nenumăratele sale forme și manifestări. Citind și recitind *Floarea-soarelui oarbă*, o carte pe care, în paranteză fie spus, e greu s-o lași din mână până nu termini și cea de pe urmă povestire, îți amintești, chiar și fără să vrei, afirmația lui Cervantes: „Con ser vencidos llevan la victoria.” Căci recentul volum al lui Alberto Méndez vorbește, mereu, obsedant aproape, dar niciodată tezist sau plictisitor, despre numeroasele fațete ale înfrângerii. Sau, mai bine zis, despre ce înseamnă să fii învins. „Nu vorbesc, aici, despre înfrângerea celor învinși”, spunea autorul, încercând să clarifice lucrurile și să-și limpezească punctul de vedere, „ci mai degrabă despre înfrângerea unei întregi țări, despre înfrângerea colectivă a celor care au trăit, mereu cu teama în suflet, în toate aceste istorii. Iar în felul acesta, cartea încearcă să fie și un omagiu închinat memoriei părinților noștri.” Tocmai de aceea există o serie de legături care conectează, subtil, a doua povestire, intitulată *A*

<sup>\*</sup> Alberto Méndez, *Floarea-soarelui oarbă*. Traducere de Cătălina Constantinescu, București, Editura Leda, 2008.

*doua înfrângere: 1940 sau Manuscris găsit în uitare* cu cea de-a patra, *A patra înfrângere: 1942 sau Floarea-soarelui oarbă*, iar prima, *Prima înfrângere: 1939 sau Dacă inima ar gândi ar înceta să bată*, de cea de-a treia, *A treia înfrângere: 1941 sau Limba morților*. Dar e întotdeauna vorba, să reținem, de legături care pot fi identificate mai cu seamă la nivelul detaliilor sau al aspectelor oarecum secundare ale textelor, demonstrând, la fel, în fond, ca și fiecare povestire privită separat, că războiul reprezintă, în primul rând, și pentru toți cei implicați, chiar și pentru cei implicați indirect, respectiv familii ale combatanților, suferință, eșec, renunțare. Chiar și pentru învingători. Învingători care, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru, refuză, uneori, să-și asume gloria de învingători și aleg să dezerteze, așa cum procedează, în *Prima înfrângere*, căpitanul Alegría, cel, care, cu o zi înaintea victoriei, se predă. Desigur, autorul mizează mult pe efectul de surpriză, pe paradoxul de netăgăduit, pe situația de-a dreptul suprarealistă în care se vede pus – mai exact, în care se pune singur – protagonistul. Să dezertezi din armata învingătoare reprezintă, fără îndoială, o experiență rarisimă, cu toate că Alberto Méndez afirmă că un astfel de personaj, ca majoritatea personajelor despre care a scris, a existat în realitate și că l-a cunoscut el însuși, singura diferență fiind doar aceea că respectivul era colonel, nu căpitan... *A doua înfrângere* reprezintă transcrierea însemnărilor dintr-un caiet găsit în munții dintre Asturia și Leon, alături de cadavrul unui tânăr și al unui nou născut. Tânărul se va dovedi, mai târziu, a fi un poet care se ascunsese în munți împreună cu logodnica și fiul său, și care vor sfârși, cu toții, tragic. *A treia înfrângere* e povestea unui arestat care reușește, pentru o vreme, să-și prelungească viața într-o închisoare franchistă, inventând povești eroice despre fiul anchetatorului, dar care, nemaisuportând, la un moment dat, ipocrizia, dă în vileag tot adevărul și își asumă soarta, alegând, practic, să fie executat. Iar ultimul text al cărții, cel care, de altfel, dă și titlul acestui volum, *Floarea-soarelui oarbă* (ecranizat de curând, în regia lui José Luis Cuerda, cu o Maribel Verdu impresionantă), este povestea tulburătoare a unei familii silite de împrejurări să ascundă existența unui dintre membrii săi – tată și soț – de teroarea franchistă și mai ales de așa-numitul (și extrem de periculosul) „franchism apostolic”. O existență... inexistentă pentru autorități, anonimatul perpetuu și, mai presus de

toate, teama permanentă, sunt componentele esențiale ale acestui extraordinar text, pentru a cărui construcție autorul s-a folosit de un extrem de subtil joc al vocilor narrative, evidențiat și de caracterele tipografice, și al cărui mesaj esențial e evidențierea confuziei valorilor într-o epocă dominată de orbire, de incapacitatea – sau refuzul – de a vedea și, mai ales, de a-ți înțelege semenii.

Volumul acesta, privit în ansamblu, demonstrează, fără doar și poate, deosebita capacitate a lui Alberto Méndez de a aborda în cheie proprie și într-o cu totul altă tonalitate marea temă a lumii spaniole a ultimelor decenii, consecințele Războiului Civil, dar, deopotrivă, perfectă înțelegere de către autor a mecanismelor prozei scurte, nu întâmplător, el însuși vorbind, la decernarea Premiului Setenil, despre „necesara întoarcere la povestire”, în descendența lui Borges, Cortázar și Carver, precum și rara capacitate a scriitorului de a se situa mereu de partea celor convinși, asemenea lui Carlos Píera, citat chiar în epigraful cărții, că istoria „trebuie asumată”. Altfel spus, o atitudine hotărâtă pe care Alberto Méndez o ia împotriva uitării și indiferenței. Dovada, dacă mai era nevoie, a faptului că orice război, fie el mai vechi sau mai nou, aduce, în realitate, doar tristețe, suferință și moarte. Și că, în fond, indiferent de ceea ce ar putea afirma studiile de strategie militară și geopolitică, în orice război există doar învinși.

## Anne Hébert. Sensul trecutului

Privit în ansamblu, romanul *Kamouraska*<sup>\*</sup>, al scriitoarei canadiene Anne Hébert, abordează raporturile de extremă ambiguitate pe care Elisabeth Rolland, investită atât cu rolul de narator, cât și cu acela de personaj central al cărții, le întreține cu istoria sa personală, cu trecutul tragic pe care-l re trăiește în fiecare clipă a vieții ei, jalonată de nenumărate situații limită. Aparent, expresie a unei conștiințe marcate de vinovăție, punerea în scenă a acțiunilor acestui roman reprezintă o permanentă pendulare între tărâmul visului – sau, mai exact, al coșmarului – și domeniul realității, iar în acest fel autoarea își determină eroina să evalueze, poate că pentru prima dată până la capăt și în mod corect, episoadele esențiale ale vieții ei, amintindu-și mereu întâmplările de consecințele cărora nu poate scăpa. Astfel, Anne Hébert realizează o inedită punere în abis, acesta fiind și principiul de bază ce configurează romanul, căci acțiunile și întâmplările din viața lui Elisabeth Rolland sunt o expresie a proiectului narativ al autoarei însăși, care, prin reprezentarea în cheie romanescă a unui fapt divers, aduce, deodată, o lumină cu totul nouă asupra unei perioade cheie din însăși istoria Canadei. Căci, în fond, *Kamouraska* se inspiră dintr-un fapt real, petrecut în anul 1839, în timpul așa-numitei Revolte a Patrioților din regiunile Sorel și Kamouraska, din Québec, și anume uciderea unui latifundiar local de către amantul soției sale. Iar actul reprezentării, raportându-se, deopotrivă, la istoria personală a oamenilor locului, dar și la istoria politică a zonei, este simbolizat în romanul lui Anne Hébert prin punerea în scenă a unui trecut reconstituit sub forma unui proces. Pentru autoare, la fel ca și pentru Elisabeth, ca voce narativă privilegiată, această întoarcere în trecut – istoric, pentru Hébert, personal, pentru doamna Rolland –

<sup>\*</sup> Anne Hébert, *Kamouraska*. Traducere de Marie-Jeanne Vasiloiu, prefață de Cătălin Sturza, București, Editura Leda, 2008.

vine din convingerea că evenimentele de altădată le explică pe cele din prezent. Tocmai de aceea, agonia lui Jérôme Rolland o determină pe Elisabeth să-și amintească circumstanțele morții lui Antoine Tassy, primul ei soț, ucis de doctorul Nelson, iubitul ei, iar sentimentul de vinovăție pe care doamna Rolland îl trăiește în prezentul narativ nu face altceva decât să-i readucă în memorie culpabilitatea trecutului, legată de asasinarea seniorului de la Kamouraska, moșia care nu încetează să-i trezească amintiri dureroase. În plus, Anne Hébert însăși publică acest roman cu puțin înainte de criza politică ce a marcat Canada în toamna lui 1970, moment comparat din mai multe puncte de vedere cu acela al revoltelor din Québec, din anii 1838 – 1839. Așadar, un soi de dublă ambiguitate în plan ideologic este transpusă la nivelul structurii narative a acestei cărți: pe de o parte, avem de-a face cu dorința eroinei de a rupe orice legătură cu trecutul, fapt care, însă, nu se va întâmpla, din cauza unei infinite nostalgii, iar pe de altă parte, același trecut este văzut ca principală sursă a suferințelor din prezent, atât la nivelul strict al vieții personajelor, dar și la acela, mai larg, al istoriei canadiene moderne.

Pe de altă parte, Anne Hébert transformă această dorință de rupere a legăturilor cu trecutul într-o transgresare neașteptată a codurilor prozei tradiționale, realizând o incursiune în modelul configurator al modernității literare, prin intermediul unui discurs romanesc ce tinde să capete accente de-a dreptul onirice, dar și prin impunerea unei structuri narative multistratificate. *Kamouraska* dobândește, astfel, marca indiscutabilă a unei inedite estetici a fragmentarismului, semn al raporturilor complexe pe care personajele – și mai ales Elisabeth – le au cu valorile societății în care trăiesc. De aici numeroasele voci narative, dar și multitudinea de tonuri și de nuanțe care marchează fiecare apariție în scenă a frumoasei văduve Tassy, viitoarea doamnă Rolland. Căci Elisabeth, aflată mereu în căutarea iubirii și a libertății, nu acceptă să se supună nici rolului convențional pe care ar trebui să i-l impună căsătoria cu bogatul stăpân de la Kamouraska, și nici valorilor burgheze convenționale, centrate pe o așa-zisă onoare și, mai ales, pe aparențe. Astfel încât este inevitabil conflictul între ființa socială de suprafață, imaginea pe care ceilalți ar dori s-o proiecteze asupra ei, și ființa interioară, profundă, pe care ea încearcă uneori aproape cu disperare s-o păstreze doar pentru sine. La fel cum

inevitabil se va dovedi și eșecul tentativei sale de a se salva prin iubire de constrângerile acestei lumi, la valorile căreia nici Elisabeth și nici Nelson nu vor dori și nu vor reuși să se adapteze.

Fragmentarea, evidentă la nivelul întregului roman, determină și construirea, după un plan perfect, a ipostazelor pe care temporalitatea le îmbracă în *Kamouraska*, ilustrate, pe rând, de trecerile bruște ale eroinei de la starea de veghe la vis sau la coșmar, de la fantezii îndrăznețe la muștrări acute de conștiință. Cronologia este anulată complet iar ordinea prezentării evenimentelor urmează exclusiv impulsurile de moment ale lui Elisabeth, ca și traseul labirintic al acesteia printre amintirile care o bântuie și care o vor duce, în cele din urmă, spre împlinirea tragică a destinului său. Iar dacă Anne Hébert vrea să rupă legăturile cu datele dominante ale tradiției literare, eroina sa încearcă, într-un mod la fel de hotărât, să se despartă de toate fantomele trecutului care nu încetează, totuși, să-i revină în memorie. De aceea, ea alege să se prezinte pe sine doar drept „doamna Rolland”, cu toate că identitatea sa este scindată, Elisabeth cea frumoasă și provocatoare rămânând ascunsă la adăpostul acestei măști sociale, singura în stare s-o protejeze într-o lume așa cum e cea în care se vede ea silită să trăiască. Căci, după ce Antoine Tassy, primul ei soț, este ucis, iar George Nelson, iubitul ei, alege exilul, neavând altă șansă, Elisabeth e constrânsă de normele sociale să se recăsătorească repede, pentru a deveni, în acest fel, o femeie cât mai apropiată de modelul de respectabilitate unanim acceptat al vremii și pentru a păstra aparența nevinovăției sale. Iar faptul că totul e doar o aparență e dovedit cu prisosință de sentimentele pe care le trăiește Elisabeth atunci când veghează agonia celui de-al doilea soț și când înțelege îngrozitorul sentiment de înstrăinare pe care l-a trăit, dedesubtul măștii sociale, vreme de mai bine de optsprezece ani, condamnată, așa cum a fost, să poarte cât mai la vedere ipoteticul semn al inocenței de către o societate ce pune aparența onoare mai presus de adevăr. Personaj tulburător și complex, Elisabeth are, în fond, mai multe identități ireconciliabile, care apar într-o alternanță constantă de-a lungul romanului. Astfel, prezentată, pe rând, drept Elisabeth d’Aulnières, fata impulsivă și pasională care părea că nu va fi împlânzită de nimeni, apoi drept Elisabeth Tassy, soția nefericită a nobilului violent de la Kamouraska,

mai târziu drept Elisabeth cea îndrăgostită dincolo de granițele rațiunii de doctorul Nelson, iar în cele din urmă, drept doamna Rolland, soția perfectă a egoistului Jérôme Rolland, eroina romanului lui Anne Hébert se dovedește a fi mereu în căutarea identității sale, dar și în căutarea lumii unde această identitate să poată fi și afirmată până la capăt. Structura complexă a protagonistei primește, însă, o serie de nuanțări și prin intermediul subtilului proces de reflectare și de reliefare reciprocă ce are loc o dată cu apariția lui Aurelie, fosta sa servitoare și confidentă, mai exact a vocii acesteia, una dintre cele mai pregnante dintre vocile trecutului actualei doamne Rolland.

Plasând acțiunea romanului său în epoca tumultuoasă a secolului al XIX-lea, Anne Hébert reușește, în *Kamouraska*, nu doar să reconstruiască extrem de convingător o lume ce părea multora desuetă și îndepărtată din toate punctele de vedere, ci mai ales să spună o poveste de și despre dragoste, plină de pasiune, violență, dar și de romantism, demonstrând celor care mai aveau îndoieli în această privință că sentimentele omenești sunt aceleași, oriunde și oricând; și că aceeași este și dorința de descoperire de sine și de împlinire prin iubire. Chiar dacă, așa cum se întâmplă în cazul lui Elisabeth, rezultatul nu este întotdeauna descoperirea fericirii, drumul către ea – iluzorie sau nu – este ceea ce contează cu adevărat.

## Barry Unsworth. Minunata lume nouă a teatrului

Dacă ar fi să dăm crezare întru totul părerii lui Malcolm Bradbury, una din orientările de bază ale prozei britanice contemporane ar fi cea istorică, o direcție care a tins să ia, mai ales în ultimele decenii, după spune criticul amintit, „proporții aproape epidemice”. Dincolo de exprimarea extrem de tranșantă, afirmația conține, trebuie să recunoaștem, un însemnat procent de adevăr, dar acesta trebuie interpretat în sensul că tema istorică ce străbate numeroase creații în proză apărute în Marea Britanie nu face altceva decât să demonstreze o progresivă pierdere a încrederii în capacitățile și posibilitățile ficționale ale temelor literare ceva mai legate de actualitate. În acest context, romanele lui Barry Unsworth se individualizează și se remarcă fără doar și poate, deoarece, alegând să trateze subiecte istorice, el este printre foarte puținii autori britanici contemporani care reușete să facă acest lucru nu doar cu un indiscutabil talent în ciuda relativei indiferențe a criticii literare față de cărțile sale (indiferență datorată, în mare măsură, faptului că a trăit mulți ani în Țările Scandinave și în Italia, aparent înstrăinându-se, de insularul spațiu cultural britanic), ci și cu o înțelegere profund umană a faptelor descrise. Aceste aspecte se susțin perfect dacă avem în vedere majoritatea covârșitoare a romanelor sale pe teme istorice, de la *Pascali's Island* (unde scriitorul abordează perioada tulbură care a urmat căderii Imperiului Otoman) sau *Stone Virgin* (carte ce investigă complicata lume a epocii de strălucire a Venetiei), și până la *Sacred Hunger*, creație îndrăzneată și impresionantă, unde accentul cade pe suferințele inimaginabile provocate de comerțul cu sclavi. Tocmai pornindu-se de la asemenea amănunte, critica literară a vorbit, uneori, despre o adevărată „identitate estetică transnațională” a lui Barry Unsworth, precum și de capacitatea sa de a cuprinde, în propria operă literară, două tendințe opuse ale literaturii britanice contemporane: pe de o parte, așa numita „inter-naționalizare”, iar pe de alta, renașterea treptată a regionalismului specific insular.

Inclus în cea de-a doua categorie, romanul *Un mister medieval* (*Morality Play*, 1995)\*, nu este, aparent, decât un bine lucrat text de factură polițistă cu acțiunea plasată în secolul al XIV-lea, epocă marcată de războaie și de ciumă, având în centru o trupă de actori ambulanzii căreia i se alătură și tânărul Nicholas Barber, un cleric mai puțin apt să respecte canoanele. Împreună cu actorii, el va juca în mai multe spectacole – moralități medievale – dar, pe de o parte din dorința de a câștiga mai mulți bani, iar pe de alta din cea de faimă, membrii micii și sărmane trupe vor ajunge, la insistențele lui Martin, conducătorul lor, să pună în scenă o întâmplare inspirată din fapte reale, și anume uciderea unui băiat de către o tânără deja condamnată din orașelul unde ajunseseră în peregrinările lor. Treptat, însă, încercând să înțeleagă ei înșiși ce se întâmplase și care ar fi putut să fie mobilul crimei, actorii ajung să înțeleagă că lucrurile sunt mult mai complicate decât crezuseră ei la început, că există o deosebire fundamentală între aparențele lumii în care trăiesc și esența acesteia și, mai ales, că adevărul poate fi descoperit și spus cu glas tare – cel puțin uneori – prin intermediul artei. În fond, punerea în scenă a omorului care marcase mica și aparent pașnica comunitate reprezintă tocmai reconstituirea evenimentelor care au precedat moartea lui Thomas Wells, acesta fiind, de altfel, și titlul noii piese. Însă amănuntul cu adevărat esențial este că, în timpul spectacolului, spectatorii, nimeni alții decât oamenii din oraș, se vor implica ei înșiși în actul artistic, anulând, încetul cu încetul, granița dintre actori și public, aducând noi și noi detalii cu privire la istoria orașului și la obiceiurile locuitorilor și, mai ales, ale seniorilor zonei. În acest fel, pe măsură ce realitatea își cere tot mai hotărât dreptul de a intra în piesă, trupa lui Martin nu face altceva decât să demonteze, treptat, cel de-al patrulea perete, despre care s-a spus, nu o dată, că ar simboliza însăși esența tradițională a teatrului. *Un mister medieval* depășește, în acest fel, simplul stadiu de poveste polițistă, devenind, aproape pe nesimțite, o pasionată și subtilă pledoarie pentru capacitatea artei de a contribui la descoperirea adevărului, dar, deopotrivă, dovedindu-se și un excelent roman de formare, mai cu seamă dacă avem în vedere

---

\* Barry Unsworth, *Un mister medieval*. Traducere de Cristian Baciu, București, Editura Leda, 2008.

traseul parcurs de Nicholas Barber, de la stadiul de călugăr fugar la cel de actor, cartea fiind, fără îndoială, și expresia inițierii sale, precum și a descoperirii vocației artistice, moment ce coincide fericit, în cazul lui, cu reala descoperirea de sine.

De fapt, Nicholas Barber avusese intuiția vagă a vocației sale teatrale încă de pe când se afla în rândul clericului, în sensul că înțelesese semnificația cel puțin parțial artistică a retoricii și a riturilor religioase. Iar după ce se alătură trupei lui Martin și i se încredințează și câteva roluri, la început de mai mică importanță, apoi esențiale pentru desfășurarea spectacolelor, Nicholas suferă un proces de transformare ce poate fi pe deplin comparat cu cel prezent în toate piesele medievale de genul moralităților, în sensul că respectă întru totul cele trei etape esențiale: inocența, căderea și renașterea. Căci, în drumul său de inițiere de la stadiul de cleric ratat la cel de actor cu vocație, Nicholas trebuie să-și abandoneze vechiul eu, deci, din punct de vedere simbolic, să moară, lucru care se și întâmplă atunci când renunță la veșmintele și la tonsura sa – făcând asta doar formal pentru a nu fi recunoscut, iar în realitate, tocmai pentru a-și urma adevăratul destin. Pe de altă parte, acțiunea trupei ambulante de a pune în scenă un fapt din realitate reprezintă un proces care a marcat evoluția moralităților și interludiilor, acel gen de piese medievale cu mare căutare până în secolul al XIV-lea, către stadiul timpuriu al dramei. Desigur, schimbarea de repertoriu este determinată și de succesul din ce în ce mai mare al trupelor breslelor, precum și de resursele materiale precare ale trupei, dar mai cu seamă de intuiția lui Martin cu privire la destinul vechilor specii dramatice, a căror moarte el o prevedea cu siguranță, în absența unei modernizări rapide, de natură a depăși cadrele stricte și excesiv formalizate ale moralităților Evului Mediu. De asemenea, Barry Unsworth sugerează la tot pasul că orice formă artistică viabilă nu poate fi ruptă de componenta și dimensiunea morală, confirmând, astfel, implicit, ceea ce Iris Murdoch afirmase într-un eseu din 1992, intitulat *Metaphysics as a Guide to Morals*: anume că arta și în special literatura trebuie să acționeze și să funcționeze întotdeauna drept cea mai accesibilă formă de reflecție morală asupra realității. Pe de altă parte, ar fi inexact să afirmăm că Nicholas Barber încearcă să atingă pragul libertății moderne, iar aici e de găsit marea artă a lui Unsworth, căci

autorul se dovedește pe deplin capabil a nu depăși epoca în care e plasată acțiunea cărții în ceea ce privește reacțiile și dorințele personajelor sale. Căutarea de sine a lui Nicholas se înscrie perfect în preocuparea medievală a omului de a se situa în mijlocul unei comunități preexistente și bine definite. Dimensiunea particulară a romanului și a acestui personaj este, însă, aceea că grupul social, comunitatea la care încearcă să se raporteze și în care dorește să se integreze se modifică, nemaifiind aceea a clericului, ci noul mediu artistic, cu toate strădaniile și ezitățile sale de început de a-și afirma individualitatea. De aici și bucuria sa la intrarea în minunata – dar deopotrivă stranie, încă, pentru el – lume nouă a teatrului.

La o lectură atentă la nuanțe, transformarea lui Nicholas Barber poate fi comparată cu aceea, la fel de spectaculoasă, trăită de Christy Mahon, din piesa *The Playboy of the Western World* a dramaturgului irlandez John Synge. Christy depășește stadiul inițial de băiat timid și devine un tânăr athletic, fermecător și mereu dorit de femei, nefăcând, în fond, altceva decât să urmeze impulsul existent în sine dintotdeauna și reprezentat de o fațetă poate mai puțin previzibilă a eului său. Desigur, în cazul protagonistului din *Un mister medieval* avem de-a face și cu profundele implicații simbolice ale măștii și a relației stabilite între publicul spectator și masca din teatrul medieval, obiect care, la începuturi, avea tocmai rolul de a face publicul să uite de actorul – deci ființa umană – de dedesubtul ei. Având pe de-a-ntregul arta și știința de a depăși granițele dintre teme considerate, anterior, incompatibile, Barry Unsworth reușește, însă, să spună convingător încă ceva: și anume că dincolo de toate măștile se află adevărul. Și că depinde doar de fiecare în parte, actori sau spectatori, să dorim să ajungem la el.

## Fumiko Enchi. Eterna fascinație a măștilor

O femeie matură, frumoasă, talentată și exercitând asupra celor din jur o stranie fascinație. O tânără ispititoare și senzuală care și-a pierdut soțul într-un tragic accident, nora celei dintâi, de sub a cărei tutelă pare incapabilă a se smulge. Doi bărbați îndrăgostiți de tânără și, cu toții, manevrați de versata și fascinanta Mieko Togano, specialistă în practici magice, capabilă să-i transforme pe toți cei care o înconjoară în simple marionete, nimic altceva decât niște purtători de măști în piesa pe care ea însăși o pune la cale și care, inevitabil, îi implică pe toți, atrăgându-i într-un complicat joc al seducției și al morții. În plus, numeroase trimiteri la scrieri clasice, adesea texte celebre din perioada medievală, frecvente citate din piese de teatru tradițional japonez și permanente asocieri pe care personajele le fac cu literatura epocii dinastice. Acestea ar fi, în mare, liniile structurale ale romanului *Măștile* (1957) al autoarei nipone Fumiko Enchi, figură aparte în contextul literaturii japoneze moderne, aflată de timpuriu în contact atât cu elementele reprezentative ale spațiului cultural occidental, cât și ale celui oriental la care se raportează, însă, adoptând o poziție oarecum singulară, redescoperind tradiția literaturii culte, dar valorificând, în opera sa, și o serie de practici magice sau de credințe din folclorul japonez, între acestea, fapt evident în *Măștile*<sup>\*</sup>, mai cu seamă posedarea de către spirite demonice. Procedând astfel, Fumiko Enchi reușește să reactualizeze – dar niciodată la modul didactic – marile reușite epice nipone, dar și să creioneze nu numai un veritabil context cultural pentru receptarea adecvată a romanelor sale, ci, deopotrivă, o inedită istorie *sui-generis* a prozei nipone în ansamblu, având și darul de a-și descoperi, cu o rară intuiție, spiritele precursorare.

<sup>\*</sup> Fumiko Enchi, *Măștile*. Traducere și note de Angela Hondru, București, Editura Humanitas Fiction, 2007.

Pentru că trebuie să amintim, acum, faptul că romanul japonez este rodul rafinamentului și al eleganței aristocratice ce caracterizau Curtea Imperială de la Kyoto mai cu seamă în epoca Heian (794-1185), numită, ulterior, chiar „epoca romanelor”. Iar dacă, în toate celelalte literaturi ale lumii, bărbații au fost aceia care au croit tiparele romanești, în Japonia, numită în vechime, de chinezi, „țara reginelor”, acestea au fost mai cu seamă rodul creativității feminine, adevărate capodopere aparținând câtorva femei de la Curtea din Kyoto: Sei-Shonagon, Sarashina, Izumi Shikibu, Murasaki Shikibu, în linia cărora se va înscrie perfect, dar în contextul secolului XX, și Fumiko Enchi. În perioada Heian, proza niponă se dezvoltase în principal pe două direcții: pe de o parte pe linia vechilor „nikki”, (cuvânt care s-ar traduce prin „jurnal”), în care se acorda o importanță deosebită eseului și meditațiilor filosofice, iar pe de alta pe cea preluată de la structura de „monogatari” („culegere de povestiri”), punând accentul pe relatarea aventurilor unor personaje exemplare. Așa se întâmplă în *Poveștile din Ise*, datând din secolul al X-lea, atribuite lui Ariwara no Narihira. Cartea este alcătuită din numeroase episoade, fiecare din ele construit în jurul unuia sau mai multor poeme. *Poveștile din Ise* fac trecerea de la faza incipientă la una mult mai bine conturată a romanului japonez, reprezentată de *Povestea lui Genji*, scrisă de Doamna Murasaki Shikibu. *Genji monogatari* (*Povestea lui Genji*) a devenit, însă, cunoscut cititorilor occidentali abia în 1923, când Arthur Waley a publicat traducerea în limba engleză pe care o realizase. În scurt timp, textul a cucerit critica literară occidentală, uimită de grandoarea cărții și de teritoriul epic de largă respirație pe care aceasta îl deschidea în fața cititorului neobișnuit cu astfel de viziuni romanești, în câțiva ani, romanul fiind comparat cu majoritatea lucrărilor de referință din Occident, de la *Decameronul* la *Don Quijote* și de la *Tom Jones* la *Moartea lui Arthur* sau chiar *În căutarea timpului pierdut*. Nu întâmplător am amintit aici toate aceste amănunte, esențiale, în fond, în descifrarea sensurilor romanului lui Fumiko Enchi însăși: căci *Povestea lui Genji* reprezintă punctul de reper utilizat de mai toate personajele cărții, de la Yasuko la Mieko, dar și de către cei doi admiratori ai tinerei, Ibuki și Mikame, pentru justificarea propriile acțiuni, dar și pentru interpretările pe care le dau, ei înșiși, faptelor celorlalți. Astfel, cu decenii în urmă, Mieko



scriesese un eseu, *Povestea Templului din Câmpie*, referitor la posesiunile demonice, descoperind argumente în favoarea opiniilor pe care le susținea tocmai în *Povestea lui Genji* și în tribulațiile amoroase ale legendarului prinț. Fără îndoială, Mieko nu făcea, în fond, altceva, decât să se folosească de exemple celebre pentru a vorbi despre ea însăși, pentru a spune indirect lucrurile esențiale care, altfel, riscă să rămână nerostite pentru totdeauna.

Dovadă, o dată în plus, a faptului că scrierea Doamnei Murasaki a influențat profund conștiința literară a Japoniei, reprezentând o sugestivă frescă a unei societăți ajunse la un punct maxim al rafinamentului estetic. Rafinament estetic care va deveni, dacă citim cu atenție detaliile ascunse, uneori, în text, și semnul cu adevărat distinctiv al prozei lui Fumiko Enchi, ilustrat prin permanentul recurs la măști, la machiaj, la deghizări de tot felul și prin adoptarea unei perfecte strategii a dublei intenții, identificabilă mai cu seamă în cazul personajelor feminine, iar în romanul *Măștile*, funcționând perfect mai cu seamă în ceea ce privește acțiunile lui Mieko și Yasuko; în paranteză fie spus, cele două sunt fascinate, ele însele, de măștile și costumele tradiționale ale teatrului Nō (denumire încetățenită abia în secolul al XV-lea și desemnând însăși ideea de desăvârșire, pentru un gen de spectacol muzical-coregrafic apărut în Japonia în decursul secolului al XIV-lea, în care acțiunea este formalizată până la punctul de a se transforma în manieră). În romanul lui Enchi, protagoniste vor și admira, de altfel, o adevărată paradă a măștilor nipone tradiționale, chiar la începutul cărții, într-una din scenele profund semnificative ale romanului, atunci când constată, fără prea mare surprindere: „Cu cât ești mai aproape de măști, cu atât te simți mai ciudat.” Scena aceasta ne trimite, desigur, la o alta, din *Vuietul muntelui*, celebra carte a lui Yasunari Kawabata, când adevărata mărturisire – singura, de altfel – are loc doar la adăpostul oferit de masca de teatru pe care sensibila Kikuko și-o pune pe chip. Căci ea se identifică total cu aceasta, la fel ca în teatrul Nō, unde masca permite actorului să-și ascundă trăirile individuale, în lumea niponă dezvăluirea prea clară a intimității sufletești fiind considerată indecentă. Până la urmă, și în cartea lui Fumiko Enchi, doar cu ajutorul măștii, detașându-se, așadar, de propria identitate, vor putea personajele să-și exprime sentimentele. În plus, în teatrul Nō, personajele află

adevărul doar în vis, punând, prin intermediul revelației onirice, cap la cap piesele de puzzle pe care comportamentul sau gesturile celor din jur le oferă. Acest amănunt este evident mai ales în cazul lui Yasuko, cea care înțelege, la capătul unui vis cutremurător adevăratul plan al soacrei sale și dorința acesteia de a avea, cu orice preț, un urmaș al fiului ei, mort deja de mai bine de patru ani. Va interveni, apoi, momentul în care parcă realul și irealul se întrepătrund, starea de vis și starea de veghe se dizolvă una într-alta la această răscruce a visurilor și, folosind o expresie dragă japonezilor, „ceea ce părea nălucire devine mai real decât realul”; noaptea de dragoste petrecută de Ibuki cu Harume, care o înlocuiește pe Yasuko fără ca el să-și dea seama este, desigur, exemplul cel mai potrivit. Iar visul din vis, „yume no yume”, spune adevărul prin dubla negație pe care o conține, tot așa cum în interpretarea psihanalitică, a visa că visezi înseamnă întotdeauna dezvăluirea unui adevăr adânc. Procedul e asemănător, în fond, cu teatrul în teatru, prin care dubla mistificare dezvăluie și demască deopotrivă.

În general, masca nu modifică personalitatea celui care o poartă, ceea ce ar da de înțeles că sinele este imuabil, nelăsându-se afectat de manifestările lui contingente. Masca, însă, nu este deloc lipsită de primejdii, căci, vrând să prindă forțele altcuiva în capcanele chipului său, purtătorul poate fi, la rândul lui, posedat de Celălalt, exact ceea ce se și întâmplă și în romanul *Măștile*, dacă avem în vedere complicata și strania relație stabilită între Mieko și Yasuko, precum și puterea exercitată de Mieko asupra tinerei devenite medium predilect. Rămânând, în principiu, simbol al unei identificări, masca poate prilejui adevărate scene dramatice, mai ales atunci când o anumită persoană s-a identificat într-atâta cu personajul, cu masca, altfel spus, încât nu a reușit să și-o mai scoată de pe chip, ea devenind, în acest fel, imagine reprezentată. Finalul din *Măștile* vorbește de la sine în acest sens, de aici tragismul, precum și inevitabilul semn al morții care domnește peste text. În fond, scriitoarea procedează într-un mod asemănător lui Yasunari Kawabata, în al cărui roman *O mie de cocori*, unul dintre personaje exclamă, la un moment dat: „Moartea este întotdeauna atât de aproape de noi, să te cutremuri, nu alta!”

Dar mascarea nu este nimic altceva decât reversul unui proces mai profund, de revelare, pentru că, în personajul implicat în astfel de acțiuni, cititorul e chemat, în fond, să se recunoască pe sine, în ceea ce are el mai profund și mai caracteristic; căci masca, oricare ar fi ea, ascunde pe de o parte, și scoate la iveală pe de alta, fiind, preponderent, un element vizual, și impunându-se în primul rând ca imagine. Apoi, ea presupune o generalizare, o eliminare – dacă putem spune așa – a individualului, optând, intuitiv, pentru soluția „realistă” în sensul medieval al termenului, conferind, astfel, un soi de realitate „scenică” materială ideii abstracte. În acest fel, masca devine, de-a dreptul și în totalitate, un adevărat semn al „teatralității”, în sensul cel mai larg al termenului. Că, uneori, se întâmplă ca obiectul reflectării să dezvăluie chipul fără mască, nu o dată aflat în directă relație cu moartea, sau, în orice caz, cu acea viață de dincolo, „a umbrelor”, despre care vorbea, la un moment dat, Gilbert Durand, este adevărat și ține de riscurile pe care le comportă fenomenul în sine al deghizării, reflex, și el, al ambiguității relațiilor extrem de complexe și al tensiunilor doar uneori evidente dintre a fi și a părea, perfect ilustrate de acțiunea de permanentă disimulare pe care o pune la cale Mieko pentru a manevra, după plac, viețile celor din jurul ei. Iar în acest context, se poate afirma fără nici o îndoială că ființele de hârtie ce populează romanul lui Fumiko Enchi încep să-și poarte măștile exact în aceeași măsură în care și măștile le poartă pe ele.

## Pablo De Santis. Măști, caligrafie, literatură

Un caligraf este mai mult decât un servitor, dar mai puțin decât un domn și trebuie tratat în consecință. Sau, cel puțin, așa stăteau lucrurile în secolul al XVIII-lea, în Franța, după cum aflăm din romanul scriitorului argentinian Pablo De Santis, *Caligraful lui Voltaire* (2002)\*. Un roman care, dincolo de amănuntul – important, desigur! – că reconstituie convingător și palpitant atmosfera Veacului Luminilor sau că îl transformă pe Voltaire însuși nu doar într-un personaj al unei cărți, ci și într-un actor care își joacă pe scena epocii propriul rol, este și o fascinantă poveste a unei imposibile iubiri (între un maestru caligraf și o femeie-păpușă de o frumusețe uluitoare), dar și un text încercând să creioneze o nouă poetică a fantasticului livresc, pornind, subtextual, de la un amănunt pe care, fără îndoială, autorul îl cunoaște perfect, dacă avem în vedere chiar protagonistul pe care alege să-l aducă în fața cititorilor începutului de mileniu: caligraful Dalessius, cel care, la capătul unor neasemuite aventuri va ajunge în posesia inimii lui Voltaire pe care o va duce cu sine în peregrinările lui prin porturile din Lumea Nouă. Căci Pablo De Santis, ca un bun argentinian, cunoaște, evident, nu doar ficțiunile lui Borges sau jocurile narrative ale lui Nabokov, ci și scrierea, mai puțin celebră a lui William H. Gass, cel care a publicat o carte unde scriitura însăși este definită ca mângâiere erotică; în *William Master's Lonesome Wife*, textul e scris literalmente chiar pe trupul unei femei goale. Imaginea este reluată, cu multiple semnificații, și în *Caligraful lui Voltaire*, fiind, să recunoaștem, suficient de șocantă, mai cu seamă dacă avem în vedere detaliul că acțiunea este plasată cu aproape trei veacuri în urmă. Astfel, la un moment dat, un personaj feminin afirmă nici mai mult, nici mai puțin decât că „Nu mă simt cu adevărat goală până când nu sunt acoperită cu scris”, în mijlocul unei lumi nu doar a instrumentelor de caligrafie și a cernelurilor

---

\* Pablo De Santis, *Caligraful lui Voltaire*. Traducere de Tudora Șandru Mehedinți, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

scumpe, ci și a comploturilor și atentatelor sângeroase, toate având, de cele mai multe ori, borgesian, desigur, legături mai evidente sau mai puțin evidente cu câte o carte în stare „de a vorbi pe sărite despre lucrurile cele mai diferite” – fără îndoială, fapt oarecum previzibil într-un astfel de context – „o carte care nu se mai termină, având drept cerneală sângele dușmanilor.”

Scris la persoana întâi, sub forma rememorării evenimentelor petrecute cu ani în urmă de către Dalessius, romanul acesta aduce, fără îndoială, cel puțin în ceea ce privește perspectiva narativă și modul în care naratorul se raportează la cronologie, cu *Numele trandafirului* de Umberto Eco. Dar Dalessius al lui Pablo De Santis este oarecum diferit de Adso, căci implică, la tot pasul, în relatarea sa, accentuate note de autobiografie (ficțională și livrescă, desigur!), totul fiind, însă, proiectat, pe fondul evenimentelor care marcau epoca și punctat de accentele acide ale pamfletelor lui Voltaire, al cărui angajat de încredere ajunge tânărul. Devine evident, încă din acest punct că, în cazul *Caligrafului lui Voltaire*, elementul personal-uman nu este echivalent cu viața, ci reprezintă invenția vieții prin scris. Iar scrisul devine, în acest context, veritabilă oglindă critică ce trebuie să ofere tocmai imaginea scriitorului, demersul însuși nefiind un efect mimetic al vieții, ci apărând în condițiile în care variația existențială din jurul temei fundamentale a eului întâlnește activitatea scrisului, *graphia*. Așadar, vom avea de-a face, în cartea de față, cu un răspuns dat vieții, cu o analiză a acesteia, dar și cu o punere în scenă a reprezentațiilor eului, cu spectacolul său, cu o reinventare și recucerire de sine. Toate făcându-se mai cu seamă prin intermediul recursului la măști și la o întregă recuzită pe care o putem numi cu adevărat teatrală, căci, după cum constată, la un moment dat, tânărul Dalessius, „cel care scrie aduce mărturie despre lucruri care nu există, iar lucrurile care nu există se întâmplă mai ales în teatru”... Doar în felul acesta, existența – și niciodată cea strict și exclusiv personală – poate fi transformată în scriitură. Se întâmplă așa deoarece romancierul a năzuit să creeze și să fundamenteze, aici, un soi de lume posibilă, astfel că unele spații diferite tind să se întrepătrundă, iar trecutul să revină în prezent, prefigurând viitorul, într-un mod oarecum asemănător cu modalitatea de structurare a imaginii în pictura unui Paul Klee, de exemplu.

În plus, în *Caligraful lui Voltaire*, nu eul își impune punctul de vedere asupra a ceea ce se află în lumea exterioară, ci dimpotrivă,

lumea își impune reprezentările ei spectaculare asupra tuturor celorlalte aspecte ale operei. Astfel că existența protagoniștilor devine suportabilă doar în ipostaza ei teatrală, iar lumea poate fi privită doar în forma sa mascată, de aceea mai toate personajele din acest roman se deghizează, se travestesc sau își joacă existența ca și cum ar juca un rol, Voltaire și Dalessius fiind cei dintâi, Pablo De Santis reușind să demonstreze, astfel, superioritatea artificialului asupra realului, toate întâmplările esențiale din această crată fiind jocuri teatrale prin excelență. Poate cel mai relevant exemplu în acest sens este momentul în care Voltaire le explică unor femei aflate în căutarea dreptății cum să-și interpreteze rolurile, în cadrul scenei pe care o pregătesc, scenetă vizând propria lor existență reală, iar tânărul caligraf constată cu uimire că „ele se simțeau în largul lor jucând pe scenă, ascunse în spatele rolului de actrițe, și s-ar fi considerat jignite ca cineva să le reamintească faptul că erau chiar ele.” Totul se petrece ca și cum personajele ar avea un ideal suprem în atingerea pragului unei existențe strict estetice, prin identificarea cu o imagine caracteristică a teatrului, fie că e vorba despre piaiță, marionetă sau clovnul de bălci. Iar măștile lor sunt indicii ale risipirii, deoarece protagoniștii, începând cu Dalessius însuși și terminând cu constructorul de mecanisme complicate și periculoase Von Knepper, creatorul și tatăl fascinantei Clarissa, fata-păpușă de care caligraful se îndrăgostește, ori pe călăul Kolm, își pun câte o mască pentru a căpăta o identitate alternativă, pentru a-și dedubla materialitatea cu o alta. Pe de altă parte, vom întâlni, în romanul de față, și un histrionism superior, în care toate personajele se transformă, în anumite momente, în adevărate marionete în mână și la dispoziția autorului, cazul frumoasei Clarissa fiind, fără îndoială, întru totul relevant, ea ajungând să întrupeze modelul ideal în atelierile de sculptură. Dar, spre deosebire de Dalessius, care apelează la jocul histrionic al travestiului (el vrea să treacă până și drept cadavru – și reușește!) din dorința de a scăpa de pericolele care îl pândesc la tot pasul, marioneta, semnul caracteristic al celor cu care intră caligraful în contact, e exclusiv exterioritate, prăbușită pe scena textului, până în clipa când cineva va veni să o însuflețească.

Măștile atotprezente în romanul lui Pablo De Santis, precum și fascinația pentru formele speculare din *Caligraful lui Voltaire* sfârșesc printr-o dublă operațiune, aparent contradictorie, și foarte singulară,

de dezumanizare a umanului și de umanizare a inumanului. La fel ca și Ensor, dar deplasând accentele și pe alte coordonate, scriitorul argentinian a folosit trupul pentru a exprima, cu accente de bufonie tragică, situația ființei umane în lume. Dar răsturnarea de situație este acum definitivă, deoarece, ca într-un sistem de corespondențe perfecte, lumea textului o înfățișează pe aceea a realității exterioare a Vechii Luminilor, numai că este transmutată, inversată. În istoria artei și literaturii, de la Van Gogh la Baudelaire, modernitatea a manifestat o adevărată predilecție pentru acest gen de reprezentări și „paradisurile artificiale” în general. Numai că în acest context, Dalessius nu reușește, oricât de mult și-ar dori asta, să fie sau să devină altul pe de-a-ntregul. El este, între atâtea personaje care recurg la strategiile alterității, oarecum condamnat să fie el însuși, de aici și singurătatea sa în mijlocul unei lumi de marionete. Și se știe că în alegoria peșterii, Platon însuși compara întreaga existență cu un teatru de umbre, ființele din lumea noastră nefiind, consideră filosoful, decât niște marionete în comparație cu ideile pure și neclintite din lumea de sus, ale căror slabe imagini sunt. *Caligraful lui Voltaire* încearcă să urmeze aceeași schemă, pentru că pe Pablo De Santis îl interesează nu doar ceea ce se petrece în personajele sale, ci mai ales ce se întâmplă *cu și între* ele, ca într-un extrem de bine pus la punct spectacol.

Cititorul are, așadar, în față, nu doar marionete, ci adevărate persoane-mască, numai că, în anumite puncte ale textului, situația se complică, deoarece masca e totul, sub ea nu se ascunde nici o personalitate. De aici și excentricitatea veșmintelor – sau a lipsei de veșminte – ce caracterizează unele personaje, căci în acest roman nu haina îl face pe om, ci haina este chiar omul, atributele vestimentare (fie ele chiar și reduse la un trup acoperit cu scrisul unui caligraf) devenind astfel, dreptat, elementul definitoriu, artificul și artificialul făcând parte din însăși natura lor; iar masca devenind una cu chipul. Pentru că, în fond, la Pablo De Santis, ca și la pictorii moderni, deghizarea răspunde acțiunii ambivalente a individului care se caută și se pierde, care se urmărește și-și scapă. Comică sau tragică, masca atotprezentă în *Caligraful lui Voltaire* rămâne un *altul* care aderă la esența ființei de îndată ce aceasta a îmbrăcat aparența lui, și pe care nu l-ar fi ales dacă, înainte de a se oferi posibilitatea acestei alegeri, n-ar fi existat o anumită identitate între modalitatea deghizării și cel care adoptă această deghizare.

## Jack Kerouac și drumurile Generației Beat

Pentru mulți cititori (europeni și nu numai), mult discutată „Beat Generation” care a marcat spațiul cultural al Statelor Unite ale Americii mai cu seamă în deceniul al șaselea al secolului trecut, a reprezentat cea mai strălucită manifestare literară a epocii postbelice. Denumirea, dată mișcării pe jumătate în glumă, dar pe jumătate în serios, de către Jack Kerouac și apropiații săi era menită să sugereze nu doar alienarea vădită – ce acționa „ca și cum ar fi lovit” – evidentă la mai toate nivelurile unei societăți marcate de conformism, ci și ritmul inconfundabil al muzicii de jazz, privită, până atunci, ca fiind oarecum stranie și marginală. În egală măsură, însă, chiar termenul utilizat de promotorii acestei noi mișcări literare, avea legătură cu ideea de „beatitudine”, un tip specific de beatitudine, de natură a sugera drumurile nesfârșite și neobosite ale pelerinului unei epoci în care dorința de mișcare simboliza mai cu seamă nevoia de libertate, de depășire a oricăror convenții, fie ele de limbaj ori de comportament, plus impulsul irepresibil al unei reale descoperiri de sine. În acest fel au ales să trăiască și să scrie figurile reprezentative ale noii orientări: Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, William S. Burroughs și Jack Kerouac, al cărui roman, *Pe drum*<sup>\*</sup>, demonstra, după cum însuși Ginsberg va spune, nu o dată, cu admirație, „dovada capacității de a impune o proză cu adevărat oceanică”. Sensul cel mai evident al esteticii Generației Beat este, desigur, acela de a se opune și de a da o replică modelelor dominante ale vremii, constând în canonizarea universitară – mai ales prin eforturile Noii Critici – a operei lui T. S. Eliot sau Ezra Pound. Astfel că „beatnicii” vor face tot posibilul pentru a se afirma drept „proiectivi” (după cum spun ei înșiși) la nivelul esteticii, și doritori de a configura un nou tip de spațiu al receptării operei literare, axat pe cititor, un cititor diferit și el, care trebuia

<sup>\*</sup> Jack Kerouac, *Pe drum*. Traducere de Cristina Felea, Iași, Editura Polirom, 2009.

mereu provocat să răspundă, să relaționeze cu textul, iar nu să aștepte vreo „aprobare” din partea autorităților critice consacrate. Fără îndoială, atitudinile reprezentanților de seamă ai Generației Beat nu s-au mărginit exclusiv la domeniul literaturii, câtă vreme aceștia încercau să ajungă la comuniunea cu divinitatea prin intermediul experiențelor vizionare și prin tentativa de a atinge mereu pragul mult clamatei beatitudini, iar nu prin frecventarea vreunei instituții religioase. Astfel că respingerea vehementă a atitudinilor burgheze și conformiste ce dominau America acelor ani devine cu totul explicabilă, tinerii beatnici dorind să impună publicului – nu doar celui cititor – o altă manieră de raportare la aspectele esențiale ale existenței, dragostea, educația, sau chiar proprietatea. Desigur, însă că, la o lectură atentă chiar și numai a programului lor eclectic și vehement, vom descoperi o filiație literară și culturală cu rădăcini profunde tocmai în tradiția americană. Astfel, interesul de natură transcendentală al lui Emerson pentru misticismul filosofic oriental, nesupunerea lui Thoreau în fața convențiilor epocii sale, precum și pragmatismul anarhic al acestuia în ceea ce privește diverse aspecte sociale, dar, în egală măsură, celebra dorința a lui Whitman de a porni mereu la drum, cu convingerea că orice contact cu pământul și cu elementele naturii e merit să aducă esențiala bucurie ființei umane, toate acestea reprezintă, transformate pentru a corespunde imperativelor secolului XX, tocmai programul și convingerile întregii Generații Beat. De aici nu mai era decât un pas până la propunerea descoperirii unor universuri compensatorii prin utilizarea marijuanei sau, alteori, prin încălcarea tuturor tabuurilor sexuale ori de limbaj sau comportament ale epocii – pas pe care aceștia nu au ezitat să-l facă. Dincolo de toate aceste amănunte, faptul esențial rămâne că, pentru marele public, scriitorul reprezentativ prin excelență pentru impetuoasa „Beat Generation” rămâne Jack Kerouac, mai ales prin romanele *On the Road* (1957) și *The Dharma Bums* (1958), care au reușit să surprindă cel mai bine nu doar atmosfera Americii acelor ani, ci și dorința de eliberare de sub dominația oricăror constrângeri, fie ele sociale, morale sau estetice. Fără îndoială, în comparație cu violentele mișcări pentru drepturi civile – care au marcat aproximativ aceeași perioadă în SUA – acțiunile beatnicilor par neînsemnate, însă trebuie să recunoaștem că, în ceea ce privește expresia clară a unei

opoziiții individuale față de orice normă de comportament social, tinerii reprezentanți ai noii mișcări literare au știut, pe de o parte, cum să-și asume o vastă și strălucită tradiție, dar, pe de alta, să se și desprindă de ea, raportându-se uneori la estetica unui Henry Miller, a cărui operă, deși interzisă în Statele Unite până în 1961, era cunoscută, prin intermediul edițiilor în franceză, tuturor reprezentanților de bază ai mișcării, fapt evident, nu o dată, în paginile romanului lui Kerouac, *Pe drum*.

Ca punct de plecare – biografic, ca să-i zicem așa – *Pe drum* se axează pe o serie de călătorii făcute de autor între 1948 și 1950, de-a lungul și de-a latul Americii. Dar, așa cum se va vedea și în carte, e vorba, mereu, nu atât de imaginea de azi a unei călătorii care implică, într-un mod mai mult sau mai puțin evident, ideea de voiaj (cel mai adesea de plăcere), ci de veritabile experiențe inițiatice ce pun în prim plan mai cu seamă semnificația de căutare, căci, deși lucrul acesta pare greu de realizat sau de conceput în secolul vitezei, personajele lui Kerouac se află, de la început și până la sfârșit, într-o veritabilă „questa”, menită nu atât a le arăta frumusețile pitorești ale peisajelor Statelor Unite, ci de a le dezvălui calea spre sine. De aici și implicațiile titlului, ce accentuează însăși ideea de deplasare, de călătorie „la drumul mare”, căci, de fiecare dată, călătoriile personajelor se fac cu dificultate, uneori pe jos, alteori – de cele mai multe ori – cu mașina (autostopul e cel mai frecvent!) ori cu autobuzul. Reperele esențiale sunt reprezentate de orașele New York (punctul de plecare), Denver și San Francisco, cu scurte treceri prin New Orleans ori San Joaquin Valley. Totul se petrece repede, căci autorul știe cum să reveleze viteza drept mediul extatic prin excelență, un mod de a concentra cât mai multe experiențe spirituale și estetice, de preferință în doar câteva zile. Esențială pentru redactarea acestei cărți a fost, se știe, influența pe care a avut-o asupra lui Jack Kerouac Neal Cassady, un veritabil personaj de roman el însuși, și una dintre figurile sub semnul cărora au evoluat și alți reprezentanți ai Generației Beat. Adesea, critici literari de cele mai diverse orientări au afirmat că tocmai întâlnirea lui Kerouac cu Cassady, desprins, parcă, din filmele western și având „capacitatea de a-l împiedica pe Jack să se înece în propriul său misticism literaturizat”, a fost catalizatorul care l-a determinat pe tânărul scriitor să realizeze o replică de secol XX

pentru celebrul roman al lui Mark Twain, *Huckleberry Finn*. Dar, pe măsură ce protagoniștii romanului, Sal Paradise și Dean Moriarty, străbat America de la est la vest, devine clar că prezența lui Cassady poate fi, citită, ca în filigran, în multe din paginile esențiale ale cărții, el devenind, practic, pentru Kerouac, nu doar noul Huck, ci, deopotrivă, un veritabil – deși, desigur, în cheie Beat – Virgiliu combinat cu un nou Dr. Johnson. În felul acesta, *Pe drum* devine, după cum s-a spus în repetate rânduri, marea Biblie a generației Beat și, cu siguranță, cartea – acel tip de carte – de care tinerii aveau cu adevărat nevoie la sfârșitul anilor '50, în Statele Unite ale Americii și nu numai. Cu toate acestea, oricât de paradoxal ar putea să pară, multă vreme, numele lui Jack Kerouac a fost citat extrem de frecvent, fără ca opera sa să fie cu adevărat cunoscută (câtă vreme a existat, mult timp, o arhivă nepublicată a scrierilor sale, în ciuda respectabilității academice – reflectate în conferințe și volume docte de studii critice care i-au fost dedicate în Statele Unite sau în Europa – la care scriitorul a ajuns o dată cu trecerea anilor) – firește, dincolo de câteva aspecte consacrate și, oarecum, exterioare. Nu întâmplător, înțelegând de timpuriu acest lucru, William S. Burroughs a afirmat, cu ironie, că, pentru America secolului XX, Kerouac rămâne cunoscut mai cu seamă deoarece datorită (numelui) lui s-au vândut cu cel puțin un milion de perechi de blugi în plus, iar asistența prezentă la inaugurarea a numeroase baruri situate – mai mult sau mai puțin – „pe drum” a fost mult mai numeroasă...

Încă din primele pagini ale romanului devine clar că Dean Moriarty este un personaj construit cu o pregnanță și o siguranță neașteptate, dacă avem în vedere tipologia protagoniștilor, dar care, pe de altă parte, demonstrează o perfectă raportare la tradiția literaturii picarești (mai ales dacă avem în vedere aluziile la copilăria și adolescența lui Dean, precum și modul cum sunt descrise călătoriile sale), căreia Jack Kerouac îi dă, astfel, o nouă interpretare și, deopotrivă, știe cum să-i demonstreze viabilitatea estetică în plin secol XX, pe continentul nord-american. Căci experiențele celor doi prieteni nu se mărginesc la aceea a călătoriei pur și simplu, deoarece, străbătând plini de entuziasm America, ei participă la nenumărate petreceri, la concerte de jazz, ca să nu mai spunem nimic de permanenta dorință a lui Moriarty de a se căsători, dar parcă numai

pentru a ieși dintr-un bucluc și a între în altul. În fond, nu o dată, cei doi par a nu se afla în căutarea unei veritabile stabilități – în ciuda declarațiilor lor, ci a unei permanente stări de euforie. Iar alcoolul, fetele frumoase, muzica de jazz și mașinile sunt (în această ordine sau în alta, depinzând de... inspirația momentului), elementele care pot da personajelor senzația de împlinire, chiar dacă doar temporară. Astfel, cei doi protagoniști ai lui Kerouac par că seamănă, pe alocuri, cu Sundance Kid și Butch Cassidy, cei atât de certați cu legea americană la finele secolului al XIX-lea, iar faptul că în *Pe drum* personajele nu se mai deplasează călare sau cu diligența, ci cu mașina, este doar un amănunt ce ține de mersul istoriei...

Mai ales în primii ani după apariția acestei cărți, unii critici au susținut că, deși extrem de bine scris, *Pe drum* reprezintă un exemplu de utilizare – nu, însă, întotdeauna, în cel mai fericit mod – a tehnicii repetiției, câtă vreme mai toate lucrurile esențiale sunt expuse în prima parte a cărții, cea de-a doua devenind, din acest punct de vedere, oarecum obositoare în anumite secvențe. Cu toate acestea, romanul lui Kerouac nu devine o simplă temă cu variațiuni, mai cu seamă deoarece subiectul însuși implică ideea de inițiere de-a lungul unei călătorii, plus sublinierea excelentă a incapacității neliniștiților tineri peregrini de a găsi un cu adevărat loc potrivit pentru ei – sau în care ei să simtă că se potrivesc până la capăt – în contextul conformistei și anchilozatei societăți americane a acelor ani. De aici și fascinanta realizare a cărții la nivel stilistic, autorul știind cum să îmbine fragmente de o simplitate extremă cu secvențe ce descriu peisajul american sau experiențele celor doi tineri uzând de o fastuozitate de-a dreptul barocă, ce se poate, însă, schimba, neașteptat și pe nesimțite, în limbaj colocvial. Kerouac devine, astfel, și din acest punct de vedere, un adevărat creator de literatură și, probabil, printre puținii scriitori americani ai secolului XX care au reușit să impună imagini arhetipale, comparabile cu cele prezente în proza unui Melville (nu întâmplător Dean Moriarty e un soi de nou căpitan Ahab... la volan, însă!), iar Sal Paradise pare mereu mânat de dorința whitmaniană de a ajunge pe un nou Tărâm al Făgăduinței. Căci, într-o epocă în care literatura americană tindea să fie dominată de experimentele în cheie sociologică ale lui Norman Mailer, de exemplu, Kerouac manifestă mereu tendința de a se raporta subtextual la

proza anilor '20 – '30 ai secolului trecut, la o lectură atentă, întreaga sa operă devenind expresia unei altfel de „generații pierdute” a unei altfel de Jazz Age, mai puțin strălucitoare, e drept, dar care face față cu brio comparației cu atmosfera din scrierile lui F. Scott Fitzgerald. Dar tonul general al operei lui Kerouac trimite, desigur, și la impulsurile impetuoase prezente în lirica lui Rimbaud, cel care l-a influențat, la rândul lui, profund pe autorul esențial al Generației Beat.

Iar lecția fundamentală pe care romanul lui Jack Kerouac a oferit-o cititorilor din America sfârșitului anilor '50, dar pe care continuă s-o ofere și astăzi, cu aceeași prospețime și autenticitate, e mai cu seamă aceea că drumul nu este – niciodată! – un scop în sine, ci mijlocul prin care se poate ajunge la deplina cunoaștere și afirmare de sine. În cazul său, ca scriitor, *Pe drum* reprezintă, fără îndoială, și o căutare a sensurilor literaturii, într-o vreme când, cel puțin în Statele Unite, „literatură” începuse să însemne, în cercurile academice, mai cu seamă producția doctă de texte despre alte – numeroase – texte... Iar dacă, la începutul călătoriei, lui Sal Paradise nu-i este foarte clar ce va aduce acest drum în viața sa, trebuie să recunoaștem că, în orice caz, semnul și sensul schimbării îi sunt evidente încă din primele clipe, chiar dacă marile revelații se vor lăsa așteptate. Într-o situație asemănătoare se va afla și cititorul, prins în vraja – nu o dată de-a dreptul psihedelică – a acestei cărți care știe cum să spună multe din marile adevăruri ale epocii în care a fost scrisă, dar, fapt și mai important, ale călătoriilor de pretutindeni și de oricând, menite, fără doar și poate, nu doar să-l facă pe cel implicat să străbată spații tot mai largi ori mai întinse, ci și – de ce nu *mai ales!* – să ajungă a ști cine e cu adevărat.

## Abel Posse. O nouă istorie a eternei reîntoarceri

Lope de Aguirre (1513? – 1561) este protagonistul mai multor romane dar și al câtorva filme care au încercat să prezinte, din variate perspective, scurta dar tumultuoasă carieră a acestui conchistador pe scena complexă a istoriei cuceririi Lumii Noi. Unele creații, cum e, de exemplu, cea a lui Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre. Principe de la libertad* (1962), l-au descris pe Aguirre drept cel dintâi luptător pentru independența teritoriilor latino-americane, în vreme ce altele au construit un portret fundamental diferit al acestui personaj: astfel, pelicula din 1972 a lui Werner Herzog, *Aguirre, mânia zeilor*, îl privește pe răzvrătitul din Oñate ca pe o ființă complet irațională, cu înclinații de-a dreptul protofasciste. În acest context, *Demonul*<sup>\*</sup>, cartea publicată în 1978 de scriitorul argentinian Abel Posse, se distinge prin notele de ironie acidă la adresa individualismului exagerat al celui care a fost numit în cronicile vremii „el conquistador loco”. În același timp, însă, romanul lui Posse reprezintă un excelent exemplu de satiră menipeană (dacă ar fi să amintim aici doar utilizarea din plin a resurselor oferite de elementele fantastice incluse în text, călătoriile pe teritorii mitice – Țara Amazoanelor sau mult visatul El Dorado –, dialogurile cu morții – căci toate personajele importante ale cărții sunt moarte –, ca și imaginea dublului tragicomic – chiar demonul care îl bântuie fără încetare pe Aguirre), dar și o perfectă ilustrare, în cheie realist-magică, a imaginii unui trecut de natură a pune în discuție toate sistemele totalizatoare ale narațiunii istoriografice. Nu puțini au fost criticii care au afirmat că întreaga construcție din *Demonul* nu e altceva decât permanentul recurs – concretizat mai ales la nivel narativ – la resursele mitului eternei reîntoarceri, autorul însuși sugerând, adesea, în luările sale de poziție, că o abordare în stare să recontextualizeze e de preferat orientării

<sup>\*</sup> Abel Posse, *Demonul*. Traducere de Ileana Scipione, București, Editura Nemira, 2008.

organicist-mecaniciste atât de caracteristice narațiunii istorice, dar și că „adevăratul timp predilect al eternei reînțoarceri este scrisul însuși.”

În acest roman, protagonistul, conchistadorul rebel Lope de Aguirre reprezintă, prin întreaga sa existență, un soi de imagine inversată a călătoriei pe care o întreprinsese naratorul lui Alejo Carpentier în *Pașii pierduți* (1953). Pentru că, în loc să o pornească înapoi în timp, în căutarea unui trecut pe care ar fi, oricum, incapabil să-l înțeleagă până la capăt, Aguirre călătorește fără oprire către un viitor care se dovedește, de asemenea, a scăpa mereu înțelegerii sale. Căci el este înviat în mod miraculos din morți și, îmbrăcat în aceeași uniformă pe care o purtase atunci când fusese executat de propriii săi ostași, în anul 1561, va străbate de la un capăt la altul continentul sud-american, urmat atât de torționarii, cât și de victimele sale, traversând, de asemenea, și mai bine de patru secole ale istoriei cu adevărat tragice a Americii Latine. În fond, aducând în fața cititorilor parcă la infinit aceleași crime și aceleași suferințe și modificând doar protagoniștii acestora, Abel Posse realizează într-adevăr, prin personajul principal, o neașteptată versiune a mitului eternei reînțoarceri. Pe de altă parte, călătoria lui Aguirre prin atâtea epoci istorice este și o inedită replică la celebrul exemplu al camerei lui Melchiade, și mai celebrul personaj al lui Gabriel García Márquez din *Un veac de singurătate*. Se știe, astfel, că în acea cameră era întotdeauna martie și luni pentru unele personaje, în vreme ce pentru altele ea nu reprezenta decât încăperea oalelor de noapte și semnul cel mai clar al distrugerilor aduse de trecerea inevitabilă a timpului. Asemănător, Aguirre trăiește permanent (și exclusiv) momentul culminant conquistei, al perioadei fortei militare, chiar și după ce aceasta nu mai e, pentru toți ceilalți, inclusiv pentru soldații săi, decât o amintire din ce în ce mai palidă. Textul cărții lui Abel Posse descrie modul în care, după ce sunt abandonați în nesfârșita junglă amazoniană ca semn al represaliilor, oamenii lui Aguirre se vor integra, treptat, în societatea noilor state latino-americe, înscriindu-se oarecum firesc în curgerea istoriei, lucru pe care fostul conducător nu va fi niciodată în stare să-l facă. Iar grandiosul proiect al lui Aguirre, și anume de a întemeia un nou imperiu, „Imperio Maraño”, nu se va concretiza decât în mintea sa, împietrită parcă într-un moment pe care fostul

conducător al conchistadorilor se va dovedi incapabil să-l depășească vreodată.

Pe măsură ce Lope de Aguirre ia cunoștință de faptele reale ale istoriei latino-americe, romanul revine de-a dreptul obsedant la tema incapacității – sau imposibilității – conchistadorului de a trăi și de a înțelege lumea prezentului. Desigur, Aguirre nu face decât să reia experiența primilor conchistadori dar, de asemenea, s-o ducă mai departe, mai exact să se învârtă în cercul vicios al micii sale lumi de trădă(to)ri și victime. El rămâne, așadar, un observator de secol XVI în fața evenimentelor veacurilor următoare, pe care, tocmai de aceea, e incapabil să le interpreteze corect, ajungând chiar să considere istoria nici mai mult, nici mai puțin decât „un soi de pistă de curse metafizică.” Nimic altceva, dacă e să ne gândim bine, decât atitudinea primilor istorici veniți din Lumea Veche și care au încercat să pună bazele unor cronici în limba spaniolă în Noua Lume a Americii. Inutilitatea acțiunilor complet anacronice ale lui Aguirre devine, însă, evidentă mai cu seamă o dată cu cea de-a doua lui venire, atunci când este realmente silit să accepte faptul că viziunea sa nu mai este deloc aplicabilă în contextul noilor realități sud-americe. Cu toate acestea, el va încerca cu disperare să se elibereze de sub stăpânirea timpului istoric, nu să se adapteze noilor realități. Iar pentru asta va recurge la ajutorul unui guru indigen, Huamán, dar și la acela al generoaselor doze halucinogene de „ayawaska”, pe care acesta i le putea furniza. Iar în timpul acestor adevărate „sesiuni de psihoterapie transculturală”, ca să repetăm sintagma impusă de critica literară hispano-americană, Aguirre va începe să întrevadă cât de lipsite de coerență fuseseră toate încercările sale de a-și impune rigidele concepții despre istorie la nivelul comunităților umane în mijlocul cărora îi este sortit să trăiască. Dar aceasta este, înțelegem noi, ca cititori ai acestui roman, și greșeala fatală a mentalității conchistadorilor priviți în ansamblu, aici fiind de găsit unul din meritele de seamă ale *Demonului*, și anume capacitatea autorului de a ironiza un întreg ansamblu ori context cultural sau istoric. Pe de altă parte, după ce protagonistul este scos din prim-planul scenei, Abel Posse închide oarecum cercul vicios în care se mișcase acesta, doar pentru a-l reactualiza imediat, prin mutarea accentului pe acțiunile dublului diabolic al lui Aguirre, demonul în stare a trece de la un personaj la



altul mai cu seamă prin intermediul relațiilor erotice interzise, ajungând astfel până la Diego de Torres, liberalul teolog revoluționar, „creatorul noului adevăr obligatoriu”, după cum îl caracterizează autorul însuși. Numai că – iar aici intervine din nou ironia lui Posse – acest adevăr al lui Torres nu este nicidecum nou, fiind doar o altă expresie a eternei lupte pentru putere care a caracterizat generații în șir lumea latino-americană. În acest fel, mitologizând la tot pasul într-o manieră proprie istoria și adevărul, romanul parodiază acel mod de gândire ce se raportează exclusiv la trecut, punând viitorul într-o uriașă paranteză și încercând să-l ignore. Căci aventurile anacronice și adesea tragicomice ale lui Aguirre îl plasează pe o poziție de permanentă confruntare cu noile contexte – istorice și nu numai – deschise către o cu totul altă înțelegere a lumii. Iar scriitorul argentinian reușește, în acest mod inedit, să amintească mereu cititorilor săi că istoria și mitul nu sunt același lucru, iar încercarea de a impune o viziune circulară este sortită eșecului, singura finalitate a unei asemenea întreprinderi fiind mișcarea oarbă între limitele unui cerc etern vicious. În plus, întâmplările prin care răzvrătitul tiran va trece demonstrează primejdiile care apar în fața oricui ar încerca să înțeleagă metafora eternei reînnoarceri în sens strict literal. Nimic altceva, în fond, decât făcuse, cu mijloacele proprii, și Gabriel García Márquez în romanul *Un veac de singurătate*, mai ales dacă ținem seama de interpretarea lui Roberto González Echevarría, care analizează cartea márqueziană din perspectiva relației dintre mit și istorie, pornind de la semnificațiile metaforei arhivei, păstrată cu grijă în deja amintita cameră a lui Melchiade. Aici, nu ordinea cronologică este esențială, ci regulile și ordinea riguroasă a scrisului. Pornind de la această premisă, înțelegem că și în *Demonul* lui Posse, noile structuri narrative nu sunt de natură doar a crea noi și noi texte, ci și de a sublinia mereu vechile reguli ale literaturii. De aici și ideea de posibilă îmbunătățire a activității scriitoricești, câtă vreme istoria strictă a vieții și expediției lui Aguirre nu are un început sau un sfârșit în sens tradițional în acest roman, ele există pur și simplu – și aici scriitorul a avut o intuiție perfectă – prin actul reluării și, implicit, al rescrierii. Iată, în acest sens, ce i se spune la un moment dat lui Aguirre: „Tot ce ai să întreprinzi va ajunge la același rezultat, fiindcă zidurile sunt înăuntru. Lope, convinge-te, suferi de-o boală incurabilă: nu te-ai

născut. Faci pentru că nu poți să fii. Omori pentru că ți-e teamă să trăiești.” *Demonul* devine, astfel, o permanentă „înnoarcere la locul crimei” (sau, mai degrabă, al crimelor) tocmai prin scriitură, transformându-se, pe nesimțite, într-un soi de reiterare a impulsului de cucerire specific conchistadorilor spanioli, iar nu în simplu exercițiu de memorie al lui Aguirre ca simplu individ. Adică, altfel spus, imaginea unei eterne reînnoarceri, în diferite configurații textuale, la timpul și ordinea predilecte ale scrisului din interiorul unui nou spațiu al unei alte arhive cu specific latino-american...

În final, dar nicidecum în ultimul rând, *Demonul* revine la semnificația esențială a borgesienei Bibliotecii Babel. Nimic altceva, în fond, decât eterna reînnoarcere a imaginii arhivei literare, compendiul universal de texte ce trebuie scrise, rescrise și mai ales recitate atâta vreme cât mai există scriitori care să scrie și cititori dornici de lectură. Din această perspectivă, devine evident că utilizarea resurselor simbolice ale eternei reînnoarceri nu reprezintă, la nivelul acestui roman, o respingere a istoriei, ci o repunere în discuție a valabilității formulilor consacrate ale narațiunii istorice ori ale ficțiunii istoriografice. Abel Posse are mereu grijă să reamintească cititorilor săi că memoria istorică trebuie să identifice sensuri în orice context posibil prin eterna reînnoarcere la o arhivă în stare să furnizeze texte cu adevărat semnificative pentru fiecare nouă generație.

## Hwang Sun-Won. Dincolo de povestire, speranța

Literatura coreeană modernă s-a dezvoltat pe fondul destrămării ultimelor rămășițe de organizare feudală, sub semnul căreia s-a aflat țara în timpul lungii ere Choson (1392 – 1894), dar și al sporirii amenințătoare a influenței Japoniei în regiunea Asiei de Est. Este și momentul în care vor începe să pătrundă în Coreea numeroase idei noi, occidentale, ajunse în acest spațiu cultural fie pe filieră chineză, fie japoneză – de altfel, principalele influențe exercitate asupra culturii coreene. Pe fondul acesta, se va trece de la literatura de tip tradițional la alte forme literare ce vor caracteriza noua epocă (cunoscută sub numele de „kaehwa kyemong”, „noul Iluminism”), desemnate a reprezenta modernizarea tot mai clară a culturii coreene, mai cu seamă după Reformele Kabo din 1894. Dincolo de amănuntul că acum apare, pentru prima dată, un grup de scriitori care pe drept cuvânt pot fi numiți profesioniști, se va impune, la început mai timid, dar apoi tot mai evident, o nouă formă literară, numită „shinsosol”, („noul roman”), scris în limba națională, utilizată pentru prima dată în literatura cultă, care va reprezenta, ulterior, și baza esențială de evoluție a prozei scurte moderne din această țară. Abia acum proza își câștigă, aici, un public cititor din ce în ce mai numeros și mai pretențios, iar reprezentanții noii orientări, Yi In-Jik, Yi Hae-Cho sau Choe Chan-Shik, vor reuși, în câteva decenii, să impună o serie de noi strategii narrative, evidente mai cu seamă la nivelul reprezentării formelor temporalității, între acestea la loc de cinste aflându-se mai cu seamă teoria reversibilității timpului. Ceva mai târziu, după conflictul fratricid care a marcat Coreea după 1950, temele de-a dreptul obsedante ale prozei vor deveni, evident, despărțirea, dezdăcinarea, incapacitatea oamenilor de a comunica și de a ajunge la relații amiabile, rana provocată țării de sârma ghimpată întinsă de-a lungul paralelei 38. De aici și nevoia de redescoperire a

valorilor tradiționale, dar și de simbolică întoarcere la origini, așa cum se va vedea în opera autorilor reprezentativi ai perioadei, Hwang Sun-Won și Kim Tong-Ri.

Hwang Sun-Won (1915 – 2000) este considerat, aproape în unanimitate, drept cel mai important autor de proză scurtă din Coreea și, în egală măsură, unul dintre cei mai cunoscuți specialiști în literatura coreeană ai Universității din Seul. După debutul de la sfârșitul anilor '30, când se afirmă ca un poet extrem de promițător, fiind și printre cei care au militat pentru diferențierea completă a vechilor cântece de noul concept de poezie națională, scriitorul se va îndepărta treptat de teritoriul liricii, publicând, în afară de povestiri sau nuvele, și opt romane, dintre care se remarcă cel din 1960, *Copaci pe o stâncă*, tradus rapid în numeroase limbi străine. Textele lui Wang Sun-Won, fie că e vorba de povestiri, fie de nuvele, reușesc să surprindă marile evenimente care au marcat istoria modernă a Coreei, privind mereu faptele din perspectiva omului obișnuit. Astfel, cel de-al doilea Război Mondial, ocupația sovietică a nordului țării, urmată de Războiul Coreean care a dus la divizarea statului, dar și transformările sociale sau economice, îmbinarea neașteptată și neobișnuită a creștinismului cu practicile șamanice, toate acestea apar în proza scriitorului, considerat a fi singurul în stare a trata într-un mod cu adevărat convingător marile teme ale acestui spațiu cultural – atât de puțin cunoscut, în esență, cititorului occidental – îmbinând mereu meditația profundă asupra fenomenelor cu lirismul și, nu o dată, îmbrăcând totul într-o atmosferă mistică de o rară intensitate.

În plus, povestirile lui Hwang Sun-Won, de la cele publicate la sfârșitul anilor '40, cum ar fi *Căteua din satul Moknami* sau *Broasca*, și până la cele care vor apărea mai târziu, ca *Ruperea de nori* sau *O vădುವă* reprezintă și efortul scriitorului de a conserva, dincolo de facila culoare locală și mai presus de presupusul exotism asiatic, tradițiile literare ale Coreei. Volumele sale de proză scurtă vor deveni, astfel, și inedite exemple ale memoriei narrative și simbolice dintr-un spațiu cultural, uneori judecat exclusiv din perspectiva evoluțiilor politice sau sociale. Totul ridicat, însă, la un grad de rafinament și sensibilitate care a părut, nu o dată, greu de explicat criticilor occidentali, prea puțin obișnuiți cu normele estetice ale vechiului canon asiatic. Pentru că Hwang Sun-Won nu face abstracție nici de tradiția culturală

din care provine, explorând, prin textele sale, granițele și profunzimile unui spațiu cvasinecunoscut Occidentului, un spațiu aparte, care a receptat, de-a lungul vremii, influența extrem de profitabilă din punct de vedere estetic a vechilor tradiții și credințe ale Asiei, fie că e vorba de accente ale daoismului, buddhismului sau confucianismului. Tocmai de aceea, povestirile din volumul *Nuvele alese*<sup>\*</sup>, de curând apărut și în traducere românească, nu sunt simple exemple ale unei literaturi „de delectare” și cu atât mai puțin „de consum”, ci se dovedesc în stare, la o lectură atentă la nuanțe, să spună câteva lucruri esențiale despre lumea din care provine autorul, dar, deopotrivă, despre oamenii care o locuiesc și despre viața lor. În primul rând, despre copii și animale, autorul știind întotdeauna cum să evite, cu mare delicatețe, transformarea textului în pură anecdotă.

Nu o dată, povestirea se încheie cu un soi de sentință sau cu o neașteptată morală, oferind cititorilor un bun exemplu de înțelepciune sau de răbdare specifică Asiei, ori, la fel e bine, lasă deschisă calea multiplelor interpretări. Hwang Sun-Won demonstrează, în acest fel, că a înțeles pe deplin modul de funcționare al mecanismelor textuale ale legendelor care au circulat veacuri de-a rândul pe cale orală în Coreea, reprezentând, la un prim nivel de semnificații, o interpretare a lumii exterioare, menită a fi folositoare mai ales celor tineri. Din acest motiv, scriitorul adoptă și el convenția povestirii în povestire, fapt evident poate mai ales în *Băiatul de la munte*. Pentru protagonistul acestei povestiri, un băiețel sărman dintr-un sat de munte, unde singura distracție a copiilor pe timp de iarnă era să înșire pe o sfoară ghindele adunate de cu toamnă și să le mănânce drămuindu-le cu mare grijă, povestea pe care i-o spune bunica lui are darul de a îmbina perfect învățătura cu distracția, textul căpătând, astfel, și o dimensiune filosofică. Căci întâmplarea stranie axată pe peripețiile unui băiat – nu întâmplător, tocmai de vârsta protagonistului – a cărui viață e amenințată în urma întâlnirilor repetate cu fata cea frumoasă care-i tot pune în gură un mărgăritar are darul de a oferi ascultătorului o lecție de viață, pe de o parte încurajându-l să admire femeile frumoase și ademenitoare, dar, pe de altă parte, să

---

<sup>\*</sup> Hwang Sun-Won, *Nuvele alese*. Traducere de Tae Hyun Oum și Liviu Groza, Editura Paralela 45, 2006.

fie întotdeauna atent la ceea ce se poate afla în spatele farmecelor de orice fel. Desigur, avem de-a face și cu motivul prezent în literaturile de pretutindeni al seducătoarei lipsite de inimă, numai că povestea lui Hwang Sun-Won are, spre deosebire de alte posibile exemple ale Occidentului, un final fericit, sugerând, însă, că niciodată – dar absolut în nici o situație – ceea ce vedem nu este identic cu ceea ce se află dincolo de aparențe... În fond, așa cum Ulise reușea să se salveze de ispita sirenelor legându-se de catarg și astupând urechile tovarășilor săi, protagonistul coreean ispitit de frumoasa fată trebuie doar să aibă suficientă voință pentru a înghiți mărgăritarul, iar seducătoarea va deveni o vulpe ca oricare alta. Dincolo de nivelul teoretic al învățăturii, povestea bunicii își dovedește în foarte scurt timp și virtuțile terapeutice în cazul băiețelului, țelul actului însuși al povestirii fiind îndeplinit, în acest fel, în cel mai întreg sens cu putință. *Băiatul de la munte* devine, în fond, o poveste purtându-și în sine propria interpretare, așa cum se va întâmpla și în *Cățeaua din satul Moknami*, o adevărată teorie a naturii și funcției povestirii din punctul de vedere al lui Hwang Sun-Won însuși. Căci, în final, naratorul își exprimă cu claritate punctul de vedere cu privire la întâmplările relatate și, mai cu seamă, la modul în care acestea fuseseră relatate: „Această poveste am auzit-o în satul Moknami unde locuia familia mamei mele. Dar când bunicul lui Kannan, care povestea, amesteca datele, mai greșea sau uita câte ceva – trecuseră deja câțiva ani de când avusese loc – ceilalți interveneau să-l corecteze sau să aducă o completare.” Adică exact ceea ce face Hwang Sun-Won în raport cu tradiția literară coreeană...

Concizia, precizia și extremul rafinament stilistic sunt alte caracteristici esențiale pentru proza lui Hwang Sun-Won, evidente, de pildă, în atât de sugestivul text intitulat *Măști* sau în *Luna și picioarele crabului*. Citindu-le și recitindu-le, suntem siliți să ne amintim vocația lirică a scriitorului, precum și marea sa artă de a folosi într-un mod extrem de profitabil din punct de vedere artistic fondul tradițional al legendelor coreene. Numai că, întotdeauna, tehnicile utilizate sunt șocant de moderne, iar personajele sale se dovedesc a aparține pe de-a-ntregul sensibilității contemporane. *Ghiocurile* și tulburătoarea poveste de dragoste care sfârșește prin a distruge totul e doar un exemplu în acest sens; aici, cele trei personaje implicate, un bărbat și

două femei, nu vor forma niciodată așteptatul, poate, *menage à trois*, ci se vor consuma în tăcere, alegând, cel mai adesea, să nu rostească până la capăt adevărul, să nu facă gesturile finale, ci doar să aștepte. Ce? Un sfârșit care nu întotdeauna se numește moarte. Remarcabil este, apoi, faptul că totul se petrece ca și cum autorul ar fi încercat să privească oamenii vremii sale printr-un soi de inedit ochean întors, reprezentat de tradiția folclorică și de practicile magice ancestrale. Și trebuie să recunoaștem că succesul său în această curajoasă întreprindere este deplin. La fel cum deplină este și stăpânirea mijloacelor artistice prin care scriitorul coreean face din copii personaje principale ale textelor sale. Astfel, *Vițelul*, *Un copil dintr-o alee* sau *Rupere de nori* stau mărturie pentru inocența cu care câte un băiețel sau o fetiță încearcă să se împotrivescă destinului sau evenimentelor istorice care le marchează existența. De aici un neașteptat sens al demnității vieții și al speranței atât de necesare azi și-ntotdeauna, dar, deopotrivă, al fragilității lumii contemporane, atât de marcate de războaie și violență. În fond, așa cum pare a spune în numeroase pagini ale sale Hwang Sun-Won, atâta vreme cât mai există copii și povești, înseamnă că lumea nu se va sfârși. Căci, oricât de slabă poate fi lumina pe care ei o răspândesc, aceasta va reuși, totuși, să împrăștie umbrele și să ofere speranță acelor care n-au uitat să citească sau, dacă nu, cel puțin să asculte poveștile ce întemeiază, iar și iar, lumea.

## John Updike, Shakespeare și Gertrude

„To be, or not to be, that is the question. [...] To die, to sleep, To sleep, perchance to dream.”  
(William Shakespeare, *Hamlet* III, 1)

După încercările de a readuce în actualitate, dintr-un punct de vedere profund personal, mari cărți ale epocilor anterioare (*Brazil*, din 1994, pornește de la legendarele figuri ale lui Tristan și Isoldei, iar *S*, din 1988, se raportează la *Litera stacojie* a lui Nathaniel Hawthorne, dând însă cunoscutei istorii accente feministe adesea cam prea stridente), John Updike își găsește, parcă deodată, tonul potrivit unei asemenea îndrăznețe întreprinderi o dată cu romanul *Gertrude și Claudius*<sup>\*</sup>, apărut în anul 2000. Cartea nu este o continuare a celebrei tragedii shakespeariene, ci, într-un fel, o extrem de elaborată pregătire a scenei. Căci acțiunea romanului lui Updike se sfârșește exact în punctul de unde începe *Hamlet* de Shakespeare. Asumându-și delicata și complicata sarcină de a spune în primul rând povestea mamei melancolicului prinț al Danemarcei, scriitorul reușește, cumva împotriva așteptărilor, să construiască unul dintre cele mai convingătoare personaje feminine pe care le putem găsi în întreaga sa operă. Pentru că toate cele trei protagoniste din *Vrăjitoarele din Eastwick* nu erau mai mult decât caricaturi binevoitoare în cheie feministă, iar eroina din *S*, nimic mai mult decât o femeie capabilă să-și pună propriile interese mai presus decât ale celorlalți.

Desigur, despre fascinația exercitată de marele model shakespearian asupra unor scriitori din epoci diferite și provenind din

---

<sup>\*</sup> John Updike, *Gertrude și Claudius*. Traducere de Ana Andreescu, Editura Paralela 45, 2006.

cele mai diverse spații culturale s-a discutat nu o dată. În fond, de la *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* de Goethe și până la *Hamlet către Ofelia* de Gutierrez Najera sau la *Rosencrantz și Guildenstern* de Tom Stoppard, generații întregi de cititori au putut recunoaște modul în care figura hamletiană s-a transformat, încetul cu încetul, nu doar într-o adevărată obsesie literară, ci și, mai ales, într-o imagine care a primit, treptat, noi și noi conotații. Demersul lui John Updike se individualizează, însă, între toate acestea, poate mai ales printr-o extrem de subtilă strategie a amânării și a dublei intenții – evidentă la nivelul limbajului și nu numai – pe care știe s-o dozeze și s-o controleze perfect de la bun început. Astfel, la o lectură atentă, devine clar faptul că cel mai important personaj al cărții nici măcar nu este menționat în titlu. Căci autorul încearcă să construiască o adevărată preistorie a lui *Hamlet*, în ciuda faptului că – și aici e de găsit marea artă a lui Updike – prințul abia de apare în paginile acestui roman. Cu toate acestea, el se transformă într-un soi de magnet, de natură a-i eclipsa pe toți ceilalți. Și, desigur, în primul rând pe protagoniști. Fascinația exercitată de el pare a-i atrage deopotrivă pe Gertrude și Claudius, dar și textul *Gertrude și Claudius*, în ansamblu, spre un final unde deciziile abia dacă le mai aparțin. Desigur, trecând de la genul dramatic la cel epic și tratând marile teme shakespeariene în cheie ironic-postmodernă, Updike este pe deplin conștient de dificultățile pe care le are de întâmpinat. Tocmai de aceea, cartea sa începe ca un joc, iar cititorul e tentat să încerce să depisteze toate ecourile din marea poezie a lui Shakespeare în paginile unui roman contemporan, totul aceste amănunte părând o bună pregătire pentru finalul din *Gertrude și Claudius*, dar și pentru postfața pe care autorul însuși alege s-o scrie.

Numai că adevăratele scopuri ale lui Updike sunt altele. Sau, mai precis, și altele. În fond, cu fiecare pagină, el se raportează nu atât la textul lui Shakespeare, cât, mai ales, la sursele pe care Shakespeare însuși le-a folosit, redimensionând perspectiva asupra personajelor și asupra contextului epocii. Finalul cărții va demonstra, din acest punct de vedere, că ceea ce a construit romancierul nu reprezintă atât un pre-*Hamlet*, așa cum s-a crezut inițial – nu puțini critici nord-americani afirmând chiar cu hotărâre acest lucru – cât, mai mult și, cu siguranță, mult mai convingător, un anti-*Hamlet*. De

aici și nevoia lui Updike de a porni de la cronica medievală a lui Saxo Grammaticus, textul care reprezintă și una din principalele surse ale lui Shakespeare însuși. Astfel, personajele au, la început, nume cu totul neobișnuite – și, desigur, nefamiliare cititorilor: bătrânul rege Hamlet devine Horwendil, Claudius e, la început, Feng, Polonius e Corambus, Hamlet e Amleth, iar Gertrude – Gerutha. În fond, după cum Updike a mărturisit el însuși nu o dată, aceste nume noi ușurau mult și sarcina scriitorului care-și asumă rolul de nou istoric (unul metafictional, fără îndoială) al unei istorii atât de cunoscute... Și, pornind de aici, vom găsi, în *Gertrude și Claudius*, o multitudine de noi și neașteptate trecuturi care recompun, pe rând, viața tuturor personajelor shakespeariene, ducând simpatia cititorului pe tărâmurile neașteptate. Astfel, Gerutha este, la început, o adolescentă forțată – de împrejurări, dar și de neînduplecatul său tată – să accepte căsătoria cu Horwendil, pentru a pecetlui o alianță politică, în vreme ce Feng, fratele mirelui, decide să plece de sub tutela „Ciocanului”, în căutarea norocului și a fericirii. Iar când, după ani de zile, Gerutha își va reîntâlni cumnatul, se va bucura, în fine, de atenția de care soțul ei o lipsise de la bun început. Adulterul devine, pentru Gertrude/ Gerutha și Claudius/ Feng, pe de o parte un soi de consolare, iar pe de alta și o conspirație îndreptată împotriva insensibilului și autoritarului soț și rege. Desigur, vechile polarități din piesa lui Shakespeare sunt date peste cap sau, dacă nu, măcar puse sub semnul întrebării căci, în loc de virtute opusă viciului, vom avea de-a face cu despotismul opus pornirilor profund umane, iar în loc de datorie opusă desfrânării va apărea, dintr-o dată, ipocrizia ridicată la rangul de politică publică opusă inocenței celei mai convingătoare. Și, mai presus de toate, creștinismul opus credințelor păgâne, căci Updike nu uită nici o clipă să sublinieze faptul că Danemarca e creștină de prea puțin timp, iar instinctele păgâne continuă să domine nu numai mintea supușilor, ci și deciziile conducătorilor. În felul acesta, Gerutha, devenită, cu timpul, Gertrude, apare drept o adevărată întruchipare a bucuriei păgâne de a trăi, mereu naturală și fermecătoare, transformată într-o Evă păcătoasă doar din cauza noii religii neasimilate complet de soțul și de fiul ei. Adică, altfel spus, la un pas de celebra etichetă shakespeariană „frailty, thy name is woman.”

Desigur, toate acestea duc la o adevărată provocare pe care Updike o aruncă textului shakespeareian căci, ceea ce la Shakespeare era atât o binecuvântare, cât și un blestem (și anume convingerea lui Hamlet că e străin într-o lume ce și-a ieșit din matcă și pe care trebuie să încerce s-o lecuiască) devine, în *Gertrude și Claudius*, nefericire în stare pură. În fond, cum Claudius nu e câtuși de puțin un satir, bătrânul Hamlet nu mai poate apărea ca un Hyperion, iar devoțiunea filială a noului Hamlet e ușor de confindat cu un veritabil complex al lui Oedip... Updike însuși tinde să sugereze cititorului o astfel de interpretare, citând, în postfața cărții sale, celebra opinie a lui G. Wilson Knight conform căreia „lăsând la o parte omorul, Claudius pare un rege capabil, Gertrude, o regină nobilă, Ofelia, o comoară de drăgălășenie, Polonius, un sfătuitor plicticos, dar nu rău, Laertes, un tânăr original. Hamlet îi împinge pe toți spre moarte.” Adevărat, desigur. Sau, oare, numai parțial adevărat? În fond, până unde poate fi lăsat omorul la o parte și în ce măsură poate fi acest amănunt uitat cu desăvârșire de cineva – fie acesta autor sau cititor?... Desigur, Hamlet nu mai e prințul model al lui Shakespeare, ci un tânăr care, la treizeci de ani tot nu se poate hotărî să-și finalizeze studiile, dovedindu-se, în același timp, maestru în a-i face pe cei din jurul său, să se simtă stânjeniți dintr-un motiv sau altul – sau, cine știe, dintr-o mie și unul de motive. Și, desigur, incapabil s-o înțeleagă pe mama lui, cea care niciodată n-a trăit pentru ea însăși, fiind mereu silită să se sacrifice din rațiuni politice sau diplomatice.

Dincolo de toate acestea, construcția romanului lui Updike marchează cu claritate etapele evoluției personajelor. Cartea este împărțită în trei părți, iar fiecare capitol începe cu aceeași propoziție: „The king was irate.” Iar dacă, la început, „iritarea” e a bătrânului rege Rorik, în fața refuzului inițial al fiicei sale Gerutha de a se căsători cu Horwendil, „furia” va deveni, în al doilea capitol, a regelui Horvendil însuși, în fața amânării întoarcerii de la studiile la Wittenberg a fiului său, Hamlet. În ultima parte, „nervozitatea” este a regelui Claudius, cel numit, anterior, Feng, în fața nemulțumirii crescânde a fiului său vitreg, fostul său nepot, Hamlet... Numele tuturor personajelor se modifică, o dată cu evoluția întâmplărilor care le marchează viața, în acest fel Updike raportându-se, subtextual, la însăși istoria Danemarcei, fondul pe care se desfășoară evenimentele

relatate. Tocmai de aceea, pe măsură ce romanul înaintază, sunt din ce în ce mai frecvente sintagmele sau chiar fragmentele preluate de Updike din piesa lui Shakespeare, pe care romancierul le pune în gura personajelor sale. Astfel, remarca de la început a lui Horwendil, adresată Geruthei, „Protestezi prea mult”, reprezintă, desigur, în alt context, replica shakespeareiană a reginei Gertrude din celebra scenă de teatru în teatru: „Cred că regina face prea multe jurăminte.” Personajele primesc, astfel, o nouă și neașteptată consistență – dar și o nouă credibilitate, fiind definite, spre deosebire de Shakespeare, cel care pune mereu accentul pe fapte, mai cu seamă de intențiile și motivațiile lor care, chiar dacă acoperă adesea fapte mai puțin conforme moralei, nu devin aproape niciodată reprobabile. Dintre toți, fără îndoială, se remarcă mai ales noua și admirabila Gertrude, care se dovedește capabilă la tot pasul să facă cititorul să se gândească, fie și numai pentru o clipă „Dar dac-ar fi fost așa?” Iar provocând la tot pasul canonicul text shakespeareian, construind personaje într-o adevărată serie de oglinzi paralele, Updike reușește pe deplin în demersul său. Nu neapărat acela de a lăsa posterității un roman care să devină noua piatră de hotar a literaturii universale sau a studiilor asupra teatrului lui Shakespeare, ci de a-și pune cititorii să mediteze asupra câtorva probleme esențiale ale epocii medievale și, de ce nu, ale celei contemporane. Iar restul, vorba atât de nefericitului prinț al Danemarcei, e tăcere.

## Ghid astrologic pentru amatorii de literatură postmodernă

„...există diverse moduri de a citi o carte...”  
(Milorad Pavić)

Considerat adesea unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai literaturii sârbe contemporane, apropiat, pe rând, de Julio Cortázar sau Italo Calvino, raportat la proza lui Raymond Queneau și comparat cu Borges sau Perec, Milorad Pavić, afirmat ca poet, prin volumul *Palipseste* (1967), dar consacrat, ulterior, în plan internațional mai cu seamă ca prozator, prin câteva romane remarcabile (*Dicționarul khazar. Roman-lexicon în zece mii de cuvinte* – 1984, *Peisaj pictat în ceai* – 1988, *Partea lăuntrică a vântului. Roman despre Hero și Leandru* – 1991 sau *Ultima iubire la Țarigrad. Îndreptar de ghicit* – 1994) rămâne un scriitor a cărui operă scapă majorității încercărilor de a o prinde într-o definiție unică, fiind, fără îndoială, cel puțin pentru unii critici literari, „postmodernul esențial al Estului Europei” sau „autorul care a dus hipertextualitatea la ultimele consecințe”, dar dovedindu-se a reprezenta și ceva pe deasupra. Căci cititorii operei sale vor descoperi, la o lectură atentă, că Pavić nuanțează mult ideile postmodernismului, așa cum a fost acesta înțeles și practicat în Occident, câtă vreme, dacă, așa cum se știe, una dintre cele mai importante caracteristici ale literaturii postmoderne este refuzul de a se situa pe o poziție bine definită din punct de vedere ideologic (atitudinea aceasta fiind rezultatul interpretării raționalismului și logocentrismului drept elemente apte a produce violența ideologică), scrierile lui Pavić nu accentuează atât acest refuz al ideologiilor de orice fel, cât mai mult tratarea lor în cheie ironic-sarcastică. Miza lui este, însă, mai cu seamă adevărul istoric, raportat, anterior, exclusiv la experiența – și realitatea – istorică, iar concretizarea la nivelul practicii ficțiunii atât de aparte pe care o configurează scriitorul sârb șochează în primul rând în plan formal, fiind suficient să ne gândim doar la *Dicționarul khazar*, care demonstrează în fiecare pagină tendința autorului de a reduce (aparent!) totul la exprimarea aforistică. În fond,

spune Pavić, glumind doar pe jumătate, „adevărul e doar o șmecherie menită a induce în eroare pe cei dispuși să creadă orice.” Iar dacă e așa, atunci înseamnă că istoria însăși poate deveni – cel puțin în cuprinsul tuturor romanelor sale – echivalentă / echivalabilă cu ficțiunea cea mai îndrăzneată. Iar dacă în *Dicționarul khazar* acest lucru nu era, poate, atât de evident, el devine esențial în creațiile ulterioare ale autorului, mai cu seamă în romanele *Ultima iubire la Țarigrad și Mantia de stele* (2000)\*, acesta din urmă subintitulat, deloc întâmplător, *Ghid astrologic de ghicit*. Căci, dacă în primul caz Pavić privilegia semnificațiile cărților de tarot și interpreta el însuși actul de a ghici viitorul (sau trecutul!) în semnele cărților de joc, în romanul de față accentul cade pe implicațiile semnelor zodiacale, purtătoare ale unor adevăruri profunde, dar, deopotrivă, al unui sens aparte al istoriei.

Imposibil de rezumat la nivelul subiectului, *Mantia de stele* îmbină, simbolic, destinele a doisprezece îndrăgostiți care, urmând semnele zodiilor, populează visele unei tinere din secolul XXI. Rezultă de aici șase uluitoare povești de iubire, cititorul fiind provocat la tot pasul să treacă dintr-un vis în altul și să intuiască particularitățile protagoniștilor în funcție de zodia sub semnul căreia au fost născuți. Desigur, totul se petrece într-un cadru mai larg, reprezentat de povestea unei misterioase cărți (veritabilă nouă variantă a borgesienei „cărți de nisip”), găsite, pierdute și (re)citate, apoi, din memorie, în cele mai variate moduri cu putință, o carte în care tuturor personajele le este dat a-și „vedea” destinul. Devine, astfel, extrem de clar că Milorad Pavić a distorsionat în mod deliberat realitatea (ficcional-livrescă) de la care pornește textul său, cu scopul de a o putea raporta, după plac, atât la planul trecutului, cât și la acela al viitorului, căci existența Filipei, plasată în secolul al XV-lea, în Serbia, poate fi citită prin prisma experienței prin care trece tânăra pariziană care se trezește într-o dimineață simțindu-se nepoata propriului său suflet și doritoare a-și face, prin însuși actul rememorării, „autobiografia corală”. Iar dacă, în romanul *Peisaj pictat în ceai*, Pavić pornea, ca pretext narativ, de la vechiul mit faustic, pe care îl reinterpreta creator, în *Mantia de stele*, calea pe care o alege este mai subtilă – și, desigur, mai complicată: și anume, construirea unei adevărate odisei metempsihotice, în cadrul

\* Milorad Pavić, *Mantia de stele. Ghid astrologic de ghicit*. Traducere de Mariana Ștefănescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

căreia se produc translații între diferite epoci, marcate, de fiecare dată, de căutarea sufletului pereche și de dorința îndrăgostiților de a anula, prin profunzimea sentimentelor, însăși trecerea timpului. Totul fiind presărat cu trimiteri livrești, planul intertextual al cărții fiind extrem de bine realizat. Semn al convingerii autorului că, în cazul unor situații cum sunt cele ce marchează existența protagoniștilor din *Mantia de stele*, lumea exterioară poate fi cunoscută exclusiv prin intermediul textelor anterioare, deci, al literaturii – mai exact al fragmentelor de literatură accesibile personajelor. De aici și permanentul joc cu cititorul, silit să se implice el însuși în decodificarea semnificațiilor misterioasei cărți sau ale semnelor zodiacale (expresie clară a pretextului manuscrisului găsit), dar și forma adesea parodică pe care romanul în ansamblu o îmbracă pe alocuri. Iar ceea ce părea, la început, a fi un simplu exemplu de literatură pitorească – sau, eventual, marcată de un anumit semn al culorii locale balcanice – se transformă în încercare de armonizare a unor culturi diferite în cadrul unuia și aceluiși impuls creator.

Pe de altă parte, prezentul roman este lipsit de atât de mult utilizată, în literatura secolelor anterioare, logică a cauzalității. Modul de a scrie al autorului se dovedește, astfel, a fi fundamental non-mimetic, Pavić excluzând atât aspectele cronologice din textul său, cât și pe acelea legate de relația de tip cauză-efect. Iar acest lucru este realizat de scriitor prin intermediul unui neașteptat recurs la strategiile – excelent asimilate! – ale fantasticului livresc. Criticii literari sârbi au vorbit chiar, în acest caz, despre o adevărată „postmodernizare a fantasticului”, pornind de la efectele onirice de care scriitorul în discuție știe să se folosească într-un mod remarcabil. Iar dacă, de pildă, în *Dicționar khazar*, sensul final al textului era menit a fi descoperit de cititorul însuși, în funcție de modalitatea de lectură aleasă, în *Mantia de stele*, logica subiectului depinde mult de însăși logica alegerilor pe care cititorul este provocat să le facă la diferite niveluri, de la cel semantic la cel simbolic. În fond, într-un anumit plan al interpretării, cartea aceasta poate părea, oarecum, un soi de roman tradițional, compus din mai multe fragmente istorisind stranii povești de dragoste, petrecute în epoci diferite. Însă subtilitatea demersului lui Pavić devine evidentă abia la finalul textului, când cititorul realizează că, în fond, toate poveștile erau cuprinse într-una singură, nefiind altceva decât fațetele diferite ale aceluiși adevăr (artistic, desigur!) marcat de misterioasa poveste a căsătoriei împăratului german Henric II cu aleasa inimii sale, Cunigunda de Luxemburg. Tot acum

devine clară și disoluția liniilor temporalității și spațialității din *Mantia de stele*, căci Pavić nu face altceva decât să amestece (întâmplări din) epocile cele mai îndepărtate, dând, astfel, naștere, timpului propriului său text, care, cel puțin în anumite momente, e asemănător cu atemporalitatea mitului, deloc întâmplător istorisirile încheindu-se cu povestea Minotaurului și a iubirii nefericite a acestuia. În plus, multiplicând parcă la infinit spațiile și planurile narative, autorul dă senzația că încearcă de-a dreptul să anuleze importanța determinării spațiale a acțiunilor din romanul acesta. Deschiderea ia, deci, locul coerenței narative predeterminate, Pavić reușind, astfel, să respingă și vechea estetică a autorului omniscient. Povestea celor douăsprezece destine și a celor șase iubiri care exprimă, în alte epoci, realitatea uneia tutelară, prinse pentru totdeauna în literele (și semnele!) unei cărți magice, pare a deveni, în acest fel, nesfârșită, scriitorul sârb situându-se, practic, el însuși sub semnul fascinației istorisirii – semnul incontestabil (de-a dreptul mitic) al Șeherezadei. Deci, totul poate reîncepe la final, unde paginile cărții se termină; sau, dimpotrivă, totul poate fi reconfigurat pe parcurs, căci imaginea „cercului poveștii” pe care o are mereu în vedere Pavić poate fi, ea însăși, reconfigurată la infinit, prin alte și alte combinații ale semnelor zodiacale – și, implicit, prin alte și alte lecturi ori interpretări, la fel de îndreptățite fiecare. Protagonistii devin, astfel, expresii ale unei căutări perpetue, pe care autorul nu încearcă să o individualizeze în plan psihologic, ci exclusiv simbolic, identitatea lor fiind exprimată cel mai bine prin metamorfozele neîncetate, prin reduplicările atotprezente, dar mai cu seamă prin ambivalența semnelor zodiacale, care îi definesc pe eroi nu atât în plan individual, cât mai ales mitologic și arhetipal. Dar *Mantia de stele* se remarcă și prin dimensiunea meta-textuală pe care, abia acum, proza lui Milorad Pavić o dobândește la un nivel cu adevărat convingător și pe deplin viabil din punct de vedere estetic. Scriitorul structurează (oferind el însuși o anumită interpretare a propriului său text), un neașteptat dialog cu cititorul – și, în același timp, creează acel gen de cititor-creator de care un astfel de text are nevoie. Pluralitatea sensurilor și semnificațiilor devine, în acest fel, marele semn al romanului lui Pavić, „ghidul” său „astrologic de ghicit” dovedindu-se, astfel, a fi, deopotrivă, un extrem de eficient ghid pentru cititorii pasionați de jocurile literare subtile și complicate; postmoderne și nu numai.



## Arta iubirii și arta scrierii

Julian Bell este nimeni altul decât fiul Vanesei Bell, nepotul Virginiei Woolf și un soi de copil teribil (și, desigur, răsfățat!) al Grupului Bloomsbury. Ajuns în China, în anii '30, pentru a preda cursuri de literatură engleză la o universitate din provincia Wuhan, tânărul o cunoaște pe Lin Cheng, o frumoasă și ispititoare autoare de proză scurtă, admirată în cercurile intelectuale ale vremii, mai cu seamă în cadrul Societății „Luna Nouă” (apropiată de grupul britanic) și, nu în ultimul rând, soția decanului facultății unde nestăpânitul și vanitosul Bell este angajat pentru un an. Lin e o femeie pasională și senzuală, perfectă cunoscătoare a practicilor sexuale daoiste, alături de care Julian va trăi o mare pasiune, care, însă, va sfârși tragic, pe fondul gravelor tulburări sociale și politice care marcau China epocii respective. Cel puțin așa aflăm din romanul lui Hong Ying, *K. Arta iubirii*, publicat în anul 1999, în Taiwan, o carte care a determinat un protest vehement venit din partea descendenților profesorului Cheng și a fost chiar interzisă în China, în urma unui răsunător proces. Care, desigur, a trasformat romanul autoarei (de origine chineză, actualmente rezidentă în Marea Britanie) într-un veritabil obiect demn de interesul și curiozitatea publicului cititor din cele mai diverse spații culturale.

Identitatea celei care l-a făcut pe Julian Bell să-și pună sub semnul întrebării majoritatea convingerilor estetice și erotice la care ajunsese până aunci suscită încă dezbateri aprinse, datele concrete – existente în corespondența purtată cu mama sa (unele scrisori trădând chiar un vag complex al lui Oedip) – fiind suficient de puține, mai cu seamă deoarece tânărul însuși o numește, întotdeauna și invariabil, K, pe cea care îl fermecase. Scopul esențial – sau măcar

unul din scopurile – romanului lui Hong Ying pare a fi tocmai acela de a umple golurile din această poveste. Nu întâmplător, cartea poartă titlul *K. Arta iubirii*, căci autoarea o desemnează, implicit, în felul acesta, pe frumoasa Lin drept personaj central al istoriei relatate. Și nu întâmplător, acțiunea, retrospectivă, prinsă ca într-o ramă de imaginea morții lui Julian (pe frontul din Spania) și de aceea a sinuciderii lui Lin, accentuează foarte mult câteva simboluri și imagini consacrate în lumea chineză, în primul rând pe aceea a batistei de mătase galbenă, având brodată, într-un colț, inițiala K. Fără îndoială, culoarea aceasta are, ea însăși, o profundă încărcătură erotică, cu atât mai mult cu cât Lin i-o face chiar ea cadou lui Julian după una din întâlnirile lor de dragoste. Dar, la o lectură atentă, cititorul atent la detalii va remarca o perfectă suprapunere de planuri și o importantă coordonată livrescă a romanului de față, căci tot o batistă, cea meșteșugit brodată a lui Lin Dayiu, frumoasa, delicata și senzuala iubită a lui Baoyu, era obiectul erotic prin excelență și în marea carte a literaturii chineze de secol XVIII, *Visul din Pavilionul Roșu*.

Dorindu-și să evite clișeele atât de prezente oricând vine vorba despre spațiul cultural al Chinei, Hong Ying construiește o poveste de dragoste nu doar exotica, ci și șocantă în multe din datele sale. Nu doar pentru că protagoniștii provin din lumi atât de diferite, ci și pentru că, alegând să le istorisească povestea, autoarea își transformă romanul într-o carte extrem de erotică – acuzată chiar de pornografie în China – și care aduce în minte o parte din strategiile utilizate de D. H. Lawrence în *Amantul doamnei Chatterley*. Căci Lin îl instruește pe Julian (cel care se credea, după cele unsprezece femei care îi marcaseră deja existența, expert în ale dragostei!), în „arta iubirii”, așa cum o învățase ea însăși din mai multe cărți interzise și din relatările proprii sale mame. În consecință, cu toate că autoarea plasează acțiunea pe un fundal istoric extrem de sumbru, ceea ce cititorul reține la prima lectură sunt, desigur, mai cu seamă momentele de intimitate și de pasiune dintre Julian și Lin. Cu toate acestea, „rasist”, așa cum Lin însăși îl caracterizează spre final, egoist și vanitos, tânărul decide să o părăsească pe frumoasa lui amantă, după momentul când sunt descoperiți de soțul acesteia, Julian fiind convins fiind că ceea ce îi unise – pasager – fusese doar atracția fizică. În fapt, Hong Ying sugerează în repetate rânduri că Lin a fost marea

\* Hong Ying, *K. Arta iubirii*. Traducere de Maria Berza, București, Editura Humanitas Fiction, 2010.

dragoste a tânărului Bell și că doar mândria lui excesivă l-a împiedicat să recunoască acest lucru. Subiectul în sine, după cum se vede, este mai degrabă sărac, iar planul istoriei, menit a creiona și a sublinia cadrul întâlnirii celor doi e insuficient realizat, câtă vreme invazia japoneză sau atrocitățile comise chiar și după crudul război civil care a sfâșiat China sunt prezentate doar pasager, iar singura reacție a lui Julian atunci când e confruntat cu dura realitate a Asiei e întrebarea repetată „De ce?” („De ce, cum e posibil să se întâmple așa ceva, de ce atâta cruzime?”) Fără îndoială, Lin îi e net superioară din toate punctele de vedere acestui anacronic erou romantic, incapabil să se adapteze noii lumi unde ajunge să trăiască, visând mereu bătălii eroice, dar nereușind să înțeleagă resorturile adevărate ale conflictelor de aici. În plus, din păcate, în anumite momente, autoarea însăși reușește să piardă măsura, dar nu, așa cum ne-am așteptat, poate, după lectura câtorva zeci de pagini, prin accentuarea exagerată a scenelor erotice extrem de explicite, ci prin câteva sublinieri menite a marca simbolismul atotprezent și, adesea, prea căutat din *K. Arta iubirii*, antologic fiind momentul când Lin declară nici mai mult, nici mai puțin că, dacă ar fi să aibă un copil, ea și Julian vor avea o fetiță, iar aceasta ar trebui numită Hong (Curcubeu) – cel mai frumos nume chinezesc cu putință și, deloc întâmplător, tocmai numele autoarei cărții de față...

Prin ce rezistă, atunci, acest roman, dincolo de paginile mai mult sau mai puțin șocante, dincolo de numele de scriitori presărate la tot pasul (căci de la T. S. Eliot, al cărui *Cântec de dragoste* al lui J. Alfred Prufrock e menit a simboliza imaginea poetică a celor doi protagoniști, sau E. M. Forster, se ajunge la Virginia Woolf ori Roger Fry), dincolo de anumite exagerări sau simplificări excesive a semnificației credințelor și practicilor spirituale ori fizice din lumea chineză (să nu uităm, totuși, că daoismul nu se reduce la „arta iubirii”, ci reprezintă cu mult mai mult, fiind deopotrivă o religie și o școală filosofică fondată în secolul IV î.e.n., bazată pe ideile exprimate de Lao-zi în scrierea *Dao de jing*, (*Cartea Căii și Virtuții*), „dao” însemnând „calea de urmat” și nefiind o categorie etică, ci una universală, cosmică, echivalentă întrucâtva logos-ului heraclitian)? În primul rând, prin amănuntul – important – că autoarea reușește să mânuiască cu suficientă abilitate planul livresc, în sensul că romanul

de față încearcă să „citească” și să „(re)interpreteze” nu doar destinul unei „Katherine Mansfield a Orientului”, așa cum a fost numită, uneori, Lin, ci și o serie de texte celebre – și cunoscute, fără îndoială, cititorului mai puțin aplecat să rețină doar scenele fierbinți. Astfel, în buna descendență a lui Ovidiu, Hong Ying creează o *Ars amandi* în cheie asiatică și construiește o carte ce mizează mult pe implicațiile erotismului, doar pentru a demonstra ca acesta este legat în mod esențial de dragoste, nelimitându-se strict la activitatea sexuală. Că acest lucru fusese demonstrat de Octavio Paz, cu câțiva ani buni în urmă e adevărat („Erotismul e sexualitate socializată și transfigurată prin imaginația și voința omenească, este invenție, variațiune fără sfârșit, în timp ce sexul este întotdeauna același”, aflăm din *Dubla flacăra*) – dar la fel de adevărat rămâne efortul lui Hong Ying de a aduce în China amintita demonstrație. Că ea mizează, în ciuda declarației proprii de a evita clișeele, tocmai pe câteva din clișeele consacrate (bărbați și femei, război și revoluție, Orient și Occident, yin și yang) aceasta ține, desigur, de dificultatea de a spune convingător o astfel de poveste de dragoste și de a trata un astfel de subiect care ar ridica și în calea unui scriitor mai experimentat decât Hong Ying importante piedici – dintre care, probabil, cea mai mare este de a clarifica ce-i unește, totuși, pe Julian și pe Lin în afara laturii fizice și de ce această pasiune erotică ar fi menită să învingă moartea, prin fervoarea de-a dreptul mistică, așa cum sugerează finalul romanului.

Dar mai e ceva ce nu trebuie să uităm, un amănunt care, oricât de neesențial ar putea să pară, se dovedește important la o lectură atentă, și anume sublinierea destinului tragic al protagoniștilor acestei povești de dragoste. „Numai dragostea nefericită are istorie”, afirma Denis de Rougemont în studiul său *Iubirea și Occidentul*, eseistul încercând să demonstreze, pornind de la exemplul poveștii lui Tristan și a Isoldei, că iubirea fericită se mistuie fără a lăsa urme mari și că pasiunea, la fel ca și marea literatură începe abia de la un anumit grad de insatisfacție în dragoste, mai exact, după ce, măcar la nivel simbolic, se ia act de prezența „regelui Marc”. În *K. Arta iubirii*, Marc se numește, evident, Cheng și nu e rege, ci profesor universitar... Dar situația rămâne aceeași și, în ciuda aparențelor, rezistă ca atare chiar și la o lectură atentă, dovadă că pasiunea se

naște din negație, obstacolul nefăcând altceva decât să o incite și să o potențeze – și dovadă că Hong Ying nu e străină nici de tradiția liricii trubadurești, pe care o completează, însă, cu scene desprinse parcă din *Pacietul englez* al lui Michael Ondaatje, dacă e să ne gândim doar la carnețelul cu însemnări personale găsit asupra lui Julian, în Spania. Se vede, astfel că, dacă pentru autorii din vechime, erosul era un adevărat zeu, pentru cei contemporani, el devine o veritabilă problemă – tematică, stilistică și simbolică. Hong Ying e pe deplin conștientă de acest aspect, intuind că, pentru a o ține departe de clișee, arta iubirii trebuie transformată în artă a scrierii, căci, pentru a-l cita din nou pe Octavio Paz, literatura e menită să erotizeze limbajul și lumea, căci ea însăși, prin felul ei propriu de acțiune, este deja erotism. Este exact ceea ce *K. Arta iubirii* încearcă – și, nu o dată, trebuie să recunoaștem – chiar reușește să facă.

## Despre iubire și literatură

„I love you more than life itself.”  
(William Shakespeare, *Twelfth Night*, 5. 1. 132-3)

După un roman de debut (*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985) încununat cu prestigiosul Britain's Whitbread Prize, foarte bine primit atât de publicul cititor, cât și de critică, chiar ecranizat în scurt timp, Jeanette Winterson s-a aflat, era și firesc, în centrul atenției. Însă, dacă romanele sale următoare, *Boating for Beginners* (1985), *The Passion* (1987) sau *Sexing the Cherry* (1989), au fost considerate, în general, reușite, devenind rapid, pe de altă parte, și un soi de manifeste pentru susținătoarele feminismului, mai cu seamă în ceea ce privește temele abordate, odată cu *Written on the Body* (1992), autoarea a început să fie privită cu scepticism și neîncredere. Nu doar din cauză că, așa cum au considerat reprezentanții criticii academice – dar, simptomatic, și feministele militante! – lucrurile merseseră prea departe, ci și pentru că majoritatea lecturilor de care a avut parte această carte s-au bazat mai degrabă pe o evaluare a atitudinilor autoarei și nu pe datele concrete ale realizării artistice a textului în sine. Astfel că romanul apărut în 1992 a devenit peste noapte ținta predilectă a atacurilor celor convingiți că Jeanette Winterson urmărește doar să scandalizeze opinia publică, fie printr-o „nedisimulată apreciere a propriilor sale scrieri”, fie prin controversele pe care nu a ezitat să le provoace și să le facă publice, între acestea la loc de cinste stând, desigur, legăturile sale amoroase cu figuri de notorietate din Marea Britanie.

Cu toate acestea, fără să fie o capodoperă sau cea mai mare realizare artistică a carierei sale, *Scris pe trup*<sup>\*</sup> reprezintă, însă, ceva

---

\* Jeanette Winterson, *Scris pe trup*. Traducere și note de Vali Florescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

mai mult decât un roman cu cheie menit a aduce în prim plan – dar indirect, totuși – o iubire lesbiană, așa cum s-au grăbit numeroși interpreți să afirme. În fond, dincolo de orientarea sexuală a autoarei, cartea aceasta rezistă în multe din paginile sale, în ciuda primei impresii pe care, fără îndoială o dă: și anume, aceea a unui roman plin până la (sau dincolo de) limită de clișee – literare sau artistice – și care par a-l transforma pe alocuri într-un soi de colaj postmodern, repetitiv și lipsit de originalitate. O a doua lectură va scoate însă la iveală esențialul, acest fapt neexcluzând însă total redundanțele stilistice sau tematice care, trebuie să recunoaștem, uneori devin deranjante. Esențial fiind, în cazul acestui roman că autoarea, pe deplin conștientă de dificultățile pe care scrierea unui roman de dragoste la sfârșitul secolului XX le ridică, a mizat foarte mult (da, chiar prea mult!) tocmai pe evidențierea rolului clișeeilor lingvistice sau comportamentale care, vrând-nevrând, se infiltrează în orice poveste de dragoste, în orice scrisoare de dragoste și, sugerează Winterson, absolut inevitabil, în orice roman de dragoste. Căci ce se mai poate spune nou despre dragoste, într-o epocă în care „Te iubesc” e formula universală de salut sau de despărțire, repetată până când, evident, nu mai înseamnă nimic, a tuturor protagoniștilor telenovelelor?... Autoarea evidențiază, tocmai de aceea, într-un mod asemănător cu cel din romanul său de debut, modalitățile în care limbajul joacă rolul esențial nu doar în comunicarea interumană, ci și în ceea ce privește configurarea deplină a identității sexuale a naratorului. Narator care, exact din acest motiv, rămâne, aici, învăluit de la început și până la sfârșit într-o ambiguitate structurală și de gen, cititorul neștiind și neputând să spună niciodată cu toată siguranța dacă cel care vorbește este el sau ea... De altfel, după cum Winterson mărturisea ea însăși, „a fi el sau ea într-o carte, ca și în viață, nu are absolut nici o importanță, nici pentru natura individualității ori a identității, și cu atât mai puțin pentru aceea a iubirii.”

Pornind de la această convingere, autoarea construiește un nucleu generativ comun, în esență, axat pe povestea de dragoste dintre naratorul niciodată clar determinat și frumoasa, delicata și fragila Louise. O poveste de dragoste care e salvată de dimensiunea banală și / sau sordidă a adulterului, ca și de căderea în grotesc ori trivial – care, să recunoaștem, sunt mereu la un pas – tocmai de

clișeele lingvistice care umplu textul. Dar care sunt folosite de autoare cumva împotriva lor, Winterson dorind să-și implice cititorul într-un complicat joc intertextual, în care trimiterile sau aluziile pornesc de la Biblie și ajung la Dante, John Donne, Shakespeare, Tolstoi sau Samuel Beckett, pentru a demonstra neașteptata, poate, paralelă între sexualitate și textualitate, dar și pentru a evidenția modul în care limbajul își poate dobândi, treptat și în ciuda oricărui și oricăror clișee, o existență autonomă, mai cu seamă în ceea ce privește adecvarea sa la marea temă a iubirii, câtă vreme una din premisele de bază din *Scris pe trup* este aceea că măsura oricărei iubiri este tocmai pierderea ei. Astfel că, treptat, romanul se transformă dintr-o aparent banală poveste de dragoste, într-o meditație nu doar asupra dragostei, ci și asupra naturii limbajului erotic. De aici numeroasele pasaje dramatice, descriptive sau epistolare intercalate în textul cadru, cu rolul de a descoperi nu atât esența unui limbaj atotcuprinzător al dorinței ori al fundamentelor dragostei, ci de a medita asupra posibilităților de reprezentare ficțională a acestora. Romanul nu este, așadar, nicidecum mărturia clară a vreunui „declin catastrofal” al scriitoarei și nici dovada „șanselor irosite la nivel narativ” așa cum unii au clamat pe dată, ci încercarea de a experimenta formule mai puțin abordate sau, dacă nu, măcar demersul temerar – chiar dacă, trebuie să recunoaștem, nu întotdeauna perfect realizat – de a structura o inedită poetică a ambiguității, cu scopul și de a evidenția imposibilitatea de a evita clișeul, de orice natură ar fi acesta, în încercarea de a scrie o poveste de dragoste la un asemenea sfârșit de secol. Căci simplul fapt de a prezenta cea mai simplă întâlnire ori cel mai elementar dialog al îndrăgostiților implică raportarea la un întreg univers intertextual și utilizarea unui limbaj deja automatizat – câtă vreme chiar și atitudinile Louisei nu fac decât să le reia pe cele ale lui Lady Hamilton în încercarea (reușită!) a-l cuceri pe Generalul Nelson...

*Scris pe trup* se dovedește, practic, a fi o carte scrisă cu toată literatura de dragoste a secolelor anterioare în minte (a autoarei și a cititorilor, deopotrivă): la tot pasul sunt de găsit aluzii la Emma Bovary, Jane Eyre, Anna Karenina, Julieta (și al ei Romeo), ca să nu mai menționăm trimiterile la operele lui D. H. Lawrence sau cele la muzică ori pictură, care fac din povestea de dragoste dintre narator și

Louise (și) o incursiune în literatura și cultura universală. Ceea ce salvează însă cartea de excesul de livresc este, poate, mai cu seamă faptul că Jeanette Winterson are intuiția de a stabili o permanentă paralelă între iubire și pierdere, ca și între limbajul erotic și cel menit a exprima sentimentul acut al înstrăinării, al incapacității stabilirii unei comunicări reale, al pierderii de orice fel. Desigur, un model există și în acest caz: în primul rând studiile lui Foucault cu privire la capacitățile de seducție ale discursului romanesc. Astfel că limbajul erotic se dovedește, adesea, a căpăta o independență nebănuită și a scăpa de sub controlul scriitorului, la fel cum, sugerează Jeanette Winterson, dragostea e mai presus de voința îndrăgostitului, nelăsându-se dominată de impulsul acestuia de a (o) controla. În fond, de aici vine și raportarea la domeniul medical – pretextul fiind, desigur, boala incurabilă a Louisei – care, dincolo de prezentarea dragostei ca fiind o experiență asemănătoare celei religioase, tinde să exprime corporalitatea iubirii (desigur, pe urmele liricii lui Donne, de aici și aluziile la literatura de călătorii, câtă vreme trupul iubit devine veritabil tărâm al explorării îndrăgostite) și, deopotrivă, sugestia apropierei dragostei de moarte; căci explicația apariției sentimentului erotic e la fel de greu de găsit ca și în cazul bolilor incurabile. Finalul romanului (marcat de apariția neașteptată a Louisei – care, însă, este tratată cu aceeași tehnică a ambiguității, fiind imposibil de spus dacă e vorba de o venire reală sau doar de imaginația celui îndrăgostit) demonstrează, în fond, că literatura poate deveni, cel puțin în anumite momente, un veritabil substitut, textual, desigur, pentru o dorință sexuală. În sensul acesta, povestea celor doi este într-adevăr „scrisă pe trup”, mai exact spus, *în-scrisă* pe trup (de ce nu, chiar al literaturii!), câtă vreme dragostea are, oricum am lua-o, propriul său limbaj. Dublu, fără îndoială – lanus bifrons fiind semnul tutelar al romanului –, intertextual, desigur, toate acestea fiind tocmai modalitatea pe care Jeanette Winterson o găsește pentru a afirma că, mai presus de forța dragostei, se află puterea etern transformatoare a artei.

## Căutând certitudini

„Îți vorbesc în acest ceas, în aceste zile când/  
mi-am pierdut harul poeziei/  
iar ploile despărțirii ne înconjoară pic-poc/  
asemenea pieselor de la jocul de Go.”  
(Michael Ondaatje, *De vorbă cu tine*)

În ce măsură îi poți cunoaște pe cei din jur? Sau, mai bine zis, în cazul în care cei din jur îți sunt mai mult sau mai puțin indiferenți, în ce măsură îi poți cunoaște pe cei pe care-i iubești? S-ar putea oare găsi posibile răspunsuri în realitățile trecutului – sau, dacă nu răspunsuri complete, măcar unele certitudini care să rezolve problemele și incertitudinile prezentului? Fără îndoială, aceste întrebări nu sunt noi, ele reprezentând, în fond, una din constantele literaturii de pretutindeni. Nici Madeleine Thien nu e prima care se oprește asupra lor. Însă *Certitudine*<sup>\*</sup>, romanul pe care scriitoarea canadiană îl publică în anul 2006, are meritul de a încerca să ofere tuturor acestor întrebări – și multor altora, pe deasupra – nu neapărat niște răspunsuri unice și definitive, ci mai degrabă de a da cititorilor un prilej de meditație asupra câtorva din problemele esențiale ale lumii prezentului și, deopotrivă, asupra contextului general al secolului XX, marcat de conflagrațiile mondiale care au lăsat urme de neșters asupra întregii umanități.

Cuprinzând mai multe spații de desfășurare a acțiunii, din Canada, de la Vancouver și până în Malaysia, Indonezia sau Olanda, și raportându-se la mai multe perioade istorice bine determinate, mergând de la cel De-al Doilea Război Mondial și până în anii '90, cartea aceasta ar risca extrem de ușor să se piardă în detalii inutile și

---

<sup>\*</sup> Madeleine Thien, *Certitudine*. Traducere de Carmen Ciora și Domnica Drumea, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

în excesive complicații narative. Însă Madeleine Thien reușește să evite cu mare grijă aceste pericole și să construiască o narațiune care, deși structurată pe mai multe planuri (care fie se suprapun, fie se intersectează), nu devine nici o clipă lipsită de substanță și nici incoerentă. Evident, autoarea urmează, aici, mecanismele care o consacraseră încă din volumul său de debut, *Simple Recipes* (2001), se raportează la tradiția și amintirile propriei familii (părinții săi fiind de origine sino-malaeză stabiliți la Vancouver), și alege să aducă în prim-planul romanului de față o combinație de teme literare consacrate: războiul și iubirea. Desigur, substanța nu e nouă, și nici măcar ideea de bază a cărții – universul plasat sub semnul confuziei de violența războiului mondial din Asia – însă Thien transformă vechea „temă internațională”, prezentă adesea în literatură, cel puțin de la Henry James încoace, o combină cu o serie de procedee ce trimit la proza lui Michael Ondaatje (și el, scriitor canadian legat de lumea asiatică) combinând intriga din *Pacientul englez* cu senzualitatea și lirismul din *Obsesia lui Anil*, însă găsindu-și, aproape paradoxal, la capătul acestui complicat experiment literar, vocea proprie și reușind s-o și afirme cu o neașteptată pregnanță.

Acțiunea romanului începe în Vancouver și este centrată pe situația în care se găsește medicul Ansel Rensing după neașteptata moarte a iubitei sale Gail Lim, alături de care trăise aproape zece ani, însă pe care o dezamăgise profund, printr-un inexplicabil act de infidelitate, pe care ea nu reușește să-l ierte și nici măcar să-l înțeleagă. De aici, planul narativ se schimbă și va fi centrat asupra existenței părinților lui Gail, Matthew și Clara – și mai cu seamă asupra modului în care trecutul le schimbă și lor existența. Căci, în urmă cu ani de zile, în timpul brutalei ocupații japoneze, pe când se afla încă în Borneo de Nord, Matthew trăise o mare pasiune pentru Ani, însă, din cauza colaborării tatălui băiatului cu forțele nipone, cei doi se despart, iar el va pleca pentru totdeauna din această parte de lume, pentru a-și construi o nouă existență, departe de rănille trecutului și de sentimentul de vinovăție pe care atitudinea părintelui i-l provocase. Și, ca și cum aceste planuri n-ar fi fost suficiente, Madeleine Thien mai construiește încă unul – dacă nu cumva mai multe, căci structura cărții devine de-a dreptul arborescentă – plasat în Olanda, unde Gail, specializată în documentare radiofonice, merge

pentru a se întâlni cu un colaborator care o ajutase să descifreze un cod secret utilizat de un fost soldat de pe frontul asiatic din timpul celui De-al Doilea Război Mondial pentru a-și scrie jurnalul. Însă tot aici, ea îl va cunoaște pe Sipke Vermuelen, fotografii olandez care devenise soțul lui Ani, va descifra și o parte din misterele propriului său trecut și ale trecutului familiei sale – și, esențial, își va pune întrebarea fundamentală a acestui roman, transformată, apoi, de autoare, în adevărat lei-motiv („În ce măsură îi putem cunoaște pe ceilalți?”), doar pentru a înțelege că „a cunoaște ființa pe care o iubești înseamnă nu atât cautarea unui răspuns, ci un fel de act de credință.”

Se vede, chiar de la prima lectură, că personajele pe care Madeleine Thien le construiește sunt nu doar marcate de trecut, ci de-a dreptul urmărite de acesta, cu atât mai mult cu cât însăși noțiunea de trecut se confundă, pentru protagoniștii din *Certitudine*, cu imaginea războiului. De aici și accentul pus pe semnificațiile exilului, ale despărțirii de locurile dragi și de ființele iubite. Și tot de aici dificultatea unei apartenențe clar definite și stabilite odată pentru totdeauna, precum și nevoia tuturor, de la Gail și Ansel la Clara, Matthew sau Ani, de a descoperi acel „acasă” de care au nevoie pentru a se împăca nu doar cu trecutul, ci și cu ei înșiși. Căci existența fiecărui personaj cuprinde numeroase mistere, infidelități, promisiuni neonorate, goluri sau situații inexplicabile, astfel că urmările anilor războiului sunt încă extrem de actuale și la a doua generație. Deloc paradoxal, în ciuda oricărei posibile aparențe, majoritatea acestor personaje încearcă să rezolve toate dificultățile cu care se confruntă și să umple golurile căutând mereu explicațiile definitive, care, însă, după ani de zile, se vor dovedi nu neapărat inutile, însă, în orice caz, tardive pentru a mai putea schimba ceva – iar întâlnirea pe care Matthew o are cu Ani, doar pentru a afla că e tatăl unui băiat de a cărui existență nu știuse nimic, nu face decât să pună o durere nouă în locul unui gol vechi cu. Iar dacă unii dintre cei a căror existență e urmărită în *Certitudine* se îndreaptă către domeniul artei sau, dimpotrivă, către exactitatea științei pentru a găsi consolarea pentru problemele prezentului sau pentru suferințele trecutului aceasta nu înseamnă decât că autoarea e pe deplin conștientă de provocările pe care un asemenea subiect i le pune în față, dar și de singura posibilă rezolvare pe care acestea o pot avea.

Cartea nu devine, tocmai de aceea, o expresie a vreunei politici corecte – indiferent care ar fi aceasta! – și nici vreo demonstrație de retorică axată pe tematica multiculturalismului]. Ci își păstrează, de la început și până la sfârșit, tonul meditativ și adesea elegiac, precum și o uimitoare capacitate de a accentua mai ales imaginile vizuale, prinse, nu o dată, într-o atmosferă de senzualitate care, fără îndoială, ne trimite nu atât la proza lui Michael Ondaatje, cât mai degrabă la poezia acestuia din volumul *Handwriting*, lectură ale cărei semnificații Madeleine Thien demonstrează că le-a înțeles pe deplin.

Veritabil studiu asupra naturii iubirii, suferinței și despărțirilor de tot felul, romanul acesta, având, pe alocuri, aerul unei narațiuni polițiste care își ține cititorul cu sufletul la gură, nu cade nici în melodramatic și lacrimogen, și nici nu complică narațiunea până la punctul în care aceasta să devină prea greu de urmărit. Ci, cu o măiestrie desprinsă parcă din arta muzicală, suprapune doar fragmente ale liniilor narrative principale, pentru a le dezvolta ulterior, contrapunctic și utilizând, pe alocuri, tehnica fugii și a compoziției polifonice. În acest context, rolul epigrafelor se dovedește a fi tocmai acela de a clarifica sensul fundamental al cărții, dar și de a oferi încă o posibilă perspectivă de lectură pentru destinele personajelor și pentru acțiunile lor. Astfel, cel dintâi e preluat dintr-o scrisoare a lui Einstein: „Pentru noi, fizicieni convinși, deosebirea dintre trecut, prezent și viitor este doar o iluzie, chiar dacă una stăruitoare.” Celălalt, aparținându-i lui Michael Ignatieff, vorbește explicit tocmai despre tema esențială a romanului: „Am putea face față la ce-i mai rău, dacă pur și simplu am renunța să mai căutăm certitudinea. Dar care dintre noi este capabil să renunțe la așa ceva?” Iar aceasta este și întrebarea căreia Madeleine Thien însăși încearcă să-i dea un răspuns, scriind această carte și abordând, implicit, toate delicatele și complicatele probleme ale reprezentării narrative, pornind, subtextual, de la simbolul codului secret al jurnalului de război descifrat de Gail, convinsă, la fel ca și autoarea, că, dincolo de orice descifrare, mai rămâne întotdeauna ceva care se încâpățânează să reziste înțelegerii. Iar dacă toate răspunsurile se vor dovedi, în cele din urmă, insuficiente și parțiale, important este, pare a spune Thien, să nu uităm să medităm, măcar din când în când, asupra lor.

## Naufrugați în Australia

New York, 1972. Che are șapte ani și locuiește în Upper East Side, împreună cu bunica sa, voluntara, eleganta și intransigentă Phoebe Selkirk, fără a-și cunoaște părinții (ultima dată când ei l-au vizitat, copilul avea doar doi ani), și fără a-l avea aproape nici pe bunicul său, plecat de acasă cu o altă femeie (căreia bunica îi spune, fără menajamente și fără a mai ține seama de bunele maniere, „piticania otrăvită”). Desigur, băiețelul duce o viață îndestulată, deși, e adevărat, nu are chiar tot ce-și dorește, căci televizorul, după care tânjește el, nu e considerat de bunică potrivit pentru un copil, educația pe care o dă nepotului său fiind mai degrabă legată de epoca victoriană decât de a doua jumătate a secolului XX... Prin urmare, însuși numele băiatului va fi schimbat – chiar dacă nu și în acte – în acela, mult mai cuminte, de Jay. Che îi spusese mama lui, Susan Selkirk, studentă la Harvard și apropiată de cercurile de stânga, implicată, alături de iubitul ei, tatăl copilului, David Rubbo, în diverse activități subversive, inclusiv jefuirea unei bănci, drept pentru care, urmărită fiind de FBI, va lăsa băiatul în grija mamei sale. Dar, ca să revenim, educația victoriană a lui Jay / Che nu se reduce doar la lipsa televizorului, ci și la o viață retrasă, care îl condamnă, practic, la zile în șir de singurătate, unicul tovarăș de joacă fiindu-i bunica. Astfel că băiețelul ajunge să-i cunoască perfect micile tabieturi, orele preferate de înot sau paharul de martini, să-i vegheze visele neliniștite din timpul nopții, ori să se îngrijoreze pentru respirația ei neregulată, dorindu-și cu disperare ca „ei” să vină și să-l ia de acolo. Cine sunt acești „ei”? Desigur, nimeni alții decât părinții săi – cei în legătură cu care, fără să-i cunoască, își construiește singur o adevărată mitologie, la care contribuie, oarecum, și Cameron, un adolescent din vecini, informat (doar parțial, desigur!) cu privire la actele de nesupunere civică ale lui Susan și David Rubbo. Povestit astfel, începutul

romanului lui Peter Carey, *Viața mea clandestină (His Illegal Self, 2008)*<sup>\*</sup>, nu pare altceva decât un soi de carte contemporană de aventuri spectaculoase, axată pe relatarea unor detalii despre neliniștii ani '60 – '70 ai Americii ori o încercare de evocare indirectă a războiului din Vietnam și a febrei hippie care cuprinsese, pe atunci, Statele Unite. Dar, dacă trecem dincolo de aceste aspecte, vom descoperi o tulburătoare istorie despre despărțiri și regăsiri, despre nevoia de căldură și de tandrețe, despre vise și speranțe. Nu o poveste victoriană a marilor speranțe, ci un roman în adevăratul sens al cuvântului, plin de ambiguități și lacune intenționate, autorul neezitând să utilizeze cele mai diverse experimente narative pentru a depăși toate clișeele referitoare la copii și copilărie, dragoste maternă, libertate și singurătate.

Cunoscător perfect al artei de a scrie un roman de succes – iar numeroasele premii literare cu care mai toate titlurile sale au fost încununate stau mărturie în acest sens – australianul Peter Carey știe, deopotrivă, să se îndepărteze, în *Viața mea clandestină*, de toate modelele care îi structuraseră textele anterioare. În primul rând, decidându-se să abordeze tumultuoșii ani '70, cu toate frământările lor politice, sociale și culturale, scriitorul se dovedește pe deplin conștient că un joc de puzzle reușit se datorează nu doar perfecțiunii determinate de îmbinarea tuturor pieselor, ci și golurilor deliberate care, evident, trebuie umplute cu grijă – în cazul acesta, de cititor. Căci romanul său se transformă, pe nesimțite, într-un uriaș puzzle care prinde cititorul, îl subjugă, îi frustrează, nu o dată, așteptările, dar, cu toate acestea, nu încetează să-l fascineze. Cu o înțelegere excelentă a profunzimii sentimentelor umane, dar cu o delicatețe care o depășește pe cea din cartea anterioară, *Oscar and Lucinda* (1988), cu o tensiune a scriiturii care se lăsa întrevăzută încă din *Jack Maggs* (1997), dar care ajunge, acum, la desăvârșire, *Viața mea clandestină* mizează mai ales pe două personaje excelent construite, Jay / Che și Dial, femeia pe care băiețelul o consideră, o vreme, a fi mama sa. Cei doi sunt remarcabili din toate punctele de vedere (și de la prima și până la ultima pagină a cărții), nu atât pentru că s-ar revela

<sup>\*</sup> Peter Carey, *Viața mea clandestină*. Traducere de Vali Florescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2010.

ori s-ar exprima vreodată până la capăt – tocmai asta nu vor face, în fond, niciodată! – ci prin aceea că, pe parcursul romanului, se transformă ei înșiși în revelații – desigur, pentru cititorul atent la detalii și înzestrat cu răbdarea care să-l ajute să treacă peste numeroasele pasaje ambigue din text.

Cartea pornește, ca element de intrigă, de la dorința lui Susan de a-și vedea fiul, pentru aceasta ea apelând, prin câțiva intermediari, la fosta sa colegă de facultate, Anna Xenos, actualmente aflată pe punctul de a primi un post de asistent universitar la Vassar. Decisă, însă, să-și ajute fosta colegă și nebănuind capcana care îi este întinsă – căci Susan se va sinucide, detonând o bombă artizanală – Anna, fiica unui anarhist grec, intră într-un tumult al întâmplărilor ce seamănă cu un soi de ruletă rusească: Che se află la ea, Susan moare în aceste tragice circumstanțe, iar tovarășii săi o manevrează pe Anna în așa fel încât ea ajunge, împreună cu copilul (cărui, pentru mai multă siguranță și pentru a evita să fie arestată pentru răpire, îi schimbă identitatea și culoarea părului!) la Philadelphia, apoi la Seattle, iar în cele din urmă în Queensland, Australia. Iar dacă, la început, Che e convins că femeia frumoasă și sigură pe ea care l-a luat, chipurile, la plimbare, e mama lui, pe măsură ce Anna, căreia i se spune Dial (de la dialectica de care fusese pasionată în anii studenției), își pierde încrederea în sine, băiețelul înțelege că ea, în fond, e o străină – dar, deopotrivă, că e cea mai apropiată ființă pe care o mai are și singura de la care poate aștepta ajutor, o vorbă bună și dragostea de care are atâta nevoie. Iar ceea ce, la început, i se păruse lui Che a fi un joc palpitant, se transformă într-un coșmar: căci în Australia totul le e împotriva celor doi, oamenii îi privesc ca pe niște dușmani, comunitatea hippie unde încearcă să se stabilească îi tratează cu nedisimulată ostilitate, astfel încât vor fi siliți până și să sacrifice pisoii de care se atașaseră amândoi, doar pentru că vecinii îl considerau periculos pentru păsările din zonă. Iar Dial, specialistă în literatură, se dovedește incapabilă să cioplească o scândură, să facă mâncare, să cultive pământul din jurul casei mizere (pe care, în extremis, o cumpără!) ori să conducă o mașină pe drumurile desfundate din acel loc care, pe drept cuvânt, le dă amândurora senzația de capăt al lumii și de sfârșit al tuturor speranțelor. Desigur, ne-am putea întreba cum oare Dial nu și-a dat seama de pericolele



care o amenințau de la bun început și de ce nu a încercat, totuși, să găsească o cale de scăpare, dacă nu atât pentru ea, atunci măcar pentru copilul care o însoțește. Dar Peter Carey nu se arată prea preocupat să răspundă unor astfel de întrebări concrete, căci romanul său nu e o încercare de a face o analiză lucidă și rece a situației date, ci de a relata istoria în mare măsură din punctul de vedere al lui Che. Întreprindere riscantă, trebuie să recunoaștem, câtă vreme se știe foarte bine că romanele avându-i ca protagoniști sau naratori pe copii sunt pândite de numeroase pericole, dintre care cel mai mare este, sigur, acela al falsității ori falsificării tonului și al lipsei de credibilitate la nivel narativ, psihologic sau stilistic. Însă *Viața mea clandestină* reușește să depășească cu brio toate aceste provocări și probleme, deoarece Jay / Che e unul din cei mai credibili și mai convingători naratori din romanele ultimelor decenii, plin de curiozitatea specifică vârstei, de nevoia de a fi iubit, de inocența neprefăcută și de o nostalgie perfect surprinsă de autor, care vizează mai cu seamă dorința lui de a-și revedea bunica și locurile din New York unde crescuse.

Romanul rezistă, apoi, dincolo de linia evenimentelor relatate ca atare, nu atât prin ironia (lipsită, însă, întotdeauna, de sarcasm inutil) cu care Peter Carey e capabil să privească anii de glorie ai mișcării hippie americane, nici prin modalitatea indirectă pe care o găsește pentru a contura fundalul epocii, cu războiul din Vietnam și situația refugiaților ajunși în Statele Unite ca pe un nou Pământ al Făgăduinței, ci mai cu seamă prin descrierile lumii atât de aparte a Australiei, cu furtunile neobișnuit de puternice, cu soarele arzător, cu pădurile nesfârșite. La fel ca acestea, în anumite momente, romanul său dă impresia unei teribile impenetrabilități și a unui adevărat ermetism al mesajului, strategii deliberate, de care scriitorul se folosește într-un mod excelent dozat, tocmai pentru a descrie fără a idealiza și fără a transforma într-un nou Eden lumea din Queensland, dar și pentru a evidenția umanitatea aparent inexistentă a locuitorilor de aici, fără prea multe studii, dar pe care, în cele din urmă, cei doi fugari vor înțelege că se pot baza la nevoie, Trevor fiind, desigur, cel mai potrivit exemplu în acest sens. Astfel încât, din călătorie în căutarea aventurii, lungul drum al lui Che și al lui Dial devine veritabilă călătorie inițiativă, în cursul căreia amândoi vor avea, adesea, identități duble –

sau multiple – pentru a reuși să supraviețuiască în noua lume în care ajung. Finalul oarecum aparent neașteptat al romanului nu va reprezenta, deci, nici o surpriză pentru cititorul atent la toate datele complicatului puzzle pe care Peter Carey i l-a pus în față. Căci autorul, aplecat și spre obsesiile literaturii postcoloniale, relatează, indirect, și o veritabilă poveste a supraviețuirii unor noi Robinsoni într-o lume ostilă, nefiind deloc întâmplător numele de Selkirk pe care îl poartă Che / Jay, o trimitere clară la naufragiatul Alexander Selkirk, celebrul model utilizat de Daniel Defoe pentru al său Crusoe. Încă un amănunt – nici el întâmplător – menit a sublinia numeroasele interpretări pe care *Viața mea clandestină* le poate primi și, deopotrivă, semnul clar al capacității unui remarcabil personaj-copil de a depăși greutăți aparent insurmontabile și de a continua să creadă în oameni, în iubire și în el însuși.

## Compania viselor spulberate

Atunci când o companie de publicitate se confruntă cu probleme financiare și începe să fie tot mai puțin de lucru, secretul pentru un angajat care vrea să-și păstreze slujba este să dea impresia că e extrem de ocupat. Și, fără îndoială, să facă acest lucru în cel mai convingător mod cu putință. Mai cu seamă dacă e vorba despre o mare companie din Chicago, unde (nu-i așa?), e aproape de la sine înțeles că toți angajații sunt (cam prea) bine plătiți. Sau, cel puțin, așa era(u) înainte de izbucnirea crizei – și nu e vorba de criza financiară din ultimele luni, ci de alta, descrisă excelent de scriitorul american Joshua Ferris în romanul său de debut, *Și atunci ne-au terminat* (*The We Came to the End*)\*, apărut în anul 2007, excelent primit de critică și de public și aducându-i rapid autorului o faimă de invidiat. Cunoscând foarte bine lumea agențiilor de publicitate – căci, în paranteză fie spus, a lucrat el însuși la una din ele – Ferris mizează mult pe capacitatea sa de a reda atmosfera specifică birourilor ultramoderne unde designerii de top și copywriterii Americii din primii ani ai noului mileniu își petrec cea mai mare parte a existenței, în ciuda faptului că, după cum unul dintre personajele din romanul de față afirmă în repetate rânduri, a sta ore în șir pe un scaun din fața unui birou și a privi – tot ore în șir! – ecranul computerului sunt acțiuni total opuse adevăratei naturi umane.

Fără să aibă ceea ce, în sens obișnuit am fi tentați să numim „o intrigă”, și fără să urmărească neapărat structurarea acțiunii astfel încât finalul cărții să aducă un deznodământ spectaculos, romanul acesta cucerește chiar de la primele pagini prin măiestria autorului de a construi o adevărată galerie de portrete – pe care, în sensul tradițional al termenului le-am putea numi chiar „după natură”, dar care, la o

lectură mai atentă, se dovedesc a fi mai degrabă portrete după natura de (sau de la) birou. Că textul ne duce, în primele pagini, cu gândul la adevărata tradiție (recentă!) impusă în lumea americană de Ricky Gervais (prin prestația sa din serialul *The Office*), de pelicula *Being John Malkovich*, sau de Matt Beaumont, prin *E.*, romanul devenit adevărat obiect de cult în privința descrierii lumii firmelor de publicitate e foarte adevărat, dar asta nu înseamnă nicidecum că Joshua Ferris n-ar fi în stare să-și găsească tonul propriu sau să-și individualizeze personajele. Căci, aproape pe nesimțite, cititorul ajunge nu numai să-și dorească să afle cât mai multe detalii despre aceste personaje, ci și să le înțeleagă temerile și modul de gândire, precum și să le ierte unele exagerări, tocmai pentru că, treptat, are tendința să se identifice cu ele și să-și recunoască în problemele lor propriile preocupări sau temeri. Și iată-i pe protagoniști: Chris Yop, care, deși compania se dispensase deja de serviciile sale, continuă să vină la serviciu; Karen Woo, asemenea lui Hitler, dar fără antisemitismul acestuia; Amber Ludwig, însărcinată cu Larry Novotny – cel care se roagă ca iubita sa să scape de această sarcină nedorită înainte ca soția lui să afle ceva; Don Blattner, cel care vorbește mereu despre un anume „Bobby”, care, însă, nu e vreun coleg de birou, ci Robert De Niro(!); și Tom Mota, cel mai nonconformist angajat, mare amator de citate din Emerson (de altfel epigraful romanului este extras chiar din scrierile lui Emerson), purtând trei tricouri pentru a-și exprima tendințele anarhiste – și care, după ce e concediat, vine la birou pentru a-i „împușca” pe toți în cadrul unei total neașteptate partide de paintball, probabil cel mai important eveniment petrecut în compania din Chicago de la momentul – de asemenea memorabil – când angajații au urmărit primele episoade din *Clanul Soprano*...

Surpriza pe care acest roman o oferă cititorului ține, însă, nu doar de dezinvoltura cu care abordează Joshua Ferris o temă, în fond, extrem de serioasă, și anume munca de birou, prelungită mult peste cele opt ore reglementare, și care, în Statele Unite – dar nu numai – tinde să înlocuiască, treptat, orice altă activitate umană, ci și de un artificiu tehnic: narațiunea la persoana întâi plural. Căci *Și atunci ne-au terminat* spune, chiar din primele rânduri, „noi” („Diminețile noastre nu aveau perspectivă. Cel puțin aceia dintre noi care fumau aveau ceva de așteptat, la zece și-un sfert.”), rămânând până la final

\* Joshua Ferris, *Și atunci ne-au terminat*. Traducere de Cornelia Bucur, București, Editura Humanitas Fiction, 2010.

la această formulă, reclamând, prin urmare, chiar implicarea cititorului în actul lecturii. Un soi de replică ironic-parodică a corului grecesc, de data asta fără pretenția de a emite toate marile adevăruri, ci stând relaxat lângă automatul de cafea sau bârfind (global) din spatele computerului. Căci una din pasiunile majore ale angajaților companiei este, cum altfel, decât discutarea existenței celorlalți – fără ca, chiar și atunci când e vorba despre probleme serioase (are Lynn cancer la sân sau nu, este Joe homosexual sau nu?) cineva să inițieze o discuție deschisă. Dar asta nu înseamnă că acești angajați ar fi lipsiți de suflet sau rău intenționați, deoarece, la nevoie, îi sunt alături kolegei lor, Janine, marcată de dispariția fiicei sale și de moartea tragică a acesteia – și nu ezită să se implice în campania menită a aduce zâmbetul pe buzele bolnavilor de cancer, inițiată, la un moment dat, ca urmare a unei comenzi neașteptate primite la departamentul marketing. E adevărat, însă, că pentru acest inedit soi de personaj colectiv construit de Joshua Ferris, e mai convenabil, totuși, să mediteze la alte idealuri, cum ar fi imaginea comună despre fericire (un week-end prelungit în Las Vegas, achiziționarea ultimului tip de BMW), căci, deveniți pe nesimțite sclavi ai muncii și ai mentalității corporatiste, e greu să-și păstreze marile idealuri, când micile realizări materiale par mult mai dezirabile...

Cu toate acestea, romanul acesta nu e deloc reductibil la satira superficială la care, poate, un cititor grăbit s-ar aștepta. Și nici nu se încadrează în modelul așa-numitului „roman corporatist” despre care s-a vorbit nu o dată în cercurile literare de peste Ocean. Fiindcă, chiar dacă există un personaj, Benny Shassburger – excelent construit, poate mai ales la nivelul comicului de situație – care, într-o bună zi, se decide să se exprime doar prin citate cunoscute tuturor din filmul *Nașul*, pe temeiul că, fie nimeni nu va observa asta, fie aceia care vor observa nu vor îndrăzni să spună nimic (situație asemănătoare cu cea dintr-o altă peliculă celebră, *You've Got Mail*, unde Joe, în interpretarea lui Tom Hanks, face taman același lucru!), Joshua Ferris știe cum să depășească nivelul mecanismelor parodiei. Pentru că dincolo de toate acestea, avem în față o imagine – fie ea și doar un flash – a vieții de birou, a unei existențe artificiale adesea sau artificializate în mod forțat, în care munca se transformă în unica satisfacție din simplul motiv că nu mai e timp pentru altele. Iar dacă,

la începuturi, sub imperiul entuziasmului, activitatea cât mai susținută „pe baricadele” companiei pare o pasiune, ea se transformă, pe nesimțite, într-o rutină ce dă senzația că va fi eternă, până când spectrul concedierilor e din ce în ce mai înspăimântător, iar munca devine răul necesar și chiar cel mai plăcut mod de a-ți petrece viața, câtă vreme altfel nu vei putea să-ți plătești facturile...

În plus, Ferris include în text un personaj, Hank Neary, care intenționează, nici mai mult, nici mai puțin, decât să scrie un roman „furios” despre... surpriză (sau nu?) munca de birou! Colegii încearcă să-i sugereze alte epitete pentru a-și descrie cartea, el, însă le refuză pe toate, lăsându-i, totuși, să se gândească la proiectata sa creație ca la o lectură numai bună pentru o zi pe plajă. Însă Joshua Ferris nu face greșeala – la care, poate, unii cititori, mai inițiați într-ale „șmecheriilor” narative contemporane – s-ar fi așteptat, căci el nu se identifică cu Hank și nici nu-și construiește cartea drept replica metatextuală a romanului furios al protagonistului său. Ci reușește să spună mult mai multe lucruri serioase decât o primă lectură ar putea să identifice (nu numai să sugereze că *Și atunci ne-au terminat* ar fi o lectură plăcută pentru o zi la plajă în cazul în care ai o slujbă la care să te întorci!). În primul rând, că, ceea ce părea la început doar parodie se transformă în meditație profundă asupra însăși condiției umane contemporane, silite să-și consume solidaritatea în sporovăieli inutile și să se mulțumească cu surogatul de existență reprezentat de orele petrecute la serviciu și chiar să le considere corolarul și idealul tuturor anilor de studii și, implicit, de vise, spulberate de nesfârșitele ore în fața ecranului computerului, unde doar realitatea virtuală mai poate fi – sau, cine știe, probabil mai adecvat spus mai poate doar *părea* – reală, în lipsa oricărei posibilități de a ajunge la o alta, adevărată pe de-a-ntregul. În plus, finalul cărții rostește, subtextual, încă un mare (și trist) adevăr al epocii pe care o trăim: și anume că oamenii cu care ne petrecem cea mai mare parte a timpului sunt tocmai cei pe care-i cunoaștem cel mai puțin – și, cu toate astea, într-un anumit fel, chiar ei sunt aceia pe care, din păcate, îi cunoaștem mai bine decât pe oricare alții.

## Ferestrele Milenei

„Nu ușa, ci fereastra e calea spre libertate.  
Acolo, dincolo de fereastră, e lumea. Dincolo de fereastră e cerul.  
De cealaltă parte a ușii găsești doar realitatea.”  
(Milena Jesenská, *Ferestre*, 27 septembrie 1921)

Milena Jesenská s-a născut la Praga, în anul 1896, în familia doctorului Jan Jesenský. După moartea mamei sale, petrecută pe când Milena avea șaisprezece ani, și după absolvirea liceului, a urmat, pentru scurtă vreme, cursurile Conservatorului din Praga, apoi pe cele ale Facultății de Medicină, însă fără a le finaliza. În anul 1918, se căsătorește cu criticul literar Ernst Polak, împreună cu care pleacă la Viena, rupând, astfel, pentru o vreme, relațiile cu tatăl ei – dar mariajul nu va fi unul fericit, Milena revenind la Praga după câțiva ani. În timpul șederii în Austria, ea începe să scrie, iar după întoarcerea acasă se va afirma, treptat, drept una dintre cele mai pregnante voci ale jurnalismului ceh, înființând mai multe publicații și desfășurând, ani de zile, o susținută activitate culturală. Dar și politică: apropiată fiind de cercurile comuniste, militează pentru libertate și drepturile omului, însă respinge orientarea stalinistă, ajungând să fie considerată „trădătoare a cauzei”, iar ulterior să fie arestată de Gestapo și apoi deportată în lagărul german de la Ravensbrück, unde se va stinge din viață, în primăvara anului 1944. Au rămas, de pe urma sa, numeroase articole extrem de actuale și astăzi, în care sunt abordate probleme dintre cele mai diverse, de la nevoia de libertate la esența limbajului, și de la aspecte practice ale artei culinare la crunta realitate a deportărilor și acțiunilor de exterminare în masă organizate de naziști. După cum se poate lesne observa chiar și numai din această sumară trecere în revistă, avem de-a face cu o personalitate complexă și cu un destin neobișnuit, dar asumat cu un curaj și cu o hotărâre demne de admirație. Cu toate acestea, de cele mai multe ori, când îi este rostit numele, Milena Jesenská e pusă în legătură cu Franz Kafka, căruia i-a tradus în limba cehă o serie de texte, căruia i-a adresat mai multe scrisori, acum pierdute, și pentru care a trăit o intensă pasiune, care a lăsat urme profunde asupra amândurora, cu toate că au petrecut împreună doar câteva zile, în cursul anului 1920.

Fără să respecte prea mult cronologia (mai exact, folosindu-se ca de o veritabilă ramă narativă de ultimele zile trăite de Milena la Ravensbrück, cu a căror imagine începe și se sfârșește textul), fără să ofere cititorului încă o imagine în care protagonista să fie privită exclusiv prin prisma relației sale cu Kafka, fără să îngroașe vreodată excesiv tușele, știind cum să păstreze proporțiile, dar și cum să găsească tonul potrivit, *Ravensbrück* (2003)<sup>\*</sup>, romanul scriitorului suedez Steve Sem-Sandberg, are marele merit de a spune nu atât ceea ce am fi tentați să numim „o istorie reală”, și cu atât mai puțin „adevărata istorie a vieții Milenei Jesenská”, ci povestea tulburătoare a unei existențe cu adevărat impresionate. Din paginile acestei cărți, Milena se desprinde cu o incredibilă pregnanță, fără să fie prezentată doar ca o anexă sentimentală ori o pată de culoare din biografia kafkiană și nici ca o notă de subsol a vreunui studiu despre marele precursor al literaturii absurdului, ci ca un veritabil personaj literar, pe de-a-ntregul convingător – și, mai mult decât atât, ca o prezență activă, vie, plină de însuflețire din spațiul cultural ceh al tumultuoaselor decenii interbelice. Împărțită în șapte părți, cartea reconstruiește, deopotrivă, biografia Milenei Jesenská, devenită Milena Polaková, iar apoi Milena Krejcarová, dar și traseul – nu o dată, extrem de sinuos și plin de obstacole – urmat de scrierile ei și mai cu seamă de publicistica ce a și consacrat-o, într-o vreme când a fi jurnalist nu era o activitate prea comodă sau prea ușoară nici pentru un bărbat. Steve Sem-Sandberg pune, astfel, alături, cele două chipuri ale Milenei: pe de o parte femeia frumoasă, impetuoasă, aflată mereu în căutarea unui bărbat care să-i poată oferi suficientă protecție și căldură, dar fără a-l găsi vreodată, ea sfârșind prin a se mulțumi să-și identifice alesul inimii și partenerul ideal pe fragmente, în fiecare din bărbații pe care i-a iubit, fie că a fost vorba despre Ernst Polak, despre Jaromír Krejcar sau despre Franz Kafka. Iar pe de altă parte, excelenta traductoare, autoarea talentată, incisiva ziaristă.

Asta doar dacă nu cumva chipurile Milenei sunt mai multe – iar *Ravensbrück* reușește să-și convingă cititorii că, într-adevăr, acestea sunt mult mai numeroase, dacă e să ne gândim acum doar la acțiunile ei curajoase, menite a-i ajuta pe evreii prizonieri de naziști, sau la modul în care, chiar în lagăr fiind, a reușit nu numai să

<sup>\*</sup> Steve Sem-Sandberg, *Ravensbrück*. Traducere și note de Liliana Donose Samuelsson, București, Editura Humanitas Fiction, 2009.

supraviețuiește, ci și să nu se dea bătută nici o clipă, știind cum să le încurajeze pe kolegele sale de suferință. Pentru a face acest lucru, autorul include în roman o serie de scrisori ale Milenei, precum și numeroase extrase din articolele acesteia, publicate în presa cehă a perioadei interbelice. Textul devine, astfel, fragmentar, secvențele – intitulate, dar fără ca acest model să se repete mecanic ori identic, *Biografie, Ziduri, Scrisori, Chipul istoriei* – fiind cu atât mai autentice. Mai cu seamă atunci când este abordată povestea de dragoste dintre Milena și Kafka, fără vreo stridență, fără accente patetice și cu o naturalețe care, așa cum rareori s-a întâmplat în istoriile mai mult sau mai puțin reale dedicate acestui subiect, reușește cu adevărat să spună mult – și multe. Iar ceea ce nu este spus, Steve Sem-Sandberg știe perfect cum să sugereze. Căci între cei doi se stabilește aproape instantaneu o comunicare uimitoare, având ca punct esențial lectura remarcabilă pe care Milena o face textelor kafkiene, ea înțelegând, printre cei dintâi – și printre puținii, în acel moment! – că, în realitatea romanescă pe care o construia el, Statuia Libertății de la New York poate (și chiar trebuie!) să țină în mână o sabie, nu o torță (așa cum se întâmplă în nuvela *Fochistul*). Și să realizeze, astfel, existența acelu „al treilea spațiu”: „o insulă misterioasă care li se dezvăluia doar lui și acelor cititori în care el avea cea mai mare încredere”. Iar aici, în această lume numai și numai a lor, sigur că Praga putea deveni în orice clipă un oraș plin de țărături, iar Viena putea adăposti, înăuntrul granițelor ei, o întreagă mare. Prin urmare, încetul cu încetul, „toate cuvintele ei vor deveni la unison cu realitatea lui”, iar Milena va realiza, în ciuda despărțirii, pe care o presimte de la bun început, că „aceasta e cea mai prețioasă dovadă de iubire pe care și-ar putea-o da unul celuilalt”. Căci, după cum spune autorul, citând-o pe Irena Vrklejar, „viața nu-i făcută din cuvinte de legătură. Ceea ce există sunt doar întâmplările, iar întâmplările nu fac decât să ne îndepărteze unii de ceilalți.” Iar îndepărtarea și înstrăinarea sunt resimțite acut de Milena, mai cu seamă după ce, în urma unui accident, va suferi o gravă afecțiune a genunchiului, mersul fiindu-i afectat pentru tot restul vieții. Fără să se victimizeze, deși înțelegea perfect gravitatea situației, ea va încerca să facă cel mai important lucru pe care îl putea face într-un asemenea moment: să salveze aparențele, pentru a nu stârni celor din jur sentimente de

milă, scriindu-i prietenei sale, Wilma Löwenbach: „Am un picior cam țeapăn, dar nu-i motiv să mă plâng...”

Scrisul devine, într-un asemenea context, singura șansă de salvare pentru o ființă cu sensibilitatea Milenei. Pentru ea, a scrie va deveni, deci, imperativ necesar, ba chiar obligatoriu, pentru că, altfel, pe planul ontologic, acela al situației de-a-fi-în-lume, angoasa s-ar transforma într-un adevărat și existențial *mal de vivre*. Iar în planul activității sale jurnalistice, scrisul este imaginat de Jesenska drept o veritabilă cură, o terapie și o salvare – unica posibilă – din răul existenței și al lumii tot mai amenințătoare în care trăia și, în egală măsură, manifestarea tot mai accentuată a tendinței de a dobândi credibilitate la nivelul unei veritabile exteriorizări a existenței, după care ea tânjește. Căci pentru Milena Jesenská (iar lucrul acesta reiese cu claritate din toate articolele și eseurile sale și din corespondența rămasă de pe urma ei, mai ales din emoționatele scrisori pe care le trimite fiicei sale, Jana/ Honza), adevărul ființei constă în capacitatea de a-ți păstra umanitatea, chiar și în împrejurările cele mai dureroase, atitudinile sale din anii petrecuți la Ravensbrück fiind cea mai concludentă dovadă în acest sens. În plus, Sem-Sandberg are, în toate aceste pagini, o extraordinară intuiție pe care în ceea ce privește importanța detaliului și a atmosferei, scriitorul reușind să recomună excelent întregul aer specific al Pragăi din epoca destrămării Imperiului Austro-Ungar, structurând, astfel, o imagine adecvată a unei lumi care își trăiește cele din urmă ceasuri. Nu e de mirare, deci, că provenind tocmai dintr-un asemenea spațiu cultural, Jesenská va păstra mereu în memorie – și în suflet – vechea poveste a cavalerilor de pe muntele Blanik, cea pe care îi plăcea atât de mult s-o asculte rostită de mama sa: „Cavalerii se trezesc întotdeauna când țara e amenințată de o mare primejdie și ne eliberează.” Chiar și aflată la Ravensbrück, numită după numărul pe care îl primise, 4714, și nu după numele pe care îl purta, trăind teribile suferințe și umilințe, ea va încerca să-și păstreze convingerea că într-o bună zi legendarii cavaleri vor sosi cu adevărat și vor elibera Cehia și întreaga lume. Și, la fel cum, cu ani în urmă, reușea să vadă marea din Viena și țărăturile din Praga, nu-și va pierde nici o clipă speranța că, fie și după moartea sa, salvarea se va produce. Căci, deși de la un moment dat încolo Milena e pe deplin conștientă că ea nu va mai apuca s-o vadă, nimic n-o va putea împiedica să deschidă, măcar în gând, ferestrele către cer și către libertate.

## Hristos răstignit. A câta oară?

Într-o scenă antologică din romanul lui Dostoievski, *Frații Karamazov*, Ivan îi spune fratelui său mai mic, Alioșa, parabola a Marelui Inchizitor. În conformitate cu aceasta, Hristos ar fi revenit pe pământ, printre oameni, în Spania, în vremea prigoanei Inchiziției. Adus în fața Marelui Inchizitor și recunoscut de acesta de la bun început, lui Hristos îi este dat să asculte discursul pe care conducătorul brațului armat al Bisericii i-l ține, explicându-i nu doar inutilitatea venirii sale, ci și imposibilitatea de a rămâne prea mult în rândul oamenilor, căci simpla sa prezență ar fi de natură să destabilizeze întreaga ierarhie bisericească și, implicit, să răstoarne ordinea tuturor lucrurilor din lumea creștină. Citind romanul lui Nikos Kazantzakis, *Hristos răstignit din nou*<sup>\*</sup>, nu poți să nu te gândești la parabola din *Frații Karamazov* și la acel Hristos care decide să plece, lăsând lumea în care sosise pe neașteptate exact așa cum o găsisese, o lume unde oamenii primesc mesajul cristic doar mediat, adevărurile profunde ale pildelor lui Isus nefiind, din punctul de vedere al atotputernicilor Bisericii, pentru toți. De altfel, Kazantzakis a fost, uneori, comparat cu Dostoievski – iar de alți critici cu Tolstoi – nu doar datorită apropierii tematice a scrierilor lor, ci mai degrabă pentru asemănările structurale identificabile la nivelul strategiilor narrative, care l-au singularizat pe scriitorul grec în contextul prozei secolului XX, atât de înclinată spre experiment (fie acesta joycean, proustian ori de altă natură), el fiind tentat, cel mai adesea, de încercarea de a urma o voce profundă, a unei tradiții culturale la care se va raporta mereu de-a lungul vastei sale activități literare.

Publicat în anul 1948, la doi ani după *Zorba Grecul* (1946), și înainte de *Ultima ispășire a lui Hristos* (1951), romanul *Hristos răstignit*

*din nou* a dat naștere la numeroase controverse în Grecia (și chiar dincolo de granițele ei), autorul ajungând să fie chiar acuzat de blasfemie de reprezentanții Bisericii Ortodoxe, din cauza modului în care a tratat o serie de subiecte considerate intangibile până atunci. Cu toate acestea, nici popularitatea în Occident a lui Nikos Kazantzakis nu a avut prea mult de câștigat căci, chiar și după publicarea acestui roman, numele său a fost adesea trecut cu vederea de critica literară vestică. Fapt explicat, uneori, prin „neajunsurile” limbii elene, care i-ar fi limitat scriitorului accesul la categorii largi de cititori. Pe de altă parte, însă, marile teme ale creației sale nu au fost nici ușor abordabile, nici foarte confortabile pentru reprezentanții doctei critici academice – care, în consecință, au ales, nu o dată, să-l ignore. *Hristos răstignit din nou* nu este o lectură comodă și nici una de delectare. Cu atât mai mult cu cât, depășind nivelul alegoriei despre care s-a discutat adesea în legătură cu romanele pe teme biblice sau religioase ale lui Kazantzakis, cartea aceasta este extrem de actuală, vorbind despre etnici greci aflați sub dominație otomană, despre ascensiunea unora dintre ideile socialiste, despre probleme sociale grave și despre o inegalitate de natură să determine nesfârșite – și aproape imposibil de rezolvat – tensiuni chiar între oameni de aceeași credință și neam.

Subiectul, chiar dacă șocant, nu este, în linii mari, extrem de complicat: în satul Lycovrysi („Izvorul lupului”!), sub ochiul neadormit – dar, în principiu, gata să ignore micile abateri de la reguli – al unui Agă turc (mare iubitor de adolescenți), mai marii comunității decid, chiar în ziua de Paști, ca în anul următor să reprezinte, cu ajutorul oamenilor din sat, tocmai Patimile lui Hristos, sub forma unei piese de teatru apropiată, în esență, de vechile moralități medievale. La inițiativa preotului Grigoris, chiar în acea zi sunt aleși viitorii protagoniști ai viitoarei reprezentații sacre, menite a spori spiritul religios al oamenilor: negustorul Iannakos urmează să fie Apostolul Petru, Kostandis, cârciumarul, va fi Iacov, Mihelis, fiul boierului Patriarheas – Ioan, iar Panaiotaros – Iuda. Frumoasa văduvă Katerina va fi cine altcineva decât Maria Magdalena, iar pentru dificilul rol al lui Hristos este desemnat Manolios, un păstor blond, sfios și plin de pioșenie, cunoscut și pentru viziunile pe care le are uneori. Într-un alt plan, însă, chiar fruntașii satului își joacă încă din această primă scenă propriile

<sup>\*</sup> Nikos Kazantzakis, *Hristos răstignit din nou*. Traducere și note de Ion Diaconescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

roluri, din care se vor dovedi incapabili să iasă: părintele Grigoris se face vinovat de păcatul mândriei, moș Ladas, de acela al zgârceniei, bătrânul Patriarheas de cel al lăcomiei, iar Hagi Nicolis, învățătorul, de lașitate. Și, exact ca într-un mister medieval, ei vor întrupa aceste păcate, cerându-le însă, în același timp, mai tinerilor viitori actori ai Patimilor lui Hristos să fie buni, blânzi și drepecți, astfel încât să joace ca și cum ar trăi. Ceea ce, în fond, se va și întâmpla, deoarece toate personajele esențiale din roman își vor asuma pe de-a-ntregul realitatea rolurilor pe care le interpretează, dar și toată simbolistica acestora. Cu toții, de la zgârcitul moș Ladas, personificarea avariției, sau de la Iannakos, negustorul care anterior era mare amator de mici furcișaguri, și până la blândul Manolios, noua imagine a lui Hristos, cu toții vor deveni, treptat sau dintr-o dată, ceea ce li se spune că reprezintă, mai exact, vor dobândi un deplin sens alegoric ce se va răsfrânge asupra tuturor acțiunilor pe care le întreprind.

Că, dincolo de toate acestea, este vorba, aici, despre marea temă a întregii opere a lui Nikos Kazantzakis, și anume eterna confruntare dintre trup și suflet, dintre materie și spirit, dintre dorința de sfințenie și permanentele ispite e foarte adevărat. Dar poate că, dintre toți protagoniștii din creația scriitorului grec în ansamblu, Manolios ilustrează cel mai convingător preocuparea lui Kazantzakis pentru capacitatea omului de a se autodepăși și nu numai de a-și transforma universul pământesc într-unul spiritual, ci de a se transforma pe sine însuși, până la acel punct în care materia să nu mai difere deloc de spirit. Căci, în scurtă vreme după ce i se oferă rolul lui Hristos, Manolios, citind Sfânta Scriptură și impunându-și singur canoane, ajunge să se identifice, practic, cu imaginea lui Hristos – iar la nivelul lumii din Lykovrysi, chiar să fie Hristos. În aceeași linie alegorică, turcii, a căror amenințare este mereu resimțită, pot fi echivalați cu romanii din Iudeea, Aga cu Pilat din Pont, părintele Grigoris cu Caiafa, iar lupta lui Manolios împotriva tuturor relelor – și a tuturor răilor – are deplina semnificație a unui adevărat război de eliberare spirituală, a cărei victimă sacrificială va fi, desigur, el însuși, acesta fiind semnul ultim al unui destin de care nu poate scăpa și pe care și-l asumă cu toată dăruirea. De aceea, într-un punct culminat marcat și de accente oarecum gotice, comunitatea îl ucide pe Manolios chiar în biserică, la instigările lui Panatotaros / Iuda, și ale

părintelui Grigoris, cel care dorește să restabilească ordinea într-un Lykovrysi care a fost martorul cu inimă de piatră al suferințelor oamenilor veniți în bejenie, conduși de părintele Fotis, și care vor fi exilați pe muntele Sarakina, după ce comunitatea prosperă din Izvorul lupului le refuzase ajutorul atât de necesar la vreme de restriște. În acest fel, noile patimi ale lui Hristos își pun în scenă întregul adevăr cutremurător și pun, în același timp, o uriașă oglindă în fața tuturor așa-zisilor buni creștini, amatori de sfinte slujbe, de odoare sacre și de ritualuri pioase, dar incapabili să înțeleagă suferința celor de lângă ei – și cu atât mai puțin doritori s-o atenueze. În acest context, încercările lui Manolios, ale lui Mihelis, Iannakos și Kostandis de a schimba ceva în modul semenilor lor de a-i privi pe oameni sunt sortite eșecului, însă asta nu-i împiedică pe cei patru prieteni să încerce să facă măcar ei ceva pentru oropșiții de pe Sarakina. Fără îndoială, din acest punct de vedere, construcția narativă din *Hristos răstignit din nou* a reprezentat o extrem de bună pregătire a tehnicii românești pentru *Ultima isipire a lui Hristos*, ambele romane ducând la reacții extrem de violente din partea Bisericii din Grecia.

În romanul de față, opoziția esențială se stabilește, desigur, între Manolios și părintele Grigoris, cel care merge până acolo, încât îl acuză pe tânărul păstor de complot și chiar de propagandă bolșevică sub acoperire, agent venit de la Moscova pentru a destabiliza situația Greciei. Desigur, acest aspect a fost pus adesea în legătură cu simpatia pe care însuși autorul a nutrit-o pentru idealurile comuniste, după călătoria sa în Rusia. Însă, la o analiză atentă, Kazantzakis este mai apropiat de ideile estetice ale lui Gide decât de vreo ideologie socialist-utopică. În fond, preferința sa pentru contradicții, eterna sfâșiere interioară a tuturor protagoniștilor săi, dorința de izgonire a vechilor idoli sunt pe deplin comparabile cu cele exprimate în atâtea și atâtea scrieri ale autorului *Falsificatorilor de bani*. La Kazantzakis, însă, rezultatul acestor atitudini va fi un accentuat mesianism, exprimat prin intermediul unor personaje precum, în *Hristos răstignit din nou*, Manolios. Deloc întâmplător, el este cel mai înfocat apărător al sărmanilor ajunși în bejenie în Lykovrysi – și tot deloc întâmplător este privit cu o totală neînțelegere de către cei din jur, devenind cea mai reușită replică a dostoievskianului Prinț Mășkin. Desigur, forța

cărții lui Kazantzakis e de găsit în toate acestea, dar, deopotrivă, în extraordinara artă cu care scriitorul creează zeci și zeci de personaje, cele mai multe episodice sau secundare, însă fiecare în parte convingător până în cele mai mici detalii, romanul putând fi privit, în fond, și ca un remarcabil exemplu de reconstruire artistică a unei epoci istorice bine definite, dacă ar fi să amintim aici doar spitalizarea delicatei Mariori, fiica părintelui Grigoris și logodnica nefericitului Mihelis.

S-a discutat nu o dată despre posibile apropieri între Nikos Kazantzakis și alți autori și, oricât de surprinzător ar putea să pară, unul dintre cei cu care, la o analiză atentă, autorul *Raportului către El Greco* are, probabil, cele mai profunde afinități este W. B. Yeats, cu care împarte aceeași mistică a permanentei căutări spirituale și aceeași fascinație pentru călătorii – dintre care doar o mică parte sunt dintre cele fizice. În plus, îi aduce alături și ideea omului mereu consumat de flacăra unui ideal, de tentația absolutului și de dorința de a depăși condiționările pământescului. De aici pasiunea și patima – patimile – ce domină scrierile amândurora, dar și noua dimensiune pe care scriitorul grec reușește s-o dea vechii dialectici dostoevskiene a păcatului și a pedepsei.

\*

De-a lungul întregii sale activități literare, Nikos Kazantzakis a fost influențat de filosofia lui Henri Bergson, fiind interesat mai cu seamă de ideile filosofului francez cu privire la evoluția creatoare. În fond, după cum a mărturisit el însuși în repetate rânduri, însăși ideea apariției Divinității ori a „trimișilor” divini în romanele sale, i-a fost inspirată, chiar dacă oarecum indirect, tot de Bergson, scriitorul pornind de la noțiunea bergsoniană de „élan vital”, acea forță vitală preexistentă care tinde să ajungă la un nivel superior de autodeterminare ori de conștiință. Dar pentru a fi vie, însuflețită în adevăratul sens al cuvântului, ea trebuie să coexiste cu materia, adică, altfel spus, să repună în discuție – și să facă acest lucru în mod permanent – întregul sistem dialectic. Din această perspectivă, abisul sau tăcerea deplină vor deveni, pentru Kazantzakis, simbolice pentru un soi de imens creuzet imaterial de unde, ulterior, acel elan vital din filosofia

lui Bergson – și Dumnezeu din opera lui Kazantzakis – poate reîntra în lumea materială și îi poate determina acesteia traiectoria ascensională. Conștiința de sine devine, la rândul său, principalul canal prin care curge spiritul, iar Kazantzakis va susține, în consecință, că tocmai din acest motiv avem cu toții datoria de a-l salva noi înșine mereu pe Dumnezeu pentru a preîntâmpina o stază perpetuă în care, altfel, condiția umană ar risca să se instaleze.

Dialectica distrugerii și re-creării străbate întreaga operă a scriitorului grec, ideile sale filosofice fiind, de altfel, formulate prin intermediul romanelor pe care le-a publicat – și mai cu seamă prin intermediul aceluia care aduc în discuție, precum *Hristos răstignit din nou*, delicatele probleme ale relației dintre credința creștină și acțiunea umană propriu-zisă. Se întâmplă astfel și pentru că, se știe, Kazantzakis era profund legat de tradiția creștină – e cunoscut episodul din propria sa biografie când a petrecut câteva luni de zile pe Muntele Athos, împreună cu Anghelos Sikelianos, în căutarea revelației divine – dar, pe de altă parte, era și profund convins că aceasta nu mai reușea să rezolve marile provocări cu care era confruntată ființa umană în secolul XX. De aici nevoia protagoniștilor din romanul *Hristos răstignit din nou* de a acționa cât mai autentic cu putință și de a face, după ce rolurile le-au devenit clare, tot ce pot pentru a ușura măcar puțin suferințele semenilor, pe care vor ajunge să-i privească, în adevăratul sens al cuvântului, drept fiii lui Dumnezeu. Manolios se simte, astfel, dator să-l salveze, din punct de vedere simbolic, chiar pe Dumnezeu, depășind letargia spirituală în care era cufundată lumea din Lykovrysi, iar datoria sa nu e pur și simplu una strict personală, ci exprimă o nevoie existențială profundă. Tot din același motiv, ceilalți tovarăși ai săi, desemnați a avea roluri în noua reprezentare a patimilor lui Hristos, se pregătesc la rândul lor cu atâta convingere pentru marea îndatorire – pe care o resimt ca pe o adevărată vocație – încât nici măcar nu-și mai pun problema să joace rolurile, ci chiar le trăiesc, într-o neașteptată, poate, expresie a unei veritabile teologii a eliberării spirituale.

Însă Kazantzakis lărgeste mereu perspectiva, iar fiecare nouă lectură a romanului de față dezvăluie noi și noi semnificații – mai cu seamă filosofice – ale faptelor relatate. Astfel, cu toate că accentuează mereu transformarea celor patru prieteni, decizi să devină mai buni



În vederea participării lor la drama sacră ce se pregătește, scriitorul nu rămâne cantonat strict la imaginarul creștin, ci are în vedere marile teme ale dreptății, ale relației dintre individ și comunitate, dar și raportul stabilit de condiția umană cu transcendența. Toate acestea sunt evidente mai ales în scena când grupul de refugiați conduși de părintele Fotis ajunge la Lykovrysi. Deloc întâmplător, ei sosesc și cer ajutorul semenilor lor favorizați de soartă chiar în ziua de Paști, imediat după stabilirea viitoarelor roluri pentru Patimile lui Hristos. În ciuda declarațiilor sale formale cu privire la iubirea aproapelui, părintele Grigoris este cel care îi alungă din sat, nelăsându-le altă șansă decât să viețuiască pe aridul munte Sarakina. Se poate obiecta, desigur, că Nikos Kazantzakis s-a dovedit suficient de lipsit de subtilitate în această scenă, căci culorile în care descrie totul sunt mai degrabă primare: părintele Grigoris este ticălosul, iar Manolios, idealizat încă din aceste prime pagini, are rolul justițiarului, în vreme ce Aga intră fără efort în rolul lui Pilat din Pont, grăbit să se spele pe mâini și să nu-și asume responsabilitatea pentru tensiunile apărute între greci. Pe de altă parte, este de reținut una dintre întrevederile pe care preotul Grigoris le are cu Aga, în încercarea de a-l convinge pe acesta să intervină și să alunge ceata de refugiați flămânzi și murdari, argumentul său esențial fiind că trebuie menținut echilibrul acestei comunități, viața tuturor atârând, practic, de un fir care poate fi cu ușurință distrus, iar astfel s-ar distruge întregul set de reguli impuse, poate, de generații întregi. Argumentul, trebuie să recunoaștem, depășește orice acuzație de simplificare excesivă: căci, deși Lykovrysi pare a fi un loc unde nu se ține seama de condiționări exterioare – nu o dată, totul pare de-a dreptul rupt de istorie – și deși viața localnicilor dă impresia a fi îndestulată și lipsită de griji, situația reală a satului este mult mai delicată decât aparențele lasă să se întrevadă. Doar acest fir subțire menținut într-un fragil echilibru face ca Lykovrysi să prospere, în vreme ce enoriașii părintelui Fotis sunt siliți să-și părăsească vatra satului din cauza distrugerilor cauzate de turci. Distrugeri care sunt mereu la un pas, dovadă furia Agăi în momentul în care descoperă moartea violentă a mult iubitului său Iusufaki, întâmplare ce pune, deodată, viața tuturor sub semnul întrebării și care îl determină – din nou – pe Manolios să încerce să salveze viața semenilor săi – și, din nou, din punct de vedere simbolic, învățătura

creștină și chiar esența Divinității. Dar nici măcar acțiunea lui și încercările sale de a-și asuma o vină care nu-i aparține nu pot schimba mentalitatea oamenilor: într-un univers cum e cel din Lykovrysi, orice schimbare pare un pericol la adresa stabilității – chiar dacă, adesea, această stabilitate nu înseamnă altceva decât permanentizarea unor practici care sunt doar vechi, nu și neapărat bune ori corecte. Pe de altă parte, argumentele lui Grigoris merg pe ideea că, pentru binele comunității se poate trece, la nevoie, peste interesele individuale, însă modul în care interpretează el totul distorsionează chiar și adevărurile cele mai sigure și aduc îndoiala chiar și în conștiința curată a lui Manolios. Fără îndoială, acel fir despre care vorbește popa Grigoris este unul mai degrabă sistemic și se referă, practic, la un întreg conglomerat social, dar viziunea sa este în mod fatal limitată și lipsită de un orizont real. Căci problema se pune, din punctul lui de vedere, dacă nu cumva, ajutându-i pe sărmani, oamenii din Lykovrysi nu riscă cumva să ajungă exact în situația acestora. Fățărnicia preotului e de găsit, însă, în aceea că dincolo de această justificare pe care încearcă s-o prezinte drept unica sa preocupare, e teama lui ca nu cumva mesajul radical al părintelui Fotis să găsească susținători printre săteni, iar în acest fel poziția sa de conducător spiritual să fie șubrezită... Manolios, pe de altă parte, susține, alături de puținii săi prieteni, că cei sărmani trebuie ajutați în orice situație și cu orice risc, iar acțiunile lui Mihelis de a-și ceda întreaga avere în favoarea celor năpăstuiți confirmă ideile acestea, chiar dacă ele se vor dovedi imposibil de pus în practică, deoarece forța comunității este întotdeauna mai puternică decât aceea a individului: oamenii din Lykovrysi îl vor declara nebun pe Mihelis, îi vor interzice să intre în propria sa casă și îl vor hăitui pe străzi, la fel cum ar fi făcut cu un animal scăpat de sub control. Evident, Kazantzakis nu ezită nici o clipă să-l prezinte pe părintele Grigoris drept întruparea lăcomiei și a nestăpânirii, eminența cenușie din spatele tuturor acțiunilor prea puțin gândite ale oamenilor simpli dintr-o comunitate închisă și prea puțin dispusă să reflecteze asupra propriei sale situații. Faptele lui Manolios ori luările sale publice de poziție devin, în acest context, expresia cea mai clară a unei gândiri eliberatoare de constrângerile de orice fel, chiar și de cele religioase. Dar, în egală măsură, din punctul de vedere al lui Grigoris, atitudinea lui Manolios va fi

interpretată nici mai mult, nici mai puțin decât expresia unui spirit bolșevic, gata să pună în pericol însăși existența comunității din Lykovrysi. Numai că această comunitate tinde spre autodistrugere, respingându-i tocmai pe cei care doreau mai mult renașterea ei spirituală, de aici tragismul morții cutremurătoare a lui Manolios, în biserică (moment în care, în paranteză fie spus, sătenii înșiși își joacă rolurile de care nu sunt, însă, nici o clipă conștienți, de prigonitori ai lui Hristos), după toate suferințele pe care i le provocaseră tocmai cei care anterior spuneau că-l apreciază atât de mult. Suferințele sale devin, astfel, un veritabil nou drum al Golgotei pe care tocmai semenii săi îl pun să umble, pătimire pe care tânărul și-o asumă, convins fiind că altfel nu se poate. Hristos este, astfel, pe parcursul acestui roman al lui Kazantzakis, răstignit nu doar a doua oară, ci de fiecare dată când oameni asemenea celor din din Lykovrysi se dovedesc incapabili să înțeleagă și să aprecieze eforturile vreunui Manolios și credința lui într-o posibilă viață mai bună. Scriitorul însuși, marcat de influențele pe care le-a trecut prin filtrul creativității sale – de la cea a lui Nietzsche, cel care clamase că Dumnezeu a murit, până la aceea a lui Bergson sau Buddha – reprezintă un exemplu de autor sfâșiat între tendințe diferite și răstignit, simbolic, chiar el pe crucea metafizicii. Sfâșiere de care, probabil, doar credința în cuvintele încrustate, ca epitaf, pe piatra sa funerară din Creta l-a putut mântui: „Nu sper nimic, nu mi-e frică de nimic. Sunt liber.”

## Cuprins

Fals ghid pentru pasionații de literatură universală (În loc de introducere) / 5
Fernando Pessoa Revisited / 7
Mhail Bulgakov. Adevărul artei / 15
Julio Cortázar. Realitate, ficțiune, experiment românesc / 19
Dincolo și dincoace de ecranul televizorului / 27
Cervantes, Unamuno și realitatea ficțiunii / 32
Cu ardoare, despre literatură / 38
Ian McEwan. În căutarea ispășirii / 43
Profetul, ayatollahul și adevărul / 48
Farmecul discret al sugestiei / 53
A rosti și / sau a scrie / 58
Pe urmele lui Moby Dick / 63
Lectura și lecțiile istoriei / 68
Thomas Wolfe. Capcana geniului și vocația mării literaturi / 72
Miguel Delibes. Exerciții de sinceritate / 78
Vocile Bosniei / 82
Teru Miyamoto. Lunga toamnă a singurătății / 86
Pasiunea dansului și dansul pasiunii / 91
Leo Perutz. Chemarea științei și tentația literaturii / 96
Cameră cu vedere la Tejo / 100
Pierderi, înstrăinare, singurătate. Și ceva pe deasupra / 104
John Fante. Cu dragoste, despre Los Angeles / 109
Joyce Carol Oates. Mister, suspans, suferință / 113
Întinsa Mare a Singurătății / 117
Dragoste, moarte și speranță în Las Vegas / 122
Cel mai rebel scriitor din oraș / 126

Gonzalo Torrente Ballester. Arta de a scrie o cronică / 130
Măine, la fel ca azi. Poimăine, poate, mai bine / 134
Zhang Jie. China din spatele măștilor / 138
Naghib Mahfuz. O mie și una de povești despre Egipt / 143
Istoria adevărului și adevărul istoriei / 148
Paul Auster. Călătoriile noului personaj picaresc / 153
Sfârșitul lumii așa cum o știam / 158
Scrisori și călătorii / 165
Camilo José Cela. Viață <i>versus</i> moarte / 171
Nou portret al artistului / 175
Despre înfrângerile învingătorilor / 179
Anne Hébert. Sensul trecutului / 183
Barry Unsworth. Minunata lume nouă a teatrului / 187
Fumiko Enchi. Eterna fascinație a măștilor / 191
Pablo De Santis. Măști, caligrafie, literatură / 196
Jack Kerouac și drumurile Generației Beat / 200
Abel Posse. O nouă istorie a eternei reîntoarceri / 206
Hwang Sun-Won. Dincolo de povestire, speranța / 211
John Updike, Shakespeare și Gertrude / 216
Ghid astrologic pentru amatorii de literatură postmodernă / 221
Arta iubirii și arta scrierii / 225
Despre iubire și literatură / 230
Căutând certitudini / 234
Naufrațiați în Australia / 238
Compania viselor spulberate / 243
Ferestrele Milenei / 247
Hristos răstignit. A câta oară? / 251

