

Mario Vargas Llosa

Scrisori către un tânăr romancier

Traducere din spaniolă de Mihai Cantuniari

d

Cuprins

[I. Parabola teniei](#)

[II. Catoblepasul](#)

[III. Puterea de convingere](#)

[IV. Stilul](#)

[V. Naratorul. Spațiul](#)

[VI. Timpul](#)

[VII. Nivelul de realitate](#)

[VIII. Mutațiile și saltul calitativ](#)

[IX. Cutia chinezească](#)

[X. Datul ascuns](#)

[XI. Vasele comunicante](#)

[*În chip de post-scriptum*](#)

[- întoarcere la Cuprins](#)

I

Parabola teniei

Dragă prietene,

Scrisoarea dumitale m-a emoționat, fiindcă prin ea m-am văzut pe mine însumi la vârsta de paisprezece-cincisprezece ani, în cenușia Lima de pe vremea dictaturii generalului Odria, entuziasmat de visul de a deveni cândva scriitor, dar și deprimat la gândul că nu știam ce să fac pentru asta, de unde și cum să încep a cristaliza în opere literare acea vocație pe care o simțeam ca pe o poruncă de neamînat: să scriu povestiri care să-i încînte pe cititori așa cum pe mine mă fermecaseră cele ale scriitorilor ce începuseră să-și ocupe locurile în panteonul meu particular: Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Pas-sos, Camus, Sartre.

De cîteva ori mi-a trecut prin cap să-i scriu unuia sau altuia (toți trăiau încă pe atunci), cerîndu-i vreo îndrumare în problema aceea spinoasă: cum să devin scriitor. Însă n-am îndrăznit niciodată, din timiditate, sau poate din cauza aceluși tip de pesimism inhibant — la ce să le mai scriu, cînd știu sigur că nici unul din ei nu va catadicsi să-mi răspundă? — care nimicește de obicei vocațiile multor tineri din țările unde literatura nu înseamnă cine știe ce în ochii majorității și supraviețuiește la periferia vieții sociale, ca o îndeletnicire aproape clandestină.

Pe dumneata nu te-a încercat această paralizie, din moment ce mi-ai scris. Este un început bun în aventura în care ai dori să te lansezi și de la care aștepți — sînt sigur, deși nu reiese din scrisoare — atîtea minuni. Îndrăznesc să-ți sugerez să nu te bazezi prea mult pe asta, nici să nu-ți faci mari iluzii în legătură cu succesul.

Desigur, nu există vreun motiv anume să nu-l obții, dar dacă vei persevera scriind și publicînd, vei descoperi degrabă că premiile, recunoașterea publică, vînzarea cărților, prestigiul social al unui scriitor au o cale a lor foarte *sui generis*, cît se poate de arbitrară, întrucît uneori se feresc ca de foc de cei care le-ar merita cel mai mult, asediindu-i în schimb și covîrșindu-i pe cei mai puțin merituoși. Astfel încît cine vede în succes stimulul esențial al vocației sale se va alege cu visul spulberat, confundînd de fapt vocația literară cu cea a gloriei, a strălucirii, ori a beneficiilor economice pe care le oferă cîteodată literatura, cîtorva scriitori (foarte puțini). Or, lucrurile acestea sînt diferite.

Poate că trăsătura principală a vocației literare constă în faptul că acel care o are trăiește exercitarea acelei vocații ca pe cea mai minunată recompensă de care va avea vreodată parte, mult, mult mai prețioasă decît toate cele pe care i le-ar putea oferi roadele ei. Aceasta este una din certitudinile mele absolute, printre atîtea nesigurante și șovăieli legate de vocația literară: scriitorul simte la modul cel mai intim că scrisul e tot ce i s-a întîmplat mai bun în viață, tocmai fiindcă a scrie înseamnă pentru el cel mai frumos fel posibil de a trăi, indiferent de consecințele sociale, politice sau economice decurgînd din scrisul lui.

Vocația mi se pare a fi punctul de plecare indispensabil în discuția noastră despre ceea ce pe dumneata te însuflețește și te neliniștește totodată: cum să devii un scriitor. E o chestiune misterioasă, de bună seamă, asediată de incertitudine și de subiectivitate. Dar asta nu înseamnă că se sustrage oricărei încercări din parte-ne de a o explica la modul rațional, evitînd mitologia vanitoasă, muiată în religiozitate și trufie, cu care o înconjurau romanticii, făcînd din scriitor un ales al zeilor, o ființă însemnată pe frunte de o forță supraomenească, transcendentă, ca să scrie acele cuvinte divine sub influența cărora spiritul uman se sublimează și, grație contaminării sale cu Frumusețea (cu majusculă, desigur), atinge nemurirea.

Azi nimeni nu mai vorbește așa despre vocația literară sau artistică, însă, deși explicația oferită acum este mai puțin grandioasă ori fatidică, ea ră-mîne totuși destul de vagă, o predispoziție de origine incertă care îi face pe unii bărbați și pe

unele femei să-și închine viața unei activități spre care într-o bună zi se simt chemați, aproape obligați s-o desfășoare, pentru că intuiesc că numai exercitându-și acea vocație — scriind tot felul de istorii, de exemplu — se vor simți realizați, în deplin acord cu sine, oferind tot ce au mai bun, fără senzația mizerabilă a irosirii, vieții lor.

Eu nu cred că ființele omenești se nasc cu un destin prestabilit din momentul zămislirii, ca urmare a întâmplării sau a unei divinități capricioase care le-ar împărți nou-născuților aptitudini, lipsă de aptitudini, poftă și repulsii. Dar nici nu mai cred ceea ce, într-un anumit moment al tinereții mele, aflându-mă sub influența voluntarismului existențialistilor francezi — a lui Sartre, în speță —, ajunsesem să cred că vocația ar fi totodată și o *alegere*, o liberă mișcare a voinței individuale care hotără viitorul persoanei. Deși cred că vocația literară nu este ceva fatidic, înscris în genele viitorilor scriitori, și în ciuda faptului că sînt convins că disciplina și perseverența pot în unele cazuri să producă geniul, am ajuns la convingerea că vocația literară nu se poate explica numai în termenii alegerii libere. Aceasta din urmă, în ochii mei, e desigur indispensabilă, însă doar într-o fază secundă, după o primă înclinație subiectivă, înnăscută sau dobîndită în copilărie ori în prima tinerețe, pe care acea alegere rațională de care e vorba vine s-o întărească, nicidecum s-o fabrice din creștet pînă-n tălpi.

Dacă nu cumva mă înșel în bănuiala asta a mea (sigur, există mai degrabă posibilitatea de a mă înșela decît de-a avea dreptate), o femeie sau un bărbat dezvoltă în mod precoce, din copilărie sau pe la începutul adolescenței, o *predispoziție* de a fantaza, de a-și închipui persoane, situații, întâmplări, lumi diferite de cea în care trăiesc ei, iar această înclinație este punctul de plecare al unei viitoare vocații literare. Desigur însă, de la această pornire de a te îndepărta de lumea reală, de viața adevărată, pe aripile imaginației, pînă la practica literaturii, se cascadează o prăpastie de care marea majoritate a oamenilor nu ajung să treacă. Cei care trec de ea și devin creatori de lumi prin cuvîntul scris, deci scriitorii, sînt o minoritate care adaugă acelei predispoziții sau tendințe mișcarea voinței, denumită

de Sartre *o alegere*. La un moment dat, ei au hotărât să fie scriitori. S-au ales ca atare. Și-au organizat astfel viața încît să preschimbe în cuvînt scris vocația aceea care, înainte, se mulțumea cu fabularea, în impalpabilul și tainicul teritoriu al minții, altor vieți și altor lumi. Or, acesta e chiar momentul pe care dumneata îl trăiești acum: dificila și pasionanta circumstanță cînd va trebui să hotărăști dacă, peste fantazarea unei realități fictive, vei dori s-o și materializezi prin intermediul scri-sului. Dacă aceasta îți va fi alegerea, atunci negreșit vei fi făcut un pas extrem de important, cu toate că el nu-ți poate garanta încă nimic în legătură cu viitorul dumitale de scriitor. Totuși, a te încăpățîna să devii asta și nu altceva, a te decide să-ți orientezi propria viață în funcție de acest proiect e deja o modalitate — unica posibilă — de a începe să fii scriitor. Oare ce obîrșie să aibă acea predispoziție precoce de a inventa ființe și istorii, care e și punctul de plecare al vocației scriitoricești? Cred că răspunsul este: răzvrătirea. Sînt încredințat că acel care se lasă în voia elucubrației de a scorni vieți distincte de cea pe care o trăiește în realitate își manifestă în felul acesta indirect respingerea și criticarea vieții de zi cu zi, a lumii reale, și dorința lui de a le înlocui cu cele iscate din imaginația-i și dorințele sale. De ce și-ar pierde timpul cu ceva atît de evanescent și de himeric — crearea de realități fictive — cel ce este intim satisfăcut de realitatea reală, de viața lui așa cum și-o trăiește? Ce-i drept însă, acel ce se răzvrătește împotriva ei punînd în funcție mașinăria asta complicată și inutilă a scornirii de vieți și de oameni, o poate face împins de nenumărate motive. Altruiste sau mîrșave, generoase ori meschine, complexe sau banale. Natura acestei chestionări esențiale a realității reale, care, după părerea mea, se aține în planul îndepărtat al oricărei vocații de condeier de istorii, nu are cine știe ce însemnătate. Ceea ce contează este ca acea respingere să fie atît de radicală încît să poată alimenta entuziasmul față de operația sau lucrarea asta — la fel de quijotescă precum atacarea morilor de vînt cu sulița în cumpănire — care constă în a înlocui iluzoriu lumea concretă și obiectivă a vieții trăite cu cea subtilă și efemeră a ficțiunii.

Totuși, în ciuda faptului că este himerică, această lucrare se realizează într-un fel subiectiv, figurat, neistoric, și ajunge să aibă efecte de mare importanță în lumea reală, adică în viața oamenilor din carne și oase.

Această situație în răspăr cu realitatea, această nepotrivire care este secreta rațiune de a fi a literaturii — a vocației literare —, face ca tocmai ea să ne ofere o mărturie unică asupra unei epoci date. Viața descrisă de ficțiuni — mai ales de cele mai reușite — nu este niciodată cea trăită *realmente* de cei care le-au inventat, le-au scris, le-au citit și le-au laudat, ci una fictivă, pe care au trebuit s-o creeze artificial fiindcă n-o puteau trăi în realitate, drept care s-au resemnat s-o trăiască doar la modul indirect și subiectiv în care se trăiește această altă viață: a viselor și a ficțiunilor. Altfel spus, ficțiunea este o minciună care tănuiește un adevăr adânc; ea e viața care n-a fost, cea pe care bărbații și femeile unei epoci date au vrut și n-au putut s-o aibă, așa că au fost nevoiți s-o inventeze. Ea nu este zugrăvirea fățișă a Istoriei, ci mai degrabă partea goală de dinăuntru, reversul măștii, neîntîmplarea care tocmai de aceea a trebuit să fie creată de imaginație și de cuvinte, ca să aline ambițiile pe care viața adevărată nu era în stare să le satisfacă, să umple golurile descoperite de acei bărbați și acele femei în jurul lor și pe care ei se străduiau să le populeze cu nălucirile scornite de mintea lor.

Răzvrătirea aceasta este foarte relativă, desigur. Mulți condeieri de istorii nici măcar nu sînt conștienți de ea, și poate că dacă ar conștientiza miezul cel rebel al vocației lor de fantazare ar fi deopotrivă surprinși și speriați, fiindcă în viața lor publică ei nu se consideră cîtuși de puțin niște dinamitarzi secreți ai lumii în care locuiesc. Pe de altă parte, e o răzvrătire destul de pașnică la urma urmei, căci ce mare neajuns îi poți provoca vieții reale dacă îi opui viețile impalpabile ale ficțiunilor? Ce primejdie poate rezulta pentru ea din asemenea competiție? La prima vedere, nici una. Doar e vorba de un joc, nu-i așa? Iar jocurile nu sînt periculoase, atîta timp cît n-au pretenția de a-și depăși spațiul propriu năvălind în viața reală. Ei bine, dacă totuși cineva — să zicem *don Quijote* sau doamna Bovary — se încapățînează să confunde ficțiunea cu viața și încearcă să-și croiască o viață

conform ficțiunilor, atunci rezultatul e de obicei dramatic. Cine va proceda astfel, va plăti crunt cu decepții teribile.

Cu toate acestea, jocul de-a literatura nu e unul inofensiv. Rod al unei intime insatisfacții față de viața așa cum este, ficțiunea e la rîndul ei prilej de nemulțumire, de frustrare. Iar asta se întîmplă fiindcă cel ce, prin lectură, *trăiește* o mare ficțiune — precum cele două menționate, a lui Cervantes și a lui Flaubert — revine la viața reală cu o sensibilitate mult mai ascuțită față de limitările și imperfecțiunile ei, aflînd din acele mărețe fantezii că lumea reală, viața trăită sînt infinit mai mediocre decît cele inventate de romancierii. Această neîmpăcare cu lumea reală, pe care o sîrnește literatura bună, poate în anumite împrejurări să se traducă și într-o atitudine de răzvrătire împotriva autorității, a instituțiilor sau a credințelor prestabilite.

De aceea Inchiziția spaniolă n-a avut nici o încredere în ficțiuni, le-a supus unei aprige cenzuri și a ajuns la atitudinea extremă de a le interzice în toate coloniile americane timp de trei sute de ani. Pretextul era că istoriile acelea absurde puteau să-i distragă pe indieni de la Dumnezeu, unica preocupare cu adevărat importantă în ochii unei societăți teocratice. Aidoma Inchiziției, toate guvernele sau regimurile care pretind să controleze viața cetățenilor au dovedit aceeași neîncredere în ficțiuni și le-au supus acelei vigilente și domesticiri numite cenzură.

Nu se înșelau, nici ea nici ele; sub aparența-i inofensivă, inventarea de ficțiuni este o modalitate de exercitare a libertății și de răfuială cu cei care — fie ei religioși ori laici — ar dori s-o vadă suprimată. Acesta e și motivul pentru care toate dictaturile — fascismul, comunismul, regimurile integriste islamice, despotismele militare africane sau latino-americane — au încercat să controleze literatura îmbrăcînd-o în cămașa de forță a cenzurii.

Dar cu aceste considerații generale ne-am cam îndepărtat de cazul dumitale concret. Să ne întoarcem deci la ce te privește. Ai simțit în forul dumitale intern predispoziția de care vorbeam, peste care ai suprapus un act volitiv și ai hotărît să te dedici literaturii. Bun, dar acum ce va urma?

Ei bine, hotărîrea dumitale de a-ți asuma înclinația aceasta spre literatură ca pe un destin va trebui să devină nici mai mult nici mai puțin decît servitute, de-a dreptul robie. Ca să mă fac înțeles cît mai plastic, îți voi spune că ai săvîrșit deja ceva ce, pare-se, făceau unele doamne din secolul al XIX-lea, speriate de proporțiile trupești la care ajunseseră: ca să-și recapete siluetele de silfide, înghițeau o tenie. Ai avut vreodată ocazia să vezi pe cineva care poartă în măruntaie parazitul acesta oribil? Eu da, și pot să te asigur că sus-pomenitele doamne erau niște eroine, niște martire ale frumuseții. Pe la începutul anilor '60, la Paris, aveam un prieten grozav, pe Jose Marîa, un băiat spaniol, pictor și cineast, suferind de boala asta. Cînd tenia se instalează într-un organism, ea devine una cu el, se hrănește din el, crește și se întărește pe seama lui, și e extrem de greu s-o expulzezi din trupul în care propășește, pe care l-a colonizat. Jose Marie slăbea, deși trebuia să mănînce și să bea (lapte, îndeosebi) în permanență ca să potolească nevoile animalului sălășluind în măruntaie, căci altfel răul de care suferea devenea insuportabil. Însă tot ce mînca și bea el nu era pe gustul lui și nici de plăcerea sa, ci ale teniei. Într-o zi cînd stăteam amîndoi de vorbă într-un bistrou din Montparnasse, m-a surprins cu următoarea mărturisire: „Noi facem o mulțime de lucruri împreună. Mergem la cinema, prin expoziții, batem librăriile și discutăm ore-n șir despre politică, filme, cărți, prieteni comuni. Iar tu crezi că eu fac toate astea ca tine, din pură plăcere. Te înșeli. Eu le fac pentru ea, pentru tenie. Am impresia asta: că tot ce ține acum de viața mea, acțiuni și gînduri, nu le trăiesc pentru mine, ci pentru ființa aceea de dinăuntrul meu, căreia nu-i mai sînt decît un slujitor.” De atunci, îmi place să compar situația scriitorului cu aceea a prietenului meu Jose Marie cînd avea în el o tenie. Vocația literară nu este o distracție, un sport, un joc rafinat la care recurgi în clipele libere. Ci e o devoțiune exclusivă și exclusivistă, o prioritate căreia nu-i poți antepune nimic, o robie liber consimțită care face din victimele ei (din fericitele-i victime) niște bieți sclavi. Ca în cazul prietenului meu de la Paris, literatura devine o activitate permanentă, ceva care cotopește existența, care depășește cu mult orele dedicate scrisului și îmbibă toate celelalte activități, fiindcă vocația literară se hrănește cu viața scriitorului,

aidoma prelungii tenii cînd invadează un trup. Flaubert spunea: „A scrie e un fel de a trăi.” Altfel spus, cine și-a conștientizat această preafrumoasă și absorbitoare vocație nu scrie ca să trăiască, ci trăiește pentru a scrie.

Această idee de a compara vocația scriitorului cu o tenie nu este originală. Am descoperit-o de curînd citindu-l pe Thomas Wolfe (maestrul lui Faulkner și autorul celor două romane ambițioase: *Timp și fluviu* și *Privește, înger, către casa*), care și-a descris vocația ca pe intrarea unui vierme în propria-i ființă: „Căci visul murise pentru totdeauna, milostivul, obscurul, dulcele și uitatul vis al copilăriei. Viermele îmi intrase în inimă și zăcea acolo încolăcit, hrănindu-se din mintea mea, din duhul din mine, din memoria mea. Știam că pînă la urmă am fost cuprins de propriu-mi foc, mistuit de flăcările-mi proprii, sfîșiat de cangea furioasei și nesătulei jinduirii care îmi absorbise viața ani în șir. Pe scurt, știam că o celulă luminoasă, din creier, inimă sau memorie, avea să strălucească pentru totdeauna, ziua, noaptea, la fiecare trezire ori alunecare în somn din viața mea; că viermele se va hrăni și lumina va străluci; că nici o distracție, mîncare, băutură, călătorie de plăcere sau femeie n-o puteau stinge și că niciodată de-acum înainte, pînă cînd moartea avea să-mi învăluie viața în totala-i, definitiva-i întunecare, n-aveam să mai scap de ea.

Am aflat că în sfîrșit devenisem scriitor: am aflat pînă la urmă prin ce trece omul care își preschimbă viața în una de scriitor.”¹

Cred că numai cel care „intră” în literatură așa cum intri într-un ordin religios, hotărît să-și închine acelei vocații timpul, energia, sfortărea, îndeplinește condițiile pentru a ajunge într-adevăr un scriitor și a scrie o operă care să-i supraviețuiască. Cealaltă înzestrare misterioasă pe care o numim talent, geniu, nu se ivește — cel puțin nu printre romancierii, deși există cazuri printre poeți și compozitori — în mod precoce și fulgerător (exemplele clasice sînt, evident, Rimbaud și Mozart), ci după o lungă secvență de ani de disciplină și perseverență. Nu există romancierii precoce. Toți marii, admirabilii romancierii au fost la început condeieri ucenici, al căror talent

¹ Thomas Wolfe, *Historia de una novela, El proceso de creacion de un escritor*, traducere de Cesar Leante, Madrid, Editorial Pliegos, p. 60 (după originalul *The Story of a Novei*, 1936).

s-a consolidat pe îndelete, pe bază de statornicie și de convingere. E foarte încurajator — nu-i așa? — pentru cineva care începe să scrie, exemplul acelor scriitori care, spre deosebire de un Rimbaud, care era poet genial din adolescență, și-au edificat treptat talentul.

Dacă tema aceasta, a gestației geniului literar, te interesează, îți recomand voluminoasa corespondență a lui Flaubert, cu precădere scrisorile către amanta sa Louise Colet trimise între 1850 și 1854, ani în care scria *Madame Bovary*, prima lui capodoperă. Pe mine m-a ajutat mult lectura acestei corespondențe pe când lucram la primele mele cărți. Deși Flaubert era un pesimist/și scrisorile lui sînt pline de injurii la adresa omenirii întregi, dragostea lui pentru literatură nu cunoștea limite. De aceea și-a asumat vocația ca un cruciat, dăruindu-i-se zi și noapte, cu o convingere fanatică, neprecupețind nimic ci pretinzînd totul de la sine pînă la extreme incredibile. Astfel a reușit să-și depășească limitele (foarte vizibile în primele-i scrieri, atît de retorice și de servile față de modelele romantice în vogă) și să scrie romane precum *Doamna Bovary* și *Educația sentimentală*, poate primele două romane moderne.

Altă carte pe care aș îndrăzni să ți-o recomand legată de tema acestei scrisori aparține unui autor foarte diferit, americanul William Burroughs: *Junkie*. Burroughs nu mă interesează deloc ca romancier: istoriile lui experimentale, psihedelice, m-au plictisit întotdeauna în asemenea hal încît nu cred să fi dus pînă la capăt lectura nici uneia dintre ele. Dar prima lui carte, chiar *Junkie*, faptică și autobiografică, unde arată cum a devenit dependent de droguri și cum această dependență — o liberă alegere, venind negreșit peste o mai veche predispoziție — a făcut din el un sclav fericit, un rob deliberat al propriei dependențe, este o descriere fidelă a ceea ce, cred, e în esență vocația literară, a totalei subjugări a scriitorului față de menirea lui și a felului cum aceasta se hrănește din el, determinîndu-l în tot ce este, face sau renunță să facă.

Însă, prietene, scrisoarea asta a mea s-a prelungit dincolo de ce îi este recomandabil unui gen — cel epistolar — a cărui principală calitate ar trebui să fie tocmai scurtimea, așa că îmi iau rămas-bun.

Te îmbrățișez.

II

Catoblepasul

Dragă prietene,

Munca excesivă din ultimele zile m-a împiedicat să-ți răspund cu rapiditatea cuvenită, dar scrisoarea ta mi-a tot dat tîrcoale de cum am primit-o. Nu numai din cauza entuziasmului ei, pe care îl împărtășesc, fiindcă și eu cred că literatura este tot ce s-a inventat mai bun ca să ne apărăm de nefericire și restriște; ci și pentru că problema pe care o pui, „De unde apar istoriile povestite în romane?“, „Cum îi vin temele unui romancier?“, mă intrigă și azi, după ce am scris multe ficțiuni, tot atît ca și în zorii uceniciei mele literare.

Am un răspuns, care însă va trebui să fie mult nuanțat, ca să nu lase impresia unei scorneli sau a unui pur sofism. Rădăcina tuturor istoriilor este experiența celui care le izvodește, trăitul e sursa oricărei ficțiuni. Asta nu înseamnă, desigur, că un roman ar fi întotdeauna o biografie disimulată a autorului său; ci că în orice ficțiune, chiar și în cele iscate de imaginația cea mai debordantă, este posibil să găsești un punct de plecare, un nucleu intim, legat visceral de o sumă de trăiri ale celui care a pus-o pe hîrtie. Citez chiar a spune că nu există excepții de la această regulă și că, prin urmare, invenția chimic pură nu-și are locul în domeniul literar. Așadar, toate ficțiunile sînt arhitecturi înălțate de fantezie și de măiestrie pe baza unor anumite fapte, persoane, împrejurări care s-au întipărit cîndva în memoria scriitorului și i-au declanșat fantezia creatoare, care, cu punctul de pornire în acel nucleu, a construit o lume întregă, atît de bogată și de multiplă încît uneori rezultă aproape imposibil (alteori, fără „aproape“) să mai recunoști în ea acel material autobiografic ce i-a fost

temelia și care este, sub un anumit aspect, legătura secretă dintre orice ficțiune și aversul ei situat la antipodi: realitatea reală.

Într-o conferință de-a mea din tinerețe am încercat să explic acest mecanism zicând că este un *strip-tease* invers. A scrie romane ar fi echivalent cu ce face profesionista care, în fața publicului, își scoate treptat hainele și își arată pînă la urmă trupul gol. Or, romancierul ar repeta operația, dar pe dos. În decursul elaborării romanului, el și-ar îmbrăca, disi-mulîndu-și acțiunea sub nenumărate haine groase și multicolore țesute de imaginația sa, acea goliciune inițială, punctul de plecare al spectacolului. Acest proces este atît de complex și de minuțios încît, de multe ori, nici măcar autorul nu mai e în stare să identifice în produsul finit, în demonstrația exuberantă a capacității sale de a inventa persoane și lumi imaginare, acele imagini depozitate în memoria lui — impuse de viață — care i-au declanșat fan-tezia, i-au fortificat voința și l-au îmboldit să-și ticluiască istoria.

În ce privește temele, cred deci că romancierul se hrănește din sine însuși, precum *catoblepasul*, animalul acela mitic care îi apare Sfîntului Anton în romanul lui Flaubert (*Ispitirea Sfîntului Anton*)*, recreat apoi de Borges în al său *Manual de zoologie fantastică*. *Catoblepasul* este o creatură imposibilă, care se autodevorează, începînd cu picioarele. Într-un sens mai puțin material, desigur, romancierul scormonește și el prin propria-i experiență, căutînd jaloane ori pretexte pentru inventarea de istorii. Și nu doar ca să recreeze personaje, episoade sau peisaje pornind de la materialul oferit de unele amintiri, ci și fiindcă află în acei locuitori ai memoriei lui combustibil pentru voința ce-i este necesară ca să încununeze cu succes procesul acela îndelungat și dificil care e făurirea unui roman.

Îndrăznesc chiar să merg mai departe, în legătură cu temele ficțiunii. Romancierul nu-și alege temele; este ales de ele. Dacă scrie despre anumite chestiuni, e pentru că i s-au întîmplat anumite lucruri, în alegerea temei, libertatea scriitorului este relativă, poate chiar inexistentă. Și, în orice caz, incomparabil mai redusă decît tot ce privește forma literară, domeniu în care, mi se pare, libertatea — responsabilitatea — scriitorului e totală. Impresia mea este că viața — cuvînt mare,

știu — îi impune temele prin intermediul anumitor experiențe care lasă o urmă în conștiința sau în subconștiința lui, după care îl încolțesc ca să se elibereze de ele făcându-le istorii. Aproape că nu mai e nevoie să căutăm exemple ale felului cum temele se impun scriitorilor prin experiența trăită, într-atât toate mărturiile coincid sub acest aspect: cutare istorie, personaj, situație, intrigă m-a urmărit, m-a obsedat, ca o exigență ivită din tot ce e mai intim în personalitatea mea, și a trebuit s-o aștern pe hîrtie ca să scap de ea. Bineînțeles, primul nume care îi vine oricui în minte este cel al lui Proust. Autentic scriitor-catoblepas, nu-i așa? Care altul s-a hrănit mai mult și cu rezultate mai bune din sine însuși, scormonind ca un harnic arheolog în toate cotloanele memoriei sale, decît încetul, zăbavnicul autor al cărții *În căutarea timpului pierdut*, monumentală recreare artistică a propriei peripeții vitale, a familiei, peisajului, prietenilor, relațiilor, poftelor confesabile și inconfesabile, gusturilor și dezgusturilor și, în același timp, a misterioaselor și subtilelor trasee ale spiritului uman în febrila-i preocupare de a stoca, a discrimina, a îngropa și dezgropa, a asocia și disocia, a șlefui sau a deforma imaginile reținute de amintire din timpurile apuse. Biografii (Painter, de exemplu) au putut stabili imense inventare ale lucrurilor trăite și ale ființelor reale, pitite îndărătul somptuoasei inventări a măreței saga românești proustiene, arătîndu-ne cu precizie și limpezime cum a fost înălțată această prodigioasă creație literară cu materialele vieții autorului ei. Dar ceea ce mai cu seamă ne dovedesc aceste inventării ale materialelor autobiografice dezgropate de critică este altceva: e capacitatea creatoare a lui Proust care, folosindu-se de acea introspecție, de scufundarea aceea în trecut, a transformat episoadele destul de convenționale din viața lui într-un superb covor multicolor, într-o stupefiantă reprezentare a condiției umane, observată de pe poziția subiectivității conștiinței special dedublate ca să se observe pe ea însăși pe parcursul existenței. Aceasta ne duce la o altă observație, la fel de importantă ca precedenta. Și anume, că dacă punctul de plecare al invenției românești este trăirea (trăitul), ea nu poate fi însă nicidecum și cel de sosire. Acesta din urmă se găsește la o distanță considerabilă, uneori astrală, de cel dintîi, fiindcă în acest proces intermediar —

golirea, deșertarea temei într-un corp de cuvinte și într-o ordine narativă —, materialul autobiografic trece prin transformări, iese îmbogățit (alteori, sărăcit), amestecat cu alte materiale amintite ori inventate și manipulat, structurat — dacă romanul e o adevărată creație — pînă atinge autonomia totală pe care trebuie s-o mimeze o ficțiune pentru a putea trăi pe cont propriu. (Cele ce nu se emancipează de autorul lor și au doar valoare de documente biografice sînt, negreșit, ficțiuni frustrate.) Sarcina creatoare constă în transformarea acelu material dăruit romancierului de propria-i memorie în lumea aceea obiectivă, construită din cuvinte, care este romanul. Forma este cea care permite închegarea într-un produs concret a ficțiunii, și, în acest domeniu, dacă ideea asta a mea despre strădania romanescă este corectă (am îndoieli că ar fi așa, am mai zis-o), atunci romancierul se bucură de cea mai deplină libertate și prin urmare e răspunzător de rezultat. Dacă ceea ce citești acum printre rînduri este că, după părerea mea, un scriitor de ficțiuni nu e responsabil de temele lui (căci viața i le impune), ci de ce face cu ele transformîndu-le în literatură, și că în ultimă instanță se poate spune despre el că e unicul răspunzător de reușitele sau căderile lui — de mediocritatea ori geniul său —, da, într-adevăr, înseamnă că m-am făcut înțeles, fiindcă asta este exact ce gîndesc.

De ce, între infinitele fapte care se aglomerează în viața unui scriitor, există numai cîteva ce se dovedesc atît de extraordinar de fertile pentru imaginația-i creatoare, pe cînd imensa mulțime a celorlalte defilează prin memorie nedevenind niciodată declanșatoarele inspirației? Nu știu cert. Abia de am o bănuială. Și anume că fețele, întîmplările, situațiile, conflictele care i se impun unui scriitor inci-tîndu-l să fantazeze istorii sînt taman cele ce se referă la acea neîmpăcare cu viața reală, cu lumea așa cum este, care, după cum am comentat în scrisoarea anterioară, ar fi rădăcina vocației romanești, nebănuitul motiv ce îi determină pe o femeie sau un bărbat să sfideze lumea cea reală prin operația simbolică a substituiri ei cu ficțiuni.

Dintre nenumăratele exemple care s-ar putea menționa în sprijinul ideii mele îl aleg pe acela al unui scriitor minor — dar luxuriant pînă la incontinență — din secolul al XVIII-lea francez: Restif de la Bretonne. Și nu-l aleg neapărat pentru

talent — nu-l avea în exces —, ci pentru cât de „grafic” este cazul lui de răzvrătit contra lumii reale, care a ales să-și manifeste rebeliunea înlocuind viața de toate zilele cu o alta construită după chipul și asemănarea celei pe care ar fi preferat-o disidența sa.

În nenumăratele romane scrise de Restif de la Bretonne — cel mai cunoscut este voluminoasa lui autobiografie romanescă *Monsieur Nicolas* — Franța veacului al XVIII-lea, cea rurală și cea urbană, apare documentată amănunțit de către un sociolog, observator riguros al tipurilor umane, al obiceiurilor, rutinelor cotidiene, muncii, sărbătorilor, prejudecăților, gătelilor, credințelor, astfel încât cărțile sale au fost o adevărată comoară pentru cercetători, iar antropologii, etnologii și sociologii au dat iama prin materialul adunat de torențialul Restif de pe șantierele și carierele vremii lui. Totuși, trecînd în romanele semnate de el, această realitate socială și istorică atît de copios descrisă a suferit o transformare radicală, și de aceea se poate vorbi de ea ca despre o ficțiune. Într-adevăr, în lumea aceasta prolixă atît de asemănătoare sub multe aspecte lumii reale care a inspirat-o, bărbații se îndrăgostesc de femei nu din cauza frumuseții chipului lor, a grației siluetei, a zvelteții, fineții, farmecului spiritual, ci, în mod fundamental, din pricina frumuseții piciorului lor sau a eleganței încălțărilor. Restif de la Bretonne era un fetișist, ceva ce făcea din el, în viața reală, un om mai degrabă excentric față de contemporanii lui, o excepție de la regulă, adică, în fond, un „disident” față de realitate. Iar acea disidență, precis impulsul cel mai puternic al vocației lui, ni se dezvăluie în ficțiunile sale, în care viața apare corectată, corijată, refăcută după chipul și asemănarea lui Restif. În lumea aceea, așa cum de fapt lui i se întîmpla, cel mai obișnuit și mai normal lucru era ca atributul primordial al frumuseții feminine, cel mai rîvnit obiect al plăcerii bărbaților — a *tuturor* bărbaților — să fie acea delicată extremitate și, prin extensie, tot ce o acoperă, ciorapii și pantofii. La puțini scriitori se vedește atît de bine procesul acesta de reconvertire a lumii pe care îl săvîrșește ficțiunea, pornind de la subiectivitatea proprie — dorințele, poftetele, visele, frustrările, ranchiunile etc. — a romancierului, ca la acest prolix francez.

Deși într-un chip mai puțin vizibil, mai puțin deliberat, ceva asemănător se petrece cu toți creatorii de ficțiuni. Există ceva în viețile lor aidoma fetișismului lui Restif, ceva care îi face să dorească cu ardoare o lume distinctă de cea în care trăiesc — un ideal altruist de dreptate, o nevoie egoistă de a-și satisface cele mai sordide poftă masochiste sau sadice, o dorință omenească și rezonabilă de a trăi aventura, o iubire de neuitat etc. —, o lume pe care se simt îmboldiți s-o inventeze prin duhul cuvântului, și în care, la modul cifrat în general, să rămână întipărită pendularea lor nemulțumită între realitatea reală și cealaltă realitate cu care viciul ori generozitatea lor ar fi vrut s-o înlocuiască pe cea care le-a fost sortită.

Poate că acum, prietene romancier în devenire, a sosit momentul să luăm în discuție o primejdioasă noțiune aplicată literaturii: autenticitatea. Ce înseamnă să fii un scriitor *autentic*? Neîndoios, ficțiunea însăși este prin definiție o impostură — o realitate care nu există și totuși se străduiește să pară ca atare —, iar orice roman e o minciună ce vrea să treacă drept adevăr, o creație a cărei *putere de persuasiune* depinde exclusiv de folosirea eficace, de către romancier, a unor tehnici de iluzionism și de prestidigitatie care te duc cu gândul la cele ale magicienilor de prin circuri sau teatre. Atunci, are vreun sens să vorbești de autenticitate în domeniul romanului, gen în care tot ce poate fi mai autentic este tocmai amăgirea, înșelarea, mirajul? Da, sens are, dar în felul următor: romancier autentic este acela care ascultă docil de comandamentele pe care i le impune viața, scriind despre aceste teme și evitându-le pe cele care nu se nasc intim din propria-i experiență și nu-i parvin la conștiință cu caracter de necesitate. În asta constă autenticitatea sau sinceritatea romancierului: în a-și accepta demonii proprii și în a-i sluji pe măsura puterilor.

Romancierul care nu scrie despre ceea ce în forul lui intim i se impune și îl stimulează, ci își alege rațional subiectele ori temele la modul detașat și rece, gândind că astfel va dobândi mai ușor succes și recunoaștere, e lipsit de autenticitate și, de aceea, cel mai probabil e și un romancier prost (chiar dacă va avea succes: listele de *bestsellers* sînt pline de romancieri de duzină, după cum prea bine știi). Însă mi se pare dificil să ajungi un creator — un om care transformă realitatea — dacă nu scrii

încurajat și hrănit dinlăuntru de acele fantasme (demoni) care au făcut din noi, romancierii, cîrcotașii esențiali și re-constructorii vieții în ficțiunile pe care le inventăm. Cred că acceptînd această impunere — scriind adică pe baza a tot ce ne obsedează și ne incită și ne este visceral, deși îndeobște misterios unit cu viața noastră — scriem „mai bine”, cu mai multă convingere și energie, și ne găsim mai pregătiți să înfruntăm această lucrare pasionantă dar și dificilă, plină de decepții și chinuri, care este elaborarea unui roman.

Scriitorii care își alungă demonii proprii și își impun anumite teme, crezînd despre primii că nu-s destul de originali și de atractivi, pe cînd temele da, săvîrșesc o greșeală monumentală. O temă în sine nu e niciodată bună sau rea în literatură. Toate temele pot fi ori una ori alta, și asta nu depinde de ele, ci de produsul în care s-a preschimbat tema cînd se materializează într-un roman prin intermediul formei, adică al unei scriituri și structuri narative. Forma în care se întrupează este cea care face ca o istorie să fie originală sau trivială, profundă ori superficială, complexă sau simplă, cea care oferă densitate, ambiguitate, verosimilitate personajelor, ori le prefăce în caricaturi neviabile, în niște marionete de bîlci în mîinile păpușarului. Aceasta este încă una din puținele reguli din domeniul literaturii, dar care, mi se pare, nu admite excepții: într-un roman, temele în sine nu înseamnă nimic, fiindcă vor fi bune sau proaste, atractive sau plicticoase, exclusiv în funcție de ce va face cu ele romancierul prefăcîndu-le într-o realitate de cuvinte organizate într-o anumită ordine.

Cred, prietene, că putem pune punct aici.

Te îmbrățișez.

III

Puterea de convingere

Dragă prietene,

Ai dreptate. Scrisorile mele anterioare, cu ipotezele lor vagi despre vocația literară și sursa de unde izvorăsc temele unui romancier, ca și alegoriile mele zoologice — tenia și catoblepasul — păcătuiesc prin abstracțiune și au incomoda caracteristică de a nu putea fi verificate. Prin urmare a sosit momentul să trecem la chestiuni mai puțin subiective, mai specific înrădăcinate în literar.

Să vorbim așadar despre forma romanului, care, oricât de paradoxal ar părea, este tot ce are el mai concret, fiindcă doar prin formă capătă romanul corp, și natura lui devine tangibilă. Însă, înainte de a naviga pe aceste ape, minunate în ochii celor care, ca tine și ca mine, iubim și practicăm artizanatul ce contribuie și el la făurirea ficțiunilor, merită să stabilim ceva ce dumneata știi cât se poate de bine, deși nu le este la fel de clar multora dintre cititorii romanelor: că separarea aceasta între fond și formă (sau între temă și stil și ordine narativă) este artificială, admisibilă doar din rațiuni expositive ori analitice, și nu are loc niciodată în realitate, deoarece materia narativă a unui roman este inseparabilă de felul cum e povestită. Acest *fel* anume este cel care face ca istoria să fie credibilă sau incredibilă, înduioșătoare sau ridicolă, comică ori dramatică. Desigur, se poate spune că *Moby Dick* relatează istoria unui lup de mare obsedat de o balenă albă pe care o urmărește în toate mărilor de pe glob și că *Don Quijote* povestește aventurile și nenorocirile unui cavaler pe jumătate nebun care încearcă să reproducă pe câmpiile din La Mancha minunatele fapte de arme ale eroilor ficțiunilor cavalești. Dar cine din cei care au citit aceste romane ar mai recunoaște în descrierea „temelor” universurile infinit de bogate și de subtile pe

care le-au creat Melville și Cervantes? Negreșit, pentru a explica mecanismele ce dau viață unei istorii se poate recurge la sciziunea dintre temă și formă romanescă, dar cu condiția de a preciza că ea nu există niciodată, cel puțin nu în romanele bune — în cele proaste da, există, și tocmai asta le face așa — unde cele povestite de ele și modul în care o fac constituie o unitate indestructibilă. Or, aceste romane sînt bune fiindcă mulțumită eficacității formei lor au fost dotate cu o irezistibilă *putere de convingere*.

Dacă dumitale, înainte de a citi *Metamorfoza*, ți s-ar fi spus că tema aceluia roman este transformarea unui modest funcționar într-un dezgustător gândac de bucătărie, probabil te-ai fi gândit, căscînd de plictiseală, că nu vei pune niciodată mîna pe o carte atît de idioată. Totuși, fiindcă ai citit istoria aceea povestită cu magia folosită de Kafka, „crezi” orbește în oribila peripeție a lui Gregor Samsa: te identifici, suferi cu el și simți cum te sufocă aceeași disperare ce îl nimicește pe bietul personaj, pînă cînd, prin moartea lui, se restabilește acea norma-litate a vieții pe care a zdruncinat-o nefericita lui aventură. Iar dumneata crezi orbește istoria lui Gregor Samsa, pentru că autorul ei a fost capabil să găsească, pentru a o relata, o modalitate, un fel — anumite cuvinte, unele tăceri, niște revelații, niscaiva detalii, o organizare a datelor și a traseului narativ — care i se impune cititorului, desființînd toate rezervele conceptuale pe care acesta le-ar putea opune unei astfel de întîmplări.

Ca să înzestrez romanul cu *putere de persuasiune* trebuie să-ți povestești în așa fel istoria încît ea să profite la maximum de trăirile implicite ale anecdoticii și personajelor sale și să izbutescă a-i transmite cititorului iluzia autonomiei ei față de lumea reală în care se află cel care o parcurge. Forța de convingere a unui roman este pe atît de mare pe cît de independent și de suveran ne pare el, cînd tot ce se întîmplă pe parcursul lui ne dă senzația că se desfășoară firesc pe baza mecanismelor interne ale ficțiunii, nu prin impunerea arbitrară a unei voințe exterioare. Cînd un roman ne lasă această impresie de autosuficiență, de emancipare deplină față de realitatea *reală*, de cuprindere în el a tot ce e necesar existenței proprii, atunci a atins maxima

capacitate de convingere. Atunci își seduce cititorii făcându-i să creadă în cele citite, adică în ceva pe care marile romane nici nu par să ni-l povestească, ci să ne facă să-l trăim, să-l împărtășim, prin persuasiunea cu care sînt dotate.

Cunoști fără îndoială faimoasa teorie a lui Bertolt Brecht despre distanțare. El credea că, pentru ca teatrul epic și didactic pe care își propunea să-l scrie să-și atingă obiectivele, era indispensabil să dezvolte, în cursul reprezentației, o tehnică — un fel de a juca, în mișcarea și în vorbirea actorilor, chiar și în modalitatea decorurilor — care să distrugă „iluzia” și să-i amintească spectatorului că ceea ce vede pe scenă nu era viață, ci teatru, o minciună, un spectacol, din care, totuși, trebuia să extragă învățăminte și concluzii care să-l împingă la acțiunea de transformare a vieții. Nu știi ce părere ai despre Brecht. Eu cred că a fost un mare scriitor și că teatrul lui, deși adesea perturbat de prea marcata-i intenție propagandistică și ideologică, este excelent și, din fericire, mult mai convingător decît teoria aceea a lui a distanțării.

Puterea de convingere a unui roman urmărește exact contrariul: să scurteze distanța ce desparte ficțiunea de realitate și, ștergînd acel hotar, să-l facă pe cititor să trăiască minciuna ca pe cel mai nemuritor adevăr și iluzia ca pe cea mai consistentă și mai solidă descriere a realului. Aceasta este formidabila amăgire la care se „dedau” marile romane: de a ne convinge că lumea este așa cum o prezintă ele, ca și cum ficțiunile n-ar fi ceea ce sînt, o lume profund dizlocată și refăcută pentru a satisface pofta de a se recrea (recreatoare a realității) care domină — fie că autorul e conștient de asta, fie că nu — vocația romancierului. Numai romanele slabe au acea forță de distanțare pe care și-o dorea Brecht pentru ca spectatorii lui să poată asimila lecțiile de filozofie politică pe care pretindea să le predea prin operele sale dramatice. Romanul prost, care nu are putere de convingere sau o are într-o măsură diminuată, nu ne convinge de adevărul minciunii povestite; ea ne apare atunci ca atare, o „minciună”, ceva artificial, o invenție arbitrară și fără viață proprie, care se mișcă greoi și împiedicat ca marionetele unui păpușar stîngaci, ale căror sfori manipulate de creatorul lor se văd cu ochiul liber și le dezvăluie caracterul de caricaturi ale ființelor adevărate; peripețiile și suferințele lor decaricaturi cu greu ne pot convinge,

căci nici ele nu le trăiesc, din moment ce sînt niște păcăleli oarecare, lipsite de libertate, vieți împrumutate depinzînd de un stăpîn atotputernic. Sigur că da, suveranitatea unei ficțiuni nu e nici ea o realitate, ci tot o ficțiune. Sau, mai bine zis, o ficțiune este suverană la modul figurat; de aceea am avut mare grijă, referindu-mă la ea, să vorbesc de o „iluzie de suveranitate”, „o impresie de ființă independentă, emancipată de lumea reală”. *Cineva* scrie romanele. Faptul acesta, că nu se nasc prin generație spontană, face ca toate să fie dependente, să aibă un cordon ombilical cu lumea reală. Dar nu numai fiindcă au un autor sînt legate romanele de viața adevărată: ci și pentru că dacă ele, în ceea ce inventează și relatează, n-ar lansa păreri despre lumea cea trăită de cititorii lor, n-ar mai fi pentru aceștia decît ceva foarte îndepărtat și incomunicabil, un artefact impermeabil la experiența lor; niciodată n-ar avea forță de persuasiune, nicicînd nu i-ar putea ferma, seduce, convinge de adevărul din ele și nu i-ar face să trăiască cele narate de parcă le-ar simți pe pielea lor.

Aceasta este ciudata ambiguitate a ficțiunii: aspiră la autonomie, știind că servitutea ei față de real e inevitabilă, și sugerează, prin tehnici alambicate, o independență și o autosuficiență care sînt tot atît de iluzorii precum cele ale melodiilor unei opere despărțite de instrumentele sau vocile care o interpretează.

Or, forma obține aceste miracole, cînd este eficace. Deși, ca în cazul temei și formei, e vorba de o entitate inseparabilă în termeni practici, forma constă din două elemente la fel de importante, care, chiar dacă merg mereu împreună, se pot totuși diferenția din motive analitice și explicative: stilul și ordinea. Primul termen se referă, desigur, la cuvinte, la scriitura cu care se povestește istoria, iar al doilea la organizarea materialelor din care e plămădită aceasta, ceva ce, simplificînd destul, are de a face cu marile axe ale oricărei construcții romanești: naratorul, spațiul și timpul narrative.

Ca să nu dilat nemăsurat scrisoarea asta, las pe seama celei următoare cîteva considerații despre stil, cuvintele în care e povestită ficțiunea, și rolul lui în acea *putere de convingere* de care depinde viața (sau moartea) romanelor.

Te îmbrățișez.

IV

Stilul

Dragă prietene,

Stilul este ingredientul esențial, deși nu unicul, al formei românești. Romanele sînt făcute din cuvinte, astfel încît felul în care romancierul își alege și își organizează limbajul este un factor decisiv pentru ca istoriile lui să posede ori ba forța de persuasiune. Ei bine, limbajul românesc nu poate fi disociat de ceea ce relatează romanul, de tema incarnată în cuvinte, fiindcă singura modalitate de a ști dacă romancierul izbîndește sau dă greș în stră-dania-i narativă este de a constata dacă, grație scriiturii, ficțiunea trăiește, se emancipează de creatorul ei și de realitatea reală și i se impune cititorului ca o realitate suverană.

Prin urmare, doar în funcție de ce povestește poate fi o scriitură eficientă sau ineficientă, creatoare ori letală. Poate că ar trebui să începem, în încercarea asta a noastră de a defini trăsăturile stilului, prin eliminarea ideii de *corectitudine*. Nu contează cîtusi de puțin dacă un stil este corect sau incorect; ci el trebuie să fie eficace, adecvat sarcinii sale care consistă în a insufla o iluzie de viață — de adevăr — istoriilor povestite. Există romancieri care au scris extrem de corect, conform canoanelor gramaticale și stilistice în vigoare la vremea lor, precum Cervantes, Stendhal, Dickens, Garcia Mârquez, și alții, la fel de mari, care au violentat cît au putut acele canoane, comițînd tot felul de încălcări gramaticale și al căror stil e plin de aberații din punct de vedere strict academic, fără ca asta să-i împiedice să fie buni, ba chiar excelenți romancieri, cum ar fi Balzac, Joyce, Pio Baroja, Celine, Cortazar și Lezama Lima. Azorin, care era un extraordinar prozator și cu toate astea un ultraplicticos romancier, a scris în culegerea sa de texte despre *Madrid*

următoarele: „Scrie proză literatul, proză corectă, proză strălimpede, și cu toate acestea proza lui nu face doi bani fără miroseniile grației, ale intenției fericite, ale ironiei, disprețului sau sarcasmului.”² Iată o observație exactă: în sine, corectitudinea stilistică nu presupune nimic în legătură cu dibăcia sau stângăcia cu care scrie cineva o ficțiune.

Și atunci de ce depinde eficacitatea scriiturii românești? De două atribute: de coerența ei internă și de caracteru-i de necesitate. Istoria povestită într-un roman poate fi incoerentă, însă limbajul din care e făurită trebuie să fie coerent pentru ca incoerența aceea să mimeze cu succes că e legitimă și că trăiește. Un exemplu ni-l oferă monologul lui Molly Bloom la sfârșitul romanului *Ulise (Ulysses)* de Joyce, un torent haotic de amintiri, senzații, gânduri, emoții, a cărui forță ce te vrăjește se datorează prozei aparent destrămate și frînte care îl enunță și care păstrează, sub exterioru-i dezlînat și anarhic, o riguroasă coerență, o conformație structurală ce ascultă de un model sau un sistem original de norme și de principii, de care scriitura monologului nu se îndepărtează nicidecum. Este oare aceasta o *descriere* exactă a unei conștiințe în mișcare? Nu. E o invenție literară atît de puternic convingătoare încît nouă ni se pare că reproduce hoinăreala conștiinței lui Molly, cînd de fapt o inventează.

Julio Cortazar se lăuda în ultimii lui ani de viață că scrie „tot mai prost”. Voia să spună că, pentru a exprima tot ce dorea în povestirile și romanele sale, se simțea obligat să caute forme de exprimare din ce în ce mai puțin supuse formei canonice, să sfideze geniul limbii și să încerce a-i impune ritmuri, modele, vocabulare, distorsiuni, astfel ca proza lui să poată reprezenta cu și mai multă verosimilitate personajele și întâmplările scornite de marea-i inventivitate, în realitate, scriind așa de prost, Cortazar scria strașnic. Avea o proză limpede, fluidă, care mima grozav oralitatea, încorporînd și asimilînd cu mare dezinvoltură zicalele, afectările și figurile cu-vîntului vorbit, argentinisme în primul rînd, dar și franțuzisme, de asemeni inventînd cuvinte și expresii cu atîta vervă și bun gust încît ele nu distonau în

² Azorin, *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, p. 63.

contextul frazelor, dimpotrivă, le îmbogățeau cu acele „mirodenii” cerute de Azorîn oricărui bun romancier.

Verosimilitatea unei istorii (forța ei de convingere) nu depinde exclusiv de coerența stilului în care este povestită — tot pe atât de important e și rolul jucat de tehnica narativă —, dar fără aceasta ea ori nu există ori se reduce la minima-i expresie.

Un stil poate fi neplăcut, însă, grație coerenței sale —, eficace. Este cazul, de exemplu, al unui Louis-Ferdinand Celine. Nu știu ce simți dumneata, dar pe mine frazele lui scurte și bîlbîite, pline de puncte de suspensie, zbîrlite de vociferări și de expresii în argou, mă calcă pe nervi. Totuși, n-am nici cea mai mică îndoială că *Voyage au bout de la nuit (Călătorie la capătul nopții)*, ca și, dar în mai mică măsură, *Mort à credit (Moarte pe credit)* sînt romane cu o putere teribilă de persuasiune, a căror vomă de sordid și de extravagantă ne hipnotizează, pulverizînd preîntîmpinările și rezervele estetice sau etice pe care am fi în drept să le opunem.

Ceva asemănător pătesc eu cu Alejo Carpentier, categoric unul dintre marii romancieri de limbă spaniolă, a cărui proză, totuși, considerată în sine, adică în afara romanelor sale (știu că o asemenea separare nu se poate face, dar mă folosesc conștient de ea aici doar ca să fie mai clar ce spun), se află la antipodul tipului de stil pe care îl admir. Nu-mi plac deloc rigiditatea, academismul și manierismul lui livresc, care îmi sugerează clipă de clipă că au fost deliberat construite după căutări minuțioase prin dicționare, nici pasiunea-i vetustă pentru arhaismele și artificiile după care se dădeau în vînt scriitorii baroci ai veacului al XVII-lea. Cu toate astea, proza aceasta, cînd povestește istoria lui Ti Noel sau a lui Henri Christophe în *El reino de este mundo (Împărăția lumii acesteia)*, capodoperă absolută pe care am citit-o și recitit-o de cel puțin trei ori, are o forță de contagiune și dominatoare care îmi anulează rezervele și antipatiile și mă uluiește, făcîndu-mă să cred orbește tot ce se povestește acolo. Cum de reușește așa ceva stilul scrobit și pus la patru ace al lui Alejo Carpentier? Ei bine, grație imbatabilei lui coerențe și senzației de necesitate pe

care ne-o transmite, acelei convingeri pe care o sădește în cititor că numai așa, cu acele cuvinte, fraze și ritmuri, putea fi așternută povestea aceea, nicidecum altfel.

Dacă a pomeni de coerența unui stil este ceva relativ simplu, nu la fel stau lucrurile cînd e vorba de treaba aceea cu *caracterul necesar*, indispensabil pentru ca un limbaj românesc să fie convingător. Poate că maniera cea mai bună de a-l descrie este să ne referim la contrariul lui, la stilul care eșuează cînd vrea să ne relateze o istorie, întrucît îl menține pe cititor la distanță de ea și cu conștiința lucidă, trează, adică netrăind și neîmpărtășind istoria cu personajele ei, ci conștient că *citește* ceva străin de el, ceva ce nu-i aparține. Această neizbîndă se declară atunci cînd cititorul simte o prăpastie pe care romancierul nu s-a priceput s-o astupe scriindu-și istoria, între ce se povestește în ea și cuvintele cu care a fost așternută pe hîrtie. Bifurcarea, ori dedublarea asta între limbajul unei istorisiri și povestea în sine desființează puterea de convingere. Cititorul nu crede în cele povestite, fiindcă stîngăcia și incoerența aceluși stil îl fac conștient că între cuvinte și fapte se cascadează o cezură de netrecut, o falie prin care răzbat tot artificul și întreaga arbitraritate din care se construiește ficțiunea, și pe care numai ficțiunile bine asamblate le șterg, făcîndu-le invizibile. Or, aceste stiluri eșuează fiindcă nu le simțim necesare; dimpotrivă, citindu-le ne dăm seama că istoriile respective, povestite altcum, cu alte cuvinte, ar fi fost mai reușite (ceea ce în literatură înseamnă pur și simplu mai convingătoare). Dar niciodată nu avem acea senzație de dihotomie între cele narate și cuvintele folosite, în povestirile lui Borges, în romanele lui Faulkner sau în istorisirile lui Isak Dine-sen. Stilul acestor autori atît de diferiți ne convinge, pentru că la ei cuvintele, personajele și lucrurile constituie o unitate perfect încheată, ceva ce nici nu concepem că s-ar putea disocia. La această perfectă integrare dintre „fond” și „formă” mă refer cînd vorbesc de atributul de *necesitate* pe care îl are o scriitură creatoare.

Caracterul acesta *necesar* al limbajului marilor scriitori se vedește, prin contrast, prin cît de forțat și de fals devine el la epigoni. Borges este unul dintre cei mai originali prozatori ai limbii spaniole, poate chiar cel mai mare dintre cei produși

de ea în tot secolul XX. Prin însuși acest fapt a exercitat o influență puternică și, dacă mi voie să-o spun, uneori nefastă. Stilul lui Borges este inconfundabil, dotat cu o extraordinară funcționalitate, capabil să insufle viață și credit nemăsurat lumii lui de idei și de curiozități de un rafinat intelectualism abstract, în care sistemele filozofice, dezbaterile teologice, miturile și simbolurile literare și preocuparea reflexiv-speculativă, ca și istoria universală contemplată dintr-o perspectivă eminentemente literară se ajustează materiei prime a invenției. Stilul borgesian se potrivește și se confundă cu tematica aceasta într-un aliaj indivizibil, iar cititorul simte, de la primele fraze ale povestirilor și ale multora din eseurile lui care au inventivitatea și suveranitatea unor adevărate ficțiuni, că ele nu puteau fi scrise decât așa, cu limbajul acela inteligent și ironic, de o precizie matematică — nici un cuvânt nu e în plus, nici unul nu lipsește —> de o eleganță rece și o aristocratică aroganță, care dă înțietate intelectului și cunoașterii în detrimentul emoțiilor și simțurilor, se joacă cu erudiția, face din fală și mândrie o tehnică, înlătură orice formă de sentimentalism și ignoră trupul și senzualitatea (sau le întrezărește, de foarte departe, ca pe niște manifestări inferioare ale existenței omenești) și se umanizează grație subtilei ironii, proaspătă briză abia simțită ce ușurează și atenuază complexitatea raționamentelor, labirinturi intelectuale sau baroce construcții care sînt mai totdeauna temele istoriilor lui. Culoarea și grația acestui stil constă mai cu seamă în adjectivarea sa, care îl zguduie pe cititor prin îndrăzneală și excentricitate („Nimeni nu l-a văzut debarcînd în noaptea *unanimă*”), cu violențele-i și nebănuitele-i metafore, adjectivale și adverbele acelea care nu numai că rotunjesc o idee sau evidențiază o trăsătură fizică ori psihologică a unui personaj, ci sînt și suficiente uneori pentru a crea atmosfera borgiană. Ei bine, tocmai prin caracterul lui necesar, stilul lui Borges este inimitabil. Cînd admiratorii și adepții lui literari împrumută de la el modurile de adjectivare, ieșirile-i ireverențioase, glumele și arogantele lui, acestea scrișnesc și sună fals, ca perucile alea prost lucrate care nu seamănă deloc a păr adevărat și își proclamă falsitatea scâl-dînd în ridicol nenorocita țeastă pe care o acoperă. Jorge Luis Borges fiind un formidabil creator, nimic nu e mai plicticos și mai agasant decât

puzderia de „borgișori”, de imitatori la care, din cauza lipsei de necesitate a prozei pe care o mimează, ceea ce la original era autentic, frumos, stimulant, devine caricatural, urât și nesincer. (Sinceritatea sau nesinceritatea nu sînt în literatură o chestiune etică, ci estetică.)

Ceva asemănător se întîmplă și cu un alt mare prozator de limbă spaniolă, cu Gabriel Garcia Mârquez. Stilul său, spre deosebire de cel al lui Borges, nu este sobru, ci abundent, cîtuși de puțin intelectualizat, mai degrabă senzorial și senzual, de stirpe clasică prin cît e de îngrijit și de corect, însă nicidecum țeapăn ori arhaizant, ci deschis asimilării zicalelor și expresiilor populare, a neologismelor și construcțiilor străine, de o bogată muzicalitate și claritate conceptuală, lipsit de orice complicații și calambururi intelectuale. Căldură, aromă, muzică, toate fibrele percepției și poftele trupului se exprimă la el cu naturalețe, fără pudibonderii, și cu aceeași libertate respiră în el fantezia, slobozită fără nici cea mai mică reținere spre extraordinar. Citind *Cien anos de soledad (Un veac de singurătate)* sau *El amor en los tiempos del câlera (Dragostea în vremea holerei)* ne covîrșește impresia că doar povestite cu acele cuvinte, în acel chip, cu acel ritm, istoriile devin credibile, verosimile, fascinante, emoționante; că, fără modalitățile acelea, în schimb, nu ne-ar fi putut vrăji așa cum o fac, fiindcă istoriile acelea sînt cuvintele care le povestesc.

Adevărul e că acele cuvinte sînt istoriile pe care le înșiră; de aceea, cînd alt scriitor își însușește stilul tipic al lui Mârquez, literatura rezultată din această operație sună strident, a simplă caricatură. După Borges, Garda Mârquez este scriitorul cel mai imitat al limbii noastre comune, și deși unii din discipolii săi au avut succes, adică mulți cititori, totuși opera lor, oricît de sîrguincios ar fi discipolul, nu trăiește o viață proprie, iar caracterul ei ancilar, forțat, se vădește cu ușurință. Literatura este artificio pur, însă marea literatură reușește să mascheze datul acesta, pe cînd cea mediocră îl trîmbițează.

Deși pare-mi-se că prin cele de mai sus ți-am spus cam tot ce știu despre stil, totuși ca să dau ascultare cererii dumitale urgente de sfaturi *practice* ți-l voi da pe acesta: din moment ce nu poți fi romancier fără a avea un stil coerent și necesar, iar

dumneata asta vrei să fii, atunci caută-ți și găsește-ți stilul *propriu*. Citește din plin, fiindcă e cu neputință să ai un limbaj bogat, dezinvolt, fără să citești multă literatură bună, și încearcă, atât cât se poate, pentru că nu-i totdeauna ușor, să nu imiți stilurile romancierilor pe care îi admiri cel mai mult și care te-au făcut să îndrăgești literatura. Imită-i în orice altceva: în stăruința, în disciplina, în maniile lor, și asimilează-ți, dacă ți se par corecte, convingerile lor. Dar încearcă să eviți a le reproduce mecanic figurile și modalitățile scriiturii, fiindcă, de nu vei izbuti să-ți elaborezi un stil personal, care să convină mai mult decât oricare altul celor povestite de dumneata, istorisirile nu-ți vor ieși așa cum trebuie, adică saturate de puterea de convingere care să le insuflă viață. Da, e cu puțință a căuta și a găsi stilul propriu. Citește, rogu-te, primul și al doilea roman al lui Faulkner. Vei vedea cum între mediocrul *Mosquitoes (Țînțarii)* și remarcabilul *Flags in the dust {Flamuri în țarina}*, prima versiune a lui *Sartoris*, scriitorul Sudului și-a găsit stilul, acel labirintic și maiestuos limbaj în același timp religios, mitic și epic, în stare a însufleți saga ținutului *Yoknapatawpha*. Flaubert și-a căutat și și-a găsit și el stilul între prima versiune a *Ispitirii Sfântului Anton*, cu o proză torențială, stufoasă, de un lirism romantic, și *Madame Bovary*, unde acea despletire stilistică a fost supusă unei purgării extrem de severe, și toată exuberanța emoțională și lirică din el a fost reprimată nemilos, în scopul aflării unei „iluzii de realitate” pe care, într-adevăr, avea s-o obțină în mod inegalabil în decursul celor cinci ani de muncă supraomenească la care s-a înhămat pentru a-și scrie prima capodoperă. Poate știi, poate nu, că Flaubert avea, în legătură cu stilul, o teorie: aceea a cuvântului potrivit (*le mot juste*). Iar cuvântul nimerit era acela — unicul — care putea exprima perfect ideea. Obligația scriitorului era de a-l găsi. Dar cum știa că l-a nimerit? Asta i-o spunea auzul: cuvântul era *juste* când suna bine. Ajustarea aceea perfectă dintre fond și formă — dintre cuvânt și idee — se traducea în armonie muzicală. În consecință, Flaubert își supunea toate frazele probei *de la gueulade* (a strigatului în gura mare, a vociferării). Ieșea afară ca să citească răcnind cele scrise, pe o scurtă alee mărginită de tei care există și acum acolo unde a fost căsuța lui de la Croisset: *l'allee des*

gueulades (aleea strigatului). Acolo citea aproape zbierînd cele scrise, și urechea îi spunea dacă nimerise, ori dacă trebuia să mai caute cuvinte și fraze pînă la aflarea acelei perfecțiuni artistice pe care a urmărit-o cu o tenacitate fanatică, pînă a atins-o.

Îți amintești cumva versul lui Ruben Dario: „O formă care nu-mi nimerește stilul”? Mult timp m-a descumpănit acest vers, pentru că, gîndeam eu, oare stilul și forma nu-s tot aia? Cum adică să cauți o formă, cînd o ai deja? Acum însă înțeleg mai bine că e posibil, fiindcă, așa cum ți-am spus și în altă scrisoare, scriitura e doar un aspect al formei literare. Altul, la fel de important, este tehnica. Da, cuvintele nu s de ajuns ca să scrii o proză bună. Însă scrisoarea aceasta s-a lungit prea mult și s-ar cuveni să lăsăm treaba asta pe mai încolo.

Te îmbrățișez.

V

Naratorul. Spațiul

Dragă prietene,

Mă bucur că mă îmbii să vorbesc de structura romanului, artizanatul sau meșteșugul acesta care susține ca un tot armonios și viu ficțiunile ce ne încântă și a căror putere de convingere este atât de mare încât ni se par suverane: de sine stătătoare, autogenerate, autosuficiente. Însă știm deja că așa par numai. În fond, ele nu sînt așa, ci au reușit să ne contagieze cu iluzia asta, grație vrăjii cuprinse în scriitura lor și priceperii cu care au fost construite. Am vorbit deja de stilul narativ. Acum va trebui să ne ocupăm de tot ceea ce privește organizarea materialelor care formează un roman, de tehnicile puse în joc de un romancier pentru a-și dota ficțiunile cu putere persuasivă.

Varietatea problemelor sau provocărilor cărora trebuie să le facă față cel ce se încumetă să scrie o istorie poate fi grupată în patru mari grupe, după cum se referă la:

- a) povestitor,
- b) spațiu,
- c) timp,
- d) nivelul de realitate.

Adică, la cel ce povestește istoria și la cele trei puncte de vedere care apar în orice roman întrepătrunse intim și de a căror alegere și folosire depinde, la fel ca de eficacitatea stilului, ca o ficțiune să ne poată surprinde, emoționa, exalta ori plictisi.

Mi-ar plăcea să vorbim azi de narator, personajul cel mai important al tuturor romanelor (fără nici o excepție) și de care, sub un anumit aspect, depind toate

celelalte personaje. Însă, înainte de orice, este necesar să clarificăm o neînțelegere foarte răspîndită, care constă în a-l identifica pe narator, pe cel ce povestește istoria, cu autorul, cu cel care o scrie. Iată o eroare extrem de gravă, comisă pînă și de mulți romancierii care, hotărînd să-și aștearnă istoriile la persoana întâi și folosindu-se deliberat de propria lor biografie ca temă, cred că ei sînt naratorii ficțiunilor lor. Se înșală. Un povestitor este o ființă făcută din cuvinte, nu din carne și oase așa cum sînt autorii: el trăiește numai și numai în funcție de romanul povestit și doar pe durata narării lui (hotarele ficțiunii sînt cele ale ființării sale), pe cînd autorul are o viață mai bogată și mai diversă, ce precedă scrisul la romanul acela și se continuă după, și care nici măcar atîta timp cît lucrează la text nu e absorbită pe deplin de el.

Povestitorul este întotdeauna un personaj inventat, o ființă fictivă, precum celelalte, cele „povestite”, dar mai important decît ele, pentru că de felul cum acționează — arătîndu-se sau ascunzîndu-se, zăbovind ori precipitîndu-se, mergînd de-a dreptul sau dînd tîrcoale, fiind limbut ori sobru, jucăuș sau serios — depinde ca ele să ne convingă ori ba de adevărul lor, să ne pară reale sau doar caricaturale. Conduita naratorului este hotărîtoare pentru coerența internă a unei istorii, care, la rîndu-i, e factorul esențial al puterii ei de convingere.

Prima problemă pe care trebuie s-o rezolve autorul unui roman este următoarea: „Cine va relata istoria?” Posibilitățile par nenumărate, dar, în general, se reduc cu adevărat doar la trei opțiuni: un narator-personaj, un narator omniscient exterior și străin de istoria povestită, sau un narator ambiguu despre care nu știm prea bine dacă relatează din-lăuntru ori din afara lumii descrise. Primele două tipuri de povestitor sînt cele cu o tradiție mai veche și mai verificată; ultimul, în schimb, de sorginte foarte recentă, este un produs al romanului modern. Pentru a ne da seama care a fost alegerea autorului, este suficient să verificăm ce persoană gramaticală povestește ficțiunea: un *el*, un *eu* sau un *tu*. Persoana gramaticală dinspre care vorbește naratorul ne dă de știre care e situația lui față de spațiul unde se desfășoară acțiunea pe care ne-o prezintă. Dacă o face dinspre un *eu* (sau un *noi*, caz rar dar nu imposibil, amintește-ți de *Citadelle - Citadela* — de Antoine de Saint-

Exupery sau de multe pasaje din *The Grapes of Wrath* — *Frucele mâniei* — de John Steinbeck), se află în acel spațiu, alternând cu personajele istoriei. Dacă o face dinspre persoana a treia, un *el*, se află în afara spațiului povestit și este, așa cum se întâmplă în atâtea romane clasice, un nara-tor-omniscient, care îl imită pe Dumnezeu Tatăl cel atotputernic, fiindcă vede totul, infinitul mare și cel mic al lumii povestite, și știe totul, însă nu face parte din lumea aceea, pe care ne-o prezintă din exterior, din perspectiva privirii sale plutind pe deasupra. Și atunci, oare în ce parte a spațiului se găsește naratorul care povestește dinspre a doua persoană gramaticală, un *tu*, așa cum se întâmplă, de pildă, în *L'emploi du temps (Orar riguros)* de Michel Butor, în *Aura* de Carlos Fuentes, în *Juan sin tierra (Juan cel fără țară)* de Juan Goytisolo, în *Cinco horas con Mario (Cinci ore cu Mario)* de Miguel Delibes sau în multe capitole din *Galindez* de Manuel Vazquez Montalbân? N-o putem ști dinainte, doar din perspectiva acestei a doua persoane gramaticale în care s-a instalat, fiindcă acel *tu* ar putea fi al unui autor-omniscient, exterior lumii narate, care dă ordine imperative, impunând să se întâmple cele povestite, ceva ce se petrece astfel numai grație voinței lui nestrămutate și deplinelor lui puteri nelimitate, de care dispune acest imitator al Demiurgului. Însă la fel de bine s-ar putea ca acest povestitor să fie o conștiință care se dedublează și își vorbește sieși prin subterfugiul lui *tu*, un narator-personaj cam schizofrenic, implicat în acțiune dar care își ascunde identitatea în ochii cititorului (ba uneori în propriii ochi) prin complicația asta a dedublării. In romanele povestite de un narator care vorbește dinspre persoana a doua nu poți ști cu adevărat care e situația, decât atunci când ea se lasă dedusă din evidențele interne ale respectivei ficțiuni.

Vom numi *punct de vedere* spațial relația aceasta care există în toate romanele, între spațiul ocupat de narator și cel povestit, și vom spune că el este determinat de persoana gramaticală dinspre care se vorbește. Posibilitățile sînt acestea trei:

a) un narator-personaj, care narează dinspre persoana întâi gramaticală, punct de vedere în care spațiul povestitorului și cel narat se confundă;

b) un narator atotștiutor, care narează dinspre persoana a treia gramaticală și ocupă un spațiu distinct și independent de cel unde se întâmplă cele povestite;

c) un narator ambiguu, pitit în spatele unei persoane a doua gramaticale, un *tu* care poate fi vocea unui povestitor omniscient și atotputernic care, din afara spațiului narat, ordonă imperativ să se întâmple cele povestite, sau vocea unui narator-personaj, implicat în acțiune, care, din timiditate, dibăcie, schizofrenie sau pur capriciu, se dedublează și își vorbește sieși, adresându-se și cititorului.

Cred că, schematizând totul așa cum am făcut-o mai sus, *punctul de vedere* spațial ți se pare foarte limpede, ceva ce se poate identifica din prima ochire aruncată peste frazele de început ale unui roman. Dar asta se întâmplă numai dacă ne mulțumim cu generalizarea abstractă; când ne apropiem de partea concretă, de cazurile particulare, vedem că în acea schemă își fac loc variante multiple, ceea ce face ca fiecare autor, după ce și-a ales punctul de vedere spațial ca să-și povestească istoria, dispune de o amplă gamă de inovații, de o vastă marjă de nuanțări, adică de originalitate și libertate.

Îți amintești cum începe *Don Quijote*? Negreșit că da, fiindcă avem de-a face cu unul din cele mai memorabile debuturi de roman din câte există: „într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu țin să-mi aduc aminte...” (varianta Ion Frunzetti, 1965 — *n.t.*). Luându-ne după clasificarea dinainte, nu avem nici o îndoială: naratorul romanului este instalat în persoana întâi, vorbește dinspre un *eu*, prin urmare e un narator-personaj al cărui spațiu e același cu al istoriei. Totuși, degrabă descoperim că, deși autorul nostru se interpune din când în când ca în prima frază și ne vorbește dinspre acel *eu*, nu e vorba cîtuși de puțin de un narator-personaj, ci de un narator-atotștiutor, tipicul povestitor concurent al lui Dumnezeu, care, dintr-o învăluitoare perspectivă exterioară, ne povestește acțiunea ca și când ar face-o de din afară, dinspre un *el*. De fapt, narează dinspre un *el*, cu micile excepții când, ca la început, *se mută* la persoana întâi și i se arată cititorului, rela-tînd dinspre un *eu* exhibiționist care abate atenția (căci prezența lui subită într-o istorie din care nu face parte este un spectacol gratuit care îl distrage pe cititor de la cele întîmplate

acolo). Aceste mutații sau salturi în punctul de vedere spațial — de la un eu la un el, de la un narator omniscient la un narator-personaj, sau viceversa — tulbură perspectiva, distanța celor povestite, și pot fi justificate ori nu. Iar dacă nu sînt, dacă aceste schimbări de perspectivă spațială nu-s decît fanfaronade gratuite ale omnipotenței naratorului, atunci nepotrivirea pe care o introduc conspiră împotriva iluziei, slăbind puterile de convingere ale istoriei.

Dar, totodată, ne dau o idee despre bogăția paletelor de care dispune un povestitor și despre *mutațiile* pe care acesta le poate provoca, modificînd cu salturile astea de la o persoană gramaticală la alta perspectiva de desfășurare a acțiunii.

Să observăm cîteva cazuri interesante de multi-funcționalitate a acestor *salturi* sau *mutații* spațiale ale autorului. Precis că îți amintești începutul lui *Moby Dick*, iarăși unul dintre cele mai tulburătoare din proza universală: „*Caii me Ishmael*” („Numiți-mă Ishmael”, în varianta lui Șerban Andronescu, 1962 și 1993. Vargas Llosa dă aici varianta spaniolă, care sună astfel: *Să zicem că mă cheamă Ismael. — n.t.*) Extraordinar început, așa-i? Cu doar trei cuvinte englezești, Melville reușește să ne provoace o nemaipomenită curiozitate față de acest narator-personaj a cărui identitate ne rămîne necunoscută, fiindcă nici măcar n-avem certitudinea că s-ar numi Ishmael. Punctul de vedere spațial este foarte bine definit, desigur. Ishmael vorbește dinspre persoana întîi, e un personaj printre toate celelalte ale istoriei, deși nu cel mai important — acela fiind fanaticul și iluminatul căpitan Ahab, de nu cumva este inamica lui, acea absență atît de obsesivă și de prezentă care e balena albă pe care o urmărește pe toate mările globului —, totuși un martor care a participat la o mare parte a aventurilor povestite (pe celelalte le știe din auzite și le retransmite cititorului). Acest punct de vedere este riguros respectat de autor de-a lungul istoriei, însă numai pînă la episodul final. Pînă atunci, coerența punctului de vedere spațial este absolută, fiindcă Ishmael nu povestește (nu știe) decît cele cunoscute de el prin propria-i experiență de personaj implicat în istorie, ceea ce sporește puterea de persuasiune a romanului. Numai că în final, cum poate mai ții minte, are loc acea teribilă hecatombă, în cursul căreia monstroasa făptură marină

îi nimicește pe căpitanul Ahab și pe toți marinarii de pe vasul său *Pequod*. Strict obiectiv vorbind, și în numele acelei coerențe interne a povestirii, concluzia logică ar fi că și Ishmael moare laolaltă cu toți tovarășii lui de aventură. Dar, dacă dezvoltarea asta logică ar fi fost respectată, cum ar mai fi fost cu puțință oare să ne depene istoria cineva care a pierit în ea? Ca să evite această gravă nepotrivire și să nu transforme *Moby Dick* într-o relatare fantastică, al cărei narator ne-ar povesti ficțiunea de dincolo de mormânt, Melville îl face să supraviețuiască (printr-o minune) pe Ishmael, lucru pe care îl aflăm din-tr-un Epilog al istoriei, pe care însă nu-l mai scrie personajul, ci un narator omniscient, străin lumii povestite. Găsim deci în paginile finale din *Moby Dick* o mutație spațială, un salt de la punctul de vedere al unui narator-personaj, al cărui spațiu este cel al istoriei relatate, la acela al unui narator atotștiutor care ocupă un spațiu diferit și mai mare decât cel povestit (din moment ce din spațiul său îl poate observa și descrie pe celălalt).

Nici nu mai trebuie să-ți spun ceva ce dumneata, fără îndoială, ai observat de mult: că aceste mutații ale povestitorului nu sînt rare în romane. Dimpotrivă, e normal ca romanele să fie relatate (deși nu întotdeauna ghicim asta de la început) nu de unul, ci de doi, dacă nu și de mai mulți naratori, care „preiau ștafeta”, ca să zic așa, cu un termen din sport, pentru a depăna istoria.

Exemplul cel mai „grafic” de preluare a ștafetei — de mutații spațiale - care îmi vine în minte este *As I lay dying* {*Pe patul de moarte*; în spaniolă *Mientras agonizo* — *n.t.*), romanul lui Faulkner care povestește călătoria familiei Bundren de-a lungul micului teritoriu din Sud ca să-și îngroape mama, pe Addie Bundren, ce își dorise să fie îngropată acolo unde văzuse lumina zilei. Călătoria aceasta are trăsături biblice și epice, pentru că trupul mamei se descompune sub soarele implacabil al *Deep South-ului*, dar familia își urmează neabătut traseul, împinsă de convingerea aceea fanatică pe care au îndeobște personajele faulkneriene. Îți amintești cum e povestit romanul acesta, mai bine zis cine îl povestește? Mulți naratori: toți membrii familiei Bundren. Istoria este distilată de conștiințele fiecăruia din ei, sta-bilindu-se o perspectivă itinerantă și multiplă. Povestitorul este, în toate cazurile, un narator-

personaj, implicat în acțiune, instalat în spațiul narat. Dar, deși sub acest aspect punctul de vedere spațial se menține neschimbat, identitatea naratorului diferă de la un personaj la celălalt, în așa fel încât în cazul acesta mutațiile au loc nu ca la *Moby Dick* sau la *Don Quijote*, de la un punct de vedere spațial la altul, ci, fără a ieși din spațiul narat, de la un personaj la altul. În general, dacă aceste mutații sînt justificate, contribuind la dotarea ficțiunii cu mai mare densitate și bogăție sufletească și cu un spor de trăiri, ele îi rămîn invizibile cititorului, furat de excitația și curiozitatea deșteptate de istorie. În schimb, dacă ele nu parvin la acest rezultat, se întîmplă taman contrariul: resursele tehnice devin prea vizibile, și atunci ni se par forțate și arbitrare, niște cămăși de forță ce împiedică personajele istoriei să fie spontane și autentice. Nu e cazul nici cu *Don Quijote*, nici cu *Moby Dick*, bineînțeles.

Nu e cazul nici cu minunata *Madame Bovary*, altă catedrală a genului romanesc, unde asistăm de asemenea la o foarte interesantă mutație spațială. Mai ții minte începutul cărții? „Eram în sala de meditație cînd directorul intră urmat de un elev nou, îmbrăcat orășenește, și de un băiat de serviciu, care aducea un pupitru din cele mari.” (Varianta Demostene Botez, 1968 — *n.t.*) Cine este naratorul? Cine vorbește dinspre acest *noi* N-o s-o știm niciodată. Singurul lucru evident este că e vorba de un nara-tor-personaj, al cărui spațiu coincide cu cel povestit, martor direct al celor narate, fiindcă relatează dinspre persoana întîii plural. Fiind vorba de un *noi*, nu putem elimina presupunerea că vorbește un personaj colectiv, poate toți elevii clasei aceleia unde este adus tînărul Bovary. (Eu, dacă îmi dai voie să citez un pigmeu alături de gigantul care e Flaubert, am scris o povestire, *Los cachorros - Puiendrii*, dar și *Mucoșii* —, din perspectiva spațială a unui nara-tor-personaj colectiv, gașca de prieteni din cartierul protagonistului, Pichulita — „Puțică” - Cuellar.)

Dar la fel de bine s-ar putea să fie vorba de un singur elev, care să povestească dinspre un „noi”, din discreție, modestie ori timiditate. Ei bine, acest punct de vedere se menține numai cîteva pagini, în care, de două-trei ori auzim vocea asta la persoana întîii povestindu-ne o istorie la care e limpede că a fost de față. Însă, într-un

moment greu de precizat — dibăcie care ne trimite cu gîndul la tehnica migăloasă și meșteșugită a autorului —, vocea aceea nu mai este a unui narator-personaj, ci se metamorfozează în cea a unui narator omniscient, străin de istorie, instalat într-un spațiu diferit de al ei, și care nu mai povestește dinspre un *noi*, ci dinspre persoana a treia gramaticală: el. Acum, mutația este a punctului de vedere: acesta era la început cel al unui personaj, apoi devine al unui Dumnezeu atotștiutor și invizibil, care vede totul, știe totul și relatează totul fără a se arăta, fără a se implica. Or, această nouă perspectivă va fi riguros respectată pînă la sfîrșitul romanului.

Flaubert care, în scrisorile lui, a dezvoltat o întregă teorie despre genul romanesc, a fost un partizan necondiționat al invizibilității naratorului, susținînd că ceea ce am numit noi suveranitatea sau autosuficiența unei ficțiuni depinde de uitarea din partea cititorului a faptului că citește ceva povestit de cineva; impresia acestuia trebuie să fie că asistă la ceva ce se autogenerază sub ochii lui, ca printr-un act de necesitate implicit romanului însuși. Pentru a obține invizibilitatea naratorului atotștiutor, a creat și a perfecționat diverse tehnici, dintre care prima a fost neutralitatea și impasibilitatea naratorului. Acesta trebuia să se limiteze la a povesti, necomentînd cele relatate. A comenta, a interpreta, a judeca sînt intruziuni ale autorului în istorie, manifestări ale unei prezențe (ale unui spațiu, ale unei realități) distincte de cele ce alcătuiesc realitatea romanescă, ceva ce omoară iluzia autosuficienței ficțiunii, pentru că dă de gol natura-i parazită, derivată, dependentă de ceva, de cineva din afara istoriei. Teoria lui Flaubert despre „obiectivitatea” naratorului, ca preț al invizibilității lui, a fost amplu însușită și urmată de romancierii moderni (de mulți dintre ei fără s-o știe măcar), și de aceea poate că nu este exagerat să-l numim romancierul care inaugurează romanul modern, trasînd între acesta și romanul romantic sau clasic un hotar tehnic.

Asta nu înseamnă, desigur, că, întrucît în ele naratorul este mai puțin invizibil, iar uneori e cam prea vizibil, romanele romantice sau cele clasice ni s-ar părea defectuoase, lipsite de sens ori de forță de convingere. Nici pomeneală. Înseamnă doar atît: că, citind un roman de Dickens, de Victor Hugo, de Voltaire, de Daniel

Defoe sau de Thackeray, trebuie să ne reacomodăm lectura, să ne adaptăm unui spectacol diferit de cel cu care ne-a obișnuit romanul modern.

Această diferență constă mai ales din felul distinct de a acționa, în unele sau în altele, al naratorului omniscient. Acesta, în romanul modern, este îndeobște invizibil sau măcar discret, pe când în celelalte, dimpotrivă, e o prezență impunătoare, uneori atît de cotropitoare încît atunci cînd își povestește istoria pare să se povestească pe sine, ba mai mult, pare a folosi cele povestite ca pe un pretext pentru exhibiționismul lui nemăsurat.

Nu asta se întîmplă oare în acel mare roman al secolului al XIX-lea, *Mizerabilii*? E vorba de una dintre cele mai ambițioase creații narrative ale acestui mare secol romanesc, o istorie plămădită din toate marile experiențe sociale, culturale și politice din timpul său și din cele trăite de Victor Hugo de-a lungul celor aproape treizeci de ani cît i-a luat lucrul la ea (reluînd manuscrisul de mai multe ori, după largi intervale). Nu e exagerat a afirma că *Mizerabilii* este un formidabil spectacol de exhibiționism și egolatrie dat de naratorul său — unul atotștiutor —, tehnic străin lumii povestite, cocoțat într-un spațiu exterior și distinct față de cel în care evoluează, se încrucișează și se despart viețile lui Jean Valjean, Monseniorul Bienvenu (Myriel), Gavroche, Marius, Cosette, ale extrem de bogatei faune umane a romanului. Numai că, într-adevăr, naratorul acesta este mai prezent în povestire decît propriile-i personaje, fiindcă, dotat cum e cu o personalitate copleșitoare și măreață, cu o irezistibilă megalomanie, nu se poate abține să nu se arate mai tot timpul pe măsură ce-și continuă istoria: adesea își întrerupe acțiunea, uneori sărînd la persoana întîi de la treia, ca să-și dea cu părerea despre cele petrecute, să peroreze de la înălțime pe teme filozofice, istorice, morale, religioase, să-și judece personajele, fulmi-nîndu-le cu condamnări fără apel sau lăudîndu-le și ridicîndu-le în slăvi pentru marile lor calități civice și spirituale. Acest narator-Dumnezeu (și parcă niciodată epitetul divin n-a fost mai bine folosit ca aici) nu numai că ne oferă încontinuu probe despre existența lui, despre caracterul subaltern și dependent al lumii povestite, ci își desfășoară sub ochii cititorului, în afară de convingerile și

teoriile lui, chiar și fobiile și simpatiile, fără nici o reținere, nici precauție, nici scrupul, încredințat de adevărul său, de dreptatea cauzei sale în tot ce crede, zice și face. Aceste imixtiuni ale naratorului, la un romancier mai puțin priceput și puternic ca Victor Hugo, ar fi dus la distrugerea completă a forței de convingere a romanului. Ele ar fi constituit ceea ce criticii ținând de curentul stilistic numesc o „ruptură de sistem”, incoerențe și incongruențe ce omoară iluzia și o lipsesc de orice urmă de credit în ochii cititorului. Dar asta nu se întâmplă. De ce? Pentru că, foarte repede, cititorul modern se obișnuiește cu aceste imixtiuni, le simte ca pe o parte inseparabilă a sistemului narativ, a unei ficțiuni a cărei naturi constă, într-adevăr, din două istorii intim amestecate, inseparabile una de cealaltă: cea a personajelor și a anecdoticii narrative care începe cu furtul lui Jean Valjean al candelabrelor din casa episcopului Monsieur Bien-venu și se sfârșește după patruzeci ani, când fostul ocaș, sanctificat prin sacrificiile și virtuțile eroice ale lui viete, pășește pragul veșniciei cu aceleași candelabre în mâini, și cea a naratorului însuși, ale cărui piruete, exclamații, reflecții, judecăți, capricii, invocații și predici constituie contextul intelectual, decorul ideologico-filozofico-moral al celor relatate. Să ne încumetăm oare, imitându-l pe autorul egolatrie și arbitrar al *Mizerabililor*, să ne oprim deocamdată aici făcând bilanțul celor zise despre *narator*, despre punctul de vedere spațial și spațiul romanesc? Nu cred să fie inutilă paranteza, pentru că, dacă toate cele de mai sus nu sînt foarte clare, mă tem că ceea ce, îmboldit de interesul, comentariile și întrebările dumitale, voi expune de-acum înainte (o să fie greu să mă mai oprești în incursiunile astea ale mele în pasionanta problematică a formei romanești) îți vor părea confuze, de nu chiar de neînțeles. Pentru a povesti în scris o istorie, orice romancier inventează un narator, reprezentantul sau plenipotențiarul lui în ficțiune, el însuși o ficțiune, fiindcă, precum celelalte personaje pe care le va descrie, e făcut din cuvinte și trăiește numai din și pentru acel roman. Acest personaj, naratorul, poate fi înălăuntrul istoriei, în afara ei sau plasat pe o poziție incertă, în funcție de cum povestește: dinspre întâia, a treia ori a doua persoană gramaticală. Or, aceasta nu este o alegere gratuită: în funcție de spațiul ocupat de narator față de cele povestite, vor fi diferite

și distanța și cunoașterea de care dă dovadă față de ele. Neîndoios că un narator-personaj nu poate ști — deci nici descrie sau relatează — decât acele experiențe care sînt în mod verosimil la îndemîna sa, pe cînd un narator omniscient poate cunoaște totul și se poate afla pretutindeni în lumea povestită. A alege unul sau altul din punctele de vedere înseamnă, în consecință, alegerea unor anumite condiționări cărora povestitorul va trebui să li se supună cînd va derula istoria, și care, de nu vor fi respectate, vor avea un efect vătămător, distructiv, asupra puterii de convingere. Totodată, de respectarea limitelor pe care punctul de vedere ales le fixează, depinde în mare măsură funcționarea acelei forțe de persuasiune, astfel încît cele povestite să ni se pară verosimile, îmbibate de acel „adevăr” pe care par a-l conține marile minciuni care sînt romanele bune.

Este extrem de important să subliniem că romancierul se bucură, atunci cînd își alege naratorul, de o libertate absolută, ceea ce înseamnă, pur și simplu, că deosebirea dintre cele trei tipuri posibile de povestitor în funcție de spațiul ocupat față de lumea narată nu implică deloc știrbirea atributelor sau a personalității lor din pricina plasării spațiale diferite. Nu, cîtuși de puțin. Am văzut deja, prin cîte-va exemple, cît de diferiți pot fi acești naratori atotștiutori, zeii aceștia atotputernici care sînt povestitorii romanelor unui Flaubert sau unui Victor Hugo, ca să nu mai vorbim de cazul naratorilor-personaje, ale căror caracteristici pot varia la infinit, precum înseși personajele unei ficțiuni.

De asemenea, am văzut ceva ce poate că ar fi trebuit să menționez de la început, dar n-am făcut-o din motive de claritate a expunerii, ceva ce precis că știi deja sau ai descoperit citind această scrisoare, fiindcă se degajă natural din exemplele citate. Și anume: rar se întîmplă, ca să nu zic niciodată, ca un roman să aibă *un* povestitor. De obicei are mai mulți, o serie de naratori care se succed ca să ne relateze istoria din diferite perspective, uneori în cadrul aceluiași punct de vedere spațial (cel al unui narator-personaj, în cărți precum *La Celestina* ori *Pe patul de moarte*, care au amîndouă aparența unor librete dramatice) sau sărind, prin mutații,

de la un punct de vedere la altul, precum în exemplele din Cervantes, Flaubert sau Melville.

Am putea merge chiar puțin mai departe, dez-bătînd unele chestiuni legate de punctul de vedere spațial și de mutațiile spațiale ale naratorilor romanelor. Dacă ne-am apropia să aruncăm o privire minuțioasă, congelatoare, înarmați cu o lupă (sigur, o modalitate atroce și inacceptabilă de a citi romane), am descoperi că, în realitate, acele mutații spațiale ale naratorului nu se petrec numai, ca în cazurile de care m-am slujit ca să ilustrez această temă, în chip general și pe durata a lungi perioade narrative. Pot fi mutații iuți și extrem de scurte, care durează preț de cîteva cuvinte și în cursul cărora se produce o subtilă și insesizabilă deplasare spațială a povestitorului.

De exemplu, în orice dialog între personaje lipsit de adnotări sau precizări speciale, există o mutație spațială, o schimbare de narator. Dacă într-un roman în care vorbesc Pedro și Marie, povestit pînă în acel moment de un narator omniscient, din afara istoriei, apare deodată acest schimb de vorbe:

— Te iubesc, Maria.

— Și eu te iubesc, Pedro.

În scurtul răstimp al acestei declarații de iubire povestitorul istoriei s-a preschimbat dintr-un narator atotștiutor (care relatează dinspre un *el*) într-un narator-personaj, un implicat în narațiune (Pedro și Maria), și s-a petrecut apoi, în cadrul acestui punct de vedere spațial al naratorului-personaj, o altă mutație între două personaje (de la Pedro la Marie), pentru ca după aceea povestirea să se reîntoarcă la punctul de vedere spațial al naratorului omniscient. Desigur, nu s-ar fi produs aceste mutații dacă scurtul dialog ar fi fost descris neomițînd adnotările („Te iubesc, Marie” *zise Pedro*, „Și eu te iubesc, Pedro”, *răspunse Marie*), fiindcă în cazul acesta istoria ar fi fost povestită mereu din punctul de vedere al naratorului atotștiutor.

Ți se par niște amănunte lipsite de importanță aceste mutații infime, atît de iuți încît cititorul nici măcar nu le observă? Ei bine, află că nu sînt fleacuri. De fapt,

totul are importanță în domeniul formei, și tocmai micile detalii acumulate sînt cele de care depinde frumusețea sau sărăcia unei formule artistice. Evident rămîne, în orice caz, că această libertate nelimitată de care se bucură autorul atunci cînd își creează naratorul și îl dotează cu atribute (mișcîndu-l, ascunzîndu-l, arătîndu-l, apropiindu-l, depărtîndu-l și transformîndu-l în naratori diferiți ori multipli în cadrul aceluiași punct de vedere spațial, sau sărînd de la un spațiu la altul) nu este și nici nu poate fi arbitrară, ci trebuie să se justifice prin puterea de convingere a istoriei relatate în romanul respectiv. Schimbările de puncte de vedere pot îmbogăți o istorie, o pot face mai densă, mai subtilă, mai misterioasă, mai ambiguă, dîndu-i o proiecție multiplă, poliedrică, dar o pot și sufoca sau dezintegra, dacă în loc să-i potențeze trăirile — iluzia vieții — demonstrațiile acestea tehnice, devenite simple tehnicisme în cazul ăsta, duc la nepotriviri stridente sau la complicații și confuzii gratuite, artificiale, care îi distrug credibilitatea și dezvăluie în ochii cititorului natura-i de pur artificiu.

Te îmbrățișez și sper să ne scriem iar cît mai curînd.

VI

Timpul

Dragă prietene,

Îmi pare bine că gândurile acestea despre structura romanescă îți pot descoperi niște piste care să te conducă, precum pe un speolog în tainițele muntelui, în măruntaiele ficțiunii. Îți propun acum, după ce am aruncat o fugară ochire peste caracteristicile naratorului în raport cu spațiul romanesc (ceea ce, cu un limbaj academic antipatic, am numit *punctul de vedere spațial* în roman), să examinăm timpul, aspect la fel de important al formei narrative, de a cărui tratare adecvată depinde, ca și de spațiu, puterea persuasivă a unui roman.

Numai că și în chestiunea aceasta trebuie să risipim, de la bun început, niște prejudecăți, pe cât de vechi pe atât de false, ca să înțelegem *ce este și cum este* un roman.

Mă refer la naiva asimilare ce se face de obicei între timpul real (pe care îl vom numi, fără teamă de pleonasm, timpul cronologic în care trăim scufundați cu toții, cititorii și autorii romanelor) și timpul ficțiunii pe care o citim, un timp sau un răstimp esențialmente diferit de cel real, la fel de inventat precum sînt naratorul și personajele ficțiunii, captați în el. La fel ca în punctul de vedere spațial, în cel temporal întîlnit în orice roman autorul a investit o doză forte de creativitate și de imaginație, deși, în extrem de multe cazuri, se poate să nu fi fost conștient de asta. Precum naratorul, precum spațiul, timpul în care se petrec romanele este și el o ficțiune, una din modalitățile de care se servește romancierul ca să-și emancipeze creația de lumea reală și s-o doteze cu acea (aparentă) autonomie de care, repet, depinde puterea-i de convingere.

Deși tema timpului, care a fascinat atîția gîndi-tori și creatori (printre ei pe Borges, cel ce a fantazat multe texte despre el), a dat naștere la multiple teorii, diferite și divergente, totuși cred că toți putem fi de acord cel puțin cu această simplă deosebire: există un timp cronologic și un altul, psihologic. Primul există obiectiv, independent de subiectivitatea noastră, și este cel pe care îl măsurăm după mișcarea astrelor în spațiu și după diversele poziții ocupate între ele de planete, acel timp ce roade din noi de cum ne naștem pe lume pînă cînd dispărem și stăpînește curba fatidică a vieții tuturor existențelor. Dar mai este și un timp psihologic, de care sîntem conștienți în funcție de ce facem sau nu facem și care gravitează într-un fel foarte diferit în emoțiile noastre. Acest timp trece repede cînd ne bucurăm de ceva și ne cufundăm în experiențe intense și exaltante, care ne farmecă, ne distrag și ne absorb. Dimpotrivă, se amplifică nemăsurat și pare nesfîrșit — secunde trec ca minutele, iar acestea ca orele — cînd așteptăm și suferim, cînd împrejurarea sau situația noastră anume (singurătatea, așteptarea, catastrofa care ne înconjoară, expectativa a ceva ce trebuie ori nu să se întîmple) ne dă o conștiință acută a acestei scurgeri care, tocmai fiindcă am dori să se iuțească, pare a se încetini, a se împotmoli, a se opri.

Cutez să te asigur că este o lege fără excepții (încă una dintre cele foarte puține din lumea ficțiunii) aceea că timpul din romane este construit pe baza celui psihologic, nicidecum a celui cronologic, un timp subiectiv căruia meșteșugul romancierului (al *bunului* romancier) îi dă aparența obiectivității, ob-ținînd astfel ca romanul său să se distanțeze și diferențieze de lumea reală (obligație a oricărei ficțiuni care năzuiește să trăiască pe propriile-i picioare).

Poate că toate acestea devin mai clare cu ajutorul unui exemplu. Ai citit cumva acea minunată povestire a lui Ambrose Bierce, *An occurrence at Owl Creek Bridge* (O întîmplare pe puntea de peste râul Bufniței)? în timpul războiului civil din America, un fermier avut, Peyton Farquhar, care încercase să saboteze o cale ferată, va fi spînzurat pe podeț. Povestirea începe cînd frînghia a fost deja potrivită pe gîtul acestui nenorocit înconjurat de un pluton de soldați însărcinați cu execuția. Însă,

cînd răsună ordinul care va pune capăt vieții lui, se rupe frînghia, iar osînditul cade în rîu. Înotînd, ajunge la mal și reușește să scape neatins de gloanțele trase de soldații de pe punte și de pe maluri. Naratorul atotștiutor povestește situat foarte aproape de conștiința hărțuită a lui Peyton Farquhar, pe care îl vedem fugind prin pădure, urmărit, rememorîndu-și episoade din trecut și apropiindu-se de casa unde trăiește și îl așteaptă femeia pe care o iubește, și unde el simte că o dată ajuns, scăpînd de urmăritori, se va salva. Relatarea este încordată, zbuciumată, ca aventuroasa-i fugă. Casa e acolo, iat-o, și urmăritul zărește în sfîrșit, de cum pășește peste prag, silueta soției lui. Cînd se repede s-o ia în brațe, gîtul condamnatului e strangulat brutal de frînghia care începuse să se strîngă la începutul povestirii, cu o clipă sau două înainte. Toate astea s-au petrecut așadar într-un răstimp extrem de scurt, au fost o viziune instantanee și efemeră pe care narațiunea a dilatat-o, creînd un timp aparte, propriu, făcut din cuvinte, deosebit de cel real (care constă doar dintr-o secundă, acesta fiind timpul acțiunii obiective a istoriei). Așa-i că e evident, în acest exemplu, felul în care ficțiunea își construiește *propriu-i* timp, pornind de la cel psihologic?

O variantă a aceleiași teme este altă povestire celebră a lui Borges, *El milagro secreta (Miracolul secret)*, unde, în momentul execuției scriitorului și poetului ceh Jaromir Hladik, Dumnezeu îi oferă un an de viață ca să-și termine — mental — drama în versuri *Dușmanii* pe care bietul om își dorise dintotdeauna s-o scrie. Anul, în care el reușește să completeze acea operă ambițioasă în intimitatea conștiinței lui, se scurge între ordinul „foc!” dat de șeful plutonului de execuție și impactul gloanțelor care îl pulverizează pe împușcat, adică în abia un fragment de secundă, o perioadă infinitezimală. Toate ficțiunile (și mai ales cele bune) își au propriul lor timp, un sistem temporal care este doar al lor, diferit de timpul real în care trăim noi, cititorii.

Pentru a lămuri care sînt proprietățile originale ale timpului romanesc, primul pas, ca și în privința spațiului, este aflarea în romanul concret a *punctului de vedere*

temporal, care nu trebuie să fie niciodată confundat cu cel *spațial*, deși în practică ambii se găsesc uniți visceral.

Întrucât n-avem cum scăpa de definiții (sînt încredințat că și pe dumneata te agasează ca pe mine, fiindcă le simți inoperante în acest domeniu al tuturor surprizelor care e literatura), mă voi aventura să mai dau una: *punctul de vedere temporal* este relația existentă în orice roman între timpul naratorului și timpul celor narate. La fel ca la punctul de vedere spațial, posibilitățile romancierului sînt numai trei (deși variantele în fiecare dintre cazuri sînt numeroase), fiind determinate de timpul verbal dinspre care naratorul își deapănă istoria:

a) timpul povestitorului și cel al relatării pot coincide, pot fi aceleași. În acest caz, naratorul povestește dinspre prezentul gramatical;

b) povestitorul poate relata dinspre trecut fapte care se petrec în prezent sau viitor. Și, în sfîrșit

c) naratorul se poate situa în prezent sau în viitor ca să povestească fapte petrecute în trecut (mediat sau imediat).

Deși aceste deosebiri, formulate abstract, pot părea cam complicate, în practică decurg de la sine și le putem imediat percepe, de cum ne oprim să observăm în ce timp verbal s-a instalat naratorul pentru a-și povesti istoria.

Să alegem ca exemplu nu un roman, ci o povestire, poate cea mai scurtă (și mai uimitoare) din lume. *Dinozaurul*, al guatemalezului Augusto Monterroso, constă dintr-o singură frază:

Cuando desperto, el dinosaurio todavia estaba alli.

"Cînd se trezi, dinozaurul era tot acolo."³

Perfectă povestire, ce zici? Are forță de convingere copleșitoare, concizie, efect, culoare, capacitate sugestivă și factură depurată. Reprimîndu-ne toate *celelalte* lecturi posibile ale acestei minime bijuterii narative, să ne concentrăm asupra

³ Din păcate, pentru a înțelege ceva din demonstrația care urmează, cititorul român trebuie să fie cît de cît familiarizat cu complexitatea sistemului spaniol al timpurilor verbale, cu jocul savant dintre ele. *N.t.*

punctului ei de vedere temporal. La ce timp verbal sînt puse cele narate? La perfectul simplu: „se trezi”. Naratorul este situat, prin urmare, în viitor, ca să povestească un fapt care se petrece — cînd? în trecutul mediat sau imediat față de acest viitor unde se află naratorul? în trecutul mediat. După ce știu eu că timpul povestirii este un trecut mediat și nu imediat, față de timpul naratorului? Pentru că între cele două timpuri există o prăpastie de netrecut, un hiat temporal, o poartă zăvorită care a abolit orice legătură, orice relație de continuitate între ele. Iată dar care e caracteristica dominantă a timpului verbal folosit de narator: plasarea acțiunii într-un trecut (perfectul simplu) rupt, retezat față de timpul în care se află el. Acțiunea *Dinozaurului* se petrece vasăzică într-un trecut mediat față de timpul naratorului; adică, punctul de vedere temporal este cazul c) și, în cadrul acestuia, una din cele două posibile variante ale sale:

- timp viitor (cel al povestitorului)
- timp trecut mediat (cele povestite).

Care ar fi trebuit să fie timpul verbal utilizat de narator pentru ca timpul lui să corespundă unui trecut imediat al acestui viitor în care se află povestitorul? Acesta (și îl rog pe Augusto Monterroso să-mi ierte manipulările frumosului său text):

Quando ha despertado, el dinosaurio todavia está ahí. „Cînd s-a trezit, dinozaurul e tot aici.” Perfectul compus (timpul preferat al lui Azorîn, s-o remarcăm în treacăt, în care sînt povestite aproape toate romanele lui) are însușirea de a relata acțiuni care, deși se petrec în trecut, se dilată pînă ating prezentul, acțiuni ce zăbovesc și par a se termina chiar în momentul cînd le povestim. Acest trecut foarte apropiat, imediat, nu e separat în mod inevitabil de narator ca în cazul dinainte („se trezi”); povestitorul și cele povestite se află într-o asemenea apropiere încît mai că se ating, ceva net diferit de cealaltă distanță, de netrecut, a perfectului simplu, care aruncă spre un viitor autonom lumea naratorului, o lume fără vreo legătură cu trecutul în care s-a petrecut acțiunea.

Cred că acum ne este clar, cu ajutorul acestui exemplu, unul din cele trei posibile *puncte de vedere temporale* (în ambele-i variante) ale respectivei relații: a

unui narator situat în viitor, care povestește acțiuni ce se petrec în trecutul mediat sau în cel imediat (cazul *c*).

Să trecem acum, folosindu-ne tot de *Dinozaur*, la exemplificarea primului caz (*a*), cel mai simplu și mai evident din cele trei: acela în care timpul naratorului coincide cu cel al narațiunii. Acest *punct de vedere temporal* cere ca povestitorul să relateze la indicativ prezent:

Despierta y el dinosaurio todavia está alli.

„Se trezește și dinozaurul e tot acolo.”

Naratorul și narația lui au în comun același timp. Istoria *se desfășoară* pe măsură ce autorul ne-o povestește. Relația e cu totul alta decât cea dinainte, în care găseam două timpuri diferențiate și unde naratorul, aflându-se situat într-un timp posterior celui al faptelor relatate, avea o viziune temporală definitivă, totală, asupra celor narate. În cazul *a*, cunoașterea, sau perspectiva pe care o are naratorul, este mult mai redusă, nu se referă decât la cele petrecute pe măsură ce ele se petrec, adică pe măsură ce el le istorisește. Când timpul naratorului și cel narat se confundă grație indicativului prezent (cum se întâmplă de obicei în romanele lui Samuel Beckett sau în cele ale lui Robbe-Grillet), imediatitatea narației este maximă; e minimă când ceva ni se povestește la perfectul simplu și e doar mijlocie când povestirea are loc la perfectul compus.

Să vedem acum cazul *b*, cel mai rar și, categoric, cel mai complex: naratorul se situează într-un trecut ca să povestească fapte care nu s-au petrecut, care se vor petrece, într-un viitor imediat ori mediat. Iată exemplele variantelor posibile ale acestui *punct de vedere temporal*:

Despertarâs y el dinosaurio todavia estarâ alli. — „Te vei trezi și dinozaurul va fi tot acolo.”

Quando despiertes, el dinosaurio todavia estarâ alli. — „Când te vei trezi, dinozaurul va fi tot acolo.”

Quando hayas despertado, el dinosaurio todavia estarâ alli. — „Când te vei fi trezit, dinozaurul va fi tot acolo.”

Fiecare caz (sînt și altele posibile) constituie o ușoară nuanță, stabilește o distanță diferită între timpul naratorului și cel al lumii narate, însă factorul comun este că în toate povestitorul relatează fapte care nu s-au întîmplat încă, se vor petrece cînd el va fi terminat de narat: peste ele, prin urmare, plutește o indeterminare esențială — nu există aceeași siguranță că *se vor întîmpla*, ca atunci cînd naratorul se situează la prezent sau la viitor ca să povestească fapte deja petrecute sau care se desfășoară pe măsură ce le povestește. Naratorul instalat în trecut ca să depene fapte ce se vor petrece într-un viitor mediat sau imediat nu numai că îmbibă cu relativitate și cu o natură incertă cele relatate, ci reușește a se dezvălui pe sine cu o mai mare forță, ară-tîndu-și atotputernicia în universul ficțiunii, fiindcă, prin folosirea timpurilor verbale viitoare, relatarea sa devine o succesiune de porunci ca să se întîmple cele narate. Dominația autorului este absolută, copleșitoare, cînd o ficțiune este narată din acest *punct de vedere temporal*. De aceea, un romancier nu-l poate folosi decît în cunoștință de cauză, adică numai dacă vrea, prin acea nesiguranță și prin exhibarea forței naratorului, să povestească ceva care *doar relatat așa* va atinge maxima putere de convingere.

O dată identificate cele trei posibile *puncte de vedere temporale*, cu variantele admise de fiecare în parte, și după ce am stabilit că maniera de a ne da seama de asta este consultarea timpului gramatical dinspre care narează povestitorul și în care se află istoria narată, mai trebuie să adăugăm că foarte rar există într-o ficțiune un singur *punct de vedere temporal*. De obicei, deși negreșit există o perspectivă dominantă, totuși naratorul se deplasează de la un *punct de vedere temporal* la altul prin intermediul acelor *mutații* (schimbări ale timpului gramatical) care vor fi cu atît mai eficace cu cît fi-vor mai puțin stridente și cu cît mai neobservate vor trece în ochii cititorului. Iar asta se obține prin coerența sistemului temporal (mutații ale timpului naratorului și/sau ale timpului narat, care respectă un anumit model) și prin necesitatea mutațiilor, adică ele să nu pară capricioase, pure tehnicisme, ci să ofere o semnificație sporită — densitate, complexitate, intensitate, diversitate, relief — personajelor și istoriei.

Fără a intra în tehnicisme, se poate spune, mai cu seamă despre romanele moderne, că istoria circulă în ele, în ceea ce privește timpul, ca printr-un spațiu; timpul romanesc este ceva care se lungește, zăbovește, rămîne nemișcat sau se precipită nebunește. Istoria *se mișcă* în timpul ficțiunii ca pe un teritoriu, pleacă și se întoarce pe el, înaintează cu pași uriași sau abia pășește pe poante, lăsînd neocupate (abolindu-le) mari perioade cronologice și revenind apoi pentru a recupera acest timp pierdut, sărînd din trecut în viitor și îndărăt în trecut cu o libertate ce ne este interzisă nouă ca ființe din carne și oase în viața reală. Va să zică, acest timp al ficțiunii e și el o creație, precum naratorul.

Să cercetăm cîteva exemple de construcții originale (sau, mai bine zis, vizibile originale, fiindcă toate sînt așa) de timp romanesc. În loc să avanseze de la trecut spre prezent și de la acesta spre viitor, cronologia povestirii lui Alejo Carpentier *Regreso a la semilla (Călătorie spre obîrșie)* înaintează taman în direcția opusă: la începutul istoriei, protagonistul el, *Don Marcial*, marchiz de Capellanîas, este un bătrîn în agonie și din acest moment îl vedem mergînd spre maturitatea, tinerețea, copilăria sa, și, la sfîrșit, spre o lume de senzație pură și fără conștiință („sensibilă și tactilă”) fiindcă acest personaj nu s-a născut încă, ci se află în stare de făt în uterul matern. Nu e vorba că istoria ar fi povestită pe dos sau de-a îndăratele; în lumea aceea fictivă, timpul progresează spre origini. Și, dacă tot vorbim de stări prenatale, poate n-ar strica să amintim și de cazul altui roman foarte cunoscut, *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, ale cărui prime pagini — mai bine zis cîteva zeci — relatează biografia protagonistului-narator de dinainte de naștere, cu detalii ironice despre conceperea-i complicată, formarea-i fetală în pîntecele mamei și venirea-i pe lume. Ocolișurile, spiralele, acel du-te-vino al povestirii fac din structura temporală a lui *Tristram Shandy* o extrem de ciudată și extravagantă creație.

Găsim la fel de frecvent în ficțiuni nu unul ci două sau mai multe timpuri sau sisteme temporale, co-existînd. De exemplu, în cel mai cunoscut roman al lui Gîinther Grass, *Toba de tinichea*, timpul se scurge normal pentru toți cu excepția protagonistului, celebrul Oscar Matzerath (cel cu vocea spărgătoare de geamuri, cel

cu toba) care decide să nu mai crească, să întrerupă cronologia, să abolească timpul, și reușește, din moment ce, trîmbițînd mereu, nu mai crește ci trăiește un fel de veșnicie, înconjurat de o lume care, împrejură-i, supusă fatidicei deteriorări impuse de zeul Cronos, îmbătrînește, pierde și se reînnoiește. Toți și toate, numai el nu.

Tema abolirii timpului cu posibilele-i consecințe (groaznice, conform mărturiei ficțiunilor) a fost recurentă în romane. Apare, de exemplu, într-o istorie mai puțin reușită a Simonei de Beauvoir, *Tous Ies hommes sont mortels (Toți oamenii sînt muritori)*. Printr-o jonglerie tehnică, Julio Cortazar a făcut ca romanul lui cel mai cunoscut să arunce în aer inexorabila lege a pieirii ce stăpînește tot existentul. Cititorul care citește *Rayuela (Șotron)* urmînd instrucțiunile cuprinse în *îndrumarul de lectură* propus de autor nu va termina *niciodată* citirea cărții, pentru că, în final, ultimele două capitole se sfîrșesc cu trimiteri încrucișate de la unul la celălalt, cacofonic, încît teoretic (sigur că nu în practică) acel cititor docil și disciplinat ar trebui să-și petreacă restul zilelor citind și recitind capitolele respective, înhățat într-un labirint temporal fără nici o ieșire.

Lui Borges îi plăcea să citeze povestirea aceea a lui H. G. Wells (alt autor fascinat, ca și el, de tema timpului) *The time machine (Mașina timpului)*, în care un om călătorește în viitor și se întoarce cu un trandafir în mînă, ca dovadă a aventurii lui. Acel anormal trandafir nenăscut exalta imaginația lui Borges ca paradigmă de obiect fantastic.

Un alt caz de timpuri paralele este povestirea lui Adolfo Bioy Casares *La trama celeste (Trama cerească)*, în care un aviator dispare cu avionul lui și re apare mai tîrziu relatînd o aventură extraordinară pe care nimeni n-o crede: aterizase în alt timp decît cel în care decolase, pentru că în acest fantastic univers nu există un singur timp ci mai multe, diferite și paralele, coexistînd în chip misterios, fiecare cu obiectele, persoanele și ritmurile proprii, care nu interferează decît în cazuri cu totul excepționale precum accidentul pilotului acestuia ce ne permite să descoperim structura unui univers care este ca o piramidă de etaje temporale alăturate, dar fără comunicație între ele.

O formă opusă celei a acestor universuri temporale e cea a timpului intensificat atît de mult de către narațiune încît cronologia și scurgerea lui se atenuază pînă la stagnare: imensul roman care este *Ulise* de Joyce, ne aducem aminte, relatează doar 24 de ore din viața lui Leopold Bloom.

Ajunși aici cu scrisoarea asta a mea atît de lungă, dumneata precis ești nerăbdător să mă întrerupi cu o observație care îți stă pe limbă: „Păi în tot ce ați scris pînă acum despre *punctul de vedere temporal* găsesc un amestec de lucruri deosebite: timpul ca temă ori subiect (e cazul exemplilor din Alejo Carpentier și Bioy Casares) și timpul ca formă, construcție narativă în cadrul căreia se derulează povestirea (cazul timpului veșnic din *Şotron*).” Observația aceasta e plină de miez. Singura scuză pe care o pot opune (relativă și ea, desigur) este că am provocat această confuzie în mod deliberat. De ce? Pentru că am impresia, în legătură cu acest aspect al ficțiunii, adică *punctul de vedere temporal*, că așa cum am procedat se poate vedea mai clar cît sînt de indisolubile într-un roman „forma” și „fondul”, pe care le-am disociat abuziv tocmai ca să examinez mai bine anatomia secretă a acestuia.

Repet, timpul oricărui roman este o creație formală, fiindcă în carte istoria se petrece de o manieră care nu poate fi nici identică, nici asemănătoare cu ce se întîmplă în viața reală; totodată, această derulare fictivă, relația dintre timpul naratorului și cel al povestirii, depinde în întregime de istoria care se narează folosind respectiva perspectivă temporală. Asta se poate spune la fel de bine și invers: că de punctul de vedere temporal *depinde* de asemeni istoria povestită de roman. În realitate e vorba de același lucru, de ceva inseparabil cînd părăsim planul teoretic în care ne mișcăm, și ne apropiem de romane concrete. În ele descoperim că nu există o „formă” (nici spațială, nici temporală, nici de nivel al realității) care să se poată disocia de istoria ce se întrupează (sau nu reușește a se întrupa) din cuvintele ce o povestesc.

Dar să mai înaintăm puțin în chestiunea aceasta a timpului și romanului, vorbind de ceva tipic oricărei narațiuni fictive. În toate ficțiunile putem identifica

momente cînd timpul pare să se condenseze, manifestîndu-i-se cititorului într-un mod extrem de viu, acaparîndu-i cu totul atenția, și perioade în care, dimpotrivă, intensitatea decade parcă, iar vitalitatea episoadelor scade; atunci, ele se îndepărtează de atenția noastră, nu mai sînt capabile s-o concentreze, din cauza caracterului lor rutinar, previzibil, fiindcă ne transmit informații sau comentarii de umplutură, care nu slujesc decît la relaționarea personajelor ori a unor întîmplări care altfel ar ră-mîne deconectate. Le putem numi *cratere (timpî vii*, de maximă concentrație a trăirilor) pe cele dintîi, și *timpî morți* sau tranzitivi pe celelalte. Cu toate acestea, ar fi nedrept să-i reproșăm unui romancier existența timpilor morți, a episoadelor pur relaționale din cartea lui. Acestea sînt și ele utile, stabilind o continuitate și contribuind la crearea iluziei aceleia a lumii, a ființelor vii implicate într-o urzeală socială, pe care o oferă romanele. Poezia poate fi un gen intensiv, depurat pînă la esență, fără vegetații parazite. Romanul, nu. El este extensiv, se desfășoară în timp (un timp pe care și-l creează singur) și se preface că e „istorie”, relatînd traiectoria unuia sau mai multor personaje într-un anumit context social. Or, asta îi impune să ofere un material *informativ* de relație și conexiune inevitabil, deosebit de acele cratere sau episoade de maximă energie care împing istoria să avanseze, ba chiar să facă mari salturi (schimbîndu-i uneori propria natură, deviind-o spre viitor sau spre trecut, dezvăluind în ea niște cotloane ori ambiguități nebănuite).

Această combinație de cratere sau timpî vii și de timpî morți sau tranzitivi determină configurația timpului romanesc, acel sistem cronologic propriu pe care îl au istoriile scrise, ceva ce putem schematiza în cele trei tipuri de *puncte de vedere temporale*.

Însă mă grăbesc să te asigur că, deși cu cele spuse pînă acuma despre timp am făcut împreună cîtiva pași în descoperirea caracteristicilor ficțiunii, mai avem multe de dezbătut. Alte chestiuni de prim interes se vor ivi pe măsură ce vom aborda cele mai diferite aspecte ale „fabricării” romanești. Fiindcă vom continua să depanăm scutul acesta interminabil, nu?

Vezi, m-ai tras de limbă, iar acum nu mă mai poți face să tac.

Un salut cordial și pe curînd.

[- întoarcere la Cuprins](#)

VII

Nivelul de realitate

Stimate prietene,

Țin să-ți mulțumesc foarte mult pentru răspunsul dumitale prompt ce conține dorința de a continua să explorăm împreună anatomia romanescă. De asemenea, mă bucur să constat că nu ai multe obiecții de făcut în legătură cu punctele de vedere spațial și temporal dintr-un roman.

Totuși mă tem că punctul de vedere pe care îl vom lua la cercetări acum, la fel de important precum cele citate, ți se va părea cumva mai problematic, mai complicat. Asta deoarece vom păși acum pe un teren infinit mai lunecos decât acela al spațiului și timpului. Dar hai să vedem degrabă despre ce e vorba.

Ca să începem cu partea mai ușoară, cu o definiție generală, să zicem că punctul de vedere al *nivelului de realitate* este relația existentă între nivelul sau planul de realitate unde se situează naratorul ca să-și povestească romanul și nivelul sau planul de realitate în care se desfășoară narațiunea. În cazul acesta, de asemenea, ca la spațiu și la timp, planurile naratorului și ale narațiunii pot coincide sau pot fi diferite, iar relația aceasta va duce la ficțiuni distincte.

Îți ghicesc deja prima obiecție. „Dacă, în ce privește spațiul, e ușor să delimitezi cele trei unice posibilități ale acestui punct de vedere — naratorul în narațiune, în afara ei sau incert —, și la fel în cazul timpului — date fiind cadrele convenționale ale oricărei cronologii: prezent, trecut sau viitor —, oare nu ne confruntăm cu un infinit de necuprins în privința realității?” Ba da, neîndoios. Dintr-un punct de vedere teoretic, realitatea se poate împărți și subîmpărți într-o

mulțime incomensurabilă de planuri și, prin acesta, poate prilejui nesfârșite puncte de vedere în realitatea romanească. Însă, dragă prietene, nu te lăsa copleșit de ipoteza aceasta vertiginoasă. Din fericire, când trecem de la teorie la practică (două planuri de realitate foarte diferențiate) ne dăm seama că, de fapt, ficțiunea nu cunoaște decât un număr limitat de niveluri de realitate, așa că, fără a pretinde să le epuizăm pe toate, putem totuși ajunge să recunoaștem cazurile cele mai frecvente ale acestui punct de vedere (nici mie nu-mi place formula asta, dar una mai bună n-am găsit) al nivelului de realitate.

Poate că cele mai autonome și mai contrare planuri cu puțință sînt acelea de lume „reală” și lume „fantastică”. (Folosesc ghilimelele ca să subliniez cît de relative sînt aceste concepte, fără de care însă nu ne-am putea înțelege, ba chiar nu ne-am mai putea servi de limbaj.) Sînt convins că, deși nu-ți face nici o plăcere (nici mie), vei fi de acord că numim reale sau realiste (deci nicidecum fantastice) orice persoană, lucru sau întîmplare ce pot fi recunoscute și verificate prin propria noastră experiența a lumii, și fantastice acelea care nu sînt așa. Prin urmare, noțiunea de fantastic cuprinde o serie întregă de trepte diferite: magicul, miraculosul, legendarul, miticul etc.

Dacă sîntem provizoriu de acord asupra chestiunii, îți voi spune că aceasta este una din relațiile de planuri contradictorii sau identice care pot avea loc într-un roman, între narator și cele povestite de el. Și pentru ca lucrurile să fie și mai clare, hai să recurgem la un exemplu concret, întorcîndu-ne iar la scurta capodoperă a lui Augusto Monterroso, *El dinosaurio*.

Cuando desperto, el dinosaurio todavia estaba alli („Cînd se trezi, dinozaurul era tot acolo”).

Care este punctul de vedere al nivelului de realitate din această povestire? Vei fi de acord cu mine că *narațiunea* se situează pe un plan fantastic, fiindcă în lumea reală, pe care amîndoi o cunoaștem prin intermediul experienței, este improbabil ca animalele preistorice care ne apar în vise — în coșmaruri — să treacă din ele în realitatea obiectivă ca să le găsim în carne și oase lîngă patul nostru, cînd deschidem

ochii. E evident, prin urmare, că nivelul de realitate al celor povestite este imaginarul sau fantasticul. Oare acesta să fie și planul unde se situează naratorul (atotștiutor și impersonal) care povestește? Îndrăznesc să spun că nu, că acest narator s-a plasat mai degrabă într-un plan real sau realist, adică opus și contradictoriu în esență celui al narațiunii. Din ce deduc asta? Dintr-o mică dar neechivocă indicație, o parolă către cititor, așa zice, pe care ne-o dă laconicul narator povestindu-ne această comprimată istorie: adverbul *tot*. Acest cuvânt nu cuprinde numai o circumstanță temporală obiectivă, în-dicându-ne minunea (trecerea dinozaurului de la irealitatea visată la realitatea obiectivă). El este, de asemenea, ceva ce ne atrage atenția, o manifestare a surprizei ori a uimirii dinaintea stupefiantei în-tîmplări. Acest *tot* are agățat de el un invizibil semn al exclamației și, implicit, ne dă un ghiont ca să ne zgâlțîie mai bine („Vedeți și dumneavoastră ce nemaipomenită situație: dinozaurul e *tot* acolo, deși e limpede că n-ar trebui să fie, căci în realitatea cea reală treburile astea nu se petrec, ele nu-s posibile decît în cea fantastică.”) Astfel, naratorul nostru ne povestește ceva, situat fiind în realitatea obiectivă; de n-ar fi așa, nu ne-ar îmboldi, prin savanta folosire a unui adverb anfibologic, să ne dăm seama de trecerea dinozaurului din vis în viață, din imaginar în tangibil.

Iată așadar care este punctul de vedere al nivelului de realitate din *El dinosaurio*: un narator care, situat într-o lume realistă, povestește un fapt fantastic, îți amintești cumva și de alte exemple asemănătoare ale acestui punct de vedere? Ce se întîmplă, de pildă, în lunga povestire — sau scurtul roman — de Henry James, *The turn of the screw* (*O coardă prea întinsa*), de care parcă am mai vorbit? Teribilul conac de la țară care slujește de decor istoriei, reședința Bly, adăpostește fantome ce li se arată bieților copii-personaje și institutoarei lor, a cărei mărturie — transmisă nouă de un alt narator-personaj — este suportul tuturor celor întîmplă te. Deci, nu încapе îndoială că narațiunea — tema, subiectul — se situează în relatarea lui James într-un plan fantastic. Dar naratorul în ce plan se află? Lucrurile încep să se complice nițel, ca întotdeauna la Henry James, un vrăjitor cu imense resurse în domeniul combinării și manevrării punctelor de vedere, grație cărora istoriile sale au

mereu un nimb subtil, ambiguu, și se pretează celor mai diverse interpretări. Să ne aducem aminte că în această povestire nu este *un* singur narator, ci *doi* (nu cumva or fi trei, dacă îl adăugăm și pe povestitorul invizibil și atotștiutor care îl precedă în toate cazurile, dintr-o invizibilitate totală, pe naratorul-personaj?). Există un povestitor inițial și principal, nenumit, care ne declară că a auzit din gura prietenului său Douglas o istorisire, scrisă de aceeași institutoare ce ne relatează întâmplarea cu fantomele. Acel prim narator se situează, vizibil, pe un plan „*real*” sau „*realist*” ca să ne transmită istoria asta uimitoare, care îl nedumerește în egală măsură ca pe noi, cititorii. Ei bine, al doilea narator, de fapt o naratoare derivată, institutoarea care „vede” fantoma, e clar că nu se află pe același nivel de realitate, ci mai degrabă pe unul fantastic, în care — spre deosebire de lumea asta a noastră cunoscută prin propria experiență — morții revin pe pământ să bântuie casele unde au trăit în timpul vieții și să-i chinuiască pe noii locatari. Până aici, am putea spune că punctul de vedere al nivelului de realitate în această istorie este cel al unei narațiuni de fapte fantastice, cu doi naratori, unul situat într-un plan realist sau obiectiv, și celălalt — institutoarea — care mai degrabă povestește dintr-o perspectivă fantastică. Numai că, atunci când examinăm mai îndeaproape, cu lupa, istoria acesta, găsim o altă complicație în punctul de vedere al nivelului de realitate. Treaba e că, în cel mai bun caz, institutoarea n-a văzut celebrele fantome, ci a crezut doar că le vede, ori le-a inventat. Interpretarea aceasta — care este și a unor critici —, dacă este certă (adică, dacă o alegem noi, cititorii, ca fiind adevărată), transformă „O coardă prea întinsă” într-o povestire realistă, însă narată de pe un plan de pură subiectivitate — cel al isteriei sau nevrozei unei tinere nemăritate, frustrate sau pline de complexe, cu o înnăscută aplecare de a vedea lucruri care nu există în lumea cea reală. Criticii care propun această lectură a „Corzii prea întinse” citesc această povestire ca pe o operă realistă, din moment ce lumea reală cuprinde și planul subiectiv, unde au loc viziunile, iluziile și fanteziile. S-ar spune că ceea ce dă o aparență fantastică acestei relatări n-ar fi atât conținutul ei, ci subtilitatea cu care e narată; prin urmare, punctul ei de vedere al nivelului de realitate ar fi cel al purei subiectivități a unei ființe de-

ranjate psihic, care vede lucruri inexistente și ia drept realități obiective temerile și fanteziile sale. Bun, deci iată două exemple de variante pe care le poate avea punctul de vedere al nivelului de realitate în unul din cazurile-i specifice, când există o relație între real și fantastic, tipul de opoziție radicală ce caracterizează acel curent literar pe care îl denumim fantastic (îngrămădind laolaltă aici, repet, materiale destul de diferite între ele). Te asigur că dacă ne-am apuca să examinăm acest punct de vedere la cei mai importanți scriitori de literatură fantastică ai timpului nostru — iată o rapidă enumerare: Borges, Cortazar, Calvino, Rulfo, Pierre de Mandiargues, Kafka, Garcia Mârquez, Alejo Car-pentier —, vom afla că această perspectivă — adică această relație dintre cele două universuri diferențiate ale realului și ale irealului sau fantasticului așa cum le întrupează ori le reprezintă naratorul și narațiunea — naște o infinitate de nuanțe și variante, astfel încât, pesemne, n-ar fi o exagerare să susținem că originalitatea unui scriitor de literatură fantastică stă mai ales în felul cum apare în ficțiunile lui punctul de vedere al nivelului de realitate.

Desigur, opoziția (sau coincidența) planurilor de care ne-am ocupat pînă acum — real și ireal, realist și fantastic — este o opoziție esențială, între universuri de naturi diferite. Însă ficțiunea reală ori realistă constă de asemenea din planuri diferențiate între ele, chiar dacă toate există și sînt recognosci-biile cititorilor prin experiența lor obiectivă a lumii, iar scriitorii realiști pot, prin urmare, să se folosească de multe opțiuni posibile în privința punctului de vedere al nivelului de realitate în ficțiunile pe care le născocesc.

Poate că, fără a ieși din această lume a realismului, diferența cea mai izbitoare este aceea dintre o lume obiectivă — a lucrurilor, faptelor, persoanelor care există în sine, pur și simplu — și una subiectivă, cea a interiorității omenești, a emoțiilor, sentimentelor, fanteziilor, viselor și motivațiilor psihologice ale multor comportamente. Dacă îți vei propune asta, memoria dumitale îți va oferi imediat, dintre scriitorii preferați, numele multora pe care îi poți situa — în clasificarea aceasta arbitrară — în categoria autorilor obiectivi și ale altora la fel de mulți din categoria subiectivilor, după cum lumile lor romanești înclină în principal sau în

exclusivitate să se situeze la unul din cei doi poli ai realității. Oare nu sare în ochi că l-ai pune printre obiectivi pe un Hemingway și între subiectivi pe un Faulkner? Că merită să figureze printre aceștia din urmă o Virginia Woolf, iar printre primii un Graham Greene? Da, știu, nu trebuie să te superi, sîntem de acord că această împărțire în obiectivi și subiectivi e mult prea generală și că apar multe diferențe între scriitorii afiliați uneia sau alteia din aceste două mari modele generice. (După cum văd, coincidem și în a considera că, în literatură, ceea ce contează este întotdeauna cazul individual, căci cel generic e mereu insuficient cînd e vorba să ne spună tot ce dorim să știm despre natura particulară a unui roman concret.)

Atunci, să vedem niște cazuri concrete. Ai citit cumva *La Jalousie (Gelozia)* de Alain Robbe-Grillet? Nu cred să fie o capodoperă, dar e oricum un roman foarte interesant, poate cel mai bun din cîte a scris autorul lui și dintre cele mai bune pe care le-a produs acea mișcare — destul de efemeră — ce a zguduit panorama literară franceză a anilor '60, *le nouveau roman* (noul roman), al cărui portdrapel și teoretician a fost chiar Robbe-Grillet. În cartea sa de eseuri (*Pour un nouveau roman/ Pentru un nou roman*), autorul explică intenția lui de a epura romanul de orice psihologism, ba mai mult, de orice subiectivism și interiorizare, concentrîndu-și atenția pe suprafața exterioară, fizică, a acestei lumi a obiectelor, a cărei realitate imutabilă constă din lucruri („cozificare” a lumii) „dure, vîrtoase, imediat prezente, ireductibile”. Ei bine, cu teoria asta (extrem de sărăcăcioasă) Robbe-Grillet a scris cîteva cărți îngrozitor de plicticoase (sper să-mi ierți ne-politețea), dar și unele texte al căror cert interes rezidă în ceea ce am putea numi meșteșugul lui tehnic. De exemplu, *La jalousie*. E un cuvînt foarte puțin obiectiv — ce zici de paradox? — fiindcă în franceză (ca și în romînă — *n.t.*) el înseamnă atît fenomenul psihic în sine cît și simțămintele omului respectiv, *la celosia* și *los celos*, o amfibologie care dispare în limba spaniolă. Romanul este, îndrăznesc să spun, descrierea unei priviri glaciale, obiective, aparținînd unei ființe anonime și invizibile, pesemne unui soț gelos care o urmărește neobosit pe femeia ce îi provoacă atîta gelozie. Originalitatea (acțiunea, am spune, în glumă) acestui roman nu stă în temă, fiindcă nu se întîmplă nimic, sau

mai bine zis nimic demn de amintit, ci în această privire neostenită, neîncrezătoare, insomniacă, ce o asediază pe femeie, întreaga originalitate rezidă în punctul de vedere al nivelului de realitate. E vorba de o istorie realistă (întrucât nu există în ea nimic care să contrazică experiența noastră de viață), relatată de un narator din afara lumii narate, dar atât de apropiat de observatorul cel obsedat, încât uneori sîntem înclinați să le confundăm vocile între ele. Aceasta se datorește riguroasei coerențe cu care se respectă în roman punctul de vedere al nivelului de realitate, care este senzorial, cel al unor ochi înverșunați, ce observă, înregistrează și nu lasă să scape nimic din ce face sau ce îl înconjoară pe cel țintuit astfel, și care, prin urmare, nu pot captura (și nu ne pot transmite) de-cît o percepție exterioară, senzorială, fizică, vizuală a lumii, a unei lumi ce este pură suprafață — o realitate plastică —, fără suport sufletesc, emoțional sau psihologic. Sigur, e vorba de o perspectivă a nivelului de realitate destul de originală. Dintre toate planurile ori nivelurile ce compun realitatea s-a ales unul singur — cel vizual — ca să ni se spună o istorie care, tocmai de aceea, pare a se petrece exclusiv în acel plan de obiectivitate totală.

Neîndoios că acest plan sau nivel de realitate în care Robbe-Grillet își situează romanele (mai ales *La Jalousie*) este complet diferit de cel folosit în cărțile ei de Virginia Woolf, altă mare revoluționară a romanului modern. Virginia Woolf a scris un roman fantastic, bineînțeles — *Orlando* —, în care asistăm la imposibila transformare a unui bărbat în femeie, dar celelalte romane ale ei pot fi numite realiste, fiindcă sînt lipsite de minuni de acest fel. „Minunea” din ele constă în delicatețea și extrem de fina textură cu care apare acolo realitatea. Iar lucrul acesta se datorește, negreșit, naturii scriiturii sale, stilului său rafinat, subtil, de o imponderabilitate evanescentă, însă totodată de o impresionantă forță de sugestie și evocație. Oare în ce plan de realitate se desfășoară, de pildă, *Mrs. Dalloway* (*Doamna Dalloway*), unul din cele mai originale romane ale ei? În cel al acțiunilor sau comportamentelor omenești, ca în istoriile lui Hemingway, de exemplu? Nicidecum; într-un plan interior și subiectiv, în cel al senzațiilor și emoțiilor lăsate de trăiri în spiritul uman, această realitate intangibilă însă verificabilă, care

înregistrează ce se petrece în jurul nostru, ceea ce vedem și facem, și se bucură sau se lamentează, se emoționează sau se enervează, filtrează și califică absolut tot. Acest punct de vedere al nivelului de realitate este încă una din originalitățile acestei mari scriitoare care a reușit, grație prozei sale și prețioasei și extrem de finei perspective din care și-a descris lumea fictivă, să spiritualizeze întreaga realitate, s-o dematerializeze, să-i insuflă un suflet. Situație exact contrară celeia a lui Robbe-Grillet, care a dezvoltat o tehnică narativă special pentru a „cozifica” realitatea, descriind tot ce conține aceasta — inclusiv sentimentele și emoțiile — ca și cum ar fi obiecte.

Sper că, după aceste câteva exemple, ai ajuns și dumneata la aceeași concluzie la care eu am ajuns mai demult, în legătură cu punctul de vedere al nivelului de realitate: că în el rezidă, în foarte multe cazuri, originalitatea romancierului. Adică în a găsi (ori a sublinia, cel puțin, devansându-le sau excluzându-le pe celelalte) o funcție sau un aspect al vieții, al experienței umane, al existentului, pînă atunci uitat, discriminat ori suprimat într-o ficțiune, și a cărui apariție ca perspectivă dominantă într-un roman ne oferă o viziune inedită, înnoitoare, necunoscută a vieții. Nu asta s-a întîmplat, de pildă, cu un Proust sau un Joyce? Pentru primul, important nu este ce se petrece în lumea reală, ci în felul în care memoria reține și reproduce experiența trăită, în travaliul acela de selectare și salvare a trecutului cu care operează mintea omului. Nu se poate imagina deci o realitate mai subiectivă decît aceea în care se derulează episoadele și evoluează personajele din *în căutarea timpului pierdut*. Iar în ce îl privește pe Joyce, n-a fost oare o inovație cît un cataclism *Ulise*, unde realitatea apărea „reprodusă” de însăși mișcarea conștiinței omenești care ia notă, discriminează, reacționează emotiv și intelectual, prețuiește și teaurizează sau dimpotrivă leapădă ceea ce trăiește clipă de clipă? Privilegiind planuri sau niveluri de realitate care înainte erau necunoscute ori abia de se menționau și punîndu-le hotărît deasupra celor convenționale, unii scriitori amplifică viziunea noastră asupra umanului. Nu doar într-un sens cantitativ, ci mai ales în unul calitativ. Grație unor romancieri ca Virginia Woolf sau Joyce ori Kafka

sau Proust, putem spune că intelectul nostru și sensibilitatea noastră s-au îmbogățit pentru a identifica, în vârtejul infinit al realității, planuri și niveluri — mecanismele memoriei, absurdul, fluxul conștiinței, subtilitățile emoțiilor și percepțiilor — pe care mai înainte le ignoram, sau asupra cărora aveam o idee insuficientă ori stereotipă.

Toate aceste exemple arată imensul evantai de nuanțe care îi pot diferenția între ei pe autorii realiști. Categorie, același lucru se întâmplă și cu cei fantastici. Mi-ar plăcea, chiar dacă scrisoarea asta amenință să se dilateze peste măsură, să examinăm nițel nivelul de realitate predominant în *împărăția lumii acesteia* de Alejo Carpentier.

Dacă încercăm să situăm acest roman în unul din cele două domenii literare în care am împărțit ficțiunea conform naturii ei realiste sau fantastice, nu ne îndoim că locul lui este în a doua secțiune, fiindcă în istoria povestită în el — și care se confundă cu aceea a haitianului Henri Christophe, constructorul celebrei *Citadelle* — se petrec fapte extraordinare, de neconceput în lumea cunoscută prin intermediul experienței noastre. Cu toate acestea, oricine a citit frumoasa relatare nu s-ar simți mulțumit de simpla ei încadrare în domeniul literaturii fantastice. De ce? înainte de toate fiindcă fantasticul din ea nu are acea aparență explicită și manifestă cu care apare la autori fantastici precum Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson în *Dr. Jekyll și Mr. Hyde*, sau Jorge Luis Borges, în ale căror istorii ruptura cu realitatea este flagrantă, în *împărăția lumii acesteia*, întâmplările insolite par mai puțin a fi așa, fiindcă apropierea lor de trăit, de datul istoric — într-adevăr, cartea urmează pas cu pas episoade și personaje din trecutul Haiti-u-lui — le contaminează cu un suflu realist. Cui i se datorește asta? Faptului că planul de irealitate în care se situează adesea cele narate în acest roman este cel mitic sau legendar, constând dintr-o transformare „ireală” fie a întâmplării, fie a personajului „real” istoric, pe baza unei credințe care, oarecum, le legitimează obiectiv. Mitul este o explicație a realității determinată de anumite convingeri religioase sau filozofice, astfel că în orice mit există întotdeauna, pe lângă elementul imaginar ori fantastic, un context istoric obiectiv reprezentând ancorarea lui într-o subiectivitate colectivă care există și

pretinde (uneori chiar reușește) a-l impune realității, tot așa cum lumii celei reale îi impun acea planetă fantastică savanții conspiratori din povestirea lui Borges *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*. Formidabila realizare tehnică din *împărăția lumii acesteia* este punctul de vedere al nivelului de realitate obținut de Carpentier. Istoria se derulează adesea în planul acesta mitic sau legendar — prima treaptă a fantasticului ori ultima a realismului —, și va fi povestită de un narator impersonal care, fără a se instala total pe același nivel, se află oricum foarte aproape de el, atingându-l, astfel încât distanța dintre povestitor și cele narate e suficient de mică pentru a ne face să trăim dinlăuntru miturile și legendele din care se compune istoria lui, dar și suficient de inechivocă, totuși, pentru a ne da de știre că aceea nu e realitatea obiectivă a istoriei depănate, ci o realitate „irealizată” de credulitatea unui popor care n-a renunțat la magie, la vrăjitorie, la practicile iraționale, deși exterior pare să fi îmbrățișat raționalismul colonizatorilor de care s-a emancipat.

Am putea continua la nesfârșit încercând să identificăm puncte de vedere ale nivelului de realitate originale și insolite în lumea ficțiunii, dar cred că exemplele de pînă acum sînt arhisuficiente ca să ne arate cît de diversă poate fi relația dintre nivelul de realitate în care se află povestitorul și cel al narațiunii, și cum ne permite acest punct de vedere să vorbim, dacă sîntem înclinați spre mania clasificărilor și catalogărilor, ceea ce eu unul nu sînt și sper să nu fii nici dumneata, de romane realiste sau fantastice, mitice ori religioase, psihologice sau poetice, de acțiune ori de analiză, filozofice sau istorice, suprarealiste ori experimentale etc. etc. (A stabili nomenclaturi este un viciu pe care nimic nu-l poate potoli.)

Important nu este în ce compartiment al acestor comprimate sau dilatate tabele clasificatoare se află romanul pe care îl analizăm. Cu adevărat important e să știm că în fiecare roman există un punct de vedere spațial, altul temporal și încă unul al nivelului de realitate, și că, deși adesea nu se observă treaba asta, cîteșitrele sînt esențial autonome, diferite unul de celălalt, iar de felul cum ele se armonizează și se combină depinde acea coerență internă care este puterea de convingere a unui roman. Or, capacitatea aceasta de a ne convinge de „adevărul”, de „autenticitatea” și

de „sinceritatea” lui nu provine niciodată din asemănarea sau identitatea-i cu lumea reală în care ne aflăm noi, cititorii. Ci ea provine, exclusiv, din propria-i ființă, făcută din cuvinte și din organizarea spațiului, timpului și nivelului de realitate din care s-a plămădit. Dacă cuvintele și ordinea unui roman sînt eficiente, adecvate istoriei pe care el pretinde s-o facă persuasivă în ochii cititorilor, atunci înseamnă că în text există o îmbinare atît de potrivită, o contopire atît de perfectă între temă, stil și punctele de vedere, încît cititorul, citindu-l, va ră-mîne într-atît de sugestionat și de absorbit de cele povestite acolo, încît va uita cu desăvîrșire felul în care se povestește și va avea senzația că romanul acela nu are nici urmă de tehnică, de formă, că e însăși viața manifestîndu-se prin niște personaje, peisaje și fapte ce i se vor părea realitatea întrupată, viața citită. Acesta este marele triumf al tehnicii romanești: prin atingerea invizibilității, să fie atît de eficientă în construirea istoriei pe care a dotat-o cu dramatism, culoare, subtilitate, frumusețe, sugestie, încît nici un cititor să nu-și mai dea seama de existența ei, ci, captat de vraja aceluia meșteșug, să nu aibă senzația că citește ci că trăiește o ficțiune care, cel puțin pentru cîtva timp, a izbutit, în ce-l privește pe cititorul nostru, să înlocuiască viața.

Te îmbrățișez.

[- întoarcere la Cuprins](#)

VIII

Mutațiile și saltul calitativ

Dragă prietene,

Ai dreptate, de-a lungul corespondenței noastre, pe cînd comentam cu dumneata cele trei puncte de vedere care există în orice roman, am folosit de cîteva ori expresia *mutații* referindu-mă la anumite tranziții ce au loc într-o narațiune, neoprin-du-mă însă niciodată să explic detaliat, așa cum s-ar fi convenit, acest recurs atît de frecvent în ficțiuni. O s-o fac acum, descriind acest procedeu, unul din cele mai vechi de care se folosesc condeierii în organizarea istoriilor puse pe hîrtie.

O „mutație” înseamnă orice schimbare (altera-ție, perturbare) petrecută în oricare din punctele de vedere despre care am discutat pînă acum. Așadar, pot exista mutații spațiale, temporale sau de nivel de realitate, în funcție de categoria în care au loc schimbările: spațiul, timpul și planul de realitate. Este frecvent ca în roman, mai ales în cel al secolului XX, să existe mai mulți naratori; uneori, cîtiva naratori-personaje, ca în *Pe patul de moarte* de Faulkner, alteori un narator atotștiutor și excentric celor povestite și unul sau mai mulți naratori-personaje ca în *Ulise* de Joyce. Ei bine, ori de cîte ori se schimbă perspectiva spațială a povestirii, fiindcă naratorul cedează locul altuia (ne dăm seama de asta după trecerea de la o persoană gramaticală la alta, de la „el” la „eu”, de la „eu” la „el” sau alte mutații), se petrece o mutație spațială. În unele romane sînt numeroase, în altele puține, iar dacă aceasta e ceva util sau dimpotrivă nu putem ști decît după rezultatele obținute, după efectul mutațiilor acestora asupra forței de convingere a istoriei, amplificînd-o ori diminuînd-o. Cînd mutațiile spațiale sînt eficace, ele oferă o perspectivă variată,

diversă, chiar sferică și totalizatoare unei istorii (ceva ce determină acea iluzie de independență față de lumea reală, care este, am văzut deja, secreta aspirație a oricărei lumi fictive). Dar dacă nu sînt așa, atunci rezultatul poate fi confuzia: cititorul se simte zăpăcit de salturile astea bruște și arbitrare ale perspectivei din care i se povestește istoria.

Poate ceva mai rare decît cele spațiale sînt mutațiile temporale, acele mișcări ale naratorului în timpul unei istorii, care, grație lor, se desfășoară pe dinaintea ochilor noștri, simultan, în trecut, prezent sau viitor, obținîndu-se de asemenea, dacă tehnica este bine stăpînită, o iluzie de totalitate cronologică, de autosuficiență temporală a istoriei relatate. Există scriitori obsedați de tema timpului — am văzut cî-teva cazuri —, iar asta se manifestă nu numai în tematica romanelor lor, ci și în structurarea unor sisteme cronologice neuzuale și, uneori, de o mare complexitate. Iată un exemplu, dintre mii. E cel al unui roman englezesc care a făcut valuri la vremea lui: *The White Hotel (Hotelul alb)*, de D. M. Thomas. Acest roman povestește o teribilă ucidere de evrei care a avut loc în Ucraina și are drept firavă coloană vertebrală mărturisirile pe care i le face psihanalistului ei vienez — Sigmund Freud — protagonista, cîntăreața Lisa Erdman. Romanul este împărțit din punct de vedere temporal în trei părți, ce corespund trecutului, prezentului și viitorului acelei îngrozitoare crime colective, *craterul* lui. Astfel, în carte, punctul de vedere temporal trece prin trei mutații: dinspre trecut în prezentul (pogromul) și în viitorul acestui fapt central al istoriei narate. Or, această ultimă mutație spre viitor nu este doar temporală; e și a nivelului de realitate. Istoria, care pînă atunci se derulase într-un plan „realist”, istoric, obiectiv, pornind de la pogrom, în ultimul capitol, „The Câmp” („Lagărul”), se mută într-o realitate fantastică, pe un plan pur imaginar, un teritoriu spiritual, din afara simțurilor noastre, unde locuiesc niște ființe evadate din învelișul trupesc, umbre sau năluci ale victimelor omenești ale acelei crime. În acest caz, mutația temporală este totodată un salt calitativ care modifică esența narațiunii. Aceasta din urmă a fost lansată, prin mutația respectivă, dintr-o lume realistă într-una pur fantastică. Ceva asemănător se în-tîmplă în *Lupul de stepă* al lui Hermann

Hesse, cînd naratorului-personaj îi apar duhurile veșnic vii ale unor mari creatori din trecut.

Mutațiile în nivelul de realitate sînt cele care le oferă scriitorilor cele mai mari posibilități de a-și organiza cît mai complex și mai original materialele narative. Asta nu vrea să spună că aș subestima mutațiile în spațiu și timp, ale căror posibilități sînt, din rațiuni ușor de înțeles, mai limitate; vreau doar să subliniez că, date fiind nenumăratele niveluri din care e făcută realitatea, posibilitatea mutațiilor este de asemeni imensă, și scriitorii dintotdeauna au știut cum să profite din plin de acest recurs atît de generos.

Poate că totuși ar trebui, înainte de a pătrunde în imens de bogatul teritoriu al mutațiilor, să facem o distincție. Mutațiile se deosebesc, pe de o parte, după punctele de vedere în care ele au loc — spațiale, temporale și de nivel al realității — și, pe de alta, după caracterul lor „adjectival” sau „substantival” (vreau să spun: accidental ori esențial). O simplă schimbare temporală sau spațială este importantă, însă nu înnoiește substanța unei istorii, fie ea realistă ori fantastică. Dar o transformă, în schimb, acea mutație care, ca în cazul *Hotelului alb*, romanul despre holocaust la care tocmai m-am referit, modifică natura istoriei, deplasînd-o dintr-o lume obiectivă („realistă”) într-o alta pur fantastică. Mutațiile care provoacă acest cataclism ontologic — pentru că schimbă *fînța* ordinii narative — pot fi numite *salturi calitative*, preluînd formula aceasta a dialecticii hegeliene conform căreia acumularea cantitativă duce la „un salt al calității” (precum apa care, cînd fierbe încontinuu, se transformă în aburi, sau, dacă este răcită prea mult, devine gheață).

Printr-o astfel de transformare trece și o narațiune, atunci cînd în ea are loc una din aceste mutații radicale în punctul de vedere al nivelului de realitate ce constituie un *salt calitativ*.

Să alegem cîteva cazuri „impunătoare” și pline de efect, din bogatul arsenal pus la dispoziție de literatura contemporană. De exemplu, în două romane contemporane, scrise unul în Brazilia și celălalt în Anglia, cu un respectabil interval de timp între ele — mă refer la *Grande Sertão: Veredas* (Marele Sertão: Potecile ar

fi traducerea aproximativă; pentru cei curioși: acest mare roman brazilian a fost unul din punctele de plecare ale celebrului *Războiul sfârșitu-lui lumii* de M. Vargas Llosa — *n.t.*) de João Guimaraes Rosa și la *Orlando* de Virginia Woolf —, subita schimbare de sex a personajului principal (din bărbat devenind femeie în ambele cazuri) provoacă o mutație calitativă în totul narativ, deplasându-l din-tr-un plan care părea pînă atunci „realist” într-unui imaginar, chiar fantastic. În cele două cazuri mutația este un *crater*, un fapt central al corpului narativ, un episod de o maximă concentrație de trăiri care contagiază tot ansamblul cu un atribut pe care nu părea să-l aibă. Nu e cazul *Metamorfozei* lui Kafka, unde faptul extraordinar, transformarea bietului Gregor Samsa într-un hidos gîndac de bucătărie, are loc din prima frază a istoriei, ceea ce o instalează dintru început în plin fantastic.

Acestea sînt exemple de mutații subite și rapide, fapte instantanee care prin caracterul lor miraculos sau prodigios deplasează coordonatele lumii „reale” și îi adaugă o dimensiune nouă, o ordine secretă și uluitoare, ce nu ascultă de legile raționale și fizice, ci de niște forțe obscure, primordiale, pe care nu le poți cunoaște (sau uneori chiar stăpîni) decît prin intermedierea divinului, a vrăjitoriei ori a magiei. Dar în romanele cele mai cunoscute ale lui Kafka, *Castelul* și *Procesul*, mutația este un procedeu lent, sinuos, discret, care se produce în urma unei acumulări sau intensificări în timpul unei anumite stări de lucruri, pînă cînd, din motivul acela, lumea narată se emancipează, am zice, de realitatea obiectivă — de „realismul” — pe care simula că o imită, ca să se arate ca o altă realitate, de semn diferit. Arpentorul (agrimensorul) anonim din *Castelul*, misteriosul domn K., încearcă de mai multe ori să ajungă la acel impresionant edificiu care domină ținutul unde a venit să-și exercite profesia și unde se află autoritatea supremă. La început, obstacolele de care se lovește sînt mărunte; cîtva timp, cititorul istoriei are senzația că este cufundat într-o lume de un minuțios realism, ce pare a copia lumea reală în tot ce aceasta are mai cotidian și mai rutinar, însă pe măsură ce istoria avansează, iar nenorocitul domn K. pare tot mai dezarmat și mai vulnerabil, la cheremul unor obstacole care, începem să înțelegem, nu sînt nici întîmplătoare nici derivate dintr-o

simplă inerție administrativă, ci sînt manifestările unei sinistre mașinării secrete ce controlează acțiunile umane și îi distruge pe indivizi, apare în noi, cititorii, alături de anxietatea pentru neputința în care se zbate omenirea ficțiunii, conștiința faptului că nivelul de realitate în care se desfășoară povestirea nu este acela, obiectiv și istoric, echivalent lumii cititorilor, ci o altfel de realitate, simbolică și alegorică — sau pur și simplu fantastică — de natură imaginară (ceea ce, desigur, nu vrea să spună că aceea realitate a romanului, „fantastică” fiind, nu ne oferă permanent învățăminte luminoase despre ființa umană și propria noastră realitate). Deci mutația are loc aici între două ordine sau niveluri de realitate, într-un mod mult mai zăbavnic și mai întortocheat decît în *Orlando* ori în *Grande Sertao: Veredas*.

Același lucru se petrece în *Procesul*, unde anonimul domn K. se pomenește împins și rătăcit în labirintul demn de un coșmar al unui sistem polițienesc și juridic care, la început, ni se pare „realist”, o viziune cam paranoică a ineficienței și abuzurilor la care duce excesiva birocratizare a justiției. Dar apoi, la un moment dat, tot cumulînd episoadele absurde care se intensifică, începem să ne dăm seama că, de fapt, pe sub năuceala aceea administrativă care îl privează de libertate pe protagonist și pînă la urmă îl distruge, circulă ceva mult mai sinistru și mai inuman: un sistem fatidic și de nuanță pesemne metafizică dinaintea căruia dispare liberul arbitru și capacitatea de reacție a cetățeanului, care se folosește și abuzează de indivizi precum păpușarul de marionetele sale, o ordine împotriva căreia nu te poți revolta, omnipotentă, invizibilă și instalată în chiar centrul condiției umane. Simbolic, metafizic sau fantastic, acest nivel de realitate din *Procesul* apare, ca și în *Castelul*, în mod gradat, progresiv, fără ca noi să putem preciza cînd anume s-a produs metamorfoza. Nu ți se pare că lucrurile stau la fel și în *Moby Dick*? Vînarea aceea interminabilă pe mările lumii a acelei balene albe care, prin însăși absența ei, primește o aureolă legendară, diabolică, de animal mitic, nu crezi oare că trece și ea printr-o mutație sau un salt calitativ ce transformă romanul, atît de „realist” la început, într-o istorie de tip imaginar — simbolic, alegoric, metafizic — ori de-a dreptul fantastic?

O dată ajunși aici, sînt sigur că ai capul împuiat de mutații și salturi calitative memorabile din romanele dumitale favorite. Într-adevăr, acesta este un recurs foarte folosit de scriitorii din toate timpurile, mai cu seamă în ficțiunile de tip fantastic. Să ne amintim cîteva asemenea mutații care ne-au rămas vii în memorie ca simboluri ale plăcerii pe care am simțit-o la lectură. Știu! Pun pariu că am ghicit: Co-mala! Așa-i că acel sătuc mexican este primul nume care ți-a răsărit în minte gîndindu-te la mutații? O asociație de idei extrem de justificată, fiindcă îi e greu dacă nu imposibil cuiva care a citit *Pedro Pâ-ratno* de Juan Rulfo să uite vreodată impresia pe care a resimțit-o atunci cînd, pe la jumătatea cărții, a descoperit că toate personajele istoriei aceleia sînt morți și că așezarea Comala din ficțiune nu aparține „realității”, sau, cel puțin, nu aceleia în care trăim noi, cititorii, ci celeilalte, literare, unde morții, în loc să dispară, trăiesc mai departe. Aceasta este una din mutațiile (de tip radical, ale saltului calitativ) cele mai eficace din toată literatura latino-americană contemporană. Măiestria cu care a fost produsă este atît de mare, încît dacă dumneata ți-ai propune să stabilești — în spațiul ori în timpul romanului — cînd a avut loc, te-ai trezi în fața unei adevărate dileme: fiindcă nu există un episod precis — un fapt sau un moment — care să fi declanșat mutația. Ea se produce încetul cu încetul, gradual, prin insinuări, vagi indicii, urme șterse care abia de ne rețin atenția cînd dăm de ele. Abia mai tîrziu, retroactiv, secvența de piste și acumularea de fapte ce dau de bănuț și de incongruențe ne permite să conștientizăm că sătucul Comala nu e o așezare de ființe vii, ci de fantome.

Dar poate că ar fi bine să trecem la alte mutații literare mai puțin macabre decît aceasta a lui Rulfo. Iar cea mai simpatică, veselă și amuzantă din cîte îmi vin în minte este cea din *Scrisoare către o domnișoară din Paris* de Julio Cortazar. Acolo are loc o excelentă mutație de nivel de realitate, cînd nara-torul-personaj, autorul scrisorii din titlu, ne aduce la cunoștință că are incomodul obicei de a vomita iepurași. Iată un formidabil salt calitativ al acestei hazlii istorii care totuși ar putea avea un final destul de tragic dacă, sătul de deversarea asta de iepurași,

protagonistul și-ar pune capăt zilelor la sfârșitul istoriei, așa cum par a insinua ultimele fraze ale scrisorii.

Acesta este un procedeu foarte folosit de Cortazar, în povestirile și romanele lui. Se servea de el din abundență pentru a răsturna cu totul natura lumii lui inventate, făcînd-o să treacă dintr-o realitate cam cotidiană, simplă, compusă din lucruri previzibile, banale, rutinare, în alta, cu caracter fantastic, unde se petrec chestii extraordinare cum sînt iepurașii aceia vomitați de un gîtlej omenesc, și în care uneori bîntuie violența. Sînt sigur că ai citit *Menadele*, o altă mare povestire a lui Cortazar, unde, de data asta în mod progresiv, prin acumulare numerică, se produce o transformare sufletească a lumii narate. Ceea ce pare a fi un concert inofensiv la teatrul Corona generează la început un entuziasm cam excesiv al publicului față de performanța muzicienilor, ca pînă la urmă să devină o adevărată explozie de violență sălbatică, instinctivă, incomprehensibilă și animalică, o linșare colectivă, necruțătoare. La capătul acelei neașteptate hecatombe rămînem stupefiați, întrebîndu-ne dacă toate astea s-au petrecut în realitate, dacă a fost un coșmar oribil, sau dacă teribila întîmplare chiar a avut loc în „altă lume”, făcută dintr-un amestec insolit de fantezie, spaime ascunse și instincte obscure ale spiritului omenesc.

Cortazar este unul din scriitorii care au știut cel mai bine să utilizeze acest recurs la mutații — graduale sau subite, de spațiu, timp și nivel de realitate —, căruia i se datorește în bună măsură profilul de neconfundat al lumii lui, în care se aliază la modul inseparabil poezia și imaginația, un simț infailibil a ceea ce suprarealiștii numeau magicul cotidian și o proză fluidă și limpede, fără pic de manierism, ale cărei simplitate și oralitate ascundeau de fapt o complexă problematică și o mare îndrăzneală inovatoare.

Și dacă tot am început să-mi amintesc, prin asociație de idei, unele mutații literare ce mi-au rămas în memorie, nu mă pot opri să n-o citez pe cea care are loc — e unul din craterile romanului — în *Mort à credit (Moarte pe credit)* de Celine, un scriitor pentru care nu am nici urmă de simpatie personală, ci mai degrabă o clară

antipatie și dezgust față de rasismul și antisemitismul lui, dar care a scris două mari romane (celălalt este *Călătorie la capătul nopții*). În *Moarte pe credit* există un episod de neuitat: traversarea Canalului Mîneicii de către protagonist, pe un feribot înțesat de pasageri. Marea este agitată, și din cauza legănării accentuate a navei tuturor celor de la bord — atît echipajului cît și pasagerilor — li se face rău. Și, bineînțeles, potrivit atmosferei aceleia de sordid și de abject atît de pe gustul lui Celine, toată lumea începe să vomite. Pînă aici, ne aflăm într-o lume naturalistă, de o oribilă vulgaritate și micime a vieților și năravurilor, însă cu picioarele bine înfipte în realitatea obiectivă. Cu toate astea, acea vomă care literalmente cade peste noi, cititorii, mînjindu-ne cu toate porcăriile și reziduurile imaginabile expulzate de organismele acelea în suferință, începe, prin lentoarea și eficacitatea descrierii, să se desprindă de realism și să se transforme în ceva hidos, apocaliptic, datorită căruia, la un moment dat, nu numai grămada aceea de bărbați și femei îngrețoșați ci întreg universul uman pare să-și deșerte măruntaiele. Grație mutației acesteia, istoria își schimbă nivelul de realitate, atinge o categorie vizionară și simbolică, chiar fantastică, și tot restul cărții rămîne contagiât de extraordinara mutație.

Am putea continua la nesfîrșit să dezvoltăm subiectul acesta al mutațiilor, însă ar însemna să cam batem apa-n piuă, fiindcă exemplele citate ilustrează cît se poate de bine felul în care funcționează procedeul — cu diferitele-i variante — și efectele lui în roman. S-ar cuveni poate să mai insistăm doar asupra unui fapt pe care m-am străduit să ți—1 împărtășesc încă din prima mea scrisoare: mutația în sine nu presupune, nici nu indică nimic, iar izbînda sau eșecul ei în privința puterii de persuasiune depinde de la caz la caz de felul concret cum un narator o folosește în cadrul unei istorii anume: același procedeu poate funcționa înmiind forța de convingere a unui roman, ori distrugînd-o.

În încheiere, mi-ar plăcea să-ți amintesc o teorie asupra literaturii fantastice, pe care a dezvoltat-o un mare critic și eseist franco-belgian, Roger Caillois (în prologul lui la *Anthologie du fantastique* (*Antologia literaturii fantastice*). După opinia sa, adevărata literatură fantastică nu este cea deliberată, născută din actul

lucid al autorului ei, care s-a hotărât să scrie o istorie cu caracter fantastic. Pentru Caillois, adevărata literatură fantastică este aceea în care faptul extraordinar, miraculos, fabulos, inexplicabil din punct de vedere rațional se produce spontan, nepremeditat și aproape fără ca autorul să-și dea seama. Adică acele ficțiuni unde fantasticul apare, ca să zicem așa, *motu proprio*. Cu alte cuvinte, acele ficțiuni nu povestesc istorii fantastice, ci ele însele sînt *fantastice*. Este o teorie foarte discutabilă, într-adevăr, dar originală și dînd de gîndit, și o bună porțiță de scăpare din subiectul care ne-a preocupat pînă acum, mutațiile, dintre care una ar fi — dacă eseistul nostru Caillois nu fantazează prea mult — mutația autogenerată, care, neținînd cîtuși de puțin seama de autor, ar pune stăpînire pe un text și l-ar îndrepta într-o direcție pe care el, autorul, n-a prevăzut-o.

Te îmbrățișez călduros.

[- întoarcere la Cuprins](#)

IX

Cutia chinezească

Dragă prietene,

Un alt procedeu de care se folosesc naratorii ca să-și doteze istorisirile cu putere de convingere este cel pe care l-am putea numi „cutia chinezească” sau „păpușa rusească” (matrioșca). În ce constă el? În a construi o istorie precum acele obiecte folclorice înăuntrul cărora se găsesc obiecte similare tot mai mici, într-o succesiune care uneori se prelungește pînă la infinitesimal. Totuși, o structură de felul acesta, în care o istorie principală naște o alta, sau alte istorii derivate, nu poate fi ceva mecanic (chiar dacă de multe ori se întîmplă să fie așa) pentru ca procedeu să funcționeze. Acesta are un efect creator cînd o construcție astfel întocmită introduce în ficțiune o consecință semnificativă — misterul, ambiguitatea, complexitatea — în conținutul istoriei și apare atunci ca necesară, nu ca simplă juxtapunere ci ca simbioză sau alianță de elemente, cu efecte modificatoare și reciproce asupra lor. De exemplu, deși se poate spune că în *O mie și una de nopți* structura de cutii chinezești a celebrelor istorii arabe care, după ce au fost descoperite și traduse în engleză și franceză, aveau să fie extrem de gustate în Europa, este de cele mai multe ori mecanică, e evident că într-un roman modern ca *La vida breve* {*Viața scurtă*) de Onetti, cutia chinezească pe care o găsim funcționînd acolo este extrem de eficace pentru că din ea răsar, în bună parte, formidabila subtilitate a istoriei și uimitoarele surprize pe care ea le rezervă cititorilor.

Dar am pornit-o la drum cam prea năvălaș. Ar fi cazul să încep cu începutul, descriind cu mai mult calm această tehnică ori acest procedeu narativ, și abia apoi să trec la descrierea variantelor, aplicațiilor, posibilităților și riscurilor.

Cred că cel mai bun exemplu pentru a face metoda cât mai „grafică” îl găsim în opera deja citată, un clasic al genului narativ, pe care spaniolii au putut-o citi într-o versiune a lui Blasco Ibáñez, care la rîndu-i a tradus-o după traducerea franceză semnată de dr J. C. Mardrus: *O mie și una de nopți*. Dă-mi voie să-ți împrăspățez memoria vorbindu-ți de articularea istoriilor între ele. Ca să nu fie omorîță de cum se luminează de ziuă, cum s-a întîmplat cu toate celelalte soții ale teribilului rege (Șah), Șeheraza-da îi povestește istorii, făcînd în așa fel încît, în fiecare noapte, povestirea ei să se întrerupă pe neașteptate, iar curiozitatea ațîțată a crudului stăpîn — deci suspansul — să-i prelungească ei viața cu încă o zi. Astfel supraviețuiește timp de o mie și una de nopți, la capătul cărora regele îi dăruiește viața (captat fiind de ficțiunii pînă la totala dependență) neîntrecutei naratoare. Oare cum procedează abila Șeherazadă ca să povestească legat, adică fără cezură, istoria aceea interminabilă făcută din alte istorii de care viața ei depinde? Recurgînd la cutia chinezească: punînd istorii în istorii prin intermediul mutațiilor de narator (care sînt temporale, spațiale și de nivel de realitate). Iată cum: în istoria cu dervișul orb pe care Șeherazadă i-o povestește regelui există patru negustori, dintre care unul le povestește celorlalți trei istoria cerșetorului lepros din Bagdad, poveste în care apare un pescar aventurier care, pe larg și plin de avînt, desfată un grup de cumpărători dintr-o piață din Alexandria cu isprăvile lui marinărești. Ca într-o cutie chinezească sau într-o matrioșcă rusească, fiecare istorie conține altă istorie, subordonată, de gradul întîi, doi sau trei. Astfel, grație acestor cutii chinezești, istoriile rămîn articulate într-un sistem în care totul se îmbogățește cu suma părților și unde fiecare parte — fiecă istorie particulară — este de asemenea îmbogățită (ori măcar afectată) de caracterul ei dependent sau generator față de celelalte istorii.

Dumneata ai și prefirat prin minte, sînt încredințat, multe din ficțiunile-ți preferate, clasice sau moderne, în care găsim istorii în istorii, fiindcă e vorba de un

procedeu foarte vechi și generalizat care, cu toate acestea, în mâinile unui bun povestitor rămî-ne la fel de original. Uneori, și desigur este cazul celor *O mie și una de nopți*, cutia chinezească se aplică destul de mecanic, fără ca acea generare de istorii din istorii să aibă repercusiuni majore asupra istoriilor-mame (să le numim așa pe cele principale sau de obîrșie). Dar repercusiunile de care vorbesc le întîlnim de pildă în *Don Quijote*, cînd Sancho deapănă — cu intercalare de comentarii și de întreruperi de-ale lui Don Quijote privitoare la felul de a nara al scutierului său — povestea păstorîței Torralba (cutie chinezească în care există o interacțiune între istoria-mamă și istoria-fiică), însă nu la fel se întîmplă cu alte cutii chinezești, cum ar fi nuvela „Curiosul nesăbuit” („Curiosul nestăpînit” în tălmăcirea lui Ion Frunzetti, din partea întîi a lui *Don Quijote*) pe care preotul o citește la han pe cînd Don Quijote doarme. Nu atît de o cutie chinezească putem vorbi aici, cît mai degrabă de un colaj, pentru că (așa cum se întîmplă cu multe istorii-fiice, sau chiar istorii-nepoate din *O mie și una de nopți*) istoria aceasta are o existență autonomă și nu provoacă efecte tematice, nici psihologice, asupra istoriei care o conține (aventurile lui Don Quijote și ale lui Sancho). Ceva asemănător se poate spune, negreșit, despre altă cutie chinezească a marelui clasic: „Captivul” („Povestea robului”, tot din partea întîi a romanului).

Adevărul e că s-ar putea scrie un voluminos eseu despre diversitatea și varietatea cutiilor chinezești ce apar în *Don Quijote*, fiindcă geniul lui Cervantes a dat o formidabilă funcționalitate acestui procedeu, începînd cu inventarea presupusului manuscris al lui Cide Hamete Benengeli, a cărui versiune ori transcriere (treaba asta rămîne învăluită într-o savantă ambiguitate) pasămite ar fi al nostru *Don Quijote*. Sigur, se poate spune că e vorba de un loc comun, folosit pînă la sașietate de romanele cavalerești care, toate, se prezentau drept (sau de-curgînd din) manuscrise misterioase găsite în locuri exotice. Numai că nici folosirea locurilor comune într-un roman nu este gratuită: are consecințe în ficțiune, uneori pozitive, alteori negative. Dacă am lua în serios treaba asta cu manuscrisul lui Cide Hamete

Benengeli, construcția lui *Don Quijote* ar fi o matrioșcă cu cel puțin patru etaje de istorii derivate:

1) Manuscrisul lui Cide Hamete Benengeli, pe care nu-l cunoaștem decât în parte, ar fi prima cutie. Din ea derivă imediat prima istorie-fiică, adică:

2) Istoria lui Don Quijote și Sancho pe care o avem sub ochi, o istorie-fiică în care se află numeroase istorii-nepoate (a treia cutie chinezească) de natură diferită:

3) Istorii povestite chiar de personaje, între ele, cum ar fi cea antemenționată, cu păstorița Torralba, depănată de Sancho, și

4) Istorii încorporate precum colajele, pe care le citesc personajele și care sînt istorii autonome și scrise, nu visceral unite cu istoria ce le cuprinde, precum „Curiosul nestăpînit” și „Istoria robului”.

Ei bine, adevărul este că, așa cum apare Cide Hamete Benengeli în *Don Quijote*, adică citat și menționat de către autorul omniscient și din afara istoriei narate (deși interacționînd în ea, după cum am văzut cînd ne-am ocupat de punctul de vedere spațial), trebuie să mai facem cîtiva pași îndărăt și să stabilim că, din moment ce Cide Hamete Benengeli este *citat*, nu se poate vorbi de manuscrisul lui ca de prima instanță, ca de realitatea întemeietoare — maica tuturor istoriilor — a romanului. Dacă acest Cide Hamete Benengeli vorbește și opinează la persoana întîi în manuscrisul său (conform citatelor din el pe care le dă naratorul-atotștiutor), este clar că e vorba de un narator-personaj și că, prin urmare, e implicat într-o istorie care doar în termeni retorici poate fi autogenerată (e vorba, desigur, de o ficțiune structurală). Toate istoriile care au acest punct de vedere și în care spațiul narat și cel al naratorului coincid au, în plus, în afară de realitatea literaturii, o primă cutie chinezească ce le conține: mîna care le scrie, inventîndu-i (înainte de toate) pe naratorii lor. Iar dacă ajungem la această primă mîna (și unica, fiindcă știm că Cervantes era ciung), va trebui să acceptăm că matrioșcele ori cutiile chinezești din *Don Quijote* constă chiar din patru realități suprapuse.

Trecerea de la una din aceste realități la alta — de la o istorie-mamă la o istorie-fiică — constă din-tr-o mutație, cred că ți-ai dat seama. Zic „o” mutație și

imediat mă contrazic, fiindcă adevărul e că în multe cazuri cutia chinezească rezultă din mai multe mutații simultane: de spațiu, de timp și de nivel de realitate. Să studiem, de exemplu, admirabila cutie chinezească pe care se întemeiază *La vida breve* (*Viața scurtă*) de Juan Carlos Onetti.

Acest minunat roman, unul din cele mai subtile și mai abile din câte s-au scris în limba spaniolă, este în întregime montat, din punct de vedere tehnic, prin procedeul cutiei chinezești, pe care Onetti îl folosește cu mână de maestru ca să creeze o lume de delicate planuri suprapuse și întrepătrunse în care se dizolvă hotarele dintre ficțiune și realitate (dintre viață și vis sau dorințe). Romanul este povestit de un narator-personaj, Juan Marie Brausen, care, la Buenos Aires, e chinuit de ideea extirpării sinului amantei sale Gertrudis (victimă a cancerului), își spionează vecina, pe Queca, și visează cu ochi deschiși la ea într-un delir de fantezii, și trebuie să scrie un scenariu de film. Toate acestea constituie realitatea de bază sau prima cutie a istoriei. Aceasta însă alunecă pe nesimțite spre o colonie de pe malul fluviului La Plata, Santa Marie, unde un doctor la vreo patruzeci de ani, dubios sub aspect moral, îi vinde morfină uneia dintre pacientele sale. Apoi descoperim destul de iute că Santa Marie, doctorul Diaz Grey și misterioasa morfinomană sînt o fantezie a lui Brausen, o realitate secundă a istoriei, și că, de fapt, Diaz Grey este oarecum alter-egoul lui Brausen, iar pacienta morfinomană — o proiecție a lui Gertrudis. Astfel, romanul se desfășoară prin mutații (de spațiu și de nivel de realitate) între cele două lumi sau cutii chinezești, purtîndu-l pe cititor ca o limbă de pendul din Buenos Aires la Santa Marie și de acolo înapoi la Buenos Aires, într-un du-te-vino care, mascat de aparența realistă a prozei și de eficacitatea tehnicii, este o călătorie de la realitate la fantezie și invers, sau, dacă preferi așa, de la lumea obiectivă la cea subiectivă și îndărăt (viața lui Brausen și ficțiunile-elucubrații la care se dedă). Această cutie chinezească nu este singura din roman. Brausen își spionează vecina, o prostituată pe nume Queca; femeia își primește clienții în apartamentul de lîngă al lui, din Buenos Aires. Această istorie a Quecăi are loc — așa ni se pare la început — pe un plan obiectiv, precum cea a lui Brausen, deși ajunge pînă la noi,

cititorii, mediatizată de mărturia naratorului, un Brausen care e silit mai degrabă să bănuiască ce face Queca (pe care o aude, dar n-o vede). Or, la un moment dat — unul din craterile romanului și una din mutațiile cele mai eficace —, cititorul descoperă că ucigașul Arce, proxenetul Quecai, care va sfârși prin a o omori, este în realitate și el — nici mai mult nici mai puțin ca doctorul Diaz Grey — un alter-ego al lui Brausen, un personaj creat (parțial sau total, asta nu e clar) tot de Brausen, deci cineva viețuind într-un cu totul alt plan de realitate. Această a doua cutie chinezească, paralelă cu cea a coloniei Santa Marie, coexistă cu aceea, deși nu este identică, fiindcă, spre deosebire de ea, care e pe deplin imaginară — Santa Marie și personajele ei nu există decât în fantezia lui Brausen —, se află oarecum la mijloc între realitate și ficțiune, între obiectivitate și subiectivitate, pentru că Brausen în cazul acesta a adăugat elemente inventate unui personaj real (Queca) și mediului său. Măiestria formală a lui Onetti — scriitura lui și arhitectura istoriei — face ca romanul să-i apară cititorului ca un tot omogen, fără rupturi interioare, deși el se compune, după cum am văzut, din planuri sau niveluri de realitate diferite. Cutiile chinezești din *La vida breve* nu sînt mecanice. Mulțumită lor descoperim că adevărata temă a romanului nu este istoria publicistului Brausen, ci ceva mai vast și mai confirmat de experiența umană: recursul la fantezie, la ficțiune, pentru a îmbogăți viața oamenilor, și felul în care ficțiunile scornite de minte se folosesc, ca material de lucru, de măruntele experiențe ale vieții cotidiene. Ficțiunea nu este viața trăită, ci altă viață, inventată cu materialele oferite de prima și fără de care viața adevărată ar fi mai sordidă și mai sărăcăcioasă decât este.

Pe curînd.

X

Datul ascuns

Dragă prietene,

Undeva, Ernest Hemingway povestește că, pe la începutul activității sale literare, i s-a năzărit deodată, într-o istorie la care scria de zor, să suprime faptul principal: că protagonistul lui tocmai se spînzura. Și mai zice că, astfel, a descoperit un procedeu narativ pe care avea să-l utilizeze apoi frecvent în viitoarele-i povestiri și romane. Într-adevăr, nu este exagerat să spunem că cele mai bune istorii ale lui Hemingway sînt pline de tăceri semnificative, de date nedivulgate de un narator priecut ce face în așa fel încît informațiile de care ne lipsește să fie cu toate acestea locvace și să ațîțe imaginația cititorului, astfel ca acesta să fie nevoit să umple locurile albe din istorisire cu ipoteze și presupuneri proprii. Vom numi acest procedeu „datul ascuns” și vom spune pe scurt că, deși Hemingway i-a dat o utilizare personală și multiplă (uneori magistrală), era departe de a-l fi inventat, căci e o tehnică tot atît de veche precum romanul.

Dar nu-i mai puțin adevărat că puțini autori moderni s-au folosit de ea cu îndrăzneala celui care a scris *Bătrînul și marea*. Îți amintești cumva povestirea aceea magistrală, poate cea mai cunoscută a lui Hemingway, intitulată *The Killers (Uciagașii)*? Partea cea mai importantă din istorie este un mare semn de întrebare: de ce vor să-l omoare pe suedezul Ole Andreson cei doi răufăcători care intră cu puști cu țeava retezată în micul restaurant Henry's din localitatea aceea nenumită? Și de ce acest misterios Ole Andreson, cînd tînărul Nick Adams îl previne că doi asasini îl caută să-i ia viața, refuză să fugă sau să alerteze poliția și își acceptă fatalist soarta? N-o vom ști niciodată. Dacă dorim un răspuns la cele două întrebări cruciale din

istoria de mai sus, va trebui să-l inventăm noi înșine, cititorii, pornind de la datele sărace pe care naratorul atotștiutor și impersonal ni le furnizează: că, înainte de a se stabili acolo, suedezul Ole Andreson pare să fi fost boxer, la Chicago, unde ceva o fi făcut el (ceva greșit, spune la un moment dat) care să-i pecetluiască soarta.

Datul ascuns sau nararea prin omisiune nu poate fi ceva gratuit și arbitrar. Tăcerea naratorului trebuie să fie semnificativă, să exercite o influență categorică asupra părții explicite a istoriei, absența aceea trebuie să se facă simțită și să incite curiozitatea, expectativa și fantezia cititorului. Hemingway a fost un maestru neîntrecut în folosirea acestei tehnici narrative, după cum vedem în *The killers*, exemplu de economie narativă, text ca vârful unui aisberg, o mică proeminență vizibilă care lasă să se ghicească din strălucirea-i fulgurantă toată complexa masă anecdotică de dedesubt, ce i-a fost „volatilizată” cititorului. A povesti tăcând, prin aluzii care transformă escamotarea în expectativă și îl obligă pe cititor să intervină activ în elaborarea istoriei cu ipoteze și presupuneri este una din cele mai frecvente metode aflate la dispoziția naratorilor pentru a stârni trăiri în istoriile lor, adică a le dota cu putere de convingere.

Îți mai amintești marele dat ascuns din (după părerea mea) cel mai bun roman al lui Hemingway: *The Sun Also Rises* (*Și soarele răsare*)? Da, acesta era: impotența lui Jake Barnes, naratorul romanului. Nu se face niciodată, explicit, referire la ea; ci mijeste încet-încet — aproape c-aș îndrăzni să spun că noi, cititorii, stârniți de cele citite, i-o impunem treptat personajului — dintr-o tăcere comunicativă, acea ciudată distanță fizică, casta relație corporală dintre el și frumoasa Brett, femeie pe care e limpede că o iubește și care negreșit că și ea îl iubește sau l-ar putea iubi de nu s-ar interpune un obstacol, un impediment despre care nu primim nici o informație precisă. Impotența lui Jake Barnes este o tăcere extraordinar de explicită, o absență tot mai grăitoare pe măsură ce cititorul e surprins de comportamentul neașteptat și contradictoriu al lui Jake Barnes față de Brett, pînă cînd unicul fel de a și-l explica e descoperind (inventînd?) neputința acestuia. Deși trecut sub tăcere, sau, poate, tocmai din cauza felului de a-l prezenta,

datul acesta ascuns scaldă toată istoria din *The Sun Also Rises* într-o lumină foarte aparte.

La Jalousie, de Robbe-Grillet (am mai pomenit-o în scrisorile mele) este un alt roman unde un ingredient esențial al istorisirii — nici mai mult, nici mai puțin decât personajul central — a fost exilat din narațiune, dar în așa fel încît absența lui se proiectează în paginile ei, făcîndu-se simțită clipă de clipă. Ca în mai toate romanele lui Robbe-Grillet, în *La Jalousie* nu există propriu-zis o istorisire, cel puțin nu cum era ea înțeleasă în mod tradițional — un argument, un subiect cu început, dezvoltare și sfîrșit —, ci, mai degrabă, indiciile ori simptomele unei istorii pe care n-o cunoaștem și ne vedem siliți s-o reconstituim tot așa cum arheologii procedează cu palatele babiloniene pornind de la o grămadă de pietre îngropate de scurgerea veacurilor, sau cum fac zoologii cu dinozaurii și pterodactilii preistorici, punînd la contribuție o claviculă ori un os metacar-pian. Prin urmare sîntem îndreptățiți să spunem despre romanele lui Robbe-Grillet că, toate, sînt concepute pe baza datelor ascunse. Ei bine, în *La Jalousie* acest procedeu este deosebit de funcțional, fiindcă, pentru ca să aibă vreun sens cele scrise acolo, trebuie neapărat ca absența aceea, ființa cea abolită să se facă prezentă, să capete o formă în conștiința cititorului. Cine e ființa cea invizibilă? Un soț gelos, așa cum sugerează titlul cărții cu înțelesul lui ambivalent, cineva care, posedat de demonul neîncrederii și al veșnicei bănuieli, spionează cu minuțiozitate absolut toate mișcările femeii pe care n-o scapă din ochi, deși ea nu-și dă seama. O fi, dar cititorul n-o poate afirma cu siguranță; o deduce sau o inventează, indus de natura descrierii, care e cea a unei priviri obsesive, bolnăvicioase, dedate numai scrutării detaliate, înnebunite, a celor mai neînsemnate deplasări, gesturi și inițiative ale soției. Cine e observatorul cel matematic? De ce o supune pe femeia aceea unui asemenea asediu vizual? Aceste date ascunse nu primesc nici un răspuns în discursul romanesc, încît singur cititorul trebuie să le clarifice pornind de la puținele piste oferite de roman. Asemenea date ascunse definitiv, abolite pentru totdeauna într-un roman, pot fi numite *eliptice*, ca să le diferențiem de cele care doar temporar i-au fost tănuite cititorului, fiind deplasate

în cronologia romanescă pentru a crea așteptare, suspans, așa cum se întâmplă cu romanele polițiste, unde abia la sfârșit aflăm cine e asasinul. Iar aceste date ascunse doar momentan — deplasate — pot primi numele de *date ascunse în hiperbaton*, figură poetică, după cum precis îți amintești, care constă în mutarea unui cuvânt din vers, din rațiuni de eufonie sau de rimă (*Era del ano la estacion florida* — „Era al anului anotimp înflorit” în locul ordinii normale: *Era la estacion florida del ano* — „Era anotimpul înflorit al anului”).

Dar poate că datul ascuns cel mai notabil dintr-un roman modern este cel din teribilul *Sanctuary* (*Sanctuarul*) de Faulkner, unde *craterul* istoriei — deflorarea juvenilei și frivolei Temple Drake de către Popeye, gangsterul impotent și psihopat, cu un știulete de porumb — este deplasat și dizolvat în frânturi de informație care îi permit cititorului, treptat și retroactiv, să afle oribila întâmplare. Din această abominabilă tăcere se degajă atmosfera în care se desfășoară *Sanctuarul*: o atmosferă de sălbăticie, represiune sexuală, frică, prejudecată și primitivism ce oferă localității Jefferson, Memphis și celorlalte scenarii ale istoriei un caracter simbolic, de lume a răului, a pierzaniei și prăbușirii omului, în sensul biblic al termenului. Senzația pe care o avem în fața ororilor din acest roman — violarea lui Temple e doar una din ele; mai sînt acolo o spînzurare, un linșaj prin incendiere, mai multe crime și un bogat evantai de degradări umane — nu e numai aceea de încălcare a legilor omenești, ci de victorie a puterilor infernale, de o înfrîngere a binelui de către duhul nimicirii, care a îngenuncheat întreaga lume. Tot *Sanctuarul* e blindat cu date ascunse. În afară de violarea lui Temple Drake, fapte atît de importante precum asasinarea lui Tommy și lui Red sau impotența lui Popeye sînt, în primul rînd, tăceri, omisiuni ce abia retrospectiv i se revelează cititorului care, astfel, grație acelor date ascunse în hi-perbaton începe să înțeleagă deplin cele petrecute și să stabilească cronologia reală a întâmplărilor. Or, nu numai în aceasta, ci în toate istoriile lui, Faulkner a fost și un maestru neîntrecut în folosirea datului tănuit.

Aș dori acum, ca să termin cu un ultim exemplu de dat ascuns, să fac un salt înapoi de cinci sute de ani, pînă la unul din cele mai bune romane medievale de

cavalerie, *Tirant Lo Blanc* {*Tiranie el Blanco*), de Joanot Martorell, una din cărțile mele de căpătîi. Acolo, datul ascuns — fie ca hiperbaton, fie ca elipsă — este folosit cu măiestria celor mai de frunte romancieri moderni. Să vedem cum e structurată materia narativă a unuia din *craterile active* ale romanului: *nunțile surde* dintre Tirant și Carmesina și dintre Diafebus și Estefania (episod care se întinde cam de la mijlocul capitolului al CLXII-lea pînă pe la mijlocul celui de al CLXIII-lea). Iată conținutul episodului: Carmesina și Estefania îi strecoară pe Tirant și Diafebus într-o încăpere din palat. Acolo, neștiind că Plaerdemavida îi spionează prin gaura cheii, cele două perechi își petrec noaptea desfătîndu-se în jocuri erotice, benigne în cazul lui Tirant cu Carmesina, radicale în cel al lui Diafebus cu Estefania. Iubiții se despart în zori și, după cîteva ore, Plaerdemavida le destăinuiește Estefaniei și Carmesinei că a fost martora oculară a *nunților surde*.

În roman, secvența aceasta nu apare în ordinea cronologică „reală”, ci într-un mod discontinuu, prin mutații temporale și un dat ascuns în hiperbaton, grație cărora episodul primește o mare încărcătură de trăiri. Relatarea arată preliminariile, hotărîrea Carmesinei și Estefaniei de a-i introduce pe Tirant și Diafebus în odaie și descrie cum Carmesina, bănuind că va avea loc „ceremonia nunților surde”, se preface că doarme. Naratorul impersonal și omniscient continuă, în cadrul ordinii „reale” a cronologiei, descriind înmărmurirea lui Tirant la vederea frumoasei prințese și cum cade el în genunchi să-rutîndu-i mîinile. Aici se produce prima mutație temporală sau ruptura cronologiei: „Și schimbară multe vorbe înflăcărare de iubire. Cînd li se păru că venise timpul să se despartă, își luară rămas-bun unul de la altul și se întoarseră în camerele lor.” Povestirea face un salt în viitor, lăsînd în acest hiat, în această prăpastie de tăcere, o întrebare înțeleaptă: „Oare cine să fi putut dormi în noaptea aceea, unii de dragoste, alții de durere?” Narațiunea îl conduce apoi pe cititor în dimineața următoare. Plaerde-mavida se trezește, intră în odaia prințesei Carmesina și o găsește pe Estefania „cufundată în dulce lîncezeală”. Ce s-a întîmplat? De unde abandonul acesta voluptuos al Estefaniei? Insinuările, întrebările, glumele și vorbele în doi peri ale delicioasei Plaerdemavida se adresează

de fapt cititorului, căruia îi stimulează curiozitatea și malițiozitatea. În sfârșit, după tot acest lung și isteț preambul, frumoasa Plaerdemavida dezvăluie că în noaptea precedentă avusese un vis în care o văzuse pe Estefania strecurându-i pe Tirant și pe Diafebus în odaie. Aici are loc a doua mutație temporală sau al doilea salt cronologic din episod. Acesta se strămută în seara dinainte și, prin intermediul așa-zisului vis al lui Plaerdemavida, cititorul descoperă cele petrecute în timpul *nunților surde*. Datul ascuns iese la lumină, restaurând integritatea episodului. Chiar toată integritatea? Ei bine, nu. Pentru că, în afară de mutația temporală, după cum probabil ai observat, s-a produs și o mutație spațială, o schimbare de punct de vedere spațial, fiindcă cel ce povestește ce s-a întâmplat în cursul *nunților surde* nu mai este naratorul impersonal și din afara istoriei, ca la început, ci Plaerdemavida, un narator-personaj, care nu năzuiește să ofere o mărturie obiectivă ci una plină de subiectivitate (comentariile ei jucăușe, dezinvolve și degajate nu au numai menirea de a subiectiviza episodul; ele, îndeosebi, îl descarcă de violența pe care altfel, adică altfel povestit, ar fi avut-o deflorarea Estefaniei de către Diafebus). Această dublă mutație — temporală și spațială — introduce deci o cutie chinezească în episodul *nunților surde*, adică o narațiune autonomă (cea a lui Plaerdemavida) conținută în povestirea generală a naratorului-atotștiutor. (Între paranteze fie zis, *Tirant Lo Blanc* utilizează de mai multe ori și procedeul cutiilor chinezești sau al matrioșcelor rusești. Marile fapte de arme ale lui Tirant de-a lungul aceluși an și o zi cât durează serbările de la curtea Angliei nu îi sînt aduse la cunoștință cititorului de naratorul-omniscient, ci prin relatarea făcută de Diafebus contelui de Varoic; cucerirea Rhodosului de către genovezi transpare din relatarea celor doi cavaleri de la curtea Franței adresată lui Tirant și ducelui de Bretagne, iar aventura neguțătorului Gaubedi reiese dintr-o istorie povestită de Tirant Văduvei Cuminți.) Astfel, deci, din examinarea unui singur episod al acestei cărți clasice ne dăm seama că mijloacele și procedeele care de multe ori ni se par invenții moderne din cauza folosirii lor strălucite de către scriitorii contemporani, în realitate fac parte din zestrea romanescă, fiind deja puse la contribuție, demult și cu dezinvoltură, de naratorii clasici. Ce au făcut de fapt

modernii, în majoritatea cazurilor, a fost să șlefuiască, să rafineze ori să experimenteze cu noi posibilități implicite niște sisteme de narare care au apărut, cel mai ades, o dată cu cele mai vechi manifestări scrise ale ficțiunii.

Poate că ar merita, înainte de a sfârși această scrisoare, să mai facem o constatare generală, aplicabilă tuturor romanelor, în legătură cu o caracteristică înnăscută a genului, din care a rezultat procedeul cutiei chinezești. Partea scrisă a oricărui roman este numai o secțiune sau un fragment din istoria povestită: aceasta, dezvoltată pe de-a-ntregul, cu acumularea tuturor ingredientelor ei fără excepție — gânduri, gesturi, obiecte, coordonate culturale, materiale istorice, psihologice, ideologice etc. etc, presupuse și conținute de istoria *totală* — cuprinde un material infinit mai amplu decât cel explicit din text, și pe care nici un romancier, nici cel mai prolix cu putință, nici cel complet lipsit de simțul economiei narative, n-ar fi capabil să-l desfășoare în opera sa.

Ca să sublinieze caracterul acesta inevitabil parțial al oricărui discurs narativ, romancierul Claude Simon — care în acest fel voia să ridiculizeze pretențiile literaturii „realiste” de a reproduce fidel realitatea — recurgea la un exemplu: descrierea unui pachet de țigări Gitanes. Ce elemente trebuia să includă acea descriere pentru a fi realistă?, se întreba el. Mărimea, culoarea, conținutul, inscripțiile, materialele din care e făcut acel pachet, desigur. Să fie asta suficient? Din punct de vedere totalizator, nicidecum. Ar mai fi nevoie, negreșit, pentru a nu ignora nici un dat important, ca descrierea să includă o minuțioasă dare de seamă asupra proceselor industriale care se află la baza confecționării aceluia pachet și a țigărilor dinăuntru, și, de ce nu, asupra sistemelor de distribuție și comercializare ce îl aduc de la producător la consumator. Am terminat astfel cu descrierea *totală* a pachetului de Gitanes? Da' de unde! Consumul de țigarete nu este un fapt izolat, ci rezultă din evoluția obiceiurilor și a modelelor, e legat cât se poate de strâns de istoria socială, mitologiile, politicile, modurile de viață ale societății; pe de altă parte, e vorba de o practică — deprindere sau viciu — asupra căreia publicitatea și viața economică exercită o influență decisivă, și care are efecte precise asupra sănătății

fumătorului. De unde nu e greu de dedus, pe calea asta a demonstrației împinse la limita absurdului, că descrierea oricărui obiect, fie el cît de neînsemnat, dilatăta cu un simț totalizator, duce la următoarea pretenție utopică: la descrierea universului.

Despre ficțiuni se poate spune, fără îndoială, ceva asemănător. Că dacă un romancier, atunci cînd își povestește istoria, nu își impune anumite limite (deci, dacă nu se resemnează să ascundă unele date), istorisirea lui nu va avea nici început nici sfîrșit, ci într-un fel sau altul se va conecta cu toate istoriile din lume, devenind acea himerică totalitate, infinitul univers imaginar unde coexistă, visceral înrudite, absolut toate ficțiunile.

Ei bine, dacă se acceptă acest punct de plecare, că un roman — mai bine zis, o ficțiune scrisă — este doar un fragment din istoria totală, din care romancierul se vede fatalmente obligat să elimine nenumărate date ca fiind inutile, evitabile și implicate în cele pe care le va face explicite, trebuie totuși să separăm net datele acestea excluse de datele ascunse despre care am vorbit mai înainte în scrisoarea mea. Într-adevăr datele *mele* ascunse nu sînt nici de la sine înțelese, nici inutile. Dimpotrivă, ele au o funcționalitate, joacă un rol în trama narativă, și de aceea abolirea sau deplasarea lor au certe efecte în istorie, provocînd reverberații în anecdotică ori în punctele de vedere.

În sfîrșit, mi-ar plăcea să-ți repet aici o comparație pe care am făcut-o cîndva, comentînd *Sanctuarul* lui Faulkner. Să zicem că istoria *completă* dintr-un roman (cea făcută din date consemnate și omise) este un cub. Și că fiecare roman în parte, după eliminarea din el a datelor inutile și a celor omise deliberat pentru a se obține un anumit efect, desprins din cubul de mai sus adoptă o formă determinată: acest obiect rezultat, această sculptură, reflectă originalitatea romancierului. Forma obiectului a fost sculptată cu ajutorul mai multor instrumente, dar neîndoios că unul din cele mai folosite și mai prețioase dintre ele în efortul acela de a elimina ingredientele, pînă la obținerea frumoasei și persuasivei figuri pe care o dorim, este cel al datului ascuns (dacă nu găsești dumneata un nume mai amuzant pentru acest procedeu).

Te îmbrățișez și pe curînd.

[- întoarcere la Cuprins](#)

XI

Vasele comunicante

Dragă prietene,

Aș dori, dacă tot vorbim acum de acest ultim procedeu, al „vaselor comunicante” (mai încolo îți voi spune în ce sens trebuie luată chestia asta cu ultimul), să recitim împreună unul din cele mai memorabile episoade din *Madame Bovary*. Mă refer la „comițiile agricole” (capitolul VIII din partea a doua), o scenă în care, de fapt, au loc două (ba chiar trei) întâmplări diferite, care, povestite în chip de împletitură, se contaminează reciproc și tot așa, într-un fel, se și modifică. Grație acestei conformații, distinctele întâmplări, articulate într-un sistem de vase comunicante, fac între ele schimb de trăiri, stabilin-du-se o interacțiune prin care episoadele se contopesc într-o unitate ce face din ele cu totul altceva decât niște simple anecdote juxtapuse. Există vase comunicante când unitatea este ceva mai mult decât suma părților integrate în acel episod, așa cum stau lucrurile în timpul „comițiilor agricole”.

Avem acolo, împletite de autor, descrierea aceluși târg cîmpenesc altoit cu serbare rurală unde agricultorii își prezintă produsele și animalele fermelor și petrec, autoritățile pronunță discursuri și împart medalii, și în același timp, la etajul Primăriei, în „sala de dezbateri” — de unde privește vîn-zoleala de jos —, Emma Bovary ascultă fierbințile cuvinte de iubire cu care Rodolphe, curtezanul ei, o seduce. Acțiunea aceasta, seducerea doamnei Bovary de nobilul ei amarez, este complet autosuficientă ca anecdotă narativă, însă, împletită așa cum e cu discursul consilierului Lieuvain, se stabilește o convenență între ea și măruntele incidente ale

serbării. Episodul capătă altă dimensiune, altă textură, și la fel putem spune de festivitatea aceea colectivă ce se desfășoară sub ferestrele sălii unde iminenții amanți schimbă între ei declarații și suspine, fiindcă, grație aceluși episod intercalat, ea rezultă mai puțin grotescă și patetică decât ar fi fost fără prezența filtrului aceluia sensibil, amortizator al sarcasmului. Noi cîntărim aici, cu analiza asta a noastră, o materie extrem de delicată, care nu are nimic comun cu faptele în sine, ci cu atmosferele sensibile, cu emotivitatea și parfumurile psihologice ce emană din istorie, și tocmai aici, în domeniul acesta, sistemul de organizare a materiei narative în vase comunicante, bine folosit, devine mai eficient, ca în „comițiile agricole” din *Madame Bovary*.

Întreaga descriere a serbării rurale este de un implacabil sarcasm, care subliniază pînă la cruzime acea prostie omenească (*la betise*) ce îl fascina pe Flaubert și care atinge apogeul cu biata Catherine Leroux, bătrîna slujnică premiată pentru cei cincizeci și patru de ani de muncă semianimalică: ea anunță că va dona preotului premiul cîștigat, să-i facă slujbe pentru mîntuirea sufletului. Dacă simplii fermieri apar în această descriere ca robii unei rutine abrutizante care îi lipsește de orice sensibilitate și imaginație și face din ei niște plicticoase figuri pedestre și convenționale, încă mai rău apar autoritățile, flecarele mici personaje strivite de ridicol ce prezidează comițiile agricole și cărora ipocrizia, duplicitatea sufletească par a le fi trăsăturile principale, după cum reiese din frazele goale și stereotipe din discursul consilierului Lieuvain. Totuși, tabloul acesta atît de negru și de nemilos, care atinge neverosimilul (prin urmare gradul zero al puterii de convingere a episodului), apare astfel doar dacă analizăm comițiile agricole disociindu-le de seducția de care el este visceralmente unit în roman. Într-adevăr, montat fiind în celălalt episod, ferocitatea lui sarcastică se diminuează considerabil ca urmare a acelei prezențe, ce funcționează ca un ventil de evacuare a ironiei vitriolice. Elementul acela sentimental, amoroș, delicat, introdus în tablou de scena seducției, stabilește un subtil contrapunct din care se degajă verosimilitatea. Pe de altă parte, ironia caricaturală și plină de vervă, elementul distractiv al serbării rurale, are la

rîndu-i, reciproc, un efect moderator, tempe-rînd excesele de sentimentalism — mai cu seamă retoric — ce împodobesc episodul seducerii Emmei. Fără puternicul factor „realist” care este prezența acelor fermieri cu vacile și porcii lor sub ferestrele sălii, dialogul dintre viitorii amanți, în care scapără clișeele și locurile comune ale vocabularului romantic, s-ar fi dizolvat probabil în irealitate. Mulțumită vaselor comunicante care contopesc episoadele, țepii ce ar fi putut împiedica funcționarea puterii de convingere a fiecăreia dintre ele au fost smulși, iar unitatea narativă mai degrabă s-a îmbogățit cu acel amalgam care dotează întregul cu o deplină și originală consistență.

Dar mai putem stabili, în sînul aceluia tot astfel conformat grație vaselor comunicante — care unește serbarea rurală cu seducția — un alt contrapunct subtil, la nivel retoric, între discursurile primarului — de sub ferestre — și cel romantic, la urechea Emmei, rostit de seducător. Naratorul le împletește, cu scopul (atins din plin) ca întrețeserea ambelor discursuri — fiecare din ele desfășurând abundente stereotipuri fie politice, fie romantice — să se amortizeze unul pe celălalt, introducînd în istorisire o perspectivă ironică, fără de care puterea de persuasiune s-ar fi redus la minimum sau ar fi dispărut. Așadar, în „comițiile agricole” putem spune că înăuntrul vaselor comunicante generale se află altele, particulare, ce reproduc în parte structura globală a episodului.

Acum chiar că putem încerca o definiție a vaselor comunicante: două sau mai multe episoade care se petrec în timpuri, spații sau niveluri de realitate distincte, unite într-o totalitate narativă din hotărîrea autorului cu scopul ca vecinătatea ori amestecul acelea să le modifice reciproc, sporindu-le pe fiecare în parte cu o semnificație, o atmosferă, un simbolism etc. diferite de cele pe care le aveau povestite separat. Simpla juxtapunere nu este suficientă, de bună seamă, pentru ca procedeul să funcționeze. Decisiv e să existe „comunicație” între cele două episoade apropiate ori contopite de autor în textul narativ. În unele cazuri, comunicația poate fi minimă, însă dacă ea nu există nu se poate vorbi de vase comunicante, întrucît, așa cum am zis, unitatea pe care o stabilește această tehnică narativă face ca episodul

astfel constituit să fie întotdeauna ceva mai mult de-cît simpla însumare a părților sale.

Poate că cel mai subtil și mai riscant caz de vase comunicante se găsește în *The Wild Palms (Palmierii sălbatici)* de William Faulkner, roman în care sînt povestite, în capitole alternative, două istorii independente, cea a unei tragice iubiri pasionale (un adulter care se termină urît) și cea a unui condamnat pe care o catastrofă naturală aproape apocaliptică — o inundație ce preschimbă în ruină un vast ținut — îl face să săvîrșească fapte incredibile numai ca să se întoarcă la închisoare, unde autoritățile, neștiind ce să facă cu el, îl osîndesc la și mai mulți ani de temniță (pentru tentativă de evadare!). Aceste două istorii nu ajung niciodată să se întrepătrundă din punctul de vedere al subiectului, deși în istoria amanților la un moment dat sînt amintiți atît inundația cît și osînditul; și totuși, prin vecinătate fizică, limbajul naratorului și o anumită atmosferă exacerbată — în pasiune, în primul caz, în debordarea elementelor și în caracterul integru pînă la sinucidere care îl face pe prizonier să-și respecte cuvîntul dat că se va întoarce la închisoare — ajung să stabilească între ele un fel de stranie rudenie. A zis-o Borges, cu inteligența și precizia care nu-l părăseau niciodată cînd făcea critică literară: „Două istorii care nu se confundă nicicînd, dar în felul lor se completează.”

O variantă interesantă a vaselor comunicante este cea încercată de Julio Cortazar în *Rayuela (Șotron)*, roman care, îți aduci aminte, se desfășoară în două locuri, Paris („De partea cealaltă”) și Buenos Aires („De partea aceasta”), între care se poate stabili o certă cronologie veristă (episoadele pariziene precedîndu-le pe cele sud-americane). Ei bine, autorul a pus o notă la început, oferindu-i cititorului două lecturi posibile ale cărții: una, să-i zicem tradițională, începînd cu primul capitol și continuînd tot așa conform ordinii obișnuite, și alta, făcînd slalom printre capitole conform unei numerotații diferite care apare indicată la sfîrșitul fiecărui episod. Numai dacă optezi pentru această a doua posibilitate citești tot textul romanului; dacă ai optat pentru prima, aproape a treia parte din *Rayuela* îți rămîne necunoscută. Or, această treime — „Din alte părți (Capitole la care se poate

renunța)" — nu e format din episoade create de Cortazar, nici povestite de naratorii lor; e vorba de texte străine, de citate, sau, când sînt de Cortăzar, de texte autonome, fără legătură directă și anecdotică cu istoria lui Oli-veira, Maga, Rocamadour și celelalte personaje ale istoriei „realiste" (dacă nu e o nepotrivire să folosim acest termen pentru *Rayuela*). Sînt colaje, care, în relația aceasta de vase comunicante cu episoadele propriu-zis romanești referitoare la ele, pretind a-i adăuga o nouă dimensiune — pe care am putea-o denumi mitică, literară, un nivel retoric — istoriei *Rayuelei*. Aceasta și este, cît se poate de limpede, intenționalitatea contrapunctului dintre episoadele „realiste" și colaje. Cortazar mai folosise sistemul acesta în primul lui roman publicat, *Los premios (Cîștigătorii)*, unde, împletite cu aventurile pasagerilor vaporului care este scenariul acțiunii, apăreau niște monologuri ale lui Persio, strainii, reflecții de tip abstract, metafizic, uneori destul de confuze, a căror intenție era adăugarea unei dimensiuni mitice istoriei „realiste" (dar și în cazul acesta, ca peste tot la Cortăzar, a vorbi de realism devine, inevitabil, nepotrivit).

Dar mai ales în cîteva povestiri folosește Cortazar cu mîna de maestru procedeul vaselor comunicante. Dă-mi voie să-ți reamintesc acea mică minunăție de orfevrerie tehnică numită *Noaptea cu fața spre cer*. O mai ții minte? Personajul, care a suferit un accident cu motocicleta lui pe o stradă dintr-un mare oraș modern — fără îndoială, Buenos Aires — este operat, și de pe patul de spital unde zace e proiectat, prin ceea ce la început pare a fi un simplu coșmar și de fapt e o mutație temporală, într-un Mexic prehispanic, în plin „război înflorit", cînd războinicii azteci porneau să vîneze victime omenеști ca să le sacrifice zeilor. Relatarea avansează, din acest punct, printr-un sistem de vase comunicante, în mod alternativ, între salonul de spital unde protagonistul se recuperează, și îndepărtata noapte pre-hispanică în care, transformat într-un indian *moteca*, întîi fuge, apoi cade în mîinile urmărilor lui azteci, care îl duc la piramida (*teocalli*) unde, cu mulți alții, va fi sacrificat. Contrapunctul se produce prin subtile mutații temporale în care, într-o manieră pe care am putea-o numi subliminală, ambele realități — spitalul contemporan și jungla prehispanică — se tot apropie pînă la contaminare. Pînă cînd,

în craterul final — altă mutație, de astă dată nu numai temporală, ci și de nivel de realitate —, cele două timpuri se contopesc, iar personajul este de fapt nu motociclistul operat într-un oraș modern, ci un primitiv *moteca*: în clipa când preotul păgân e gata să-i smulgă inima din piept ca s-o ofere zeilor lui sîngeroși, victima are premoniția vizionară a unui viitor cu orașe, motociclete și spitale.

O povestire foarte asemănătoare, deși mult mai complexă structural și în care Cortazar se folosește de vasele comunicante în chip și mai original, este cealaltă bijuterie narativă numită *Idolul Cicladelor*. Și în această povestire istoria se desfășoară în două realități temporale, una contemporană și europeană — o insuliță grecească din Ciclade și un atelier de sculptură din împrejurimile Parisului —, alta cu cel puțin cinci mii de ani în urmă, în acea civilizație primitivă a Mării Egee, făcută din magie, religie, muzică, sacrificii și rituri, pe care arheologii încearcă s-o reconstituie pe baza fragmentelor — unelte, statuete — ajunse pînă la noi. Dar, în această povestire, realitatea dispărută se infiltrează în cea prezentă într-un mod mult mai insidios și mai discret, la început printr-o statueta provenind de acolo și de atunci, pe care doi prieteni, sculptorul Somoza și arheologul Morand, au descoperit-o în valea Skoros. Statueta — doi ani mai târziu — se află în atelierul lui Somoza, care a făcut multe copii după ea, nu doar din motive estetice, ci fiindcă e încredințat că astfel se poate transpune în acel timp și acea cultură care au produs-o. În întâlnirea dintre Morand și Somoza, în atelierul acestuia din urmă, care este locul prezentului povestirii, naratorul pare a insinua că Somoza a înnebunit și că Morand este cel sănătos la minte. Însă deodată, în fenomenalul final în care Morand îl omoară pe sculptor și săvîrșește asupra cadavrului străvechile ritualuri magice, pregătindu-se s-o sacrifice în același fel și pe soția sa Therese, descoperim ca de fapt statueta a pus stă-pînire pe cei doi prieteni, transformîndu-i în oameni ai epocii și culturii care au modelat-o, epocă ce a irumpt violent în acel prezent modern care crezuse că a îngropat-o pentru totdeauna. În acest caz, vasele comunicante nu prezintă trăsătura simetrică din *Noaptea cu fața spre cer*, cu un ordonat contrapunct. Aici, sînt mai curînd incrustații spasmodice, trecătoare, ale aceluia trecut îndepărtat în

modernitate, pînă cînd, în magnificul crater final, văzînd cadavrul gol al lui Somoza cu securea împlîntată în frunte, statueta mînjită cu sîngele lui și pe Morand, gol și el, ascultînd o înnebunitoare muzică de flaute și cu securea înălțată așteptînd-o pe Therese, ne dăm seama că trecutul acela a colonizat complet prezentul, întronînd în el barbaria-i magică și ceremonia-lă. În ambele povestiri, vasele comunicante, asociînd două timpuri și culturi diverse într-o unitate narativă, produc o nouă realitate, calitativ diferită de simpla amalgamare a celor două contopite în ea.

Și, deși n-o să-ți vină a crede, o dată cu descrierea vaselor comunicante putem pune punct resurselor sau tehnicilor principale care îi ajută pe romancierii să-și construiască ficțiunile. Or mai fi și altele, însă eu cel puțin nu le-am dibuit încă. Toate cele care îmi sar în ochi (dar adevărul e că nici nu stau să le caut cu lupa, fiindcă ce-mi place mie este să citesc romanele, nu să le fac autopsia) îmi dau impresia că s-ar putea înrudi cu una ori alta din metodele de compoziție a istoriilor, de care ne-am ocupat în aceste scrisori. Te îmbrățișez.

În chip de post-scriptum

Dragă prietene,

Înșir aici doar câteva rînduri, ca să-ți reamintesc, acum la despărțire, ceva ce ți-am tot repetat în cursul acestei corespondențe în care, incitat de stimulantele dumitale misive, am încercat să descriu cum m-am priceput unele procedee de care se folosesc bunii romancierii ca să-și doteze ficțiunile cu farmecul acela căruia nu-i putem rezista noi, cititorii. Și anume că tehnica, forma, discursul, textul sau cum vrei să-i spui — pedanții au născocit tot felul de denumiri pentru ceva identificat de oricare cititor fără nici o problemă — este un tot inseparabil, în care a separa tema, stilul, ordinea, punctele de vedere etc înseamnă a diseca un trup viu. Rezultatul e întotdeauna, chiar și în cele mai fericite cazuri, o formă de omucidere. Iar un cadavru este o palidă și înșelătoare reminiscență a ființei vii, în mișcare și în plină creativitate, nu încremenite în rigiditate, nu aflate la cheremul viermilor.

Ce vreau să-ți spun cu asta? Nu, nicidecum că e inutilă și de neluat în seamă critica. Departe de mine gândul acesta. Dimpotrivă, critica poate fi un ghid extrem de valoros în efortul de a pătrunde în lumea și metodele unui autor; uneori chiar, un eseu critic este în sine o operă de creație, aidoma unui mare roman, unui excelent poem. (Fără a aprofunda subiectul, îți citez doar exemplele următoare: *Estudios y ensayos gongorinos/ Studii și eseuri despre Gongora*, de Dâmaso Alonso; *To the Finland Station/ — Stația Finlanda*, de Edmund Willson; *Port Royal*, de Sainte-Beuve și *The Road to Xanadu/ — Drumul spre Xana-du*, de John Livingston Lowes: patru tipuri de critică foarte diferită dar la fel de valoroasă, instructivă și creatoare.) Însă, în același timp, mi se pare extrem de important să specific că, de una singură, critica, chiar cea mai riguroasă și mai la obiect, nu poate epuiza fenomenul creației, nu-l poate explica pe de-a întregul. Întotdeauna va exista într-o ficțiune excelentă

sau într-un poem reușit un element ori o dimensiune pe care analiza critică rațională nu le poate capta. Asta întrucât critica este un exercițiu al rațiunii și al inteligenței, iar în creația literară, în afară de acești factori, intervin, uneori de o manieră determinantă, intuiția, sensibilitatea, adivinația, ba chiar hazardul, care scapă mereu prin ochiurile celei mai fine rețele ale cercetării critice. Tocmai de aceea, nimeni nu-l poate învăța pe un altul să creeze; poate doar să scrie și să citească. Restul îl învață omul de unul singur, împiedicându-se, căzând și ridicându-se neîncetat.

Dragă prietene: ce încerc eu să-ți spun cu asta e să uiți degrabă tot ce ai citit în scrisorile mele despre forma romanesă și să te apuci o dată de scris romane.

Mult noroc.

Lima, 10 mai 1997