

ANCA PEIU

TRECUTUL TIMPULUI PERFECT :

DE LA

THOMAS
MANN

LA

WILLIAM
FAULKNER



Editura Universității din București

Profesorilor mei

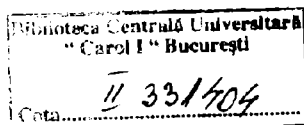
Autorul desenului de pe copertă este William Faulkner. Imaginea reprodusă se găsește în cartea lui Joseph Blotner, intitulată **FAULKNER: A BIOGRAPHY**, Vintage Books, Random House, New York, 1991, p. 44.

Anca Peiu

TRECUTUL TIMPULUI PERFECT :
DE LA
THOMAS MANN LA WILLIAM FAULKNER

Editura Universității din București
– 2001 –

Referenți științifici: Prof. univ. dr. Lidia VIANU
Conf. univ. dr. Octavian ROSKE



© Editura Universității din București
Șos. Panduri 90-92, București . 76235; Tel./Fax: 410.23.84
E-mail: editura@unibuc.ro
Internet: www.editura.unibuc.ro

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
PEIU ANCA**

**Trecutul timpului perfect: de la Thomas Mann la
William Faulkner – Anca Peiu – București, Editura
Universității din București, 2001**

220 p.; 21cm.

Bibliogr.

ISBN 973-575-504-1

82.09

B.C.U. "CAROL I" BUCUREȘTI



C20141960

*Tiparul s-a executat sub cda 1025/2003 (continuare tiraj)
la Tipografia Editurii Universității din București*

Tehnoredactare computerizată: Constanța TITU

CUPRINS

INTRODUCERE	5
Capitolul I: DISCURSUL ROMANESC ÎNTRE “PREISTORIE” ȘI “MODERNISM”	9
①. “Preistoria” discursului romanesc	9
②. Între “vechi” și “nou”: modernismul.....	16
Capitolul II: REALISM ȘI EXPERIMENT FORMAL	22
Capitolul III: ASPECTE ALE TIMPULUI LA THOMAS MANN ȘI WILLIAM FAULKNER	35
①. Umanizarea timpului prin narațiune (nu “cercul vicios”, ci cercul refăcut)	35
②. Mimesis ₂ : Configurarea lumii “ca și când”	38
③. Topos: Der Zauberberg Tempus: As I Lay Dying	46
④. Avatarurile cuvântului PLOT	51
a) “Povestea imposibilă”	53
b) “Turnul Babel”	59
⑤. Detalii de “emplotment”: de la Muntele vrăjit la Absalom, Absalom!	93
⑥. Light in August	138
a) Speranțe pentru trecut	138
b) “Inter arma...”	144
Capitolul IV: ALBUMUL DE FAMILIE. ASPECTE BAHTINIENE (ȘI NU NUMAI) LA THOMAS MANN ȘI WILLIAM FAULKNER..	148
①. Lacrymosa	148
②. „À celle qui est trop gaie”	154
③. Palimpsestul ca epistolă criptică	169
④. (Re)nașterea ca expresie atavică	180
N O T E	192
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	215

INTRODUCERE

Despre Thomas Mann și despre William Faulkner s-au scris atâtea cărți, încât cu greu se mai poate încumeta cineva să mai adauge o virgulă.

Și totuși, dacă ne gândim, ca înțeleptul indian, citat de Tzvetan Todorov în eseuul său, “*An Introduction to Verisimilitude*”, că: “de ar fi să ne cunoaștem sufletul, am avea nevoie de un al doilea suflet, care să-l cunoască pe primul, și de un al treilea suflet, care să îl cunoască pe al doilea” – poate că virgula aceea nu e în plus.

Deși aparent absolut diferiți unul de celălalt, Thomas Mann și William Faulkner au multe nuanțe comune, atât în arta, cât și în destinele scrierilor lor.

Atât unul cât și celălalt au stârnit – de-a lungul acestui veac – pe cât de multe admirații, pe atât de îndepărtate și de răspândite în cele patru vânturi ale lumii. Ca să nu mai pomenim de controverse și contestații, – și mai vechi, și mai noi. Operele amândurora și-au găsit ecoul departe de patria despre care vorbeam. Cu cât sunt mai reprezentativi pentru spiritul atemporal al marilor culturi cărora le aparțin, cu atât mai greu se fac iubiți de cititorii lor de acasă – atât Thomas Mann, cât și William Faulkner. Puțini cititori germani mai declară azi că Thomas Mann e scriitorul lor preferat; iar William Faulkner pur și simplu nu este “la modă” printre cititorii americani contemporani.

Oare unde se află acel sud faulknerian al Americii? Oricum, undeva prin apropierea nordului Germaniei lui Thomas Mann, pe harta noastră imaginară, “Jefferson, Comitatul Yoknapatawpha, Statul Mississippi”, al cărui “singur stăpân și proprietar” e “William Faulkner”, e mai degrabă între acel Lübeck, ascuns sub masca unui nume mut din *Casa Buddenbrook*, Hamburgul “de la șes”, și Davosul înălțimilor neliniștitoare ale lui Hans Castorp. Cu totul alte locuri și alte timpuri decât “în realitate”.

Specificul național este, așadar, tot un aspect al verosimilitudinii. Ceea ce nouă, ca cititori români, ni se pare goetheean și profund german în discursul lui Thomas Mann, pe prea puțini cititori germani îi mai impresionează ca atare. Tot așa se întâmplă și cu publicul lui William Faulkner – mai receptiv la cărțile lui, de la bun început, în Franța, iar azi – de ce nu? – în România, decât acolo unde scriitorul s-a născut și a trudit.

Mai ales în acest interval ambiguu, pe care îl numim în grabă “prezent”, puțini sunt criticii literari americani și germani preocupați de personalitățile celor doi romancieri. Să fie așa, oare, din cauza “superficialității” postmodernismului, ori din cauza frivolității post-postmoderniste?

Ca și muzica cea mare, în care se sublimează cele mai profunde pasiuni umane, romanele lui Thomas Mann și ale lui William Faulkner au puțini amatori autentici. Este ciudată această rezistență a publicului care se înverșunează să refuze (numai din ignoranță?) plăcerea unor texte “grele”.

Deși purtând sigiliul ironic al carnavalizării despre care vorbește Bahtin, efectul acestor cărți asupra cititorului prezintă o doză de risc, nelimitându-se la atracție, ci acționând mai degrabă ca o fascinație. În felul lor de a se apropia de aceste pagini, mulți cititori onești și gata să-și lase neîncrederea deoparte simt uneori câte un fior ... De teamă?

Umorul este propriu atât discursului faulknerian, cât și celui al lui Thomas Mann. Numai că este un (...?) umor pe muchie de cuțit: ca să-i prindem poanta, s-ar putea să avem de făcut – mai întâi – un pact cu diavolul. Căci numai spiritele autentic tragice sunt atinse de geniul comediei. Umorul veritabil se găsește numai la scriitorii “grei”.

De aceea ne asumăm îndrăzneala încercării de a mai scrie despre Thomas Mann și despre William Faulkner, după o lectură a anilor '90. Chiar dacă nu e mai mult decât o virgulă, aceasta dovedește că lecția lor a avut valoare și succes – chiar și aici, chiar și acum.

DISCURSUL ROMANESC ÎNTRE “PREISTORIE” ȘI “MODERNISM”

1. “PREISTORIA” DISCURSULUI ROMANESC

“În materie de stil, eu nu mai recunosc decât parodia” – susține Thomas Mann în volumul său cu inflexiuni metanarative și autobiografice, *Cum am scris “Doctor Faustus”. Romanul unui roman*¹.

Nu întâmplător apare acest citat în două cărți de critică și teorie literară, decisive pentru lucrarea de față: una este *Problemele poezicii lui Dostoievski* de Mihail Bahtin²; cealaltă – *Conceptul de modernism* de Astradur Eysteinnsson³. Dacă ne gândim și la eseu bahtinian “*Din preistoria discursului românesc*”⁴ (unul din cele patru care compun *Imaginația dialogică*), observăm că parodia – sau, mai corect spus, râsul declanșat de parodie – stă la originea romanului, văzut ca o adevărată “enciclopedie a genurilor”⁵ literare. Însă cel mai atrăgător paradox al textului bahtinian este acela că, de fapt, “genurile parodiate nu mai țin de genurile care au fost ținta parodiei: și anume, parodia unei poezii nu mai este câtuși de puțin o poezie”⁶.

În ce privește parodia ca sursă a discursului românesc, dar și ca unică manieră estetică de practicare a artei romanului în secolul 20 (așa cum o vede Thomas Mann), aceasta poate fi înțeleasă în două feluri. Dacă privim parodia ca pe unul din cele două izvoare ale romanului ca specie (celălalt fiind pliglossia), faptul că, în secolul 20, ea rămâne singura speranță de supraviețuire a romanului poate să însemne fie că drumul s-a încheiat și romanul și-a împlinit destinul, dezintegrandu-se de acum până la sămânța de la care pornea odinioară; fie că parodia, ca expresie stilistică a unui ritm interior specific acestui discurs, îi asigură din nou romanului supraviețuirea, ca și până azi, în ciuda oricăror avataruri și prevestiri apocaliptice. Și care alta ar fi lecția “preistoriei” greco-latine a romanului, dacă nu “ridendo castigat mores”?

“Cele mai străvechi forme de reprezentare a limbii au fost organizate prin răs – inițial, ele nu au fost altceva decât ridiculizarea limbajului altcuiva și a discursului direct al altcuiva. Poliglossia și interanimarea limbilor asociate cu ea au ridicat aceste forme la un nou nivel artistic și ideologic, ce a înlesnit apariția romanului ca gen”⁷.

Așadar – susține Bahtin – romanul provine direct din reacția la alteritate a strămoșilor noștri, fiecare neam considerându-și propria limbă armonioasă și “civilizată”, iar pe a străinului – caraghioasă și “barbară”.

“Lumea aceasta este foarte bogată, cu mult mai bogată decât suntem noi obișnuți să o credem. Felurile și metodele disponibile pentru a ridiculiza ceva sunt de o mare varietate, și nicidecum epuizabile prin parodiarea și travestirea propriu-zise. Aceste metode de ironizare a cuvântului direct s-au bucurat de prea puțină atenție în studiile de până azi”⁸, continuă Bahtin. El apreciază apoi că, la nivelul unei discipline academice, concepția noastră generală despre parodie și travesti în literatură s-a bazat exclusiv pe cercetarea unor forme târzii de parodie (începând aproximativ din secolul al XVII-lea).

Surprinzând particularități ale parodiei din diverse epoci ale istoriei literare (de la antichitatea greco-romană la Evul Mediu și Renaștere), Bahtin își exprimă convingerea că “nicicând nu a existat vreun gen absolut univoc, nici – un singur tip de discurs direct – fie acesta artistic, retoric, filosofic, religios, obișnuit, de toată ziua – care să nu aibă propriul dublu parodic și de travesti, propria-i contre-partie comic-ironică. Mai mult chiar, aceste dubluri parodice și reflecții ridiculizante ale cuvântului direct au fost, în anumite cazuri, confirmate de tradiție și canonizate în aceeași măsură în care au fost luate în serios și modelele lor elevate”⁹.

Prin urmare, ironia vrea ca rebelul, cel care îngână în zeflema discursul serios, romanticul care pune la îndoială imunitatea canoanelor și impecabilitatea căilor de mijloc (“de aur”, desigur, dar prea bine bătătorite) să intre în același patrimoniu rezervat, în primul rând, spiritelor clasice.

“Faulkner nu este nimic dacă nu e un scriitor romantic, cu tot ce presupune aceasta, atât din perspectivă critică, cât și ca elogiu”¹⁰, spune Walter Allen în studiul său critic *Tradiție și vis*, referitor la arta romanului englez și american, așa cum a fost ea practică din anii '20 până în contemporaneitate. Walter Allen opune prestigioasa tradiție engleză a

discursului românesc – “visului” american de romane. Faulkner ar fi, deci, sortit romantismului de la bun început, din motive de spațiu cultural. Apoi, el este un late-comer, aducând pe malul stâng al Atlanticului tehnicile narative moderne, cu o anume întârziere. Dar modernismul însuși pare – la prima vedere – să “rupă cu tradiția” (în ce măsură este acest clișeu conform cu realitatea ne va ajuta să aflăm cartea islandezului Astradur Eysteinnsson, *Conceptul de modernism*). Iar din modernism, personalitatea care l-a influențat pe William Faulkner în cizelarea propriului stil este James Joyce – autoexilatul rebel irlandez, cu care înalta tradiție literară engleză nu încetează să se laude acum! Iată un frumos exemplu pentru confirmarea celor rostite de Bahtin în eseul său. Numai că James Joyce nu este singurul model pentru Faulkner: un alt maestru este Thomas Mann, la a cărui moarte, în 1955, Faulkner remarcă:

“El și Joyce au fost marii scriitori ai timpului meu. A avut mai mult talent decât l-a putut stăpâni!”¹¹.

Iar această întâlnire a spiritelor esențiale ale modernismului literar este ea însăși o manifestarea poliglossiei bahtiene. Q.E.D.

Adesea – așa cum arată Astradur Eysteinnsson – tot arta scriitorilor este mai aproape de redarea fidelă a spiritului unui curent decât cea mai pedantă teorie:

“*Doktor Faustus*, deși un roman, este una dintre cele mai importante cărți despre modernism, scrisă de un autor în continuă contemplare a implicațiilor culturale ale modernismului în artă și literatură (dacă Mann a fost el însuși un modernist “profesionist” nu este nici pe departe atât de evident cum par să creadă unii critici: întreaga lui relație cu modernitatea estetică este extrem de complexă)”¹².

Despre această relație a lui Thomas Mann cu modernismul vorbește și eseul intitulat “Tema conștiinței: Thomas Mann” de J.P.Stern, cuprins în prestigioasa antologie *Modernism: 1890-1930*, redactată de Malcolm Bradbury și James McFarlane¹³:

“... și când, patruzeci de ani mai târziu [după apariția romanului *Casa Buddenbrook: declinul unei familii*]*, Franz Werfel, aflat pe patul de moarte, îi spunea lui Thomas Mann că tocmai recitise *Casa Buddenbrook* și încă o mai considera unica “nemuritoare capodoperă”

* Paranteza noastră.

a acestuia, Mann însuși îi recunoștea, uimit, valabilitatea aprecierii, adăugând: «s-ar prea putea să fie ca și în cazul lui **Der Freischütz**, cu care Weber a venit după atâtea feluri de muzică, unele chiar mai bune și mai rafinate – și totuși numai opera lui a supraviețuit – ea singură în sufletele oamenilor»”.

Asupra destinului acestei opere literare vom stăruii ceva mai încolo: asupra dualității modernism-tradiționalism, susținute tot de parodie și poliglossie și acționând ca singura formă de conservare a valorii culturale.

Revenind la preistoria discursului românesc așa cum l-a văzut Bahtin, merită să rememorăm figurile lui Odysseus cel comic și Hercules cel comic – prefigurând motivul nebunii și jocul satirului în travestiul parodic. Ei sunt clownii născuți din răsturnarea sensurilor eposului și mitului clasic grecesc.

Despre arta râsului în cultura romană aflăm că nu era mai prejos în bogăție și diversitate decât cea a Greciei antice. Vitalitatea ridicolului ritualic sancționa triumfala reîntoarcere de la bătălie a comandantului de oști (ca și îndemnul “memento mori”, menit să prevină exaltarea peste măsură a victoriosului), sau chiar ceremonia funerară romană. Aceasta era și singura licență în codul strict de comunicare al artistului mim. “Râsul acesta” – susține Bahtin – “a netezit drumul către impietatea formei românești”¹⁴.

Demonstrația lui Bahtin propune – ca al doilea element hotărâtor în apariția romanului – poliglossia, prin care se dezvoltă limba artistică în toată bogăția ei de nuanțe. Râsul și poliglossia sunt sursele acestui gen literar, “format dintr-o multitudine de stiluri și imagini”: “O nouă modalitate de prelucrare creatoare a materialului lingvistic s-a dezvoltat astfel: artistul creator a început să privească limba din afară, cu ochii altcuiva, din perspectiva unei limbi și a unui stil potențial diferit. De fapt, numai prin prisma unei *alte* limbi și a unui *alt* stil potențial se poate parodia, travesti, ridiculiza un stil direct. [...] Din dogma absolută ce fusese cândva, în cadrul îngust al unei *monoglosii* pecetluite și impenetrabile, limba se transformă într-o ipoteză de lucru pentru înțelegerea și exprimarea realității. [...] Numai *poliglossia* eliberează complet conștiința de tirania propriei limbi și a propriului ei mit lingvistic. [...] La urma urmei, numai în lumina unei alte limbi, aparținând altcuiva,

prin acea limbă care este "a noastră" aproape în aceeași măsură ca și propria noastră limbă maternă, ne putem obiectiva propria limbă"¹⁵.

În eseu său, apoi, Bahtin aduce drept argument un citat dintr-un studiu despre Platon, apărut în 1920, la Berlin, autor fiind Wilamowitz-Moellendorff: "Numai cunoașterea unei limbi care posedă un *alt* mod de a concepe lumea poate duce la cunoașterea corectă a *propriei* limbi"¹⁶. Am înregistrat și această remarcă, pentru tonul ei categoric și "științific", mai puțin exaltat, poate, decât cel bahtian. Important este și anul: 1920, când savantul german și-a exprimat această convingere; anul primei apariții a romanului lui Thomas Mann: *Casa Buddenbrook. Declinul unei familii* este 1901; *Muntele vrăjtit* urma să apară în 1924; (*Ulysses* al lui James Joyce apărea la Paris, în 1922); mult mai târziu se tipăreau pentru întâia oară cele două romane ale lui William Faulkner de care se va ocupa cercetarea de față: *As I Lay Dying* în 1930 și *Absalom, Absalom!* – în 1936. În aer plutea nu numai spiritul cosmopolit al modernismului, ci și suflul bolnăvicios al monoglossiei de care vorbește Bahtin: cărțile enumerate mai sus au devenit bunuri ale patrimoniului literar universal, într-adevăr, dovedindu-și forța de a se adresa cititorului *poliglot*, cunoscător al mai multor limbi, pe care le folosește ca instrumente de cunoaștere altor culturi. Ceea ce apare sub numele de monoglossia în teoria lui Bahtin a acționat în realitatea istorică în conformitate cu explicația gânditorului rus (el însuși un poliglot autentic, exemplar chiar prin destinul său): monoglossia (adică spiritul îngust, tiranic) și lipsa simțului umorului, rezistența la râs, opacitatea la ironie sunt forțele retrograde care au făcut ca locuitorii orașului Lübeck să se simtă lezați în 1901, citind *Die Buddenbrooks*; ca romanul lui James Joyce să se tipărească pentru prima dată în Marea Britanie abia în 1960; ca romanele lui Faulkner să nu aibă căutare la primele apariții, tocmai fiindcă Sudul american din paginile lor reprezenta zona umbră din visul american, de care cititorii autohtoni ar fi preferat să uite.

Desigur, demonstrația lui Bahtin se referă la opera literară în primul rând, la forțele râsului și poliglossiei zămisind acest tip "nou" de carte – romanul; dar ele se reflectă în reacția cititorilor. Tocmai de aceea cred că nordul german al lui Thomas Mann se întâlnește undeva cu Sudul american al lui William Faulkner. În ambele cazuri a fost necesar să treacă un număr de decenii – (nici modernismul n-a durat mai mult) – pentru ca operele

literare respective să fie "acceptate" de către: publicul cititor (cel autohton simțindu-se, cu vremea, chiar măgulit de caricatura ce-l amărăse odinioară), criticii literari (adică reprezentanții "oficiali" ai gustului public ideal); și, în sfârșit, de către tradiție, de către canonul literar, de către Alma Mater. Rebelii de ieri au devenit obiectul orgoliului academic de azi. Spiritele s-au cumișit. Cercul s-a închis. Oare să fie chiar așa? ...

«"Sudul", spune Shreve. "Sudul. Doamne. Nu-i de mirare că voi toți vă supraviețuiți vouă înșivă cu ani și ani de zile. "[...] "Acuma aș mai vrea ca tu să-mi spui un singur lucru. De ce urăști Sudul?"

"Nu-l urăsc", spuse Quentin repede, de îndată, imediat; "nu-l urăsc", spuse. "Nu-l urăsc" se gândea, gâfâind în aerul rece, în întunericul dur al Noii Anglii; "Nu. Nu! Nu-l urăsc! Nu-l urăsc!"¹⁷.

După aceste cuvinte nu urmează nimic. Nimic, în afară de un tabel cronologic, o genealogie și o hartă, sub care scrie: "Jefferson, Comitatul Yoknapatawpha, statul Mississippi, suprafața, 2400 Mile Pătrate – Populația Albi, 6298, Negri, 9313. William Faulkner, Singurul Stăpân și Proprietar"¹⁸.

Întorcându-ne acum la eseul lui Bahtin, iată ce găsim:

"Nu trebuie uitat faptul că monoglossia este întotdeauna relativă în esență. La urma urmelor, propria noastră limbă nu e niciodată o limbă unică: se află mereu în ea urme ale trecutului și un potențial de alteritate lingvistică (other-languageedness) perceput cu o acuitate mai mare sau mai mică de conștiința literară și lingvistică în acțiune"¹⁹.

Cu cât mai insistent este discursul romanului modern, cu atât mai subversiv trebuie să se dovedească: iluzia de seriozitate, de monoglossia, de monologic nu e decât un avertisment că tocmai celălalt e numele jocului: ironia, pliglossia, dialogicul. Yoknapatawpha, oricât de riguros ar apărea fixată pe hartă, rămâne o ficțiune: orice pretenție monoglotică se dizolvă o dată ce pe hartă apar semne ale trecerii "Francezului" și a indienilor Chickasaw; cât despre "William Faulkner. "Singur Stăpân și Proprietar" ("William Faulkner, Sole Owner and Proprietor"), cu greu am mai putea numi un exemplu mai reprezentativ de dialogic și ironie pentru acest moment de modernism târziu: o dată trecut "dincolo" de copertă, adică direct pe pagina finală a cărții, însuși numele autorului devine ficțiune, confirmând insinuarea că textul se adaugă "apocrifelor"... lui William Faulkner. Și apoi, cum să fie autorul "stăpân și proprietar" al operei? Atât

timp cât viața cărților lui stă sub semnul dialogicului, aceasta este tot o păcăleală. Dar o păcăleală tragică²⁰. Pentru că tot W.Faulkner spune: “Trecutul nu e niciodată mort. Nu e nici măcar trecut”²¹.

O dată cu nașterea romanului modern european, (așadar, începând din secolul al XVII-lea), Mihail Bahtin distinge, alături de poliglossia, efectul *heteroglossiei*, și anume “problema diferențierii interioare, a stratificării specifice oricărei limbi naționale: [...] lupta dintre două tendințe în limbile popoarelor europene: o tendință centralizantă (unificatoare), cealaltă tendință – descentralizantă (stratificatoare). Romanul se percepe la granița dintre limba literară desăvârșită, dominantă, și limbile extraliterare, care cunosc heteroglossia; romanul fie servește unor tendințe în continuare centralizante, ale unei noi limbi literare în plin proces de formare, fie – dimpotrivă – luptă pentru renovarea unei limbi literare învechite, în interesul acelor straturi ale limbii naționale care au rămas [...] în afara influenței centralizatoare și unificatoare ale normei artistice și ideologice stabilite de limba literară dominantă. [...] Conștiința literar-artistică a romanului modern [...] se percepe, de asemenea, la granița dintre epoci: este extrem de sensibilă la receptarea timpului în literatură, prinde mutațiile timpului, îmbătrânirea și înnoirea limbii, trecutul și viitorul – și toate acestea prin limbă”²².

Prin limbă dominantă ideologică a Evului Mediu, Mihail Bahtin înțelege latina medievală, care, o dată înlăturată, lasă să se manifeste o *interanimație* a limbilor europene, specifică Renașterii și acționând simultan cu heteroglossia intralingvistică.

Faptul că această interanimație a limbilor a avut loc în același timp cu nașterea romanului modern european este de o importanță inestimabilă, conform teoriei bahtiniene. Aceasta dovedește că discursul românesc al vremurilor moderne are la temelie răsul și poliglossia. Concluzia eseului ne arată că discursul românesc “a apărut și s-a dezvoltat nu ca rezultat al unei strânse lupte literare între tendințe, stiluri, viziuni abstracte asupra lumii – ci, mai degrabă, în urma unei lupte complexe, întinse de-a lungul a secole de cultură și evoluție lingvistică. El este legat de mutațiile și crizele majore din destinele diverselor limbi europene și din istoria lingvistică a popoarelor. Preistoria cuvântului românesc nu se poate restrânge în limitele înguste ale unei istorii privind exclusiv stilurile literare”²³.

Aplicabilitatea ideilor bahtiniene din acest eseu în studiul pe care îl propun stabilește certitudinea unei tradiții a romanului, ba chiar a unei “preistorii” a lui. Esențial este aspectul următor, legat de originea romanului: purtând în codul său ecoul răsului și adresându-se unui cititor poliglot, deci versat în limbi străine, romanul se afirmă ca specia literară (Bahtin vede în roman chiar un gen literar) modernă prin excelență. Cu atât mai necesară este discutarea unor detalii ale conceptului de modernism, așa cum se desprind ele din cartea lui Astradur Eysteinnsson. Numai după acest stadiu vom vedea în ce măsură romanul “modern” se opune unei tradiții a romanului și, mai ales, dacă această tradiție nu înseamnă ea însăși un șir de încleștări dintre spiritul avangardist și clișeul convenționalității.

② ÎNTRE “VECHI” ȘI “NOU”: MODERNISMUL

Deși învățații Renașterii s-au străduit să impună latina ca limbă dominantă, unificatoare (centralizatoare, cum spune Bahtin) a tuturor culturilor occidentale, planul lor de reîntoarcere la valorile clasice prin această manevră a eșuat din simplul motiv că latina medievală era, deja, o limbă moartă. Numai astfel (explică Bahtin în eseuul său) au triumfat limbile naționale, promovând de la statutul de limbi ale vulgului la cel de limbi literare, standarde pentru o nouă ierarhie socială. Este extrem de semnificativ că din această tensiune dintre impulsul clasicizant (unificator) și cel individualizant “romantic”, al afirmării culturii naționale, apar limbile “moderne”; în poliglossia Renașterii, arta cuvântului va fi arta romanului, înrudită cu carnavalul, în care ordinea socială se răstoarnă. Un amestec – mai grosolan sau mai sofisticat – de limbi “străine”, “păsărești” – *altele* decât latina și decât limba maternă – o “enciclopedie a tuturor genurilor” (cum îi spune savantul), un vacarm de voci, stârnit și controlat de răs. Turnul Babel redescoperit, “tradus” după ureche, adus cu trâmbițe și surle, “special pentru dumneavoastră”, “nou-nou”, până în piață, unde are loc reprezentarea formidabilă. Textul inițial abia se mai presimte sub straturi groase de fard, dar vopseaua e proaspătă. Atracția principală a spectacolului: ventrilocul – omul cu o mie de voci.

“Make It New!” – sună ispita șuierată a poetului demonic din zorii secolului 20. Ezra Pound – poetul poliglot, poetul imagist, cântărețul ermetic – face semn că reprezentăția poate începe. Din nou. “Il miglior fabbro” poartă în voce inflexiuni din glasuri de morți și glasuri care așteaptă semnalul dirijorului. Îl poate juca, ceva mai târziu, chiar pe maestrul Cipolla, descins la Torre di Venere ca să importe un produs artistic de origine obscură și chiar suspectă...

Romanticul Ezra Pound, “il miglior fabbro”, vine din Lumea Nouă, cu un discipol “de clasă”, cu “adevăratul” (...) autor al poemului “The Wasteland”, T.S.Eliot. “The Wasteland” e pentru prima dată publicat în 1922, același an în care *Ulysses* de James Joyce apare la Paris. Vremurile sunt tulburi, cum se întâmplă la fiecare renaștere. Spiritul care bântuie printre cărțile vremii împrumută numele de la titlul poemului: wastelandism. I se mai spune și modernism.

Reconsiderarea noțiunii de modernism, în cea mai mare măsură în lumina cărții lui Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, pomește aici de la un citat din William Gass, preluat din volumul mai sus menționat²⁴ :

“În fiecare artă, două impulsuri contradictorii se află într-o stare de război maniheian: imboldul de a comunica și de a trata, astfel, mediul comunicării ca pe un mijloc, și impulsul de a alcătui un artefact din materialele mediului și de a trata, astfel, mediul ca pe un scop”.

Așa cum înțelegem din demonstrația lui Astradur Eysteinnsson, prima sugestie a acestui text cu referire specifică la modernism este eroarea formalistă a “limbajului poetic”²⁵. Numită astfel de Mary Louise Pratt, aceasta operează pe două niveluri. În primul rând distinge limbajul “poetic” de cel “obișnuit” sau “comunicativ”, localizând deviația lingvistică și structurală pe fundalul dominant al limbii în uz. Apoi, această distincție este dublată de măsura în care afectează – (chiar punând sub semnul întrebării) – sfera deja diferențiată a literaturii, prejudiciind, evident, texte care încalcă normele creației literare.

Aici intră în joc, desigur, ambivalența teoriei defamiliarizării, ce implică, pe de o parte, o purificare și o specializare a actului vorbirii *ca artă*, iar pe de altă parte, pune sub semnul întrebării normele sociale și ideologice.

La Astradur Eysteinnsson, tensiunea dintre teoria defamiliarizării și normele sociale și ideologice (re)aduce în discuție problema *realismului*:

„Așadar, realismul se dovedește a fi o inevitabilă bază de intertextualitate pentru înțelegerea scriiturii moderne ca *text social*. Ne ajută să înțelegem că nu există o calitate lingvistică intrinsecă prin care opera să devină «literară»”²⁶.

Concluzia mai sus citată a lui Astradur Eysteinnsson se obține în urma unei filtrări prin mai multe puncte de vedere, dintre care am selectat două; primul aparține lui Raymond Williams, fiind exprimat în 1959:

„Tradiția majoră a prozei europene din secolul al 19-lea este descrisă de obicei ca o tradiție a «realismului», și, tot în mod obișnuit, se presupune că, cel puțin în Occident, această tradiție s-a încheiat. Romanul realist, s-a spus de curând, a ieșit din scenă o dată cu birja. Și totuși, la prima vedere nu este câtuși de puțin vizibil ce anume înseamnă aceasta – practic vorbind. Căci, în mod clar, în covârșitoarea majoritate de romane moderne pe care le considerăm în continuare a fi literatură, criteriile obișnuite ale realismului își păstrează încă valabilitatea”²⁷.

Așa stau lucrurile în zona rarefiată, cu restricții elitiste, a romanului modern. Dacă Thomas Mann și William Faulkner (alături de James Joyce, F. Kafka, Virginia Woolf etc.) nu sunt accesibili cititorului cu un anumit nivel de pregătire, nu proporția dintre realism și modernism din cărțile lor explică reacția. Și totuși, după cum remarcă Frederic Jameson în 1975, citat de Astradur Eysteinnsson:

„Observăm, astfel, că divizarea literaturii între aceste două tendințe complet diferite (orientat – spre – formă față de orientat – spre – conținut; joc artistic față de imitație a realului etc.) este dictată mai curând de încercarea de a trata modernismul corespunzător, decât invers ... Conceptul de realism, așa cum reiese de aici, este mereu acel ceva de care modernismul trebuie să se separe, acea normă de la care modernismul deviază, și așa mai departe”²⁸.

Pe scurt, în balanță cu modernismul, realismul a servit drept “om de paie”, desemnând, așa cum arată Frederic Jameson, tot ceea ce modernismul *nu* este.

Așadar, ce *este* modernismul în proza occidentală, chiar păstrând realismul discursului? Ce mai intră în formula care marchează aceste texte? Pe lângă defamiliarizare, așa cum am văzut, este vorba de o estetică

a întreruperii. Însă Astradur Eysteinnsson se grăbește să ne prevină că, și de data aceasta, nimic nu e chiar nou sub soare:

“Cred că ar fi derutant” – spune Eysteinnsson – să insist asupra faptului că întreruperea discursului social predominant este inițiată de modernism sau că ea s-ar limita la practicile moderniste”²⁹.

Teoreticianul islandez arată apoi, prin exemplul romanului *Jacques le fataliste* de Denis Diderot și prin cel al lui *Tristram Shandy* (așa cum a analizat V. Shklovsky arta unică a lui Lawrence Sterne) că, alături de tehnica defamiliarizării și de refuzul deliberat al comunicării, jocul întreruperii sporește iluzia spontaneității textului, chiar cu mult înaintea intrării în scenă a modernismului (cel puțin, a celui din secolul nostru).

La întrebarea “Ce este modernismul?”, nici cartea lui Astradur Eysteinnsson nu răspunde printr-o definiție a anilor '90. Dimpotrivă, ea vine cu noi nuanțe dilematice, care mențin întrebarea vie:

“Deci, ca paradigmă istorică, modernismul se situează între criza sau chiar prăbușirea discursului rațional modern și încercările acestui discurs de a-și critica propriile efecte și funcții sociale și ideologice. Diversele tehnici individuale de disrupție sau întrerupere modernă sunt elemente ale unui efort paradigmatic de a întrerupe «progresul» raționalității, și poate de a iniția un «nou» discurs, pe care, oricum, nu-l putem cunoaște cu adevărat, atâta timp cât el reprezintă negativul discursului în care suntem imersați. Este cealaltă (față de) modernitate sau, ca să spunem altfel, este modernitatea latentă”³⁰.

Modern, în această accepție, este ceea ce se opune nu tradiției, ci convenționalului, clișeului osificat al dogmei.

Cât despre “modernitatea latentă”, cine – dintre criticii și teoreticienii avizați, ca să nu mai aducem în discuție romancierii contemporani, dintre care mulți sunt chiar profesori de literatură, critici și teoreticieni ei înșiși – așadar, cine ar putea spune acum, la sfârșitul unui secol de “modernitate”, către ce tinde această latență?

O revistă universitară, “The European English Messenger”³¹, în numărul ei din primăvara lui 1997, confirmă intuiția lui Raymond Williams din 1959 și cea a lui Frederic Jameson din 1975. Interviul acordat acestei reviste de prozatorul irlandez John Banville, afirmă pur și simplu:

„Și cred că acum, la sfârșitul secolului, când Modernismul a murit, vedem că nu a fost, de fapt, o mare mișcare artistică, ci doar un scurt semnal luminos pe un ecran (“a blip on the screen”). *Acum, romanul se întoarce la narațiunea tradițională*. Dacă așa e bine sau rău – nu știm, dar cred că modernismul a ajuns la capăt, și-a încheiat drumul. Mă fascinează întrebarea ce s-ar fi întâmplat dacă n-ar fi existat nici un experiment modernist vreodată ... Să zicem că n-ar fi existat Ezra Pound, nici Freud, nici T.S.Eliot; nici un teoretician, nici T.E.Hulme; și că *romanul* (lăsând muzica și pictura la o parte) *ar fi urmat* traiectoria jamesiană – ce s-ar fi întâmplat atunci? Pentru că James – după câte mi se pare – pornise să facă tocmai ceea ce modernismul a încercat să facă – și a eșuat. James scria înainte de Freud, și scria niște studii psihologice de o acuratețe extremă – care erau, în același timp, niște opere de artă “închise”, extrem de bine închegate. *Pentru mine, opera de artă a fost întotdeauna închisă*. Ea nu invită cititorul, sau ascultătorul, înăuntrul ei. Este spectaculară. Rămâne în picioare. Spune: “Aici sunt”. James a reușit să creeze romane profunde psihologic, dar care în același timp erau opere de artă închise. În jurul cărților celor mai bune ale lui Henry James plutește întotdeauna un mister profund, chiar dacă ele sunt întru totul inteligibile. Obiectul însuși rezistă în propriu-i mister. Iar eu, eu cred că am urmat linia aceasta, a lui James, mai degrabă decât pe cea a lui Joyce. Căci eu cred că Joyce este un capăt de drum. *Veghea lui Finnegan* reprezintă un capăt de drum”³².

S-ar putea ca toate acestea să sune tot atât de tulburător ca și vestea de mai deunăzi, că primii oameni care au pășit pe Lună, la sfârșitul anilor '60, au văzut cu totul altceva decât am fost noi lăsați să credem și să “vedem”. “Șocul” ar fi acum rezultatul unui anume “habit of the mind”: mai mult sau mai puțin conștient, ne-am obișnuit să plasăm conceptul de modernism undeva foarte sus în ierarhia imaginară a valorilor culturale. Pentru cititorii care iau în serios literatura în vremurile noastre, modernismul *este* tradiția, este “high culture”. Devierea de la modernism, numită fie neo-modernism opus paleo-modernismului, fie post(post) modernism – să tindă, oare spre Henry James, mai degrabă decât spre Joyce, spre William James și R.W.Emerson, mai degrabă decât spre Freud și Nietzsche? Să se fi stins și gloria obsedantei “opera aperta”?

Romancierul irlandez ne atrage puternic pe o pantă care nu e străină intuiției noastre:

“- La majoritatea filozofilor și savanților, lumea trebuie să fie pe măsura sistemului lor, mai degrabă decât invers. Nietzsche a fost primul care a spus că nu poate exista nici un sistem. Nietzsche avea o mare admirație pentru oameni ca Emerson. Acesta a fost unul dintre puținii filosofi pe care i-a admirat într-adevăr. Emerson e straniu. Cred că este un poet în proză. Și cred că Nietzsche este, de asemenea, poet. Nu sunt sigur dacă el măcar este filosof ... Așadar, cred în filosofii-poeti.

– Deci sunteți de acord cu Derrida că adevărații filosofi sunt literați? Da, fără îndoială”³³.

Acum, reconsiderând afinitățile sesizabile cu ochiul liber între Thomas Mann și Henry James – pe de o parte, și William Faulkner și James Joyce – pe de altă parte, obținem într-adevăr o armonie; dar simetria aceasta nu e tocmai liniștitoare. Căci, dacă aparent, între cele două generații stilistice, primii doi sunt seniorii, spiritele conservatoare și clasicizante, căroro li se opun rebelii, moderniștii “pur-sânge”, Joyce și Faulkner – nu este mai puțin de mirare că tonul elegant, detașat și ironic al seniorilor revine în modă. În volumul *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*³⁴ al lui J.A.Cuddon, la definiția ironiei³⁵, numele lui Thomas Mann apare menționat de cinci ori, dintre care: o dată în paragraful final și altă dată alături de cel al lui Henry James:

“... În numeroase lucrări ale multora dintre acești autori găsim nu atât o ironie directă sau deschisă, ci mai curând un *temperament* sau un *ton ironic*; un mod ironic de a privi lucrurile și de a le percepe. În această privință, scriitori ca Voltaire, Swift, Gibbon, Henry James și Thomas Mann sunt ironiști supremi. Tonul sec, incitant, laconic, detașat care le domină opera dă naștere unei viziuni individuale asupra fapturilor omenești și existența lor. Acești cinci autori în mod deosebit împărtășesc abilitatea de a face ca surâsul de pe chipul cititorului să se deschidă tot mai mult și mai mult, și mai mult, foarte, foarte lent, până ce, în sfârșit, acesta se pomenește râzând. Dintre toți cei cinci, Thomas Mann este probabil cel mai talentat în acest stil de glumă ironică susținută”.

Să fie diferența dintre așa-numita “obscuritate” a modernismului și presupusa “incertitudine” a postmodernismului una falsă – așa cum susține Astradur Eysteinnsson?³⁶ Argumentul teoreticianului islandez este logic și convingător:

„Un cititor care știe că citește un text postmodern, pe care autorul l-a realizat intenționat ca pe o rețea insolubilă de semnificații, este cu siguranță mai puțin înclinat să perceapă o incertitudine formală, cu mult mai puțin decât cititorul luptându-se cu un text obscur, știind bine că autorul a intenționat ca textul să-i fie descifrat. Dar ce fel de cititor ar aborda vreun text cu certitudinea că acesta nu posedă o matrice de informație „semnificativă”, social prestabilită? Există ceea ce s-ar numi „cititorul postmodern”?”³⁷

Astfel se adună, din toate părțile, semnale ale unei reevaluări a relației complexe dintre realism și cele două faze ale modernității: modernism și postmodernism. Departe de a se anula reciproc, realismul și modernitatea par cel puțin să se tolereze cordial, dacă nu chiar să se sprijine reciproc. Condiția ar fi ca prin realism să înțelegem o gamă de tehnici narative, și nu atât o atitudine cinică și limitată; iar prin modernitate să ne referim la un *Zeitgeist*. Cred că la acest *Zeitgeist* se referă și Irving Howe (citată de Astradur Eysteinnsson³⁸), remarcând că în opera lui Thomas Mann “experimentul formal este virtual absent, și totuși spiritul modernismului este extrem de puternic”.

În ce fel se manifestă acest spirit și, mai ales, în ce măsură sprijină el paralela Thomas Mann – William Faulkner, pe care ne-o propunem în această dizertație, vom vedea în capitolul următor.

CAPITOLUL II

REALISM ȘI EXPERIMENT FORMAL

Modernismul este adesea definit prin negație – și anume negarea “tradiției”. În ce privește romanul modern, tradiția cu care acesta “rupe legătura” este realismul secolului al XIX-lea.

Dacă ne întoarcem acum la *Dicționarul de termeni literari și teorie literară* al lui J.A.Cuddon³⁹, iată de la ce elemente teoretice putem aborda noțiunea de realism:

“Realism: termen critic de o elasticitate excepțională, adeseori ambivalent și echivoc, care a dobândit mult prea multe adjective calificative (însă arareori clarificatoare) și este un termen de care mulți s-ar lipsi bucuroși astăzi. [...]

În esență, realismul literar este redarea vieții într-o imagine fidelă. Așadar, acesta nu se ocupă cu idealizarea, cu prezentarea obiectelor ca fiind frumoase atunci când ele nu sunt așa, sau cu prezentarea lor sub orice altă înfățișare ce nu le este proprie; de regulă, realismul nu se ocupă nici cu prezentarea supranormalului sau a transcendentalului. [...]

Se presupune că majoritatea scriitorilor au fost preocupați de realitate (și, așadar, de adoptarea unei maniere de realism) de când e lumea. O mare parte din literatura universală poate fi considerată realistă: de exemplu, un mare număr de scrieri epice, deși se referă adesea la supermen și fapte eroice improbabile; o mare parte a scrierilor dramatice, chiar atunci când sunt foarte stilizate, cum e cazul teatrului Nô; o cantitate impresionantă de poezie lirică; majoritatea hotărâtoare a prozei literare ... și așa mai departe. În general, acest enorm corpus literar dovedește ceea ce Harry Levin a descris drept acea «teindință încăpățânată a artei de a aproxima realitatea». [...]

În concluzie, realismul, ca termen literar, este un cuvânt cam tot atât de clar și flexibil ca și – să spunem – romantismul; și, întâmplător, chiar acestea sunt cele două “-isme”, reprezentând două tabere foarte diferite – dacă nu chiar două școli. Aproximativ de un secol încoace s-au formulat nenumărate teorii despre realism și despre cea ce poate fi – sau nu – considerat realist. Termenul este prea puțin evitabil în anumite ocazii – cu precădere atunci când vrem să susținem ori să sugerăm calitatea de verosimilitudine a unei opere literare, sau de autenticitate, considerată, în general, esențială pentru o operă literară, indiferent cât de fantastică sau improbabilă ar fi ea (în unele cazuri) – sau ar părea”.

Astfel definește J.A.Cuddon realismul literar în general. Deși citatul se prelungește, valoarea lui de punct de plecare pentru demersul nostru ne îndreptățește să-l completăm:

“Problema s-a complicat considerabil prin faptul că în secolul al XIX-lea – o perioadă aproape prea fertilă în antinomii, școli, mișcări și, ca să folosim jargonul curent, “cultural fissiparation” (reproducere culturală prin diviziune celulară – cum s-ar adapta expresia) – a avut loc o mișcare literară, etichetată ulterior drept “realism”. Francezii sunt răspunzători de această mișcare. A început în jurul anilor 1830 și, până în preajma lui 1850, luase deja amploare. În ultima parte a secolului, realismul era deja un curent puternic în literatura europeană.

Una dintre cele mai timpurii întrebări ale termenului le réalisme se găsește în *Mercure français du XIX-e siècle (1826)*. Aici se referă la un punct de vedere sau o doctrină ce afirmă că realismul este o copie a naturii și ne dezvăluie literatura adevărului. Realismul respinge clasicismul, romantismul și doctrina artei pentru artă”.

Am considerat util să-l cităm din nou pe teoreticianul și scriitorul britanic J.A.Cuddon, deoarece dicționarul său⁴⁰ este relativ recent, dar și datorită pertinentei definiției, îmbinate cu naturalitatea stilului profesionist. După cum se vede, în referirea lui Cuddon la noțiunea de realism, apar anumite cuvinte-cheie pentru demonstrația noastră: verosimilitudine și adevăr.

Verosimilitudinea constituie subiectul unuia dintre eseurile ce alcătuiesc volumul lui Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*⁴¹, care întâmplător a apărut pentru prima dată în același an – 1977 – cu dicționarul de terminologie literară al lui J.A.Cuddon. De fapt, o analogie între cele două spirite ar oferi suficiente direcții speculative: fascinația zonei balcanice asupra lui Cuddon justifică tentația noastră de a-i menționa numele alături de cel al lui Todorov. Ceva mai târziu, lucrarea de față își va regăsi un suport solid în critica și teoria lui M.M.Bahtin, care s-au impus în lumea culturală a Occidentului și mulțumită fidelității traducerilor și studiilor în limba franceză ale lui Tzvetan Todorov.

“O introducere în problema verosimilității” (“An Introduction to Verosimilitude”), al șaselea dintre eseurile ce alcătuiesc volumul *Poetica prozei (The Poetics of Prose)* de Tzvetan Todorov, merită din plin atenția noastră în acest punct al actualului studiu. Întrucât atât Thomas Mann, cât și William Faulkner, sunt creatori de proză realistă – oricât de ambiguu s-ar contura respectivul termen în definiția lui J.A.Cuddon – să vedem care este raportul dintre verosimilitudine și adevăr în arta narativă, conform demonstrației lui Todorov.

Eseul se deschide cu evocarea unui litigiu ce a avut loc în Sicilia, în secolul al V-lea înainte de Christos. Nefiind nici unul martor la dispută, membrii Curții de judecată vor avea ca obiectiv nu stabilirea adevărului, ci producerea unei impresii de adevăr. “Pentru a câștiga procesul, este mult mai important să vorbești bine decât să te fi purtat bine” – remarcă Todorov, citându-l apoi pe Platon: “Într-adevăr, la Curtea de justiție, preocuparea de câpătați nu e nicidecum rostirea adevărului, ci mai degrabă persuadarea: iar persuasiunea depinde de verosimilitudine”.

Nu putem să nu anticipăm aici referirea – în această lucrare – la opera unui alt clasic al teoriei și criticii literare a secolului nostru: *Retorica romanului (The Rhetoric of Fiction)* de Wayne C. Booth⁴². Căci nu e retorica tocmai arta persuasiunii, la care se referea Platon? Și, citindu-l pe neo-aristotelianul american, ce altceva căutăm într-o carte dacă nu retorica, dacă nu virtuozitatea convingătoare a vocii auctoriale?

“Istorisirea” lui Todorov se recomandă drept legenda “nașterii simultane” a trei obiecte distincte: “a conștiinței limbii, a științei care formulează legile limbii (retorica) și a unui concept (de verosimilitudine), care să umple golul dintre aceste legi și ceea ce se pretinde a fi proprietatea constitutivă a limbii: raportarea ei la realitate”⁴³.

Funcția referențială a verosimilitudinii exprimă – așadar – chiar credința în concretetea cuvintelor, perceperea lor ca reflectări ale realității. “Trăsătura fundamentală a civilizației noastre” – spune Todorov⁴⁴ – “rămâne concepția limbii-ca-umbră, ale cărei forme se pot schimba, dar care rămân, cu toate acestea, consecințele directe ale obiectelor pe care le reflectă”. Studiul verosimilității este echivalent cu demonstrația că discursurile nu sunt guvernate de o corespondență cu obiectele la care se referă, ci sunt guvernate de propriile lor legi [...].”

O dată ajunși aici, corespondența cu principiul dialogic bahtinian este evidentă: așa cum discursul își are propriile legi, tot așa și opera literară, cu personajele, “vocale” implicate în țesătura ei reprezintă o lume, a cărei realitate este atestată exact prin autonomia ei și prin capacitatea de a stabili dialoguri sofisticate cu însuși autorul ei – pe de o parte -, dar și cu cititorul, în toate ipostazele lui. Nimic mai adevărat – așadar – decât postulatul lui Wayne C. Booth, conform căruia “Autorul își creează cititorii”⁴⁵.

Să ne întoarcem acum la Tzvetan Todorov și esul lui de bijutier. Todorov semnalează situația paradoxală a conceptului de verosimilitudine astăzi: deși marginalizat complet de literatura științifică “serioasă”, acesta continuă să “prosperă în comentarii de mână a doua, în ediții școlare din clasici, în practica pedagogică”⁴⁶. În sensul lui cel mai naiv, termenul de “verosimilitudine” se traduce prin “conform cu realitatea” – arată Todorov. Pentru Corax, primul teoretician al verosimilitudinii, aceasta reprezintă o relație nu cu realitatea, (cum este adevărul), ci cu ceea ce majoritatea oamenilor consideră a fi realitate – cu alte cuvinte,

verosimilitudinea ar fi relația cu opinia publică. Așadar, discursul trebuie să fie conform cu un alt discurs – unul anonim, impersonal – și nu cu cel la care se referă. Acest sens naiv al termenului este respins de Todorov. În schimb, el consideră un al doilea, al treilea și al patrulea sens al cuvântului verosimilitudine de neomis în pregătirea unei definiții a verosimilitudinii.

Al doilea sens al termenului (de verosimilitudine) este o moștenire plato-aristoteliană, în care verosimilitudinea este relația dintre textul respectiv și un alt text, generalizat, numit “opinie comună”. Clasicii francezi ne oferă al treilea sens al termenului, și anume acela că există tot atâtea verosimilitudini câte genuri, și cele două noțiuni tind să se contopească (aparența acestui sens al cuvântului marchează un pas important în descoperirea limbii; aici se face trecerea de la nivelul de spus la cel de spusere). În sfârșit, în zilele noastre a devenit predominant un al patrulea sens: putem vorbi despre verosimilitudinea unei opere în măsura în care opera încearcă să ne convingă că ar corespunde realității și nu propriilor ei legi.

Definiția formulată de Tzvetan Todorov pentru termenul de verosimilitudine sună astfel: “verosimilitudinea este masca asumată de legile textului și pe care trebuie să o privim ca pe o relație cu realitatea”⁴⁷.

Bineînțeles că nu putem scăpa ocazia unei speculații care ne va trimite din nou la Bahtin: masca este un cuvânt-cheie nu numai în definiția lui Todorov, ci și în teoria bahtiniană a carnavalizării. Stilizarea, îngroșarea trăsăturilor pe masca de carnaval reprezintă o tehnică a caricaturii. Așadar, nu greșim înțelegând, acum, prin verosimilitudine o asemenea tehnică, ce presupune ironia (parodia pe care și-o asumă Thomas Mann drept unică strategie stilistică). Realismul, așadar, ca atitudine artistică, se exprimă prin verosimilitudine, care presupune ea însăși o detașare comică, dublată de o intimitate necruțătoare, în raport cu obiectul contemplației. Realismul, așadar, ireductibil la convențiile comediei, cuprinde, în aceeași măsură, elemente tragice. Decurge de aici că romanul este singura specie literară capabilă să absoarbă aceste caracteristici și să funcționeze în virtutea lor. Dramatizarea intensificată, distanța, ambiguitatea literară, grotescul sunt dimensiuni specifice romanului, dar și realismului, în toate fazele sale. Rezultă de aici că

romanul polifonic bahtinian, pe care ni l-am ales drept model pentru analiza și paralela noastră literară, nu este mai puțin tributar realismului. Așadar putem porni această cercetare, punând sub semnul polifoniei atât romanele lui Thomas Mann, cât și pe cele ale lui William Faulkner, al cărui experimentalism formal de inspirație joyceană nu exclude nici realismul, nici polifonismul – ci, dimpotrivă, le intensifică.

De fapt, Bahtin nici nu vorbește despre “specia”, ci despre genul romanului, ale cărui surse sunt: epopeea, retorica și carnavalul:

“Într-o expresie mai rudimentară și mai schematică, putem spune că genul romanului își trage rădăcinile cu precădere din trei surse: epopeea, retorica și carnavalul. Din ele încolțesc și se formează, în funcție de preponderența vreuneia din aceste rădăcini, cele trei direcții în dezvoltarea romanului european: epică, retorică și carnavalescă (între care există, bineînțeles, și numeroase forme de tranziție). Prin urmare, *domeniul serios-ilarului* este acela unde trebuie căutată originea felurilor specii ale celei de-a treia direcții a romanului – direcția carnavalescă – inclusiv originea speciei care duce la creația lui Dostoievski”⁴⁸.

Dacă în cartea lui Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Thomas Mann apare adesea evocat, datorită rolului esențial al artei lui românești în context european, în *Retorica romanului*, cum e și firesc, analiza și demonstrația lui Wayne C. Booth se cristalizează pornind cel mai adesea de la exemple americane, între care William Faulkner are un rang nobil, de neclintit. Dacă dizertația de față are vreo șansă de a convinge că, pe plan estetic și retoric, cel puțin, cei doi scriitori ai secolului nostru comunică într-un fel sau altul – rămâne de văzut. Cert este că aceste două cărți de teorie și critică literară, cea a lui Bahtin și cea a lui Wayne C. Booth, se completează una pe cealaltă și că mesajele lor se întâlnesc nu numai în plan estetic sau retoric, ci și moral. Poate chiar mai ales moral.

În esul lui Tzvetan Todorov se face distincția între verosimilitudinea ca lege a discursului (“absolută și inevitabilă”) și verosimilitudinea ca mască, și anume “ca un sistem de metode retorice tinzând să prezinte aceste legi ca pe un număr tot atât de mare de acte de supunere față de referent”⁴⁹.

Ca revelație, adevărul este incompatibil cu verosimilitudinea – susține Todorov. Adevărul presupune absența verosimilitudinii: “adevărul nu are verosimilitudine, verosimilitudinea nu are adevăr. [...] Adevărul și verosimilitudinea coincid numai la sfârșit, dar aceasta înseamnă atât moartea personajului literar, cât și moartea narațiunii, ce poate continua numai dacă între adevăr și verosimilitudine rămâne un gol”⁵⁰.

Ținând seama de condiția acestui “gol”, acestui hiatus dintre adevăr și verosimilitudine, găsim aici chiar mediul de rezonanță al vocilor în virtutea cărora se stabilește codul referențial al operei literare. Ceea ce nu trebuie pierdut din vedere, însă, este un aspect menționat de J.A.Cuddon în definiția lui pentru verosimilitudine⁵¹, și anume:

“Verosimilitudine: asemănare cu adevărul și – prin urmare – aparența unui obiect de a fi adevărat sau real chiar dacă este fantastic. Dar, la urma urmei, însăși fantezia este, sau ar trebui să fie, înrădăcinată în realitate. Ceea ce s-ar putea numi autenticitatea inerentă a unei opere (ca și probabilitatea ei intrinsecă) – luându-se în calcul premise, convenții și coduri – va fi criteriul în virtutea căruia «adevărul» ei poate fi apreciat. Dacă scriitorul și-a îndeplinit misiunea cum trebuie, atunci cititorul va evalua rezultatul ca pe o prezentare acceptabilă a realității”.

Așadar, nu toate operele literare care satisfac această condiție a verosimilitudinii aparțin numaidecât realismului. Realismul lui Thomas Mann este atipic, tot astfel și realismul lui William Faulkner. Deși susținute de virtuozități stilistice diferite, acestea se pot întâlni în ce privește verosimilitudinea, deci datorită calității lor retorice.

Cât despre impactul joycean, el este perceptibil în operele fiecăruia dintre cei doi romancieri, nu numai sub aspect tehnic, ci mai ales retoric. Nici măcar în discursul faulknerian, experimentul tehnic modernist nu ne poate păcăli, câtă vreme, așa cum susține Wayne C.Booth:

“Perindările noastre prin mintea celor șaisprezece personaje din romanul *As I Lay Dying (Pe patul de moarte)* al lui Faulkner, nevăzând nimic altceva decât ce conțin aceste minți, pot părea, într-un anume sens, să nu depindă de un autor omniscient. Dar această metodă se bazează pe omnisciență, și încă pe una agresivă: autorul implicat ne reclamă încrederea absolută în puterile sale de divinație. Nu trebuie să ne îndoim nici o clipă că el știe totul despre fiecare din aceste șaisprezece minți sau că a ales corect cât să ne arate din fiecare. Pe scurt, narațiunea impersonală

nu reprezintă în realitate o evitare a omniscienței – adevăratul autor este tot atât de «nefiresc», de atoateștiutor cum a fost întotdeauna. Dacă artificialitatea ar constitui un defect – și nu constituie – narațiunea modernă ar fi tot atât de defectuoasă ca aceea a lui Trollope⁵² ..

Aceasta ar trebui să ne convingă în legătură cu avatarurile omniscienței ca punct de vedere “privilegiat” – cum îl prezintă Booth – în marea narațiune literară a primei jumătăți a secolului nostru. Numai că, în dicționarul său de naratologie⁵³, Gerald Prince ne avertizează:

“Vocea cunoaște o întindere mult mai mare decât Persoana, și, deși adesea identificată sau confundată cu Punctul de vedere [“point of view”], trebuie făcută o distincție netă între cele două noțiuni: în vreme ce punctul de vedere oferă informații despre cel care «VEDE», care percepe [incidentul narat], al cărui punct de vedere guvernează narațiunea, vocea oferă informații despre cel care «SPUNE»/«VORBEȘTE», despre cine este naratorul, despre elementele constituente ale cazului narat [“narrating instance”]”.

Așadar, atât în discursul faulknerian, cât și în cel propriu lui Thomas Mann vom căuta acum mai mult ceea ce ține de verosimilitudine și mai puțin de “realism”. Interesul nostru se îndreaptă mai degrabă către vocile acestor romane (intensificate de tăcerile personajelor, ale povestitorilor și ale autorilor), decât spre punctele de vedere prezente în aceste opere. Prin această motivație, lucrarea de față rămâne îndatorată viziunilor critice și teoretice ale lui M.M.Bahtin și W.C.Booth, sub a căror evidentă înrâurire a și fost concepută. Raportându-ne mai ales la aceste două abordări critice, nu ne putem lipsi de concluzia demonstrației lui Todorov, supusă ea însăși legilor verosimilitudinii:

“Prin urmare, nu e greu să descoperim asasinul într-un roman polițist: nu trebuie decât să urmărim verosimilitudinea textului și nu adevărul lumii evocate.

În destinul scriitorului de romane polițiste există un sâmbure de tragedie; țelul lui este să conteste verosimilitudinile, și, totuși, cu cât reușește mai bine, cu atât mai intens el stabilește o nouă verosimilitudine, una care leagă textul său de genul căruia îi aparține. Așadar, romanul polițist oferă cea mai limpede imagine a imposibilității noastre de a ne sustrage verosimilului: cu cât mai aprig condamnăm verosimilitudinea, cu atât mai profund suntem înlănțuiți de ea. [...]

“Oricât de conștienți am fi de legile și convențiile vieții din jurul nostru, nu ne stă în putere să le schimbăm – vom fi mereu obligați să le respectăm, deși o astfel de conformare este de două ori mai dificilă după această descoperire. Surpriza aceasta lasă mereu același gust amar, ori de câte ori ne dăm seama că viața ne este guvernată de aceleași legi pe care le-am dedus citindu-ne ziarul de dimineață, și că noi nu putem schimba aceste legi. Faptul de a ști că justiția respectă legile verosimilului, și nu pe cele ale adevărului, nu ne absolvă de condamnare”⁵⁴.

Dacă verosimilul este o problemă de tehnică literară, o chestiune de stil, înseamnă că stilul exprimă o atitudine morală. Mai precis, atitudinea scriitorului față de condiția tragică a muritorului. Putem, oare, deduce astfel că, pentru scriitori “realiști”, de talia lui Thomas Mann și William Faulkner, exigența verosimilului reprezintă însăși confruntarea cu moartea? Iată un posibil răspuns:

“Într-adevăr, moartea noastră este mai mult treaba celor care supraviețuiesc decât a noastră înșine; și indiferent dacă ne amintim sau nu, pentru moment, această vorbă a unui înțelept ironic, ea rămâne valabilă în orice caz pentru suflet: *atâta timp cât suntem noi, nu este moartea, iar când este moartea, nu mai suntem noi*; prin urmare, între moarte și noi nu dăinuiește *nici un raport real*, ea este un lucru care nu ne privește deloc pe noi, ci cel mult lumea și natura – și din cauza aceasta toate fapăturile o privesc cu o mare liniște, cu indiferență, lipsă de răspundere și nevinovăție egoistă. [...] Leșim din beznă și ne întoarcem în beznă, iar între aceste două clipe există întâmplări trăite, însă, *de fapt, noi nu trăim nici începutul și nici sfârșitul, nici nașterea și nici moartea, căci nici una n-are un caracter subiectiv*, iar ca fenomene în sine aparțin numai *vastului domeniu al lumii obiective*, iată cum stau lucrurile în această privință”⁵⁵.

Moartea lui Joachim Ziemssen, “în calitate de militar și de brav”, este mai mult treaba lui Hans Castorp și a Louisei Ziemssen. Hans Castorp îl veghează credincios, până ce Joachim “începe să zâmbească” în sicriu și, din acest moment, moartea lui Joachim devine “mai mult” problema mamei lui, Louise, care-și duce fiul acasă, unde-l așteaptă o înmormântare cu onorurile cuvenite demnității lui ostășești. (Se spune “orfan” unui copil căruia i-au murit părinții, “văduv” sau “văduvă” cuiva care și-a pierdut soața sau soțul. Ca mamă de “militar și de brav” căzut în lupta cu

absurdul bolii, Louise Ziemssen nu rămâne nici văduvă, nici orfană. Iată golul de care vorbește Tzvetan Todorov, prăpastia dintre cuvinte și realitatea indescriptibilă: se spune “a rămâne gravidă”, “a rămâne văduvă”, “a rămâne orfană”. Nu există semnificat pentru cea mai absurdă situație semnificată. Pe cât de absurdă, pe atât de reală și verosimilă. Atât de verosimilă încât nu putem să ne sustragem credinței în valoarea ultimă a simbolului ei în întreaga cultură creștină. În nici una dintre limbile în care s-a scris și s-a rostit această cultură, nu există cuvânt pentru acest tip de relație tragică. Văduvită de Iisus, orfană după El, Sfânta Maria rămâne Maica Domnului. Cuvântul “mamă” cuprinde toate latențele, ca verosimile prezențe și reale absențe. A fi mamă înseamnă a rămâne mamă.)

“A rămâne” se poate spune în engleză *to stay*. “To stay dead a long time” este o expresie aproape intraductibilă. De fapt, intraductibilă rămâne cea mai mare parte a solilocviului lui Addie din romanul lui William Faulkner *As I Lay Dying*⁵⁶, cu titlu greu de tradus. Dacă moartea lui Joachim Ziemssen, personaj secundar, din romanul *Der Zauberberg* de Thomas Mann, este “mai mult treaba mamei lui și a vărului său”, Hans Castorp – în romanul faulknerian, cunoscut la noi sub titlul *Pe patul de moarte*⁵⁷, moartea lui Addie Bundren abia dacă pare a fi “mai mult treaba celor care supraviețuiesc”.

Căci, dacă nu Addie însăși, cine vorbește la persoana întâi singular în chiar titlul cărții? Deși în învălmășeala carnavalescă a acestui grotesc alai funebru, vocile celorlalți revin, iar glasul ei se aude o singură dată, discursul lui Addie e singurul coerent. “Stăpâna” acestei lumi diegetice nu poate fi decât ea, care și-a încheiat socotelile cu toți, din vreme:

“My father said that the reason for living is getting ready to stay dead. [...] And so I have cleaned my house. [...], and I’m lying calm *in the slow silence*, getting ready to clean my house. [...] And then I could get ready to die. [...]”⁵⁸.

Verosimilitudinea face ca vocea lui Addie să sune atât de vie, încât mesajul ei devine inteligibil dincolo de traducere. Astfel, calitatea de verosimilitudine se apropie de însăși poeticitatea textului literar, a cărei condiție esențială este ambiguitatea literară. Regula jocului literar este dialogul, a cărui problematică ne îndreaptă atenția către teoriile

bahtiniene și semiotica intertextualității. Căci expunerea raționamentului lui Tzvetan Todorov se formulează întocmai ca o invitație de a explora sus-numitul labirint:

“Dacă vorbesc, rostirea mea se va supune unei anumite legi și va participa la un joc al verosimilului pe care nu-l pot face explicit și respinge fără a face uz, astfel, de o altă rostire a cărei lege va fi implicită. Fiind vorba de un act și nu doar de o rostire, discursul meu va lua parte la o relație de verosimilitudine întotdeauna, oricare ar fi aceasta; un act de vorbire nu poate fi făcut absolut explicit, prin definiție: dacă vorbesc despre el, deja nu la el mă refer, ci la rostirea lui, care este la rândul ei un act, și anume unul pe care nu îl pot rosti”⁵⁹.

O astfel de “a doua rostire” ar fi, în cazul de față, traducerea literară cu care suntem nevoiți a opera, sau chiar demersul critic pe cale de a fi întreprins. Ambele presupun nu doar o rezervă de aproximație și o amară conștiință a limitelor, ci și un proces de reflectare în conștiințe necunoscute, o prelungire a actului dialogic bahtinian, care ne-a inspirat dintru început.

În demonstrația lui Todorov, un ultim argument aduce în discuție un anume sistem filosofic indian, potrivit căruia sinele (the self) nu poate fi nicicând obiectul cunoașterii imediate, «”căci, dacă sufletul ne-ar putea fi cunoscut, ar fi nevoie de un al doilea suflet să-l cunoască pe primul și de un al treilea să-l cunoască pe al doilea”»⁶⁰. Teoreticianul arată cum, exact ca în problema sufletului de nepătruns pentru filosoful indian, discursul însuși este incognoscibil, – mai întâi, fiindcă legile în virtutea cărora funcționează îl limitează la nivelul verosimilului, și apoi, fiindcă numai un al doilea discurs ar putea descifra discursul inițial dat.

Aporia filosofului indian citată de Tzvetan Todorov în excelentul lui eseu despre verosimilitudine oferă acum puntea cea mai luminoasă către următorul nostru capitol, referitor la aspecte ale noțiunii de timp în arta prozatorilor Thomas Mann și William Faulkner. Căci paradoxul relației verosimilitudine-adevăr se reflectă în cel dintre timp și experiența temporală umană. Umanizarea timpului este rodul acestei percepții. Ea se desfășoară și se exprimă prin narațiune, a cărei formă supremă este arta povestirii literare. Aceasta se distinge prin verosimilitudine și sublimarea estetică a noțiunii filosofice de timp. Adevărul și timpul se

umanizează prin verosimilitudinea și povestirea literară, păstrându-și inaccesibilitatea. Clipa revelației adevărului și a timpului presupune încetarea povestirii. Artă narațiunii este condiționată de această distanță: ea depinde de acest echilibru fragil, în care verosimilitudinea presupune și exclude adevărul în același timp, tot așa cum spunerea, reprezentarea literară a timpului în narațiune îl presupune și îl exclude totodată. Însăși condiția existenței povestirii apare astfel poetică în cel mai înalt grad: artă narațiunii amână momentul morții, exprimă capacitatea de inovație semantică a imaginației vii a poetului, dă un sens (și poate o morală?) unui șir de întâmplări. Este lecția celor “O mie și una de nopți”. Dar și aceea a gânditorului Paul Ricoeur, care își recomandă magistratul studiu, intitulat *Temps et Récit*⁶¹ (*Timp și povestire*), drept replică a operei sale clasice *La Métaphore vive*⁶² (*Metafora vie*).

Așa cum filosoful indian, evocat de Tzvetan Todorov, invocă paradoxul alterității în tentativa de cunoaștere a tainicului suflet omenesc, lansându-se într-o imagine de mise en abyme, Sfântul Augustin⁶³, citat de Paul Ricoeur propune înțelegerea percepției umane a timpului prin aporia intentio/distentio animi. Corespondența intentio-distentio animi presupune: un prezent tridimensional conceput ca distentio (distensie); distensia însăși, concepută ca distensie a prezentului tridimensional; intentio, înțeleasă ca atenție/conștientă a distensiei sufletului. “Aceasta este revelația genială a Cărții a XI-a a *Confesiunilor Sfântului Augustin*”, declară Paul Ricoeur⁶⁴, “care avea să-i anunțe pe Husserl, Heidegger și Merleau-Ponty”.

“Mintea «îndeplinește trei funcții, și anume: expectație [expectat], atenție [adtentit; acest verb evocă ideea de intentio praesens], și memorie [meminit]». Rezultă că “viitorul, pe care [mintea] îl așteaptă, trece prin [transeat] prezent, pe care îl conștientizează, înspre trecut, pe care îl rememorează”⁶⁵.

Speculația Sfântului Augustin pornește de la o întrebare pe care Paul Ricoeur o percepe ca “enigmatică” datorită “limbajului quasi-spațial în care se formulează – atât ea, cât și răspunsul ei, de altfel”⁶⁶. Aceasta îl frământă pe Sfântul Augustin:

“«Dacă viitorul și trecutul există într-adevăr, vreau să știu unde sunt”. La care iată replica: “Asemenea timpuri profund deosebite există în [in] minte, dar nicăieri altundeva [alibi] din câte știu”⁶⁷.

Alunecând astfel, de la o dilemă la alta (verosimilitudine – adevăr, timp – povestire), ajungem la conceptul bahtinian de cronotopos⁶⁸. Înregistrat de *Dicționarul de naratologie* al lui Gerald Prince cu “data nașterii” 1981, cronotoposul bahtinian se prefigurează incontestabil încă din opera introspectivă a Sfântului Augustin (354-430 A.D.). Încredințat că există în noi “o Prezență mai profundă decât noi înșine”⁶⁹, Sfântul Augustin ne întâmpină cu “îndoieli dintre cele mai grave”⁷⁰ – cum ar spune Hans Castorp, un vremelnic pacient al lui “Radamante” în sanatoriul acestuia, din “Muntele vrăjit”.

Prin urmare, *unde* (în spiritul retoricii Sfântului Augustin) ne este modernismul – cu pretenții la brevetul atâtor invenții sofisticate, cum ar fi, de pildă, faimoasa stream-of-consciousness technique? Nu reprezintă oare modernismul însăși regăsirea unei stări de spirit, reîntoarcerea la un izvor clasic al înnoirilor? Citindu-l pe Paul Ricoeur, descoperim prezența aceluși izvor la fel de vie în secolul nostru, ca și în amurgul veacului al IV-lea:

“Dacă este adevărat că tendința majoră în teoria modernă a narațiunii – atât în istoriografie și filosofia istoriei, cât și în naratologie – este de a «decronologiza» narațiunea, lupta contra reprezentării lineare a timpului nu rezultă neapărat numai în transformarea narațiunii în «logică», ci mai curând îi adâncește temporalitatea. Cronologia – sau cronografia – nu are un singur revers, și anume a-cronologia legilor sau a modelelor. *Adevăratul ei revers este însăși temporalitatea**. Într-adevăr, au fost necesare mărturia despre ceea ce înseamnă altceva decât timp, pentru a se ajunge la o apreciere corectă a temporalității umane, și propunerea nu de a o aboli, ci de a o sonda încă și mai profund, de a o ierarhiza și de a o desfășura, urmând niveluri de temporalizare care să fie tot mai puțin «destinse» și tot mai mult «menținute ferm», non secundum distentionem sed secundum intentionem”⁷¹.

Acesta este spiritul în care ne raportăm – călăuziți de studiul lui Ricoeur – la operele celor doi mari poeți ai temporalității dintr-un secol aproape trecut, cu tot cu modernismul lui: Thomas Mann și William Faulkner. Arta lor iluminează credința lui Paul Ricoeur, pe care o împărtășim:

“Narațiunea este posibilă oriunde eternitatea atrage și înalță, înnobilează timpul, nu acolo unde îl anulează”⁷².

* S.n.

ASPECTE ALE TIMPULUI LA THOMAS MANN ȘI WILLIAM FAULKNER

① UMANIZAREA TIMPULUI PRIN NARAȚIUNE (NU “CERCUL VICIOS”, CI “CERCUL REFĂCUT”)

Punctul de pornire al acestui capitol din lucrarea mea este, așadar, pasionantul studiu al lui Paul Ricoeur, *Temps et Récit (Time and Narrative)*, care pune în lumină “cercul fără cusur” dintre noțiunea de timp și narațiune. Pe măsură ce capătă expresie în narațiune, timpul se umanizează. La rândul ei, narațiunea capătă sens în măsura în care poate reda experiența temporală. Suportul modelului teoretic al “cercului nevicios” al lui Ricoeur se găsește în paradoxala corespondență dintre conceptul augustinian de timp, (la care ne-am referit în finalul capitolului anterior), și conceptul aristotelian de subiect – prin urmare între tensiunea dintre ceea ce Sfântul Augustin numește *distentio animi* și ceea ce reprezintă pentru Aristotel termenul de *mythos* (emplotment).

Paul Ricoeur demonstrează că răspunsul la dilema gânditorului creștin poate fi căutat, ironic, înapoi în timpul istoric, în clasicul tratat aristotelian asupra semnificației formei în opera literară narativă. Această punere în ecuație ne încurajează în cercetarea unui raport similar între alte spirite creatoare, prin care “cercul nevicios” redevine viu în modernismul secolului nostru: “clasicul” Thomas Mann și “experimentalistul” William Faulkner – doi poli (aparent) la fel de opuși în materie de stil narativ ca și Aristotel și Sfântul Augustin în materie de viziune filosofică.

Astfel, “cercul” despre care vorbește Ricoeur este nu numai sănătos. “nevicios”, ci – mai presus de orice, viu. Viu este un cuvânt drag lui Paul Ricoeur, care își recomandă cartea *Temps et Récit* drept studiu complementar al operei sale clasice *La Métaphore vive (Metafora vie)*:

“*Metafora vie* și *Timp și narațiune* alcătuiesc o entitate: publicate una după cealaltă, aceste opere au fost concepute împreună.

Deși metafora aparține, conform tradiției, teoriei «tropilor» (sau figurilor discursului), iar narațiunea teoriei «genurilor» literare, efectele semantice produse de fiecare în parte aparțin aceluiași fenomen esențial al inovației semantice. În ambele cazuri această inovație are loc integral la nivelul discursului, adică la nivelul actelor lingvistice egale cu sau mai mari decât propoziția. [...]

În cazul narațiunii, inovația semantică rezidă în inventarea unei alte opere de sinteză – a unui subiect. Prin intermediul subiectului, țelurile, cauzele și întâmplarea intră la un loc în unitatea temporală a unei acțiuni unitare și complete. Ceea ce apropie narațiunea de metaforă este chiar această sinteză a unor elemente eterogene. În ambele cazuri, acel ceva nou, – acel ceva încă nerostit, încă nescris – răsare în limbaj. O dată ca metaforă vie, și anume ca o nouă copulă a verbului “a fi”, a doua oară ca subiect simulat (feigned plot), și anume ca o nouă congruență în organizarea evenimentelor”⁷³.

Întrucât în *Poetica* lui Aristotel, experiența temporală nu apare în nici un fel legată de activitatea poetică, Paul Ricoeur se angajează în disocierea între conceptele de mimesis și mythos, insistând asupra importanței noțiunii de timp în structura subiectului (mythos) și asupra subordonării mythosului față de mimesis (ca activitate de reprezentare creatoare a realității). Ricoeur va rămâne astfel consecvent – în *Timp și narațiune* – viziunii sale dinamice afirmate încă în concluzia Studiului întâi din *Metafora vie*:

“[Conceptul de mimesis] amintește că nici un discurs nu anihilează apartenența noastră la o lume. Orice mimesis, chiar creator, mai ales creator, se află în orizontul unui a fi în lume pe care-l manifestă chiar în măsura în care îl înalță până la mythos. Adevărul imaginarului, puterea de detectare ontologică a poeziei, iată ce văd eu în mimesis-ul lui Aristotel”⁷⁴.

Așadar, “arta de a compune subiecte”, ca și harul de a născoci metafore, sunt forme de viață ale imaginației creatoare, sunt forme de mimesis (ca reprezentare artistică a lumii vii exterioare, transfigurate de mintea poetului).

Important pentru lucrarea de față este modul în care Paul Ricoeur vede în Aristotel “un clasic în viață”:

“Expresia vie este cea care spune existența vie”⁷⁵ – afirmă Ricoeur în *Metafora vie*. În *Timp și narațiune*, el va deosebi cele trei tipuri de mimesis: mimesis₁ (o reprezentare în stadiu etic-retoric), mimesis₂ (reprezentarea creatoare propriu-zisă, redarea aceluși “adevăr al imaginarului” în forma estetică) și mimesis₃ (stadiul reprezentării creatoare, în care prezența spectatorului sau a cititorului este determinantă). Acestor trei stadii ale mimesis-ului le corespund trei funcții temporale, respectiv: prefigurarea (trecutul; ordinea acțiunii), configurarea (prezentul; ordinea narațiunii) și refigurarea (viitorul; ordinea vieții).

Bineînțeles că demersul nostru se va concentra asupra ordinii narațiunii, deci asupra particularităților configurării, corespunzătoare stadiului de mimesis₂. Pentru Paul Ricoeur, Aristotel este punctul de plecare, tratatul său discutând viziunile filosofilor, criticilor, teoreticienilor literari și, în special, ale naratologilor secolului 20 (ca și pe ale celor cuprinși în intervalul dintre Aristotel și veacul nostru). Unul dintre aceștia este Mihail Bahtin, care ne va preocupa în mod deosebit în capitolul al IV-lea al prezentei dizertații. Exaltând componenta dinamică, vie, a mimesis-ului – în general, a mythos-ului – în special, (adică a subiectului pe care se construiește narațiunea, și care este, la rândul lui, determinat de umanizarea noțiunii de timp). Paul Ricoeur ne face să vedem în narațiune, (cu precădere în arta narativă a secolului nostru), același dinamism despre care vorbește Mihail Bahtin în *Problemele poeziei lui Dostoievski*⁷⁶. Căci, oare, pentru ce altceva pledează idiomul bahtinian, compus din termeni deveniți celebri, cum sunt: carnavalizare, tensiunea monologic-dialogic, polifonie, polyglossia, heteroglossia – dacă nu pentru receptarea mesajului viu al narațiunii literare? Vocile lui Dostoievski par să fi trezit la viață – după cum susține Bahtin – o “nouă” formă de roman, reprezentată cu cinste atât de un Thomas Mann, cât și de un William Faulkner. Dar, până să ajungem acolo cu discuția noastră, să ne lăsăm îndrumați de Paul Ricoeur, hermenentul care cunoaște, (și ne împărtășește și nouă, celor care avem mereu ceva de învățat de la el), ironia esențială a acestei “noutăți”, de la Aristotel și până astăzi.

Ceea ce Paul Ricoeur numește – “mai în glumă, mai în serios”, după cum însuși spune – mimesis₂, reprezintă “punctul decisiv care deschide

lumea subiectului și instituie *literaturitatea* operei literare”. Ni se atrage atenția, însă, că “tocmai sensul operației de configurare, constituind atribuirea unui subiect (emplotment) este rezultatul poziției intermediare a acesteia între cele două operații numite *mimesis*₁ și *mimesis*₂, reprezentând cele două aspecte (l’*amont* et l’*aval*) ale noțiunii de *mimesis*₂”. Prin urmare, sugerează Ricoeur, “o știință a textului se poate stabili numai ținându-se cont de abstracțiunea de *mimesis*₂, dincolo de orice considerente legate de celelalte două aspecte ale textului”⁷⁷. Așadar, în lucrarea de față, cercetând chestiuni de naratologie, datoria noastră va fi să ne concentrăm asupra fazei intermediare, centrale, a ceea ce Ricoeur definește drept *Mimesis tridimensional* (threefold mimesis).

Dinamica stabilirii unui subiect (the dynamic of emplotment) reprezintă, pentru Paul Ricoeur, însăși “cheia problemei în relația dintre timp și narațiune”. Deci demonstrația lui va pune în lumină “rolul mediator al stabilirii subiectului (emplotment) în procesul mimetic”. Așadar, împreună cu Ricoeur, vom urmări “destinul unui *timp prefigurată* care devine *timp refigurată* prin intermediul unui *timp configurată*”⁷⁸.

Încercător în armonia cercului nevicios, (sau deviciat), descris de relația narațiune-temporalitate, filosoful francez își asumă elegant riscul demonstrației sale, pe care demersul nostru intenționează să se întemeze:

“Nu intenționez să tăgăduiesc caracterul circular al tezei mele – că temporalitatea pătrunde în limbaj în măsura în care limbajul configurează și refigurează experiența temporală. Îmi mențin, însă, speranța de a arăta că acest cerc poate fi cu totul altceva decât o tautologie rigidă”⁷⁹.

Ricoeur spune “a *dead* tautology”. Așadar, ceea ce va afirma teoria lui este nu numai armonia cercului narațiune-temporalitate, ci, mai presus de orice, dinamismul acestei mișcări. Ca întotdeauna, viziunea teoretică a lui Paul Ricoeur afirmă principiul vieții.

② MIMESIS₂: CONFIGURAREA LUMII “CA ȘI CÂND”

Sugerând ecouri aristoteliene în expresia “plăcerea textului”, care nouă ne evocă un nume mult mai recent și mai familiar – cel al lui Roland Barthes (autodefinindu-se drept “scriptor al romanescului”) – Paul Ricoeur accentuează rolul decisiv al unei anumite componente a incontestabilei plăceri a textului: aceasta este, pur și simplu, plăcerea de

a învăța ceva. “Plăcerea de a învăța este, deci, plăcerea recunoașterii”⁸⁰ – susține Ricoeur, sesizând o dimensiune aporetică a tensiunii identitate-alteritate. Plăcerea recunoașterii ia naștere din acceptarea de către cititor/spectator a principiului compoziției (deci, a unei structuri, a unei reordonări în funcție de un subiect) ca necesar sau probabil. Caracterul persuasiv, categoria fundamentală a *Retoricii*, este cu atât mai hotărâtor în genul epic, față de cel tragic, întrucât epicul acceptă iraționalul – acel alogon pe care tragedia trebuie să-l evite.

Ricoeur mărturisește că nu poate uita un precept aristotelian încă uimitor: “Ceea ce este imposibil și totuși probabil este de preferat în loc de ceea ce este posibil dar incredibil”. Aristotel clasifică obiectele reprezentabile în trei rubrici: “lucrurile așa cum au fost cândva sau sunt acum; sau lucrurile așa cum se spune sau se presupune că ar fi fost sau că ar fi; sau lucrurile așa cum s-ar cuveni să fie”.

Reacția lui Ricoeur în acest punct al dialogului său cu Aristotel exprimă o pasiune care nu întârzie să convingă pe cititorul său de secol 20: căci – se întreabă el retoric – “ce altceva desemnează realitatea prezentă (și trecută), părerile și lucrurile așa cum s-ar cuveni să fie, dacă nu tocmai domeniul credibilului însuși?. [...] Într-adevăr, în modul cel mai explicit, Aristotel ne face să vedem în persuasiv un atribut al probabilului, ceea ce este în sine măsura posibilului în poezie: «posibilitatea înseamnă credibilitate». Dar atunci, ori de câte ori imposibilul – ca ipostază extremă a disonanței – amenință structura, nu devine tocmai elementul persuasiv măsura imposibilității acceptabile? «Astfel» [conchide Aristotel] – «în ce privește efectul poetic, o imposibilitate convingătoare este preferabilă unei posibilități neconvingătoare». Singurul criteriu orientativ este – aici – opinia: «improbabilul [sau iraționalul] ar trebui să se justifice prin “ceea ce se spune”»⁸¹.

În paradigma mimetică a lui Paul Ricoeur, “imposibilitatea convingătoare” aristoteliană se configurează la rangul de mimesis₂: reprezentarea lumii “ca și când” așa ar fi fost, așa ar fi, așa s-ar fi spus că ar fi sau așa s-ar cuveni să fie. În această reordonare a elementelor neapărat convingătoare, chiar dacă nu mereu posibile, operațiunea proiectării unui subiect (emplotment) este condiția esențială. Dinamismul ei face ca subiectul să funcționeze ca mediator.

Înainte de orice, subiectul mediază între un stadiu al “preînțelegerii” (preunderstanding) și unul de “postînțelegere” (postunderstanding) a ordinii acțiunii și caracteristicile sale temporale. Noțiunea de temporalitate intervine în această ecuație ca o contribuție exclusivă a lui Paul Ricoeur, ea fiind trecută sub tăcere de către Aristotel.

Astfel, Paul Ricoeur distinge trei moduri fundamentale în care conceptul de subiect funcționează ca mediator.

Primul tip de mediere pus în valoare de Ricoeur ne trimite direct la “clasica” polaritate fabula-sjuțet a Formalismului rus, definită și în *Dicționarul de naratologie* de Gerald Prince⁸². Numai datorită proiectării unui subiect epic (emplotment) se obține o configurare (mimesis₂; sjuțet) dintr-o simplă reprezentare a unei succesiuni cronologice (fabula).

Obiectul reprezentării mimetice aristoteliene este triplu, constând din: subiect (plot), personaje și gândire (thought). Ricoeur își poate permite să extindă conceptul de emplotment/proiectare a subiectului epic, astfel ca acesta să cuprindă toate cele trei obiecte. Mai mult decât atât, amintind că în viziunea aristoteliană, subiectul epic include configurarea “*dezacordului consonant*” (adică: incidente înspăimântătoare, răsturnări de situații imprezibile, recunoașteri și efecte violente și tulburătoare), Paul Ricoeur fixează în acest stadiu principala funcție mediatoare a subiectului epic în toată complexitatea lui. “Această trecere de la paradigmatic la sintagmatic”, arată el, “constituie tranziția de la mimesis₁ la mimesis₂. Aceasta este opera activității configurative”⁸³.

A treia modalitate mediatoare îndeplinită de subiectul epic ține de particularitățile temporale ale acestuia. “În virtutea acestor particularități temporale, prin extindere, prin subiectul epic se înțelege însăși sinteza elementelor eterogene”⁸⁴.

Deși aceste particularități temporale nu intră în viziunea aristoteliană, Ricoeur arată că ele sunt direct implicate în dinamismul constitutiv al configurației narative. Ca atare, ele dau înțeles deplin conceptului de dezacord consonant (“concordant discordance”), prin care Ricoeur se raportează la paradoxul timpului la Sfântul Augustin.

Demonstrația lui Ricoeur, pornind de la aporia augustiană a dezacordului consonant și insistând pe dimensiunea temporalității în configurarea subiectului epic, păstrează o ținută clasică aristoteliană. Saltul de la mimesis₁ la mimesis₂ (de la prefigurare etică la configurare estetică),

presupune trinitatea prezentului, așa cum este ea înțeleasă de Sfântul Augustin. În aceeași măsură, acest prezent concentrat (*intentio animi*) și extins (*distentio animi*), ca să se ridice la rangul de configurare estetică, trebuie să apară reprezentat într-un discurs mai degrabă imposibil dar probabil, decât posibil dar incredibil – cum spune Aristotel. Dar nu găsim tocmai în acest paradox definiția însăși a *verosimilului*? Ceea ce sugerează Tzvetan Todorov – așa cum am văzut în capitolul nostru anterior – ne duce foarte aproape de această teză antică a valabilității universale, prin care poemul e mai convingător decât istoria. Așadar, arta prozatorilor moderni, cultivând aceste paradoxuri și subtilități structurale, (cu aparențele lor incongruente), afirmă un realism de esență clasică.

Astfel, atât în cazul lui Thomas Mann, cât și în cel al lui William Faulkner, vom vedea că este vorba nu numai de “povești ale timpului” (*tales of time*), ci de “povești *despre* timp” (*tales about time*). Dincolo de diferențele (mari – la prima vedere) de tehnică narativă, clasicismul celor doi se impune prin viziunile lor asupra temporalității. În cel mai profund sens, Thomas Mann și William Faulkner sunt poeți ai temporalității, reprezentând această temporalitate în cheia tonală a secolului nostru, care le presupune pe cele de până acum într-o sinteză spirituală desăvârșită. Sperăm să putem argumenta aceasta prin câteva exemple, străduindu-ne să ne justificăm fidelitatea față de modelele teoretice alese. Dar până să atingem țelul propus, datorăm încă un dram de atenție complexității conceptului de *mimesis*₂, “mai în glumă, mai în serios”, așa cum îl recomandă – ironic și convingător, în cea mai autentică notă clasică – Paul Ricoeur.

El arată că paradoxul augustinian *distentio/intentio animi* devine o relație dialectică *vie* în virtutea soluției sale poetice, care constă în calitatea unei povestiri de a putea fi urmărită (“*followability*”). Aceasta presupune tensiunea dintre două dimensiuni: prima – episodică – orientează timpul narativ către reprezentarea temporală lineară, după tipare cronologice; a doua dimensiune – configurativă – se raportează la aspecte temporale diametral opuse celor surprinse de dimensiunea episodică.

Unitatea povestirii și ceea ce o face urmăribilă stă în această particularitate configurativă. Datorită ei, întregul subiect epic se poate traduce într-un sistem de gândire – nimic altceva decât “tema” povestirii. În orice caz, Ricoeur ne previne asupra erorii de a considera “tema”

drept atemporală. Timpul narativ este cel care mediază între aspectul episodic și cel configurativ.

În al doilea rând, configurarea subiectului impune o intuire a finalului – ceea ce Frank Kermode (citat de Paul Ricoeur) numește “the sense of an ending”. Punctul final conferă unitate povestirii. Funcția încheierii (the function of closure) – ni se atrage dată ce povestea e bine cunoscută, urmărirea ei are ca scop mai degrabă surprinderea episoadelor (deja cunoscute) care duc la finalul previzibil. Așadar, timpul narativ se va îmbogăți cu o “nouă” calitate.

Aici avem ocazia să reconsiderăm o opinie surprinsă în paginile introductive ale acestei lucrări. Un romancier contemporan irlandez, John Banville, mărturisește într-un interviu relativ recent, citat pe larg în primul nostru capitol, că nu mai acordă șanse finalurilor deschise, care par să-și fi consumat voga postmodernă. Este o altă “lecție” a măștrilor modernismului care ne preocupă aici. Atât Thomas Mann, cât și William Faulkner, (dincolo de toate fazele experimentalismului său), optează pentru finalul ferm, clasicul “closure”, care încheagă sensul romanului. Părerea lui John Banville funcționează – pentru noi – ca un semnal al întoarcerii la această sobrietate de formulă.

Pe de altă parte, oricât de ciudat ar părea, vorbind despre propria operă, nici Faulkner, nici Thomas Mann nu se identifică, de fapt, cu rolul romancierului – și “surpriza” intervine întotdeauna când se aduce în discuție problema încheierii. Știm deja că ambiția mărturisită a celui dintâi este de a fi recunoscut ca poet printre prozatori. Cât despre Thomas Mann, confesiunea lui rămâne la fel de celebră:

“În ce mă privește, mă socotesc muzician printre poeți. Pentru mine, romanul a fost întotdeauna o simfonie, o operă a contrapunctului, o țesătură tematică în care ideea joacă rolul motivului muzical ... Tocmai de acest lucru se leagă și îndemnul meu pretențios de a citi *Muntele vrăjit* de două ori. Complexul relațiilor muzicale – ideale ce-l constituie poate fi bine înțeles și savurat numai după ce-i cunoști tematica și ești în stare să-i interpretezi formulele simbolic-aluzive nu numai retrospectiv, ci și privind înainte”⁸⁵.

A ne întoarce, acum, la teoria finalului întreprinsă de Paul Ricoeur, înseamnă – în mare măsură – a asculta aceeași voce a poetului-muzician

vorbind cu cuvintele filosofului. Căci în darul genial de a povesti găsim aceeași esență enigmatică a temporalității, ca și în poezie și în muzică; ca și în filosofia povestirii:

“E ca și când amintirea ar inversa așa-numita ordine «naturală» a timpului. Citind încheierea la început și începutul la sfârșit, învățăm totodată să citim însuși timpul înapoi, ca și când am recapitula condițiile inițiale ale cursului unei acțiuni în consecințele ei finale.

Pe scurt, actul povestirii, reflectat în actul urmării unei povestiri, atestă fertilitatea paradoxurilor care îl tulburau pe Sfântul Augustin până-ntr-atât încât să-l reducă la tăcere”⁸⁶.

*

Paul Ricoeur netezește calea de la mimesis₂ la mimesis₃, reliefând importanța a doi factori specifici actului configurativ, ambii reactivându-se numai pe baza citirii (mimesis₃): schematizarea și tradiționalitatea.

Modul în care actul configurativ adună laolaltă atâtea elemente eterogene este comparabil – în viziunea lui Ricoeur – cu conceptul kantian de judecată. Menținându-se în această zonă de inspirație kantiană, filosoful francez ne încurajează să comparăm chiar produsul actului configurativ cu opera imaginației creatoare, înțeleasă ca facultate transcendentă, și nu psihologizantă. În *Critica rațiunii pure*, categoriile înțelegerii sunt inițial schematizate de imaginația creatoare, datorită funcției ei sintetice. Imaginația creatoare leagă înțelegerea și intuiția, generând sinteze intelectuale și intuitive în același timp. Similar, proiectarea unui subiect narativ (emplotment) generează o inteligibilitate mixtă a ceea ce numim sens, temă sau mesaj filosofic ale unei povestiri – și, în același timp, o prezentare intuitivă a circumstanțelor, personajelor, episoadelor și răsturnărilor de situații care alcătuiesc deznodământul. Astfel – conchide Paul Ricoeur – putem vorbi despre un schematism al funcțiunii narrative, al cărui caracter eminentamente temporal nu poate fi abolit de nici un fel de tipologie.

La rândul său, acest schematism se constituie în cadrul unei istorii care are toate caracteristicile tradiției. Filosoful francez insistă ca prin tradiție să se înțeleagă “nu transmiterea inertă a unui material stocat, deja mort – ci transmiterea vie a unei inovații oricând reactivabile printr-o revenire la momentele activității poetice de maximă creativitate. Astfel

înțeleasă, tradiționalitatea îmbogățește cu o nouă dimensiune relația dintre timp și subiect.

De fapt, tradiția ia naștere din interacțiunea (interplay) dintre inovație și sedimentare”⁸⁷.

Prin această prismă dinamică a tradiției în dialog continuu cu inovația, filosoful francez ne pune în lumină meritele esențiale ale lui Aristotel. Astfel aflăm că datorăm înțeleptului stagirit însuși conceptul de subiect în funcție de caracteristicile sale cele mai formale, cuprinse în ceea ce Ricoeur numește dezacord consonant (discordant concordance). Tot lui Aristotel i se datorează și descrierea genului tragic grecesc și, analog, a celui epic, apreciat, însă, după criteriile modelului tragic. Acest gen satisface atât condițiile formale – potrivit cărora el se constituie ca *mythos* – cât și pe cele restrictive – după care se definește ca *mythos tragic*: răsturnarea de situații, dinspre sorții favorabili spre cei neprielnici, incidentele inspirând milă și groază, ghinionul nemeritat, vina tragică a unui personaj marcat, de asemenea, de excelență, lipsit de vicii sau perversiuni. Existențialistul francez al secolului nostru pune aici un accent de care ne vom aminti ceva mai târziu, când vom cerceta noțiunea bahtiniană de *serious-ilar*. Iată ce reținem acum:

“În mare măsură, acest gen a dominat evoluția ulterioară a literaturii dramatice apusene. Nu este mai puțin adevărat că această cultură moștenește câteva tradiții narative: pe cea ebraică și pe cea creștină, dar și pe cele ale celților, germanilor, islandezilor și slavilor”⁸⁸.

Că structura formală clasică a genului tragic grecesc rămâne vie în proza dramatizată a romancierilor moderni (printre care se numără, desigur, atât Thomas Mann, cât și William Faulkner) este un fapt demonstrabil. Că tradițiile narative altoite pe acest schelet dramatic modelează hibridul *serious-ilar* al modernismului apusean în formele cele mai spectaculoase ale agoniei sale – aceasta este chiar ideea care justifică paralela noastră naratologică.

Dar iată că sprijinul filosofiei lui Ricoeur se apropie și mai mult de ceea ce ne preocupă. În paradigma tradiționalității, inovația deține un statut corelativ cu cel al sedimentării. Acest echilibru dialectic se menține, însă, tot în virtutea unui paradox, care surprinde esența “tradițională” a inovației, exemplificată prin situația romanului contemporan:

“Inovația rămâne o formă de comportament dictată de legi. Opera imaginației nu se naște din nimic. Ea este legată, într-un fel sau altul, de paradigmele tradiției. Dar gama de soluții este vastă. Ea se desfășoară între cei doi poli ai aplicației servile și al deviației calculate – trecând treptat prin toate fazele de «deformație dictată de legi». Povestea populară, mitul și narațiunea tradițională – în general – se situează cel mai aproape de polul întâi. Dar, pe măsură ce ne distanțăm de narațiunea tradițională, deviația devine legea însăși. Astfel, romanul contemporan se poate defini – în mare parte – ca antiroman, în măsura în care spiritul contestatar se impune asupra gustului pentru simpla diversificare a aplicației paradigmatelor”⁸⁹.

Îl vom urma pe Paul Ricoeur în căutarea unui răspuns la întrebarea dacă și cumva tocmai acest spirit contestatar, manifestat ca o schismă, va ajunge să însemne chiar moartea formei narative. Deocamdată vom vedea, în deformația dictată de legi, însăși axa în jurul căreia au loc schimbările de paradigmă prin aplicații diverse. Grație sistemului teoretic al lui Ricoeur, înțelegem că tocmai această diversitate de aplicații conferă o istorie imaginației creatoare și face posibilă o tradiție narativă – stabilind cu sedimentarea un echilibru de forțe. “Aceasta” – afirmă Ricoeur – “este nuanța finală a desăvârșirii, prin care relația narațiunii cu timpul se intensifică până la rangul de mimesis.”⁹⁰.

Ne pregătim acum pentru o speculație asupra particularităților domeniului de mimesis, unde are loc ceea ce Ricoeur desemnează prin configurarea timpului în narațiunea literară⁹¹. Aici ne vom concentra asupra secțiunii nr.4, a Părții a III-a a cărții lui Ricoeur, care cercetează experiența temporalității reprezentată în arta romanului modern⁹².

De aici va porni propria noastră discuție detaliată a aspectelor naratologice pe baza cărora Thomas Mann și William Faulkner contribuie la îmbogățirea tradiției românești apusene, nuanțând polaritatea sedimentare-inovație, la care tocmai ne-a adus contemplarea teoriei lui Paul Ricoeur.

Deși ne permitem să ne raportăm la valoroasa operă a gânditorului francez contemporan, luând-o drept suport într-o problemă de naratologie, nu vom uita o clipă că avem ca model discursul despre timp al unui filosof. De la Paul Ricoeur primim, printre altele, lecția de stil a unui maestru gânditor lucid și sobru:

“Filosofia, în acest sens, este o lungă notă de subsol, ce vine în urma acestei declarații, rostite cu teamă și tremur în glas: «Nous voici, nous les humains, nous les mortels!»⁹³ .

③ **TOPOS: *DER ZAUBERBERG***
TEMPUS: *AS I LAY DYING*

În simetria acestei aliterații, ar mai încăpea și termenul (tot de origine greacă, rimând numai cu “topos”) de telos, însemnând scop sau sfârșit, presupunând că noțiunea de moarte ar reprezenta gradul ultim, absolut, al finalului.

Dar ce reprezintă moartea în aceste două cărți? Sunt ele reducibile la statutul de variațiuni de virtuozitate pe tema dată a morții?

Cred că forța lor de atracție rămâne vie pentru mulți dintre cititorii care nu doar au supraviețuit, ci au crescut și s-au maturizat reluând lectura lor, ca din întâmplare, în momente de răscruce. Dacă nu am găsi în ele o chemare enigmatică, a ceva ce transcende moartea, nu ne-am mai întoarce acolo, la *Der Zauberberg*, și atunci, la *As I Lay Dying*, cu obstinație și, totodată, împotriva voinței noastre.

Astfel se confirmă, în realitatea experienței de cititor, teoria existențialistă a lui Paul Ricoeur: stadiul de mimesis₃, al refigurării operei literare. Mai presus, însă, de demonstrația principiului de funcționare a mimesis-ului, împlinit numai prin parcurgerea fazei (ironic finale) a receptării – se confirmă încrederea lui Ricoeur în profunda vitalitate a fenomenului estetic.

“Arta narațiunii în roman deslușește, astfel, valori ale temporalității mai mult sau mai puțin cuprinzătoare, oferind – în fiecă ipostază – forme ale memorării, ale eternității în timp sau în afara timpului și, aș adăuga, ale relației secrete dintre eternitate și moarte”⁹⁴ .

Nu știm dacă să-i spunem “eternitate” aceluia altceva care rezistă principiului morții și în virtutea căruia există cărțile lui Thomas Mann și William Faulkner. În orice caz, pornind chiar de la fiecare dintre cele două formule de titluri, se receptează inconfundabil această rezistență. Ea se manifestă, în primul rând, ca o rezistență la traducere. În formularea

Der Zauberberg pulsează nuanțe ludice, ironice, chiar magice, care se sustrag efortului conștiincios al talmăcirii. Nu e deloc același lucru cu *The Magic Mountain* sau cu *Muntele vrăjit*. În însuși cuvântul “Zauberberg” se încifrează chiar dionisiacul “barbar”.

Cât despre *As I Lay Dying* – șarada lui Faulkner nu spune mai multe despre un *acolo* (“Pe patul de moarte”⁹⁵) decât despre un *atunci* (“Pe când tocmai muream”?) sau despre un *astfel* (“Așa cum stam să mor”? “Ca și când aș muri”?). Însuși titlul faulknerian este o provocare, nu numai ca sens metaforic, ci și ca formă. Este o variantă ideală pentru conceptul de mimesis, al lui Paul Ricoeur: *As I Lay Dying* configurează o lume “ca și când”, o lume “ca și cum”. Nici un poet nu poate susține că ar fi suficient de stăpân pe limba maternă și că ar ajunge să cunoască nuanțele alunecoase ale graiului faulknerian până într-atât încât să se declare mulțumit de propria-i formulă echivalentă. Titlul lui Faulkner este viu în cel mai autentic sens ricoeurian. Nici cel mai iscusit traducător nu îl poate trăda. De fapt, titlul acesta a trezit de la bun început perplexitatea cititorilor, chiar a celor americani. Când i se cereau lămuriri, teribilul autor se eschiva printr-un citat din discursul fantomei lui Agamemnon către Ulise, din cartea a XI-a a poemului homeric *Odiseea*:

“Cum stam să mor, femeia cu ochi de câine nu s-a-ndurat să îmi închidă ochii pe vecie, căci coboram în Hades”⁹⁶.

Așadar, chiar titlul cărții lui Faulkner este o traducere și un citat. Și nici așa nu am ajuns la punctul zero, la textul original din palimpsest: Homer însuși preluase un epos din illo tempore, a cărui versiune originală este de găsit – unde și când? Se poate ajunge până atunci și până acolo prin artificii augustiniane de distentio/intentio animi? Sau poate că, dimpotrivă, nici n-ar fi prea departe și prea de mult? “The past is never dead; it is not even past”. Cu Faulkner, o aventură în Infern nu pune condiții de timp și spațiu.

Atât *Der Zauberberg*, cât și *As I Lay Dying* reprezintă incursiuni în Infern. Fie că ne determină să întreprindem ascensiuni către Berghof-ul lui Hofrat Behrens (poreclit și Radamante), fie că descindem în Jefferson – un orașel de pe harta unui imaginar Sud al Statelor Unite, către al cărui cimitir se îndreaptă un vioi și carnavalesc alai funebru, drumul se parcurge cu ochii larg deschiși, ca ai lui Agamemnon coborând în Hades.

Desigur, titlul acestui subcapitol este pe jumătate pus în glumă : așa cum vom vedea, ambele romane se înscriu în categoria acelor “tales about time” (povești *despre* timp), pe care Paul Ricoeur le disociază – urmând clasificarea lui Mendilow – de simplele “tales of time” (povești *ale* timpului). Dar însuși Ricoeur distinge între mimesis₁, mimesis₂ și mimesis₃, “mai în glumă, mai în serios”, așa cum singur spune. Expresia ne amintește de Goethe, așa cum îl evocă Thomas Mann în “Cum am scris *Muntele vrăjii*”⁹⁷. Se pare că Goethe s-a referit cândva la *Faust* al lui, numindu-și poemul “această glumă cât se poate de serioasă”. De dragul cititorilor americani, Thomas Mann traduce el însuși expresia lui Goethe, întărind-o și subliniindu-i valoarea universală :

“«This very serious jest». It is a good definition of art, of all art, of *The Magic Mountain* as well”.

Der Zauberberg și *As I Lay Dying* sunt două bune exemple de “very serious jests”, în cel mai olimpien sens goethean. Mai mult decât atât, Hans Castorp (după cum sugerează și numele și după cum îl prezintă și autorul în “Cum am scris *Muntele vrăjii*”) primește o mare parte din tradiționalul rol al bufonului, al nebunului Curții, al marionetei de bălci (Kasperle, un soi de Vasilache) – întocmai cum Darl Bundren este bufonul alaiului de înmormântare a lui Addie. Fiecare dintre acești doi fools își consumă experiența inițiatică în temporalitate în cea mai pură solitudine – căci amândoi sunt orfani (de mamă, cel puțin ; fiindcă Hans Castorp, murindu-i ambii părinți de foarte timpuriu, a fost crescut de unchi – iar Darl se vede iute expedit la casa de nebuni, de îndată ce Anse se descotorosește de Addie și de văduvie).

Când terminăm de citit *Der Zauberberg* și *As I Lay Dying*, Hans Castorp și Darl Bundren sunt iarăși la capăt de drum – parodii sofisticate ale protagonistului picaresc. Deși nu împărtășește câtuși de puțin entuziasmul și vocația vărului Joachim pentru spiritul marțial – la război va pleca el, civilul, Picaro, Kasperle ; deși nu e nici pe departe cel mai nebun din neamul Bundren, la azil va pleca el, Darl, singurul dintre Bundreni căruia i se pare nesănătos să cutreiere ținutul Yoknapatawpha, târând cadavrul mamei sale, moarte de mai bine de o săptămână ; singurul care n-are nici un interes personal să ajungă la Jefferson.

Ca niște autentice întruchipări ale genului romanesc de serios-ilar, Hans Castorp și Darl știu fiecare ce înseamnă darul râsului :

“[...]”, Căci structura sa lăuntrică, oricât de simplă ar părea, nu era într-adevăr deloc simplă, ci din contra, foarte întunecată, încălciată, pe jumătate sinceră și pradă îndoielii. Uneori, din străfundurile ființei lui se înălța *un răs nebun și biruitor*, care îi zguduia pieptul, domolindu-i inima, iar o bucurie și o speranță necunoscută îl chinuiau îngrozitor ; alteori pălea de spaimă și neliniște, în vreme ce inima repeta parcă loviturile conștiinței, bătându-i lipită de coaste, într-o cadență accelerată”⁹⁸.

Râsul lui Hans Castorp, “biruitor și nebun”, exprimă, în acest “plot of character”⁹⁹ (subiect al personajului), ceva nu prea îndepărtat de sensul râsului lui Darl Bundren, dintr-un veritabil “plot of thought” faulknerian. Râsul lui Kasperle se răsfrânge în râsul lui Darl cel zănatec, făcându-i frați de *topos*: al nebunului înțelept, dar și al copilului bătrân, așa cum apar cele două topoi teoretizate de Ducrot și Todorov¹⁰⁰.

Deci, dacă în subtitlul de mai sus ne-am jucat cu termenul de *topos* în sens general, de loc în spațiu, acum noțiunea de *topos* naratologic ne ajută să particularizăm acest aspect important în paralela noastră. Elementul în virtutea căruia obținem această concentrare rămâne râsul.

“Darl” vine de la “darling” ; fiul nedorit vine pe lume atunci când Addie își dă seama că o “păcăliseră cuvinte mai vechi decât Anse ori *dragoste* și că același cuvânt îl păcălise și pe Anse și că răzbunarea mea va fi aceea că el niciodată nu va ști că mă răzbun. Și când Darl s-a născut, i-am cerut lui Anse să-mi promită că are să mă ducă înapoi, la Jefferson, după ce-o să mor...”¹⁰¹.

Prin urmare, numele lui Darl (ca și Castorp-Kasperle) sună a parodie. De numele (și de făptura) lui, Addie leagă amărăciunea trădării. Pentru sufletul femeii, înșelătoare nu este numai natura, insinuându-i-se în pântec ; înșelătoare sunt cuvintele, care sună a gol. Asemenea cuvinte ca “dragoste” (ca “Anse”, ca “Darl”) o “păcălesc”, îi “violează singurătatea”.

Când vine Darl pe lume, Addie începe să se gândească la moarte. Nu înainte de a-i smulge bărbatului ei, Anse, promisiunea că o va înmormânta la Jefferson, orașelul ei natal – în cimitirul unde se odihnea tatăl ei, a cărui cumplită învățătură abia acum îi devine limpede lui Addie :

“Îmi amintesc doar cum obișnuia tata să spună că rațiunea existenței este să te pregătească pentru a putea sta mort timp îndelungat”¹⁰².

Darl nu are mamă, cum spune el singur. Era, de fapt, de mult orfan când Addie reușea să moară. Ironic, el este și cel mai lovit de pierderea mamei lui. Iar la absurdul acestei situații ingrate se adaugă și aventura grotesc-macabră a conducerii lui Addie pe zbuciumatul ei drum de pe urmă :

“... da’ nu trecusem bine de drum’ lu’ Tull, când *Darl s-a pornit pe răs*” - povestește Anse. “Ședea acolo-n chilnă, cu Cash, cu răposata maică-sa de zăcea-n raclă, la picerile lui, și râdea. Și nu mai țin minte de câte ori i-am zis că d-aia, fin’că face lucruri dintr-astea-l vorbește lumea”¹⁰³.

De aceea insistăm asupra râsului în acest subcapitol. Fiindcă prin el ne orientăm către locul (topos în accepțiunea generică) și timpul (tempus, cum i-am spus, de dragul simetriei, în subtitlu) acestor două povești despre timp. Locul este, evident, Infernul. Timpul este cel în care ne pregătim să stăm morți vreme îndelungată, adică : viața întreagă. Nu poate fi vorba decât de o comedie strașnică, o adevărată comedie divină. scrisă ca și cum Dante ar vizita rătăcitul secol 20 :

“Darl s-a dus la Jackson. L-au urcat în tren, răsând, prin vagonul lung, răsând, capetele se întorceau asemenea capetelor de bufniță pe când el trecea. “Ce-ai de râzi”, am zis.

“Da da da da da”.

Doi oameni l-au urcat în tren. Ei purtau haine desperecheate, se umflau la spate buzunarele de pe șoldul drept. [...] “Râzi cumva de pistoale ?” am zis. “De ce râzi ?” am zis. “Asta-i fiindcă *urăști* sunetul râsului”?”¹⁰⁴.

E o întrebare-cheie pe care Faulkner o va lega definitiv – șase ani mai târziu¹⁰⁵ – de lumea romanescă a domeniului Yoknapatawpha, al cărui “singur stăpân și proprietar” se proclamă :

“Acuma aș vrea ca tu să-mi spui un singur lucru. De ce *urăști* Sudul ?”¹⁰⁶.

Darl Bundren își pierde mințile de-atâta răs. Quentin Compson se sinucide pentru că n-are scăpare de Sudul din mintea lui. *As I Lay Dying* și *Absalom, Absalom!* ilustrează exemplar teza lui Mihail Bahtin pe care am discutat-o în primul capitol al acestei lucrări, și anume că sursele genului romanesc sunt râsul și poliglossia. Cercetând preistoria discursului romanesc, Bahtin descoperă valoarea parodiei unui limbaj necunoscut în apariția romanului. Așadar putem înțelege parodia și râsul ca pe niște reacții la alteritate – reacții creatoare în cel mai înalt grad pe plan estetic.

Raportarea la alteritatea lingvistică prin răs este cea căreia îi datorăm genul romanesc, modelat, așa cum spune Mircea Eliade, sub "teroaarea istoriei"¹⁰⁷.

Și astfel ne întoarcem la Paul Ricoeur și la locul pe care el i-l acordă *Muntelui vrăjit* în capitolul despre reprezentarea experienței temporale în arta romanului.

④ AVATARURILE CUVÂNTULUI "PLOT"

Pentru ilustrarea modalităților și nuanțelor de reprezentare a experienței temporale în arta romanului, Paul Ricoeur alege trei capodopere ale modernismului european : *Mrs. Dalloway* a Virginiei Woolf, *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann și *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust. În ce privește lucrarea noastră, vom schimba raportul de forțe, extinzând aria culturală de referință până dincolo de Atlantic.

Vom aplica, prin urmare, viziunea filosofului și criticul francez asupra operei celui mai reprezentativ – poate – artist al prozei americane moderne, William Faulkner, neîncetând să ne raportăm la spiritul goethean al lui Thomas Mann, așa cum trăiește el în *Muntele vrăjit* și cum l-a și pus în lumină Paul Ricoeur în analiza la care ne vom referi în continuare.

Virginia Woolf, Marcel Proust și Thomas Mann reprezintă "aripa clasică", "lumea bună", societatea selectă în materie de modernism european. De partea cealaltă stă James Joyce – "copilul teribil". Spirite rebele au fost cu toții – dar în "tabăra" lui Joyce nu s-a aventurat decât americanul William Faulkner, cu o oarecare întârziere, ce-i drept.

Astfel, dacă – în acest context modernist -, Thomas Mann simbolizează linia clasică, desăvârșirea maturității în discursul romanesc, William Faulkner rămâne de partea romanticilor, a poezilor prin care lumea pare veșnic nouă. Thomas Mann vine în secolul 20 ca ambasador al lui Goethe. Faulkner nu apare numai "schillerian" : dacă Thomas Mann reprezintă spiritul tradiției germane – Faulkner aduce prospețimea furtunosului spirit american. Dacă unul se apropie de monumentalitatea lui Lev Tolstoi – celălalt se afirmă ca dostoievskian. Și, ca să încheiem paralele în termenii lui Ricoeur : dacă Thomas Mann (ca purtător de

onoare al numelui Sfântul Toma) înclină spre universalitatea unei meditații de tip tomist, William Faulkner sondează neliniștile sufletului augustinian. În viziunea teologului Toma d'Aquino primează raționamentul aristotelian. Ricoeur (el însuși teolog fiind, atunci când nu vorbește ca filosof existențialist, ca hermeneut ori ca teoretician și critic literar) opune dilemelor și angoaselor Sfântului Augustin, apropo de esența temporalității, sistemul teoriei retorico-poetice a lui Aristotel (pentru care timpul nu intră în discuție). Prin urmare, din nou dialogul Sfântul Toma – Sfântul Augustin. Răsfrânt într-un context al prozei literare universale moderne, acesta este dialogul Thomas Mann – William Faulkner.

Ne vom strădui să demonstrăm că, în această dihotomie, cele două ramuri pornesc, totuși, din trunchiul comun, ținut în viață de seva sănătoasă a ironiei.

Cleanth Brooks ne oferă un valoros punct de sprijin în pragul propriei noastre analize. Este deosebit de semnificativ studiul prestigiosului reprezentant al curentului New Criticism, intitulat "William Faulkner : Către Yoknapatawpha și dincolo de ea"¹⁰⁸, precedând cu șase ani cartea lui Paul Ricoeur (care vede lumina tiparului pentru prima dată în 1984, în Franța, și în 1985 în varianta americană, la care se raportează lucrarea de față). În capitolul "Faulkner on Time and History" ("Abordarea faulkneriană a timpului și a istoriei")¹⁰⁹, Cleanth Brooks îl invocă deja pe Sfântul Augustin (care este atât de important în structura operei filosofului francez, după cum am văzut), oprindu-se asupra aceleiași Cărți a XI-a a "Confesiunilor", în care Paul Ricoeur remarcă un pol opus aristotelianismului. Pentru Cleanth Brooks, Sfântul Augustin, cu dilema sa legată de percepția subiectivă a timpului, apare ca un argument în favoarea ideii că abordarea faulkneriană a noțiunilor de timp și istorie nu este dependentă strict de impactul lui Henri Bergson asupra întregii arte narative moderne:

"La ce bun să mai insist asupra acestor aspecte ?" – se întreabă retoric Cleanth Brooks¹¹⁰. "Fiindcă eu cred că ceea ce Faulkner a obținut de la Bergson a fost, în esență, o confirmare, din partea unui filosof respectat, a unui fapt ce-i era deja cunoscut. Mă îndoiesc de posibilitatea ca Faulkner să-l fi citit pe Bergson foarte profund sau complet. Cred că influența lui Bergson asupra lui Faulkner a fost, în general, supraestimată și că importanța ei a fost uneori chiar exagerată în mod absurd. În câteva

dintre articolele și dizertațiile care susțin o puternică influență bergsoniană asupra lui Faulkner, autorii ajung să scrie ca și când ar fi uitat că însuși sistemul lui Bergson presupunea o dualitate în care filosoful găsea locul și chiar *necesitatea* unui timp măsurat obiectiv, în aceeași măsură în care contempla timpul ca durată subiectiv percepută”.

În măsura în care “omul nu e niciodată sclavul timpului” (“man is never time’s slave”) și natura umană însăși este aceeași în esență, locul nașterii scriitorului, (chiar dacă nu cu mult mai mare decât “o marcă poștală”), cuprinde suficientă istorie ca să aspire la un rang mitologic. Iar coordonatele acestuia depășesc relația convențională dintre spațiu și timp tocmai prin artifiциul aristotelian de “*emplotment*” (sau impunere a unui subiect epic).

Ne vom întoarce, așadar, la redarea romanescă a experienței temporale, așa cum o exemplifică Paul Ricoeur. Avem, de data aceasta, două motive să ne raportăm la Thomas Mann cu al său “Zauberberg”: unul ar fi motivul “poveștii imposibile”; celălalt: motivul “Turnului Babel”, adică al concentrării unei lumi cosmopolite pe o suprafață care devine – în final – (presupunând posibilitatea unui “final...”) explozivă. Și oare ce altceva pune la cale, în mintea cititorului vrăjit, expresia lui Paul Ricoeur “concordant discordance” (sau “dezacord consonantic”, așa cum ne-am permis să-i spunem ceva mai devreme)?

a) “Povestea imposibilă”

Așa cum cineva glumea cândva pe seama Concertului pentru vioară și orchestră al lui Johannes Brahms, numindu-l “mai degrabă un concert *contra* viorii”, putem și noi să remarcăm, atât la Thomas Mann, cât și la William Faulkner, o aceeași chemare pentru “povestea imposibilă”. Ceea ce îndrăznim să numim “poveste imposibilă” este, poate, modalitatea ficțională predilectă a modernismului: povestea care, abordată din mai multe puncte de vedere sau dintr-unul singur, clasic-omniscient, “povestită” de mai multe voci sau de una singură, înșelător autoritară, tot nu se poate povesti. În ciuda tuturor diferențelor de tehnică narativă, aici se întâlnesc întârziatul (și înșelătorul) clasic Thomas Mann și întârziatul (și înșelătorul) romantic William Faulkner: povestea lor rămâne nepovestită.

Dacă ne străduim puțin să vedem de ce, descoperim anumite căi de comunicare între cele două personalități auctoriale. Iată câteva dintre acestea.

„Amibiția mea”, îi mărturisea Faulkner lui Malcolm Cowley, “este să pun totul într-o frază unică – nu numai prezentul, ci și întregul trecut pe care acesta se bizuie și care ajunge din urmă prezentul, fără încetare, clipă de clipă”¹¹¹.

Ca problemă de refigurare sau mimesis₃, aceasta este atitudinea auctorială cea mai riscantă și mai pretențioasă. Aici trebuie căutat, în mare parte, răspunsul al întrebarea de ce atât Faulkner, cât și Thomas Mann sunt receptați de un public cititor nu prea numeros, dar dispus să se supună acestei reguli a jocului cu adevărat regale. A căuta cu orice preț să spui totul dintr-o dată înseamnă a provoca cel puțin o revenire a cititorului. Ceea ce ne duce cu gândul, din nou, la “îndemnul pretențios” al lui Thomas Mann “de a citi *Muntele vrăjit* de două ori...”, adică “de a-i interpreta formulele simbolic-aluzive nu numai retrospectiv, ci și privind înainte”.

Povestea se refuză povestirii atunci când ea mai este încă vie, precum metafora adevărată în viziunea lui Paul Ricoeur. Deși – dincolo de diferențele sau posibilele convergențe stilistice – nici Thomas Mann, nici William Faulkner nu cultivă genul prin care înțelegem astăzi “opera aperta”, povestirile lor nu sunt ușor nici de urmărit, nici de povestit “până la capăt”, tocmai pentru că viața din ele nu s-a stins de tot. Această benefică ambiguitate este întreținută prin diverse “trucuri”, care țin și nu țin de regulile “oficiale” ale povestitului : digresiunea și “conversația” lui Thomas Mann cu cititorul, peste capul personajelor ; aparenta scrupulozitate cronologică a lui William Faulkner, reflectată și în scrupulozitatea lui în ce privește locul/locurile poveștilor lui pe harta Comitatului Yoknapatawpha. Acestea se pot interpreta drept strategii narative; dar, în aceeași măsură, ele sunt gesturi profund umane, prin care marii povestitori s-au priceput “să ducă cu vorba” pe chiar îngerul morții și să ne rămână aproape chiar după lăsarea cortinei. Hărțile și conversațiile cu umbre pot fi un sprijin prea fragil și iluzoriu, dar numai datorită lor putem îndura absurdul și putem spera să nu ne rătăcim.

Un exemplu de “poveste vie” este romanul *The Sound and the Fury* (*Zgomotul și furia*). Publicat pentru prima dată în 1929, romanul

cel mai îndrăgit de Faulkner pretinde revenirea autorului cu o anexă în 1945, într-o exemplară relație dialogică. Iată ce mărturisește scriitorul despre avatarurile facerii și refacerii cărții : “Mintea lui Benjy Compson nu reprezintă un proces, ci mai curând un fel de loc în care să existe elementele poveștii. Nu trebuie să ne mire descoperirea că el nu e, în termeni medicali, un idiot plauzibil, deși un doctor publicat de Jurnalul American de Deficiențe Mentale și-a dat toată osteneala să-l găsească “fabricat”; “născocit”, pe scurt, o invenție “literară”. Fără îndoială că e o invenție literară ; ținând de domeniul literaturii, nu are nici o șansă să devină o persoană. El reprezintă numele unui principiu în virtutea căruia sunt organizate cam 20 000 de cuvinte : aproximativ 100 de pagini care, o dată scrise, m-au făcut să-mi dau seama că încă nu spuseseam povestea aceea. [...] Așa că am ales un alt copil să spună povestea, să încerce el. Asta a ținut vreo sută de pagini, și eu încă nu spuseseam povestea aceea. Așa că l-am pus pe celălalt, pe cel mai apropiat de ceea ce numim întreg la minte, să văd dacă putea el să descurce ițele. A vorbit preț de 100 de pagini fără să reușească să spună povestea cum se cade, apoi l-am lăsat pe Faulkner să încerce să se descurce cu vreo sută de pagini. Și când i-am pus punct, încă tot nu se isprăvisese – și așa după douăzeci de ani i-am scris o postfață și-am încercat să spun povestea aceea”¹¹².

În sfârșit, dar nu în ultimul rând, atât această atracție “fatală” pentru un ce indicibil al poveștii, cât și talentul de a transmite cititorului rezultatul netrucat al înfruntării artistului cu cuvântul sunt semne clare ale aceleiași “maladii”. Putem spune că atât William Faulkner cât și Thomas Mann reprezintă genul de artist perfecționist, de “virtuoso” : astăzi se poartă expresia “workaholic”. De fapt, aceasta este condiția ideală a creatorului care-și depășește precara condiție umană. Cum să înțelegem această continuă nemulțumire și această mereu mai nemiloasă încercare a capacității creatoare, decât ca pe cel mai profund gest moral ? Și oare, ca de atâtea ori în istoria literară, nu e o supremă ironie că proba aceasta morală e dată de măestrii ai rafinamentului artistic ? Ca să ia de la capăt, încă o dată, povestea de nepovestit, pactizează ei cu vreun diavol mai nou – sau tot cu acela ce-i așteaptă pe temerari, cuibărit chiar în inima poveștii, de secole ?

Iarăși, nu întâmplător, oamenii care au fost Thomas Mann și William Faulkner și-au găsit pasiuni complementare scrisului, primul – în muzică,

cel de-al doilea – în zbor. Nici muzica, nici zborul nu se lasă povestite. Și nu lasă nici loc pentru greșeli.

În privința lui Faulkner, tehnicile narative specific moderniste (multitudinea de subiecte epice, pluralitatea punctelor de vedere și a vocilor povestitorilor – jonglerii “periculoase”, deprinse de la maeștrii europeni ai stilului, ca James Joyce și Joseph Conrad) i-au fost propice pentru a demonstra tocmai această nefinitudine a poveștii. Povestea ce nu se lasă povestită nu e atât infinită, cât nefinită – conform nuanțării bahtiniene din opera sa, *Problemele poeziei lui Dostoievski*. Sângele ei mai străbate labirintul nevăzut de artere și de capilare, cald și viu – ducând cu el totul: metaforă vie, timpul umanizat prin subiectul epic semnificativ. Paul Ricoeur și Mihail Bahtin se întâlnesc într-un dialog cu adevărat metafizic în textul de o supremă și fragilă măiestrie stilistică a lui William Faulkner.

*

* *

Dintre toți termenii pe care îi avem la dispoziție pentru a desemna structura aristoteliană a mythos-ului : intrigă, subiect, acțiune – nici unul nu depășește limitele unui cuvânt de împrumut. Cât despre PLOT, Dicționarul Englez-Român¹¹³ notează următoarele sensuri : 1. ”s.l. parcelă, lot de pământ ; bucată/petec de pământ. 2. Intrigă, acțiune, plan, sumar (al unei piese de teatru, al unui roman etc.) ; [...]” . Mai apar forme și expresii derivate, cum ar fi : “plotting : 1. s.l. urzeli, intrigi. 2. (constr.) fragmentare, parcelare. 3 (tehn.) reprezentare grafică ; cartografie. 4. (tehn.) trasare, marcare” ; “plotting chart : s. (mar.) hartă schelet” ; “plotting scale : s. (geod.) scară de întocmire a hărții”.

De vreme ce, orice termen am alege, tot ar trebui să-l “împărțim” cu celelalte accepțiuni ale sale, mai puțin teoretice și sobre, cred că ne putem permite să ne oprim chiar la cuvântul englezesc. Până la insinuarea intrigilor, a urzelilor, a complotului, a subiectului, a acțiunii, PLOT înseamnă fundamental pământ, adică o bucată de pământ – suficientă pentru întretăieri de nenumărate iluzii și ambiții fatalmente “pământești”, suficientă pentru înhumare, oricât de glorioasă sau de umilă. Ca să născocescă o polifonie de plot-uri, Faulkner are nevoie de un petec de pământ “nu mai mare decât o marcă poștală”. “Suta lui Sutpen” este un plot multiplu, la toate puterile acestei expresii, aproape matematice în

poezia ei. Harta Comitatului Yoknapatawpha este un superplot, și în accepțiunea de intrigă, și în cea de subiect epico-dramatic, și în aceea de mythos aristotelian ; și – în sfârșit, dar nu în cele din urmă – o bucată de pământ cucerită de frontiera americană, din care Ikkemotubbe, “rege american deposedat de bunurile sale”, a pierdut mai întâi o milă pătrată.

Ținând seama de duplicitatea termenului englez PLOT – ca pământ și ca subiect epic –, cheia abordării noastre rămâne ideea că forma nu se poate aprecia făcând abstracție de mesaj, de conținut.

Un “plot” – ca structură narativă unitară – se aplică prin “emplotment” unui mesaj concret, ca o bucată de pământ. Toate pasiunile și istoriile cuprinse în ea capătă un sens numai în virtutea subiectului narativ. Dar forma nu se justifică în absența conținutului. Consistența cuvântului englez PLOT este primordial materială (dacă “materialul” presupune altceva decât vis și iluzie...) – deci vie (vezi Ricoeur) și supusă schimbării (vezi Bahtin).

Tot un “plot” este și pajiștea lui Benjy din proprietatea familiei Compson, vândută Clubului de Golf pentru ca Quentin să se poată înscrie la Harvard. “Plot” se traduce, așadar, și prin “hard cash” (bani grei), expresie care, la rândul-i, se transformă în “studii superioare” (ironia pe care se întemeiază orice tentativă/structură narativă de Bildungsroman), – care, la rândul lor, acordă certificatul de admitere în “lumea bună”, cumplit de costisitorul pașaport pentru respectabilitate și atestat de îndeplinire a condiției esențiale din puritanul cod al onoarei. PLOT, prin urmare, înseamnă și conștiință vinovată, și autojustificare.

La 2 iunie 1910 (deci, într-o cronologie fictivă, la fix 6 ani fără două săptămâni după “peripețiile” lui Leopold Bloom prin joyceanul Dublin), Quentin Compson își curmă viața la Cambridge, Massachusetts. Unul dintre gândurile-i din urmă încărcate de sentimentul *culpabilității*, întreținut de conștiința apartenenței sale la familie, se îndreaptă spre pajiștea lui Benjy:

“Să vindem pajiștea lui Benjy ca Quentin să poată să se ducă la Harvard și eu am să-mi pun oasele unul de altul. Am să fiu mort în. Un an, a spus Cady. Shreve are o sticlă în cufărul lui. Domnule nu am nevoie de a lui Shreve *eu am vândut pajiștea lui Benjy și eu pot să mor la Harvard*. Caddy spunea în cavernele și grotelile mării rostogolindu-se liniștit în curenți legănători pentru că Harvard e un *Cuvânt* care *Sună*

atât de frumos 40 de acri nu-l prea scump pentru un sunet frumos. *Pentru un sunet frumos mort schimbăm pajiștea lui Benjy pentru un sunet superb mort*". (**Zgomotul și Furia**, Editura Univers, București, 1971, în românește de Mircea Ivănescu, p.162.).

“Cuvântul” ca un “superb sunet mort” (*sunetul* de după risipirea *furtunii*; tăcerea de dinaintea *furtunii*, în care *sunetele* abia mai au răbdare...) este tot al nimănui, ca orice monedă :

“De vreme ce *cuvintele* abia dacă ne aparțin”, sugerează Joyce, “atunci cu atât mai puțin ne aparțin *plot-urile*” – [ca subiecte epice] – “pe care le putem împrumuta de la Homer, care poate să nici nu fi existat vreodată”.

Am citat din studiul introductiv al lui Declan Kiberd, publicat în ediția Penguin, 1992, a romanului *Ulysses* de James Joyce. Este un studiu la care inevitabil vom reveni. Deoarece – ca și recitirea ironică, (singura formă posibilă de renaștere), a miturilor clasice – tehnica narativă cunoscută ca *stream-of-consciousness* și *plot-ul* polifonic nu sunt nici pe de departe singurele “trucuri” pe care agilul discipol William Faulkner le-a “furat” de la James Joyce – fausticul maestru al romanului modern.

William Faulkner – pilotul amator , și-a scris eposul ca pe un poem al *plot-ului* : al necesarei bucăți de pământ, dar și al puterii divine de a născoci povești. De aceea, literatura faulkneriană se adresează direct oricărui cititor format într-o mentalitate asupra căreia cultul pământului și-a lăsat puternic amprenta. Nu ne-ar fi greu să găsim, de pildă, afinități între cultul faulknerian al pământului din “bătrânul” Sud al Statelor Unite și arta unor romancieri români, cum ar fi Liviu Rebreanu sau Marin Preda. Paralela s-ar susține nu numai tematic, ci chiar și stilistic.

Cum s-ar justifica atunci raportarea lui William Faulkner la Thomas Mann?

Că *Absalom, Absalom!* (1936) este romanul faulknerian faustic prin excelență sperăm să o demonstrăm în paginile următoare. Că în opera lui William Faulkner există mult din ceea ce recunoaștem în Thomas Mann este nu numai indubitabil, ci depășește chiar aspirațiile prezentei lucrări. Limitele ei o țin departe de multe aspecte ale acestei generoase paralele, cum ar fi : tema biblică în operele fiecăruia dintre cei doi scriitori ai secolului nostru ; tehnicile narrative, motivele literare și culturale ale prozei lor scurte ; raportul dintre creația lor artistică și ce ne-a rămas de la ei ca non-fiction, i.e. : eseuri, interviuri etc. O lucrare

exhaustivă – sau, cel puțin, de seriozitatea cuvenită acestui țel – ar solicita, poate, o viață întreagă de cercetare și analiză din partea modestului și devotatului cititor demn de o astfel de încercare. Cât despre “originalitate” – nici măcar cel mai versat profesionist într-ale lecturii nu poate nădăjdui să mai “spună ceva nou” despre două nume sacre ale canonului. “Originalitatea” este privilegiul artistului creator, nu al cititorului – oricât de mari i-ar fi talentul și dedicația. Însăși calitatea inepuizabilă a operei trezește reacția critică, oricum îndatorată operei originale și dependentă față de ea pentru totdeauna.

Însă este datoria noastră aici să ne argumentăm propriul angajament : de ce tocmai de la Thomas Mann la William Faulkner ? De ce nu – mult mai ușor de acceptat la o convențională primă vedere – de la Thomas Mann la Henry James ? Din nou, motivația noastră e dublă. Ea constituie tema următorului pas în discuție.

b) “Turnul Babel”

Spuneam, așadar, mai devreme în această lucrare (sortită să rămână mereu la început, mereu o posibilă introducere în discutarea chestiunii propuse) că două dintre cele mai evidente caracteristici ale lumilor românești propuse spre contemplare ar fi : a) tentația (și tendința) autorilor de (a da iluzia) a rosti totul dintr-o suflare – într-o frază întinsă adesea pe mai multe pagini ; deși strategiile stilistice îi diferențiază net, rezultatul este aceeași impresie a cititorului, că are de făcut față “poveștii imposibile”. Sindromul b) ar fi o particularitate ce nu privește numai tematica discursului, ci influențează inconfundabil stilul, maniera de realizare artistică a fiecăruia dintre cei doi scriitori. I-am spus “Turnul Babel” – mai în glumă, mai în serios – chiar acestei concentrări explozive a unei lumi cosmopolite pe o suprafață care geme sub povara discursurilor.

Desigur, inspirația acestei abordări presupune, în primul rând, celebrul eseu al lui Mihail Bahtin, intitulat “Din preistoria discursului românesc”(1940), inclus în volumul *Imaginarul dialogic: patru eseuri* (1981) – la care am făcut referiri în primele pagini ale lucrării noastre. Noțiunea de *polyglossia* și importanța *râsului* în originea romanului, devenit – prin hibridizarea modernistă – din specie – gen literar, rămân straturile cele mai adânci (the deep structure) ale palimpsestelor care ne

preocupă, fie că ele sunt semnate de Thomas Mann sau de William Faulkner (autorul propriilor “apocrife”...). Dar mai avem de stabilit o conexiune – sau, mai degrabă, o afinitate între cele două personalități – în virtutea căreia ne vom îngădui, totuși, suportul unui argument extranarativ. De fapt, primul pas către favoarea unei astfel de libertăți l-am și făcut, citându-l pe William Faulkner într-un interviu despre “imposibilitatea de a spune povestea cu “Zgomotul și furia”, o dată pentru totdeauna”. Romanului publicat în 1929, autorul i-a adăugat un appendix (în varianta apărută în românește – o “postfață”), tocmai în 1945.

Anul 1945 este un an-cheie pentru speculația la care ne încumetăm. Este anul în care Thomas Mann susține, la Library of Congress din Washington, la șaptezeci de ani, în limba engleză, celebra conferință “Germania și germanii”. El este prezentat de poetul Archibald MacLeish. Acesta este unul din răspunsurile noastre la întrebarea “De ce de la Thomas Mann la William Faulkner?”. Periplul lui Caddy prin Franța ocupată de germani în al doilea război mondial și în compania unui general german, cu chipul ei “fără vârstă și frumos, rece, senin și damnat”, surprins într-o fotografie colorată, dintr-o revistă “cu filele lucioase”, trece întreaga carte peste puntea (sau prăpastia ?) dintre modernism și postmodernism.

Caddy, copilul cel mai drag din câți a zămislit închipuirea lui William Faulkner, duce cu ea, peste Atlantic, blestemul pământului ei natal, din Sudul Statelor Unite, fatalmente atrasă de sâmburele malefic german, fatalmente în Franța decăzută.

Thomas Mann ia cu el la Washington tot neamul Buddenbrook, fără de noroc, pe Hans Castorp și Clavdia Chauchat (întruchiparea răsăriteană a lui Candace Compson ?... Oricum, prea departe nici măcar în timp nu sunt : *Der Zauberberg* era publicat deja de 5 ani, din 1924, pe când *The Sound and the Fury* vedea lumina tiparului în 1929, în prima variantă, încă fără formidabilul Appendix din 1945...), pe Adrian Leverkühn și Serenus Zeitblom, pe Iosif și pe toți frații săi (a căror “poveste” o desăvârșise tocmai de doi ani, din 1943), pe Charlotte Kestner, născută Buff, cu tot cu Weimar-ul tineretilor ei și ale demonicului ei iubit, un Goethe fără bătrânețe și chiar fără de moarte (*Lotte la Weimar* a fost tipărită pentru întâia oară, încă din 1939, deci mai târziu cu 3 ani față de fausticul *Absalom, Absalom !* al lui William Faulkner...).

Iată, în parte, de ce căutăm o replică americană a spiritului lui Thomas Mann în Sudul Statelor Unite și nu în jamesianul New York City al zorilor de secol 20, nici în Anglia – patria adoptivă a lui Henry James, care i-a acordat oficial binecuvântarea de supus britanic abia în 1915, cu un an înaintea morții sofisticatului “ambasador” al francheteii și candorii americane. Americanii lui Faulkner nu excelează în franchețe, iar despre candoare nici nu poate fi vorba. Și aceasta nu numai pentru că reprezintă polul cultural opus unui New York City sau Boston, ci și pentru că, deși ineluctabil legați de întregul sobor de fantome de la Ikkemotuble încoace, trecând prin încheștarea momentului 1861-1865, americanii lui Faulkner aparțin acestui prezent relativ, ce durează de un secol aproape împlinit.

America și americanii lui William Faulkner (“America was never America to me” – un refren al lui Langston Hughes, tocmai bun pentru o paranteză ...) au aceeași vocație a solitudinii, aceeași zestre de omenesc și demonic și sunt deschiși aceleiași vaste și profunde cunoașteri a lumii prin suferință – întocmai ca și Germania și germanii lui Thomas Mann. O lectură “aplicată” a lui Thomas Mann, mai ales în lumina textului “Germania și germanii”, este un vaccin sigur contra celei mai inofensive forme de filo-germanism. La fel, citindu-l pe William Faulkner, ispita filo-americanismului este ținută la o distanță sigură. Ca și Germania și germanii lui Thomas Mann, America și americanii lui William Faulkner știu să-și poarte crucea cu cea mai desăvârșită demnitate. Aceasta este și lecția pe care ei o dau, indirect, celor care știu să se apropie de un univers diegetic profund și complex, printr-o lectură lucidă, matură și înviorată de ironia molipsitoare a textului.

Poate că tocmai onestitatea lor în reprezentarea Germaniei și germanilor – pe de o parte, și a Americii și a americanilor – pe de alta, a făcut ca nici Thomas Mann, nici William Faulkner să nu fie nicidecum întâmpinați cu glorie, la începuturile lor de drum, de către compatrioți. Poate că acesta a fost însuși riscul sau prețul universalității lor, cucerite amar, prin fidela (și pasionata) reflectare a ceea ce pe scurt se numește “specific național”. Modelul n-a ținut pasul cu portretul. Un motiv în plus pentru “celălalt”, pentru “străin” să se recunoască și să se diferențieze de plăsmuirea artistică – pe scurt, să o aprecieze cu atât mai just, cu cât miza rămâne detașarea estetică.

Dacă – așa cum reiese din cercetările biografilor lui (Joseph Blotner sau Stephen B.Oates) – William Faulkner a avut de așteptat până ce scrierile sale să fie apreciate de public (nu numai de cel cititor, dar și de cel cumpărător de carte), aceasta s-a datorat, desigur, nu numai stilului pretențios, ci, în mare măsură, etichetei superficiale de provincialism.

Tocmai la provincialism se referă și Thomas Mann, încă din prima parte a conferinței lui “Germania și germanii”. Oricât de gravă e tema conferinței, tonul rămâne cel specific lui Thomas Mann, adică bine temperat de un umor plin de tâlc :

“Doamnelor și domnilor, mă aflu, iată, aici în fața dumneavoastră, eu, ajuns neverosimil la vârsta de șaptezeci de ani, de câteva luni cetățean american, vorbindu-vă în engleză, sau în orice caz străduindu-mă s-o fac, în calitate de oaspete, ba nu, chiar în calitate de membru al unei instituții americane de stat, care v-a invitat aici pentru a mă asculta pe mine – așadar, mă aflu aici și am sentimentul că viața e alcătuită din aceeași materie precum visele”¹⁴.

Ca și Henry James, într-adevăr, sub semnul unui destin ironic, Thomas Mann își vede schimbată apartenența cetățenească în amurgul vieții (din care, în vremea conferinței, îi mai rămăseseră zece ani). Uimirea stărnită de această “constatare” face parte ea însăși din stilul artistului și al omului Thomas Mann : ea îi dă mereu detașarea și superba ironie – semne inconfundabile ale discursului său din orice perioadă a existenței. La șaptezeci de ani, tonul lui Thomas Mann e proaspăt, exprimând mirarea poetului înaintea spectacolului realității. Nu putem să nu ne gândim la “lumea cea nouă” dezvăluită, de “Furtuna” lui Shakespeare. Ori Shakespeare înseamnă deja o cale deschisă spre spiritul faulknerian, așa cum Goethe rămâne dominant în tot ce am putea numi, la un moment dat, “a Thomas Mann mood”.

Dar deschiderea spre o fascinantă paralelă cu William Faulkner abia acum se realizează. Căci, spune Thomas Mann în 1945,:

“Gândeam și spuneam că, de vreme ce tot ai venit pe lume, ar fi bine și demn de laudă SĂ ȘI REZIȘTI* (to endure, too) cât mai mult în sânul ei, să duci o viață în întregime respectabilă și, ca artist, să fii pe toate treptele fertil pe măsură”¹⁵.

*S.n.

În nu mai puțin faimosul lui discurs ținut în 1949, la Stockholm, cu ocazia primirii Premiului Nobel pentru literatură, (exact la două decenii după Thomas Mann), William Faulkner rostea o frază memorabilă, ca un surprinzător ecou al mesajului cetățeanului american Thomas Mann, lansat cu patru ani mai devreme. Publicul larg îl recunoaște, de atunci, pe William Faulkner oriunde se poate citi sau asculta crezul artistului : “Eu cred nu numai că omul va dăinui doar : el va triumfa. El este fără moarte nu numai pentru că, dintre toate făpturile, este singurul înzestrat cu o voce inepuizabilă, ci pentru că are un suflet, un spirit capabil de compasiune și sacrificiu și *trăinicie/dăruire(endurance)*”¹¹⁶.

Depart de noi gândul de a insinua că Faulkner găsisse în conferința “Germania și germanii” o certă sursă de “inspirație” pentru solemnul lui speech. Totuși, faptul că cele două fragmente exprimă gândurile a doi scriitori consacrați, în momente de bilanț, și – mai ales – faptul că aceste gânduri converg trebuie să dovedească, cel puțin, filosofii de viață foarte asemănătoare, expuse – (oficial, e drept, și festiv, dar cu o convingătoare naturalețe), – de către un scriitor german în Statele Unite, și, mai apoi, de către un scriitor american în Europa, în aceeași primă jumătate de deceniu, de după cel de al doilea război mondial. Nu e puțin lucru pentru ilustrarea credinței noastre în certitudinea unor semnificative afinități între spiritele celor doi maeștri.

De fapt, acest verb generos, “to endure”, exprimă adesea un fir tematic major în cărțile lui William Faulkner¹¹⁷. Poate că, totuși, cea mai puternică amintire ne-o lasă tot o ipostază a lui “endure”, legată de anul 1945, și anume chiar finalul Appendix-ului (Postfeței) adăugate romanului *Zgomotul și Furia*, la 16 ani după apariția lui de debut :

cf.¹¹⁸

“[...]
DILSEY.
They endured”

“[...]
DILSEY.
Ei au dăinuit”

Practic, acest cuvânt încununează una din cărțile cele mai dragi lui Faulkner, a cărei poveste nu se lasă istorisită. Cu atât mai tonică este întâlnirea cu verbul “to endure” într-un text al unui scriitor complementar lui William Faulkner, așa cum este Thomas Mann.

În “Germania și germanii”, el formulează concentrat și plastic expresia acestei complementarități chiar între cele două spirite naționale :

“Așa cum s-au rânduie astăzi lucrurile, în acest ospitalier *Cosmopolis*, univers al raselor și națiunilor, *care se cheamă America*, este felul cel mai potrivit în care mi se poate păstra germanitatea. Înainte de a deveni american, mi s-a permis să fiu ceh, ceea ce a fost cât se poate de frumos și demn de toate mulțumirile, dar fără nici o noimă. La fel, ar trebui doar să-mi imaginez că întâmplător aș fi devenit francez, sau englez, sau italian, pentru a-mi da seama cu mulțumire cu cât este mai bine că am devenit american. Toate celelalte variante ar fi însemnat pentru mine o *înstrăinare* prea îngustă și determinată a existenței mele. *Ca american, sunt cetățean al lumii* – ceea ce este de la natură și *germanul*, în ciuda *neîncrederii sale în lume*, și ea o parte a sa, în ciuda *timidității lui față de lume*, despre care este greu de spus dacă izvorăște de fapt din *îngâmfare* sau *dintr-un provincialism înnăscut*, dintr-un *complex de inferioritate* pe plan național-social. Probabil că din amândouă”¹¹⁹.

În acest discurs, nu doar tactul vorbitorului ține măsura, ci, mai ales, subtilitatea amară a umorului său și a capacității de a face haz de necaz, stabilind conexiuni și comparații care au puterea de a îmblânzi suspiciunea (dacă nu chiar ostilitatea) celui alt.

Tot sub masca “provincialului” se va apăra și William Faulkner câțiva ani mai târziu, la primirea veștii atribuirii Premiului Nobel pentru literatură. Laureatul a răspuns – se pare – în stilul lui fals-ursuz, sec și mucalit, așa cum aflăm de la același excelent biograf al lui William Faulkner – Joseph Blotner :

“Când Ahman l-a întrebat dacă era nerăbdător să pornească spre Stockholm, se lăsă o tăcere scurtă.

– Nu voi putea veni personal să-mi ridic premiul, spuse William Faulkner. E prea departe. Eu sunt fermier aicea și nu pot pleca așa, când poftesc.”¹²⁰

Poza faulkneriană a aristocratului rural ține tot de ostentația provincialismului. Afișarea insistentă a acestei ipostaze reprezintă o fațetă a aceluiași histrionism care-l făcea, cândva, pe tânărul Faulkner să-și inventeze răni de erou închipuit, al celui de al doilea război mondial, ca pilot al Forțelor Aeriene Regale din Canada. Dar histrionismul însuși este reacția de “neîncredere față de lume”, de “timiditate față de lume”,

izvorâte atât “din îngâmfare” (porecla lui timpurie în orașelul Oxford, Mississippi era de “Count No-Count”), cât și “dintr-un provincialism înăscut, dintr-un complex de inferioritate” (nu numai ca tânăr scriitor din Sudul Statelor Unite, ci și ca tânăr aspirant la gloria eroului de război, dar respins ca inapt, din cauza înălțimii lui necorespunzătoare). Așadar, să fie poza provincialului latura “germană” a lui William Faulkner, care ar fi trebuit să se simtă acasă în “acest ospitalier Cosmopolis, univers al raselor și națiunilor, care se cheamă America” – cel puțin în aceeași măsură ca emigrantul Thomas Mann ? Ironia face ca “înstrăinarea” să fie datul celui născut aici, tocmai pentru că el nu-și permite considerații diplomatice în legătură cu “ospitalierul Cosmopolis, univers al raselor și națiunilor ...”, în mijlocul cărora s-a modelat conștiința unui scriitor cu ochi ageri.

Cât despre luxul acelei Weltbürgertum (un vis de sorginte goetheană), despre care vorbește abil, (dar și idealist), Thomas Mann – se pare că, întocmai cum acesta a avut de gustat pâinea amară a emigrării ca să se simtă botezat drept “cetățean al lumii întregi”, tot astfel William Faulkner are de așteptat până spre finele carierei (și vieții) sale ca să treacă la acest privilegiat statut de “cetățean al lumii întregi”, mai cu seamă în slujba propagandei culturale întreprinse de Statele Unite ale Americii, de atunci, în toate colțurile lumii. La ceasul trudei asupra capodoperelor care i-au supraviețuit, “americanitatea” sa (exprimată în viziunea lui poetică) nu numai că i-a fost de prea puțin folos, ci chiar a constituit un factor al “înstrăinării” – (de care vorbea Thomas Mann, după amarnica experiență a prigoanei regimului nazist) – în propria patrie : oare nu de aici provin irascibilitățile cititorilor lui mai puțin toleranți, care-l vedeau drept un “nigger-lover”, în același timp în care poziția lui în problema conviețuirii raselor în bătrânul Sud al Statelor Unite ale Americii era considerată, de o altă tabără de cititori, ca fiind determinată de prejudecăți rasiale ? Nu numai “provincial îngâmfat și timid “ (după “rețeta” lui Thomas Mann), ci de-a dreptul “singur stăpânitor și proprietar” al Comitatului Yoknapatawpha – așa se recomandă William Faulkner, “cetățean al lumii întregi”.

Un Weltbürger de bunăvoie (și chiar “nesilit de nimeni”) fusese Henry James. Nu numai universul lui diegetic, ci și lumea existenței lui sunt deopotrivă sortite să rămână dincolo de bariera ciclului de războaie

mondiale. Jamesiana belle époque comunică mai degrabă cu cea a lui Marcel Proust : este, într-adevăr, un timp fără întoarcere, de care pe Thomas Mann și William Faulkner îi desparte maleficul “bubuit de tunet” al primului război mondial, anunțat de o “mare stupiditate” și o “mare irascibilitate” (vezi *Muntele vrăjit*) – însă care îi lasă pe Henry James și Marcel Proust – imperturbabili. Nici “trecutul” ca Război Civil (1861-1865), nici spațiul Bătrânului Sud al Statelor Unite ca topos de referință predilect la William Faulkner nu mai înșeală pe nimeni : autorul însuși “avertizează” de atâtea ori (și atât de seducător) că “trecutul nu e mort ; abia dacă-i trecut...”. Războiul Civil faulknerian e războiul scriitorului cu propria lui conștiință, exact așa cum însuși artistul ne lasă să înțelegem din același discurs, ținut ca proaspăt laureat al Premiului Nobel pentru literatură : scriitorul de vocație trebuie să-și plece urechea la “problemele inimii omenеști în conflict cu sine – singura cale ce duce la scriitura de valoare”¹²¹ .

Și-apoi, nu este, oare, chiar venerabilul Premiu Nobel un semn al trecutului “de dincoace” de frontiera mai mare a timpului și a lumii ? Însuși Premiul Nobel inaugurează – ca un clar perceptibil *prolog* la fatidicul “bubuit de tunet” – secolul 20, care încă n-a fost pe deplin absorbit de bezna tunelului (desigur, ne îndreptăm spre dilemele Sfântului Augustin, din nou...). Între dinamita suedeză și explozibilul nuclear se află Oceanul Atlantic, traversat în dublu sens de către notabilități de Wasteland, care-și poartă fracul cu ocazia solemnă a decernării de premii în numele păcii. Pentru ei nu mai este loc, nici timp pentru iluzii : lumea e mică. Poate chiar numai cât un timbru poștal. La Princeton University, New Jersey, William Faulkner avea să ajungă în 1952. Albert Einstein își mai ținea cursurile acolo, dar Thomas Mann tocmai făcuse cale-ntoarsă spre Elveția, Europa.

Frontiera ca mit american reprezintă tot un aspect al “provincialismului”. Să știi cărui pământ aparții prin naștere (și prin moarte) înseamnă să fii dureros conștient de limitele, de frontierele locului din care ești.

“Provincialism” se poate numi și refuzul obstinat de a stabili frontiera între bine și rău (sau dintre îngâmfare și timiditate). Așa cum Thomas Mann respinge ferm absurdă disociere dintre “Germania cea bună” și cealaltă Germanie, ca alteritate absolut negativă, nici William Faulkner nu se înduplecă să recunoască frontiera dintre un Sud eroic, al

gloriei și onoarei înfrânte, și reversul acestuia. Alb și negru se separă net numai pentru ochi mai puternici (și mai nemiloși) decât cei ai muritorilor (fie ei și scriitori de geniu). Căci, în final, frontiera devine tot o condiție a timpului : există, totuși, una, de care nimeni nu poate trece. “Plot” și “metaforă vie” țin de provincia vieții.

Acceptarea acestei duplicități presupune talent, ironie, bun-simț, tact. Dar toate încap într-un singur cuvânt și acesta este caracter.

“Îngrozitoarea soartă a Germaniei, catastrofa înspăimântătoare la care ajunge ultima perioadă a istoriei sale determină interesul pentru ea, chiar dacă acest interes este departe de compasiune. Pentru unul care s-a născut german, intenția de a trezi compasiune, de a apăra și dezvinovăți Germania, cu siguranță n-ar fi azi una decentă. Dar mi se pare la fel de nerușinat ca, din docilitate față de ura nețărmurită pe care a trezit-o poporul tău, să joci rolul judecătorului, să-ți condamni și să-ți blestemi poporul, prezentându-te pe tine, în schimb, drept “Germania cea bună”. în opoziție cu cea malefică, cea vinovată, de acolo, de departe, ca și cum n-ai avea nimic de-a face cu ea. *Dacă te-ai născut german, atunci ai de a face cu destinul german și cu vina germană*. Distanțarea critică să nu fie interpretată ca trădare. Adevărurile pe care încerci să le rostești cu privire la poporul tău pot fi numai produsul unei examinări de sine”¹²².

Ca să-și elaboreze opera din deceniul cel mai inspirat al vieții lui (1929-1939), William Faulkner se întorsese la Oxford, Mississippi – după un grăbit periplu “inițiativ” prin Italia, Elveția, Franța și Anglia.

Tot astfel, după fraternală primire făcută de americanii lui F.D.Roosevelt, Thomas Mann se întorcea să moară acasă, în Europa.

Amândoi – s-ar putea spune – au fost niște “scriitori de casă”, unul purtându-și patria damnată oriunde l-ar fi abătut destinul, celălalt – izolându-se într-un Sud mai degrabă atemporal decât arhaic sau primitiv. Nici unul nu s-a lepădat de neamul său, ceea ce nu a constituit o atitudine tocmai “la modă” în plin modernism. Cosmopolitanismul a fost – atât la William Faulkner, cât și la Thomas Mann – recursul la o necesară metodă de supraviețuire. Iar supraviețuirea le-a folosit pentru crearea unei opere “provinciale” – adică reprezentativ-germane, respectiv reprezentativ-americeane – în ciuda modei timpului și în ciuda germanilor și a americanilor înșiși, care abia târziu și cu reticențe și-au recunoscut admirația și gratitudinea pentru tot ce le datorau.

Ca “scriitori de casă”, atât Thomas Mann, cât și William Faulkner au sălășluit în case cu fantome : duhul venerat, spiritul casei, nu poate fi înfrânt decât prin propriile-i arme. Prima regulă a jocului este să-l iei în serios. Și ce este mai serios decât ironia ? Ce poate fi mai grav decât pierderea esențialului simț al umorului?

Fantomele cu care se răfuieste Thomas Mann în “Germania și germanii” (un etern “aici și acum” din mintea și sufletul lui hărțuit, de venetic) – sunt Martin Luther, J.W.Goethe și Otto von Bismarck. La un sfert de veac după lansarea *Muntelui vrăjit*, Martin Luther își păstrează intacte – pentru Thomas Mann – atributele germanității fatale :

“Mă refer la elemente de chietism și contemplație hipnotică, *ce nu sunt europene, ci străine și ostile legii vieții pe acest continent activ*. Deci priviți-i cu atenție pe acest Luther ! Priviți-i portretele pe care le avem de la el, acelea din tinerețe, cât și pe celelalte, adică din epoca maturității ! Ce fel de craniu este acesta ? Ce semnificație au acești pomeți și această ciudată așezare a ochilor? Dragul meu, *este Asia!* N-aș fi surprins, n-aș fi deloc surprins dacă s-ar dovedi că este în joc un element vandalo-slavic-sarmatic și dacă personalitatea, de altfel formidabilă, și nimeni nu se va gândi s-o nege – a acestui om ne arată că unul dintre talgerele atât de periculos echilibrate ale țării dvs. a fost în mod fatal supraîncărcat cu o greutate colosală – talgerul oriental, care până în zilele noastre face ca talgerul occidental să salte în aer ...”¹²³ .

Retorica lui Thomas Mann împrumută aici inflexiunile vocii lui Lodovico Settembrini – umanismul francmason, care-și asumă răspunderea de a desăvârși educația lui Hans Castorp la Sanatoriul Berghof, din creierul *Muntelui vrăjit*. Însăși *Enciclopedia suferințelor*, la a cărei realizare își dăduse concursul Settembrini, apare acum după o mise en abyme a principiului acelei contradictorii “enciclopedii deschise”, la care se referă romancierul Italo Calvino, citat de André Bleikasten¹²⁴ în eseul *Faulkner dintr-o perspectivă europeană* : [Așa cum arată Italo Calvino] :

“Ceea ce se conturează în marile romane ale secolului douăzeci este ideea unei enciclopedii **deschise** – pentru a folosi un adjectiv în evident dezacord cu substantivul enciclopedie, a cărui etimologie indică dintru început pretenția de a epuiza întreaga cunoaștere a lumii, cuprinzând-o în limitele unui cerc. Astăzi a devenit de neconceput o

totalitate care să nu-și păstreze intacte potențialul latent, relativitatea prelungică în imaginar și pluralitatea”.

La viziunea lui André Bleikasten asupra unui William Faulkner ca membru cu drepturi depline într-un canon ai primilor 12 reprezentanți ai modernismului european vom reveni cu justificată încredere pe parcursul discuției noastre. Deocamdată ne mulțumim să insistăm asupra acestor aspecte, și anume că : în categoria privilegiaților, André Bleikasten îi propune pe : Marcel Proust, Thomas Mann, Robert Musil, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Hermann Broch, Carlo Emmilio Gadda, Louis-Ferdinand Céline, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett și William Faulkner¹²⁵ . Că, în acest simpozion, William Faulkner ocupă un loc aparte, alături de Franz Kafka¹²⁶ :

“Ei n-au fost nici poeți-romancieri, nici psihanalști-romancieri, nici esești-romancieri ; mai presus de orice, ei au fost povestitori și creatori de ficțiune de o originalitate surprinzătoare, de o consistență imigativă a cărei densitate a rămas, probabil, neegalată în întregul secol douăzeci[...]

Conștienți că puterea lor se limita la domeniul cuvintelor, Kafka și Faulkner le-au folosit – cu o măiestrie pe măsura aceleia a confrăților lor, și totuși respingând vehement chiar noțiunea de măiestrie – nici pentru a ne seduce în mrejele unei alte lumi, nici pentru a ne învăța cum funcționează lumea aceasta ; ci doar pentru a ne ajuta să înțelegem cât de puțin știm, și cât de mult ne înșelăm –atât în nevinovăția, cât și în vina noastră “.

În canonul lui Bleikasten, Joyce se distinge drept “cel mai prodigios inovator în tehnica narativă” (“the most prodigious artificer”), iar Proust – drept “analistul cel mai nuanțat” (“the shrewdest analyst”). Virginiei Woolf îi revine excelența “grațioaselor arabescuri ale prozei lirice” (“the graceful arabesques of lyrical prose”). Cât despre Thomas Mann – el rămâne “spiritul ironic cel mai profund” (“the most thoughtful ironist”).

Astfel, la fix zece ani de la analiza întreprinsă de Paul Ricoeur în volumul secund al operei sale, *Time and Narrative (Temps et Récit)*, André Bleikasten procedează la o reevaluare a canonului modernismului european, în care îi rezervă un loc prestigios lui William Faulkner. Bleikasten nu aduce doar o împrăștiată notă de singularizare a celor 12 monștri sacri ai discursului romanesc de secol 20. Sau, mai bine

spus, nu numai *singularizarea* fiecăruia îl interesează pe Bleikasten. Ci chiar *singurătatea* fiecăruia dintre acești poeți ai prozei veacului nostru – în cel mai deplin și metaforic sens al celebrului titlu – “Un veac de singurătate”. Căci solitudinea este însăși condiția creației artistice¹²⁷ :

“Dar – de la bun început – izolarea face parte din destinul romancierului : “locul nașterii romanului” – scria Walter Benjamin – este [mintea] individului solitar”. Nici unul dintre mari romancieri ai secolului douăzeci nu a fost realmente o personalitate sociabilă (“gregarious”), nici unul nu s-a simțit în largul său în mediul social ce-i fusese hărăzit, și merită – de asemenea – amintit faptul că, dacă Faulkner a fost un exilat-la-domiciliu (“an exile-in-residence”), pentru mai bine de jumătate dintre confracții săi [de canon], expatrierea a fost literalmente reală”.

Iată cum ne întoarcem la Thomas Mann și la “Germania și germanii” săi din 1945. Căci enciclopedia – mai cu seamă oximoronica “enciclopedie deschisă” a artei românești de un întreg veac (... de singurătate) încoace – presupune veșnic noul joc al hărții (vezi forma ei în vogă astăzi – un CD numit “Encarta 2000”...).

Pentru Thomas Mann, “Germania și germanii” reprezintă în 1945 ceea ce înseamnă harta Comitatului Yoknapatawpha pentru William Faulkner în 1936. Cercul (refăcut sau “tămăduit”, “însănătoșit” – cum ar fi dacă l-am reciti pe Paul Ricoeur) se strânge din nou peste lumea iluzoriu “deschisă”. (“Frontiera” poate funcționa și circular...). Ironia (sau înțelepciunea celui care a pus la cale superbul “plot” ... ?) vrea ca, în strânsoarea cercului, să cadă pradă tot un neam ales, de tragic-înfrânți. Înfrângerea însăși face parte din rolul lor – cum se contura ea în destinul îndoielnic al luptătorilor Confederației (Sudului Statelor Unite), din Războiul de secesiune (1861-1865):

“... oameni care fuseseră în primele rânduri, care le arătaseră celorlalți, mai mici decât ei, cum să lupte în bătălii, care poate și aveau acte semnate de generali spunând că fuseseră printre cei dintâi și cei mai din frunte printre cei curajoși – care galopaseră și ei în zilele de demult aroganți și mândri pe cai splendizi prin plantațiile încărcate de splendoare – și ei simboluri ale admirației și speranței, și ei instrumente ale deznădejdei și suferinței ... [...] și tata spunea cum poate pentru prima dată în viața lui începuse să înțeleagă cum de fusese cu puțință ca yankeii

sau orice altă armată să-i fi putut înfrânge – pe ei cei viteji, curajoși, mândri, pe cei recunoscuți și aleși ca cei mai buni dintre ei toți ca să poarte pe umerii lor curajul și onoarea și mândria”¹²⁸.

Nu, desigur, Quentin Compson nu urăște Sudul – din același motiv pentru care protagoniștii damnați ai romanelor lui Thomas Mann, chiar după traversarea Atlanticului, nu se vor dezice în veci de identitatea lor națională, nu se pot lepăda de țara lor, ori încotro i-ar arunca jocul sarcastic al istoriei.

Tocmai în virtutea acelei “enciclopedii deschise” de care este vorba în textele lui Italo Calvino – respectiv André Bleikasten, cred că trebuie să apreciem aici privilegiul de a putea stabili mereu conexiuni între discursul românesc “pur” (“enciclopedic” și “deschis” – în egală măsură ...) și textele neliterare (non-fiction) rămase atât de la Thomas Mann, cât și de la William Faulkner. Este o moștenire vitală – în toate sensurile cuvântului. Eseurile, conferințele, interviurile scriitorilor dovedesc – în primul rând – credința fiecăruia în propria operă literară. Departate de a fi un artificiu, o mostră de virtuozitate artistică, – atât în cazul unuia, cât și într-al celuilalt – opera literară dă glas unui tezaur de idei și convingeri cărora scriitorii le-au rămas credincioși, în ciuda vremii și în ciuda “noilor” frontiere, la fel de iluzorii ca și cele de odinioară.

De aceea, zăbovim încă puțin asupra personalităților emblematice din textul neliterar (dacă se poate concepe vreun text semnat de Thomas Mann și “inocent” de literaturitate – imun la acea “petit tache humide” care este arta ironiei lui Thomas Mann), “Germania și germanii”.

Așa cum Faulkner se întoarce – în 1945 – la *Zgomotul și furia* din 1929, textul non-fiction, susținut de Thomas Mann – în engleză (deci într-o limbă la fel de “străină” pentru el cum era, odinioară, franceza pentru Hans Castorp, într-o valpurgică “Noapte de carnaval”...), la Washington, D.C., în 1945, este impregnat de leit-motivele *Muntelui vrăjii* din 1924. Bineînțeles că aceasta nu e singura carte în care ideile conferinței din 1945 să se fi sublimat cândva în discurs poetic. În ce ne privește, însă, ne vom concentra, acum, asupra legăturii ei cu textul conferinței și ne vom ocupa de semnificația personalității lui Martin Luther în dubla viziune (literară și non-literară) a lui Thomas Mann.

Așadar, conform pateticului portret schițat de Lodovico Settembrini, Martin Luther “este Asia”! Ochii lui pieziși (ca ai lui Pribislav Hippe, ca

ai Claudiei Chauchat) sunt marca rasei, a Orientului, a romantismului exotic și morbid, opus armoniei clasic-occidentale. Evocarea circumspectă a umanistului italian abia dacă maschează gândurile scriitorului, care ies la lumină în conferința lui din 1945 ; înainte de a cita, să ne amintim că Settembrini declara muzica “suspect politic”. Iar dimensiunea muzicală a germanității este subliniată de Thomas Mann și în acest text non-literar, după ce toate cărțile și povestirile lui au mărturisit, fără echivoc, indisolubilitatea dintre spiritul german și muzică¹²⁹ :

“Martin Luther, o gigantică încarnare a ființei germane, era un om deosebit de muzical. Eu nu-l iubesc, recunosc fâțiș lucrul acesta”. (...Așa cum nici William Faulkner “nu urăște Sudul”, încăpățânându-se să-l scoale din morți pe Quentin Compson pentru aceasta, și să-i împrumute vocea, precum însuși Thomas Mann – pedagogul și autorul unei enciclopedii apocrife – procedează cu Settembrini...). “Germanitatea în forma pură a culturii, elementele separatist-antiromane, antieuropene, mă înspăimântă, chiar și atunci când se manifestă ca libertate evanghelică și ca emancipare spirituală, iar specificul luteran, colericul grosolan, ocară, scuipatul și furia, robustețea înfricoșătoare, combinate cu o gingașă profunzime sufletească și cu cele mai abundente superstiții în privința demonilor, incubilor, monștrilor, îmi stârnesc o repulsie instinctivă”. Oare ce cuvânt ar cuprinde această revărsare de năluci, libere să băntuie pe tărâmul narațiunii, deși păreau să fi fost bine ferecate și de mult scoase din uz ? Toate aceste lucruri, care, deși “îi stârnesc o repulsie instinctivă” lui Thomas Mann, își găsesc mereu loc în arta lui de povestitor, reprezintă goticul. Deși nu putem pretinde că goticul ar fi o invenție pur germană, înrudirea etimologică dintre *gotic* și *got* ne atrage pe un alt culoar de labirint hermeneutic.

În esul *Cei trei titani*¹³⁰ (în care Thomas Mann își alege aceleași personalități accentuate drept obiecte ale contemplării germanității, i.e. Luther, Goethe și Bismarck) – scriitorul interpretează etimologic numele lui Goethe (der Gothe) :

“Goethe – acest nume de familie acum dispărut, care nu se mai întâlnește astăzi, acest blazon familial care, după ce l-au purtat mulți oameni neînsemnați, oarecare, a devenit, prin acest om unic de mai târziu, o pavază sfântă a omenirii [...] este prin el însuși simbolul și confirmarea pecetluită a accețiunii în favoarea căreia mă pronunț eu ; *nord-goticul*

(căci, desigur, de la "got" provine el), prin urmare elementul *barbar* cuprins în el s-a purificat întru domeniul muzelor prin umlautul cu sunet de flaut – și purificarea, limpezirea, ordinea, modelarea sunt, de fapt, imperativul, *marea afacere a acestei vieți*, care deseori a fost numită operă de artă, dar mai potrivit ar fi să fie numită măiestrie”.

Dar, atât în *Cei trei titani*, cât și în *Germania și germanii*, Thomas Mann ajunge la concluzia că Martin Luther și Johann Wolfgang Goethe sunt două fețe ale aceleiași făpturi :

“În același timp nu consider ca absolut necesară opoziția dintre *forța populară și comportamentul civilizat*, antiteza dintre Luther și rafinatul pedant Erasmus. *Goethe a depășit această opoziție și a împăcat-o*. El reprezintă *acea totală și populară forță cizelată, acel demonism urban, spirit și sânge laolaltă, anume arta ...* Cu el a realizat Germania un uriaș pas înainte în cultura omenirii – sau ar fi trebuit să-l realizeze ; căci în realitate a stat totdeauna mai aproape de Luther decât de Goethe”¹³¹.

Dimensiunea luterană a specificului german este puntea prin care acesta comunică cu spiritul american : o punte care într-adevăr trece oceanul. Vigoarea spiritului protestant își trage seva și de la Martin Luther, nu numai de la Jean Calvin. De la *Părinții Pelerini*, puritanii englezi care au colonizat America de Nord în 1620, și până la îndemnul lui Ezra Pound, din anii de adolescență ai secolului nostru, *Make It New*, specificul american s-a confundat cu elanul începutului, cu forța primar-vitală de a o lua mereu de la capăt, de a renaște. Spiritul întemeietorului, al pionierului, al reformatorului nu se poate exprima decât prin păstrarea valorilor trecutului. Așa cum istoria ne lasă mereu să înțelegem, adevărații revoluționari sunt cei mai fideli conservatori; ironia misiunii lor face ca memoria lor să fie superficial legată de un fel de obsesie a înnoirii cu orice preț. Măreția lor, însă, se cere căutată în profunzimea devotamentului lor față de vechimea valorilor sfinte în sufletele lor:

“Și nimeni nu s-ar apuca să tăgăduiască faptul că Luther a fost un bărbat înspăimântător de mare, mare în stilul german, mare și german, chiar în ambiguitatea lui, ca forță eliberatoare și în același timp retrogradă, un revoluționar conservator. El nu numai că a reformat Biserica, dar a și *salvat creștinismul*. În Europa se obișnuiește să i se reproșeze firii germane necreștinismul, *păgânismul*. Acest lucru este foarte discutabil.

Germania s-a preocupat de creștinism cu cea mai mare seriozitate : prin faptul că germanul Luther a luat, într-o măsură copilărească și țărănească, deosebit de în serios creștinismul, atunci când altundeva el nu mai era luat în serios. Revoluția lui Luther a salvat creștinismul ...[...]

Nimic împotriva măreției lui Martin Luther ! Prin viguroasa traducere a Bibliei, el nu a creat doar efectiv limba germană, pe care mai apoi Goethe și Nietzsche au dus-o la desăvârșire, ci, prin spargerea cătușelor scholastice și reînnoirea conștiinței, a dat și un impuls puternic libertății de cercetare, criticii, speculației filosofice. Realizând caracterul *nemijlocit* al relației omului cu Dumnezeuul său, el a favorizat *democrația europeană*, căci fiecare om este propriul său preot înseamnă democrație. Filosofia germană idealistă, rafinarea psihologiei prin examenul de conștiință pietist, în sfârșit autodepășirea moralei creștine prin morală, prin rigurozitatea austeră a adevărului [...] – toate vin de la Luther. El a fost un erou al libertății, dar un erou în stil german, căci nu se pricepea la libertate... ”¹³²

Oricine s-a familiarizat, cât de puțin, cu temele fundamentale ale studiului mentalității americane va fi inspirat să se gândească – de aici încolo – la puritanism, emersonism, mitul frontierei – și ca la niște ecouri ale protestantismului luteran.

Dar toate aceste imagini dialoguri și corespondențe își găsesc suportul pe măsură tot în ambiguitatea textului literar. Avertismentul pedagogului Settembrini – lucid și, totuși cât de îndrăzneț ! – îi deschide ochii lui Hans Castorp – discipolul de ocazie – asupra unui “nou” Luther : “Dragul meu, este Asia !”

Nu numai tăietura piezișă a ochilor lui Luther ar sugera Asia (dacă astfel s-ar pune problema, ochii lui William Faulkner însuși n-ar fi mai puțin *asiatici*...). Însă șocul acestei identificări evocă indirect o altă personalitate accentuată a Renașterii, și anume Cristofor Columb. Căci Asia lui Columb era America.

*

* *

Între Cristofor Columb și Martin Luther se remarcă un anume tip de afinități, care, în contextul secolului douăzeci, ar duce la complementaritatea dintre personalitățile – și, implicit, stilurile (de vreme

ce stilul este omul însuși) lui William Faulkner și Thomas Mann. Aceiași “provinciali” locuitori ai Turnului Babel, impunându-se cu același paradoxal amestec de “trufie” și “timiditate” în polyglossia vremurilor ce le-au fost hărăzite – Cristofor Columb și Martin Luther sunt buni strămoși ai lui William Faulkner și Thomas Mann. Anunțându-și urmașii de geniu, cei dintâi își consolidează operele înnoitoare tot la margine de timp, tot riscând în confruntarea cu necunoscutul, cu aceeași clarviziune a renașterii spirituale inevitabile. Ei vin cu întârziere, din lumea apusă, nu ca să revoluționeze, ci ca să prelungească un desuet clișeu spiritual. Măreția lor stă în faptul că abia după îndeplinirea misiunii își dau seama că fuseseră aleși să deschidă porți de lume nouă.

Citind minunata carte a lui Tzvetan Todorov *Cucerirea Americii. Problema celuiilalt*¹³³, facem cunoștință cu un Columb surprinzător de apropiat de structura temperamentală a lui Luther din textele lui Thomas Mann. În primul rând, dominantă conservatoare a religiozității lui apare ca un argument fundamental pentru paralela noastră :

“În realitate” – spune Todorov¹³⁴ – “Columb are un proiect mai precis decât răspândirea Evangheliei în univers, iar existența, ca și permanența, acestui proiect este revelatoare pentru mentalitatea sa : asemenea unui Don Quijote rămas în urmă cu secole, Columb ar vrea să plece în cruciadă și să elibereze Ierusalimul ! Numai că, în epocă, ideea sună bizar, și, cum el nu dispune de bani, nimeni nu vrea să-l asculte. Cum putea un om lipsit de mijloace să-și realizeze visul unei cruciade în secolul al cincisprezecelea ? Simplu ca oul lui Columb : n-ai decât să descoperi America pentru a-ți procura fonduri ... Sau, mai degrabă, să pleci în China pe calea occidentală “directă”, din moment ce Marco Polo și alți scriitori medievali au afirmat că acolo aurul “izvora” din belșug”.

În timp ce Reforma lui Luther, în pofida atâtor împliniri, “a adus cu sine scindarea Occidentului, o evidentă nefericire, iar Germaniei i-a adus Războiul de 30 de ani, care a depopulat-o, a aruncat-o în mod funest mult înapoi în domeniul culturii, și, prin desfrâu și molime, a făcut din sângele german cu totul altceva, mai rău decât pare să fi fost în Evul Mediu”¹³⁵, – descoperirea Americii de către Columb era un act de atestare a unei noi *identități*.

“Istoria globului pământesc este, fără doar și poate, făcută din cuceriri și înfrângeri, din colonizări și din *descoperirea celorlalți*, dar “ – arată semioticianul Tzvetan Todorov¹³⁶ – “cucerirea Americii anunță și pune bazele identității noastre prezente ; chiar dacă orice dată menită *a separa* două epoci este arbitrară, nici una nu pare mai potrivită pentru a marca începutul erei moderne decât anul 1492, atunci când Columb traversează Oceanul Atlantic. *Noi toți suntem descendenți direcți ai lui Columb*¹³⁷, prin el începe genealogia noastră – în măsura în care cuvântul “început” are vreun sens. O dată cu anul 1492 ne situăm, cum spunea Las Casas, “într-un timp cu totul nou, care nu seamănă cu nici un altul” (Historia de los Indias). Începând cu această dată, *lumea se închide* (chiar dacă universul devine infinit), “*lumea este mică*”, cum va declara cu hotărâre însuși Columb ; iar oamenii au descoperit *totalitatea din care fac parte* căci, până atunci, ei *formau o parte fără de întreg*”.

Așadar, descoperirea celui alt este abia primul pas către o regăsire a identității proprii. Următorii pași – în viziunea lui Todorov – sunt a cuceri, a iubi și, abia după aceea, a cunoaște. Dintre toate cele patru faze ale acestei raportări la o alteritate, numai prima este senină. Cucerirea și chiar iubirea se exprimă agresiv și lasă urme dureroase – consemnate istoric.

Prin urmare, cu atât mai indubitabil și legitim este statutul nostru de urmași ai lui Cristofor Columb – ca locuitori ai unei lumi, a cărei *hărți* el a întregit-o o dată pentru toate *enciclopediile*, cu cât ceea ce a urmat întreprinderii lui tainic-idealiste și cucernice a fost războiul. Un adevărat război “de jaf și cotropire” – cum spun manualele școlare. Măcelul populației autohtone până la anihilare. În numele “noii civilizații” . Deci : un sângheros echivalent al feroaselor urmări ale Reformei lutherane, descrise – cu părțile ei bune și rele – de Thomas Mann, în *Germania și germanii*.

Cum întotdeauna perceperea și redarea tragicului pretind împlinirea condiției ironice a umorului, finețea dozajului său în textul lui Todorov ne face să contemplăm firesc aspecte cât se poate de serioase. Am îndrăzni chiar să spunem că Tzvetan Todorov pare a împărtăși repulsia lui Thomas Mann pentru cruzimea și barbaria omului grobian al Renașterii (fie el reformator, fie cuceritor). Dar și acesta e un dat al firescului : nașterea presupune durere și sânge ; cu ce ar fi o re-naștere mai blândă ?...

“În descoperirea celorlalte continente și a altor populații nu găsim cu adevărat un asemenea sentiment de *stranietate radicală* : europenii nu au ignorat niciodată cu desăvârșire existența Africii, a Indiei sau a Chinei ; amintirea este în acest caz totdeauna prezentă, încă de la origini” – spune Todorov, pentru a se lansa apoi în demonstrația pasionată și, totuși, plină de umor, a “stranietății radicale” din raportarea europeanului față de America :

“Este adevărat că luna se află și mai departe decât America, dar astăzi știm că *nu este vorba de o întâlnire adevărată*, că descoperirea nu implică același gen de surprize : pentru a fotografia o ființă vie pe lună, un cosmonaut trebuie să se așeze în fața aparatului, iar prin costumul său nu se întrevede decât un singur reflex, cel al unui pământean. Indienii din America, în schimb, sunt foarte prezenți la începutul secolului al XVI-lea, dar despre ei nu se știe nimic, chiar dacă, fapt previzibil, asupra ființelor nou descoperite se proiectează imagini și idei privind alte populații îndepărtate. Niciodată întâlnirea nu va mai atinge o asemenea intensitate, dacă acesta este cuvântul potrivit : secolul al XVI-lea a fost martorul celui mai mare genocid din istoria umanității”¹³⁸.

Lumea cea nouă nu-i lua în calcul pe adevărații stăpâni ai bucății de pământ. Un nou “plot” înseamnă reîmpărțirea lumii. Înseamnă, imediat după descoperire, o cucerire (prin vărsare de sânge obligatorie), o nouă iubire (ca o sublimare a raportului eu-alteritate) și, abia mai apoi, cunoaștere. Ea durează în virtutea “plot”-ului reconfirmat cu fapte de arme și sânge, apoi cu nașterea moștenitorilor. Renașterea e treaba povestitorului : el trebuie să creadă în tâlcul mitului re-povestit ca să-i poată convinge pe ceilalți cu istoria sa. O istorie care pornește mereu de la antici : poate chiar de la neamul lui Ikkemotubbe :

“Compson

1699-1945

Ikkemotubbe. Un rege american deposedat de bunurile sale. Denumit “L’Homme” (și uneori “de l’homme”) de către fratele său vitreg, un chevalier de France, care, dacă nu s-ar fi născut prea târziu, ar fi putut figura printre cele mai strălucitoare personalități în acea galaxie de aventurieri înnobilați care au fost mareșalii lui Napoleon, și care traducea astfel titlul de noblețe din dialectul Chickasaw însemnând “Omul”; pe

care traducere, Ikkemotubbe, *el însuși un om de spirit și de imaginație* cât și un *subtil judecător de caractere, inclusiv propriul său caracter*, a făcut-o să evolueze cu un pas mai departe *anglicizând-o în "Doom"*. Care a cedat din vastul său domeniu pierdut o întreagă milă pătrată din noroaiele virgine din nordul statului Mississippi, tot atât de *precis delimitată* ca și cele 4 muchii ale tăbliei unei mese de joc de cărți, (pe atunci împădurită, deoarece acelea erau vremurile vechi dinainte de 1833, când începuseră să pogoare stelele pe drapelul american și orașul Jefferson din statul Mississippi era doar o baracă de bușteni lungă și dărăpănată, cu un singur etaj adăpostindu-l pe șeful agenției Chickasaw și magazinul său universal) nepotului unui refugiat scoțian care-și pierduse drepturile ce i s-ar fi convenit prin naștere întrucât își jucase soarta alături de un rege, el însuși *deposedat* de stăpânirea sa. Aceasta ca o răsplată parțială pentru *dreptul de a purcede în liniște*, folosind orice mijloace pe care el și oamenii săi le-ar fi socotit potrivite, cu piciorul sau călare, cu condiția doar să fie cai Chickasaw, *către pământurile vestului sălbatic*, ținut care curând avea să fie denumit Oklahoma ; pe vremea aceea neștiindu-se încă nimic despre petrolul de acolo¹³⁹.

Cu Ikkemotubbe începe textul adăugat în 1945 de către William Faulkner la finele romanului *Zgomotul și furia*, care în 1929 fusese publicat pentru prima dată. Sau – putem spune – se născuse pentru prima oară. Fiindcă ceea ce se petrece în 1945, prin adăugarea postfeței (appendix) este *o renaștere a cărții* – în cel mai deplin sens al cuvântului. Prin pomenirea “regelui american Ikkemotubbe” într-o postfață, la aproximativ un deceniu (*Absalom, Absalom!* vede lumina tiparului pentru prima dată în 1936) de la proclamarea “Singurului stăpân și proprietar” al Comitatului Yoknapatawpha în persoana lui William Faulkner – fictivul autor al propriilor apocrife – în *legenda hărții*, se confirmă (se legitimează, se certifică, se atestă) *o renaștere* – o situație la fel de “firească” în ficțiune pe cât de firească este recunoașterea paternității la orice naștere din viața reală.

Quentin Compson – o, de-ar fi să-l credem – nu urăște Sudul. Thomas Mann – o, biet pedagog sentimental, scamator cu vocea lui Settembrini, umanistul – “flașnetar” – nu-l iubește pe Martin Luther. Dar sângele apă nu se face. Nu e ușor să ai Sudul Statelor Unite ca patrie – “vie” și “spirituală” ; nu e ușor să ai Germania drept patrie – “vie” și

“spirituală”. Nu e comod, nu e ușor să te privești în oglindă și să vezi că “celălalt” nu e doar Asia, ci chiar grosolana, sângheroasa Renaștere – cu rictusul ei de *Zgomot și furie (Sound and Fury/Sturm und Drang...?)* – când simetria, ordinea și armonia clasică și noblețea rațiunii sunt cele spre care aspiři deznădăjduit.

Și, de fapt, ce călăuză urmăm de aici ? Rămânem cu Tzvetan Todorov, care ne face să credem că “noi toți suntem descendenți direcți ai lui Columb – așadar, inclusiv Thomas Mann, care în 1945 vorbea englezește “ca-n vis” (cum vorbea Hans Castorp franțuzește la sanatoriul “Berghof”), ca cetățean american, la Washington, D.C. ? Sau mai bine să ne luăm după André Bleikasten, care îl include pe William Faulkner de-a dreptul în canonul european al modernismului ?

Și, de fapt, cu ce este mai “provincial” Oxford, Mississippi (alias Jefferson, Yoknapatawpha) decât Lübeck, Schelswig-Holstein (alias orașul-fără-nume al nefericitului neam Buddenbrook) ?

“Provincialismul” anonimului locuitor sau al celebrului povestitor al Turnului Babel intră în formula disgrățiatului Cristofor Columb: “Lumea e mică”.

Pentru că, așa cum Cristofor Columb a sfârșit în disgrăție, nereușind să sature setea de aur și alte iluzorii averi pământești a regalității-sponsor, Martin Luther a fost excomunicat de Vatican în 1520. Croiți din topor, cu asperități medievale, cei doi renașcentini fascinează prin eroism.

Cliseul eroic ține tot de complexul sound-and-fury/Sturm-und-Drang, tot de morbiditatea romantică și de nesațul Renașterii. Iar în arta narativă, atât a lui William Faulkner, cât și a lui Thomas Mann, eroul este încă la el acasă. Parodiat, caricaturizat (așadar, amendat de un moralist mereu la pândă în autorul-prea-sofisticat), eroul dăinuie, ca Hans Castorp (Hans Kasperle), Thomas Buddenbrook, Adrian Leverkühn (Nietzsche), biblicul Iosif, Thomas Sutpen, Quentin Compson, Bayard Sartoris (într-o puternică tentă romantică), Joe Christmas ; sau eroina : Claudia Chauchat, Candace Compson, Tony Buddenbrook, Addie Bundren, Joanna Burden, Lena Grove.

Eroismul înseamnă – mai presus de orice – curaj. Acesta intră tot în moștenirea primită de la părinții și strămoșii – nealeși, ci dați. Curaj a avut Martin Luther în 1517, când a afișat cele 95 de Teze ale Reformei pe ușa bisericii castelului din Wittenberg. Curaj susținut și hotărâre (să

citim “încăpățănare” ?) a cerut traducerea Bibliei în limba germană (inclusiv a mitului lui Iosif și al fraților săi – pe care avea să-l repovestească, în vremuri mai aproape de noi, însuși Thomas Mann). Curaj a cerut cea dintâi călătorie a lui Christophor Columb către America, pe când el credea că, pur și simplu, inaugura drumul “direct” către Orient – o expediție sfidând necunoscutul și *imperfecțiunile* unei *hărți* ce nu-l putea păzi de surprizele realității mai presus de orice ficțiune.

“Putem admira curajul lui Columb” – reflectă Tzvetan Todorov¹⁴⁰ – “(ceea ce s-a și întâmplat de mii de ori) : Vasco da Gama, Magellan, întreprindeau poate călătorii anevoioase, dar *ei știau încotro se îndreptau* ; cu toată siguranța-i de sine, Columb *nu putea fi sigur* că la capătul oceanului nu-i aștepta abisul, căderea în gol ; sau că o asemenea călătorie spre vest nu ar fi putut însemna coborârea unei pante lungi – din moment ce suntem așezați în vârful pământului – care s-ar fi dovedit apoi prea greu de urcat ; pe scurt, *nu putea garanta că întoarcerea ar mai fi fost posibilă*. Prima întrebare a acestei anchete genealogice va fi, deci : ce l-a determinat să plece ? Cum de s-a putut întâmpla așa ceva ? “

După cum am văzut, “așa ceva” s-a putut întâmpla datorită misticului foc mocrnit din sufletul lui de navigator : Columb – ca și Thomas Mann, ca și William Faulkner – era un călător de nevoie, nu de plăcere. El s-a simțit răspunzător de soarta creștinsimului, aidoma ceva mai tânărului său contemporan, Martin Luther.

La fel pornesc atâția eroi-călători de-ai lui Thomas Mann (Hans Castorp, Lotte, Iosif) și de-ai lui William Faulkner (Thomas Sutpen, Lena Grove, Joe Christmas, Quentin Compson, Candace Compson, Addie cu tot neamul Bundren), în cărțile lor pseudo-picarești, – fără a putea “garanta că întoarcerea ar mai fi posibilă”. Harta e numai pentru cititor, care ar putea dispune de mult mai puțin curaj decât eroul/eroina. De aceea, ea se și semnează de către autorul la fel de fictiv, (după cum arată Alex. Leupin, în *Absalom, Absalom! – The Outrage of Writing*) : pentru conformitate. Dar, în ce-l privește pe cititor, întoarcerea înseamnă *recitirea* (tot un fel de *renaștere*...). Care este absolut garantată.

În 1517, pe când Martin Luther își afișa Tezele pe ușa bisericii castelului din Wittenberg, trecuse deja un an de când Sir Thomas More aplicase termenul de utopie unui gen literar, numindu-și astfel republica

imaginară. Utopia lui Sir Thomas More era un joc de cuvinte, pornind de la grecescul “neloc” (ou : ne, topos : loc) și ajungând până la *eutopia*: un loc unde totul e bine.

Deși valul marilor descoperiri geografice retreziseră elanul scriitorilor pentru utopii, ideea locului unde totul e bine nu este nicidecum o invenție renaștină, așa cum arată și J.A.Cuddon în al său *Dicționar de termeni literari și teorie literară*¹⁴¹, la care ne face plăcere să revenim. El menționează epopeea sumeriană a lui *Ghilgames*, din al doilea mileniu dinaintea lui Christos, în care găsim descrierea unui paradis terestru, pe veci ferit de moarte, boală, bătrânețe și lacrimi. Apoi, în *Odiseea* lui Homer apare imaginea Câmpiilor Elizee. Mitul grecesc al Insulelor Binecuvântaților, a pătruns în paginile lui Hesiod, Pindar și Horațiu. Bineînțeles, ideea unui paradis accesibil revine cu insistență în creștinism. Raiul era, în accepțiunea Sfântului Augustin, cetatea cerească (opusă cetății pământești), și “cel puțin în cei o mie de ani care au urmat” – scrie în Dicționarul lui J.A.Cuddon – , “atât în literatura «oficială», cât și în cea populară, împărăția cerurilor a fost un obiectiv mai mult decât posibil. Biserica îi povățuia pe credincioși să-și ducă viețile în sfințenie ca să ajungă acolo. Concepția populară se nutrea din viziuni paradisiace și relatări ale călătoriilor într-acolo, tot astfel cum se hrănea din relatări, extrem de convingătoare în grozăvia lor, despre infern și purgatoriu. Multe dintre viziunile paradisiace amintesc de cetățile-grădini și sunt descrise în tonalități materialiste”¹⁴².

Dincolo de emblematica imagine a Americii însăși ca Tărâm al Făgăduinței sau Corn al Amaltheei stăruie utopia : proiecția unui ținut inventat cu mult înainte de a fi descoperit. Este nu numai “ne-locul”, ci și “locul unde totul e bine”. Cu condiția să ai “curaj” și “isteteime”, cum ar spune Thomas Sutpen.

Căci Thomas Sutpen este o posibilă formă de renaștere a lui Cristofor Columb, într-o carte reprezentativă pentru modernismul de pe ambele țărmuri ale Atlanticului.

*

*

*

Ca și Cristofor Columb, Thomas Sutpen pornește spre Indiile de Vest mânat de planuri și ambiții bine tănuite, mult mai puternice decât îmbogățirea, care, de fapt, nu-i slujea decât drept mijloc de realizare a adevăratului proiect ("design") din mintea lui. Și, tot aiddoma lui Columb, Thomas Sutpen pornește la drum sub impactul *Cărții*, al cuvântului scris, a cărui fascinație se insinuează mult mai profund decât ar putea-o face cuvântul rostit. Însuși episodul premergător formidabilei călătorii este o mostră de remarcabilă parodie a conceptului de Bildungsroman.

Dar, înainte de a redeschide labirinticul Capitol al VII-lea din *Absalom, Absalom!*, în care viața lui Thomas Sutpen se derulează în întregime (ca într-o veritabilă viziune agonică) – între un început încețoșat, într-un loc și într-un timp incert, undeva în munții Virginiei de Vest, și un sfârșit sîngeros și abject, să mai aruncăm o privire spre dizgrațiatul Cristofor Columb.

“Profiturile care «trebuie» să se găsească nu-l interesează pe Columb” – scrie Tzvetan Todorov despre eroul Descoperirii Americii¹⁴³ – “decât în al doilea rând : ceea ce contează sunt ținuturile și descoperirea lor. La drept vorbind, aceasta din urmă pare subordonată obiectivului povestirii călătoriei ; s-ar părea ca a întreprins totul *pentru a spune, asemenea lui Ulisse, niște povestiri nemaiauzite* ; dar însăși povestirea călătoriei nu reprezintă ea oare *punctul de plecare, și nu doar punctul de sosire*, al unei călătorii ? Nu plecase oare Columb însuși pentru că *citise povestirea lui Marco Polo* ?”

Așadar, țelul suprem rămâne *povestirea*, care, în același timp, reprezintă și mobilul propriu-zis al călătoriei. Numai un orb ar putea crede că aurul are chiar atâta putere asupra imaginarului cuiva de rangul intelectual (și mistic) al unui Cristofor Columb (sau Thomas Sutpen... ?). Și, unui astfel de orb, povestea oricum i se refuză.

Nici povestea însăși nu e una oarecare, ci chiar “povestea imposibilă”, ce nu se poate istorisi decât dintr-o suflare, într-o frază care, tocmai prin amploarea-i barocă, să-i păstreze intact misterul.

Se pare că însăși rațiunea de a exista a unui personaj ca Thomas Sutpen este să spună o poveste :

“*Povestea doar ceva*”. [“HE WAS TELLING A STORY”]. “Nu se lăuda cu nimic din ce făcuse ; spunea doar o poveste despre un lucru pe care un om numit Thomas Sutpen îl trăise, *ceva care ar fi rămas mai*

departe aceeași poveste, chiar dacă omul n-ar fi avut nici un nume, sau dacă s-ar fi povestit despre oricare alt om sau despre nimeni, cândva, într-o noapte printre înghițituri de whiskey”¹⁴⁴.

Întoarcerea la confesiunea scriitorului însuși, în tonul “pur”, neliterar, așa cum este ea reprodusă în studiul lui André Bleikasten, intitulat *Faulkner dintr-o perspectivă europeană* – la care ne-am mai referit cu folos – anulează orice graniță convențională dintre autor și personaj ; sau dintre personajul fictiv Thomas Sutpen și personajul istoric Cristofor Columb. Acestea sunt cuvintele lui William Faulkner însuși :

“Sunt povestitor. Spun o poveste, introducând elemente comice și tragice după placul inimii. Spun o poveste – care să fie repetată și repovestită”¹⁴⁵.

Dacă la Thomas Mann, Settembrini este parodia magistrului prea puțin eficient cu “un copil răsfățat al vieții” drept discipol, așa cum e Hans Castorp, mărunțul profesor de țară al lui Thomas Sutpen nici nu are nume. Din caricatura (cu inflexiunea gravă a îndoielii, despre care vom vorbi mai pe larg), a relației clasice maestru-discipol, relevantă este numai identitatea, (în plină căutare și formare), a discipolului.

“Dat la școală, [...] am învățat prea puține lucruri în afară de faptul că *cele mai multe înfăptuiri, și bune și rele, implicând oprobriul sau laudele sau răsplata, în puterea capacităților omenești, fuseseră deja înfăptuire și nu se mai putea afla nimic despre ele decât din cărți*”¹⁴⁶.

Oricât de ciudat ar părea, o altă coincidență de atitudini între Thomas Mann și William Faulkner este cea legată de școală. Rămâne un fapt sortit să ne consoleze mereu, în secret, pe noi, cititorii (cu atât mai amatori, cu cât ne credem mai profesioniști), că marii autori de cărți, deși au devenit ei înșiși clasici în obligatorii bibliografii de examene, au resimțit inutilitatea, superficialitatea și mărginirea școlii – indiferent de orânduirii sociale sau sisteme de învățământ. Dar ei își pot permite luxul răzvrătirii și al disprețului numai pentru că, respingând ceea ce este (parcă-dintotdeauna) depășit, au ce să pună în loc.

Așa este, cum spune Thomas Sutpen –aventurierul fără scrupule, parvenitul exemplar, dincolo de orice frontiere temporale sau spațiale : nu mai rămâne de făcut nimic nou. Și singura cale prin care se poate descoperi taina atâtor lucruri, deja împlinite de când e lumea, este cititul cărților. Chiar și povestea lui Thomas Sutpen se transformă, inevitabil,

într-o carte. Mise en abyme ? Palimpsest ? Intertextualitate ? À bon entendeur, salut ! Toate aceste savante denumiri tehnice sunt tot ecoul palid și prețios al școlii. Doar l-ați auzit pe Thomas Sutpen/William Faulkner : nu face altceva decât să spună o poveste ... Cine să-l creadă ? Într-adevăr, din “povestea” lui Thomas Sutpen se învață mai multe, mai rapid și mai bine decât din multe ore petrecute într-o sală de curs. Dar aceasta nu înseamnă că se învață mai ușor, ci doar mai plăcut, de vreme ce drumul cel mai scurt dintre mintea scriitorului și cea a cititorului este drumul ocolit printre meandrele rândurilor de pe o pagină de text.

“Ceea ce am învățat a fost că exista un loc numit Indiile de Vest unde se duceau sărăntocii cu vapoarele și se îmbogățeau, n-avea importanță cum, atâta vreme cât omul respectiv era deștept și curajos [clever and courageous] : și calitatea asta din urmă credeam că o am și eu, iar prima calitate îmi spuneam că *dacă poate fi învățată prin energie și voință*, în școala strădaniilor și experienței, aveam să pot s-o învăț și eu”¹⁴⁷.

“Deșteptăciunea” (Mr. Compson o numește, la un moment dat, “lipsă de scrupule...”) pe care tânărul Thomas Sutpen visează s-o deprindă nu încapă în teoria și practica școlară de rutină. Numai în împrejurări extraordinare, un personaj excepțional, dotat cu curaj, (ca un adevărat cruciat-conchistador, cum fusese cândva Columb), putea aspira “să învețe” cu adevărat ceea ce nici o școală nu-i putea da.

Din dialogul învățător-învățăcel răzbate – chiar în tonuri grotești – nemuritoare dilemă legată de coeficientul de adevăr al textului cărții. De câte strategii subtile pot face uz scriitorii autentici pentru a ne convinge, pe nesimțite, că povestea lor, deși “imposibilă”, nu e o născocire ordinară ! Comicul dialog dintre magistrul și discipol, de o maximă concentrație poetică, reprezintă o replică faulkneriană la viziunea lui Coleridge, conform căreia relația dintre cititor și poet este condiționată de obligatoria “willing suspension of disbelief” (suspendarea de bunăvoie a neîncrederii) :

“L-am întrebat dacă era adevărat, dacă ce ne citise el despre oamenii care se îmbotăteau în Indiile de Vest era adevărat. «De ce n-ar fi ?» a spus, trăgându-se înapoi. “Nu m-ai auzit *când citeam din carte*?” - «*De unde știi eu că ce ne-ai citit dumneata era scris în carte* ?» am spus”¹⁴⁸.

“Scris în carte” înseamnă oficial, legitim (“forensic” – un termen revenind obsedant în legătură cu discursul lui Thomas Sutpen), confirmat

cu acte. Teama din sufletul curajos al lui Thomas Sutpen este teama incertitudinii, de care are parte – probabil – și autorul acestor “apocrife”, oricât de “singur stăpân și proprietar” ar fi el.

“*Dar trebuia să știu, înțelege ce vreau să spun. Poate că fiecare își clădește viitorul în mai multe feluri, te pregătești nu numai pentru trupul care are să fie al tău mâine sau peste un an, ci și pentru faptele și cursul irevocabil de mai târziu al faptelor rezultante pe care simțurile și mintea ta slabă nici nu le pot prevedea, dar pe care peste zece sau douăzeci sau treizeci de ani îl vei urma, va trebui să-l urmezi pentru a putea supraviețui acelor fapte*”¹⁴⁹.

Ritualul “pregătirii” cere concentrarea și seriozitatea puritanismului american – tot o formă de protestantism, ca și lutheranismul. Dură, flagrant lipsită de orice urmă de umor, convingerea că “pregătirea” este absolut obligatorie – apare cu aceeași forță poetică la un alt personaj faulknerian de talia lui Thomas Sutpen :

“Îmi amintesc doar cum obișnuia tata să spună că rațiunea existenței este să te pregătească pentru a putea sta mort timp îndelungat”¹⁵⁰.

Aidoma lui Thomas Sutpen, Addie Bundren este inepuizabilă. Tot ca el, Addie este cu atât mai prezentă în cartea despre moartea ei, cu cât dovezile exit-ului ei sunt mai plastic și mai pregnant sugerate. Materialitatea morții ei întărește consistența prezenței ei dominante. Nici “demonicului” Thomas Sutpen nu-i este de ajuns să moară într-un capitol : în următorul trebuie să revină pentru a “justifica”, (printr-o capcană a născocitorului său), alte detalii legate de pedanta lui “pregătire”.

“Pregătirea” comunică intim cu ideea de “plan” (“design”). Numai creatorul care-și ia jocul în serios își pregătește “planul” până în ultimele detalii. Cu cât iluzia este mai dulce, cu atât “pregătirea” (regizarea, dosajul tehnic) a fost mai minuțios cântărită. Am spune că William Faulkner își expune (Laying bare) “armele” și tehnicile stilistice ca pentru a-și spori rafinamentul jocului. Dar oare nu este această “Laying bare of artistic devices” tot o formă a acelei “collusion” de care vorbește Wayne Booth, în *Retorica romanului*, ca despre un fel de complicitate autor-cititor, peste capul personajelor și tuturor celorlalte elemente constitutive ale narațiunii ?

Aceste întrebări ni le păstrăm deschise pentru următoarea secțiune a acestui capitol, și anume subcapitolul nr.5, tratând noțiunea ricoeuriană de "emplotment", aplicată pe fragmente din romanele *Muntele vrăjit*, de Thomas Mann, și *Absalom, Absalom!*, de William Faulkner.

Ceea ce mai rămâne de făcut până atunci este să contemplăm partea finală a acestui eșantion din discursul lui Thomas Sutpen, care ilustrează ferocitatea candorii lui :

"... Dar, înțelegi, *trebuia să fiu sigur*, trebuia să mă folosesc de orice mijloc la îndemână *ca să aflu sigur* ["to make sure"]. Și n-aveam nimic la îndemână decât pe el însuși, strâmbându-se la mine și începând să se zbată, și eu îl țineam – eram calm, cât se poate de calm ; *trebuia doar să aflu sigur* – îi spuneam, *Dar dacă mă duc până acolo și văd că nu-i chiar așa ?*"¹⁵¹.

Aceasta reprezintă a doua neliniște a lui Thomas Sutpen înaintea marii plecări. În primul rând, el avea datoria să afle dacă tot ce le citise învățătorul era chiar scris în carte. În al doilea rând, trebuia să se asigure că nu avea să bată drumul în zadar și că cele scrise în carte erau confirmate de realitate. El pretinde însăși limita absurdă de potrivire a ficțiunii cu starea de fapt. Și aceasta nicidecum din lipsă de imaginație, nici din lipsă (reală) de încredere în învățător (așa cum singur recunoaște), ci din lipsă de timp : "planul" său este prea presant ca să-și mai poată permite (noi) dezamăgiri.

Evident, Thomas Sutpen este croit pentru a izbândi. Nimic nu trădează sfârșitul nedemn ce-l pândește, câtă vreme credința în capacitatea lui de adaptare îi dă vigoare. Astfel, el întruchipează modelul "supraviețuitorului celui mai dotat" (the survival of the fittest), al aceluia "self-made-man" – suport al iluzoriului "vis american".

*

* *

Încrezător în vocația lui de supraviețuitor, întocmai precum Cristofor Columb – ridicat, el însuși, la rangul de personaj literar prin interpretarea semioticianului Tzvetan Todorov -, Thomas Sutpen se trezește la conștiința de sine prin șocul revoltei. El devine "el însuși" (adică simbolul unei atitudini existențiale) căzând în păcat¹⁵² :

“Dar nu era, *nu era decât el însuși*, cei doi din lăuntru unui singur trup, discutând liniștiți, calmi :

DAR POT SĂ-L ÎMPUȘC. (Nu pe negrul ca o maimuță... [...] de pe vremea când fusese băiețuș și i se spusese de către un negru să ocolească prin dos : *dar pot să-l împușc* : dezbătea cu *el însuși și celălalt* : *nu*. *Asta n-ajută la nimic* : și *primul*: *ce facem atunci?* și *celălalt* : *nu știi* : și *primul*: *dar pot să-l împușc*. *Pot să mă furișez până acolo prin tufișuri și să mă pitesc acolo până când iese să se întindă în hamac și-l împușc* : și *celălalt* : *nu*. *N-ajută la nimic*: și *primul*: *atunci ce facem?* și *celălalt* : *nu știi*”

Dialogul dintre sine și alter-ego/identitate și alteritate din mintea lui Thomas Sutpen – adolescent își trage seva dintr-un alt dialog renumit, frământând conștiința unui alt adolescent – celebrul protagonist al unui clasic roman american al secolului al XIX-lea, *Aventurile lui Huckleberry Finn*, de Mark Twain:

“Gândindu-mă mai adânc, mi-am zis : «Ia stai nițel, să zicem că făcea bine dacă-l pârai pe Jim, crezi că te simțai mai ușurat ? “Da` de unde, tot rău al dracului te-ai fi simțit, ca și acum. Atunci, mi-am zis eu, ce rost are să-nveți să te porți cum trebuie, când ca să te porți rău nu e greu defel și răsplata-i aceeași ? » Am rămas paf. *Nu mai știam ce să răspund*. Așa că m-am hotărât să nu mă mai frământ și de-aici înainte să mă port totdeauna cum mi-o veni mai la-ndemână”¹⁵³.

Nu este de mirare (și nici nu este o noutate) că William Faulkner însuși apare în secolul nostru tot ca o *renaștere* : nu numai a lui Shakespeare pe care l-a *recitit* până în ultima clipă (deci, nu numai a spiritului european) – ci, mai ales, a lui Mark Twain (alias Samuel Clemens), înaintașul său “ventriloc” din secolul Războiului Civil. Așadar, rebelul, obstinatul experimentalist, devine el însuși o *proprietate* a patrimoniului cultural național, un clasic, un pilon al tradiției. Ironia face ca admiterea cu brio a lui William Faulkner în canonul occidental să aibă loc în virtutea acelei “tall tale” (poveste vânătorească – într-o adaptare aproximativă) prin care se atestă “sângele familiei”.

Dacă “emplotment” (ca impunere a ordinii, a subiectului ca tipar logic) se definește – conform lui Paul Ricoeur – ca tensiunea dintre PLOT (subiect, intrigă) și noțiunea evazivă de TIMP, să ne amintim că stadiul de mimesis₂ reprezintă configurarea, opera estetică încheată.

Ea devine, astfel, chiar expresia ideală a legii. Într-o lume a fără-de-legii, ca aceea străbătută de fluviul Mississippi, de la Mark Twain până la William Faulkner, (ambii urmași demni ai cruciatului întârziat care fusese Christophor Columb), Huck Finn, ca și Thomas Sutpen, trebuie să-și facă singuri o lege. Un plan ("DESIGN"). Să-și cântărească bine scopurile și să-și facă socotelile cu propria conștiință. Călcând falsa, ineficienta și alienanta lege puritană, cei doi protagoniști nu pot trece mai departe fără chin și remușcări. Dar tocmai acestea sunt prețul unei conștiințe care caută o lege autentică.

Și totuși, reprezentarea literară, în special narativă, a acestei idei vitale se regăsește cel puțin la fel de convingător în Europa cosmopolitului Thomas Mann. Dar este aceasta, oare, *chiar* Europa? Sau, mai curând aceeași demonică ASIE ?

"Am cioplit în piatră ABC-ul comportării omenești, dar el trebuie cioplit și în carne și sânge, Israil, astfel încât *oricine calcă un cuvânt din cele zece porunci trebuie să se înfricoșeze tainic în fața sa și a lui Dumnezeu* și trebuie să-i înghețe inima, deoarece a ieșit din îngrădirile lui Dumnezeu. *Știu, desigur, iar Dumnezeu o știe mai dinainte, că poruncile sale nu vor fi ținute*, că mereu și pretutindeni vorbele vor fi încălcate. Totuși, cel puțin, prin inima celui ce le încalcă trebuie să treacă un fior de gheață, deoarece ele sunt *înscrise totuși și în carnea și sângele lui*. Iar el *știe* desigur că *poruncile sunt valabile*.

Dar blestemat fie omul ce se ridică și spune : «Nu *mai* sunt valabile !». Blestemat cel ce vă învață : "Sus, și lepădați-vă de ele, ucideți și jefuiți, trăiți în desfrâu, necinstiți-vă tatăl și mama și dați-i pe mâna călăului, căci așa stă bine omului, și proslăviți-mi numele, *fiindcă vă vestesc libertatea*. [...] Cel ce-i va rosti numele va trebui să scuipe în toate cele patru puncte cardinale, să-și șteargă gura și să spună : «Ferește !» Pentru ca *pământul să fie iarăși pământ*, o vale a plângerii, dar nu o pajiște a desfrăului. Spuneți cu toții Amin la acestea !

Și întreg poporul spuse Amin"¹⁵⁴.

Așa grăit-a Moise către neamul lui Israil în Egipt, în nuvela lui Thomas Mann din 1943, intitulată *Legea*.

Plăsmuit riscant de ironic, Moise reprezintă (re)nașterea conștiinței și a demnității unui individ de origine obscură și într-adevăr cosmopolită. Din excelentul suport al notelor și comentariilor lui Thomas Kleininger,

aflăm că Thomas Mann și-a văzut publicată această povestire mai întâi în traducere în engleza americană, la New York, în 1943, în germană ea văzând lumina tiparului abia în 1944, “într-un tiraj unic de 500 de exemplare, la Los Angeles” – și în același an, la Stockholm. Cum să nu remarcăm ironia istoriei literare, care funcționează conform teoriei lui Paul Ricoeur, ca mimesis₃ – deci refigurare (sau renaștere ?) – așadar, ca stadiu al receptării operei literare propriu-zise ? Nuvela apare într-o carte de succes, intitulată *The 10 Commandments. 10 Short Novels of Hitler's war Against the Moral Code* (Cele 10 porunci. 10 romane scurte despre războiul lui Hitler împotriva codului moral), alături de scrierile altor autori, de naționalități diverse, toți contemporani cu dezastrul celui de al doilea război mondial.

“Vestirea libertății” este o aluzie directă la Hitler, care declarase cândva : “Va veni ziua când voi ridica împotriva acestor porunci tablele unei noi legi. Iar istoria va recunoaște mișcarea noastră ca pe marea bătălie de eliberare a omenirii, eliberarea blestemului Sinaiului”¹⁵⁵.

Și, tot ca un efect al stadiului al treilea de mimesis, noi, cititorii români din aceeași provincie a Turnului Babel, cum am putea re-citi demonica amenințare a mefistofelicului tiran, fără să tresărim la amintirea lozincilor de până mai ieri : “omul nou” croit pe măsura “noilor” legi ?

Aroganța instaurării “noului” cu orice preț n-a fost nicicând altfel decât păguboasă. Canonul, tradiția confirmă standardul valoric. Recitindu-l pe Sfântul Augustin în spiritul lui Paul Ricoeur, înțelegem revelația fiecăruia dintre cei doi scriitori moderni, care, fiecare pe limba lui, arată că trecutul (deci, tradiția) este direcția reală spre care “înaintează” (...) atât mesajele artei, cât și viețile noastre.

Dacă pe Huck Finn candoarea îl ține într-o eternă plutire de-a lungul fluviului Mississippi, departe de țărmul solid al deșertăciunii umane, această salvare îi vine de la romance-ul american tradițional, al cărui protagonist de prim rang rămâne.

Pe Thomas Sutpen, însă, așa-numita lui “inocență” (ca un sinonim al cinismului pe care îl reprezintă esențial) nu-l poate salva de la cădere. Mulți critici au emis părerea că William Faulkner nu s-ar mai “încadra” în categoria de romancier. Cel puțin în opoziție cu exemplarul romance, care este cartea lui Mark Twain despre Huck Finn, *Absalom, Absalom!* este un veritabil roman al secolului nostru. Secolul nostru este, totodată,

și singura patrie posibilă a acestui romancier “provincial” de forță universală. Chiar dacă este “ultimul”, așa cum s-ar deduce din studiul lui Hugh Kenner, *The Last Novelist* (Ultimul romancier), la care ne-am mai referit în prezenta lucrare, William Faulkner rămâne un maestru al romanului de tradiție stilistică joyceană. Și ce poate fi mai tradițional decât re-scrierea (renașterea), în secolul nostru, a Odiseii homerice ?

Thomas Sutpen va cunoaște prăbușirea pentru că un protagonist faulknerian se supune principiului compozițional de bathos. Dar aspirația de a-și depăși condiția îl face nu săucidă, ci să urzească un plan (“a design in my mind”). Acesta este doar unul dintre elementele faustice ale personajului. Drept răzbunare, Thomas Sutpen își țese propria istorie. Iar aceasta se împlinește – miraculos sau mefistofelic – până la un punct : Thomas Sutpen nu va avea parte vreodată de fiul care să-i poarte numele sacadat și să-l izbăvească.

El însuși, ca fiu, are un tată care atestă, din nou, apartenența la “familia” lui Huck Finn :

“Huck Finn este singur : nu se găsește nicăieri în proza literară vreun personaj mai solitar. *Faptul că el are un tată* nu face decât să-i sublineze solitudinea ; iar el își contemplă tatăl cu o cumplită detașare. Astfel încât, în cele din urmă, ajungem să-l privim pe Huck însuși ca pe una dintre întruchipările perene simbolice ale prozei literare universale : cu nimic mai prejos decât *Ulise, Faust, Don Quijote, Don Juan, Hamlet* și alte mari *descoperiri* pe care omul le-a făcut în legătură cu *propria-identitate*”¹⁵⁶.

Observația aparține lui T.S.Eliot, un alt poet și critic american europeanizat, locuitor al aceleiași provincii Wasteland de pe harta imperfectă a secolului douăzeci. Premiul Nobel pentru literatură îi revenise lui T.S.Eliot cu exact un an înaintea lui William Faulkner (1948 față de 1949). În spiritul viziunilor sale, exprimate în celebrul eseu *Tradition and the Individual Talent* (1919) (“Tradiția și talentul personal”), nu putem greși considerându-l pe Thomas Sutpen descendent al acestui corpus canonic. Și aceasta cu atât mai mult cu cât umbra lui de VENETIC, (la fel de consistentă și fatală ca aceea pierdută de Peter Schlemihl în fausticul său pact cu diavolul), plutește pe deasupra comitatului Yoknapatawpha ca semn distinctiv al “apocrifelor” lui William Faulkner, “singur proprietar și posesor”.

Ca un erou al istoriilor străvechi. Thomas Sutpen vine de niciunde. Ca să întemeieze plantația de la Suta lui Sutpen (Sutpen's Hundred) își repudiază prima familie. Acesta este momentul căderii : descoperirea că Eulalia Bon, prima lui soție, unicul copil al unui plantator de zahăr din Haiti, de origine franceză, "are sânge negru" îl determină pe Thomas Sutpen să se lepede de ea și de copil, întâiul său fiu născut, "așa cum făceau regii din secolele al XI-lea și al XII-lea : Am înțeles că ea nu era și n-ar fi putut fi niciodată, deși nu din vina ei, un adjunctiv sau o sporire la *planul* pe care-l aveam eu *în minte*, așa că am avut grijă să nu-i lipsească nimic și am repudiat-o"¹⁵⁷.

În cartea lui Tzvetan Todorov despre *Cucerirea Americii*, "cunoașterea" vine ultima. Primul pas e "descoperirea" ; urmează "cucerirea" (prin foc și sabie). Apoi iubirea. Ultima înaintea cunoașterii.

Ce pare "nou" în viziunea lui Todorov ? Nu este ea chiar sinteza pașilor care i-au dus pe primii oameni la pierderea "inocenței" și alungarea din Rai ?

"Inocența sinceră" a lui Thomas Sutpen – "căreia noi îi spuneam că e «ca a unui copil» – numai că *un copil de om* este singura creatură niciodată *nici sinceră, nici inocentă*"¹⁵⁸ – este la fel de neverosimilă ca și aceea a primilor oameni. O dată pornit în acțiune, omul are de îndeplinit un plan. Pe care îl poate numi DESIGN (cum îi spune Thomas Sutpen) sau PLOT (cum ne-am hotărât noi să-i spunem).

Trufia de a împlini planul din minte va fi plătită, inevitabil, cu o îngrădire a iluzoriei "libertăți" (sau "inocențe" ; sau, mai bine zis, ignoranțe) pierdute. Tot William Faulkner repeta în interviurile acordate la Universitatea din Charlottesville, Virginia, (al cărei întemeietor fusese un alt mare Thomas, și anume Thomas Jefferson), că nimeni n-are scăpare de cel mai crunt dușman : propria conștiință.

Conștiința, așadar, începe de la ispita "planului". Termenul "ispită" este cel mai potrivit trufiei poetului, care începe să creadă că se poate măsura cu Creatorul Divin. Un alt cuvânt potrivit aici este "nebunie" :

"Permițându-și să dispună – cu vorbirea lui – de practic tot timpul, povestitorul reprezintă tot ce poate fi mai asemănător *unui idiot*, și este (în mod) sensibil mai predispus la proza literară"¹⁵⁹.

Imaginea poetică faulkneriană a Paradisului pierdut este una de analepsă : "Pentru că acolo unde trăise el *pământul aparține tuturor* și

fiecăruia în așa fel încât omul care și-ar fi dat osteneala să împrejmuiască o bucată din acest pământ și să spună «ăsta e al meu» ar fi fost nebun de legat; [...]. Așa că nici măcar nu știa că exista un pământ astfel împărțit și statornicit și aranjat cu oameni să trăiască pe el împărțiți și statorniciți și aranjați datorită culorii pe care se întâmplase să o aibă pielea lor și bogățiilor pe care se întâmplase să le stăpânească ...”¹⁶⁰.

Este o analepsă utopică, de dinainte de cădere. Comitatul Yoknapatawpha nu seamănă cu Edenul. Dar Thomas Sutpen, cel care-și “amintește” (sau își proiectează visul paradisiac asupra unui trecut utopic și reinventat), “seamănă” în demonica lui trufie, cu William Faulkner, Esq., care chiar scrie (deși își retrace cuvântul, într-un fel, numindu-și scrierile “apocrife”) pe harta lui de PLOT : «ăsta e al meu».

*
* *
*

Așa cum Thomas Mann – evocându-i pe Martin Luther, J.W.Goethe, Otto von Bismark, dar și pe Erasmus din Rotterdam cu al său *Elogiu al nebuniei*, în textul conferinței *Germania și germanii* – demonstrează că nu există o *Germanie rea* și o *Germanie bună*, Tzvetan Todorov își încheie cartea *Cucerirea Americii. Problema celuiilalt* pe un ton lucid, foarte apropiat, în onestitatea lui, de cel în care-l recunoaștem pe Thomas Mann :

“Pentru Cortés, *cucerirea cunoașterii* duce la *cucerirea puterii*. Preiau cuceririle cunoașterii, chiar dacă o fac pentru a rezista în fața puterii. **Este o oarecare ușurință** în a ne mulțumi să-i condamnăm pe *conchistadorii răi* și să-i regretăm pe *indienii buni*, ca și cum, *pentru a-l combate, ar fi suficient să identifiți răul*. Nu înseamnă să faci elogiul conchistatorilor dacă recunoști, aici sau acolo, superioritatea lor ; *dacă vrei să o poți stăvili într-o bună zi, trebuie să studiezi armele cuceririi*. **Căci cuceririle nu aparțin numai trecutului**”¹⁶¹.

Cine spunea, oare, obsedant, că “trecutul nu e niciodată mort, el nu e nici măcar trecut” ? Nu cumva William Faulkner, Esq., în persoană ? Sau, mai bine spus, într-o persoană a unui PLOT de-al dumisale.

Cât despre complicitatea dintre PLOT, (adică “intrigă” sau “sistem”) și realitatea “istorică”, (adică pre-figurarea sau mimesis₁ în accepția lui Paul Ricoeur), – aceasta este o chestiune de conștiință (adică “luciditate”).

Acestea să fie componentele formulei atât de prețioase: “sensul existenței” ?...

“Nu cred că istoria ascultă de vreun *sistem*, și nici că preținsele sale «legi» permit deciderea formelor sociale ale viitorului, sau chiar ale prezentului. Cred însă că devenind *conștient* de *relativitatea*, deci de *arbitrarul unei trăsături a culturii noastre*, înseamnă deja să o *modifici puțin* ; și mai cred că *istoria* (nu știința, ci *obiectul* ei) nu este altceva decât o *serie* de asemenea *modificări imperceptibile*”¹⁶².

Deși între *Germania și germanii* (1945) și *Cucerirea Americii* s-au scurs aproape patru decenii, deși primul text aparține unui scriitor german, aflat (provizoriu) la adăpostul cetățeniei americane, iar cel de-al doilea, unui teoretician bulgar, trăind de multă vreme în Franța, dialogul dintre texte este de o vitalitate ce desființează distanțele de orice fel. Comunicarea lor eterică, deși fragilă, ne dă forța de a continua.

⑤ DETALII DE “EMPLOTMENT”: DE LA *MUNTELE VRĂJIT* LA *ABSALOM, ABSALOM!*

Vom considera, în continuare, demonstrația lui Paul Ricoeur asupra romanului *Muntele vrăjit* de Thomas Mann, drept punct de plecare al paralelei noastre dintre Thomas Mann și William Faulkner.

Ceea ce ne atrage, însă, în mod special către *Muntele vrăjit* constituie o dominantă a întregii creații a lui Thomas Mann, și anume elementul faustic. Nu ne putem limita la expresii restrictive, ca “tema faustică” sau “leit-motivul faustic”, ele vizând exclusiv sfera conținutului ideatic, a “mesajului”. Elementul faustic – în opera lui Thomas Mann – transcede această sferă și se reflectă în structurile narative și în stilul inconfundabil al nordicului maestrului.

Chiar dacă ar fi numai atât, dialogul faustic dintre Thomas Mann și William Faulkner tot ar justifica demersul nostru. Intrând în acest joc riscant și complex, vom aprecia mai atent “europenitatea” lui Faulkner și “americanitatea” lui Thomas Mann, printr-o prismă mai nuanțată decât aceea a circumstanței, date de ironia istoriei unui secol, din care nici n-am ieșit (bine) încă.

Amprenta faustică duce la cizelarea unui stil al lucidității și, în aceeași măsură, al polifoniei. Rezultatul cel mai evident în ambele cazuri – în ciuda aparentei “opoziii” stilistice dintre cei doi prozatori – este lipsa sentimentalismului. Această calitate susține eleganța stilistică după care vom recunoaște mereu marca discursului atât la Thomas Mann, cât și la William Faulkner. Parodia unuia și tragi-comedia celuilalt țin textul mereu la o distanță sigură de prăpastia sentimentalismului. Nici Thomas Mann, nici William Faulkner nu vor găsi vreodată “înțelegere” la publicul amator de melodramă, căruia nici unul, nici celălalt nu au ce să-i ofere.

Acest element faustic reprezintă cronotopul prin care comunică Thomas Mann și William Faulkner. Așa cum Davos-ul *Muntelui vrăjii* prinde viață numai în virtutea propriilor coordonate spațio-temporale, Comitatul Yoknapatawpha este condiționat de relația propriului cronotop. Tocmai în profunzimea acestei structuri se află dimensiunea faustiană, în virtutea căreia “Davos-ul” de dinaintea primului război mondial (“ultimul război romantic” – în viziunea naratorului omniscient) nu este cu nimic mai “elvețian” (sau “european”) decât este Yoknapatawpha emblematică pentru Vechiul Sud (sau pentru Statele Unite) din preajma Războiului de secesiune (și mult după aceea).

Pentru ca într-al șaptelea capitol dintre cele 9 adunate sub titlul *Absalom, Absalom !*, Thomas Sutpen să prindă glas și să-și mărturisească “planul” (deci, propriul “plot”, a cărui înfăptuire este un “emplotment” mereu sortit eșecului), el trebuie să fi trecut deja prin moarte în capitolul al șaselea. Acest ritual “emplotic” faulknerian ne este deja familiar din *As I Lay Dying* (“Pe patul de moarte”), romanul faulknerian cunoscut cititorilor încă din 1930. Vocea lui Addie Bundren se face auzită o singură dată, și numai după moarte. Tot astfel, Thomas Sutpen capătă glas (dacă nu “viață” de-a dreptul) abia în fatidicul capitol al 7-lea al cărții-cu-hartă, numai după ce fusese ucis în capitolul precedent.

Putem spune, deci, că moartea acestor protagoniști demonici reprezintă – într-un “emplotment” tipic faulknerian – chiar acea probă a acțiunii, la care se referă Paul Ricoeur în analiza lui la *Muntele vrăjii*. Despre Hans Castorp, filosoful francez al literaturii spune : “Îi lipsește proba acțiunii, criteriul ultim într-un Bildungsroman. Tocmai în aceasta constă ironia situației, poate chiar parodia. Dar eșecul unui Bildungsroman este reversul succesului unui Zeitroman”¹⁶³.

Dacă *Muntele vrăjit* rămâne, în primul rând, un exemplar Zeitroman și o subtilă parodie de Bildungsroman (câți cititori, chiar de talia lui Paul Ricoeur, au sesizat, oare, farsa jucată de Thomas Mann prin amânarea și apoi chiar anularea piesei obligatorii din construcția unui Bildungsroman ?) – atunci rezultă, urmărind aceleași coordonate din analiza lui Ricoeur, că : *Absalom, Absalom !* și *As I Lay Dying* îndeplinesc toate cerințele unui Bildungsroman cât se poate de clasic, ba chiar una în plus față de *Muntele vrăjit*. Și nu sunt cele două capodopere faulkneriene studiate – în primul rând, dacă nu chiar exclusiv – ca Zeitromane ?

“Găselnița” lui Paul Ricoeur nu este singura care ne încurajează în propria speculație. Alte detalii de emplotment de Bildungsroman apar cu atât mai evidente, în ambele cazuri. Relația cu studiul este esențială, atât pentru Addie Bundren – de meserie învățătoare – cât și pentru Thomas Sutpen. Addie repetă cu tâlc “lecția” tatălui ei, care o învățase că viața e o pregătire pentru timpul (!) îndelungat pe care ni-l petrecem apoi în moarte. (Raportul dintre timp și eternitate în viziunea învățăcelului Hans Castorp face obiectul unei minuțioase analize ricoeuriene). Thomas Sutpen află despre Indiile de Vest din cărți citite de un obscur învățător, rătăcit prin confuza experiență a întârziatei adolescențe a “demonului”. Două lucruri îl neliniștesc atunci : dacă ceea ce “a citit” învățătorul chiar scrie în carte ; și dacă realitatea confirmă “ficțiunea”. Dacă primul dubiu se spulberă ușor, întrucât învățăcelul se lămurește iute că are de-a face cu un învățător a cărui imaginație limitată i-ar fi tăiat, oricum, orice posibilitate de “a minți” (...), cel de-al doilea este însăși esența experienței faustice : “Dar dacă mă duc până acolo și văd că nu-i chiar așa ?”

Riscul pactului cu diavolul poate năruți măreția aventurii la penibilul unei păcăleli ordinare. Și cel dintâi păcat de pe lista lui Faust este trufia. Cum ar îndura el să fie tras pe sfoară de un prăpădit de învățător de țară ?

Apoi, Thomas (în chiar numele acesta e sădit sâmburele ambiguității faustice : nu era Sfântul Toma însuși chinuit de dorința de a ști sigur pentru a putea să creadă ?...) Sutpen pleacă la drum (bineînțeles, conform ritualului inițiativ al clasicei narațiuni de tip Bildungsroman). Știe că va trebui să obțină bani pentru a-și înfăptui planul. Deci, banii nu sunt un scop în sine. Iar obținerea lor presupunea obligatoriu “curaj și istețime”.

Dacă Hans Castorp, “un tânăr modest și deopotrivă de simpatic”, este protagonistul unui fals Bildungsroman, atunci nici Thomas Sutpen cel “curajos și isteț” nu slujește doar unui excentric Zeitroman pentru uz didactic.

Dintre toate învățăturile, deprinderea limbilor străine rămâne mereu una principală, dacă nu chiar prima. Limba străină deschide taina cărții inaccesibile celor mulți. Așadar, însușirea codului reprezintă primul pas spre studiul propriu-zis. Faust însuși trebuie să fi fost un poliglot, iar aceasta se reflectă chiar în numele său-poreclă :

“La Wittenberg, eruditul doctor – cunoscut drept Vuist, Pesnica, Kulak, Pigmi și Qabda, căci îl amuza *să-și traducă numele* în limba fiecărei țări pe care o vizita, și vizitase o mulțime – stătea, împreună cu cei trei studenți speciali ai săi, într-o tavernă, la mijlocul distanței dintre casele lui Luther și Melanchton. Căci Doctor Neve sau Oköl sau Egrof sau Punho sau Puma, cu tinerețea-i redobândită în modul cel mai straniu, se dedase obiceiului de a-și ține seminariile în taverne, unde, după spusa-i, spiritul polemic era atâțat de berea de Wittenberg”...¹⁶⁴ .

Ne-am permis extravaganta unui citat dintr-o povestire postmodernă a unui cosmopolit profesor călător prin lume (și, deci, inevitabil, poliglot el însuși) : englezul Anthony Burgess. În povestea lui se întâlnesc : Dr.Faustus, lectorul poliglot la Wittenberg, Mephisto – asistentul său, Hamlet – prinț al Danemarcei și alte personaje de figurație. Studenții își provoacă maestrul – susținându-și cursul de estetică – să facă o demonstrație dubioasă : resuscitarea “adevăratei” Elena din Troia. Din nefericire, tocmai când are loc demonstrația, Hamlet este urgent chemat în patrie, pentru dubla ceremonie în care mama lui joacă roluri – dacă nu principale, cel puțin de o hotărâtoare importantă. Hamlet este și singurul care **ar fi crezut**, într-adevăr, în evidența demonstrației lui Dr.Faustus, asistat de Mefisto.

Povestirea ne slujește drept argument nu numai pentru că reconsideră personaje principale ale ideii noastre de Renaștere, (cum ar fi Martin Luther), ci mai ales pentru că este o mică bijuterie de artă literară, inspirată de același demonic Dr.Faustus, cel cu atâtea *nume*, câte *limbi* putea să învețe mintea lui nepotolită. Așadar, ce fel de nume este Faust ?

“Faust” este un substantiv comun în limba germană, folosit și astăzi. Genul lui feminin ar funcționa ca un bun punct de pornire într-o speculație ad-hoc. Poate, dacă ne gândim că HYBRIS înseamnă chiar păcat, nelegiuire în elină, și că în literatura antică, hybrisul era uneori personificat printr-un *demon feminin*, care îndemna la fărâdelegi comise din *ORGOLIU*, am sesiza o legătură fecundă între două cuvinte-cheie.

Prin urmare, “Faust” nu înseamnă numai agresivitate. Sau, dacă poartă și acest înțeles, este vorba de o agresivitate feminină, pentru care suprema satisfacție țintește orgoliul. Dar, cum orgoliul e deșertăciunea, el lasă urma sterilității. Hybrisul în sine este un punct terminus. Ca și trufia faustică.

Faust (“fist” – în engleză) vorbește despre o ipostază a mâinii; facerea lumii ar fi de neînchipuit fără de mâna divină, modelând, în lut, făpturi “noi”. Mâna *dă* viață; mâna *atinge* obiectul binecuvântării. În expresia generozității, mâna este deschisă.

Faust este mâna “închisă”, pumnul strâns avar peste grăunțele de avut. Faust este semnul proprietății, al *posesiunii*, chiar dacă obiectul acestei posesiuni este iluzia cea mai deșartă: iluzia cunoașterii absolute, prin care lumea poate fi stăpânită. Condiția acestei glorii supreme este o *a doua șansă*: o tinerețe recuperată cu prețul *sufletului*. O tinerețe *hibridă*, recuperată numai de dragul *minții*. Dar tinerețea nu poate fi “cuminte”: sunt daruri și neajunsuri împărțite pe vârste. A doua șansă, așadar, în toată nefireasca ei splendoare, rămâne sterilă. A doua șansă este un hibrid. Cum este și blestemul de care are parte Thomas Sutpen.

Faust se tocmește cu diavolul pentru *timp*. Dar, umanizarea timpului prin povestire, așa cum demonstrează profesorul Paul Ricoeur, este – în egală măsură – o chestiune de suflet. Mai comun decât cel mai comun substantiv, Faust este omul disperat de propria-i condiție de muritor, pentru care un “emplotment” ratat reprezintă nesincronizarea fatală a minții cu sufletul.

În excelentul *Prentice Hall Guide to English Literature*¹⁶⁵, iată ce aflăm despre “Doctor Faustus, The Tragical History of” (Dr. Faustus, Tragica istorie a lui): “Tragedie în vers alb, cu *episoade comice în proză*, de Christopher Marlowe. Piesa seamănă cu *medievală morality play* prin faptul că tema ei este sacrificarea de către Faust a propriului suflet diavolului (reprezentat de *Mephistophilis*), de dragul *puterii nelimitate*,

gloriei și savurării tuturor plăcerilor acestei lumi. Pe de altă parte, piesa este profund renaștină în modalitatea stilistică de realizare. Conflictul opțiunii este redat convingător cum n-ar fi fost într-o piesă medievală, și psihologia – nu numai a lui Faustus, ci și a lui Mephistophilis – este prezentată cu o impresionantă putere de pătrundere. *Viziunea medievală și cea a Renașterii fuzionează* în “DOCTOR FAUSTUS”, dovedind atât continuitatea de o deosebită importanță, cât și contrastul dintre cele două viziuni”.

Prin urmare, hibridizarea este cea care dictează două tipuri de discurs poetic în tragedia lui Christopher Marlowe : vers alb și proză. Proza corespunde părții comice a piesei (care, deci, nu este nici ea o tragedie “pură”). Viziunea la care ne întoarcem este cea bahtiniană, din eseul *Din preistoria discursului romanesc*. Căci hibridizarea presupune nu numai pluralitatea tipurilor de discurs, ci și polyglossia, pluralitatea limbilor, despre care noi am vorbit folosind metafora Turnului Babel. Râsul, prezentat de M.M.Bahtin ca manifestare mimetică originală, apare ca un factor de primă importanță într-un *emplotment* faustian. Și, de fapt, nu rezultă de aici chiar ideea că există un anumit tip de *emplotment* faustian, că însăși aplicarea unei ordini, a unei structuri (dramatico-narative) asupra unei opere respectă datele acelei povestiri exemplare, intitulată *Tragedia Doctorului Faustus?* Ceea ce era de demonstrat.

Ghidul Prentice Hall al Literaturii Engleze continuă în legătură cu *Tragica Istorie a Doctorului Faustus*¹⁶⁶ :

“În legătură cu piesa, există două nelămuriri. Una ține de datarea ei. Marlowe folosește materialul unei FAUSTBUCH germane, despre un savant de la începutul secolului al 16-lea, care pretinsese că ar deține puteri de magie neagră, și apoi leagă de această figură istorică, *legende medievale* despre un om ce și-a vândut sufletul diavolului. Cea mai timpurie versiune engleză cunoscută până astăzi datează din 1592, și maturitatea poetică a operei sugerează, de asemenea, o dată târzie în viața lui Marlowe.

Pe de altă parte există critici care se simt îndreptățiți să dateze piesa cel puțin în 1588, dacă nu chiar mai devreme.

Cealaltă incertitudine privește însăși măsura autorității lui Marlowe asupra piesei. Să fi avut el, oare, vreun colaborator pentru părțile comice ? Și să fi fost vreunele dintre ele adăugate după moartea sa ?

Ediția piesei din 1616 are o *secțiune comică, sensibil extinsă* în comparație cu aceea din 1604 – prima ediție. Principalul motiv de bănuială a unui colaborator este acela că o mare parte din *secțiunea comică este nejustificată și vulgară*. Totuși *este greșit să se presupună că simpla prezență a elementului comic lezează întrucâtva noblețea tragediei*. Combinația respectivă apare adesea în *teatrul elisabetan serios* – atât în tragedii, cât și în piesele istorice – chiar și în dramaturgia shakespeareană, și aceasta reprezintă una dintre moștenirile din *zestrea medievală de misterii și morality plays*, cu care Renașterea engleză a păstrat o legătură strânsă. Elementul comic din piesa *Dr. Faustus* îmbogățește tragedia, *extinzându-i relevanța până în zonele cotidianului*, de exemplu în *parodia* prin care *Wagner, servitorul lui Dr. Faustus, își încearcă și el puterile invocându-l pe diavol*”.

Despre fragilul echilibru dintre comic și tragic – puține alte opere literare pot vorbi mai seducător decât “apocrifele” lui William Faulkner. Și, atâta timp cât avem de-a face cu opere “vii” (în accepțiunea lui Paul Ricoeur) și “nefinite” (în idiom bahtinian), opere, în orice caz, făcute *să dăinuie* (acesta este verbul faulknerian), așadar, să-i supraviețuiască autorului, cine s-ar aștepta ca Faulkner să respingă posibilitatea lor de a se prelungi ? Nu a făcut-o chiar el, după cum am arătat, adăugând – în 1945 – Appendix-ul romanului *Zgomotul și furia*, publicat pentru întâia oară în 1929 ? Poate că aici stă semnificația termenului de *apocrife*, cu care William Faulkner se referea adesea la propriile-i opere.

Cât despre pathosul coborârii în “cotidian” : cine altcineva se află dincolo de masca lui Wash Jones, dacă nu Wagner, servitorul lui Dr. Faustus, maimuțărindu-și stăpânul ? Și cine este Dr. Faustus în tragi-comedia din Yoknapatawpha, dacă nu Thomas Sutpen ?

“... *Că acest Faust, acest demon, acest diavol*, a fugit ascunzându-se de fulgerul de-o clipă de pe *fața plină de mânie a Celui care-l răbdase*, ajuns acum la capătul răbdării, și s-a ascuns *refugiindu-se în respectabilitate* ca un șacal într-o vizuină printre stânci, așa cum crezuse ea la început, până când a înțeles că el nu se ascundea, nici nu se gândea să se ascundă, se avântase doar într-o *ultimă frenetică izbucnire a păcatului, a răului* înainte ca *Cel care-l răbdase* până atunci să-l mai ajungă o dată, de data asta pentru cea din urmă dată – *că acest FAUST vândut diavolului care apăruse pe neașteptate într-o duminică* doar cu

două pistoale și cu douăzeci de *demoni* ajutători și *smulsese prin înșelăciune o sută de mîle pătrate de pămînt* de la un indian neajutorat, neștiutor și construisese acolo *cea mai mare casă care se văzuse vreodată* prin partea locului și apoi plecase cu șase căruțe și se reîntorsese cu cristalurile, tapițeriile și scaunele scumpe ca s-o mobileze și *nimeni n-ar fi știut să spună dacă nu prădase vreo altă corabie* sau mai scosese ceva din vechea sa pradă, *făptura aceasta care ascundea coarne și coadă sub veșminte omenești* și sub căciulă de biber și care-și alesese (o cumpărare, o târguise de la socru-său, nu-i așa ?) o nevastă după ce cercetase, cântărise, *comparase* timp de trei ani de zile, și nu din vreuna din casele princiare ale ținutului, ci *printre bogătașii mai mărunți* ale căror domenii decăzuseră până-ntr-atât încât nu exista nici un risc ca soția să-i aducă drept *zestre iluzii de grandoare* pentru care el să nu fie pregătit, dar nu decăzuseră până într-atât încât ea să nu izbutească să *le păstreze* pentru amândoi printre tacâmurile, cuțitele, furculițele, lingurile noi pe care le cumpărare el – o soție care nu numai că avea să-i consolideze ascunzișul ci era în stare – și care avea să și facă asta – să-i nască doi copii care să primească și *să apere* atît în ei înșiși cît și *în urmașii lor* oasele fărâmicioase și carnea obosită a unui bătrîn în ziua cînd *Creditorul avea să-l încolțească aici pe pămînt* pentru ultima dată și el n-ar mai fi găsit scăpare ; și apoi, uite ce s-a întîmplat, fata s-a îndrăgostit, și băiatul, unealta care trebuia să înalțe *întăritura vie* între el (demonul) și mânia judecătorească a Creditorului până cînd fiul avea să se căsătorească și astfel să-i dea asigurarea de care avea nevoie, se apucase *să joace un joc dublu* și nu numai că-l alungase pe logodnic din casă și-l izgonise și pe băiat ci *îl corupsese, îl fascinase, îl vrăjise* pe băiat până într-atât încât el (băiatul) să îndeplinească *rolul mîinii cu pistolul* ridicat de tatăl ultragiatic atunci cînd se ivise amenințarea desfrăului ; astfel că demonul putea să se reîntoarcă din război peste cinci ani și să găsească desăvârșită, dusă până la capăt situația pe care el o pregătise : băiatul fugit pentru totdeauna acum și cu ștreangul pîndindu-l, fata condamnată să rămână fată bătrînă – și atunci, aproape înainte de a-și fi scos piciorul din scara șei, el (demonul) s-a grăbit să se logodească iarăși pentru ca *să-și facă alți urmași pentru speranțele pe care el însuși le risipise ?* ”¹⁶⁷.

Vocea naratorului aparține aici lui Shrevlin McCannon, care, conform Genealogiei de la sfârșitul cărții, este : “Născut la Edmonton,

Alberta, Canada, 1890. Urmează Universitatea la Harvard, 1909-1910. Căpitan, *corpul medical al armatei regale, Forțele Expediționare Canadiene în Franța, 1914-1918. Actualmente chirurg*, Edmonton, Alberta”¹⁶⁸

Împărtășind soarta numelor tragi-comice de pe întreg cuprinsul ținutului Yoknapatawpha, numele lui Shreve – Shrevlin McCannon – este el însuși marcat de palimpsest. Dacă din numele de familie, McCannon, răzbate o sonoritate scoțiană (situație prin excelență ironică, Shreve provenind din Edmonton, Alberta, Canada, însă “comunicând”, astfel, cu însuși Thomas Sutpen, prezentat – atât în Tabelul cronologic, cât și în genealogia de la capătul cărții – ca progenitură a unei numeroase familii scăpătate, de emigranți de sorginte scoțiană), tot atât de puternic impresionează și substantivul comun englez, aflat la originea numelui propriu. Sensurile enumerate de dicționar în dreptul lui “cannon” sunt – pe de o parte : 1. *tun*. 2(mil.). artilerie. 3 (anat.) tibia. 4 (tehn.) bucușă ; iar pe de altă parte : carambol ; a carambola ; (fig.) (fam.) încurcătură, zăpăceală, *ciocnire*, *haos*.

Dacă, însă, receptăm cuvântul numai acustic, pronunția lui rămânând neschimbată, făcând abstracție de diferența de ortografie, canon (deci, cu un singur n, înseamnă : 1. regulă, canon, criteriu ; 2. (biserică) canon, *lista textelor biblice socotite autentice*; 3. (literatură) canon, lucrările unui autor socotite ca autentice : the Shakespearean canon : canonul Shakespeare, *operele atribuite cu certitudine lui William Shakespeare*; 4. (rel.) lista numelor sfinților recunoscuți de biserică (la catolici) ; 5. (muz.) canon. Oprindu-ne asupra sensurilor 2 și 3, nu putem ignora aluzia directă la “apocrifele” lui Faulkner (celălalt “William”, renăscut în secolul nostru, sub același semn enigmatic al ironiei).

În privința numelui “de botez” al lui Shreve, lucrurile nu stau deloc mai liniștitor ; în limba engleză există verbul TO SHRIVE, SHRIVED/SHROVE, SHRIVED/SHRIVEN, în următoarele ipostaze semantice ; a) ca verb tranzitiv, SHRIVE înseamnă a spovedi, *a asculta confesiunea cuiva*; a absolvi/a ierta de păcate ; b) ca verb reflexiv, cuvântul se traduce în românește prin *a se spovedi*, a-și mărturisi păcatele.

Așadar, ca alter-ego al lui Quentin Compson, cel investit cu tradiționalul HYBRIS al Sudului Statelor Unite ale Americii – canadianul Shrevlin McCannon nu apare cu nimic mai “senin”, în pofida

luminozității făpturii lui nordice. Dacă în numele său de familie coexistă aluzii marțiale și insinuări privitoare la autenticitate/falsitatea unor texte (mai mult sau mai puțin) sacre, numele lui “mic” (cel mai adesea, atât în *Absalom, Absalom !*, cât și în *Zgomotul și furia*, apare forma diminutivală, Shreve) duce direct la ideea de *confesiune*. Or, Shreve nu se mulțumește cu ascultarea pasivă a “spovedaniei” colegului său de cameră de la Harvard. El gustă din plin jocul reinventării unui trecut de care îl separă – protector – dubla distanță în timp și spațiu. Neimplicându-se afectiv în labirintica rețea de intrigi a povestirii lui Quentin, Shreve o savurează exclusiv de dragul plăcerii estetice. Ca naratee (cel căruia i se deapănă povestirea), Shreve însuși stă sub semnul hybris-ului ; echivocul proporției dintre rolul său “activ” și cel “pasiv” face ca “neimplicarea” (ca non-commitment) să rămână tot iluzorie. Fie că vrea sau nu, fie că-și dă seama sau nu, Shrevlin McCannon face parte din “familia” povestirii.

Rolul retoric al lui Shreve transpare din numele lui, care aparține confesorului, *duhovnicului* lui Quentin. În această calitate pătrunde Shreve în năpăstuita “familie” a Sudului. Nici un alt argument nu ne-ar sprijini mai bine supoziția decât cel furnizat de Allen Tate, ca distins cunoscător al “spiritului Sudului” – pe de o parte – și, pe de altă parte, ca poet de frunte al generației sale și reprezentant de seamă al Noii Critici (New Criticism). Iată cum prezintă Allen Tate “modalitatea de discurs specifică Sudului” (“The Southern mode of discourse”) :

“Tradiționala modalitate de discurs a Sudului presupune existența cuiva la capătul celălalt, *ascultând în tăcere* : aceasta este *modalitatea retorică*. Rivala ei istorică este *modalitatea dialectică*, sau schimbul / contactul / reciprocitatea dintre două minți, chiar dacă, la sfârșitul comunicării, unul dintre aceste două intelecte își va atesta superioritatea. *Spiritul dialectic nu i-a stat nicicând în fire vorbitorului din Sud...* Vorbitorul din Sud se adresează întotdeauna unui interlocutor, iar acest *altcineva*, după intervale variabile, poate el însuși lua cuvântul ; dar *conversația se poartă mereu între oratori*”¹⁶⁹.

Astfel, Shreve devine asimilat acestui diegesis al Sudului, îndeplinind rolul *celuilalt*. Dar conversația dintre el și Quentin nu se

încheagă într-un veritabil dialog. Ceea ce Stephen M. Ross demonstrează în eseuul lui, *Retorică și dialogic în Absalom, Absalom!* ("Oratory and the Dialogical in *Absalom, Absalom!*") se concentrează în concluzia :

"Toate vocile converg inexorabil într-o voce unică ; *toți naratorii se contopesc într-o unică voce narativă*"¹⁷⁰ .

Astfel că rezultatul este predominanța monologicului ca tip de discurs faulknerian – cel puțin în ce privește romanul *Absalom, Absalom!*. Ne permitem să constatăm – în această modalitate monologică, predominantă la Faulkner -, un important punct stilistic de comunicare cu maniera monologică de tip Thomas Mann – atât de îndelung (și, uneori, chiar abuziv), comentată. Cu atât mai semnificativă rămâne această corespondență, cu cât calitatea polifonică a discursurilor lor românești nu se diminuează cu nimic, ba chiar, din contra, monologicul exaltă polifonia textului în ambele cazuri.

Pe de altă parte, "dialogul" stilistic dintre Thomas Mann și William Faulkner își află în Shreve un argument *faustic* în toată puterea cuvântului. A doua șansă a lui Faust este regăsirea tinereții (ca o "căutare a timpului pierdut"...). Shrevlin McCannon este "celălalt" Quentin, dacă tinerețea acestuia din urmă n-ar fi fost punctul final al vieții lui. Ca alter-ego al lui Quentin, Shreve *își trăiește vârsta*, îi dă consistența ideală, pierdută de Quentin. De fapt, Shreve apare ca o posibilă renaștere a lui Quentin, ca o reîntrupare a unui suflet mântuit prin spovedanie :

"Shreve avea nouăsprezece ani, cu câteva luni mai tânăr decât Quentin. *Părea exact de nouăsprezece ani ; era unul din oamenii a căror vârstă reală n-o știi niciodată pentru că arată exact de vârsta lor așa că-ți spui că el sau ea nu pot să aibă cu adevărat vârsta aceasta pentru că prea arată exact de vârsta lor* ca să nu profite de aspectul lor : așa că *nu crezi* niciodată implicit că el sau ea *au exact cât spun* că au sau cât în disperare de cauză *se declară de acord să spună că au sau cât spune altcineva că ar avea*, de ajuns de puternici și de voluntari *pentru doi oameni*, pentru două mii, *pentru toți oamenii*" (*Absalom, Absalom!*, cap.VIII, p.287).

Cum cea mai bună minciună rămâne adevărul, vârsta lui Shreve este adevăratul început al poveștii lui Quentin. "Celălalt" Quentin, pierdut în *Zgomotul și furia*, aparținea unei lumi trecute, ale cărei fantome ies la lumină abia în *Absalom, Absalom!*. Încărcat de vârstele

bunicului și tatălui său, ca și de impactul întâlnirii celor doi cu Thomas Sutpen, Quentin – reprezentând a treia generație de Compsoni – poate supraviețui doar prin “străinul” Shreve și numai după ce a urmat singur lanțul unei succesiuni blestemate.

Născut în același an cu Quentin Compson, Shreve este cealaltă proiecție a sufletului autorului : Quentin e cavalerul, Shreve devine chirurgul, pragmatic și eficient. El are răbdare nu numai cu povestea lui Quentin ; are răbdare cu primul război mondial ; are răbdare să ajungă chirurg.

Shreve McCannon comunică cu Hans Castorp cel puțin într-o măsură comparabilă cu Quentin Compson. Thomas Mann însuși mărturisea cândva (dacă mai era nevoie...) că fusese toată viața fascinat de medicină. Și ce altă știință ne ține mai aproape de Faust decât medicina ?

Shreve-chirurgul pleacă la război, și nu Quentin-eroul. Tot astfel, Hans Castorp pleacă pe front în locul lui Joachim, mort la Sanatoriul Berghof, “în calitate de militar și de brav”, înainte ca războiul să fi izbucnit măcar...

Tot ironia amprentei faustice face ca – fie că e vorba de Thomas Mann, fie că e vorba de William Faulkner – citatul să nu poată fi întrerupt până târziu, după ce fraza a depășit o pagină convențională. Deși, în rest, așa cum am precizat, strategiile stilistice se deosebesc, cel puțin în această amplitudine barocă a frazei, cei doi maeștri ai prozei se întâlnesc. Dacă, la Thomas Mann, discursul exhaustiv este rodul unei pedanterii autopersiflante, la William Faulkner el este, pur și simplu, un torent liric. Dar ambele ipostaze reprezintă nuanțe vii ale comunicării, ale acelei “frumoase conversații”, prin care se exprimă nu atât informații noi, cât vechi sentimente de simpatie ce-i leagă pe cei doi parteneri de dialog – vorbitor și ascultător. În cazul nostru, rolul ascultătorului revine cititorului. Nu cred că există vreun impediment în urmărirea (și savurarea) acestui curent de cuvinte. Cred că orice cititor talentat (și aceasta este condiția minimă pretinsă de asemenea texte) simte din plin valul de simpatie de dincolo de poveste sau de sofisticăria eșafodajului ei stilistic.

În legătură cu aceasta din urmă, se pare că Malcolm Cowley îi sugerase cândva lui William Faulkner că solitudinea era motivul real al stilului său elaborat. Într-o scrisoare, Faulkner îi răspundea :

“Voi merge mai departe decât tine în critica aspră [a stilului din *Absalom, Absalom !*]. Stilul – după cum ai ghicit – este rezultatul singurătății, și-ncă, negreșit, al uneia cu adevărat rele. Mai apoi s-a complicat printr-un moștenit blestem regional sau geografic (sau rasial – cum i-ar spune Hawthorne). După tipicul registrelor genealogice ale cailor pur-sânge, ai putea cataloga acest stil ca un efect al «retoricii Sudului din motive de solitudine» sau ca «oratorie din singurătate»”¹⁷¹.

Indiferent de limba în care este ea turnată, retorica faustică rămâne o “oratorie din singurătate”. Dr.Faustus rămâne un singuratic în patima lui pentru adevăr. Nici solitudinea, nici zeflemeaua confrăților lui savanți nu-l înduplecă să renunțe la planul său. Un plan care devine el însuși cu atât mai prețios cu cât reprezintă chiar angajamentul lui Faust într-o comunicare cu lumea. Numai că, neînvățat cu “lumea”, Thomas Sutpen mai degrabă monologhează decât dialoghează.

Nu s-ar putea spune că nu vedem verosimilitudinea acestei situații fictive : adolescent fiind, Thomas Sutpen fusese respins. Venise de bună credință cu un mesaj, ce a rămas nerostit, pentru că mesagerului i s-a refuzat orice șansă de comunicare. Nu e de mirare înstrăinarea (de lumea întregă) a lui Thomas Sutpen : mâna lui întinsă s-a făcut pumn. Sufletul de adolescent al lui Thomas Sutpen s-a strâns TOT într-un FAUST.

*
* *

Limba franceză – ca simbol al Europei civilizate, al dorului de libertate și al cosmopolitismului, dar și ca limbă predilectă a celei mai rafinate comunicări erotice – reprezintă un bine accentuat semn al alterității, atât pentru “germanii” lui Thomas Mann, cât și pentru “americani” lui William Faulkner.

Deosebit de interesant este faptul că, percepută ca limba străină prin excelență – atât de către Hans Castorp, în *Noaptea Valpurgiei*¹⁷², cât și de către Thomas Sutpen, în Capitolul VII din *Absalom, Absalom !* – franceza reflectă pedanteria vorbitorului care o împrumută :

“- ... Înțeleg franceza mai bine decât o vorbesc. Vrei să spui că este pedant. Crezi că noi, germanii, suntem niște pedanți – nous autres Allemands ?

- Nous causons de votre cousin. Mais c'est vrai, voi germanii sunteți un pic burghezi. Vous aimez l'ordre mieux que la liberté, toute l'Europe le sait.

- [...] Ce que toute l'Europe nomme la liberté est, peut-être, une chose assez pédante et assez bourgeoise en comparaison de notre besoin d'ordre – c'est ça !”¹⁷³.

Nevoia “germană” de ordine poate fi înțeleasă chiar ca “emplotment”, ca un gest profund creator (și tot atât de pasionat ca și nevoia “francezilor” de libertate) : impulsul de a găsi înțelesul unui “plot” și de a înlănzi haosul prin impunerea armoniei.

Cât despre Thomas Sutpen, “pedant” este – în viziunea traducătorului – corespondentul cel mai potrivit pentru cuvântul “forensic” (i.e. judiciar, juridic) din textul faulknerian. Așadar, limba de împrumut joacă un rol de netăgăduită importanță într-un stil pompos și solemn – stilul comportamental al lui Thomas Sutpen, înverșunat, în comica lui seriozitate, să-și cucerească respectabilitatea :

“- spunând asta cu capul puțin răsturnat pe spate în atitudinea pe care nimeni nu știa exact *de la cine o imita* sau dacă *n-o învățase* cumva și pe aceasta *din aceeași carte* din care învățase și *cuvintele, frazele bombastice* cu care spunea bunicul că-ți cerea până și chibritul să-și aprindă țigara sau îți oferea o țigară – (și nu era *nici o vanitate, nimic comic* în asta, spunea bunicul, din cauza *inocenței* pe care nu și-o pierduse niciodată, pentru că după ce inocența lui îi spusese în noaptea aceea ce să facă *uitase totul* și nici nu mai știa că o mai are încă)...”¹⁷⁴.

Așadar, limba franceză ține de un complex mimesis, de o poză desuetă, care ar aluneca în fanfaronadă dacă Thomas Sutpen ar pierde din vedere, măcar o clipă, că și acest element retoric trebuie să funcționeze pentru împlinirea aceluiași plan. Aici este mai mult decât gratuita “oratorie din singurătate” :

“Bunicul spunea că singura aluzie la *cei șase sau șapte ani* care trebuiau să se fi scurs undeva, trebuiau să fi fost marcați de unele întâmplări, a fost când a vorbit despre *dialectul* pe care trebuise *să-l învețe* ca să fie supraveghetor pe plantație, și la faptul că *trebuise să învețe franțuzește, poate nu ca să se logodească*, ci pentru că *ar fi avut oricum nevoie să poată s-o repudieze pe nevastă după ce-o luase* – cum, așa cum îi povestise bunicului, crezuse că *istețimea și curajul aveau*

să-i ajungă, însă constatase că se înșelase și cât de rău îi părea că nu învățase și ceea ce se învață la școală o dată cu învățătura despre Indiile de Vest atunci când descoperise că nu toată lumea de acolo vorbea aceeași limbă și înțelesese că avea să aibă nevoie nu numai de curaj și de îndemânare, că avea să trebuiască să învețe și o altă limbă pentru că altminteri planul căruia i se dedicase avea să se nască mort”¹⁷⁵.

Nici măcar mintea unui veritabil “redneck” (necioplit, bătăran) nu este cu adevărat “simplă”, după cum se vede din calculele și regretele îmbinate într-un stream-of-consciousness, în care coexistă cinismul cel mai candid cu sentimentalismul agresiv – amalgamul specific unui American self-made man. Thomas Sutpen învață, de fapt, două limbi străine : dialectul Indiilor de Vest plus franceza. Iar franceza, limba grațioasă a efuziunilor sentimentale, limba îndrăgostitului (pe care Hans Castorp o vorbește “ca-n vis” în teribila lui noapte de carnaval cu Claudia Chauchat) – franceza lui Thomas Sutpen va corecta o eroare de calcul sentimental. Thomas Sutpen, fiul unei scoțiene care abia dacă vorbea bine engleza, învață limba franceză ca să curme, și nu să lege o comunicare ! Este o ipostază absolut excepțională a principiului bahtinian al polyglossiei : acea a negării, a repudierii, a anulării unui contract. Deci, energia asimilată prin imitarea limbii celuilalt acționează (auto)distructiv. O limbă străină este cel mai recent strat al polimpsestului, care presupune ștergerea textului de odinioară. Dacă examinăm atent chiar penultimul citat folosit aici în legătură cu Thomas Sutpen, găsim tocmai uitarea, ștergerea completă din memorie a detaliilor inutile din propriul lui trecut. Aceasta este varianta lui Thomas Sutpen la Faust ca forțare a destinului : așa se traduce “a doua șansă” în limba lui. Revelația necesității deprinderii unui alt cod de comunicare (devenit, în cazul lui Thomas Stupen, un instrument al izolării, prin simpla contaminare cu otrava personalității lui) are loc abia când acest Faust în varianta Vestului Sălbatic vede că vechile-i Faustregeln (reguli empirice, băbești, primitive) – “curajul” și “istețimea” – nu-i asigură succesul. “Visul american” al lui Thomas Sutpen amintește mult de Faust. Și aceasta, se întâmplă, oricât de straniu ar părea, și datorită limbii franceze. Limba franceză menține aici – indirect, ca și în *Muntele vrăjit* – însăși ambiguitatea literară prin care narațiunea trăiește și se schimbă fără încetare.

De fapt, și în materie de limbă franceză există un pol european și altul american. Și este suficient să aruncăm o privire pe năstrușnica hartă a comitatului Yoknapatawpha ca să constatăm că elementul francez devine un punct de reper cât se poate de serios: una din meandrele sud-estice ale râului Yoknapatawpha se numește chiar Frenchman's Bend (Cotul Franțuzului), pe malul ei nordic aflându-se "Vechea Casă a Franțuzului cu care Flem Snopes i-a păcălit pe Henry Armstid și Suratt și unde Popeye l-a ucis pe Tommy".

"Franceza" apare în odiseea lui Thomas Sutpen tot ca un semn distinctiv al unui timp de dinaintea "facerii" Sutei lui Sutpen :

"*Negrîi nu știau încă să vorbească englezește și fără îndoială că în afară de Akers mai erau mulți cei care habar n-aveau că limba în care comunicau ei cu Stupen era un fel de franceză și nu cine știe ce jargon întunecat și cumplit numai de ei știut*"¹⁷⁶.

"Franceza" precede, așadar, "engleza" în care va funcționa ceea ce ar fi trebuit să devină dinastia Sutpen. Situația este cel puțin ironică, întrucât tocmai francezei – cea mai sofisticată, pretențioasă, mai elegantă, mai grațioasă – pe scurt – mai "europeană" – dintre cele două limbi îi revine postura de Ursprache. Cu greu am putea găsi o "aplicație" mai elocventă a ideilor bahtiniene din eseul celebru, pe tema "preistoriei discursului romanesc" ! "Franceza" văzută ca "cine știe ce jargon întunecat și cumplit numai de ei știut" devine obiect de parodie. Și am putea considera această ipostază "afro-americanizată" a francezei chiar ca pe o a doua parodiare a limbii europene prin excelență. Presupunând că primul atac (în ordinea importanței) are loc atunci când franceza, din limba amorului, devine limba repudierii și a divorțului (lui Thomas Sutpen de Eulalia Bon), imaginea sonoră a "unui fel de franceză" ce ar fi putut trece drept un obscur idiom al negrilor folosiți de virginianul Thomas Sutpen ca sclavi – și aceasta chiar în urechile vorbitorilor acestui grai – este de un sarcasm demn de umorul negru. Pentru că franceza clișeele noastre mentale nu este doar limbajul privilegiat al iubirii, ci și (ce ironie!) cel al rațiunii, al "luminilor", al lucidității spirituale și al simțului critic voltairian! Ca să arunce imaginea limbii însăși a excelenței intelectuale în abisul unui grai dubios afro-american, rămas la un presupus stadiu de oralitate, lui William Faulkner i-a trebuit multă energie parodistică. Franceza, ca limbă universală a umanismului, ajunge un

cod primitiv (sau rudiment de lingua franca) al unor vorbitori semi-sălbatici, cărora puțin le pasă în ce termeni își comunică nevoile elementare. “Franceza” acestor supraviețuitori este o crudă caricatură. Așadar, “franceza” apare aici ca unul dintre elementele narative care fac din Yoknapatawpha – și, cu precădere, din Suta lui Sutpen – *dystopia exemplară* a modernismului american. Atâta timp cât franceza dezbină cuplul în loc să-l unească, șterge legământul în loc să-l confirme, se actualizează ca sunet barbar (ca un veritabil ecou de *Zgomot și furie*) – și nu ca text scris și citit “printre rânduri” – Yoknapatawpha se conturează ca o dystopie-model. Cine și-ar mai dori să navigheze într-acolo, părăsind Indiile de Vest, în afară de Thomas-Sutpen-cel-Cumplit ? Poate doar William Faulkner, Esq.

Dar franceza apare într-adevăr ca propria ei parodie abia în întruchiparea “arhitectului franțuz”, tocmit de fausticul demon care este Thomas Sutpen : “... un om care a intrat în oraș călare venind nu se știe de unde cu un cal și două pistoale și o droaie de fiare sălbatice pe care le strânsese singur pentru că și în ghearele spaimei era mai puternic decât ar fi fost ei vreodată în locurile păgânești de unde fugise el, și cu *arhitectul acela franțuz care arăta ca și cum ar fi fost hăituit și prins el însuși de negri* – un om care fusese fugărit până aici și *se ascunsese*, se pitise în spatele unei *situații respectabile*, în spatele acelei *sute de mii de pătrate de pământ* pe care o luase de la un *trib de indieni* ignoranți, nimeni nu știe exact *în ce fel*, și cu o *casă mare cât un tribunal* în care a locuit timp de trei ani *fără ușă* sau fereastră sau pat înăuntru și căreia totuși îi spunea *Suta lui Stupen* ca și cum ar fi fost un *domeniu nobiliar* acordat *pentru veșnicie de un rege bunicului*, străbunicului său – având o *casă, o situație : o soție și o familie* pe care, fiindu-i necesare pentru a se ascunde în spatele lor, le acceptase împreună cu restul *situației respectabile...*”¹⁷⁷.

“Arhitectul franțuz” apare, deci, ca un alter-ego al lui Thomas Sutpen, încă din primele pagini ale cărții – iar cuvintele despre el sunt rostite de Rosa Coldfield. Ea nu numai că se bucură de “o *reputație de poetă de frunte a orașului* și a ținutului publicând pentru lista de abonați, solemnă și destul de sărăcăcioasă, a ziarului local, poeme, ode, eulogii și epitafuri, smulse dintr-o *hotărâre amară și implacabilă de a nu se recunoaște înfrântă*”¹⁷⁸, ci chiar își alege un *narratee* complementar în persoana lui Quentin Compson, pe care îl modelează (i.e. îi *plănuiește un viitor*) după propriile-i aspirații :

“Așa că poate ai să te apuci de o carieră literară, cum fac mulți domni și doamne din Sud și poate că într-o zi ai să-ți amintești de toate acestea și ai să scrii despre ele”¹⁷⁹.

Arhitectul francez reprezintă o variantă a alterității saxonului Thomas Sutpen. S-a comentat, deja, semnificația personajului ca ipostază a artistului, a creatorului, a virtuozului textului. Cea ce ne interesează acum este identitatea lui națională.

Aceasta rămâne cel puțin o enigmă, (dacă nu o ficțiune)! “Arhitectul francez” este singurul “nume” sub care personajul se prezintă. În această sintagmă, deci, putem considera “arhitect” ca numele de botez și “francez” ca nume de familie. Metafora devine astfel de o complexă sugestivitate. Legătura cu James Joyce reiese la suprafață : mitul lui Daedalus evadat în zbor din labirintul nelegiuit al Minotaurului. Labirintul este – la Faulkner – chiar Suta lui Stupen, cu casa cea “mare cât un tribunal” (ideea de judecată și de pedeapsă se insinuează deja din primele cuvinte ale Rosei Coldfield). Clasicul Daedalus se pare că și-ar fi găsit adăpost tocmai în Sicilia : alt spațiu cultural extra-european, marcat de sângerosul cult al familiei și al casei.

În ce-l privește pe faulknerianul Daedalus, acesta n-a reușit să scape de satanicul său client, Thomas Sutpen, ci doar să-și rupă piciorul “încercând să se arhitecturizeze peste râu”. Urmărit de negrii și câinii Stăpânului Sutei, el va trebui să se predea și să-și reia munca. Dar nu înainte de a ține “o cuvântare în franțuzește, o cuvântare lungă și spusă atât de repede că bunicul zicea că probabil nici un francez n-ar fi înțeles-o toată. Dar sunase frumos ; spunea bunicul chiar că el – cu toții de fapt – puteau să-și dea seama că arhitectul nu-și cerea iertare ; fusese frumos, spunea bunicul, și spunea și cum Sutpen se întorsese spre el dar el (bunicul) se și apropiase de arhitect, întinzând sticla de whiskey, deja destupată. Și bunicul i-a văzut ochii în fața hăituită, ochii disperăți și deznădăjduiți, dar și neîmblânziți, și neînvinși, neînfrânți nici măcar de departe, spunea bunicul, și toate cele vreo cincizeci de ceasuri de întuneric și mlaștină și lipsă de somn și oboseală și lipsă de mâncare și lipsa vreunui țel către care să se îndrepte și de speranța de a ajunge acolo ; doar voința de a îndura și cunoașterea de dinainte a înfrângerii dar neînfrânt încă nici de departe”¹⁸⁰.

Din nou, densitatea metaforică face imposibilă curmarea citatului (și așa trunchiat). Fragmentul aparține Capitolului al VII-lea, dar imaginea Rosei Coldfield ca prim narator se păstrează vie ; ca și arhitectul francez, nici ea nu acceptase înfrângerea. Și, ca dovadă că fusese îndreptățită să țină cu dinții de “pretenția” ei de-a fi recunoscută ca învingătoare, Quentin Compson – narateul ei de odinioară – este naratorul acestui episod din capitolul VII.

“Casa “ lui Thomas Sutpen este chiar textul romanului *Absalom, Absalom !*. Ca și arhitectul francez, cei cărora le revine datoria de a construi textul (conform “planului” ca *emplotment*) sunt adesea ispitiți să dea bir cu fugiții, întorcându-se, totuși, fascinați de labirintul monstrului. Nu numai ideea hibridului lingvistic literar – ca polyglossia (încurcătura limbilor) ne revizitează aici ; ci și însăși ideea artefactului ca țel în sine. Nu e nimic de înțeles din discursul arhitectului. (Iar descrierea *rostirii* acestuia este cea mai pură autoironie ; cuvântarea lungă și spusă pe nerăsuflăte, dar tăind respirația întregului auditoriu – inclusiv negri și câini – redă exact stilul de a vorbi propriu scriitorului William Faulkner. Un ecou – pe cât de real, pe atât de straniu și de comic – al acestui speech pasionat și de o superbă *inutilitate*, într-o *limbă străină* urma să fie, în 1950, celebrul discurs al laureatului Premiului Nobel pentru literatură, la Stockholm. Cu mult umor, Joseph Blotner evocă reacția de stupefacție a „importantului public, adunat solemn”; abia a doua zi, când au primit textul tipărit, ascultătorii au putut aprecia mesajul umanist adus de scriitorul cu un puternic accent specific Sudului american). Dar ce contează este gloria gestului. Nici măcar componența pestriță a auditoriului nu știrbește cu nimic din această glorie.

Astfel, franceza, ca “limbă străină” și cu totul abstractă (“nici un francez n-ar fi înțeles-o”) își recucerește demnitatea. Într-un fel, ea simbolizează aici chiar Sudul care, deși înfrânt (și “cu piciorul rupt”) de către barbarul yankeu saxon, rămâne de o măreție eroică, neștirbită nici chiar de evidența ridicolului.

*

* *

Casa cea “mare cât un tribunal” de la Suta lui Sutpen, casa în care el a locuit trei ani fără uși, ferestre, paturi – intra simetric în planul lui Thomas Sutpen, ca să compenseze jignirea de odinioară, când băiețelul-mesager fusese trimis să ocolească pe la ușa din dos. Motivul ușii, al pragului bahtinian, revine insistent.

Dar cel mai insistent revine “planul” lui Thomas Sutpen (în original : design). Acest “design” este un sinonim metaforic pentru “plot”. *Absalom, Absalom !* nu este doar chintesența naratorilor (cel puțin șase, dacă nu chiar șapte la număr : naratorul omniscient, Quentin Compson, Shrevlin McCannon, Mr. Compson, Bunicul lui Quentin, Miss Rosa Coldfield și însuși Thomas Sutpen), ci și a plot-urilor lor. Însă chiar aceste plot-uri au reverberații nebănuite. “Controlul” de “proprietar” al povestitorului este absolut iluzoriu. Așa cum iluzoriu rămâne planul (“my design”) lui Thomas Sutpen – ironica versiune faulkneriană de man of property. Vom vedea cum acest “design” va fi “amendat” de avocatul Eulaliei Bon : și, mai apoi, de tabelul cronologic, genealogia și harta – puse toate, una peste alta, la finele cărții, de către William Faulkner, Esq., “singur stăpân și proprietar” peste întreg ținutul distopic, dintre râurile Yoknapatswpha și Tallahatchie – precum Thomas Sutpen e singur stăpân și proprietar al Sutei lui Sutpen, chiar după iremediabila ei pierdere și nedemna lui moartă. Că întregul text este o farsă intertextuală, pusă la cale numai de dragul unui cititor abstract – presupus amator și cunoscător al rafinementelor celor mai “diabolice” în materie de design narativ – nu se îndoiește nimeni. O supremă farsă intertextuală este unicul rezultat posibil atunci când, pe aceeași jumătate de pagină, se întâlnesc William Shakespeare și Edgar Allan Poe :

“Nu”, spuse Shreve ; “stai tu acum. *Să mă joc și eu puțin de-a povestitul*. Întâi, Wash.El (demonul) oprit acolo și calul, armăsarul lui înșeuat, sabia prinsă în teacă, uniforma cenușie așteptând să fie întinsă în pace printre molii și *totul fiind pierdut mai puțin dezonoarea* : pe urmă *vocea credinciosului gropar care începuse piesa și care avea s-o și încheie, răzbătând din culise asemenea însuși glasului lui Shakespeare (“like Shakespeare’s very self”- p.280) : «Mda, și-așa dom” colonel, de bătut poate că ne-au bătut, da” nu ne-au omorât încă, nu ?» – Și nu era nici ironie. Era doar nuanța aceea protectoare de ușurățate în spatele cărora se ascundea rușinea tinerească de a se simți emoționat, și din*

spatele căreia vorbea Quentin, aceasta fiind și cauza îngândurării posomorâte a lui Quentin, volubilitatea (din partea amândurora), jocularitatea prefăcută : amândoi, fie că știau sau nu, în camera înghețată (se făcuse frig de tot acum) *pierduți în încordarea analizei, a căutării motivelor raționale* [“dedicated to that best of ratiocination which after all was a good deal like *Sutpen’s morality* and *Miss Coldfield’s demonizing ...*”, p.280] și care în fond semăna mult cu moralitatea lui Sutpen, și cu ritualurile de invocare a demonului ale d-șoarei Coldfield...”¹⁸¹.

Groparul shakespearian și “that best of ratiocination” : impulsul histrionic și judecata bine filtrată a detectivului virtual fac parte din ospățul narativ (“să mă joc și eu puțin de-a povestitul” – cere vocea nordicului Shreve). Cu toate acestea, “planul” lui Thomas Sutpen rămâne cu atât mai enigmatic în “simplitatea” lui, reafirmată ostentativ, obsedant și tot mai neconvingător :

“Da, stând acolo, așezat în biroul bunicului încercând să explice, o recapitulare buimacă, răbdătoare, nu pentru bunicul sau pentru sine însuși pentru că bunicul susținea că însuși calmul lui era o indicație că de mult renunțase de a mai înțelege lucrul acesta vreodată, ci încercând să explice destinului însuși, circumstanțelor, soartei – *treptele logice* prin care ajunsese la un rezultat cu totul și pentru todeauna incredibil, repetând același limpede și simplul rezumat al propriei sale istorii (pe care el și bunicul o cunoșteau acum foarte bine) ca și cum ar fi încercat să o explice unui copil răsfățat și încăpățânat”¹⁸².

Zădărnicia străduinței de a impune o coerență propriei povești îl reflectă pe Thomas Sutpen ca pe o persona a scriitorului. Eșecul oricărui emplotment atestă vitalitatea lumii diegetice. Simetria relației fabula-sjuțet rămâne irealizabilă, atâta vreme cât ea depinde de cuvinte. Or, cum ne previne Addie Bundren în monologul ei din *As I Lay Dying*, “words are no good”.

Totuși, așa trădătoare cum sunt, cuvintele sunt tot ce are povestitorul. El trebuie să-și reia strădania de la capăt, în ciuda ironiei sisifice a oricărui demers de a aduce lumină în istoria lui :

“Înțelegi, aveam în mintea mea un plan”. [“*You see, I had a design in my mind*”, p.263]. “Că era un plan bun sau rău, asta nu discutăm acum ; întrebarea e, *Unde am făcut eu greșeala*, ce am făcut sau am omis să fac, pe cine sau ce anume am atins atunci într-un grad atât de

important cum reiese de aici. *Aveam un plan*. Ca să-l duc la bun sfârșit, aveam nevoie de bani, de o casă, o plantație, sclavi, o familie – bineînțeles, aici trebuind să intre și o nevastă. M-am pus pe treabă să-mi câștig toate astea, *fără să cer* nici un fel de favoare de la nimeni. O dată mi-am riscat chiar și viața, după cum ți-am spus, deși, *tot așa cum ți-am povestit*, nu m-am expus la riscul acesta doar pentru ca să-mi fac rost de o nevastă, deși până la urmă acesta a fost rezultatul. Dar nici asta nu are importanță în ce-ți spun eu : ajunge să-ți spun că aveam o nevastă, am acceptat-o cu toată buna-credință, ... fără ca eu personal să am vreo rețineră, și m-am așteptat și din partea lor la același lucru”¹⁸³.

Iluzia căreia Thomas Sutpen îi cade pradă se numește liber-arbitru. Fără ea, textul n-ar fi prins consistență – o consistență a ambiguității, firește. Impulsul creator trebuie să pornească de la credința în liberul-arbitru. Dar o încredere prea mare în propria voință, neasigurată de distanța ironică, se sancționează mai devreme sau mai târziu. Evident, prin suprapunerea unui alt “plan” (fie că-l numim “design” sau “plot”), care pornește de undeva “de sus”, de peste capetele muritorilor. Deocamdată, Thomas Sutpen mai crede că a avut de ales :

“Am fost pus în fața alegerii – *sau să închid ochii* la un fapt care-mi fusese impus *fără știrea mea* în timp ce eu *îmi construiam acțiunile* în vederea *înfăptuirii planului meu*, fapt care însemna negarea absolută și irevocabilă a planului meu ; sau *să mă țin mai departe de planul meu original* către țelul în înfăptuirea căruia eram confruntat cu această *negare*. Am ales, și am dus până la capăt după puterile mele *ispășirea pentru orice rău* aș fi putut face *prin alegerea mea, plătind chiar mai mult pentru privilegiul de a fi ales* așa cum am ales decât s-ar fi așteptat din partea mea să plătesc, sau chiar (*după lege*) mi s-ar fi cerut să plătesc. Și totuși sunt pus acum în fața unei a doua necesități de a alege, și factorul curios în asta este nu, așa cum ai arătat și dumneata și așa cum mi s-a părut și mie la început, că s-ar fi ivit necesitatea unei noi alegeri, ci că oricare ar fi alegerea pe care aș putea-o face, oricare ar fi acțiunea pe care aș putea-o alege, ea ar duce spre același rezultat : sau *îmi distrig propriul țel* cu mâna mea “ [“either destroy my design with my own hand”, p.274], “ceea ce se va întâmpla *dacă voi fi silit să-mi joc ultima carte*, sau *să nu fac nimic*, să las lucrurile să-și urmeze cursul pe care

știu că-l vor urma și să-mi văd planul desăvârșindu-se în chip normal și firesc și cu succes în ochii lumii, dar în ochii mei ar fi o batjocură și o trădare a băiețușului care se apropiase de ușa aceea acum cincizeci de ani și fusese izgonit, pentru a cărui răzbunare planul întreg fusese conceput și dus înainte până în momentul acestei a doua alegeri, această a doua alegere decurgând din prima care la rândul ei îmi fusese impusă ca rezultat al unei înțelegeri, al unui aranjament în care intrasem cu toată bunăcredința, fără să ascund nimic, în vreme ce partea cealaltă sau părțile celelalte îmi ascundeau singurul factor care ar fi putut distruge întregul plan și țelul însuși” [“concealed from me the one very factor which would destroy the entire PLAN & DESIGN which I had been working toward ...”, p.274] “în vederea căruia acționasem, ascunzându-mi-l atât de bine încât abia după ce se născuse copilul îmi dădusem seama că acest factor există -”¹⁸⁴.

Este evident că monologicul falknerian își are originea în chiar acea “oratorie din solitudine” la care se referea însuși autorul, într-o scrisoare către Malcolm Cowley, reproșându-și tocmai opulența barocă a stilului abordat în *Absalom, Absalom!*

Aceleași fragmente citate, cu aceleași sublinieri s-ar fi potrivit și ceva mai devreme în discuția noastră despre iluzia faustică a celei de a doua șanse. Încrederea nesăbuită în forța voinței proprii îl împinge pe acest Faust, întruchipat de Thomas Sutpen, în prăpastia fără fund a hybrisului. Până să se dezmeticească, vor avea grijă alții, cu alte planuri (sau design-uri, sau plot-uri) să-i pedepsească trufia. Chiar dacă cel pedepsit, orbit de nemăsurata-i ambiție, nici nu va băga de seamă ce i se urzește. Decât mult prea târziu.

*

* *

“Casa” lui Thomas Sutpen – adică textul literar – se ridică (și se va năruie, tot așa cum pânza Penelopei se destramă în umbra nopții) pe nisipurile mișcătoare ale îndoielii și întrebării (“unde am greșit...”). Cititorul căruia textul narațiunii i se adresează se înșeală amarnic dacă își închipuie (mânat de același hybris ce-l ametește chiar pe protagonist) că rostul lui este de a da soluții și răspunsuri.

Thomas Sutpen poate schimba mai multe roluri narative : din fals-erou, el se poate travesti în fals-narator, chiar în fals-emplotter (sau fals-designer, sau fals-plănuitor). Cititorului i se rezervă privilegiul de a vedea prin toate aceste travestiuri.

Iar dacă Thomas Sutpen se erijează în propriul său *emplotter*, el nu va scăpa de blestemul ironic al cel puțin unui *plotter* (citiți, vă rog, aici “conspirator, uneltitor, intrigant”). Din umbra Indiilor de Vest îl va urmări, pas cu pas, avocatul Eulaliei Bon. Și dacă mobilul acțiunilor lui Thomas Sutpen, (care se vor – cu disperare – coerente), este mai presus de bani și de avere, în general, el năzuind spre abstracțiunea unui *destin ales* (chiar dacă numai pentru compensația sentimentală cu care se simte dator față de băiatul nedreptățit ce fusese cândva), mobilul avocatului este pur material. “America’s business is business” – cum spunea un președinte al Statelor Unite. Avocatul Eulaliei Bon este adevăratul american, și nu Thomas Sutpen. Acesta din urmă se găsește la răspântia (sau “frontiera” ?) dintre un alter-ego american pur-sânge (avocatul soției haitiene, repudiate cu conștiință candid împăcată a chitanțelor) și celălalt alter-ego : arhitectul francez, artistul neînțeles. Această dublă alteritate îi conferă lui Thomas Sutpen ironicul statut de *Weltbürger* (cel puțin în notă parodistică).

Or, din acest punct, corespondența dintre Thomas Sutpen, ca protagonist *faulknerian emblematic*, și prototipul “eroului” specific lui Thomas Mann, sfâșiat între dimensiunea lui de (Welt)bürger (deci, dominat de grija averii și a afacerii) și aceea de artist (muzician, poet, filosof) – se verifică în modul cel mai convingător și fascinant. Către ce altceva poate aspira un “*Weltbürger*”, dacă nu spre condiția fără întoarcere a *hybris*-ului ? Și, mai departe, când într-o singură structură mentalo-afectivă încap atâtea individualități, cum ar putea scăpa acea personalitate complexă deamnațiunea solitudinii ? Trăind excesiv : prin prea multe epoci (ca Goethe ; ca Faust reîntinerit) ; prin prea multe locuri (“la șes”, în natalul oraș hanseatic ; “acolo sus”, în atmosfera rarefiată și morbidă a sanatoriului elvețian, pe un teritoriu fals-neutru disputat de “pedagogi” și “doctori” de o îndoielnică înțelepciune), aventurierul Hans Castorp îl întâlnește pe Thomas Sutpen în paradoxalul său amestec de candoare și precocitate. Și nici unul dintre ei nu alege drumul prudent-lăturalnic, ci numai calea directă clasică, goetheanul “*goldene Mittelweg*”.

Avocatul Eulaliei Bon apare pregnant în cel de-al VIII-lea capitol al cărții, evocat de Shreve, care spune despre Charles Bon că “știa că tot ce dorea avocatul erau banii”¹⁸⁵. Deși – sau, mai degrabă, tocmai pentru că aceasta este ipostaza tipică a avocatului, asupra căreia se insistă chiar, trebuie să fim în gardă. Simetria astfel obținută : arhitectul francez – constructor al casei copiilor “legitimi” ai lui Thomas Sutpen, deci, ca un alter-ego “justificat” al acestuia – față de avocatul Eulaliei Bon – ca substitut al lui Thomas Sutpen în repudiatul lui menaj dintâi și, deci, surrogat “patern”, “father figure”, pentru Charles Bon, fiul-bastard – ar fi prea evidentă. În pofida tuturor însemnărilor lui, contabilizând averea (și vulnerabilitatea) crescândă a lui Thomas Sutpen de-a lungul timpului – însemnări închipuite de Shreve – avocatul Eulaliei Bon își îndeplinește magistral rolul de “avocat al diavolului”. Datorită lui, design-ul (sau planul, sau plot-ul) lui Thomas Sutpen devine realmente *polifonic*, îngânat parodistic de socoteli financiare, aplicabile mai ales șantajului posibil (bigamie sau incest), care apare ca exclusiv o *chestiune de timp*. Avocatul Eulaliei Bon funcționează, astfel, ca o fidelă proiecție parodistică a lui Thomas Sutpen în ipostaza lui paternă, sortită eșecului. Fără avocat, povestea și-ar pierde nu numai din autenticitate, ci, în mod ironic, mai ales din “verosimilitudine”. Avocatul apare “din senin”, ca un prețios deus ex machina, tocmai când Shreve și Quentin trebuie să rezolve însăși problema verosimilitudinii: cine să-i fi spus lui Charles Bon despre tatăl său risipitor, cine să-l fi “convins” ca – la douăzeci și opt de ani și deja el însuși o comică versiune de pater familias (într-o căsătorie cu o metisă) – să-și înceapă studiile tomnatice tocmai la Universitatea din Mississippi, (“lângă Oxford, Mississippi, adică orașelul în care chiar autorul își petrecuse cea mai mare parte din viață), unde era student mult mai tânărul său frate vitreg, Henry Sutpen, căruia tatăl îi încredințase onoarea numelui de familie propriu. Fără avocatul Eulaliei Bon, canonul acesta, pe atâtea voci, nu și-ar găsi cheia. Fără avocat, monologul, și scrisoarea către Judith, și iubirea cavalerescă, și moartea în pragul porții iubitei, de mâna fratelui gelos – această întreagă polifonie palimpsestică numită Charles Bon – nu ar avea noimă. Dacă n-ar fi fost avocatul mamei lui, n-ar fi fost nici Charles Bon. Din punct de vedere naratologic, avocatul este tatăl simbolic al lui Charles Bon, oricât de ironic i-ar suna partitura.

De fapt, această interpretare se confirmă chiar prin “observația” zeflemitoare a lui Charles Bon, ce nici măcar nu ajunge rostită :

“Se pare că m-am născut pe lumea asta cu atât de puțini tați *încât am prea mulți frați să rănesc și să dau de rușine cât timp trăiesc și deci prea mulți urmași cărora să le las moștenire mica mea parte de suferință și de nedreptate, o dată mori*”¹⁸⁶.

Este cea mai poetică și mai riguroasă replică *polifonică* la vocea lui Quentin Compson din capitolul precedent, monologând și “filosofând” în aceeași notă parodistică, demnă de speculațiile unui Tristram Shandy. Obiectul năucitoarelor meditații este tot metafora paternă, de data aceasta numele tatălui reprezentându-l nu doar pe Mr. Compson, ci însuși principiul autorității paterne:

“Da”, spuse Quentin. “Cei doi copii”, gândindu-se. *Da. Poate că amândoi suntem tata. Poate că nimic nu se întâmplă o singură dată ci poate ca cercurile de apă după ce a căzut piatra, cercurile mișcându-se mai departe, lărgindu-se, și iazul acela legat de un fir îngust de apă, ombilical, de iazul de alături pe care tot primul îl hrănește, l-a hrănit, l-a alimentat cu apă, și chiar dacă acest al doilea iaz cuprinde apă de o altfel de temperatură, cu o altfel de consistență care a văzut, a simțit, își amintește, oglindește într-o tonalitate diferită cerul nesfârșit, neschimbător, asta nu mai are nici o importanță : ecoul în apă al acelei pietre a cărei cădere nici măcar n-o urmărise cu ochii îi alunecă acum pe suprafața apei în limitele zvâcnirii de început a cercurilor, în același ritm străvechi, de neșters gândindu-se. Da, suntem amândoi tata. Sau poate tata și cu mine suntem amândoi Shreve, poate că a fost nevoie de tata și cu mine de amândoi ca să-l facem pe Shreve sau de Shreve și cu mine de amândoi ca să-l facem pe tata sau poate de Thomas Sutpen ca să ne facă pe toți laolaltă*”¹⁸⁷.

Monologul lui Charles Bon corespunde unei metafore paterne dominate de ceea ce Jacques Lacan numește “forcluzia Numelui Tatălui” (i.e., corespondentul termenului freudian “Verwerfung” : *repudiere*, respingere, condamnare)¹⁸⁸. Repudierea apare ca un leit-motiv în relațiile lui Thomas Sutpen cu fiii săi : dacă cel dintâi născut, Charles Bon, este repudiat de tatăl său, Henry Sutpen – cel mai tânăr – își repudiază întreaga familie, plecând împreună cu Bon, în semn de protest când, “în 1860, de Crăciun, Sutpen interzice căsătoria dintre Judih și Bon” (conform “Tabelului cronologic”).

Dar monologul lui Quentin se referă la ceva dincolo de complexul lui Oedip, și anume la ceea ce Gaston Bachelard numește Complexul lui Caron și Complexul Ofeliei. Raportarea lui Quentin la principiul autorității paterne apare – în acest monolog – de rang egal, ca importanță cu semnificația simbolisticii apei. Sinteza astfel realizată prin monologul fiului înecat duce la un text poetic de o mare densitate metaforică.

*

* *

În universul diegetic faulknerian există multe elemente care stau sub semnul apei. Însă orice “inventariere” a lor trebuie să înceapă și să se încheie cu fluiditatea timpului. Atât consistența, cât și “mișcarea” timpului – care, în viziunea lui Paul Ricoeur, devine “umanizat” prin emplotment, prin impunerea unei structuri narative, numite “plot” în engleză și “subiect” în română – ne fac să ne gândim la cursul unui râu. Acest “râu” nu se poate deosebi prea mult de cel pomenit de Gaston Bachelard, evocând un metaforic “ținut natal” :

“Dar *ținutul natal* nu este atât o întindere cât o materie ; este un granit sau un pământ, un vânt sau o uscăciune, o apă sau o lumină. Ne materializăm reveriile în el; *prin el visul nostru își capătă adevărata substanță*: lui îi cerem culoarea noastră fundamentală. *Visând lângă râu*, mi-am dăruit imaginația apei, apei verzi și limpezi, apei care face pajiștile să înverzească. Nu mă pot așeza lângă râu fără să cad într-o reverie adâncă, fără *să-mi regăsesc fericirea... Și nu-i nevoie să fie râul din ținutul meu (natal), apa din ținutul meu. Apa anonimă îmi știe toate tainele. Aceeași amintire iese din toate fântânile*”¹⁸⁹.

Așadar, unitatea celor două dimensiuni cronologice rămâne indestructibilă, ceea ce-i conferă unui cronotop chiar valoarea universalității (sau a anonimității – în termenii lui Bachelard).

Dacă ținutului, al cărui “singur stăpân și proprietar” (“Sole owner & proprietor”) rămâne William Faulkner, Esq., râul Yoknapatawpha (a se vedea înțelesul cuvântului în idiomul amerindian !) îi dă viață și nume, apele lui inspiră aceeași reverie ca și bătrânul Mississippi – fluviul adevăratului ținut natal al lui William Faulkner.

De fapt, ținutul faulknerian își dobândește numele rămas celebru abia în procesul scrierii romanului *As I Lay Dying (Pe patul de moarte)* – al treilea din ciclul Yoknapatawpha, văzând lumina tiparului, pentru prima dată, în 1930, după romanele *Sartoris* și *The Sound and the Fury* – ambele lansate în 1929. În *As I Lay Dying*, Addie Bundren își dă ultima suflare în amurg – “cel mai faulknerian moment al zilei” (Joseph Blotner). Întâiul ei născut – Cash, dulgherul iscusit, îi face sicriul cu mâna lui, încă înaintea ca Addie să se stingă, *pe o ploaie cruntă*. Din această ploaie cumplită se va porni *potopul*, care se va pune – primul – de-a curmezișul păcătoasei odisei a neamului Bundren către cimitirul din Jefferson, singurul unde Addie accepta să fie îngropată. Așadar, *apa* botează acest ținut, în *As I Lay Dying*, nu numai prin fluviul Yoknapatawpha, care, pentru prima dată, apare ca punct de reper (sau, mai bine spus, *frontieră vie, fluentă, extrem-sudică*, a metaforei faulkneriene a Sudului Statelor Unite ale Americii) pe harta ținutului atâtor generații de familii – înrudite printr-o unică și inconfundabilă viziune auctorială tragicomică. *Apa* – ca revărsare violentă, dușmănoasă, deluviană, punând la încercare chiar virtutea, tăria diegetică a Bundrenilor – este cea care consfințește acest nume al halucinantului tărâm, cu duble valențe utopice-dystopice.

Însuși scriitorul oferă “traducerea” cuvântului Yoknapatawpha – “provenind din limba Indienilor Chikasaw și însemnând «*apa-străbate-agale-câmpia-întinsă*»”. Conform explicațiilor lui Joseph Blotner – excelentul biograf al lui William Faulkner – cuvântul Yoknapatawpha “apărea pe hărți vechi, transpus sub forma *Yockeney-Patafa*, pentru ca, în vremuri moderne, să se reducă la forma *Yocona*, numele purtat în prezent de fluviul respectiv”¹⁹⁰. Așadar, însuși “domeniul apocrif” al lui William Faulkner, Esq., stă sub semnul apei : o dată ca potop (căci numai un potop putea să boteze cumplitul tărâm...) și, a doua oară, ca *nume de împrumut*, deci ca transpunere metaforică a spiritului fluviului însuși, numit Yoknapatawpha. Ceea ce ne duce cu gândul la “bătrânul Mississippi”.

Ne-am pripit spunându-i “bătrânul” Mississippi, întrucât fluviile sunt mai presus de vârstă (tocmai pentru că timpul în sine are calitățile unui curs de râu ...). Probabil că ceea ce ne-ar justifica acest clișeu, “bătrânul Mississippi”, este tot literatură, și anume “cariera literară” a

fluviului, atestată de același clasic roman american, “de la care pornește întreg modernismul american” (cum spune Hemingway) : *Aventurile lui Huckleberry Finn*, de Mark Twain. Faulkner declara – în idiomul lui aproape intraductibil : “Twain was all our grandfather” (aprox. “Twain a fost bunicul nostru, al tuturor” ; dar poate și “Twain a fost tot ce-am avut, noi toți, ca bunic...”)¹⁹¹. T.S.Eliot, în studiul său introductiv la “Aventurile lui Huck Finn”, scris în 1950, la care ne face plăcere să ne întoarcem acum, nici nu mai scrie “Mississippi” referindu-se la fluviu. Acesta capătă statut alegoric, valoare universală, pașaportul supremei “anonimități” fictive (nu la însăși noțiunea de anonimitate ne conduce și insistența auto-persiflare a lui Faulkner, vorbind despre “apocrifele” sale ?...).

Pentru T.S.Eliot, *Aventurile lui Huckleberry Finn* rămâne cartea cea mare despre Băiat și Fluviu (“the Boy and the River”). *Fluviul* devine astfel însăși ipostaza alterității (otherness) Băiatului. Cât despre acesta din urmă, el poartă chipul inconfundabil al lui Huck Finn. Căci T.S.Eliot face o distincție – pe cât de subtilă, pe atât de cuceritoare – între cei doi băieți ai lui Mark Twain, Tom Sawyer și Huckleberry Finn. El spune :

“Tom este – cred eu – în mare măsură băiatul care fusese Mark Twain odinioară : el este mai degrabă *evocat* și *descriș* așa cum apărea în ochii celor mai vârstnici decât el, și mai puțin *creat*. Pe de altă parte, Huck Finn este băiatul care mai era Mark Twain încă, la vremea scrierii aventurilor sale. [...] Se pare că Mark Twain era un om care – poate că asemenea multora dintre noi – nu s-a maturizat în toate privințele niciodată. Am putea spune, chiar, că partea lui matură era băiețească, și că numai băiatul din el, adică Huck Finn, era adevăratul adult”¹⁹².

În reflexele Fluviului Yoknapatawpha, “apa-străbătând-agale-câmpia-întinsă”, cine n-ar recunoaște – în “portretul” schițat de T.S.Eliot lui Mark Twain – chipul urmașului său, William Faulkner, ca într-o oglindă ? Apa Fluviului este tocmai cea a botezului lui Faulkner în spiritul tradiției românești americane. Urmărind firul demonstrației lui T.S.Eliot, vom descoperi afinități tot mai limpezi între Fluviul lui Mark Twain și cel faulknerian :

“Huck este cel ce conferă stil cărții” – spune poetul-critic. “Fluviul îi dă cărții formă. Dacă n-ar fi Fluviul, cartea s-ar reduce la un șir de aventuri cu un final fericit. Un fluviu, un fluviu foarte mare și puternic,

reprezintă singura forță a naturii care poate determina cursul peregrinării omenești. Pe mare, hoinarul poate naviga sau se poate lăsa purtat de vânturi și curenți într-o direcție sau alta ; orice schimbare de vânt sau flux îi poate hotărâ soarta. În preerie, direcția mișcării este mai mult sau mai puțin la alegerea caravanei ; în munți va exista adesea o alternativă, o intuiție călăuzitoare către cea mai bună trecătoare. Dar Fluviul, cu al său curent puternic și rapid, este dictatorul plutei sau al vaporului cu aburi. Este un dictator înșelător și capricios. [...] *Fluviul nu poate fi nicicând reprezentat pe de-a-ntregul pe vreo hartă* ; el își schimbă ritmul, își mută albia într-un mod inexplicabil și de neînțeles ; el poate șterge brusc un banc de nisip și apoi poate înălța un altul unde odinioară cursul fusese navigabil”¹⁹³.

Cred că sublinierea pe care tocmai mi-am îngăduit-o aruncă cea mai provocatoare lumină asupra “hărții” faulkneriene – o “hartă” a cărei cheie trebuie să fi fost – de la bun început și cu bună știință – aruncată în apele fără popas ale fluviului Yoknapatawpha. Dacă misterioasa cheie rămâne pe veci pierdută, aceasta corespunde însăși dorinței/intenției “cartografului” și “stăpânului” fictiv al ținutului. Căci nu se poate închipui o farsă mai desăvârșită decât aceasta, “fluviul nu poate fi nicicând reprezentat pe de-a-ntregul pe o hartă” (“the river is never wholly chartable”) – ne avertizează T.S.Eliot. Cum de nu ne-am dat seama până acum ? Fluviul Yoknapatawpha însuși, pe “hartă” comitatului Yoknapatawpha, este chiar capcana, ficțiunea supremă, metafora absolută, pe care nu o vom putea nicicând tâlmăci (sau pricepe) pe deplin, care se va sustrage mereu, ironic, oricărei “fixări”, oricărui “emplotment” riguros și didactic ! Alunecosul fluviu Yoknapatawpha este farsa însăși, poezia care ne scapă și ne fascinează cu atât mai mult. William Faulkner, Esq. ne-a “tras pe sfoară” însăilându-și formidabilele povești și, pe deasupra, păcălindu-ne că ne arată și “unde” s-au petrecut. Nimic nu ne poate îndupleca “să-l iertăm”: doar să-i recitim și mai îndârjiți noianul de tall-tales (sau “povești vânătorești”, “gogonate”, “sfruntate”), umflate copios de apa năstrușnică a Fluviului Yoknapatawpha.

Așadar, acesta ne e “punctul de reper” de pe “hartă” poetului-seducător. Atâta vreme cât ne ghidăm după un fluviu, ale cărui izvoare și guri de vărsare nu încap într-o hartă, chiar harta devine o capcană, un

labirint, o Fata Morgana. Dar tocmai Fluviul ne pune la încercare demnitatea (și credința) de cititori. Așa cum arată T.S.Eliot:.

“Fluviul îi conferă cărții măreție. Ca și la Conrad, ni se amintește mereu de puterea înfricoșătoare a Naturii, și de singurătatea și nevolnicia Omului. Conrad rămâne pentru totdeauna observatorul european al tropicelor, ochiul omului alb contemplând Congo și zeii lui negri. Dar Mark Twain e de-al locului și Zeul Fluviului este propriul lui zeu. În calitatea lui de băștinaș îl acceptă el pe Zeul Fluviului, și tocmai prin supunerea lui își cucerește Omul demnitatea. Căci fără vreun Dumnezeu, Omul nu e nici măcar interesant...”¹⁹⁴.

Specific în structura lui de protagonist al unui *romance* american, și nu al unui *roman* european, Huck Finn se adaptează Fluviului care-i dă consistența. Atavismele ies din nou la suprafața (apei ?)... Căci nu găsim adesea, susținute cu toată seriozitatea, opinii critice care-i tăgăduiesc lui Faulkner calitatea de romancier ? Adesea, această dimensiune faulkneriană “aparte” este pusă pe seama experimentalismului său declarat, a dorinței sale de “nou” cu orice preț (care ni-i amintește chiar pe Ezra Pound și T.S.Eliot în poezie). Oricât de paradoxal ar părea, poate că tocmai apartenența lui Faulkner la tradiția prozei literare americane, dominate de specificul *romance*, și nicidecum de romanul-tipic pentru cultura și gustul european – îl pune adesea în lumina aparte de “ultim romancier”, cum îl definește Hugh Kenner (în eseul lui celebru, *The Last Novelist*) – și nu deschiderea lui spre modernism, adoptat, oricum, cu întârziere în patria lui.

Singularitatea lui Huck Finn este singularitatea tragi-comică a personajelor faulkneriene, care-și iau consistența de la apa-vie-străbătând-agale-câmpia-întinsă”. Așa cum arată T.S.Eliot, “pentru Huckleberry Finn, nu s-ar potrivi nici un final tragic, nici unul fericit. [...] Huck Finn trebuie să porceadă de nicăieri și să se îndrepte către nicăieri. Independența lui nu e cea a pionierului american tipic ori simbolic, ci independența vagabondului. *Existența lui pune sub semnul întrebării atât valorile Americii cât și pe cele ale Europei* ; el reprezintă –în egală măsură – un afront la adresa «spiritului de pionier», cât și la adresa «intrepidului în afaceri» ; el se situează într-o stare naturală la fel de detașată ca aceea a unui sfânt”¹⁹⁵.

Așadar, valorile puse sub semnul întrebării de un protagonist de statura lui Huck Finn (cum sunt atâtea în paginile lui William Faulkner), nu sunt nici strict americane, nici strict europene – ci valorile universale. Valori morale – în primul rând, inevitabil. Dar, la o a doua lectură, ni se arată – mai clar – valorile filosofice și cele estetice. Valabilitatea lor (sau, mai curând, a neliniștilor iscate de ele) nu ține nici de mode (i.e. TIMP), nici de specificul locului (i.e. SPAȚIU). Ele sunt clasicele valori în spiritul cărora generații întregi din familiile lumii și-au crescut copiii.

Huck Finn nu numai că nu se poate limita la un final tranșant-comic, sau tragic. El nu poate avea început sau sfârșit – cum spune și T.S.Eliot, pe care îl vom cita în continuare. Și aceasta datorită relației lui de simpatie cu Fluviul. Ar fi, oare, exagerat să vedem în această relație o reflectare a narcisismului despre care vorbește cartea lui Gaston Bachelard, *Apa și visele*? Nu numai că tentația conexiunii pare justificată, dar, contemplându-l pe Huck Finn ca personaj paradigmatic pentru mulți eroi faulknerieni, trebuie să remarcăm că nu numai imaginea personajului se reflectă în unda Fluviului, ci și Fluviul se reflectă în structura personajului. “Fără început și fără sfârșit” este o formulă potrivită atât pentru Băiat, cât și pentru Fluviu. Dar mai ales pentru TIMP – așa cum îl percepe Sfântul Augustin, ale cărui nedumeriri și frământări sunt puse în balanță cu aristoteliana nevoie de emplotment, în cartea lui Paul Ricoeur, *Temps et Récit*. Însăși consistența timpului este fluidă, nesupusă vreodată – decât iluzoriu, fictiv și convențional – fixării într-o ordine (logică, rațională, coerentă, gramaticală, cronologică) de emplotment, tot așa cum apele fluviului nu se vor supune nicicând – în realitate – cursului trasat simbolic pe o hartă! Fluviul Yoknapatawpha reprezintă esența metaforică a timpului, care, de fapt, pune întreaga hartă sub semnul întrebării, dacă nu cumva o zădărnicește de-a binelea.

“Întocmai ca și Huckleberry Finn”, conchide T.S.Eliot, “nici Fluviul însuși nu are început sau sfârșit. *La începuturile sale, el nu este încă Fluviul; la sfârșit, el nu mai este Fluviul.* Ceea ce noi numim izvoarele sale reprezintă abia o parte din sursele-i fără număr care curg laolaltă pentru a-l alcătui. *În ce punct al cursului său devine Mississippi ceea ce înseamnă Mississippi?*”¹⁹⁶.

Ceea ce ne pune pe gânduri este tirania Fluviului în ce privește structura cărții. Nu întâmplător tresărim la recunoașterea – în observația

lui T.S.Eliot – a unui cuvânt cu atâta greutate în discursul lui Thomas Sutpen : DESIGN (plan, subiect ; plot) :

“Fluviul nu tolerează *nici un plan* (The River cannot tolerate *any DESIGN*) al unei povești care este povestea lui, care îi poate amenința supremația. Lucrurile trebuie – pur și simplu – să li se întâmple, ici și colo, oamenilor care trăiesc de-a lungul malurilor lui sau care se încredințează curentului lui. Și este imposibil – în aceeași măsură pentru Huck, ca și pentru Fluviu – să aibă vreun început sau vreun sfârșit – *o carieră*”¹⁹⁷.

Redeschizând volumul biografic al lui Joseph Blotner, descoperim că obsesia acestui DESIGN (ca termen tipic faulknerian pentru ceea ce Ricoeur vede în emplotment) nici măcar n-a așteptat ca Thomas Sutpen “să vină pe lume”, pentru a se impune în mintea scriitorului – la fel de tiranic precum Fluviul din poetica demonstrație de critică a lui T.S.Eliot. Iată ce consemnează un interviu acordat de Faulkner pe vremea când *As I Lay Dying (Pe patul de moarte)* abia se lansa :

“Am descoperit nu numai că fiecare carte trebuia să aibă *un plan* (a DESIGN), ci că *întreaga producție* literară sau *sumă a operelor unui artist* trebuia să aibă un plan (a DESIGN)”¹⁹⁸.

De fapt, cum se traduce acest DESIGN faulknerian ? Mă tem că singurul lucru corect ar fi să-l lăsăm fără traducere, să-l acceptăm ca atare în citatul transpus în românește. Căci, de bună seamă, DESIGN, aici, înseamnă plan, plot, subiect – și nu înseamnă nici una dintre acestea ; ci, poate, un fel de sumă a tuturor, ceva mai presus de toate. Ce poate să fi vrut Faulkner să spună prin încifratul său Design – el, care și-a schimbat strategia stilistică de la o carte la alta, care a folosit atâtea tehnici narative câte a putut cuprinde virtuozitatea lui baroc-exuberantă -, oricum mai multe la număr decât numărul romanelor (18) pe care a avut vreme să le scrie, dacă lăsăm la o parte povestirile, care trebuie să se fi supus, și ele, totuși, unuia și aceluiași DESIGN ...

Să fie acest DESIGN sinonim – întrucâtva – cu ricoeurianul EMPLOTMENT ? Sau, mai degrabă, un fel de hartă, în care fiecare topos diegetic apare la locul lui, între două cursuri de râu – Tallahatchie – la Nord și Yoknapatawpha – la Sud, care, în loc să-i dea consistența, îi subminează orice pretenție de verosimilitate ? De vreme ce harta se referă

nu numai la locuri, ci și la momente din cursul tumultuos al ciclului Yoknapatawpha, nu numai ceasul, busola și pușca ne ajută să ne orientăm ... Sau poate că DESIGN-ul faulknerian nici nu vizează o “orientare”. Un DESIGN apocrif este menit să rămână un DESIGN aporetic.

*

* *

Așa cum ceva mai înainte ne-am ocupat de ambiguitățile fertile ale termenului PLOT, citit nu numai ca design, pattern, subiect, intrigă, plan – așadar, nu numai ca structură narativă în virtutea căreia incidentele romanului capătă un sens – ci și ca petic de pământ, proprietate, parcelă într-un cimitir – deci ca punct terminus al oricărei călătorii prin labirintul unei intrigi – încercăm, de această dată, într-un dialog pseudo-alchimic, să distingem valorile metaforice ale elementului-pereche al pământului: apa.

Un corp *viu* înseamnă 90% apă. *Humor* înseamnă – în primul rând – tot apă. *Humus* – ca replică aliterativă – înseamnă pământ, sol. Între ele apare *humanitas*: omenire, natura umană; cultură, civilizație.

Între viață și moarte – ca și între timp și o relativă eternitate – omul se plămădește din apă și lut. Și una, și cealaltă condiționează fazele existenței. Fascinant este însă, acum, pentru noi, să observăm cele două elemente alchimice hotărând *stiluri scriitoricești* – ca acelea ale romancierilor Thomas Mann și William Faulkner. Nu este vorba numai de valoarea simbolică a imaginilor apei (respectiv, ale celor legate de pământ) sau de semnificația unor teme pornind de la aceste elemente, ci chiar de opțiunile lor stilistice.

Parodia își trage seva din umor/*humor*. Ori, la Thomas Mann și la William Faulkner nu ne putem referi altfel decât ca la niște maeștri ai stilului parodistic – fiecare dintre cei doi particularizând valențele ironiei într-o manieră proprie, deja inconfundabilă.

Mai mult, în ceea ce-l privește pe William Faulkner, apartenența lui la modernism se atestă – în mare măsură – printr-un experimentalism stilistic, bazat pe o notă dominantă. Putem spune că toate manierele stilistice abordate de el reprezintă variațiuni pe aceeași temă tehnică – și anume pe tehnica joyceană de *stream-of-consciousness*. Nici o traducere

a acestui termen compus nu poate corespunde “exemplar” originalului – care, deja, este de mult acceptat ca un neologism necesar în toate limbile pentru care engleza rămâne “străină”. Dar “stream” înseamnă, totuși, flux, curent, ducând cu gândul la consistențe nu numai fluide, ci clar acvatic. Monologul interior și stilul indirect liber ne fac să percepem acest flux-al conștiinței chiar ca pe o secreție vitală (cum ar fi, de pildă, laptele mamei Addie, prin care ea comunică – *mai presus de cuvinte* – cu toți cei cărora le dă viață); sau ca pe sângele (“... care apă nu se face ...”), care pulsează nevăzut, pe sub stratul impersonal al cuvintelor din care e făcută cartea.

La Thomas Mann, marea apare ca un leit-motiv al morții în atâtea scrieri (muzical-contrapunctice): “Moartea la Veneția”, “Casa Buddenbrook”, “Mario și Vrăjitorul”. Dar apa nu ia doar forma mării. Tot apă este și “Zăpada” din capitolul al VI-lea al *Muntelui vrăjit*; tot apă este și oceanul timpului, pe țărmul căruia plimbarea e la fel de anevoioasă ca și pe creste înzăpezite, de munte. Tot apă este și “eterna supă” (die Ewigkeitssuppe) din capitolul al V-lea. Tot apă este și grăsimea, cea “care constituie plastica femeii” – cum declară suspectul savant și pictor amator, Dr. Behrens, în subcapitolul “Humaniora” (aproape de “humor”, aproape de “humus”), al aceluiași Capitol al V-lea. Dacă Paul Ricoeur – în studiul său din volumul al II-lea al operei *Timp și narațiune* – se concentrează pe aspecte de o anumită noblețe filosofică, apropo de *Muntele vrăjit*, noi ne vom asuma aici riscul de a aduce în discuție alte ipostaze ale apei – chiar dacă unele nu sunt nicidecum înălțătoare. Țesutul adipos este un astfel de exemplu.

Așadar, înainte de a-și lua inima-n dinți pentru a-i face Clavdiei Chauchat declarația de dragoste în limba franceză, Hans Castorp îl vizitează pe Dr. Behrens acasă, întovărășit de bunul Joachim. Aici va descoperi portretul făcut de “Radamante” d-nei Chauchat, pentru care fuseseră necesare “cel puțin douăzeci de ședințe”. Interesul trezit de portret ține de cu totul alte motive decât cele estetice. Ba chiar se poate spune că presupusele considerente estetice ar fi un impediment în contemplarea tabloului:

“D-na Chauchat părea cu zece ani mai în vârstă decât era în realitate, așa cum se întâmplă de obicei cu portretele făcute de amatori care încearcă

să redea caracterul unei fizionomii. Pe figură se pusese prea mult roșu, nasul părea greșit desenat, nuanța părului nu era fericită și cam prea apropiată de culoarea paiului, gura strâmbă, farmecul specific al chipului nu fusese surprins și nu era izbutit datorită faptului că artistul exagerase totul în mod grosolan, iar ansamblul – care nu avea decât o foarte îndepărtată înrudire cu un portret – se prezenta în mod vădit ca produsul unui amator de mână a doua. Însă Hans Castorp nu se arătă chiar atât de pretențios în ceea ce privea asemănarea; îi ajungea legătura ce exista între pânză și persoana doamnei Chauchat, portretul *trebuia* s-o reprezinte pe d-na Chauchat care pozase ea însăși în acest apartament, atât îi era suficient și de aceea repeta emoționat:

- Leită!"¹⁹⁹.

Portretul Claudiei Chauchat apare ca o vulgară mască de carnaval, anticipând conversația "frânțuzească" din teribila Noapte a Valpurgiei. Astfel încât, discuția despre plastica femeii, al cărei suport este grăsimea, nu mai poate strica nimic. Ba chiar din contra: demistificarea ironică, "științifică", face să fie iertată gafa unei "opere" kitsch. Cel puțin în această împrejurare, Behrens-Radamante (cu ochii lui „lăcrămoși" – deci, copleșiți tot de apă) este preferabil în ipostaza lui medicală:

"- [...] Așadar, spuneați că plastica femeii o constituie grăsimea?

- Da, grăsimea! Spuse pe un ton categoric consilierul aulic, care tocmai deschisese un dulap, scoțând cele necesare pentru prepararea cafelei: o râșniță turcească cilindrică, apoi cutia cu două despărțituri pentru cafea și zahăr, ibricul cu mânerul lung, cutia cu zahăr și cutia pentru cafeaua râșnită, toate din alamă. Palmatină, stearină, oleină, spuse el și vărsă boabele de cafea dintr-o cutie de tinichea în râșnița căreia începu să-i învâртеască manivela. După cum vedeți, domnilor, prepar singur totul de la început, așa are un gust mult mai bun. – Dar ce-ți închipuiai? Credeai că plastica femeii e făcută din ambrozie?

- Nu, o știam foarte bine. Totuși, mi se pare ciudat s-o aud, spuse Hans Castorp.

[...]

- Chiar și a dumitale, spuse Behrens, chiar și plastica organismului d-tale, în măsura în care se poate vorbi despre ea, este, firește, *tot grăsime*, deși nu chiar în aceeași proporție ca la femei. La noi, bărbații, grăsimea

nu constituie în general decât a douăzecea parte din greutatea trupului. în vreme ce la femei formează a șaisprezecea parte. Fără țesutul elastic al dermei n-am fi cu toții decât niște zbârciogi. O dată cu trecerea anilor elasticitatea dispare și atunci se produce faimoasa și atât de puțin estetica zbârcire a pielii. Acest țesut elastic este plin de grăsime, mai ales pe pieptul și pântecul femeii, dar și pe coapse, într-un cuvânt pretutindeni unde se găsește câte ceva pentru inimă și mână. Tălpile sunt, de asemenea, grase, dar și predispuse la gâdilă”²⁰⁰.

Urmează – concomitent cu degustarea cafelei din ceșcuțele dăruite consilierului aulic de către o excentrică prințesă egipteană – o lecție despre pielea umană, apoi una despre limfă. Ironia insistenței asupra pielii umane trimite direct la mitul patologiei dermato-venerice – reprezentativ pentru pesimismul cultural de fin-du-siècle (a se vedea, Nietzsche sau Baudelaire...) cel puțin în aceeași măsură în care bolile respiratorii aparțin clișeele romantice. Venera se insinuează în discuție, oricum, prin modelul, grosolan “idealizat”, al Clavdiei Chauchat. Este o conversație *despre* Mme Chauchat (și nu numai despre ea), *în absența* ei (și departe, oricum, de viața propriu-zisă, de erotismul propriu-zis, de moartea propriu-zisă)... Recurența acestui tip de conversație la Thomas Mann este o caracteristică a stilului său. Tot atât de adevărat este și faptul că această conversație *despre* personaje-cheie, *în absența* acestora, reprezintă o marcă stilistică a lui William Faulkner: tocmai această strategie stilistică justifică prezența Corei și a lui Tull în *As I Lay Dying*; a lui Quentin Compson și a lui Shreve McCannon – în *Absalom, Absalom!*, a lui Quentin și a lui Jason Compson în *The Sound and the Fury*. Fie că dialogul este autentic, sau de-abia mscat sub forma unui monolog, specific “oratoriei din solitudine” de care autorul însuși se plângea – conversația aceasta rămâne coloana vertebrală a atâtor dintre capodoperele ce ne-au rămas – atât de la Thomas Mann, cât și de la William Faulkner. Cu deosebirea că, în vreme ce Thomas Mann nu va renunța nicicând la naratorul omniscient – ca o moștenire stilistică a epocilor “clasice” ale romanului european -, William Faulkner își plasează partenerii acestui tip de conversație și în rolul de naratori. Aceasta este urma stilistică lăsată de Joseph Conrad asupra meșteșugului scriitoricesc faulknerian.

Dar demonstrația pseudomefistofelică a consilierului aulic Behrens nu se oprește aici. Tentația de a descifra o amuzantă relație intertextuală între acest fragment faustic al *Muntelui vrăjit* și povestirea intitulată “The Most Beautified” - despre care am amintit ceva mai devreme, este puternică. Tonul de șarlatanie solemnă al “maestrului iluzionist” (un atât de grosier negustor de “senzații tari”) reprezintă puntea acestei intertextualități. În povestirea lui Burgess, Helena din Troia este “reconstruită”: mai întâi – scheletul; apoi – mușchii; apoi – organele interne (creierul, inclusiv); apoi, în chip de “desăvârșire a operei”: învelișul dermei. Când Helena din Troia deschide ochii spre publicul “beneficiar” al acestui număr de circ, studenții, (cu minți mediocre), ai lui Dr.Faustus sunt deja prea dezgustați de parada ingredientelor “Celei mai înfrumusețate”. Tocmai acesta este motivul eșecului: căci, deși demonstrația reușește, pretenția de verosimilitudine eșuează. Tocmai de aceea singurul “beneficiar” virtual al “experimentului” rămâne Prințul Hamlet – care este *absent*, chemat fiind acasă în sumbra-patrie, pentru dubla și absurdă ceremonie funerar-matrimonială. El singur ar fi crezut ce vedea!

Ca și cum ar declara, triumfător că “Totul e ficțiune!”/ “Totul e iluzie!”/ “Totul e deșertăciune!” – consilierul aulic Behrens își epatează “discipolul” – la fel de amator ca și el însuși:

“- *Totul e apă!* răspunse Behrens . Așadar, te interesează și chimia organică? În cea mai mare măsură, *apa* este cea care alcătuiește clasicul trup al omului, adică nimic mai bun și din nimic mai rău, și nu există nici o cauză mai profundă care să te enerveze. Substanța uscată reprezintă abia 25%, din care 20% este formată din albuș de ou, din albuminoide, dacă vrei să te exprimi în termeni mai aleși, cărora nu li se adaugă, în definitiv, decât un pic de grăsime și sare – asta este aproape tot. [...] *Ce vrei să-ți mai povestesc?* Avem acolo, în plasma musculară, un fel de albumină, miosinogenul, care într-un trup mort se încheagă, devine fibrină musculară și provoacă rigiditatea cadaverică.

- Ah, așa-i, *rigiditatea cadaverică*, zise Hans Castorp vesel. Foarte bine, foarte bine. Și pe urmă vine analiza generală, *anatomia mormântului*.

- Da, bineînțeles. De altfel, ai exprimat frumos această stare. Atunci, toată chestia capătă proporții. Se împrăștie, ca să spun așa. *Gândește-te, atâta apă!* Și, de altfel, chiar și celelalte ingrediente lipsite de viață se

conservă foarte prost, putrezesc și se descompun în combinații mai simple, anorganice.

- Putrefacție, descompunere, spuse Hans Castorp, dar, după câte știu, acestea sunt *combustii*, combinații cu oxigenul.

- Foarte just. *Oxidare!*

- *Și viața?*

- De asemenea. Viața de asemenea, tinere. *Tot oxidare*. Viața este mai cu seamă o oxidare a albuminei celulelor, din ea izvorăște buna noastră *căldură animală*, din care, câteodată, avem chiar prea multă. Mda, *a trăi înseamnă a muri, nu-i nimic de înfrumusețat în chestia asta* – une destruction organique, așa cum a numit viața nu știu care francez cu frivolitatea lui înnăscută. De altfel, acesta este mirosul pe care-l are viața. Atunci când credem că e altfel, înseamnă că judecata noastră e coruptă”²⁰¹.

Deci, cvartetul elementelor se completează: oxidarea aduce în scenă focul și aerul. Viața și moartea se joacă schimbând numai combinația și ordinea (design? plot?) elementelor: acestea, însă, rămân mereu în joc. “Nu-i nimic de înfrumusețat în chestia asta”, vine replica tăioasă a medicului cinic. Moartea deja intra în calcul în timp ce corpul Elenei din Troia se umplea cu ficatul, stomacul, intestinele, plămâni și inima de rigoare. Studenții lui Faust (din povestirea post-modernă a lui Anthony Burgess), suferă nu de stomacuri prea gingașe, ci de minți prea mărginite, ca să vadă – dincolo de toate acestea – frumusețea. Idealul estetic nu e sinonim cu un tratament cosmetic. Pentru cel din urmă nu e nevoie de imaginația poetică, de intuirea sensului care transcede forma.

“- *Și când te interesezi de viață*, spuse Hans Castorp, *te interesezi mai ales de moarte*. Este adevărat?

- Ei, dar până la sfârșit există o diferență între ele. *Viața* este ceea ce, în transformarea materiei, *păstrează forma*.

- De ce să păstreze forma?

- De ce? Ei, dar ce spui acum nu-i *deloc umanist*.

- *Forma e ceva de care nu trebuie să-ți pese*.

- Hotărât că astăzi ești cam îndrăzneț. Ai ceva deosebit de agresiv”²⁰².

Consilierul aulic Behrens va curma dialogul aici: învățacelul a devenit neliniștitor. Hans Castorp nu vrea să-i pese de formă așa cum

Micului Prinț nu trebuie să-i pese de spinii trandafirului. “Agresivitatea” unei atare declarații de nesupunere are o notă sentimentală, o slăbiciune specifică tinereții. Aceasta este doar una dintre trăsăturile prin care Hans Castorp și Quentin Compson comunică precum într-un joc al afinităților electiv.

*
* *

Farmecul unor scriitori ca Thomas Mann și William Faulkner constă tocmai în longevitatea carierelor lor de autori mai degrabă controversați decât glorificați. Ceea ce unei zone a criticii i se impune ca virtuozitate artistică, celelalte tabere îi apare ca stângăcie. Și în cazul scriitorului european, și în cel al americanului, “afinitățile electiv” hotărăsc sorții de izbândă ai unei relații de compatibilitate cu cititorul.

Irving Howe²⁰³ – unul dintre clasicii criticii faulkneriene – găsește că simbolul ceasornicului din secțiunea Quentin a romanului *The Sound and the Fury (Zgomotul și Furia)* se remarcă printr-o nejustificată emfază.

“Este de așteptat ca această secțiune să conțină – din plin – referiri temporale, și pe întreg parcursul ei se poate auzi amenințatorul ticăit neîncetat – care alcătuiește un fundal adecvat pentru o minte conștientă că timpul îi expiră. Toate acestea sunt duse la bun sfârșit în secțiunea Quentin, dar Faulkner – fie dintr-o *obscură identificare cu Quentin*, fie dintr-o *prea mare plăcere a experimentului* – se simte obligat să prolifereze o multitudine de simboluri și să le întrebuințeze ca vehicule grele de *mesaje didactice*. După o vreme, structurile simbolice se urmăresc ca și când ele ar reprezenta un scop în sine, și nu doar un mijloc de validare a narațiunii.

Pasajul în care Quentin merge la ceasornicar arată cât de *artificial* poate deveni simbolismul. Intrând în prăvălia ceasornicarului, Quentin întreabă dacă vreunul dintre ceasornicele din vitrină arată ora exactă. “Nu”, răspunde omul, “încă n-au fost potrivite”.

«Erau vreo duzină de ceasornice în vitrină, indicând o duzină de ore diferite și fiecare din ele cu aceeași siguranță agresivă și contradictorie, (exact ca a ceasornicului meu, care nu mai avea ace deloc. Contrazicându-se unul pe celălalt. Îl auzeam pe al meu, ticăind într-una

în buzunar, chiar dacă nimeni nu-l vedea, chiar dacă nu anunța nimic – presupunând că ar fi putut cineva s-o facă».

Problema acestui pasaj este că el nu conține aproape nimic altceva decât simbolism. Impus numai de dragul *paralelei*, și destul de *nejustificat* – dacă este luat în sens literal – incidentul nu se leagă semnificativ de acțiunea precedentă. *Faulkner însuși* – și nu Quentin – este cel care *are nevoie de vizita la ceasornicar*. Așadar, simbolismul nu e mai mult decât o dedublare perfidă a ceea ce romanul prezintă în termeni direct dramatici, și anume: faptului că Quentin este copleșit de o confuzie a valorilor și că el trăiește în timpuri ieșite din matcă²⁰⁴.

Irving Howe tocmai arătase mai devreme că slăbiciunea lui Quentin l-ar face pe acesta incompatibil cu insistentele aluzii fualkneriene la Hamlet. Dacă ar fi așa, atunci nici Hans Castorp nu ar avea “tăria” cerută de o rescriere a mitului faustic în 1924 (anul primei publicări a romanului *Der Zauberberg*). Argumentul nostru în favoarea valabilității ambelor tipuri de discurs palimpsestic, cu atât mai mult cu cât simbolismul fiecăruia este în plină exaltare, constă într-o imagine din *Muntele vrăjit*, dominată de același semn al ceasornicului.

“Am mai menționat adeseori” – începe omniscientul narator – “că nu vrem să-l facem nici mai bun, dar nici mai rău decât este, și, prin urmare, n-o să ascundem că se silea de multe ori *să-și răscumpere slăbiciunea* reprobabilă față de anumite desfătări mistice – pe care și le provoca în mod conștient și intenționat – *cu eforturi făcute în sens contrar*. Putea să stea *cu ceasul de buzunar în mână* – ceasornicul lui de aur, plat și lucios, căruia îi deschidea *capacul gravat cu monogramă* – și să privească o vreme *cadranul de porțelan*, împodobit cu *două rânduri de cifre arabe, în negru și în roșu*, pe care *cele două ace de aur*, cizelate cu finețe și eleganță, se depărtau unul de celălalt, în vreme ce *secundarul subțire* se învârtea absorbit de mersul zvâcnit în mica sa lume. Hans Castorp își ațintea ochii spre el *ca măcar un singur minut să-l oprească sau măcar să-l întârzie*, de parcă ar fi vrut *să prindă timpul de coadă*. Micul ac, însă, își urma cu pași sălțați cărarea, fără să-i pese de cifrele la care ajungea, pe care le atingea în treacăt și sărea peste ele lăsându-le *în urmă, tot mai în urmă*, luând goana mereu de la capăt și mereu ajungând s-o pornească din nou. *Îi erau complet indiferente scopurile, segmentele, jaloanele. Ar fi trebuit să se oprească, o clipă măcar, la șaizeci, sau cel*

puțin să facă un semn oarecare că *în acest loc s-a încheiat ceva*. Dar, după modul cum se zorea să treacă peste și dincolo, exact la fel ca și peste cea mai mică linie, necifrată, îți dădea seama că *pentru el toate cifrele și subdiviziunile din drum nu aveau alt rol decât să fie doborâte și depășite, și că rostul lui era numai să gonească, să gonească mereu...* Și atunci, Hans Castorp își vâra ceasornicul *în buzunarul de la vestă și lăsa timpul în voia lui*²⁰⁵.

Dacă simbolismul lui Faulkner ar fi ostentativ și didactic, ce s-ar mai putea spune despre simbolismul lui Thomas Mann? Descriind (cu o minuțiozitate de ceasornic) absurdul însuși al convenționalității cronologice, cei doi scriitori se întâlnesc, pornind din puncte diferite. Dacă printre rândurile lui Thomas Mann citim tânguirea faustică a lui Goethe: “Verweile, doch, du bist so schön!” (“Clipă, stai, ești atât de frumoasă!”) – cine se putea adăposti în simbolismul faulknerian, dacă nu chiar Shakespeare? De ce trebuia mai multă obscuritate? Poate că, într-adevăr, Quentin este un personaj slab. Dar – atunci – când se poate spune despre Hamlet că s-a distins prin fermitate? Ce altceva reprezintă Hamlet – dacă nu însăși ezitarea, nehotărârea, reținerea în fața acțiunii? Prin ce și-ar justifica o presupusă superioritate șovăiala lui Hamlet față de îndoiala și nesiguranța, neîncrederea în sine, a lui Quentin?

Ceasornicul lui Quentin are trănicia absurdă a relicvelor de familie, legându-l pe tânăr de memoria bunicului său – ca prim stăpân al bijuteriei de exactitate. Ceasornicul lui Hans Castorp este cel fără trecut, lipsit de noblețea bijuteriei de familie: monograma de pe capacul de aur și prospețimea culorilor delicatelor elemente din fragila sa alcătuire atestă, încă o dată, singurătatea tânărului și neajutorarea lui înaintea timpului. Paradoxal, de data aceasta, din punct de vedere al ceasornicelor, protagonistul american este mai profund marcat de apartenența sa la o tradiție, decât pare a fi hamburghezul Hans Castorp. Deși acesta din urmă ajunge să fie crescut, mai întâi, de un bunic, mai apoi de niște unchi dinspre mamă, rămânând – de la o vârstă foarte fragedă – orfan de ambii părinți, Quentin, plecat pe drumul lui fără întoarcere, lăsând în urmă-i o familie completă de supraviețuitori, mult mai puțin înzestrați decât el, dar și mult mai decși să trăiască, declară, la un moment dat, că nu are mamă. Prin aceasta, el “se înfrățește” cu Darl Bundren, fiul respins de Addie până și “pe patul [ei] de moarte”. Dar, sfârșind la azilul de

nebuni din Jackson, Darl își descoperă afinitățile cu Benjy Compson. Sinuciderea îi revine exclusiv lui Quentin. Mai mult, alegând înecarea, Quentin își dovedește apartenența la un topos hamletian pe o dominantă feminină: este chiar acel Complex al Ofeliei, descris de Gaston Bachelard în eseuul său “despre imaginația materiei”, intitulat *Apa și visele*.

Dacă cele două universuri diegetice ar putea comunica, o altă relație s-ar deschide între Quentin Compson și Hans Castorp, pe considerentul vârstei. Dar aceasta o aflăm nu din *The Sound and The Fury*, ci din ironica “Genealogie” care încheie romanul *Absalom, Absalom!*. Aici, Quentin Castorp apare ca “născut la Jefferson, 1891”, în vreme ce Shrevlin McCannon, colegul lui de cameră de la Harvard, apare ca “născut la Edmondson, Alberta, Canada, 1890”. Shreve va trăi experiența primului război mondial, ca ofițer în corpul medical al armatei regale canadiene în Franța. El va supraviețui aceste încercări, ajungând să-și practice profesiunea de chirurg la Edmonton, Alberta —deci, în locurile natale.

Luând ca punct de reper primul război mondial, observăm că nu numai Quentin și Shreve sunt de-o vârstă, dar și că Hans Castorp și Quentin Compson aparțin aceleiași generații – prin urmare, unor mentalități foarte apropiate – în ce privește convenția istorică a timpului. Și mai este ceva: eliberat din atmosfera halucinantă a muntelui vrăjit și pornit la război pentru patria sa cu soartă tragică, cine știe dacă Hans Castorp nu s-a întâlnit, undeva, chiar cu Shreve McCannon? Oricum, vocația de duhovnic a acestuia din urmă s-ar fi completat – tot ironic – cu ocupația de chirurg. Iar Hans Castorp, pacientul cu veleități de medic amator, ar fi găsit limbajul potrivit în care să se înțeleagă cu Shreve. Care, probabil, l-ar fi întrebat, după ce i-ar fi smuls confesiunea, cu același cinism și aceeași candoare de odinioară, la Harvard, când îl spovedea pe Quentin: “De ce urăști Nordul?”. “Nu-l urăsc”, ar fi răspuns Hans Castorp. “Nu-l urăsc. Nu-l urăsc”...

*

*

*

Timpul ceasornicelor de la șesul civilizată se aliniază după GMT – Meridianul 0. Aceasta o știe orice ceasornicar de vocație, cum ar fi, de pildă tenebrosul Unchi Drosselmeier, meșterul pendulelor, dar și

misteriosul alter-ego al Spărgătorului-de-Nuci al lui E.Th.A. Hoffmann din povestea de Crăciun.

Nu același lucru se întâmplă la mari altitudini. Nu numai locuitorii luxoaselor stabilimente de la Davos își permit luxul “pierderii noțiunii timpului”. Se pare că acesta este un simptom al înălțimilor, indiferent de meridian. “Acolo sus”, timpul este perceput ca “o atenuare” (“an attenuation”) sau ca “apele unui flux”:

“Nu-și mai aducea aminte dacă fusese iarna și apoi primăvara și apoi să-i ajungă din urmă și să le-o ia înainte *pe drum*, sau dacă ei ajunseseră din urmă și *trecuseră apoi într-o succesiune înceată anotimpurile pe când coborau la vale, sau dacă mersul lor la vale trecuse astfel prin anotimpuri, și ei fără să înainteze paralel cu timpul, ci coborând perpendicular prin temperatură și prin climaturi – o (nu i-ar fi putut spune o perioadă de timp pentru că așa cum își amintea el sau cum îi spusese bunicului că-și amintește, n-avea nici un început bine delimitat și nici un sfârșit bine precizat. Poate că *atenuare* este un cuvânt mai potrivit) – o atenuare de la un fel de inerție furibundă și o imobilitate răbdătoare, [...] și în timpul căreia nici nu păreau să înainteze ci doar să atârne suspendați în vreme ce pământul însuși se schimba, se povârnea și se lățea din albia muntoasă unde se născuseră ei cu toții, urcând, ieșindu-le în întâmpinare ca apele unui flux, [...]; pământul, lumea, ridicându-se în jurul lor și alunecând pe lângă ei ca și cum căruța s-ar fi mișcat pe o piatră de moară”²⁰⁶.*

Nu sunt munții Elveției, ci ai Virginiei de Vest, dinainte ca statul Virginia de Vest să apară pe harta oficială a Statelor Unite ale Americii. Și fragmentul acestui flux de (non-)amintiri, din vremuri imemorabile și care preced începutul “poveștii” propriu-zise a lui Thomas Sutpen, se găsește în paginile romanului *Absalom, Absalom!*. Ceea ce frapează nu este doar consonanța cu tipul de poetică a timpului întâlnit la Thomas Mann, ci corespondența intimă dintre metafora timpului ca fluviu și stilul în care este ea exprimată. Fragmentul se poate analiza ca o mostră a tehnicii cunoscute, sub influența Formaliștilor Ruși, ca “Laying bare”(sau dezvoltare-dezvăluire a convenției literare alese chiar în timp ce aceasta funcționează).

Ca și în cazul lui Thomas Mann, întreaga operă narativă a lui William Faulkner pare pusă în slujba unei poetici a timpului: în virtutea

ei, orice tentativă de emplotment ajunge, în cele din urmă învinsă, demascată, dezvăluită (printr-un artificiu de “laying bare”). Faptul că Thomas Sutpen povestește, pur și simplu, *numai* episoade care-i justifică propriul “design” (plan), lăsând în umbră orice alte detalii, vorbește pentru fidelitatea lui de narator față de niște principii autoimpuse:

“... Și asta, spunea bunicul, era pentru el și mai incredibil chiar decât faptul că ajunsese acolo din Virginia, pentru că *asta însemna timp, un spațiu a cărei străbatere arăta că fusese și un fel de răgaz la dispoziția lui întrucât timpul este mai lung decât orice fel de distanță*, în vreme ce cealaltă treabă, plecarea de pe ogoare și refugiarea în casa baricadată, părea să se fi petrecut cu un fel de *anihilare violentă*, care probabil că fusese *la fel de scurtă în timp ca și timpul cât s-ar fi putut povesti* – însăși *condensarea timpului* era chezașul propriei lui violențe, și *povestind totul în felul lui plăcut, anecdotic, ușor pedant* [“forensic”] ca și cum *tocmai și-ar fi adus aminte treptat...*”²⁰⁷.

Pasajul este reprezentativ pentru tensiunea dintre Erzählzeit și erzählte Zeit, desigur, dar și pentru aceea dintre timpul povestit și experiența timpului proiectată în proza literară. Acestea sunt – însă – tocmai dimensiunile urmărite de Paul Ricoeur în discuția lui asupra reprezentării experienței temporale în arta romanului *Muntele vrăjii* al lui Thomas Mann. Cel de-al șaptelea capitol al cărții, intitulat “Plimbare pe țârm” (un titlu în care apare metafora oceanică a timpului – devenită leit-motiv al întregii opere a lui Thomas Mann), cuprinde – pe lângă episodul contemplării ceasornicului – variațiuni pe tema ambiguității timpului – încă de la primele rânduri.

“Oare timpul însuși poate fi povestit, ca atare, în sine și pentru sine? Nu, iar o asemenea încercare ar fi, într-adevăr, nebunească”²⁰⁸.

Candoarea lui Thomas Sutpen în postura lui de povestitor pare să fie un ecou al “candorii” acestui narator omniscient, căreia cititorul i se supune amuzat, neîncrezător și totuși recunoscător pentru momentul de detașare față de povestirea în sine. Muntele (talazul de pământ încremenit) rămâne la fel de impenetrabil ca și marea:

“Mergi, mergi mereu ... *Niciodată n-o să te mai întorci la timp dintr-o asemenea plimbare, căci ai pierdut timpul și el te-a pierdut pe tine*. O, mare, iată, suntem departe de tine, dar, povestind, ne îndreptăm spre tine toate gândurile și toată dragostea noastră, invocându-te anume și cu glas

tare, căci tu trebuie să fii prezentă în povestirea noastră, cum ai fost mereu și cum în mod discret vei fi mereu ... [...] Tălăzuirea clocotește, val de val se izbește ricoșând ca un vuiet limpede-nfundat și fășâie – [...] – iar această rumoare confuză acoperă totul, foșnește încet, făcându-ne să nu mai auzim nici un alt glas din lume. Îți ești profund de-ajuns ție însuși, și **uifi** în plină conștiință ... [...] Mergem, mergem mereu – dar cât e de când mergem? Cât e de departe? Și ce se află apoi? Nimic nu ne schimbă pasul, «acolo» este la fel cu «aici», «înainte vreme» este asemenea cu «acum» și cu «după aceea»: *timpul se îneacă în infinita monotonie a spațiului*, mișcarea de la un capăt la celălalt capăt *nu mai este mișcare* și acolo unde mișcarea nu mai este mișcare, *nu mai există timp*”²⁰⁹.

Așadar, ca să poată “umaniza timpul prin povestire”, naratorul trebuie să rățăcească o vreme pe țărmul oceanului timpului, să simtă “gustul ușor amăruî al eternității”. Când Faulkner scrie despre timp ca despre “o atenuare”, sau ca fiind “mai lung decât orice fel de distanță”, acestea sunt doar unde concentrice ale aceluiași sâmbure de eternitate, la care se referă atâteștiutorul povestitor “de modă veche”, omniprezent în paginile lui Thomas Mann.

Poate că acesta este chiar motivul pentru care Thomas Mann a rămas rezervat – de-a lungul întregii lui cariere – față de experimentele moderniste în materie de emplotment: el cunoștea, dinainte, inegalitatea dintre cel mai ambițios artificiu de emplotment și timp. Dimpotrivă, trecând prin toate fazele modernismului narativ, încercând o multitudine de variante de emplotment, William Faulkner pare să fi ajuns, paradoxal, la aceeași concluzie: prin povestire, artistul se măsoară cu noțiunea de timp, care depășește chiar “planul”/”subiectul”/”designul” cel mai bine ticluit, nesupunându-se nici unei limite de început sau de sfârșit. “Plimbarea pe țărm” lasă, totuși, în urmă, “gustul ușor amăruî al eternității”...

⑥ *LIGHT IN AUGUST*

a) Speraște pentru trecut

*Light in August*²¹⁰ (“Lumină de august”)²¹¹ vede lumina tiparului pentru prima dată în 1932 – așadar după *As I Lay Dying* și înainte de *Absalom, Absalom!*. Urma poveștilor trecute prin acest roman rămâne întipărită pe harta orașului Jefferson. Casele acestor povești se află de-a

stânga hărții, pe partea de vest: “Locuința pastorului Hightower, unde a fost ucis Christmas” se găsește între “Biserica spre care Thomas Sutpen mâna în goană trăsura” și “Casa domnișoarei Joanna Burden, unde Christmas a ucis-o, și unde s-a născut copilul Lenei Grove”. “Fierăstrăul unde Byron Bunch a văzut-o prima dată pe Lena Grove” se află între “Tribunalul unde a depus mărturie Temple Drake, și Moniumentul Soldatului Confederat, pe care Benjy trebuia să-l ocotească pe la stânga” și “Casa domnișoarei Rosa Coldfield”. Drumul “Spre Mottstown, unde Jason Compson a pierdut urma nepoată-si, și pe unde au trebuit să treacă Anse Bundren și băieții lui pentru a ajunge la Jefferson” traversează Râul Yoknapatawpha. Deci, pe aici trebuie să fi ajuns și Joe Christmas la Mottstown, orașul bunicilor săi materni, punctul terminus al goanei lui, de hărțuit fără țintă:

“- Mottstown. Am ajuns.

Privind, zărește fumul plutind jos pe cer, dincolo de un colț abia vizibil; a intrat din nou *pe drumul pe care merge de treizeci de ani. Fusese un drum pavat, pe care trebuia să mergi repede. Drumul descrisese un cerc înlăuntrul căruia el se afla încă. Deși în ultimele șapte zile nu mersese pe un drum pavat, ajunsese totuși mai departe decât în cei treizeci de ani de până acum*²¹².

Traectoria circulară a lui Joe Christmas ne oferă, poate, cea mai concentrată imagine faulkneriană a cercului desenat de Paul Ricoeur: nu ca un “cerc vicios”, ci ca un “cerc refăcut”, cuprins între polii timpului și ai narațiunii. Drumul lui Joe Christmas către Mottstown reflectă însuși postulatul ricoeurian al umanizării timpului prin narațiune:

“Și totuși se afla încă *în interiorul cercului*. «Și totuși am ajuns mai departe în aceste șapte zile decât în toți cei treizeci de ani», se gândește el. «Dar n-am ieșit niciodată din acest cerc. Niciodată n-am putut ieși din cerc prin ce-am făcut și prin ce nu mai pot desface nicicând», se gândește el calm, stând pe capră, cu ghetele, ghetele negre mirosind a negru, în fața lui: semnul acesta de pe gleznele lui, mărturie categorică și de neșters a mareei negre urcând de-a lungul picioarelor lui, *dinspre tălpi spre cap, așa cum suie moartea*²¹³.

Drumul spre Mottstown e drumul spre moarte – pentru Joe Christmas. Dar nici măcar moartea nu amenință perfecțiunea cercului descris între noțiunea, abstractă, de timp și povestirea – ca unică reacție

umană posibilă la misterioasa provocare. Moartea este și ea o întâmplare de pe drum; pătrunde în poveste. Dar povestea se termină tot acolo unde și tot atunci când se termină și timpul însuși. Povestirea este răspunsul omenesc, pe măsură, la cumplita ghicitoare a timpului. În miezul cercului stă făptura ce-și caută, cu puterile-i limitate, tâlcul propriei istorii: “Niciodată n-am putut ieși din cerc prin ce-am făcut și prin ce nu mai pot desface nicicând”.

Dar pe același drum trebuie să fi ieșit din Jefferson și Lena Grove, cu puiul ei și Byron Bunch. Numai că în direcție opusă: drumul ei abia se deschide spre viață, mai are atâtea peripeții înaintea, încât e prea ocupată ca să contemple moartea:

“Da, dom’le. *Nu poți să întreci o femeie*. Fiindcă știi ce cred? *Cred că ea pur și simplu călătorea*. Nu cred că avea vreo intenție de a găsi pe oricine va fi urmărit. Nu cred că avusese vreodată această intenție, numai că nu i-o spusese încă. Cred că atunci era pentru prima dată în viața ei că se găsea la o distanță mai mare de casă decât ar fi putut să parcurgă înapoi, pe jos, la apusul soarelui. *Și că ajunsese atât de departe, bine sănătoasă, cu atâția oameni care avuseseră grijă de ea*. Așa că eu cred că se hotărâse să călătorească și mai departe și să vadă cât putea mai mult, întrucât cred că-și dădea seama că de data asta, *dacă avea să se stabilească undeva, avea să fie pentru tot restul vieții*. Așa cred eu. Stătea acolo în spate, în camion, *cu el lângă ea și cu copilul care nu încetase să sugă, care tot sugea de vreo zece mile încoace, ca într-unul din vagoanele acelea restaurant din tren, și se tot uita pe afară la stâlpii de telefon și la gardurile care treceau ca o paradă la circ*”²¹⁴.

În orice direcție ar apuca-o drumeții falknerieni, povestirea nu-și dezmente orbita. Pământul – chiar și acela pe care s-ar afla teribilul orașel Jefferson, Yoknapatawpha – e rotund:

“... Fiindcă după câtva timp am spus:

- Iată-ne la Salisbury, și ea zice,

- Ce?, și eu zic,

- Salisbury, Tennessee, și m-am uitat înapoi și i-am văzut fața. Și era ca și cum și-ar fi pregătit-o, și aștepta să fie surprinsă, și știa că atunci când avea să vină această surpriză, *avea să se bucure*. Și surpriza veni și ea fu mulțumită. Pentru că a zis:

- la te uită. *Se descurcă omul*. Nici n-am plecat din Alabama decât de două luni și am și ajuns în Tennessee”²¹⁵.

În Introducerea sa la *Light in August*, Cleanth Books pune pe seama bucolicei armonii cu natura a Lenei – nu numai perplexitatea reverendului Hightower înfruntând o asemenea personalitate, ci chiar previzibila repulsie pe care Lena Grove ar fi stârnit-o în Joe Christmas – dacă le-ar fi fost dat să se întâlnească vreodată.

“Calea lui Joe” – scrie Cleanth Brooks – “este, de la bun început, osândită. [...] Joe este – literalmente – un disperat; dar există o intensitate eroică în strădania lui de a se găsi pe sine, și în refuzul său de a recurge la compromis sau de a cădea la învoială cu orice forță din afară. Ca orice acțiune autentic tragică, agonia lui este, în cele din urmă, o încheștare cu el însuși, și Joe are partea lui de eroism.

Dimpotrivă, Lena este total lipsită de eroism; e o plăsmuire pastorală, mai degrabă, chiar pastoral-comică. *Dar ea are propria-i demnitate și este conștientă de limitele ei firești, în aceeași măsură în care Joe este conștient de ale sale*. Prezența ei servește plasării luptei eroice a lui Joe în contextul deplin al experienței umane. *În opoziție cu eforturile violente ale lui Joe, Lena reprezintă inerția naturii: viața ei este imemorială și se va repeta în viețile fiicelor ei*. Hightower are o viziune a “neamului omenesc de soi bun ... năpădind bunul pământ, trăgându-se din șalele zdravene [ale Lenei], din mamă-n fiică, fără zor și fără grabă”²¹⁶.

Dintru început, Cleanth Brooks ne avertizează că *Light in August* este un roman cu totul aparte (pe harta apocrifelor faulkneriene): cititorul novice este invitat să lase de o parte “orice noțiuni stereotipe de «material» faulknerian”.

Astfel, întorcându-ne la harta-ghicitoare, mai citim o dată legenda: ... Populația, Albi, 6298; Negri, 9313...”. Care – pe hartă – să fie granița dintre cele două cifre (pseudo) exacte? Până unde să ne mai încredem în William Faulkner, Esq. – Sole Owner & Proprietor? Să fie Joe Christmas inclus în diferența dintre două mulțimi: una – ipocrit albă, alta – neconvingător neagră? Amatorii de speculații cabalistice – (și cum ne-am putea sustrage unei asemenea suspiciuni ...) – nu vor trece cu vederea forța de seducție (divină? diabolică?) a unei cifre ca 3015 – prin care mulțimea de negri își afirmă superioritatea numerică față de mulțimea

de albi. Ea – diferența – reprezintă jumătate din numărul dintăi și o treime din cel din urmă. Cât de “pură” este nuanța acestei victorii? Nu este aceasta, mai curând, zona intermediară, purgatoriul unora ca Jim Bond sau/și Joe Christmas? Și, de fapt, cine ține evidența și distribuie locuri în ordine, pe această hartă halucinantă? Câtă vreme “singurul stăpân și proprietar” reprezintă, el însuși, o dată “exactă”, luată în calcul la acest fictiv recensământ, nu ne rămâne decât să citim printre rânduri: adică să profităm de date absente.

Ticluită abil, cu cifre, legenda hărții trece sub tăcere un amănunt esențial: data întocmirii. Așadar, albi erau în număr de 6298 înainte sau după nașterea copilului Lenei Grove? Negrii erau 9313 – cu tot cu Joe Christmas, înainte sau după căsăpirea lui de către Percy Grimm?

Ceea ce “îi scapă” cartografului este, așadar, tot timpul. Așa cum scrie Joseph W. Reed, Jr. în studiul său dedicat acestei cărți, inclus în antologia de *Modern Critical Views: William Faulkner*, redactată de Harold Bloom,

“*Aici trecutul este decisiv: libertatea individuală sau constrângerea sunt date, în primul rând, de succesul sau eșecul unui personaj în confruntarea cu propriu-i trecut, în împăcarea lui cu rămășițele nerostite, sau, adesea, chiar nedefinite ale experiențelor sale de cunoaștere, credință și faptă. Și acest trecut, mai mult sau mai puțin, îi determină prezentul. Personajele care izbutesc să integreze ceea ce au fost în ceea ce sunt ele acum, reușesc să scape. Dintre cele care nu reușesc, unele se zdrobesc atunci când prezentul lor întâlnește prezentul altcuiva sau când A FOST al lor începe să constituie, pentru ele, un TREBUIE SĂ FIE: Hightower își găsește o amăgitoare capcană prin supunerea-i la un trecut ales de el însuși, selectat anume pentru a-i înlocui și înlătura, permanent, prezentul. [...]*

Nici un trecut din această carte nu este pecelluit – în afara oricăror riscuri și la o distanță sigură – față de prezent”²¹⁷.

Ne-am hazarda să spunem aici că tocmai această insinuare a trecutului în orice inflexiune a prezentului aduce prospețimea, surpriza, ironia destinelor din *Light in August*. Obsesia timpului, adesea exprimată prin răzvrătirea față de limitele artificial gramaticale sau cronologice, converge cu obsesia morții (ca limită temporală absolută) și, inevitabil, cu ironica omniprezență a iubirii.

Astfel, cel mai șocant aspect al “temei erotice” (cum se numește convențional), așa cum este ea dezvoltată în această carte unică, este, poate, evidenta “nepotrivire de caracter”, în virtutea căreia scriitorul își alcătuieste cuplurile de protagoniști. În pofida atâtor speculații critice, susținând o armonie inefabilă – (cum ar fi masculinitatea Joannei Burden față de homosexualitatea latentă a lui Joe Christmas,; statutul de deșeză și de marginalizat, comun celor doi) – Joanna Burden și Joe Christmas formează, împreună, orice altceva decât un cuplu ideal (“a love match”). Tot așa stau lucrurile și cu Lena Grove și Byron Bunch. Nici unul dintre membrii acestor “cupluri pentru eternitate” – (cu toate nuanțele macabre ale acestei expresii...) – nu pretinde, măcar o clipă, că, “orbit de iubire”, ar putea ignora ironia (dacă nu chiar grotescul) acestor (ne)potriviri. Și totuși, ceva (mai inefabil decât iubirea?...) îi ține împreună. Până la capăt. La bine și la rău. Să fie lumina de august? Un Puck întârziat încurcă iar borcanele. Și astfel deschidem ochii, încă o dată, în plin vis (coșmar?...) al unui asfințit de vară ...

Aceasta nu e nicidecum singura “probă” în virtutea căreia (re)stabilim paternitatea shakespeariană a “apocrifelor” “singurului proprietar și stăpân”. În șirul “zilelor de mâine”, grăbite să se scurgă în genunea trecutului – întocmai cum arată Sfântul Augustin în Cartea a XI-a a *Confesiunilor* sale -, zestrea (mai) Marelui Will din arta lui William Faulkner face să vibreze și strune mai grave decât cele din *Visul unei nopți de vară*:

“«Va să zică acum totul s-a terminat, s-a sfârșit», se gândi el calm, șezând la umbra deasă a tufișurilor, auzind ultima bătaie a orologiului îndepărtat sunând și pierind în depărtări. Era un loc unde o ajunsese, o găsisese într-una din nopțile pătimașe de acum doi ani. *Dar asta se întâmplase într-o altă vreme, într-o altă viață.* Acum totul era nemișcat, liniștit, pământul fecund și răcoros respira adânc. *Întunericul era plin de voci, miriade de voci, venite din toate timpurile pe care le cunoscuse, de parcă tot trecutul era un desen fără relief*”. [“... as though all the past was a flat pattern”]. “Și care mergea înainte: mâine seară, *toate zilele de mâine*, o parte a desenului fără nici un relief, mergând înainte”. [“And going on: tomorrow night, *all the tomorrows*, to be a part of *that flat pattern*, going on”]. “Se gândi la asta cu o uimire calmă: continuând, miriade de glasuri, obișnuite, întrucât tot ce fusese vreodată era la fel cu

tot ce avea să fie, întrucât ziua de mâine care avea-să-fie și cea-care-fuse era la fel”. [“... since *all that hat ever been* was the same as all that *was to be*, since *tomorrow to-be* and *had-been* would be the same. *Then it was time*”]. “Și atunci se făcu ora”²¹⁸.

Spre ce mai poate să tindă, atunci, un suflet sfâșiat, cum e cel al lui Joe Christmas, dacă nu spre un trecut, în care tot ce era de împlinit se va fi împlinit deja, demult? “Demult” și nu “mâine”, este răspunsul chinuitorului “când?” al lui Joe Christmas. Câtă vreme ne putem imagina că avem “amintiri despre viitor”, ce ne-ar putea împiedica să nutrim “speranțe pentru trecut”? Câtă vreme rămânem pe tărâmul de vis al unui asfințit de vară – adică în coordonatele unei ficțiuni cu hartă în regulă -, chiar și în deznădejde mai este o șansă:

“«*Poate că deja am și făcut-o*», se gândi. «*Poate că nici nu o mai am de făcut acum*». I se părea că vede ziua aurie deschizându-i-se pașnic înainte, aidoma unui coridor, ca o draperie, fără grabă, dată la o parte, *dinaintea unui clarobscur neclintit*. I se părea că, așa cum sta acolo, *ziua aurie îl contempla somnoroasă*, precum o pisică aurie somnolentă, întinsă pe burtă...”²¹⁹.

b) “**Inter arma ...**”

Faulkner avea să remarce mai târziu că, prin Percy Grimm, crease un nazist încă înainte de a vedea vreodată cuvântul prin ziare”²²⁰, notează Cleanth Brooks într-o paranteză din Introducerea sa la ediția 1968 a romanului *Light in August*. Criticul american arată aici că, așa cum romancierul nu este susceptibil de a fi justificat, întrucâtva, crima lui Joe Christmas, prezentându-i antecedentele, tot astfel – nici prezentarea evoluției lui Percy Grimm de până în ziua linșajului lui Joe Christmas nu reprezintă o sugestie de circumstanțe atenuante. Atitudinea lui Faulkner este cea a artistului în căutarea adevărului, așa cum precizează Cleanth Brooks. Prin complexitatea artei lui, scriitorul doar ne invită la o meditație asupra adevărului, care – așa cum spunea cândva Oscar Wilde – este arareori pur și nicicând simplu.

Bineînțeles, romancierul ideal nici nu justifică, nici nu acuză. Cerința obiectivității în literatură ne duce cu gândul direct la Wayne C.Booth:

“Există acest adevăr sigur în privința cerinței de obiectivitate la un autor: indiciile asupra iubirilor și urilor netransfigurate ale autorului real sunt aproape întotdeauna fatale. Dar recunoașterea clară a acestui adevăr nu ne poate conduce la doctrinele privitoare la tehnică, și nu ne poate determina să-i cerem autorului să elimine din romanele sale iubirea și ura și nici judecățile pe care se fundamentează acestea. *Emoțiile și judecățile autorului implicat sunt [...] însuși materialul din care sunt plămădite marile romane*”²²¹.

Desigur, în realizarea portretului lui Percy Grimm – (din nou, numele potrivit – fie în engleză, fie în germană – pentru personajul potrivit) -, Faulkner nu-și confundă rolul nici cu cel al avocatului, nici cu cel al acuzării. Dar retorica artei lui românești, în acest caz, sună inconfundabil satiric:

“Și apoi, deodată, viața se deschisese înaintea lui, precisă și limpede. Anii irosiți în care nu arătase *nici un fel de înclinare pentru învățat*, în care fusese cunoscut ca leneș, recalcitrant, lipsit de ambiție, erau în urma lui, uitați. Putea să vadă acum viața deschizându-i-se înainte, *simplă și inevitabilă ca un culoar pustiu, total eliberat de nevoia de a mai trebui să gândească sau să decidă*, adumându-și acum și purtându-și sarcina tot atât de *strălucit și de ușor și de marțial ca și alama insignelor lui: o credință sublimă și implicită în curajul fizic și în ascultarea orbească și convingerea că rasa albă este superioară oricărei alteia și tuturor raselor și că rasa americană este superioară tuturor celorlalți oameni*, și că tot ce i se va cere vreodată ca plată pentru această credință, pentru acest privilegiu, va fi propria sa viață”²²².

Într-adevăr, nici măcar un scriitor de geniu, cum este William Faulkner nu poate bănuși ce forță anticipativă pulsează latent în arta lui. Faulkner a apucat să recunoască, în Percy Grimm, prototipul nazistului; pentru că viața scriitorului s-a întrerupt în 1962 ... Dar dacă ar fi fost – azi – în viață? În ce limbă se aude discursul lui Percy Grimm, la sfârșitul anilor nouăzeci?...

“*Inter arma silent musae*”. Dar se pare că tot Cicero ar fi spus și: “*Inter arma silent leges*”.

În polifonia faulkneriană, charismaticul Percy Grimm este contrapunctat de Gavin Stevens, cu care facem cunoștință în același capitol, al nouăsprezecelea, al romanului *Lumină de august*:

„Gavin Stevens avea totuși o altă teorie. El e procuror districtual, are studiile făcute la Harvard, e membru al Asociației Phi Beta Kappa; un bărbat înalt, deșirat, fumând mereu dintr-o pipă de cocean de porumb, cu o hălăciugă de păr cenușiu ca fierul și purtând întotdeauna un costum gri închis, larg și șifonat. Familia lui e de mult în Jefferson; străbunii lui erau proprietari de sclavi prin aceste locuri și bunicul lui îl cunoscuse (și îi urăse, și-l felicitase în public pe Colonelul Sartoris când muriseră) pe bunicul și pe fratele lui Miss Burden. Se poartă degajat cu oamenii de la țară, cu alegătorii și cu jurații; poate fi văzut din când în când cinchit printre salopetele de pe verandele prăvăliilor de țară, după-amiezi în tregi de vară, pălăvrăgind cu oamenii pe limba lor despre nimic”²²³.

Am renunțat la sublinieri, pentru că ar fi de subliniat întreg citatul. Față de tânărul de douăzeci și cinci de ani, neconsolat că “s-a născut prea târziu” pentru a participa la Primul război mondial, Gavin Stevens are nu numai avantajul vârstei. Atitudinea lui față de acest război ni se va dezvălui, savuros, într-un roman de amurg al carierei lui William Faulkner, și anume în *The Mansion* (1959), cunoscut la noi sub titlul “Conacul”. Aici, Gavin Stevens îl va înlocui – în jocul contrastelor – pe Percy Grimm cu Flem Snopes, un personaj nu mai puțin abject, însă pe nuanțe diferite. Exprimat (articulat? ...) fie în limba americană, fie în germană (fie în orice altă limbă, a oricărui popor care a cunoscut – cel puțin, istoric – gradul de civilizație atins de secolul douăzeci) – militarismul nu a reușit nicicând să-și cucerească adepți și suporterii printre artiștii și gânditorii autentici.

Gavin Stevens, spre deosebire de Percy Grimm – (fiul unui negustor de fierărie) – aparține “aristocrației” jeffersoniene, cu părțile ei bune și cu cele rele. El reprezintă legea (redușă, ca și artele, la tăcere în vremuri tulburi ...); el este cel care îl sfătuieste pe Joe Christmas să-și recunoască vina, asigurându-l că pedeapsa îi va fi condamnarea pe viață. El are grijă apoi, de bunica și bunicul, (la fel de fanatic precum Percy Grimm), lui Christmas, să ajungă acasă și să aștepte cadavrul nepotului linșat. Dacă nu-și poate schimba nici bunicii, nici străbunicii, Gavin Stevens își asumă, cel puțin, responsabilitatea propriei vieți. Astfel că – din nou, în contrast cu antitalentul lui Percy Grimm pentru învățătură -, în primăvara anului 1914, ceea ce-l mâna spre Europa, și chiar spre Germania, nu era nicidecum entuziasmul pentru un război ce se prefigura inevitabil, ci,

dimpotrivă, dorința de a-și continua studiile – după Harvard – la o universitate germană.

Interesant este că, surprins de război în plină studenție, Gavin Stevens luptă de partea francezilor – exact cum ar fi făcut și Percy Grimm, dacă n-ar fi avut ghinionul de a se naște prea târziu pentru suprema demonstrație de eroism. Numai că pe cei doi îi delimitează strict motivele: dacă Percy Grimm ar fi avut ocazia, ar fi luptat de partea francezilor – exclusiv dintr-un exacerbat patriotism american. “Patriotismul” acesta american îl transformă pe Percy Grimm într-un personaj arhetipal al întregului nostru secol. Fanatismul “patrioților” de factura lui Percy Grimm suportă și traducerea în limba germană, e drept; dar și “retroversiunea” în americană – într-un târziu, trecând prin faza de McCarthyism.

În Marele Război – “ultimul război romantic”, în viziunea lui Thomas Mann – Gavin Stevens ar fi fost, deci, camarad de arme cu tânărul chirurg Shrevlin McCannon – “duhovnicul” lui Quentin Compson. Și amândoi s-ar fi confruntat cu “inamicul” Hans Castorp, smuls de-un “bubuit de tunet”, din reveriile lui, din inima *Muntelui vrăjit*. Halal soldați! Unul și unul, făcuți pentru gloria marțială ...Dar, cum se spune adesea, e pentru cine se nimerește. Nu pentru combatanți de vocație, ca Percy Grimm, care, și dacă ratează ocazia unui război mondial, tot născocesc vreo pricină de linșaj.

În legătură cu motivația atitudinii lui în vremurile Primului război mondial, Gavin Stevens îi răspunde prietenului său, V.K.Ratliff:

“«Cum se face că, după toate poveștile despre înrudirea cu cultura germană, având armata germană sub nas, te-ai dat peste cap și ai șters-o la francezi?!» Mi-a răspuns scurt: «Am greșit». Iar peste un an când l-am întrebat: «Dar cum rămâne cu minunata lor muzică, cum rămâne cu minunata lor filosofie mistică?» – mi-a răspuns doar atât: «Toate acestea continuă să fie minunate. Dar, să știi, cuvântul “mistică” nu se potrivește. *Și muzica, și filosofia se nasc din obscuritate, din beznă, Nu din umbră, ci din obscuritate, din beznă. Iar omul are nevoie de lumină. Omul trebuie să trăiască într-o lumină vie, permanentă, necruțătoare, astfel încât fiecare umbră să fie precisă, caracteristică și originală: umbra purității sau ticăloșiei sale proprii, personale. Tot răul omenirii s-a născut în obscuritate, în beznă, acolo unde omul nu este urmărit de conturul propriei sale diformități»*”²²⁴.

Așadar, de la început: “Fiat lux!”, până în ultima clipă: “Mehr Licht!”. Să fie “Lumina de august” izvorâtă din însuși momentul creației divine, sau din strigătul faustic al poetului, ce nu se îndură să se despartă de lumea – bună și rea -, din care ochii lui au primit atâta bucurie?

CAPITOLUL IV

ALBUMUL DE FAMILIE. ASPECTE BAHTINIENE (ȘI NU NUMAI) LA THOMAS MANN ȘI WILLIAM FAULKNER

① LACRYMOSA

“La urmă de tot, sub numele părinților săi, el își citi propriul său nume, însemnat cu scrisul mărunț, aruncat repede pe hârtie, al tatălui său: Justus, Johann, Kaspar, născut în ziua de 15 aprilie 1861 – și asta îl înveseli oarecum – apoi se ridică puțin, își întinse alene mâinile după riglă și toc, potrivii rigla sub numele lui, își lăsă privirile să-i lunece încă o dată peste întregul furnicar genealogic și, în sfârșit, cu o expresie liniștită, cu o concentrare absentă, mecanic și ca prin vis, trase cu tocul de aur, de la un capăt la altul al hârtiei, o frumoasă linie dublă, cea de deasupra puțin mai groasă, așa cum trebuia să-și împodobească fiecare foaie din caietul de aritmetică... La urmă își înclină capul pe umăr, ca și cum ar fi vrut să-și examineze opera, apoi își întoarse fața în altă parte.

După-masă, senatorul îl chemă la dânsul și, cu sprâncenele încruntate, se răsti la el:

- Ce-i asta? Cum a ajuns aici? Tu ai făcut-o?

Trebui să se gândească o clipă dacă într-adevăr el o făcuse și în cele din urmă răspunse sfios și timid:

- Da ...

- Ce înseamnă asta? Ce te-a apucat? Răspunde! [...]

Micul Johann se dădu un pas înapoi și, ducându-și mâna la obraz, îngâimă:

- Credeam ... credeam ... că nu mai urmează nimic ...”²²⁵

Contemplându-și numele – “oarecum înveselit” – în “furnicarul genealogic”, Hanno Buddenbrook apare aici surprins într-o reverie narcisiacă – în care subconștientul lui răspunde unor premoniții, descifrabile doar pentru tatăl copilului, Thomas Buddenbrook. Singura contribuție a lui Hanno la arborele genealogic al Casei Buddenbrook este pur decorativă: o linie dublă, ca aceea cu care își împodobește caietul de aritmetică – dar categorică: un semn clar al sfârșitului.

Și totuși, episodul citat nu încheie cartea lui Thomas Mann, **Casa Buddenbrook. Declinul unei familii** (pentru prima dată publicată în primul an al secolului nostru). Până la final se mai consumă trei morți: cea a doamnei consul Elisabeth Buddenbrook (mama lui Thomas Buddenbrook și bunica lui Hanno Buddenbrook); apoi, pe rând, moartea lui Thomas Buddenbrook și cea a fiului său, adolescentul Hanno Buddenbrook – partenerii acestui dialog.

Naratorul omniscient lasă moartea bunicii și, apoi, cea a tatălui să se filtreze prin conștiința băiatului. Prea mic și prea înfricoșat pentru a îndrăzni să se sustragă ceremoniei, Hanno își însoțește părinții la catafalcul bunicii paterne.

Ceea ce ne interesează aici cu precădere este reacția copilului, de respingere a evidenței morții, sau, mai bine spus, refuzul de a recunoaște în “străina”, în “păpușa de ceară” din sicriu, pe cea care îi fusese bunică. În faulkneriana tragi-comedie **As I Lay Dying**, Vardaman, cel mai mic membru al grotescului alai mortuar și ultimul copil al lui Addie Bundren, are aceeași vehemență în ton, repetând: “Mama mea e pește”:

“Aceasta nu era bunica. Era boneta ei de sărbătoare, cu panglici albe de mătase și cărarea brun-roșcată pe dedesubt. Dar acest nas ascuțit, aceste buze surpate, această bărbie ieșită înaintea, aceste mâini galbene, străvezii, împreunate pe piept, a căror răceală și rigiditate parcă se simțea nu erau ale ei. Era o străină, o păpușă de ceară, și ideea de a o înălța și de a o omagia astfel avea ceva înfiorător. Și Hanno se uită spre salonul cu peisaje, ca și cum în clipa următoare, de acolo ar fi trebuit să apară adevărata bunică ..”²²⁶

Miasma cadaverică rămâne în urma carnavalescului cortegiu funerar al lui Addie. În general, expresivitatea olfactivă domină textul faulknerian (în atâtea alte pagini, aerul de Yoknapatawpha se recunoaște după luxurianța parfumurilor de verbină, glicină și ale altor somptuoase flori

ale Vechiului Sud: să ne amintim, numai, de Miss Jenny Du Pre, îngrijind superba grădină a decimatului clan Sartoris; sau de valurile de flori însoțind înmormântarea, în ritm de jazz, a lui Red, din romanul **Sanctuary**. Tocmai sub imperiul olfactivului, lui Vardaman îi vine ideea să găurească lada de coșmar ce-i servește mamei lui drept coșciug, pentru ca Addie “să poată respira...”

Contrastul dintre parfumul florilor și duhoarea putrefacției în lucru depășește nivelul unui detaliu naturalist, la Thomas Mann. Minuțiozitatea descrierii poartă marca unei ironii inconfundabile, numai a lui:

“... micul Johann stătea în picioare lângă catafalc, amețit de parfumurile nenumăratelor jerbe și coroane de flori, printre care, ușor de tot și perceptibil numai în răstimpuri, se amesteca un alt miros, necunoscut, și totuși straniu de familiar. [...] [...] Ochii lui căprui cu reflexe aurii, împresurați de umbre albastre, priveau fața cadavrului, clipind, cu o expresie de repulsie și curiozitate. Respira încet și cu ezitări, fiindcă la fiecare respirație aștepta mirosul, mirosul acela străin și totuși atât de familiar, pe care nici valurile de mireme ale florilor nu izbuteau să-l înăbușe de tot...”²²⁷

Florile țin de cosmetizarea morții, de clișeul solemn al unei ipostaze umane care nu e “nici măcar tristă”. Gândurile lui Hans Castorp la catafalcul bunicului său adoptiv, Hans Lorenz Castorp, vin ca un ecou al observațiilor lui Hanno, copleșit de straniul amestec de mirosuri. De fapt, moartea și boala, definiții pentru condiția umană, cimentează apartenența la o familie, fie că aceasta poartă numele de Buddenbrook, fie de Castorp:

“În cele trei sau patru luni după decesul tatălui, uitase moartea; acum, însă, își amintea de ea, și toate impresiile de atunci se restabileau întocmai, simultane și pătrunzătoare în ciudățenia lor fără asemănare. [...]”

Moartea era de o esență pioasă, semnificativă, și de o frumusețe tristă ce se înălța din spirit, dar, în același timp, era și de o natură cu totul alta, aproape contrară, foarte trupească, foarte materială, pe care n-o puteai socoti nici frumoasă, nici semnificativă, nici pioasă și nici măcar tristă. Înfățișarea solemn-spirituală se realiza prin somptuoasa așezare în sicriu a defunctului, prin bogăția florilor, prin mănunchiurile de frunze de palmier, care, cum se știe, simbolizează pacea cerească [...]. Dar, pe deasupra – așa cum micul Hans Castorp nu încetase să observe, măcar

că nu și-o mărturisea cu glas tare – toate împreună și, mai ales, cantitatea de flori, în special tuberozele, răspândite pretutindeni, aveau ca scop să ascundă cealaltă față a morții, care nu era ici frumoasă, nici cu adevărat tristă, ci mai degrabă puțin cam necuviincioasă, de o esență de calitate inferioară, trupească, spre a te face s-o uiți sau să te împiedice să devii conștient de ea.

Acestei naturi a morții i se datora faptul că, decedat, bunicul părea atât de străin, și că, la drept vorbind, nu mai arăta la înfățișare că este bunicul, ci o păpușă de ceară în mărime naturală ...”²²⁸

Așadar, spiritul ține de viață, nu de moartea, care face din bunici, părinți, copii – “niște străini”, reducându-i la dimensiunea lor trupească. Sufletul este un dar al vieții, iar moartea este nu numai “lipsită de tristețe”, ci de-a dreptul “necuviincioasă”. Supraviețuitorii maschează această necuviincioasă indiferență a morții prin flori.

De aceea, la înmormântările de vază, florăriile obțin profituri considerabile. Astfel, moartea devine o afacere; toți cunoscuții și membrii în viață ai familiei celui în cauză se vor simți obligați să depună flori la catafalc, deși inutilitatea gestului nu scapă nici măcar unei minți de copil.

“- *Dintr-o măsea ...* Dintr-o măsea i s-a tras moartea senatorului Buddenbrook – așa se vorbea prin oraș.

- Dar, la dracu, nu se moare dintr-atâta! A avut dureri, dl Brecht i-a rupt coroana și după aceasta omul se prăbușește pur și simplu în mijlocul străzii. Când s-a mai pomenit așa ceva? ...

Dar ce importanță mai aveau toate acestea? Îl privea... Ceea ce aveau de făcut oamenii înainte de toate era să trimită coroane de flori, coroane mari și scumpe, coroane care să le facă cinste, care vor fi menționate în ziare, din care să se vadă că vin din partea unor prieteni loiali și solvabili. Și ele soseau valuri-valuri din toate părțile: de la corporații, din partea familiilor, a unor persoane particulare; coroane de lauri, de flori cu miros puternic, coroane de argint cu panglici negre sau în culorile orașului, cu dedicații imprimate în negru sau cu litere de aur. Și ramuri de palmieri, ramuri uriașe de palmieri...

Toate florăriile au făcut afaceri strălucite, iar florăria Iwersen din fața casei Buddenbrook nu era ultima dintre ele. D-na Iwersen sunase de mai multe ori la intrare, aducând jerbe de flori de diverse forme din partea senatorului cutare, de la consulul X, sau Y, de la cutare sau cutare

asociație de funcționari ... Odată ea întrebă dacă nu cumva ar putea să intre și să-l vadă o clipă pe senator «Firește că se poate», i se răspunde²²⁹.

Cauza morții năpraznice a lui Thomas Buddenbrook rămâne enigmatică, neverosimilă și echivocă. Dar tonul sarcastic al aceluiași povestitor autoritar scoate la lumină automatismul reacției convenționale: cu aceeași grabă superficială, oamenii lasă deoparte speculațiile asupra ciudatului sfârșit al senatorului Thomas Buddenbrook și se reped să trimită flori. Iar dna Iwersen, veșnic gravidă, patroana florăriei de peste drum de casa Buddenbrook, s-ar părea că nu are decât de câștigat de pe urma morții senatorului. Numai că, în doamna Iwersen, cititorul atent o va recunoaște pe Anna, tainica iubire dintâi a lui Thomas Buddenbrook, de la care acesta își luase rămas bun înaintea plecării la Amsterdam, în prima lui călătorie de afaceri. Ironia soartei – sau, mai curând, ironia unui “plot”, pus la cale de Thomas Mann, face ca, în ultima parte a vieții lui, Thomas Buddenbrook să fie vecin cu vechea lui amică. Mai mult, o cantitate considerabilă din câte flori l-au acoperit pe Thomas Buddenbrook pe catafalc, și apoi, în mormânt, sunt cumpărate chiar din florăria de peste drum, a familiei Iwersen, mereu pe cale de a-și spori numărul odraslelor ...

În ce-l privește pe micul Hanno Buddenbrook, singurul urmaș al senatorului Thomas Buddenbrook, iubit cu disperare de tatăl său, dar neînțeleas vreodată de un părinte chinuit el însuși de dileme ale identității – acest unic fiu, care credea – pe bună dreptate – că nu mai urmează nimic”, la moartea tatălui său Justus Johannes Kasper izbucnește în răs:

“Deodată se întâmplă ce va ce-i tulbură pe toți. *Micul Johann izbucni în răs*. Dăduse în timp ce scria, de un *nume ce suna curios, irezistibil*. Îl repetă în sinea lui, sforăind pe nas, se aplecă înainte, se scutură, sughiță și *nu se mai putu ține*. La început *s-ar fi putut crede că plânge*, dar nu era așa. Cei mari îl priveau zăpăciți; nu le venea să creadă. Apoi maică-sa îl trimise la culcare...”²³⁰.

În termeni bahtinieni, acest răs accentuează însăși dimensiunea carnavalescă a ceremoniei funerare, încărcate de flori și distinse anunțuri mortuare; mai mult, răsul e provocat de un nume bizar și de imaginea pronunției lui: deci, funcționează conform principiului poliglossiei. Straniul cuvânt se pronunță ca și cum ar veni dintr-o limbă “străină”, “neserioasă”, “barbară”. Alteritatea și defamiliarizarea șochează. Răsul

este doar o formă de manifestare a acestui șoc. Necuviincios nu este micul Hanno, rămas orfan de tată pentru puținele zile pe care le va mai trăi el însuși. Necuviincioasă este moartea. Prin răs, Hanno se apără de absurdul necuviincios al morții.

Râsul lui Hanno cu tatăl mort în casă este râsul lui Darl, despre care micul Vardaman – el însuși șocat când drumul, cu peripeții tragi-comice, spre cimitirul din Jefferson, se încheie, la fel de grotesc și de neverosimil (cum și începuse) – gândește: “Fratele meu a înnebunit și s-a dus la Jackson. Jackson e mult mai departe decât să fii nebun”²³¹.

În ultima secțiune sub titlul de “Darl” din romanul *As I Lay Dying*, vocea naratorului nu-i mai aparține lui Darl, ci fraților și surorii lui:

“«D-asta râzi tu, Darl?»

Darl este fratele nostru, fratele nostru Darl. Fratele nostru Darl, într-o cușcă, la Jackson, unde, cu mâinile murdare lăsate ușor în intervalele de liniște, privind afară, spumegă.

«Da da da da da da da »”²³².

Așa cum Hanno este trimis la culcare de mama lui, după accesul de răs, Darl este trimis de ai lui la azilul de nebuni. Cel care râde la înmormântare iese din tiparele convenienței, de aceea trebuie izolat – cel puțin temporar...

Cel care râde la înmormântare are vocea poetului:

“Mare e moartea
peste măsură.
Suntem ai ei
Cu râsul în gură.
Când, arzătoare, viața
Ne-o credem în toi
Moartea, în miezul ființei,
Plânge în noi”²³³

Între jocul cu voci al lui Thomas Mann și cel al lui William Faulkner, nu numai simbolismul francez oferă o punte de corespondențe. Poemul “Epilog” al lui Rainer Maria Rilke, în tălmăcirea lui Lucian Blaga, intră firesc în acest joc de glasuri.

Și acesta este numai unul dintre posibilele argumente în favoarea ideii că atât Thomas Mann, cât și William Faulkner trebuie citați mai ales ca poeți ai artei narative.

② “À CELLE QUI EST TROP GAIE”

.....

“Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur,
Que j’ai puni sur une fleur
L’insolence de la Nature.

Ainsi je voudrais, une nuit,
Quand l’heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire a ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur!
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T’infuser mon venin, ma soeur!”²³⁴

Într-acest joc de corespondențe și complementarități, nimic nu intră mai firesc decât veriga versului baudelairian.

Ceea ce urmărim să demonstrăm în acest punct este că damnațiunea cuplului frate-soră reprezintă o re(con)figurare atavică a personalității originare – și , prin urmare, că “blestemul” acestui cuplu constă tocmai în legea lui platonică.

Spiritul lui Baudelaire pătrunde impetuos în marile texte moderniste: este suficient să-l cităm pe T.S.Eliot, prin al cărui poem *The Waste Land* (1922), simbolismul baudelairian cânta pe aceeași strună, pe care o ascultăm vibrând – în cazul nostru – în Thomas Mann și William Faulkner; de la “April is the cruellest month” până la “You! hypocrite lecteur – mon semblable, – mon frère!” se parcurge un drum complementar cu acela pe care cititorul (cititoarea) îl străbate de la primul până la cel din urmă dintre versurile citate de noi mai sus.

The Siblings/die Geschwister alcătuiesc un cuplu hibrid, sortit pieirii de la bun început. Iar un “bun început” este formula cea mai ironică și inaptă pentru această relație.

Sufocat încă din fașă, eros apare aici ca însăși grimasa ineluctabilului thanátos. Familiilor în care se nasc astfel de cupluri, cum sunt: Tony și Tom Buddenbrook, Judith și Henry Sutpen, Caddie și Quentin Compson, le-a sunat ceasul degenerării vertiginoase. Ciclul lor s-a închis, sterilitatea lor s-a pecetluit. “Nu mai urmează nimic”, cum intuia micul Hanno, al cărui unic prieten – micul conte Kai Mölln – nu întâmplător îl citea cu pasiune pe E.A.Poe. Tot astfel cum nu întâmplător Hanno Buddenbrook îi împărtășea elanul pentru “Prăbușirea casei Usher”. Și nu întâmplător – ca să ducem și mai departe jocul intertextualității – Tony Buddenbrook îl citise cândva, cu elan, în irosita și strălucitoare ei tinerețe, pe E.Th.A.Hoffmann – autorul *Spărgătorului-de-Nuci* – o clasică poveste de Crăciun, cu un frate și o soră.

Aceste cupluri reprezintă progeniturile aceluiași Wasteland. Ele refigurează mitul trecutului într-un moment specific vernal:

“April is the cruellest month...”

“Et le printemps et la verdure

Ont tant humilié mon coeur...”

fără de care orice miracol al reînvierii rămâne de neînchipuit – atâta vreme cât mitul suprem, de referință, se clădește pe un “plot”/subiect biblic.

“Celle qui est trop gaie” se numește Tony Buddenbrook, sau Judith Sutpen, sau Caddie Compson. Nu numai pentru că vitalitatea ei debordantă se vădește a fi chiar prinosul otrăvit (înveninat, cum spune Baudelaire), care o lasă stearpă (Erika Grünlich este – ca fiică a Antoniei Buddenbrook – un eșec; iar din a doua căsătorie a Antoniei se naște o fetiță moartă; Quentin, fiica lui Caddie, fuge – fără urmă – de acasă – dacă “acasă” este locul unde un copil crește în absența propriei mame; cât despre Judith Sutpen – ea rămâne văduvă încă dinainte de a deveni mireasă). În enigmaticul și amar-jucăușul titlu baudelairian răsună o stridență, un “dezacord consonantic” (remember Ricoeur, “discordant concordance ...”): “trop gaie”, “prea veselă”, sugerează deja excesul fatal. Și – nu în ultimul rând – ce ne-ar reține acum, la sfârșit de secol 20, să citim “gaie” mai degrabă englezește, drept “gay”, în spiritul simbolist al Spleen-ului? Căci, dacă este să căutăm un animus al familiei

damnate – fie că e vorba de familia Buddenbrook, sau de familia Compson, sau de familia Sutpen – acest animus se întruchipează – hibrid și ironic – mai degrabă în soră decât în frate.

Prea trist și prea slab, “fratele”, “cititorul fătarnic”, nu-și găsește echilibrul în excesivul alter-ego al “surorii” – ci abia dacă-și contemplă, narcisiac, propria răsfrângere, o clipă înainte să piară, cufundat în undele nestatornicei oglinzi:

“O propunere ne supără numai atunci când *nu* suntem siguri că-i putem rezista”²³⁵.

Contextul în care Tony Buddenbrook rostește aceste cuvinte este unul de business – și nu chiar cel mai onest business – dar, apoi, domeniul afacerilor, “firma” este ceea ce dă sens (atât cât se poate) existențelor răvășite ale fraților Buddenbrook. Și, de fapt, soarta *Casei Buddenbrook* nu numai că însuflețește mândria Antoniei, ci și provoacă – în mintea lui Thomas Buddenbrook – “îndoieli dintre cele mai grave” (cum s-ar spune în *Muntele vrăjit*):

“La urma urmelor, ce era el, Thomas Buddenbrook? Un om de afaceri, un om al faptei hotărâte, sau un om plin de scrupule, care despică firu-n patru?”²³⁶.

Dacă ar fi și numai pentru această dilemă (și, implicit, pentru sacrificiul adevăratei firi, al adevăratului id al lui Thomas Buddenbrook de dragul firmei părintești) – și cartea lui Thomas Mann din 1901 și-ar reafirma actualitatea. “Firma” nici nu are nevoie să fie moștenirea de familie a protagonistului pentru a-l secătui de personalitate. Oricum, o firmă presupune ea însăși un anume spirit de castă. Sper că exemplul mai contemporan la care mă gândesc – un film american, cu Tom Cruise în rolul principal, intitulat chiar *Firma* – nu apare tocmai ireverențios în context...

Cât despre Tony Buddenbrook – ea poate să navigheze fantezist dintr-un “nou” nume de familie într-altul – căci tot o Buddenbrook rămâne. Fie că se va numi – temporar și provizoriu ... – Grünlich sau Permaneder, Antonie Buddenbrook nu va izbuti vreodată să se identifice cu vreunul dintre aceste nume, care-i conferă un relativ statut respectabil, de “doamnă”. Secretul, (veritabil faustic), al tinereții ei veșnice este o incapacitate de a se maturiza, a cărei origine se găsește în chiar naivitatea devotamentului ei față de “onoarea” Casei Buddenbrook, chiar și mult după apusul definitiv al acesteia.

Tot astfel, Judith rămâne o Sutpen, Caddy – o Compson, în ciuda periplului ei agonice printr-o Europă brutalizată – pe vremuri – de naziști ... Și tot astfel, Thomas Mann și William Faulkner se întâlnesc și în structura multora dintre personajele lor feminine, marcată de solitudine, sterilitate și cea mai devastatoare inadaptabilitate.

*

* *

Din acest punct al discuției noastre vom avea drept piloni de sprijin două eseuri critice de o excepțională forță iluminatoare, publicate în volumele critice îngrijite de Harold Bloom, unul dedicat lui William Faulkner, celălalt – lui Thomas Mann, și anume: *Doubling and Incest (Dedublare și Incest)*, de John T. Irvin²³⁷, și respectiv *The Ambivalent Leitmotif (Leitmotivul ambivalent)*, de Peter Heller²³⁸.

Dintru început, sugestia titlurilor duce spre noțiunea esențialei *ironii*, a DUALITĂȚII particularizate în stilul propriu fiecăruia dintre cei doi scriitori studiați. În ce ne privește, sarcina noastră rămâne stabilirea punții de comunicare – cu inerentele diferențe de metodă dintre aceste două stiluri majore și absolut inconfundabile.

Vom porni de la observațiile lui Peter Heller, vizând semnificațiile fundamentale ale stilului propriu lui Thomas Mann – semnificații detectabile în fiecare din operele artistului, de-a lungul unei vieți profund creatoare. Așadar, în urma unei analize academice de calibrul celei întreprinse de Peter Heller, iată ce obținem:

“*Teorie aiuristică*. (“MOON GRMMAR”). De-a lungul anilor, în opere luate în parte și, adeseori, *chiar în fraze/propoziții luate în parte*, temele majore ale lui [Thomas] Mann dau glas întregii game cuprinse între extremități polare. Artistul este *un famen, un monstru*, făptura omenească cea mai inumată și cea mai umană, ambele deodată și nici una, de fapt, și cel aflat la răscruce – un intermediar. Arta este *Allbejahung* și *Allbeneinung* (afirmare absolută și negare absolută); arta este intermediere. Culmea e străfundul, străfundul este culmea, și amândouă sunt mijlocul”²³⁹.

Dincolo de fermecătoarea (și abia traductibilă) sintagmă “moon grammar” – care insinuează ea însăși elementul feminin-selenar – nu putem

să nu profităm de definiția ce însufletește întregul paragraf, și anume: “Artistul este un famen”. În original apare termenul “weakling”. Ne-am oprit special al această variantă în traducere, i.e. “famen”, deoarece, evident, ea trimite la o imagine efeminată, (etimologic provenind din latinescul “feminus”), hibridă, sacrificată a artistului. Jumătatea lui selenară (dacă nu chiar lunatică), ascunsă privirii superficiale, *umbrită* (ca să-l anticipăm pe John T.Irwin cu speculațiile sale, legate de rolul umbrei în structura ironică a personajelor faulkneriene) – este efeminată. “Celle qui est trop gaie” reprezintă, așadar, o dimensiune intrinsecă – și nicidecum o replică extrinsecă, nicidecum una net delimitată ca alteritate – a artistului. Tocmai de aceea, personajul feminin născocit de o astfel de minte, – blestemată sau blagoslovită cu *prea* mult har -, acest personaj feminin, în toate nuanțele pe care și le-ar însuși (fie ca Tony Boddenbrook, fie ca Mme Chauchat – în limitele lucrării de față) – este fatalmente androgin. Deci tot un hibrid, desăvârșind un cerc închis.

Peter Heller își coroborează diagnosticul halucinantei “moon grammar” prin evidențierea unui “corrosive doubt”(a unui “dubiu corosiv”, a unei “îndoieli dintre cele mai grave”, mai mușcătoare, mai pătrunzătoare). De data aceasta, “corosiv” reprezintă termenul-cheie, ducând direct – în măsura în care “direct” își justifică, aici, accepțiunea...) – la alchimia faustică. Îndemnul său este menit să ne dea curaj în sondarea unor nisipuri mișcătoare, de adâncimi nebănuite:

“(Haideți) să purcedem de la acest *punct al disperării*, printr-o strategie ce poate părea prea radicală pentru delicata sarcină a criticii literare. Să admitem că *a-l înțelege pe Mann* înseamnă, pur și simplu, *a-i înțelege ambivalența și ironia perenă a oscilațiilor sale*; că *a-l înțelege pe Mann* înseamnă să înțelegem că *lumea lui este una debordând de contradicții și incertitudini abisale* – o lume în care aproape *nimic nu e sigur că ar însemna ceva și că aproape orice poate să însemne aproape orice altceva*. Căci, *acolo unde un înțeles central e gata să se risipească, sensurile abundă și scapă nebunește de sub control*”²⁴⁰.

Cufundându-ne în această disperată “deep structure” (structură profundă, esențială – ca să împrumutăm o expresie lingvistică) a lumii diegetice proprii lui Thomas Mann, ni se confirmă ipoteza inițială a veritabilei existențe a unor vase comunicante cu lumea diegetică

faulkneriană. Tocmai substratul acestei “disperări” dă naștere rețelei de comunicare, (subterană – ca orice pânză freatică), dintre două personalități referențiale într-un diegesis al secolului nostru: pe de o parte, Thomas Mann, scriitorul german prin excelență, în ciuda prejudecății de germanitate; pe de altă parte, William Faulkner, scriitorul american prin excelență, în ciuda prejudecății de americanitate. Suntem pe deplin conștienți de riscul acestei formulări, în orice moment istoric, dar, mai cu seamă, în cel prezent. Dar, totodată, rămânem la convingerea că damnațiunea artistului autentic tocmai aceasta este: de a-și sublima dureroasa conștiință a apartenenței la o cultură națională unică, în pofida erorilor și exagerărilor fatale ale acelei culturi. Asumarea ironică a acestui destin excepțional presupune o doză bună de disperare și de simț al umorului, totodată. Însă, pe cât se pare, la atât se ridică prețul condiției de scriitor universal. Oricum, dacă se poate vorbi de vreo “certitudine” la acest nivel – aceea este, cu siguranță, certitudinea unei singurătăți asumate. More “moon grammar” ...?

Cât privește vocația dualității, a dialecticii, a dialogicului (în termeni bahtinieni), a ambiguității (ca primă condiție a bogăției mesajului literar) – ea apare predestinată chiar astrologic, la fiecare dintre cei doi scriitori, prin apartenența unuia (Thomas Mann) la semnul Gemenilor, iar a celuilalt (William Faulkner) – la semnul Balanței – ambele definite ca duble semne de aer – exaltând imaginarul; aspirând către un echilibru mai ușor de tulburat decât de atins vreodată. Sperăm că observația noastră poate fi absolvită de aparența frivolității, dacă amintim aici “studiile” astrologice cu care Hans Castorp s-a îndeletnicit – printre alte studii legate de timp și natură, și de natura timpului – în așteptarea revenirii Claudiei Chauchat. De bună seamă, amatorismul lui cade sub lupa ironicului povestitor – dar, la urma urmelor, fascinația personajului modern pentru tainicul înțeles al soartei – sugerat de o aleatorie și discutabilă “ordonare” a stelelor – nu vorbește ea, oare, despre aceeași “disperare” în căutarea unui “pattern”, a unui “design”, a unui subiect epic semnificativ? Și nu este, oare, această credință în semnificația destinului uman, ea însăși o *ficțiune* în sensul cel mai bun al cuvântului?

Plasând interesul estetic mai presus decât orice didacticism fariseic și moralist, Thomas Mann a practicat singura morală posibilă pentru un artist adevărat. În această atitudine de neștirbită onestitate intelectuală,

el se alătură marii familii de scriitori de la sfârșitul secolului al XIX-lea, printre care se numără Anton Pavlovici Cehov și Oscar Wilde. Afinitatea lui Mann cu acesta din urmă ne luminează, iarăși, drumul spre William Faulkner. Cât despre ecoul lui Cehov în conștiința lui Thomas Mann – acesta apare cu atât mai elocvent cu cât el face obiectul uneia dintre ultimele scrieri, pentru care viața i-a mai lăsat un răgaz poetului *Muntelui vrăjit*. Contextul este cel mai bine ilustrat de același Peter Heller, în eseu său, *Leitmotivul ambivalent*:

“Mann nu a șovăit nicicând să le dea de înțeles cititorilor săi că *le împărtășea îndoielile despre el însuși*. El vorbea pe *tonul cel mai serios*, despre *propria-i lipsă de seriozitate – o lipsă esențială și frivolă*, – condiție atribuită de el tuturor artiștilor și, apoi identificată ca *seriozitatea artistului în joc*. Se referea la *conștiința intelectuală a artistului* ca la un subiect «*demn de toată considerația ... și poate chiar de toată spaima*». «Ce-i de făcut?» Furișată abia, ca năluca unui leitmotiv, această întrebare fără de răspuns plutește ca o umbră peste paginile unuia dintre cele de pe urmă eseuri ale lui Thomas Mann, în care acesta se identifică în *arta și disperarea proprie – cu Cehov*.

“«*Nu cumva îmi păcălesc cititorul*», citează Mann, «de vreme ce nu am, într-adevăr, vreun răspuns la întrebările cele mai importante?» Ce-i de făcut? «Pe cinstea și conștiința mea... *Nu știu*»²⁴¹.

Același sâmbure de îndoială stă și la originea “apocrifelor” lui William Faulkner. Nimic n-ar întrece puterea de seducție a acestei acceptări a limitei – dimpotrivă, chiar în această acceptare stă măreția artistului, pe care îl simțim cu atât mai aproape. Ce altă “certitudine”, mai savantă, ar căuta cititorul unei asemenea cărți, știind, deja cu mult mai înainte de a o deschide, că “adevărul e cea mai bună ... ficțiune”?

Tema dilematicii condiții a artistului este secundată – atât la Thomas Mann, cât și la William Faulkner – de tema familiei. Dacă un roman cum este *Casa Buddenbrook*, – până a fi elogiat, în 1929, de juriul Premiului Nobel pentru literatură – era întâmpinat, la lansarea lui, în 1901, cu vehementă – lipsită de orice simț al distanței estetice – specifică unui public prea puțin dispus să se recunoască în paginile unei parodii cu inflexiuni tragice – cu altfel am putea recepta opera faulkneriană, decât ca pe o uriașă parodie a acelei specii literare numite saga? Tema familiei nu avea altă șansă de a fi (re)luată în serios, – în secolul nostru –

decât prin parodie. Începutul acestei opere de parodiare purificatoare se făcea în 1901, prin Thomas Mann. Desăvârșirea ei, însă, poartă semnătura lui William Faulkner.

Între cei doi, însă, găsim veriga esențială și obligatorie a lui James Joyce la fel ca Thomas Mann, cel respins de locuitorii unui Lübeck natal, jalnic ofensați – repudiat și repudiindu-și semenii dublinezi, și, tocmai de aceea, cărându-și în sufletu-i neîmpăcat, de emigrant, întregul Dublin, prin Europa răvășită de prima experiență a unui război mondial. În excelentul său studiu introductiv la romanul *Ulysses*, profesorul universitar dublinez Declan Kiberd – pe care îl redescoperim cu folos, călăuzindu-ne, încă o dată, în demersul nostru – insistă cu precădere asupra atașamentului joycean față de tema familiei:

“În pofida respectului său pentru blândețea lui Iisus, Joyce îl considera neîmplinit. Odată i se confesă lui Frank Budgen: «Iisus a fost burlac și nu a trăit nicicând cu vreo femeie. De bună seamă, a trăi cu o femeie este unul dintre lucrurile cele mai grele pe care omul le are de făcut – iar el n-a făcut-o niciodată»”²⁴².

Din perspectiva unei astfel de mărturisiri – îndrăznețe și patetice – mai degrabă decât blasfemice -, “boema” începutului de secol 20 apare – ea – puritană și fariseică. Și totuși, arată Declan Kiberd: “Majoritatea contemporanilor săi boemi ar fi subscris la manifestul pe care André Gide declara război vieții de familie («Families, je vous haïs...»). Joyce, însă, i-a îmbrățișat rutina banală ca pe un prieten/aliat al artei sale. În sânul boemei nu s-a simțit nicicând ca *la el* acasă. Pe când îi poza pictorului Patrick Tuohy pentru un portret, Joyce fu consternat de neinspirata discuție despre suflet, a artistului: “«Las-o baltă cu sufletul – Tuohy. Vezi numai de cravată, să-mi iasă bine în tablou»”²⁴³.

În poza clasică de familie, o cravată la locul ei spune multe. Thomas Mann, James Joyce, William Faulkner, sfidându-și contemporanii cu un necruțător spirit de observație, nu i-au immortalizat în măgulitoare tablouri de familie, ci au creat – cu măiestrie nemiloasă – portrete durabile, în care viața de familie apare cumplită, așa cum a fost dintotdeauna, și demnă de luat în calcul pentru o eventuală încercare a creștineștii puteri de îndurare.

Hibridul burghez – artist din opera lui Thomas Mann implică dedublarea, clivajul eu-lui – așa cum înțelegem din interpretarea lui Peter Heller. Acest hibrid corespunde principiului *ironiei erotice sau plastice* – un principiu nietzschean, inițial pus în lumină de Schopenhauer, prin care “se recunoaște în primul rând inerența neajunsurilor și a nedreptății în orice act al vieții – dar, în virtutea căruia, printr-un temerar elan al credinței, se afirmă întreaga forță vitală, cu un răsunător «da»”²⁴⁴.

Ironia erotică sau plastică reprezintă formula lui Thomas Mann pentru amalgamul faustic al creatorului-cetățean. Corespondența ei cu principiul faulknerian al dualității se stabilește tot în virtutea unui clivaj al eu-lui, așa cum este el descris în analiza de referință, întreprinsă de John T. Irwin în ampla sa lucrare, din 1975 – *Doubling and Incest/ Repetition and Revenge (Dedulare și incest/Repetiție și răzbunare)*.

John T. Irwin distinge două dimensiuni ale dedublării faulkneriene, și anume: o dedublare spațială (manifestată prin frații de sexe opuse, ca variante complementare ale aceleiași personalități unitare) – și o dedublare temporală (reprezentată prin forța atavică, adică prin complementaritatea dintre personalitățile nepoților și cele ale buncilor). Ceea ce ne apare aici remarcabil este faptul că și prin acest pattern îl putem raporta pe William Faulkner “înapoi” la Thomas Mann: complementaritățile frate-soră/bunic-nepot aparțin temei “burgheze”, a familiei, care, la Thomas Mann, oferă un necesar pol ironic față de tema artistului. Atât la scriitorul american, cât și la cel german, protagoniștii puși în astfel de situații poartă marca așa-numitului *displacement* (strămutare, exil), rămânând, în oricare dintre ipostaze, *heimatlos* (fără patrie). Tocmai de aici, nostalgia lor pentru un loc și un moment al începutului, căutate cu frenezie și adeseori reprezentate ca o veritabilă renaștere.

John T. Irwin îl citează pe Otto Rank – partizanul unei viziuni centrate pe noțiunea de renaștere, în psihanaliza clasică -, în al cărui studiu al dedublării, “*fratele și umbra* sunt două dintre formele pe care figura *dublului* le ia cel mai adesea. Rank localizează originea dublului în *narcisism*, și anume în acel sentiment de *culpabilitate*, al unui ego narcisiasc, față de «distanța dintre eul ideal și realitatea atinsă». [...]

Dublul evocă iubirea eu-lui pentru sine, întrucât el est e *o copie a eului*, dar, în aceeași măsură, el evocă teama și ura eului, întrucât el este *o copie cu o diferență*. Tocmai acest element de *identitate cu o diferență* este cel care conferă figurii dublului acea *stranițate* specifică structurii *repetitive* a dublului”²⁴⁵.

Nu putem să nu ne amintim aici, din nou, de o povestire dragă sufletului lui Thomas Mann, și anume *Peter Schlemihls wunderbare Geschichte (Minunata poveste a lui Peter Schlemihl)* de Adalbert von Chamisso, al cărei protagonist faustian își vinde umbra Diavolului, pentru o pungă de bani, pierzând, astfel, orice credibilitate printre toți cunoscuții săi. Aici, umbra semnifică tocmai existența, certitudinea – atâta timp cât semnificatul, adică viața unui personaj, nu este ea însăși nimic altceva decât o fragilă imitație a unui destin arhetipal. Așadar, *umbra reflectă și repetă* un destin, ale cărui contururi sunt bine delimitate.

Demonstrația lui John T. Irwin îl vizează pe William Faulkner, prin prisma psihanalistului austriac. Aplicabilitatea dublă – atât la William Faulkner cât și la Thomas Mann – a teoriilor acestuia din urmă ne confirmă nouă supoziția unei comunicări și a unei “coresponderi” între cei doi scriitori, cu atât mai fascinante, cu cât mai puțin evidente la prima vedere.

“Rank arată” – continuă John T. Irwin – “că, în mit și în literatură, apariția dublului este adesea *un messenger al morții* și că, tot atât de adesea, *eul încearcă să se protejeze ucigând dublul*, doar pentru a descoperi că acesta este «realmente un act sinucigaș». Tocmai în acest mecanism al *narcisiacei iubiri de sine* găsește Rank explicația celui «deznodământ pecetluit de nebunie, ducând, aproape de regulă, la sinucidere, care este atât de frecvent legat de urmărirea dublului ...». Rank îl citează pe Oscar Wilde, cu al său Dorian Gray: «nu mă îngrozește Moartea. Mă îngrozește *venirea Morții*». Sau, așa cum spune Roderick Usher, «În această stare jalnică și secătuit de orice vlagă – simt că în curând va veni vremea să las în urmă viață și judecată – laolaltă, într-o luptă cu acea cruntă fantasmă – frica. [...] Astfel apare straniul paradox al sinucigașului care, cu bună știință, caută moartea pentru a se elibera de intolerabila-i thanatofobie». În asasinarea sinucigașă a dublului există și o sugestie de *LIEBESTOD*, ca și când singura cale prin care eul s-ar

putea uni cu iubitul, și totuși temutul, sine *celălalt* este printr-o *moarte reflexivă*, prin care *eul se cufundă în alteritatea inconștientului*, evocată de dublu²⁴⁶.

Acest scenariu clasic, trecut prin paginile lui E.A.Poe și Oscar Wilde, este aplicat de John T. Irvin destinului lui Quentin Compson, a cărui ultimă zi de viață, 2 iunie 1910, apare în *Zgomotul și furia*, roman scris cu șapte ani înainte de *Absalom, Absalom!* – în care Quentin apare abia în luna ianuarie a anului morții sale, pentru a povesti – împreună cu Shreve – istoria clanului Sutpen. Astfel, cititorul acestui din urmă roman nu poate contempla triumghiul fratern Judith Sutpen – Henry Sutpen – Charles Bon fără a bănuși aici o răsfrângere a tensiunilor dintre frații Compson (Caddy, Benjy și Quentin), culminând tot într-un act de *LIEBESTOD* – așa cum însăși uciderea lui Charles Bon de către Henry Stupen frizează sinuciderea.

Întunecatul Charles Bon nu este decât *umbra neagră* a lui Henry Sutpen. Și, de fapt, așa cum spune și Mr.Compson: “Da, Henry a sedus-o pe Judith, nu Bon²⁴⁷”. Henry Sutpen este cel care ratează ambele roluri: și pe cel de frate-seducător, și pe cel de frate-protector al onoarei surorii lui – întocmai cum le ratează și Quentin Compson, la rândul său.

Dar, pe de altă parte, dacă fratele este un eșec – atât ca seducător, cât și ca apărător al surorii sale -, poate că însăși această soră – de care el se simte răspunzător și fascinat, în același timp – este imposibil de sedus și nici nu are nevoie de apărarea vreunui frate. Sora aceasta, “prea veselă”, strică jocul seducției și al apărării, jocul puterii masculine. De partea ei rămâne ironia.

De aceea nu putem lua în serios nici acea parte a interpretărilor critice, montate pe “misoginismul” faulknerian, nici viziunea diametral opusă, care îl acuză pe William Faulkner de ginolatrie. Ironia îl menține pe artist la o distanță sigură de exagerări de acest tip. Faptul că Faulkner găsește în feminitate o mare rezervă de spirit malefic, nu înseamnă nici că ar disprețui, nici că ar idolatriza femeia – oricare dintre cele două deducții sună riscant, nu numai pentru că ar fi formulate în pripă, ci, mai ales (și mai grav), pentru că ar suferi de simplism și de lipsă de umor. Cred că, aici, încă o dată, “salvarea” din dilemă sosește tot via Thomas Mann: căci numai principiul mannian al “ironiei erotice” ar corespunde complexității unui astfel de relații între scriitor și personajele sale.

Întorcându-ne, acum, la John T. Irwin, să remarcăm că dublul se manifestă prin două tipuri de imagini: umbra-ca dublu masculin – și oglinda, ca dublu feminin.

“S-ar părea că, pentru Quentin, dublul ca ipostază *masculină* se asociază cu imaginea *umbrei*, iar dublul ca ipostază *feminină* se asociază cu *imaginea oglinzii*. Dacă e așa, atunci *sinuciderea lui* reprezintă încercarea de *a contopi aceste două imagini*”²⁴⁸.

Astfel ajungem la clasicul triumfi, cu două ipostaze masculine, echilibrate printr-un element feminin central. Deci, dacă Charles Bon (ca o parodie a numelui lui Charles Baudelaire, poetul Charles cel *BUN, al Florilor răului*) apare ca umbra întunecată a lui Henry Sutpen, corespondența sa feminină se reflectă în Judith Sutpen, care-i oglindește trăsăturile pe o dominantă opusă. Iar uciderea lui Charles Bon de către Henry Sutpen reprezintă (ca și sfârșirea portretului propriu de către Dorian Gray), o sinucidere sublimată.

Raportul simetriei cu Thomas Mann ni se pare, acum, cu atât mai interesantă. Să ne amintim că nici cuplul Tony-Tom Buddenbrook nu reprezintă singurele odrasle ale celei de a doua generații Buddenbrook. Nu numai că ceilalți frați – Christian și Clara Buddenbrook (simetria inițialelor deschide drum și altor speculații, pe lângă aceea evidentă a aliterației: Tony-Tom vs. Christian-Clara) – sunt parodii ale ratării și depravării. Dincolo de “zestrea” păguboasei perechi de frați (dintre care, Clara, ultima născută, e un copil de bătrânețe, bolnăvicioasă și păgubind Casa Buddenbrook prin moartea ei prematură; iar Christian, ironic supraviețuindu-i și lui Thomas, și micului Hanno, simbolizează însăși secătuirea de vlagă a familiei, nefiind în stare de nimic serios vreodată și zăcând, la sfârșitul romanului, uitat, într-un azil) – atât Thomas Buddenbrook, cât și Tony, se văd constrânși de “interesele familiei”, să contracteze căsătorii cu alți parteneri decât cei spre care i-ar îndemna inima. Cum despre Anna, florăreasa, amorul din tinerețe al lui Thomas Buddenbrook am mai vorbit, să ne oprim puțin asupra lui Morten Schwarzkopf, obiectul feciorelnicei pasiuni a Antoniei din timpul ultimei ei șederi înseninate la Travemünde, înainte de a-și începe șirul de dezastre matrimoniale.

Morten Schwarzkopf – iubirea interzisă a Antoniei – prezintă suficiente date din structura unui personaj de tipul său, conform unei scheme ca aceea a lui John T. Irwin.

Dacă Charles Bon este insistent identificat cu umbra *întunecată* a lui Henry Sutpen (dubiul în legătură cu “realitatea” legăturii lor de frați vitregi rămâne, totuși, prezent până la capăt) – și Morten Schwarzkopf are destul negru în portret. În ciuda înfățișării stereotip (și comun) nordice: blond cu ochi albaștri, insinuarea negrului se face prin nume: atât prin cel de familie, Schwarzkopf (“cap negru”), cât și prin cel de botez. Morten este un nume norvegian, deci străin într-un context german. Mai mult: este numele *bunicului* tânărului – deci se cere interpretat ca un semn atavic. Mai mult: rezonanța lui stranie ar fi percepută ca un joc dublu aliterativ la substantivul comun german, de genul masculin, “Mord”, care înseamnă crimă, omucidere. Și, poate, nici nu am face atâtă caz de un nume, dacă Tony Buddenbrook însăși nu ar fi intrigată, ba chiar fascinată de el: ca și Hans Castorp, care exclamă “Firește, o femeie!”, intrigat că nu reușește, decât târziu, să descopere cine trântea ușa la intrarea în restaurant, Antonia Buddenbrook este preocupată să descopere – și să se asigure (“to make sure”) că înțelege corect – numele lui Morten Schwarzkopf, cu atât mai mult cu cât prezentările fuseseră deja făcute. Să notăm că atât numele lui Charles Bon, cât și cel al lui Clavdiei Chauchat au o expresivitate exotică chiar pentru purtătorii lor, lăsând la o parte pe ceilalți participanți – dintr-un anume context național – la jocul diegetic din cărțile respective. Morten Schwarzkopf este un nume alunecos, caraghios – seamănă a cap-de-mort... Așa cum numele lui Charles Bon, ajuns până la generația nepotului (deci, tot într-o parodie a relației atavice), se transformă în Bond (“legătură”, dar și “obligatie”, “convenție”, chiar “datorie”), așa cum numele Clavdiei Chauchat sugerează dimensiunea ei felină și enigmatică, așa cum Ikkemotoubbe ajunge din “De l’Homme”, să fie perceput drept DOOM (“blestem”) – numele lui Morten Schwarzkopf – (ca și numele de Kasperle al lui Hans Castorp) – sună ca un *dubios* nume de carnaval. Un nume în care elementul înspăimântător, sugerând *venirea morții*, abia dacă este atenuat prin nuanța de stranietate, care îl “îmblânzește” oarecum – adică îi dă o rezonanță de parodie, specifică poliloghiei bahtiniene.

Așa cum Judith Sutpen rămâne – pe viață – văduva lui Charles Bon, fără să-i fi fost mireasă, Tony Buddenbrook îl va purta pe Mortem Schwarzkopf mereu în suflet, cu atât mai fidelă memoriei lui, cu cât dezamăgirile matrimoniale o vor lovi mai puternic. Fără a-i pomeni

vreodată numele, Mme Permaneder, alias Mme Grünlich. alias Demoiselle Buddenbrook, îl păstrează pe Morten Schwarzkopf – clandestin – în apropiere, preluându-i părerile despre hrană și politică și afișându-le drept opinii proprii. Un detaliu plin de poezie și savoare s-ar referi, aici, la miere: “măcar știi ce mănânci” – îi recomandă d-șoarei Buddenbrook junele Schwarzkopf, ambițios student în medicină. Mierea, hrana zeilor, rămâne alimentul preferat al lui Thomas Mann însuși, de-a lungul întregii vieți. Mierea seamănă cel mai bine cu chihlimbarul, care, pe când Mme Permaneder era, încă, dșoara Buddenbrook, se putea culege, încă, de pe țărmurile Mării Baltice, puțin mai sus de gura de vărsare a râului Trave în unda rece a mării. Chihlimbarul este o apariție singulară în catalogul pietrelor semiprețioase.

Dacă diamantul, cărbunele fosil, este piatra prețioasă supremă, în funcție de care se stabilește însăși scara durității mineralelor nobile – chihlimbarul ocupă, în această clasificare, o poziție modestă, aproape la polul opus. Atât diamantul, cât și ambra simbolizează stadii ale căsătoriei: inelul de logodnă se împodobește cu diamant. Chiar în etimologia cuvântului se ascunde ceva din spiritul îndrăzneț al tinereții veșnice: “adam, adamos” înseamnă “neîmblânzit” în limba greacă; “adama”, în ebraică, înseamnă “pământ” (din care se naște și în care se întoarce orice plot al celei mai minunate sau mai umile povești). Cărbunele fosil, de o puritate absolută, rămâne totuși inflamabil, așa cum au demonstrat, pe rând, Boetius de Boot (în 1609), Isaac Newton (în 1675), Avernani (în 1695). Bijuteria înnobilită cu diamante se transmite din generație în generație, simbolizând perenitatea familiei și, ironic, supraviețuindu-i. Pentru diamante celebre s-a ucis. Fascinația diamantului atrage exploratori temerari (și incurabili visători) până în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii necunoscute. Putem spune că diamantul corespunde principiului masculin (adamantin). Și totuși, în chiar puritatea lui absolută stă pericolul morții: deși este piatra cea mai strălucitoare, cea mai dură și insolubilă în orice agent chimic, piata capabilă să taie orice, nelăsându-se zgâriată de nici un alt corp – diamantul, atunci când atinge pragul cel mai înalt al perfecțiunii sale, se poate aprinde și chiar mistui în flăcări.

Ca și ambra. Dacă diamantul vorbește despre veșnicie, succinul rămâne semnul începutului. Căci visul oricărui cuplu de îndrăgostiți este “luna de miere”. Ce drum întortocheat îi poate aduce vreodată *inapoi*, la

dulceața densă și amăruie a începutului împreună, când cea mai neprețuită comoară apare, în același timp, și drept cea mai fragilă, mai vulnerabilă, mai lesne trecătoare: puterea și voința de a ierta? Iertarea celuilalt, pentru că nu seamănă cu propriul eu; iertarea celuilalt pentru că nu seamănă nici măcar cu proiecția ideală (și eronată fatalmente) a eului. Iertarea rătăcirii și a confuziei proprii.

De aceea, chihlimbarul poate răspunde diamantului prin disponibilitatea feminină de a îndulci diferența. Cât durează această armonie: o lună de miere. Cuplurile “eterne” sunt cele care se opresc aici: când povestea lor merge mai departe, iertarea devine tot mai grea și urma ei, pe buze, tot mai amară. “T’infuser mon venin, ma soeur”. Ca să dureze și ca să-și dovedească existența, luna de miere trebuie să rămână punctul culminant. De aceea, atât Morten Schwarzkopf, cât și Charles Bon vor supraviețui în cugetele iubitelor lor – în absentia. Este chiar tâlcul cuvintelor de încheiere ale singurei scrisori rămase, dintre toate cele trimise de Charles Bon lui Judith Sutpen:

“Nu-ți pot spune când să mă aștepți. Pentru că ceea ce ESTE e acum și altceva încă deoarece nu exista pe atunci. Și întrucât în această bucată de hârtie ții în mâini tot ceea ce este mai bun în vechiul Sud acum mort, și cuvintele pe care le citești au fost scrise pe ea cu cea mai bună (fiecare ladă afirmă, cea mai bună dintre cele mai bune) creație a noului Nord care a învins și care deci, fie că îi convine sau nu, *va trebui să supraviețuiască, eu cred acum că tu și cu mine suntem, oricât ți se va părea de ciudat, incluși printre cei care sunt meniți, condamnați să trăiască*”²⁴⁹.

Chihlimbarul este seva oprită din curgere. În rășina fosilă și translucidă (nicicând de limpezimea nemiloasă a diamantului), se pot zări, adesea, frunze și flori minuscule, ace de conifere, elite, aripioare sau chiar insecte întregi, mumificate “to stay dead a long time” – cum ar spune Addie Bundren. Stadiul chihlimbarului este cel al purgatorului, în așteptarea desăvârșirii morții. Fluidul rășinei încremenite încă mai păstrează parfumul de tămâie. Dar acesta poate fi gustat tot numai cu prețul absolut al arderii. O ardere prin care ambra feminină se dovedește a fi asemenea “fratelui” ei adamantin, mai puternic și somptuos – pentru o vreme, însă la fel de receptiv la foc. “Mon hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère” : “sora” își regăsește “fratele” mulțumită probei de foc a lecturii. Între ei rămâne textul: focul latent.

③ PALIMPSESTUL CA EPISTOLĂ CRITICĂ

În romanele *Casa Buddenbrook – Absalom, Absalom!*”, ironia textului apocrif se actualizează – prin mise en abyme – în două maniere emfatic: epistola și documentul genealogic. Diferită rămâne tehnica narativă, strategia de prezentare a celor două în economia cărților construite de Thomas Mann și , respectiv, William Faulkner.

Dacă la William Faulkner, “Tabelul cronologic” și “Genealogia” apar, încununat de năstrușnica Hartă a Comitatului Y., ca niște anexe ale romanului, după ce textul narativ propriu-zis s-a consumat – aparent pentru a-i oferi “fățarnicului” cititor abstract o orientare, dar, mult mai plauzibil, pentru a-l zăpăci și mai bine în labirintul din care tocmai credea că scăpase teafăr, – la Thomas Mann, prețiosul caiet cu arborele genealogic al familiei Buddenbrook formează parte integrantă din textul narativ. La el se întorc diverși membri ai generațiilor familiei, ori de câte ori consideră că au de înregistrat vreun eveniment semnificativ. Schematismul acestui gest reflex stereotip este bine pus în lumină de ironia atotcuprinzătoare: ceea ce contează – adevăratele “evenimente semnificative” pentru destinele personajelor implicate în absurda rețea denumită “familie” – rămâne, pentru totdeauna, trecut sub tăcere. Astfel se țese (ca într-un text fictiv nedezmintit) o competiție de credibilitate, un poetic joc al adevărului, între “document” și “non-document” – care reprezintă avantajul naratorului omniscient. Cu atât mai subversiv, mai corosiv lucrează insinuarea apocrifei: în pofida aparenței “de modă veche” a cronologiei cumini, a “fidelității”, “obiectivității”, “imperso-nalității” unei structuri românești de secol nouăsprezece – mesajul sugerat aparține relativismului modern.

Pe de altă parte, contribuția epistolară la eșafodajul narativ pare să încurajeze o punte de legătură între cei doi romancieri – atât de deosebiți: scrisorile “intră” – în ambele cazuri – în conglomeratul cărților. Dar concordanțele de strategie narativă aici se opresc. Dacă la William Faulkner, scrisorile (a lui Mr. Compson către Quentin Compson, anunțându-i acestuia moartea Rosei Coldfield; a avocatului Eulaliei Bon

către Thomas Sutpen, anunțându-i acestuia întâlnirea celor doi fii – unul, legitim – celălalt, repudiat – la Universitatea din Mississippi; și, nu în ultimul rând, scrisoarea lui Charles Bon către Judith Sutpen, de pe frontul devastatorului Război Civil) susțin ceea ce numim *o frame-story*, în care sunt încrustate (embedded) alte istorii, alcătuind *o narațiune metadiegetică*, – la Thomas Mann – cel puțin în momentul *Casei Buddenbrook* strategia stilistică nu va depăși tiparul convențional al romanului “clasic”.

Dacă, totuși, comparăm, în continuare, expresiile epistolare legate de un posibil arhetip al logodnicului etern (“etern” întrucât el nu va deveni nicicând soțul perechii lui), constatăm particularități prin care cele două mari tehnici narative – dacă nu se aseamănă – cel puțin se completează.

Iată despre ce este vorba.

În *Casa Buddenbrook*, episodul Morten Schwarzkopf se consumă – cu discreția unei piese muzicale de cameră – în Partea a III-a. Momentul legământului dintre Tony Buddenbrook și Morten Schwarzkopf are loc în Capitolul IX al acestei părți. Cei doi tineri își mărturisesc reciproc sentimentele, în afara (și chiar în pofida) oricăror planuri de familie, și Morten îi promite lui Tony că se va întoarce să o ceară de soție după ce va fi devenit medic (o profesiune pentru care, am văzut, atât Thomas Mann, cât și William Faulkner, au o justificată simpatie), rugând-o, în schimb, *să-l aștepte*. Capitolul X este un veritabil CAPITOL POLIFONIC și constă din 3 scrisori, expuse – vorbind de la sine și dialogând între ele – fără introduceri sau comentarii auctoriale: mai întâi, scrisoarea lui Bendix Grünlich către Tony Buddenbrook, de un kitsch desăvârșit, într-un nepieritor limbaj de lemn, însoțită de un inel de logodnă; apoi – la mijloc! – vine scrisoarea Antoniei către Jean Buddenbrook, tatăl ei, cerând înțelegere părintească (...?), mărturisind legământul făcut cu Morten Schwarzkopf și – în P.S. – evaluând, cu burgheză și comică promptitudine, inelul de logodnă expediat de dl Grünlich:

“P.S. După cum văd, inelul e din aur de calitate inferioară și e destul de subțire”²⁵⁰.

Ultima, dar cu efect decisiv, apare scrisoarea paternă către fiica rebelă, redactată într-un limbaj la fel de sforăitor ca acela folosit de

dl. Grünlich. Evlaviosul Jean Buddenbrook face apel la înțelegerea filială (...?) pentru rosturile tradiției familiale:

“Noi nu ne-am născut, draga mea, pentru ceea ce în ochii noștri miopi apare drept *mica noastră fericire personală*, fiindcă noi nu suntem niște ființe izolate, de sine stătătoare și independente, trăind pentru ele însele, ci *verigile unui lanț*, și astfel existența noastră nu poate fi concepută fără șirul acelora care ne-au precedat și ne-au arătat drumul, urmând ei înșiși, fără abatere, și fără a se uita în dreapta și în stânga, *o tradiție încercată și venerabilă*”²⁵¹.

Vocea tatălui Buddenbrook sună poruncitor, fără drept de apel, și, mai ales, la fel de pedant, cinic și de inflexibil ca și vocea lui Thomas Sutpen. Numai că acesta din urmă nu se adresează nici fiicei lui, nici lui Charles Bon – pentru “rezolvarea situației”. Thomas Sutpen își năpăstuiește – în jocul său diabolic – cel de-al treilea copil, pe Henry Sutpen, împovărându-l cu mizerabila lui ambiție paternă. Este vreunul dintre cei doi tați: Jean Buddenbrook și Thomas Sutpen – de preferat? Este vreunul dintre ei mai puțin orb și nedrept? Mai “civilizat”? Mai îndreptățit să pretindă renunțarea copilului său?... În orice caz, meritele revin aici scriitorilor care, prin tehnici narative diferite, obțin portrete la fel de convingătoare.

Așadar, Tony Buddenbrook este atacată din amândouă părțile: o dată de către Bendix Grünlich, care se va vâdi a fi un escroc și un personaj demn de tot disprețul, pe care adolescența Antonie îl gratifica intuitiv cu toate zeflemelile, de la bun început; și, încă o dată, de propriul ei tată, care, mai apoi, nu va ezita să o determine să divorțeze, în favoarea aceluiași suprem interes de familie. Am putea ajunge chiar la interpretări de tentă feministă: numai că satira lui Thomas Mann nu ne lasă nici o șansă. Nu va trece mult până în Capitolul XIII al aceleiași Părți a III-a – și Tony își va înscrie – de bună voie și nesilită de nimeni – “contribuția” la varianta oficială a destinului Casei Buddenbrook, în caietul cu arborele genealogic:

“Se lăsă pe speteaza scaunului oftând ușor și inina începu să-i bată solemn. *Respectul față de sine însăși* îi umplu sufletul și *simțământul propriei sale însemnătăți* o pătrunse din creștet până-n tălpi, simțământ întărit prin spiritul pe care *ea însăși îl lăsase să acționeze* ca un fior asupra ei. «Ca o verigă dintr-un lanț», îi scrisese papa ... da, da! Tocmai

fiindcă e o verigă în acest lanț, rolul ei e deosebit, *plin de răspundere*, fiind chemată să contribuie, prin fapte și hotărâri, la istoria familiei sale!”²⁵².

Astfel, Tony Buddenbrook rămâne fiica lui papa – nici mai mult, nici mai puțin. Sarcasmul acestui fragment din stream-of-consciousness – se ridică mai presus de mode stilistice. Morten Schwartzkopf este suprimat – mai puțin sângeros decât va fi Charles Bon – dar de mâna propriei iubite. Și cu o armă la fel de eficientă ca și pistolul: cuvântul scris.

În ce o privește pe Tony Buddenbrook – scrisorile gravitând în jurul ei sunt *despre* Morten Schwartzkopf. Judith Sutpen, însă, va ține în mâini scrisoarea *de la* Charles Bon, o va citi de nenumărate ori; iar apoi, după ce-și va fi îngropat iubitul lângă mama ei, va preda scrisoarea lui Charles Bon bunicii Compson. Fără să o roage să o păstreze sau măcar să o citească. Am putea spune că scrisoarea lui Charles Bon îl face pe acesta mai consistent ca personaj, mai concret, mai prezent, atestând un grad de certitudine mai convingător decât cel ce-i revine lui Morten Schwartzkopf – de pe urma căruia nu rămâne nimic scris. Așa să fie, oare?

De la bunica lui Quentin, scrisoarea lui Charles Bon ajunge la Mr. Compson și apoi, în sfârșit, la Quentin și Shreve. Până să ne cadă nouă sub ochi, epistola va fi citită (sau nu) de atâția nechemăți (printre care, e de presupus, și de Henry Sutpen, și de Rosa Coldfield). Nu se citesc scrisorile care nu ne sunt adresate. Dar aceasta?

“... Quentin *auzind* fără să trebuiască să asculte pe când citea *scrisul* decolorat, *păienjenesc*, nu ca o scriere apăsată pe hârtie de o mână odinioară vie, ci *ca o umbră* aruncată pe hârtie și care *se formase cu o clipă înainte* de a-și fi lăsat privirile asupra ei și care *s-ar fi putut pierde*, risipi în orice clipă *în timp ce el citea încă*: *limba cea moartă* vorbind iarăși *după patru ani* și apoi după *alții aproape cincizeci*, *blândă, ironică, neglijentă și incurabil de pesimistă, fără dată sau salut sau semnătură*”²⁵³.

Scrisoarea aceasta vorbește oricui, pentru că ea nu este adresată cuiva anume: nu este nici datată, nici măcar semnată. De fapt, abia așa își afirmă ea propriu-i statut de scrisoare; căci, apărând într-un context fictiv, oricum ar fi absorbită, asimilată, contaminată de spiritul ficțiunii. Pentru a fi luată în serios ca scrisoare, ea trebuie să atragă atenția cititorului (clandestin) prin calități excepționale, care să confirme regula.

Iar regula “confirmată” este mai puțin cea a corespondenței convenționale (fie ea și corespondența dintre doi prezumtivi logodnici), ci mai degrabă cea a *textului apocrif*. Prin care scrisoarea se și întoarce la literaturitatea pe care tocmai o contestă.

În anii '90 târzii nu se poate aborda onest vreun aspect bahtinian al prozei lui William Faulkner fără a se ține seama de contribuția Olgăi Scherer. În studiul ei intitulat “A Dialogic Hereafter: *The Sound and the Fury* and *Absalom, Absalom!*”, (“O viață viitoare dialogică: *Zgomotul și furia* și *Absalom, Absalom!*”), publicat în antologia *Southern Literature and Literary Theory* (“Literatura și teoria literară a Sudului”), redactată de Jefferson Humphries – volum din care am mai folosit, în această lucrare, textul critic al lui Alexandre Leupin – , Olga Scherer se întoarce la acest moment-cheie din Capitolul al IV-lea al romanului *Absalom, Absalom!*. Ceea ce ne atrage, acum, la acest studiu al Olgăi Scherer, este nu numai tensiunea bahtiniană monologic-dialogic: după părerea ei, *Absalom, Absalom!* este singurul roman faulknerian reprezentativ-dialogic. Arătând, totuși, că nu se poate concepe narațiunea pur-dialogică sau absolut-monologică, ci că se poate vorbi doar de o predominanță a uneia, sau a celeilalte, tonalități bahtiniene, Olga Scherer insistă în reliefarea acelei *recurrence* (reveniri, repetări, reapariții) specific faulkneriene. Păstrând vie legătura cu studiul lui John T. Irwin – *Doubling and Incest/Repetition and Revenge* (1975), nu putem să nu remarcăm întâlnirea acestor viziuni critice, ocazionată de punerea în lumină a preferinței faulkneriene pentru un anume tip de retorică. Ironic, peste toate diferențele de tonalitate stilistică dominantă – (dialogică – la William Faulkner; poate mai curând monologică la Thomas Mann – dar numai în ce privește rolul naratorului) – tocmai înclinația spre această retorică îi plasează – pe Thomas Mann și William Faulkner – pe poziții de dialog. Este o retorică a repetării, a anaforei, a aliterației, a asonanței – la Faulkner; a leitmotivului – la Thomas Mann. Oricum, semnalul de ironic avertisment vine – atât la unul, cât și la celălalt, din insistența acestei repetări: prea “didactică”, la amândoi, ca să nu bată la ochi! Cititorul care se lasă prins în capcana acestei bine dozate incantații, în care formula magică este reluată prea ostentativ ca să merite a fi “luată în serios”, o face pe propria răspundere. Sau, cum ar spune Oscar Wilde (în tălmăcirea lui D. Mazilu):

“Orice artă este, în același timp, aparență și simbol. Cei ce pătrund dincolo de aparență, o fac pe propriul lor risc. Cei care deslușesc simbolul, o fac pe propriul lor risc. Adevărul e că arta oglindește spectatorul, nu viața”.

Să se fi schimbat, oare, lucrurile, atât de mult, într-un secol? Cu cât suntem mai savanți față de cititorii dintâi ai “Portretului lui Dorin Gray”? Oricât ne-am încrede în superioritatea cotei noastre de profesionalism (.i.e. cinism?), mai putem, încă, lua aminte la câte un sfat de la Oscar Wilde citire. Cu atât mai mult cu cât William Faulkner însuși l-a prețuit – întreaga viață – ca pe un maestru. Pe care noi îl redescoperim în gustul mucalitului american pentru umorul incomod și amărui. Și cu atât mai savuros pentru cei avizați.

Dar să ne întoarcem la Olga Scherer, de dragul unei demonstrații grație căreia Quentin Compson apare drept punctul convergent al undelor vocale, emise de Charles Bon și Judith Sutpen, într-un ipotetic dialog, răsfrânt în viața de apoi:

“Prin urmare este preferabil să vorbim despre o relativă predominanță a unuia sau a altui tip de recurență (repetare, revenire, reluare) [monologic sau dialogic], așa cum o face însuși Bahtin (1929-1963) când discută monologismul și dialogismul narativ, în general.

Această relativitate devine evidentă în acele personaje din *Zgomotul și furia* ce revin în *Absalom, Absalom!*. Câteva dintre ele sunt, clar, adaptări referențiale; ca atare, în timp ce ele își pierd acele trăsături devenite ne semnificative în noul context – și dobândesc altele, noi, aceste personaje rămân compatibile cu statutul lor din *Zgomotul și furia*. Și totuși, toate sunt transpuse – într-o măsură mai mare sau mai mică – în structura de ansamblu a romanului *Absalom, Absalom!*, prin *contact direct* sau *indirect cu Quentin Compson, eroul dialogic prin excelență*. Tocmai acest contact al lor cu Quentin face ca, uneori, chiar discursul lor să dobândească propria lor mobilitate paradigmatică, specifică modului dialogic de comunicare. [...]

Ni s-ar îngădui, atunci, să considerăm ipotetica *interferență* a lui Quentin într-un cod gramatical complet extrareferențial, accesibil numai acelor trei personaje (“eu”), drept o *extensie intertextuală* a *autocomunicării intratextuale* dintre Charles Bon (“eu”) și Judith Sutpen (“eu”), într-o *polifonică viață de apoi?* ”²⁵⁴.

Dincolo de jargonul eleganței critice a Olgăi Scherer transpare tot o proiecție într-o renaștere, promisă tocmai de certitudinea că personajele și dialogul lor, și relația lor cu Quentin, rămân – toate – *nefinite*, în termeni bahtinieni. Astfel că sfârșitul lor nu poate fi aici și acum. Sau, mai degrabă, ceea ce este aici și acum nu poate fi sfârșit.

Interesant ar fi de speculat acest detaliu, raportându-ne iarăși la *Casa Buddenbrook*. Am putea spune că o deosebire majoră între construcția personajelor la Thomas Mann și cea specifică lui William Faulkner ar porni tocmai de la acest aspect bahtinian, al nefinitudinii. La o primă vedere, (prin definiție, superficială), s-ar zice că *nefinite*, în plină și continuă metamorfoză sunt doar personajele faulkneriene, în timp ce Thomas Mann preferă șabloane mai “clasice”, în care sfârșitul textului cărții să coincidă cu încheierea destinelor personajelor. Și, totuși, întorcându-ne la scena finală a *Căsei Buddenbrook* – cel mai “cuminte”, mai “demodat”, mai “clasic” roman al lui (etichetat, astfel, tot din superficialitatea convențională) – descoperim altceva. În această scenă tipică și mic-burgheză, scăpătatele reprezentante ale familiei Buddenbrook își iau adio de la Gerda Buddenbrook, “care se pregătea să părăsească orașul, să se întoarcă la Amsterdam pentru a cânta, ca altădată, duete cu bătrânul ei tată. Nici o obligație n-o mai reținea. [...]

Se vorbea de călătoria Gerdei, de trenul pe care avea de gând să-l ia, de vânzarea vilei cu mobilă cu tot; misitul Gosch se și angajase să mijlocească lichidarea. Căci Gerda nu lua nimic cu dânsa: pleca așa cum venise”²⁵⁵.

În mod ironic, singurul personaj “finit” aici este Gerda, închisă în profunda ei pasiune pentru muzică ca într-un monolog, păstrând mereu intactă distanța dintre ea și restul personajelor.

Cât despre acestea, ele rămân pe loc, în orașul al cărui nume nu se pomenește nicăieri în carte – dar în care s-au recunoscut, furioși, mulți onorabili cetățeni ai timpului (deci, ai unui Lübeck la fel de fictiv ca orașelul Jefferson din Yoknapatawpha Country). Ultimele rânduri ale cărții sunt atât de puternic dramatizate, încât adesea, recitindu-le, le transpunem pe o imaginată scenă.

“- *Există o revedere*, zice Friederike Buddenbrook, cu ochii în gol, cu nasul în vânt, încleștându-și mâinile în poală.

- Da, așa se spune ... Ah, sunt ceasuri când, Doamne iartă-mă , asta nu mai e o mângâiere, Friederike, când te îndoiești de dreptate, de bunătate ... de tot! Vedeți, viața zdrobește atâtea lucruri în noi, își bate joc de atâtea credințe... *O revedere ... O, dacă ar fi adevărat...*

Dar atunci Sesemi Weichbrodt se ridică lângă masă, se înalță cât putu în vârful picioarelor, își întinse gâtul, ciocăni în tăblia mesei, iar boneta îi tremura pe cap.

- *E adevărat*” spuse cu toată tăria, aruncând în jurul ei priviri provocatoare.

Stătea dreaptă, victorioasă în lupta cinstită pe care o purtase o viață întreagă, împotriva ispitelor rațiunii ei de dascăliță, cocoșată, mărunțică, fremătând de convingere, o mică profetesă răzbunătoare și entuziastă”²⁵⁶.

“Revederea” – nădăjduită atât de patetic de către profesoara de odinioară a Antoniei și a Gerdei Buddenbrook – este chiar acea “hereafter”, dedusă de Olga Scherer dincolo de textul criptic Faulknerian. Și în acest caz, este vorba de o viziune polifonică a vieții de apoi: Tony tânjește după revederea cu “Tom, tata, bunicul și toți ceilalți”. Promptă, bătrâna profesoară, din care aproape că n-a mai rămas decât sufletul, îi dă elevei ei lecția ultimă: a credinței neclintite în viață. Căci însăși vizualizarea unei vieți de apoi, a acelei polifonice “hereafter”, despre care scrie Olga Scherer, se poate face tot numai în termenii singurei forme de viață cunoscute. Pledoaria lui Sesemi Weichbrodt, absolut dostoevskiană în complexitatea ei, în pofida sau poate chiar datorită apariției ei comice – (asta în măsura în care Micul Domn Friedemann, la fel de pasional și de vitregit trupește, ca și Sesemi Weichbrodt, poate fi considerat, și el, “comic”...) – răstoarnă aproape toată cartea, al cărei subtitlu este “Declinul unei familii”. Sau, poate, dimpotrivă, pledoaria aceasta vine să ilumineze distanța dintre noțiunea de familie (inclusiv transpunerea ei în tipare de Saga) și cea de individ. Căci, datorită credinței într-o revedere de apoi, declinul unei familii nu este egal cu declinul individului supraviețuitor. În ruptul capului nu va accepta așa ceva o profesoară de vocație, ca biata Sesemi Weichbrodt. Găsim că ar fi comic? ○ facem pe riscul nostru ...

*

*

*

Cu cinci ani înaintea publicării studiului *“The Sound and the Fury și Absalom, Absalom!: A dialogic Hereafter”*, Olga Scherer contribuia la volumul antologic intitulat *Intertextuality in Faulkner* (Intertextualitatea la Faulkner), redactat de Michel Gresset și Noel Polk, la Univ.Press of Mississippi, Jackson (la care ne-am mai referit în lucrarea noastră) – cu eseul critic intitulat “A Polyphonic Insert: Charles; Letter to Judith” (“O inserție polifonică: Scrisoarea lui Charles către Judith”) ²⁵⁷.

Conform tezei susținute de Olga Scherer aici,

“Formulat, în cele din urmă, în *Absalom, Absalom!*, dubiul legat de siguranța unui document, pe care prima lectură a romanului ne-ar face s-o acceptăm în mod eronat, este poate și mai clar ilustrată prin scrisoarea lui Charles Bon către Judith Sutpen. *Dialogul* rezultat dintre Charles și Judith, *care, de fapt, nu va avea loc nicicând*, relevă complexitatea poliloghiei – și anume, a nenumăratelor mesaje, reciproc suprapunându-se, care se constată și se atenuează reciproc – exprimate prin Scrisoare. Cu alte cuvinte, *Charles nu este unicul autor*, tot astfel precum *Mr. Compson nu este unicul autor al scrisorii către fiul său. Ambele scrisori sunt polilogice*, chiar dacă, spre deosebire de documentul scris al dlui Compson, ce încadrează virtual întregul corpus al romanului, întrucât între cele două părți ale sale sunt mai bine de o sută de pagini, *Scrisoarea lui Bon este ea însăși încadrată de corpusul romanului*.

Folosind două metode diferite, autorul obține astfel efecte similare: el tulbură/zdruncină stabilitatea semantică a unui adevăr documentar aparent rigid. În ambele cazuri, o judecată aparent fermă sau valabilă se dovedește a fi atât neconcludentă, cât și nedemnă – întru totul – de încredere. Singurul vestigiu material al existenței tânărului erou, care poartă, ca atare, o mare încărcătură narativă semnificată, este complet redus, la relativitate printr-o densă rețea de interferențe dezvăluite astfel (chiar prin scrisoare) și emanând de la alți vorbitori, cum ar fi, de pildă, Mr Compson, fiul său, și chiar Miss Coldfield, dar mai cu seamă de la cea căreia scrisoarea i se adresează, Judith însăși” ²⁵⁸.

Evident, Olga Scherer are aici în vedere teoria bahtiniană a cuvântului difon, adică a cuvântului orientat spre cuvântul celuilalt. Nu putem să nu amintim că, tratând tocmai această chestiune, Mihail Bahtin însuși insistă în exemplificarea ideilor sale prin citatul din Thomas Mann, reluat acum: “În materie de stil, eu nu mai recunosc decât parodia” ²⁵⁹.

Dublul obiectiv al demonstrației Olgăi Scherer reprezintă “contribuția anctorială a răspunsului lui Judith, adusă postum la afirmația lui Bon, și, respectiv, contribuția lui Mr Compson la provocarea dialogică a misteriosului tânăr; în ordinea prezentării, amândouă preced provocarea propriu-zisă”²⁶⁰.

Obiectivul eseului este atins printr-o paralelă – de o remarcabilă virtuozitate – între textul faulknerian și comentariul critic, pornind de la Bahtin.

Ceea ce ne interesează acum, păstrând în minte ideea palimpsestului ca epistolă criptică, se găsește în chiar finalul acestei demonstrații pe două coloane:

Presupus convenționalul început al scrisorii plasează un obiect de calitate superioară față în față cu un obiect de calitate inferioară, unul vechi față de unul recent fabricat, ruina unui conac din sud față de o nouă fabrică din nord:

“o bucată de *hârtie de scrisori* cu, așa cum poți să vezi, unul dintre cele mai bune *filigrane franțuzești, datate acum șaptezeci de ani*, salvată (furată, dacă vrei) din *conacul devastat al unui aristocrat ruinat*; ...”

în opoziție
cu

“... și scrisă cu cea mai bună *negreală de plită, fabricată acum nici un an, într-o fabrică din Noua Anglie*. Da. Negreală de plită. Am capturat-o: asta e în sine o istorie întregă”²⁶¹

După o astfel de mostră de virtuozitate critică – ce am mai îndrăzni să adăugăm?

Poate doar câteva lucruri, totuși.

Unul dintre acestea pornește de la negreala de plită (“stove polish” în original), relativ proaspătă pe vremea când Charles Bon o folosea pentru a-și așterne – negru pe alb – cuvintele pe excelenta hârtie (“poate chiar furată?...”); și aceeași negreală de plită, “afumată” de timp până să ajungă – hieroglific păienjeniș – sub ochii lui Quentin – “eroul prin excelență dialogic”.

Așadar, “stove polish”. Într-un cod parodistic, imaginara “sobă” e bine încinsă, prin opera unui rafinat maestru al jocului (Magister Ludi – cum i-ar fi rangul în Castalia lui Hermann Hesse). Dar și maestru al ascezei: căci ritualul jocului se cere parcurs pe îndelete, cu cinstirea

cuvântă fiecărei etape. Chiar dacă lecția ascezei este prilejuită de experiența războiului, ceea ce îi dă valoare este chiar astfel dobândita, rarissima artă a râsului:

“Cât am mai râs. *Da, am râs, pentru că cel puțin asta am învățat în acești patru ani, că trebuie să ai într-adevăr burta goală ca să poți râde, că numai atunci când ești înfometat sau înspăimântat mai poți să scoți un ultim înțeles din râs, tot așa cum stomacul gol mai extrage ultima esență din alcool.* Dar cel puțin avem negreală de plită. Avem o grămadă de negreală de plită. Avem chiar prea multă, pentru că *nu-i nevoie de prea multă ca să spun ceea ce am de spus, așa cum poți să vezi și singură*”²⁶².

Dacă Judith este “fecioara bucolică” (“the bucolic maiden”), tipică, prea nerăbdătoare la măritiş, atunci mostra de mai sus ilustrează scrisoarea tipică din armată, sau – aici – chiar din război, în care logodnicul, (prea) sigur de cucerirea sa, nu numai că “atacă prin învăluire”, ci chiar își dă importanță, se laudă și bravează într-o retorică inconfundabil masculină, mizând pe un succes garantat al pseudo-eroiceii lui epistole. Râsul, asociat cu foamea și spaima, intră în jocul marțial “de-a râsu’-plânsu”. Formula este infailibilă la “fecioare bucolice”. Dar, tocmai pentru că Charles Bon nu este un tânăr oarecare (nici măcar nu e foarte tânăr; și apoi, cine este soldatul “oarecare”, când vine vorba de scrisori ce abia așteaptă să fie citite de logodnice care abia așteaptă să se mărite? Defîne common soldier...) – nici Judith nu este *numai* “fecioara bucolică”, așa cum o prezintă Mr Compson. Deci, alegoria anunță abia începutul reprezentăției de carnaval.

Scrisoarea lui Charles Bon pecetluiește o “liaison dangereuse”. Sub masca (bine înnegrită de negreala de plită) a (pseudo-)eroului faulknerian funcționează, într-adevăr, o bună mașinărie de “ratiocination”, creierul matematic al lui Choderlos de Laclos – ca Magister ludi. Casa de la Suta lui Sutpen e gata să ardă din temelii, în cele mai suave flăcări ale iadului. “Dust to dust, ashes to ashes...”. Numai că însuși seducătorul se va mistui în propriu-i joc. Oare doar de dragul desăvârșirii ludice? Sau, dimpotrivă, ca să sfideze indiferența unui tată, a cărui minte o moștenea în mare parte?

Negreala de plită apare drept “combustibil” pentru vehiculul iute, cu care Charles Bon își croiește drum – prin textul scrisorii – către Judith Sutpen. Este, așadar, tot un substitut al cernelii, ca și sângele cu care

Faust a semnat pactul cu Diavolul. Este întunecată sau ascunsă vederii comune, precum cerneala simpatică. Este tot un fel de otravă, („..mon venin, ma soeur!...”), savant drămuită, picurată lent în urechile, (și nu de-a dreptul, pe buzele), nevăzutei logodnice; dar și în urechile lui Quentin, pe care l-am surprins, deja, „*auzind, fără să trebuiască să asculte, pe când citea, scrisul decolorat, păienjenesc...*”.

Insistența lui Bon asupra suportului palimpsestic și asupra sevei din care ia naștere manuscrisul său se topește într-un joc seducător, de o profundă senzualitate: jocul însuși al tuturor plăcerilor textului. Tocmai de aceea, mesajul lui “real” trebuie căutat altundeva: el trebuie să transceadă acest travesti metaliterar. Cel ce vorbește în scrisoare își asumă, de fapt, tăcut, o damnațiune comparabilă – și în aspectele ei comice, și în cele tragice – cu damnațiunea lui Don Juan.

Indirect, insinuant, prin vorbele pe care nu le scrie și, mai ales, prin cele pe care *spune* că *nu le scrie* (remember Addie Bundren: “words are no good...”), Charles Bon se apropie, fatal, de Judith. Oricum, pe calea aceasta, a textului, nici cel mai grijuliu și gelos frate nu l-ar mai putea opri. Charles este deja stăpân pe gândurile lui Judith. De acum, nimeni nu-l mai poate detrona. Nici măcar moartea.

De aceea, o dată citită, scrisoarea nu-i mai trebuie lui Judith. Și-a făcut efectul. “We have waited long enough”./Am așteptat destul, noi doi./.

④ (RE)NAȘTEREA CA EXPRESIE ATAVICĂ

Ne vom întoarce acum, pentru ultima dată, la viziunea lui John T. Irwin, expusă în studiul “Doubling and Incest/Repetition and Revenge (Dedublare și incest/Repetiție și răzbunare).

Să ne amintim, așadar, că, preluând ideea lui Otto Rank, John T. Irwin distinge două axe ale dedublării, și anume: cea spațială, stabilită ca o relație între contemporani: frate-soră, primul – manifestându-se ca umbră, cea de a doua – ca oglindă a unui al treilea frate, ce se recunoaște când în umbra masculină, când în răsfrângerea feminină. Dimpotrivă, axa temporală a dedublării leagă (și desparte, în același timp) două generații: bunici și nepoți – raportate la una centrală: cea a părinților.

Atât axa spațială, cât și cea temporală a dedublării reprezintă ipostaze ale aceleiași complex narcisiac – așa cum îl contemplă Otto Rank, via John T.Irwin.

Preocuparea noastră, în acest punct, se concentrează asupra relației atavice, marcate de un ciclu al ineluctabilei damnațiuni. Membrii aceleiași familii își recunosc destinul tragic, întipărit deja într-o existență precedentă celei hărăzite părinților lor.

La acest nivel – al generațiilor -, dublul oscilează între funcția de garant al imortalității și aceea de straniu sol al morții (“the uncanny harbinger of death”).

“Este semnificativ” – arată John T.Irwin – “că Otto Rank propune o origine similară pentru dedublare – credința narcisiacă în nemurirea sinelui. În eseu său asupra straniului, Freud recapitulează concluziile lui Rank: «... ‘dublul’ era inițial o asigurare împotriva distrugerii eului, o ‘negare energetică a puterii morții, cum spune Rank; și probabil că sufletul ‘nemuritor’ a fost cel dintâi ‘dublu’ al trupului. Această invenție a dedublării ca apărare contra anihilării își găsește corespondentul în limbajul viselor, care preferă să reprezinte castrarea printr-o dublare sau multiplicare a simbolului genital. Aceeași dorință i-a mânat pe vechii egipteni să aducă la măiestrie arta de a crea imagini ale mărșilor în materiale durabile. Oricum, astfel de idei au răsărit din pământul nețărmuritei iubiri de sine, din narcisismul primar, ce domină mintea copilului și a omului primitiv. Dar, o dată ce acest stadiu este depășit, ‘dublul’ își arată cealaltă față. Dintr-o chezășie a nemuririi, el devine straniu sol al morții». Rank notează că, pentru omul primitiv, cea mai timpurie imagine a sinelui său nemuritor era *umbra* lui – umbra ce pleacă o dată cu moartea bunicului, dar se întoarce o dată cu nașterea copilului. S-ar părea, deci, că în joc răsturnat al închipuirii se găsește forma arhetipală a aspectului temporal al dedublării”²⁶³.

Unul dintre exemplele faulkneriene citate de studiul lui John T.Irwin, ca să illustreze motivul nepotului, al cărui destin stă sub semnul eșecului din viața bunicului său, este Quentin Compson, așa cum apare el în *Zgomotul și furia*. Așa cum arăta scriitorul într-una din conferințele sale, susținute la Universitatea din Virginia, declinul familiei Compson începe cu Generalul Compson, bunicul lui Quentin, care fusese un general de brigadă ratat și pusese prima ipotecă pe proprietatea Compson-ilor –

„ultimul Compson care nu avea să dea greș în nimic din ce încerca, în afară de longevitate sau sinucidere”, după cum îl recomandă Appendixul/ Postfața adăugată de Faulkner romanului în 1945.

„Ceea ce Faulkner numea «eșecul fundamental», început o dată cu Generalul Compson, i-a fost transmis lui Quentin prin tatăl său, ca o problemă *în* timp și ca o problemă *de* timp” – subliniază John T. Irwin. „Această dilemă temporală își anunță apariția chiar de la începutul narațiunii lui Quentin, în ziua morții lui”:²⁶⁴

„Când umbra crucii ferestrei apărea pe perdele știam că e între șapte și opt și atunci intram iarăși în timp, auzind ceasul. Era ceasul bunicului și când tata mi l-a dăruit, mi-a spus, Quentin, *îți dăruiesc mausoleul tuturor speranțelor și dorințelor*; e mai degrabă chinuitor de probabil că ai să-l folosești ca să obții *o reducto absurdum a tuturor experiențelor omenești*, care *n-or să se potrivească cu nevoile tale personale mai bine decât cu ale lui sau ale tatălui tău*. Ți-l dăruiesc nu ca să-ți amintească de timp, ci ca să-l poți uita, când și când, câte o clipă, și să nu-ți cheltuiești forțele încercând să-l înfrângi. *Pentru că nici o bătălie nu e câștigată vreodată*, mi-a spus. Nici măcar nu mai există bătălii. Câmpul de luptă nu face altceva decât să-i dezvăluie omului propria lui nebunie și deznădejde, și victoria este o iluzie a filosofilor și a nebunilor”²⁶⁵.

Chiar și cu arătătoarele smulse și cu cadranul zdrobit de pumnul lui Quentin, ceasul bunicului continuă să meargă în gol, în același ritm al eșecului, moștenit din generație în generație. Defetismul Generalului Compson impregnează infailibilul mecanism, devenit, în timp, „mausoleul tuturor speranțelor și dorințelor”.

Ticăitul ceasului cu care Quentin se întoarce la bunicul său, în lumina umbrelor, cadentează – absurd – “Zgomotul și furia” diegesisului faulknerian. “Time is out of joint” – este un refren transmis atavic, de la Hamlet la Quentin. De aceea, așa cum am mai spus, nici ceasul bunicului, nici Quentin ca replică la Hamlet, nu ni se par de un simbolism abuziv-didactic, așa cum considera Irving Howe. Din când în când, ceasul reîntâlnirii atavice trebuie să bată. Hamlet rămâne Hamlet numai dacă, străbătând secolele către noi, se lasă *umbrit și oglindit* de o “înnoită” ipostază ironică.

Ceasul lui Quentin, funcționând inutil, indică tocmai imposibilitatea opririi, a sfârșitului. Nici gestul violent al lui Quentin, nici chiar sinuciderea lui, nu pot pune capăt damnațiunii atavice. Dacă aceasta se numește “renaștere” sau nu, depinde de punctul de vedere al cititorului. Oricum, este o renaștere amară, sarcastică, forțată și secătuitoare. Dar povestea nu se termină când vrem noi. “Credeam că nu mai urmează nimic...!” bâiguie micul Hanno, neștiind cum să dea socoteală de linia dublă, trasată cu precizie sub numele lui. Dar, iată: până când și această linie, aparent finală, e tot dublă...

*
* *
*

Capitolul al II-lea al *Muntelui vrăjit* îndeplinește o funcție analeptică: dacă în capitolul de început, Hans Castorp ni se prezintă drept “un tânăr modest și deopotrivă de simpatic”, sosit într-o vizită ce n-ar fi trebuie să depășească trei săptămâni, la vărul său, bunul Joachim Ziemssen, pacient al sanatoriului Berghof din împrejurimile stațiunii elvețiene Davos, – în capitolul-replică (semnificativ plasat al II-lea în structura cărții), Hans Castorp apare copil. Un copil căruia moartea îi devine, precoce, o cunoștință prea familiară.

Primul care îl preia pe băiețelul Hans Castorp, după moartea prematură a ambilor săi părinți, este bunicul patern, Senatorul hamburghez Hans Lorenz Castorp, la care micul orfan va rămâne optsprezece luni. Apoi, însuși acest bunic formidabil trebuie să moară, astfel că, de creșterea copilului se va ocupa familia Tienappel, a unui unchi din partea mamei copilului.

În viața fragedă a micului Castorp, moartea apare după un tipar repetitiv și carnavalesc, ca și când copilul ar putea (re)deveni orfan de mai multe ori. Singurătatea îl face să simtă o anume suspiciune față de cuvinte – așa cum se întâmplă cu atâtea memorabile personaje faulkneriene (Addie Bundren, “words are no good”; dar și Caddy Compson, nepunând nici un preț pe cuvintele “onoare” și “virginitate”, care îl obsedau pe fratele ei Quentin, și iubindu-l pe acesta împotriva lor; dar și Darl, “Jewel’s mother is a horse”, Vardaman, “My mother is a fish”; dar și Charles Bon, luptându-se, ca și Quentin Compson, cu

avatarurile alunecosului verb TO BE – pe care nici un cititor de limbă engleză nu-l va mai putea reciti, fără să se supună umbrei hamletiene din mintea lui).

Suspiciunea lui Hans Castorp față de duplicitatea fără limite a limbajului (sau dimpotrivă, față de ineficacitatea, îngrădirea lui) este secundată de o reținere față de tot ce ar fi “nou”. Ambele sunt fețe ale aceleiași atitudini îndârjit conservatoare a senatorului Hans Lorenz Castorp, dragul său bunic, devotat spiritului tradiționalist. Afinitatea dintre nepot și bunic se răsfrânge până când și în cifrele reprezentând vârstele celor doi: primul – de șapte ani, al doilea – de șaptezeci, ajutându-i să comunice, în ciuda prăpastiei timpului și a absenței nefirești a părinților copilului. Exact așa cum arată John T. Irwin, axa temporală a dedublării se conturează cel mai pregnant la cei doi poli ai ciclicei existențe umane.

“După cum am mai spus”, – intervine atoateștiutorul și autoironicul narator – “era în joc simpatia, aceeași afecțiune și afinitate intimă, ce sare, nu rar, câte o generație. Copiii și nepoții privesc ca să admire, și admiră ca să învețe și să desăvârșească ceea ce se și află *prefigurată* în ei prin ereditate”²⁶⁶.

Prefigurarea, ca prim stadiu mimetic în teoria lui Paul Ricoeur, precede configurarea, stadiul de mimesis₂, al narațiunii literare. Atât într-un tradițional Bildungsroman, cât și într-un Zeitroman modern, acesta este punctul de pornire. Refigurarea- ca mimesis₃ – i.e. relația cititorului cu cartea, apare, așadar, tot ca o ipostază necesară a aceluiași nucleu de viață, care este opera literară propriu-zisă. Refigurarea va marca – prin urmare – nu atât finalul, cât reluarea circuitului în virtutea căruia relația de comunicare estetică afirmă principiul vital.

Bunicul lui Hans Castorp are două înfățișări: cea de toate zilele și cea din tablou. În prima ipostază,

“Senatorul Castorp era uscățiv și deșirat. Anii îi încovoiaseră spinarea și gâtul, dar el se silea să-și îndrepte îngheboșarea căznindu-se să se țină drept, iar din această cauză, gura, ale cărei buze nu se mai sprijineau pe dinți, ci numai pe gingii (căci nu-și punea proteza decât la masă), se contracta în jos, la colțuri, cu o demnitate susținută cu greutate, și poate tocmai din asta provenea, o dată cu grija de-a înfrânge un început de tremurare a capului, atitudinea țepănă și aspră, cât și *înfundarea bărbiei în guler, care îi plăcea atât de mult micului Hans Castorp*”²⁶⁷.

Deși ține atât de mult la toate aceste detalii înduioșătoare ale faptei curând trecătoare a bunicului său, Hans Castorp preferă să și-l amintească pe Hans Lorenz Castorp cel din tablou – deci, putem spune că preferă imaginea configurativă, de mimesis₂, imaginii prefigurative, de mimesis₁. (Povestea lui Dorian Gray este din nou pe aproape...). Intuiția îi spune, deja, copilului că artefactul se apropie mai bine de adevăr decât o poate face aleatoria înfățișare “de fiecare zi”, prin care bunicul se apropie, tot mai tare, de moarte.

“Dar atât pentru copilul de șapte ani, cât și mai târziu, în amintirea adultului, înfățișarea de toate zilele a septuagenarului nu era cea adevărată și strict reală. În adevărata sa realitate, dacă se poate spune așa, era mai diferit, mult mai frumos și mai demn decât de obicei – adică așa cum apărea într-un tablou, un portret de mărime naturală, ce fusese odinioară atârnat multă vreme în camera de locuit a părinților copilului, și care a plecat după aceea, împreună cu micuțul Hans Castorp, să se statornicească definitiv pe Esplanadă, fiind așezat în salon, deasupra canapelei mari de mătase roșie”²⁶⁸.

Portretul bunicului îl leagă pe copil de părinții pierduți. Totodată, portretul îl însoțește pe băiat chiar în popasul acestuia în casa bunicului. Așadar, putem spune că, pe lângă faptul că artefactul conține esența adevărului, cel care pleacă în lumea umbrelor fiind bunicul însuși – nu tabloul reprezintă dublul aici, ci, mai degrabă, omul pieritor.

Ecuția lui John T. Irwin – a triumghiului pe care personajul dedublării îl realizează cu umbra sa – pe de o parte – și cu reflecția sa – pe de altă parte, deși inspirată de arta narativă faulkneriană, ne iluminează aspecte “noi” ale protagoniștilor din textul lui Thomas Mann. Astfel, dacă privim – o dată cu Hans Castorp – tabloul ca fiind centrul “real” al acestor corespondențe trilaterale, bunicul așa cum era el, încă în viață, încă ținând piept bătrâneții, cu toată demnitatea (atât de admirată de copil), reprezintă *umbra*, deci dublul “masculin” al triplei sale personalități (în termenii lui John T. Irwin). Băiatul este fascinat de bărbăția septuagenarului și de refuzul său, cu eroică eleganță, de a ceda în fața decrepitudinii.

Însă, bunicul mort, întins pe catafalc, reprezintă dublul “feminin”, *oglanda* însăși a tabloului: “Era un portret excelent; plâsmuit de un artist celebru, făcut cu gust, în stilul vechilor maeștri, care scotea subiectul în

relief, iar în spectator trezea tot felul de imagini, în stilul spaniol și olandez de la sfârșitul evului mediu. [...] Și cu toate că *pe bunic nu-l văzuse așa cum îl înfățișa tabloul decât numai o singură dată*, și doar foarte puțin timp, cu prilejul sosirii sale *într-o procesiune la primărie, nu se putea opri, după cum am mai spus, de a considera portretul ca pe o înfățișare adevărată și fidelă a bătrânului*, în vreme ce, *în bunicul de toate zilele, nu vedea decât un bunic interimar, o împletire nereușită de însușiri adaptate rolului său*. [...]

De aceea, *incuviință din toată inima ca bunicul să se înfățișeze în autenticitatea și perfecțiunea sa somptuoasă, în ziua când trebui să-și ia rămas bun de la el*. [...] Și iată-l că stătea întins pe catafalc, *fără să poți ști bine dacă era un învingător sau un învins*, dar, în orice caz, cu o înfățișare cât se poate de liniștită și foarte schimbată...²⁶⁹.

“Bunicul de toate zilele”, *umbra* adevăratului personaj reprezentat de tablou, este cel care trebuie să plece. “Adevăratul bunic”, bunicul din tablou, nu-l va părăsi pe Hans Castorp nicicând. *Oglinda* acestuia este cea din urmă înfățișare, cea de pe catafalc. Să notăm că, totuși, în viața de toate zilele, bunicul i se arătase copilului – o singură dată – în această ținută solemnă, “într-o procesiune la primărie”. Această unică ocazie corespunde întru totul acelei apariții a dublului ca mesager al morții, vestind marea plecare. Fără întoarcere?... Hans Castorp se va identifica – de-a lungul cărții – de prea multe ori cu bunicul său, pentru ca noi să putem răspunde.

Între cei doi bunici: bunicul Compson și bunicul Castorp există afinități de netăgăduit. De exemplu, chiar în citatul de mai sus, naratorul omniscient îl contemplă – pentru noi – pe bunicul mort: “fără să poți ști bine dacă era un învingător sau un învins...”. Bunicul Faulknerian îl avertiza pe Quentin că “nici o bătălie nu se poate câștiga vreodată” (“no battle is ever won”); bătăliile vieții abia dacă se dau (“They are not even fought”). Astfel că ambii scriitori, atât Thomas Mann, cât și William Faulkner, își plăsmuiesc formidabilii bunici ca să transmită un mesaj complicat și greu de acceptat, indiferent de vârstă. Nu cred că singurul rost al bunicului Compson este acela de a prefigura defetismul și vocația eșecului la Quentin. După cum nici Hans Lorenz Castorp nu ni se înfățișează doar ca să ne prevină în legătură cu firea nepotului său “modest și deopotrivă de simpatic”.

Senatorul Castorp și generalul de brigadă Compson par să sugereze o bătălie mult mai grea și mai greu de câștigat – prin propriile puteri ale luptătorului – decât bătălia politică sau cea de pe frontul deschis al războiului. Poate că bătălia la care se referă cuvântul scriitorului, când vine vorba despre bunici, este chiar aceea de care nimeni nu este scutit, nici măcar pe timp de pace, nici măcar nepoții bunicilor, în ale căror firi meditative, ezitante, indecise, bunicii se oglindesc încă. Bătălia cu un destin (design, pattern, plot, subiect) ironic, prestabilit, în fața căruia nici un luptător de bună-credință nu se poate impune.

*
* *
*

John T. Irwin mai arată că: “în familiile aristocratice, decăzute, ca aceea a Sartorișilor sau aceea a Compsonilor, *numele de botez ale descendenților masculini* tind să alterneze între *două posibilități*, de la o generație la alta – între John și Bayard, în familia Sartois – și între Jason și Quentin, în familia Compson. Această alternanță marchează caracterul degenerat, *atins prin căsătoria între rude de sânge* – al acestor familii și modul în care *repetarea unor tipare tradiționale blocate le-a făcut incapabile să facă față vremurilor în schimbare*. Un semn al vigoriei și al adaptabilității de corcitură a familiei care îi va înlătura și înlocui pe Compsoni și pe Sartoriși este acela că *nici un membru al clanului Snopes nu poartă vreun nume coincident cu al oricărui alt membru al familiei*”²⁷⁰.

Din nou vom profita de observația criticului american ca de o încurajare în paralela noastră. Căci, o dată cu numele de botez, Quentin Compson va fi înzestrat și cu sensibilitatea și înclinația spre solitudine a bunicului său, pe câtă vreme Jason, fratele său, primind numele tatălui lor, va prelua ceva și din vocea acestui narator (din *Absalom, Absalom!*) îmbogățind-o cu accente comice și chiar cu stridente (în *Zgomotul și furia*).

În Capitolul al V-lea al Părții a doua a romanului *Casa Buddenbrook*, Thomas, în vârstă de șaisprezece ani, își face debutul în afaceri. Bunicul său, Johann Buddenbrook, nu apucă, însă, acest moment solemn.

“Un singur lucru îl mâhnea pe consul: că tatăl său n-a apucat intrarea în afaceri a celui mai mare nepoți, eveniment ce se produsese în preajma Paștilor din același an”²⁷¹.

Deși nu-i moștenește numele de botez, Thomas este replica bunicului său:

“Thomas semăna tot mai mult cu bunicul său, *așa cum Christian semăna cu tatăl său*”²⁷².

Așadar, aceleași corespondențe ca și în cazul fraților Compton! Christian, înzestrat cu un debordant talent actoricesc (irezistibil, mai ales în prima tinerețe, când își imita profesorii), reprezintă replica exaltată a lui Jean Buddenbrook, părintele de o pioșenie exagerată, prea insistent cultivată pentru a nu trezi suspiciuni de fariseism.

Pe câtă vreme, Thomas e mai aproape de firea bunicului mai ales prin două calități fundamentale: liberalism și bun-simț. Dar și fizic, Thomas amintește figura bunicului:

“... mai ales bărbia rotundă, voluntară și linia fină a nasului erau ale bătrânului. Părul cu cărarea într-o parte, ondulat și dat pe spate pe la tâmplele înguste, brăzdate de vine, era blond închis; în contrast cu părul, genele lungi și sprâncenele, dintre care una și-o ridica mereu, păreau foarte deschise și spălăcite. *Mișcările și vorba îi erau liniștite și la locul lor*, ca și râsul care-i descoperea *dinții destul de urâți*. Se pregătea cu zel și seriozitate *pentru profesiunea lui...*”²⁷³.

Concentrate în acest aparent desuet pasaj descriptiv sunt trei (dacă nu chiar patru) lucruri: schița unui portret fizic, detalii de manierism comportamental și, mai ales: imaginea unor “dinți destul de urâți” (imagine care trebuie să rămână cu atât mai pregnantă în mintea cititorului prezumtiv, cu cât apare ca o revenire la portretul fizic după ce acesta fusese depășit deja) – în care, deja, “plânge moartea” lui Thomas Buddenbrook, cum ar spune Rilke (în poemul *Epilog*, citat mai înainte). Mai mult, imediat după imaginea dinților bolnavi, se menționează chiar perspectiva profesională a lui Thomas Buddenbrook, prin care acesta îi aparține bunicului.

Căci iată cum apare bunicul Johann Buddenbrook în caietul cu arborele genealogic al familiei:

“La însemnările sale, omul adăugase o mulțime de sfaturi bune pentru urmași, dintre care, caligrafiată cu *caractere gotice* și împrejmuțită cu un chenar, te izbea mai ales fraza: «*Fiule, ziua să-ți vezi cu drag de negoț, dar să-l faci într-așa fel ca să nu ne tulbure somnul, noaptea*». Mai departe, bunicul arăta pe larg că *vechea Biblie tipărită la Wittenberg*

e proprietatea lui și că ea trebuie să treacă asupra primului său copil, care, la rândul său, o va lăsa, de asemenea, întâiului născut dintre copiii lui”²⁷⁴.

Nu numai povața plină de tâlc a strămoșului Buddenbrook intră în concentrația acestui bine înveninat amalgam textual, ci și mențiunea privind “vechea *Biblie tipărită la Wittenberg*”, “*proprietate de familie*”. Deci, din nou trebuie să facem față unei superconcentrate sugestii: răvășitoarea personalitate a lui Martin Luther, tiparul, proprietatea, familia – toate trebuie să încapă într-un singur nucleu! Și, nu în ultimul rând, *umbra* lui Hamlet la Wittenberg: Hamlet (devenit Quentin...), covârșit de răspunerea *răzbunării*, într-o tipică istorie de uzurpare, între *frați* regali (Hamlet vs. Claudius; Quentin vs. Jason; Thomas vs. Christian; Jean Buddenbrook vs. Gotthold). Iar veninul fatal e picurat *în ureche*. Nimic mai eficace decât otrava străveche a cuvântului, ce face și desface! Îndrăznim astfel, printr-o riscantă analepsă, să sugerăm că, prin Luther (plus Faust!) și Hamlet, Thomas Mann și William Faulkner se trag din același mitologic Wittenberg, din care și prin care se răsfrânge, *renăscută*, aceeași clasică istorie a rivalității dintre frați.

Iar dacă Thomas Buddenbrook întrerupe – o vreme – fatalitatea succesiunii fiilor botezați Johann – propriul său fiu, Justus *Johann* Kaspar, micul Hanno, va desăvârși, ironic, cercul năruirii familiei. Reluând formula destinului și a personalității bunicului său, Thomas Buddenbrook se va simți tot mai frustrat de eșecul disperatei sale strădanii de a comunica cu propriul fiu (cum i se întâmplase, odinioară, bătrânului Johann Buddenbrook, ce-și dobândise primul născut, pe Gotthold, cu prețul pierderii singurei ființe cu care sufletul său se armonizase cu adevărat – prima lui soție, Josephine). Să nu uităm că însuși Thomas Buddenbrook se căsătorise cu strălucitoarea și misterioasa Gerda, mai degrabă din admirație, decât din iubire. Iubirea sa pentru Anna, frumoasa florăreasă, reprezintă sacrificiul cerut de întemeierea unui cămin respectabil, care să întărească prestigiul numelui Casei Buddenbrook.

Cât despre numele Thomas, aici găsim un ultim sâmbure de poezie a predestinării. În virtutea lui, ne vom încumeta să pledăm, în încheierea acestei lucrări, în favoarea unei fascinante afinități între Thomas Mann și William Faulkner – marii creatori de mitologii moderne, ai secolului nostru în asfințit.

Despre Thomas Sutpen nu se poate spune precis de unde vine. Dar el poartă marca dualității: două căsnicii – din care, ca să-l parafrazăm pe Thomas Mann, nu se poate spune dacă ieșise învingător sau învins; doi fii: primul – repudiat, al doilea – repudiindu-și tatăl. Consecvența cu care își urmărește – nu interesele, ci halucinantele iluzii de respectabilitate reprezintă un ecou autoironic al lui William Faulkner însuși, fictivul proprietar al hărții – cel puțin, dacă nu chiar al ținutului Yoknapatawpha: ceea ce Thomas Sutpen numește “my design” înseamnă – în codul de mythmaker al lui William Faulkner – “my apocrypha”.

Thomas Buddenbrook și Thomas Stupen sunt contemporani într-un fictiv secol al XIX-lea. Amândoi năzuiesc “spre ținte cărora nu le acordă decât o valoare metaforică” (cum spune cel dintâi, într-un rechizitoriu monologic, presimțindu-și moartea prematură). Dar această valoare metaforică a obiectelor aspirațiilor celor doi Thomas rămâne tănuțită. Pentru cei din jurul lor, ei reprezintă modele de dinamism. Amândoi sunt percepuți – din afară – ca oameni de acțiune, care își calculează pașii cu un exemplar simț al realității.

Însă, dacă se poate spune că cei doi protagoniști – aparent, atât de îndepărtați prin cultura pe care fiecare o reprezintă – au un punct de întâlnire, într-adevăr, acesta este însăși îndoiala. “Îndoiala corosivă”, la care se referă, după cum am văzut, Peter Heller, captând particularitatea esențială a stilului lui Thomas Mann. Dilema ce bântuie paginile “apocrifelor” lui William Faulkner, cu atât mai mușcătoare, cu cât personajele purtătoare (cum ar fi chiar Thomas Sutpen) par mai temeinic motivate, mai lucid cântărindu-și sorții de izbândă într-o lume a concurenței.

Thomas este un nume răspândit în lumea anglo-saxonă. “Every Tom, Dick and Harry” înseamnă oricine, toată lumea. Tommy e porecla soldatului englez – pe plan extins, având același sens, de om obișnuit. S-ar zice că însăși contingentă se exprimă prin acest nume. Thomas nu este un nume de rege. Pare un nume specific acelei clase de mijloc, a cărei “țintă metaforică” este respectabilitatea.

Sfântul creștin în amintirea căruia băieții primesc numele de Toma este poreclit “necredinciosul”, pentru că, după Învierea lui Iisus, el a pipăit locul rănilor ca să se încredințeze. “Evanghelia după Toma” rămâne considerată un text apocrif.

“Numele adevărat al lui Toma era Iehuda, sau Iuda; numele Toma vine din ebraicul Tauma, însemnând “geamăn”. Numele grecesc ce i s-a adăugat, Didymos, înseamnă tot “geamăn”.

Tradiția îl caracterizează ca “asemănător Domnului “(*similis Christi*), bun și puternic.

S-a presupus că *era pescar*. Știm că se afla în barca lui Simion Petru în ziua “pescuirii minunate” (Ioan, 21). Dar din aceasta nu reiese obligatoriu că era pescar. Într-o sursă găsim că știa meseria de *cioplitor în lemn și piatră*²⁷⁵.

Faptul că atât Thomas Mann, cât și William Faulkner și-au ales acest nume pentru personaje în care fiecare se oglindește ironic este semnificativ. Că însuși numele Apostolului Toma simbolizează dualitatea este evident. Că însăși condiția scriitorului modern presupune aspirația la “valoarea metaforică” a credinței și, în același timp, agonia îndoielii, este, în sfârșit, o certitudine. Sau, poate, dimpotrivă, o ipoteză, pornind de la care lucrarea de față abia acum ar trebui să înceapă.

¹ MANN, THOMAS, *Cum am scris doctor Faustus. Romanul unui roman, vol. Doctor Faustus*, București, Editura pentru Literatură Universală, București, p.623.

² BAHTIN, MIHAIL, *Probleme ale poeziei lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970, p.233.

³ EYSTEINSSON, ASTRADUR, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992, p.33.

⁴ LODGE, DAVID, Editor, *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, London and New York, 1992, pp.124-156. Tr.n.

⁵ *Ibid.*, p.143.

⁶ *Ibid.*, p.139.

⁷ *Ibid.*, p.132.

⁸ *Ibid.*, p.133.

⁹ *Ibid.*, p.134.

¹⁰ ALLEN, WALTER, *Tradition and Dream. The English and American Novel from the Twenties to Our Time*, Phoenix House, London, 1964, p.124. Tr.n.

¹¹ FAULKNER, WILLIAM, *Ursul*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. XLVI.

¹² *Op.cit.*, p.31. Tr.n.

¹³ BRADBURY, MALCOLM și MCFARLANE, JAMES, Editors, *Modernism: 1890-1930*, Penguin Books, 1976, p.417.

¹⁴ *Op.cit.*, p.139.

¹⁵ *Ibid.*, pp.139-140.

¹⁶ *Ibid.*, p.140.

¹⁷ FAULKNER, WILLIAM, *Absalom, Absalom!*, Editura Univers, București, 1974; în românește de Mircea Ivănescu, pp.366-368.

¹⁸ *Ibid.*, p.369-375.

¹⁹ *Op.cit.*, p.143.

²⁰ Leupin, Alexandre, "Absalom, Absalom!: The Outrage of Writing", în vol. *Southern Literature and Literary Theory*, Humphries, Jefferson-editor, The Univ of Georgia Press, Athens, Georgia, 1990, pp.227-228.

²¹ "The past is never dead. It is not even past" – în Mottram, Eric, *William Faulkner*, Routledge & Kegan Paul, London, 1971, p.1.

²² *Op.cit.*, p.140.

²³ *Op.cit.*, p.156.

²⁴ *Op.cit.*, p.197.

²⁵ *Ibid.*, p.199.

²⁶ *Op.cit.*, p.199.

²⁷ *Op.cit.*, p.181.

²⁸ *Ibid.*, p183

²⁹ *Ibid.*, p.202.

³⁰ *Ibid.*, p.240.

³¹ *European English Messenger, The*, Vol.VI/1, Spring 1997, pp. 13-20.

³² "... And I think now, at the end of the century, when Modernism has died, we see that it wasn't a real shift in art, it was just a blip on the screen. **Now the novel has gone back to traditional narrative.** Whether that's good or bad, I don't know, but I think modernism has come to an end, it has run its course. I am fascinated by the question of what would have happened if there had been no Modernist experiment... Let's say if there had been no Ezra Pound, no Freud, no T.S.Eliot; none of the theorists, no T.E.Hulme, and if the novel (let's have music or painting aside), if the novel had followed the Jamesian route, what would have happened? Because James, it seems to me, was doing what modernism attempted to do and failed. James was writing before Freud, and he was writing extremely perceptive psychological studies which were also extraordinarily finished, closed works of art. To me the work of art is always closed. It doesn't invite the reader, or listener, in. It is spectacular. It stands. It says, I'm here. James has managed to make novels that were psychologically profound but which were also closed works of art. There is a profound mystery about the best of Henry James's books, even though they are perfectly comprehensible. The object itself stands in its own mystery. And I – I suppose I have been following that line, the Jamesian line rather than the Joycean line. Because I think Joyce is a dead end. *Finnegans Wake* is a dead end". (BANVILLE, JOHN, *The European English Messenger*, vol.VI/1, Spring 1997, pp.16-17).

³³ *Ibid.*, p.15: "With most philosophers and scientist, the world has to fit their system, rather than the other way round. Nietzsche was the first to say there can be no system, Nietzsche had very great admiration for people like Emerson, he was one of the very few philosophers he did admire. Emerson is strange. I think he is a poet in prose. And I think Nietzsche is a poet as well. I don't really know if even he is a philosopher ... So I suppose I believe in the poetic philosophers.

Rep.: "So you would agree with Derrida that real philosophers are literary?
J.B.: "Oh, yes". (Tr.n.).

³⁴ CUDDON, A.J., *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, The, Penguin Books, England, 1991.

³⁵ *Ibid.*, p.461: "... In many works by many of these authors we find not so much direct or overt irony, but, rather, an ironic temper or tone; an ironic way of looking at things and of feeling about them. In this respect, writers like Voltaire, Swift, Gibbon, Henry James and Thomas Mann are supreme ironists. The dry, teasing, laconic, detached sensibility which permeates their work develops an individual vision of human beings and existence. These five authors in particular share the ability to make the smile on the face of the reader broader and broader and broader, very, very slowly, until, finally, he finds himself laughing. Of the five, Thomas Mann is probably the most accomplished at this kind of sustained ironical joke". (Tr.n.).

³⁶ *Op.cit.*, p.133.

³⁷ *Ibid.*, p.133: "A reader who knows that he or she is reading a post modernist text that the author intended to be an unsolvable network of signifiers is definitely less prone to experience formal uncertainty than the reader struggling to with an obscure text in the knowledge that its author meant it to be deciphered. But what kind of reader would approach a text with the certitude that it does not possess a «meaningful», socially preestablished matrix of references? Is there a «postmodern reader»?" (Tr.n.).

³⁸ *Ibid.*, p.188: "... formal experiment is virtually absent, yet the spirit of modernism is extremely powerful".

³⁹ *Op.cit.*, p.772. Tr.n.

⁴⁰ *Ibid.*, 1st published in Great Britain by André Deutsch Ltd 1977; 3rd edition published in Penguin Books 1992.

⁴¹ TODOROV, TZVETAN, *Poetics of Press*, The, Cornell Univ. Press, Ithaca, New York, 1992, p.80.

⁴² BOOTH, WAYNE C., *Rhetoric of Fiction, The*, 2nd Edition, The Univ. of Chicago Press, 1983 (a se vedea și *Retorica romanului*, de WAYNE C. BOOTH, în românește de Alina Clej și Ștefan Stoescu, volum prefațat de Ștefan Stoescu, Editura Univers, București, 1976).

⁴³ *Op.cit.*, p.81.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Op.cit.*, p.397: "The author makes his readers".

⁴⁶ *Op.cit.*, p.81.

⁴⁷ *Ibid.*, p.83.

⁴⁸ *Op.cit.*, p.150.

⁴⁹ *Op.cit.*, p.84.

⁵⁰ *Ibid.*, p.86.

⁵¹ *Op.cit.*, p.1022 Tr.n.

⁵² BOOTH, WAYNE C., *Retorica romanului*, Editura Univers, București, 1976; în românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, p.206.

⁵³ PRINCE, GERALD, *Dictionary of Narratology*, A, Scholar Press, Great Britain, 1991, pp.102-103. Tr.n.

⁵⁴ *Op.cit.*, pp.86-87.

⁵⁵ MANN, THOMAS, *Muntele vrăjit*; în românește de Petru Manoliu, Editura pentru Literatură, București, 1969, vol.III, p.157; p.166.

⁵⁶ FAULKNER, WILLIAM, *As I Lay Dying*, Penguin Books, Chato & Windus, 1970.

⁵⁷ Faulkner, William, **Pe patul de moarte**, Editura "Cartea Românească", București, 1972; în românește de Horia-Florian Popescu și Paul Goma.

⁵⁸ *Op.cit.*, pp.139-140. Tr.n.:

"Tata spunea că rostul de-a trăi este să fii gata să stai/rămâi mort. [...] Și-așa că mi-am făcut curat în casă. [...] și eu, cum stam potolită în tăcerea molcomă, pregătindu-mă de curățenie-n casă. [...] Și apoi m-am pregătit în sfârșit să mor".

⁵⁹ *Op.cit.*, p.87: "If I speak, my utterance will obey a certain law and participate in a verisimilitude I cannot make explicit and reject without thereby utilizing another utterance whose law will be implicit. Being an act and not only an utterance, my discourse will always participate in some verisimilitude; a speech-act cannot, by definition, be made altogether explicit if I speak of it, I am no longer speaking of it but of its utterance, which is an act in its turn and one which I cannot utter". Tr.n.

⁶⁰ *Ibid.*, p.87: «"... for if our soul were knowable, it would require a second soul to know the first and a third to know the second"».

⁶¹ RICOEUR, PAUL, *Time and Narrative*; The University of Chicago Press, 1984; translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer.

⁶² RICOEUR, PAUL, *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984: traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin.

⁶³ RICOEUR, PAUL, *Op.cit.*, vol.1, Part.I: The Circle of Narrative and Temporality. The Aporias of the Experience of Time: Book 11 of Augustine's *Confessions*, pp.5-31.

⁶⁴ *Ibid.*, p.16. Tr.n.

⁶⁵ *Ibid.*, p.19. Tr.n.

⁶⁶ *Ibid.*, p.12. Tr.n.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Op.cit.*, p.13: "Chronotope. The nature of and relationship between represented temporal and spatial categories. The term designates and emphasizes

the utter interdependence of space and time in (artistic) representations it literally means «time-space». Texts and classes of texts model reality and create world pictures according to different chronotopes (different kinds of time-space complexes) and are definable in terms of them. For example, the “adventure” chronotope, exemplified by such Greek romances as *Daphnis and Chloe* or *Aethiopica*, feature a thoroughly abstract time (removed from historical and biographical times, consisting of unrelated and reversible moments, involving no biological or psychological transformation) that combines in an external manner with an equally nonspecific and nondetermining geographical space (the adventures depicted can occur in any number of locations and are in no way affected by them). Bakhtin 1981; Clark and Holquist 1984.

⁶⁹ JULIA, DIDIER, *Dicționar de Filosofie*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996, cu o traducere, avânprefață și completări privind filosofia românească de dr. Leonard Gavrilu, p. 28.

⁷⁰ *Op.cit.*, vol.III, pp. 355-400.

⁷¹ *Op.cit.*, vol.I, p. 30: “If it is true that the major tendency of modern theory of narrative – in historiography and the philosophy of history as well as in narratology – is to «dechronologize» narrative, the struggle against the linear representation of time does not necessarily have as its sole outcome the turning of narrative into «logic», but rather may deepen its temporality. Chronology – or chronography – does not have just one contrary, the a-chronology of laws or models. Its true contrary is temporality itself. Indeed it was necessary to confess what is other than time in order to be in a position to give full justice to human temporality and to propose not to abolish it but to probe deeper into it, to hierarchize it, and to unfold it following levels of temporalization that are less and less «distended» and more and more «held firmly», *non secundum distentionem sed secundum intentionem*”. Tr.n.

⁷² *Ibid.*, p.237: “Narration is possible wherever eternity attracts and elevates time, not where it abolishes it”. Tr.n.

⁷³ *Ibid.*, p.IX: *The Rule of Metaphor and Time and Narrative* form a pair published one after the other, these works were conceived together. Although metaphor has traditionally belonged to the theory of “tropes” (or figures of discourse) and narrative to the theory of literary “genres”, the meaning-effects produced by each of them belong to the same basic phenomenon of semantic innovation. In both cases this innovation is produced entirely on the level of discourse, that is, the level of acts of language equal or greater than the sentence. (...)

With narrative, the semantic innovation lies in the inventing of another work of synthesis – a plot. By means of the plot, goals, causes, and chance are

brought together within the temporal unity of a whole and complete action. It is this synthesis of the heterogeneous that brings narrative close to metaphor. In both cases, the new thing – the as yet unsaid, the unwritten – springs up in language. Here a living metaphor, that is, a new pertinence in the predication, there a feigned plot, that is, a new congruence in the organization of the events”.

Tr.n.

⁷⁴ *Op.cit.*, pp.78-79.

⁷⁵ *Ibid.*, p.79.

⁷⁶ *Op.cit.*

⁷⁷ *Op.cit.*, vol.I, p.53.

⁷⁸ *Ibid.*, p.54. S.n.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p.49: “The pleasure of learning is therefore the pleasure of recognition”.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Op.cit.*, pp.30-87: FABULA. The set of narrated situations and events in their chronological sequence; the basic story material (as opposed to PLOT or SJUZET), in Russian Formalist terminology. SJUZET: In Russian Formalist terminology, the set of narrated situations and events in the order of their presentation to the receiver (as opposed to FABULA); the arrangement of incidents; MYTHOS; PLOT.

⁸³ *Op.cit.*, p.66.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Op.cit.*, vol.I, coperta.

⁸⁶ *Op.cit.*, vol.I, pp.67-68: “It is as though recollection inverted the so-called «natural» order of time. In reading the ending in the beginning and the beginning in the ending, we also learn to read time itself backwards, as the recapitulation of the initial conditions of a course of action in its terminal consequences.

In short, the act of narrating, reflected in the act of following a story, makes productive the paradoxes that disquieted Augustine to the point of reducing him to silence”. Tr.n.

⁸⁷ *Ibid.*, p.68.

⁸⁸ *Ibid.*, p.69.

⁸⁹ *Ibid.*, pp.69-70: “Innovation remains a form of behavior governed by rules. The labor of imagination is not born from nothing. It is bound in one way or another to the tradition’s paradigms. But the range of solution is vast. It is deployed between the two poles of servile application and calculated deviation,

passing through every degree of «rule-governed deformation». The folktale, the myth, and in general the traditional narrative stand closest to the first pole. But to the extent we distance ourselves from traditional narrative, deviation becomes the rule. Thus the contemporary novel, in large part, may be defined as antinovel, to the extent that contestation wins out over the taste for simply varying the application of the paradigms”. Tr.n.

⁹⁰ *Ibid.*, p.70.

⁹¹ RICOEUR, PAUL, *Time and Narrative*, The Univ. of Chicago Press, 1985, vol.II – Part III, “The Configuration of Time in Fictional Narrative”.

⁹² *Ibid.*, Part.III.4: “The Fictive Experience of Time” (Reprezentarea experienței temporale în arta romanului).

⁹³ KEMP, PETER T. and RASMUSSEN, DAVID, eds., *Narrative Path, The. The Later Works of Paul Ricoeur*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, p.101: “Philosophy, in this sense, is a long footnote at the bottom of this declaration, uttered with fear and trembling: “Nous voici, nous les humains, nous les mortels!”.

⁹⁴ *Op.cit.*, p.101: “Fictional narrative thus detects temporalities that are more or less extended, offering in each instance a different figure of recollection, of eternity in or out of time, and, I will add, of the secret relation between eternity and death”.

⁹⁵ *Op.cit.*

⁹⁶ BLOTNER, JOSEPH, *Faulkner – A Biography*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York, USA, 1991, pp.248-249: “When asked about it, he would sometimes recite a line – «As I lay dying the woman with the dog’s eyes would not close my eyelids for me as I descended into Hades». It was the speech of ghostly Agamemnon to Odysseus, in the Eleventh Book of “*The Odyssey*”.

⁹⁷ MANN, THOMAS, *Magic Mountain, The*. The Franklin Library, Franklin Center, Pennsylvania, 1981, translated from the German by H.T.Lowe-Porter; illustrated by GONZALO FONSECA; *Making of The Magic Mountain, The*, pp.715-724. Aceasta este și versiunea în limba americană cu care operează Paul Ricoeur în analiza sa la *Der Zauberberg*, în volumul nr.2 din *Time and Narrative*.

⁹⁸ *Op.cit.*, vol.II, p.7.

⁹⁹ *Op.cit.*, (PRINCE, GERALD, *Dictionary of Narratology*, pp.72-73): “Plots of Character : (a) the maturing plot (an attractive but naive protagonist acquires maturity : *Portrait of the Artist as a Young Man*, *Great Expectations*, *The Portrait of a Lady*”.

“Plots of Thought : (d) the disillusionment pot (the protagonist loses his or her ideals as well as the receiver’s sympathy and ends in despair or death : *The Great Gatsby*, *The Sot-Weed Factor*”.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.98, **TOPOS**: “Any of a stable disposition of MOTIFS that frequently appears in (literary) texts. Such **topoi** as those of **the wise fool**, **the aged child**, and the locus amoenus are very common in Western literature”.

¹⁰¹ *Op.cit.*, p.95.

¹⁰² *Ibid.*, p.152.

¹⁰³ *Ibid.*, p.94; S.n..

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.226.

¹⁰⁵ Romanul *As I lay Dying* a fost publicat pentru prima dată în 1930. În 1936 vedea lumina tiparului romanul *Absalom, Absalom!*.

¹⁰⁶ *Op.cit.*, p.368.

¹⁰⁷ *Op.cit.*, (*Time and Narrative*, vol. 2), p.108.

¹⁰⁸ BROOKS, CLEANTH, *Toward Yoknapatawpha and Beyond*, Yale Univ. Press, 1978; *Faulkner on Time and History*, pp.239-261.

¹⁰⁹ Traducerea și adaptarea îmi aparțin.

¹¹⁰ “Why make these points here at such length ? Because I think that what Faulkner got from Bergson was essentially a confirmation, from a respected philosopher, of something that he already knew. I doubt that Faulkner read Bergson very deeply or thoroughly. I believe that the influence of Bergson on Faulkner has been generally overestimated and that its importance has been occasionally pushed to absurd lengths. In several of the articles and dissertations that argue for a strong Bergsonian influence on Faulkner, the authors manage to write as if they had forgotten that Bergson’s own system was a dualism in which the philosopher found room and **need** for objectively measured time as well as for time as **duration**”. Tr.n.;

¹¹¹ BLOOM, HAROLD, ed., *Modern Critical Views: William Faulkner*, Chelsea House Publishers, NY, Philadelphia, 1986, p.104; Tr.n..

“My ambition” he told Malcolm Cowley, “is to put everything into one sentence – not only the present but the whole past on which it depends and which keeps overtaking the present, second by second”.

¹¹² *Ibid.*, p.106: “The mind of Benjy Compson is not a process, but a kind of **place** for the elements of the story to exist in. We need not be surprised to learn that he isn’t, in medical terms, a plausible idiot, though a doctor writing in the «American Journal of Mental Deficiency» took the trouble to find him ‘fabricated’, ‘stuffed’, in fact ‘literary’. Of course he is literary ; no more than anything in literature is he a person. He is the name of a principle on which

some 20,000 words are organized : about 100 pages, having finished which, I still hadn't told that story. [...] So I chose another one of the children, let him try. That went for a hundred pages, and I still hadn't told that story. So I picked out the other one, the one that was nearest to what we call sane to see if maybe he could unravel the thing. He talked for a hundred pages, he hadn't told it, then I let Faulkner try if for a hundred pages. And when I got done, it still wasn't finished ; and so twenty years later I wrote a appendix to it, tried to tell that story". Tr.n. .

¹¹³ *Dicționar englez-român*, Editura Academiei R.S.România, București, 1974, p.544.

¹¹⁴ MANN, THOMAS, *Germania și germanii*, Eseuri, Editura Humanitas, 1998, traducere din germană de Janina Ianoși, prefață și note de Ion Ianoși, p.169.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Op.cit.*, p.533: "I believe that man will not merely **endure** : he will **prevail**. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice, but because he has a soul, a spirit capable of compassion and sacrifice and **endurance**". Tr.n.

¹¹⁷ Vezi FAULKNER, WILLIAM, *Ursul*, Nuvele, traducere și prefață de Radu Lupan, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.XXII.

¹¹⁸ FAULKNER, WILLIAM, *The Sound & The Fury*, A Norton Critical Edition, Ed. By David Minter, 1987, p.236 vs. FAULKNER, W., *Zgomotul și Furia*, în românește de Mircea Ivănescu, Editura Univers, București, 1971, p.318.

¹¹⁹ *Op.cit.*, p.171. S.n.

¹²⁰ *Op.cit.*, pp.524: «"When Ahman asked if he was looking forward to the trip to Stockholm, there was a pause. "I won't be able to come receive the prize myself", he said. "It's too far away. I am a farmer down here and I can't get away"»). Tr.n.

¹²¹ *Ibid.*, p.530: "... to learn the *problems of the human heart in conflict with itself* which alone can make good writing". Tr.n.

¹²² *Op.cit.*, pp.171-172.

¹²³ *Op.cit.*, vol.III, p.132.

¹²⁴ *Cambridge Companion to William Faulkner, The*, edited by Philip M.Weinstein, Cambridge Univ. Press, 1995, p.86; în Bleikasten, André: *Faulkner from a European Perspective*:

As Italo Calvino has pointed out: "What takes shape in the great novels of the twentieth century is the idea of an *open encyclopedia*, an adjective plainly at odds with the known encyclopedia, whose etymology indicates an original

claim to exhaust the knowledge of the world by confining it with a circle. Nowadays, it has become impossible to conceive a totality that is not potential, conjectural, and plural”, Tr.n.

¹²⁵ *Ibid.*, p.79.

¹²⁶ *Ibid.*, pp.94-95: “They were neither novelist-poets, nor novelist-dissectors nor novelist-essayists; they were above all startlingly original storytellers and fictionmakers, with a kind of imaginative density probably unmatched in the 20th century by anyone else [...].

[...] Knowing that they had power only over words, Kafka and Faulkner used them – as masterfully as their peers, yet in denial of all mastery – neither to seduce us into the enchantments of another world nor to teach us the ways of this world, but just to let us know how little we know -, and how much we err in our innocence and guilt”. Tr.n.

¹²⁷ *Ibid.*, p.87: “But isolation has been the novelist’s lot from the beginning : «The birthplace of the novel», Walter Benjamin wrote, «is the solitary individual». None of the great 20th century novelists was gregarious, none was comfortably at home in his or her social milieu, and it is perhaps also worth remembering that of Faulkner, that he was an «exile-in-residence». [...] for more than half of his peers expatriation was a literary fact”. Tr.n.

¹²⁸ *Op.cit.*, p.283.

¹²⁹ *Op.cit.*, p.178.

¹³⁰ *Ibid.*, p.31.

¹³¹ *Ibid.*, p.179.

¹³² *Ibid.*, p.179.

¹³³ TODOROV, TZVETAN, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Institutul European, Iași, 1994 (Col. “Texte de frontieră”) ; în românește de Magda Jeanrenaud.

¹³⁴ *Ibid.*, p.12.

¹³⁵ *Op.cit.*, p.192.

¹³⁶ *Op.cit.*, p.9.

¹³⁷ S.n.

¹³⁸ *Ibid.*, p.8. S.n.

¹³⁹ *Op.cit.*, pp.299-300. S.n.

¹⁴⁰ *Op.cit.*, p.9.

¹⁴¹ *Op.cit.*, pp.1016-1019.

¹⁴² *Ibid.*, p.1017: “... and for the next thousand years at least, in both’ official and popular literature, the kingdom of heaven was a more than possible objectif. The church exhorted the faithful to lead holy lives in order to go there. The popular conception was fed on visions of paradise and accounts of journeys

there, just as it was nourished on extremely dissuasive accounts of hell and purgatory. Many of the paradises are reminiscent of garden cities and the descriptions are materialistic in tone". Tr.n.

¹⁴³ *Op. cit.*, p.15. S.n.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p.242. S.n.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p.89: "I'm a storyteller. I'm telling a story, introducing comic and tragic elements as I like. I'm telling a story – to be repeated and retold".

Tr.n.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p.237. S.n.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.237. S.n.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.238. S.n.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.238. S.n.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p.152. S.n.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p.238. S.n.

¹⁵² *Ibid.*, pp.230-23. S.n.

¹⁵³ TWAIN, MARK, *Aventurile lui Huckleberry Finn*, în românește de Petre Solomon, Editura Garamond, București, 1995. S.n.

¹⁵⁴ MANN, THOMAS, *Legea (DAS GESETZ)*, În vol. *Mario și vrăjitorul*, Povestiri, vol.3, 1919-1953, Editura Univers, București, 1994; în românește de Ion Roman, cu postfață, note și comentarii de Thomas Kleininger, pp.329-330.

S.n.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.399.

¹⁵⁶ ELIOT, T.S., (1990), în vol. Introduction to *The Adventures of Huckleberry Finn*, L.the Crosset Press, 1950, TWAIN, MARK, *Adventures of Huckleberry Finn, The*, Moscow Raduga Publishers, 1984, p.288: "Huck Finn is alone:there is no more solitary character in fiction. **The fact that he has a father** only emphasizes his loneliness; and he views his father with a terrifying detachment. So we come to see Huck himself in the end as one of the permanent symbolic figures of fiction; not unworthy to take a place with *Ulysses, Faust, Don Quijote, Don Juan, Hamlet* and other great *discoveries* that man has made **about himself**". Tr.n.; s.n.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, pp.235-236. S.n.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.241. S.n.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, (Bloom, Harold, ed., *Mod. Crit. Views: William Faulkner*, Chelsea House Publs., New York, Philadelphia, 1986, p.111, în. Hugh Kenner's essay *The Last Novelist*):

"In having all time at his garrulous disposal, the taleteller is the next best thing to an idiot, and considerably more amenable to fiction". Tr.n.; s.n.

¹⁶⁰ *Op.cit.*, p.217. S.n.

¹⁶¹ *Op.cit.*, p.236. S.n.

¹⁶² *Ibid.*, p.236. S.n.

¹⁶³ *Op.cit.*, vol.2, p.129: "He lacks the test of action, the ultimate criterion of the **Bildungsroman**. This is the irony of it, perhaps even the parody. But the failure of the **Bildungsroman** is the other side of the success of the **Zeitroman**".

Tr.n.

¹⁶⁴ BURGESS, ANTHONY, *Devil's Mode*, The Random House, New York, 1989, p.26 (din povestirea "The Most Beautified" – **Cea mai glorificată**). Tr.n. :

"In Wittenberg the learned doctor known variously as Vuist, Pesnica, Kulak, Pigmi and Qabda, for it was part of his humor **to translate his name** into the tongue of each land he visited, and he had visited many, sat with his three special students in a tavern midway between the houses of Luther and Melanchton. For Doctor Neve or Oköl or Egrof or Punho or Puma had, with his strangely recovered youth, taken to conducting his seminars in taverns, where, he said, the spirit of argument was quickened by Wittenberg beer..."

¹⁶⁵ WYNNE-DAVIES, MARION, ed., *Prentice Hall Guide to English Literature*, Prentice Hall, 1990, Copyright by Bloomsburg Publishing Ltd., p.463:

"Doctor Faustus, The Tragical History of: A tragedy in blank verse, with **comic episodes in prose**, by Christopher Marlowe. The play resembles **a medieval morality play** in that its **theme** in Faustus's" sacrifice of his soul to the devil (represented by **Mephistophilis**) for the sake of **unlimited power, glory and enjoyment in this world**. On the other hand, it is also **thoroughly Renaissance** in its **treatment** : the conflict of choice is made convincing as it would not have been in a medieval play, and the psychology, not only of Faustus but of Mephistophilis, is presented with moving insight. **The medieval and the Renaissance outlooks** fuse in "Doctor Faustus", showing the very important **continuity**, as well as **the contrast**, between the two outlooks". Tr.n.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp.463-464: "There are two uncertainties about the play. One is about its date. Marlowe uses the material of the German FAUSTBUCH (*Faustbook*), which is about **an early 16th century scholar** who had claimed powers of black magic, and fuses this historical figure with **medieval legends** about a man selling his soul to the devil. The earliest surviving English version is dated 1592, and the maturity of the poetry also suggests a date for the play late in Marlowe's life. On the other hand, some critics have found good reason to date FAUSTUS at least as early as 1588. The other **uncertainty** concerns the extent of **Marlowe's authorship**. Did he have **a collaborator for the comic**

parts? And were some of these added *after his death*? The edition of 1616 has considerably *extended comedy*, as compared with the 1st edition of 1604. The main reason for suspecting a collaborator is that *much of the comedy is superfluous as well as trivial. It is, however, a mistake to suppose that the mere presence of comedy is injurious to the highest tragedy*; the combination is frequent in *Elizabethan serious drama* – tragedies and history plays – including Shakespeare's, and it is one of *the inheritances from medieval mystery and morality plays*, with which English Renaissance drama kept a close relationship. Some of the comedy in *Faustus* enriches the tragedy by *extending its relevance to common life*, e.g. in the *parody* in which *Faustus's secretary, Wagner, also tries his hand at summoning the devil*". Tr.n. s.n.

¹⁶⁷ *Op.cit.*, pp.174-176. S.n.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.373. S.n.

¹⁶⁹ Stephen M. Ross, "Oratory and the Dialogical", in *Absalom, Absalom!*, p.78 (pp.73-86) in the vol. *Intertextuality in Faulkner*, Gresset, Michel & Polk, Noel, editors, Univ.Press of Mississippi, Jackson, 1985.

a) "The traditional Southern mode of discourse presupposes sb. at the other end *silently listening*: it is the rhetorical mode. Its historical rival is the dialectical mode, or the give and take btw. 2 minds, even if one mind prevail at the end. *The Southerner has never been a dialectician*... The Southerner always talks to somebody else, and this *somebody else*, after varying intervals, may be given his turn; but *the conversation is always among rhetoricians*" (Allen Tate)

b) "All voices are driven inexorably toward *one voice*: all narrators merge into *one narrative voice*" (Stephem M.Ross). Tr.n.;s.n.

¹⁷⁰ "All voices are driven inexorably toward *one voice*; all narrators merge into *one narrative voice*". (În vol. *Intertextuality in Faulkner*, antologie redactată de Michel Gresset and Noel Polk, Univ.Press of Misss., 1985 ; Stephen M.Ross, "Oratory and the Dialogical in *Absalom, Absalom!*", p.78, pp.73-86).

Tr.n.; s.n.

¹⁷¹ GRESSET, MICHEL & Polk, Noel, eds., *Intertextuality in Faulkner*, Univ. Press of Mississippi, Jackson, the USA, 1985; Ross, Stephen M., "Oratory and the Dialogical in *Absalom, Absalom!*", pp.73-86; p.76: "I'll go further than you in the harsh criticism [of *Absalom's* style]. The style, as you divine, is a result of the solitude, and granted a bad one. It was further complicated by an inherited regional or geographical (Hawthorne would say, racial) curse. You might say, studbook style: «by Southern Rhetoric out of solitude» or «Oratory out of Solitude»". Tr.n.

¹⁷² *Op.cit.*, vol.2, pp.225-267.

¹⁷³ *Ibid.*, p.247.

¹⁷⁴ *Op.cit.*, p.235. S.n.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp.242-243. S.n.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.34. S.n.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.14. S.n.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.9. S.n.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.8. S.n.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.251. S.n.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.274. S.n. (p.280 – in the English version).

¹⁸² *Ibid.*, p.257. S.n.

¹⁸³ *Ibid.*, pp.257-258. S.n.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp.267-268. S.n. (p.274 – in English).

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.302.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp.300-301.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp.255-256. S.n.

¹⁸⁸ CHEMAMA, ROLAND (dir.), *Dicționar de psihanaliză "Larousse"*, în românește de dr. Leonard Gavrilu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997, p.258:

Forcluzia Numelui-Tatălui. [...] Este vorba de funcția paternă simbolică sau metafora paternă, desemnată și prin termenul Numele-Tatălui, care trebuie deosebit de tatăl real, funcție paternă care rezultă din recunoașterea de către o mamă nu numai a persoanei tatălui, ci mai ales a cuvântului său, a autorității sale, adică a locului rezervat funcției paterne simbolice în promovarea legii. La paranoic, această metaforă nu este operantă. Există la el – Lacan reia aici un termen mai tardiv în opera lui Freud – *Verwerfung* (=respingere, **repudiere**, dezaprobare, condamnare), pe care el îl traduce prin "forcluzie", ceea ce înseamnă că în locul Numelui-Tatălui este **o gaură**, care etaleză la subiect o gaură care corespunde **locului semnificației faliei**, ceea ce provoacă la el, atunci când este confruntat cu acea semnificație falică, o extremă confuzie".

¹⁸⁹ BACHELARD, GASTON, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*; în românește de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p.23. S.n.

¹⁹⁰ *Op.cit.*, p.251: "He later said, It's a Chikasaw Indian word, meaning **water-runs-slow-through-flat-land**. It appeared on old maps, transliterated as **Yockeney-Patafa**, to be shortened in modern times to **YOCONA**, the name the river now bore". Tr.n.; s.n.

¹⁹¹ BROOKS, CLEANTH; LEWIS, R.W.B.; WARREN, ROBERT PENN, *American Literature. The Makers and the Making*, St.Martin's Press, New York, 1973, vol.II., p.1274.

¹⁹² *Op.cit.*, p.288: “Tom is, I suppose, very much the boy that Mark Twain had been: he is *remembered* and *described* as he seemed to his elders, rather than *created*. Huck Finn, on the other hand, is *the boy* that Mark Twain *still was*, at the time of writing his adventures. [...] It would seem that Mark Twain was a man who – perhaps like most of us – never became in all respects mature. We might even say that the adult side of him was boyish, and that the boy in him, that was Huck Finn, was adult”. Tr.n.; s.n.

¹⁹³ *Ibid.*, p.290: “It is Huck who gives the book style. The River gives the book its form. But for the River, the book might be only a sequence of adventures with a happy ending. A river, a very big and powerful river, is the only natural force that can wholly determine the course of human peregrination. At sea, the wanderer may sail or be carried by winds and currents in one direction or another; a change of wind or tide may determine fortune. In the prairie, the direction of movement is more or less at the choice of the caravan; among mountains there will often be an alternative, a guess at the most likely pass. But the river with its strong, swift current is the dictator to the raft or to the steamboat. It is a treacherous and capricious dictator. [...] *The River is never wholly chartable*; it changes its pace, it shifts its channel, unaccountably; it may suddenly efface a sandbar, and throw up another bar where before was navigable water”. Tr.n.; s.n.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.291: “Thus the River makes the book a great book. As with Conrad, we are continuously reminded of the power and terror of Nature, and the isolation and feebleness of Man. Conrad remains always the European observer of the tropics, the white man’s eye contemplating the Congo and its black gods. But Mark Twain is a native, and *the River God is this God*. It is as a native that he accepts the River God, and it is the subjection of Man that gives Man his dignity. For without some kind of God, Man is not even very interesting... “. Tr.n.; s.n.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.292: “For Huckleberry Finn, neither a tragic nor a happy ending would be suitable. [...] Huck Finn must come from nowhere and be bound for nowhere. His is not the independence of the typical or symbolic American Pioneer, but the independence of the vagabond. His existence questions the values of America as much as the values of Europe; he is as much an affront of the «pioneer spirit» as he is to the «business enterprise»; he is in a state of nature as detached as the state of a Saint”. Tr.n.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.292: “Like Huckleberry Finn, the River itself has no beginning or end. *In its beginning, it is not yet the River; in its end, it is no longer the River*. What we call its headwaters is only a selection from among the

innumerable which flow together to compose it. *At what point in its course does the Mississippi become what the Mississippi means?*". Tr.n.; s.n.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.292: "The River cannot tolerate *any design*, to a story which is its story, that might interfere with its dominance. Things must merely happen, here and there, to the people who live along its shores or who commit themselves to its current. And it is as impossible for Huck as for the River to have a beginning or end – *a career*". Tr.n.; s.n.

¹⁹⁸ *Op.cit.*, p.251: "I found out that not only each book had to have *a design*, but *the whole output* or *sum of an artist's work* had to have *a design*". Tr.n.; s.n.

¹⁹⁹ *Op.cit.*, vol.II, p.122.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp.128-129.

²⁰¹ *Ibid.*, pp.136-137. S.n.

²⁰² *Ibid.*, pp.137. S.n.

²⁰³ Howe, Irving, **William Faulkner. A Critical Study**, Fourth Edition, Elephant Paperbacks, Ivan R.Deer, Publisher, Chicago, 1991 (originally published: 1952).

²⁰⁴ *Ibid.*, pp.170-171: "One expects that this section will abound in references to time, and throughout it there can be heard a steady ominous ticking – which forms a setting appropriate enough for a mind that knows its time to be running out. All this comes through well enough in the Quentin section, but Faulkner, either from a troubled identification with Quentin or a fondness for experiment, feels obliged to proliferate a multitude of symbols and to employ them as heavy didactic pointers. After a while, one follows the symbolic patterns as if they were an end in themselves, rather than a means for validating the narrative. The passage in which Quentin visits a watchmaker illustrates just how factitious the symbolism can become. Entering the watchmaker's store, Quentin asks whether any of the watches in the window is correct. "No", replies the man, "they haven't been regulated and set yet".

«There were about a dozen watches in the window, a dozen different hours and each with the same assertive and contradictory assurance that mine had, without any hands at all. Contradicting one another. I could hear mine, ticking away inside my pocket, even though nobody could see it, even though it could tell nothing if anyone could».

The trouble with this passage is that it contains almost nothing but symbolism. Imposed in order to draw a parallel, and rather pointless if taken literally, the incident does not follow significantly from the previous action; *Faulkner*, not Quentin, *needs the visit to the watch maker*. The symbolism is,

therefore, little more than a tricky duplication of what the novel presents in direct dramatic terms: that Quentin is best by a confusion of values and lives in a time that is out of joint “. Tr.n.; S.n.

²⁰⁵ *Op.cit.*, vol.III, pp.180-181. S.n.

²⁰⁶ *Op.cit.*, pp.220-221. S.n.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.244. S.n.

²⁰⁸ *Op.cit.*, vol.III, p.173.

²⁰⁹ *Ibid.*, vol.III, pp.182-184.

²¹⁰ FAULKNER, WILLIAM, *Light in August*, Random House, 1968.

²¹¹ FAULKNER, WILLIAM, “Lumină de august”, Editura Univers,

București, 1973; în românește de Radu Lupan.

²¹² *Ibid.*, pp.282-283. S.n.

²¹³ *Ibid.*, p.283. S.n.

²¹⁴ *Ibid.*, p.414. S.n.

²¹⁵ *Ibid.*, pp.414-415. S.n.

²¹⁶ *Op.cit.*, pp.XX-XXI: “Joe’s course is, from the beginning, doomed.

[.] Joe is literally a desperate man; but there is a heroic intensity in his search to find himself and his unwillingness to compromise or make terms with any outside force. Like every truly tragic action, his *agon* is finally a struggle with himself, and Joe is allowed his heroism.

Lena, in contrast, is not heroic – pastoral, rather, even pastoral-comic. ***But she possesses a dignity and she realizes her nature quite as fully as Joe realizes his.*** Her presence seems to place Joe’s heroic struggle in the full context of human experience. ***In contrast to Joe’s violent effort, Lena represents the inertia of nature. She undergoes no struggle with time: her life is immemorial and will repeat itself in the lives of her daughters.*** Hightower has a vision of «the good stock peopling ... the good earth», from Lena’s «hearty loins without hurry or haste descending from mother to daughter...»“. Tr.n. și S.n. .

²¹⁷ *Op.cit.*, pp.63-92; p.64: “***Here the past is central:*** individual freedom or compulsion is primarily determined by a character’s success or failure in dealing with his past – in coming to terms with the unspoken or, frequently, the inarticulate residue of what he has known, believed or done. ***And this past, more or less, determines his present. Characters, who can successfully integrate what they have been into what they are now manage to escape.*** Of those who cannot, some smash themselves up when their present meets another’s present or when ***their WAS*** begins to constitute for them ***a MUST BE***: Hightower finds a happy entrapment by submitting himself to a chosen past, selected to replace and supplant permanently his present”. “***No past in this book is safely sealed off from the present***”. Tr.n. și S.n.

²¹⁸ *Op.cit.*, p.237. S.n. În original, din *op.cit.*, p.266. S.n.

²¹⁹ *Op.cit.*, p.XXII: “«*Maybe I have already done it*», he thought. «*Maybe it is no longer now waiting to be done*». It seemed to him that he could see *the yellow day opening peacefully on before him*, like a corridor, an arras, *into a still chiaroscuro* without urgency. It seemed to him that as he sat there *the yellow day contemplated him drowsily*, like a prone and somnolent yellow cat ...”. Tr.n.; S.n.

²²⁰ *Ibid.*, p.X: “Faulkner was later to remark that in Percy Grimm he had created a Nazi before he had ever seen the word in the newspapers”. Tr.n.

²²¹ *Op.cit.*, p.121. S.n.

²²² *Op.cit.*, p.371. S.n.

²²³ *Ibid.*, p.365-366.

²²⁴ FAULKNER, WILLIAM, *Conacul*, în “Secolul 20” – revistă de literatură universală, nr.9, septembrie, 1962, p.127; în românește de Fănuș Neagu și Aurora Leicand.

²²⁵ MANN, THOMAS, *Casa Buddenbrook. Declinul unei familii*; în românește de Ion Chinezu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957; vol.II, p.133. S.n.

²²⁶ *Ibid.*, vol.II, p.197. S.n.

²²⁷ *Ibid.*, vol.II, pp.196-197. S.n.

²²⁸ *Op.cit.*, vol.I, pp.42-43. S.n.

²²⁹ *Op.cit.*, vol.II, pp.295-296. S.n.

²³⁰ *Ibid.*, vol.II, p.295. S.n.

²³¹ *Op.cit.*, p.225.

²³² *Ibid.*, p.227.

²³³ RILKE, RAINER MARIA *Versuri*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p.143: poemul “Epilog”, în românește de Lucian Blaga.

²³⁴ BAUDELAIRE, CHARLES, în vol. Pompidou, Georges, *Anthologie de la Poésie française*, Librairie Hachette, 1961, pp.386-387.

²³⁵ *Op.cit.*, vol.II, p.67. S.n.

²³⁶ *Ibid.*, vol.II, p.80.

²³⁷ *Op.cit.*, pp.115-142.

²³⁸ *Op.cit.*, pp.123-142.

²³⁹ *Ibid.*, pp.133-134: “*Moon grammar*. Over the years, within single works and often *within single sentences*, Mann’s major themes run the gamut between polar extremes. There are defined by the simultaneity of apparent or true incompatibles. **The artist is a weakling, a monster**, the most inhuman man, the most human man, both and neither and the middle – **a mediator**. Art is

Allbejahung and *Allverneinung* (total affirmation and total negation); art is mediation. Top is bottom, bottom is top, and both are *the middle*". Tr.n.; s.n.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.134: "Let us proceed from *this point of despair* by a strategy which is, perhaps, too radical for the delicate task of literary criticism. Let us assume that *to understand Mann* is merely *to understand his ambivalence and the prennial irony of his oscillations*, that to understand Mann is to understand that *his is a world rife with contradictions and abysmal uncertainties*, a world in which almost *nothing is sure to mean anything* and *almost anything may mean almost anything else*. For *meanings abound and run amok where a central meaning is about to vanish*". Tr.n.; s.n.

²⁴¹ *Ibid.*, p.135: "Mann never failed to let his readers know that *he shared their doubts about himself*. He spoke quite *seriously of his basic and playful lack of seriousness*, a condition which he attributed to all artists and which he identified in turn with *the artist's seriousness in playing*. He spoke of the *artist's intellectual consciousness*: a subject «*to ponder... and perhaps to shudder at*. What to do?» As the mere ghost of a leitmotif, this unanswerable question flits through the pages of one of Mann's last essays in which he identifies himself with Chekhov's *Art and despair*. «*Am I not cheating the reader?* Mann quotes, since have really no answer to the most important question?" What to do? «Upon my honor and conscience ... *I don't know*»». Tr.n.; s.n.

²⁴² *Op.cit.*, p.XV: "Despite his respect for the gentleness of Jesus, Joyce found him incomplete. He confided to Frank Budgen: «Jesus was a bachelor and never lived with a woman. Surely living with a woman is one of the most difficult things a man has to do, and he never did it»". Tr.n.

²⁴³ *Ibid.*, p.XVI: "Most of his bohemian contemporaries would have endorsed André Gide's declaration of war on family life («Families, je vous hais...»). Joyce embraced its banal routine as the friend of his art. Bohemia was never his native country. As he sat to have his portrait painted by Patrick Tuohy, Joyce was dismayed by the artist's high-faluting talk of the soul: «Never mind my soul, Tuohy. Just make sure you get my tie right»"- Tr.n.

²⁴⁴ CAMPBELL, JOSEPH, *Erotic Irony and Mythic Forms in the Art of Thomas Mann*, Robert Briggs Associates, San Francisco, Broadside Edition, 1988, p.11: "It is basically a Nietzschean principle, recognizing first with Schopenhauer the inherent fault and injustice in every act of life, but then, with courageous leap of faith, [...], affirming all with a resounding yea". Tr.n.

²⁴⁵ *Op.cit.*, p.118: "... the *brother* and the *shadow* are two of the most common forms that the figure of *the double* assumes. Rank locates the origin of doubling in *narcissism*, specifically in that *guilt* which the narcissic ego

feels at «the distance btw. the ego-ideal and the attained reality» [...] The double evokes the ego's love because it is *a copy of the ego*, but it evokes the ego's fear and hatred as well because it is *a copy with a difference*. It is this element of *sameness with a difference* that gives the figure of the double that quality of the *uncanny*, [...] typical for the *repetitive* structure of doubling".
Tr.n. s.n.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.119: "Rank points out that in myth and literature the appearance of *the double* is often *a harbinger of death* and that just as often the *ego* attempts to *protect itself by killing the double*, only to find that this is «really a suicidal act». It is in the mechanism of *narcissistic self-love* that Rank finds the explanation for that «dement of madness, almost regularly leading to suicide, which is so frequently linked with pursuit by the double ...». In this mechanism, the ego does not so much fear death as find unbearable «*the expectation* of the unavoidable destiny of death ...». Rank quotes Wilde's Dorian Gray: «I have no terror of Death. It is only *the coming of Death* that terrifies me». Or, as Poe's Roderick Usher says, «In this unnerved – in this pitiable condition – I feel that the period will sooner or later arrive when I must *abandon life and reason* together, in some struggle with the grim phantasm, Fear »[...] «Thus we have the strange paradox of the suicide who voluntarily seeks death in order to free himself of the intolerable thanatophobia». There is as well about the suicidal murder of the double a suggestion of the *LIEBESTOD*, as if the only way that the ego could be joined with the beloved yet fearful *other* self is by *a reflexive death* in which the ego plunges itself into *the otherness of the unconscious* evoked by the double". Tr.n.

²⁴⁷ FAULKNER, WILLIAM, *Absalom, Absalom!*, The Modern Library, Random House, 1964, p.97: "Yes, it was Henry who seduced Judith: not Bon ...". Tr.n.

²⁴⁸ *Op.cit.*, pp.124-125: "It would appear that for Quentin *the double as a male* figure is associated with *the shadow and the double* as a *female* figure is associated with *the mirror* image. If so, then *his suicide* represents the attempt to *merge these two images*". Tr.n.;s.n.

²⁴⁹ *Op. cit.*, p.125.S.n.

²⁵⁰ *Op.cit.*, vol.I, p.166.

²⁵¹ *Ibid.*, p.167. S.n.

²⁵² *Ibid.*, pp.178-179. S.n.

²⁵³ *Op.cit.*, pp.122-123.S.n.

²⁵⁴ HUMPHRIES, JEFFERSON, ed., *Southern Literature and Literary Theory*, Georgia Univ.Press, 1990; SCHERER, OLGA, "A Dialogic Hereafter":

The Sound and the Fury and *Absalom, Absalom!*, pp.300-317; pp.305-314:

“It is therefore best to speak of a relative dominance of one or the other type of *recurrence* (dialogic and monologic), as indeed Bakhtin (1929-1963) does when he discusses narrative monologism and dialogism in general.

This relativity becomes clearly visible in the characters in *The Sound and The Fury* who *reappear* in *Absalom, Absalom!*. Some of them are manifestly referential adaptations; as such, while losing those traits which are inessential in the new context and gaining others, they remain compatible with their status in *The Sound and the Fury*. Yet almost all are drawn to a greater or lesser degree into the general project of *Absalom, Absalom!*, *through direct or indirect contact* with Quentin Compson, *the dialogic hero par excellence*. It is their contact with Quentin that even sometimes **MAKES** their discourse acquire their paradigmatic mobility characteristic of dialogic communication. (...)

May one be allowed to regard *Quentin’s hypothetical interference within an entirely extrareferential grammatical code*, which only those three characters share (“I”), as *an intertextual extension* of the *intertextual autocommunication* between. Charles Bon (“I”) and Judith Sutpen (“I”) in a *polyphonic hereafter?*”. Tr.n.; s.n.

²⁵⁵ *Op.cit.*, vol.II, pp.364-365.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.367.

²⁵⁷ *Op.cit.*, pp.168-177.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp.168-169: “The doubt, eventually elaborated in *Absalom, Absalom!*, about a document’s reliability, which the 1st reading of the novel would misleadingly, make us accept, is perhaps even more clearly illustrated by Charles Bon’s letter to Judith Sutpen. The ensuing dialogue btw. Charles and Judith, *which actually never takes place*, brings out the complexity of the polylogue – i.e. of the numerous, mutually overlapping messages that contest and *mitigate* each other – which the letter conveys. In other words, *Charles is not the only author*, just as *Mr Compson is not the only author of the letter to his son. Both letters are polylogical*, even though unlike Mr Compson’s written document, which virtually *frames* the body of the novel, as its two parts are separated by over a hundred pages, Bon’s letter *is framed* by the body of the novel.

Using two different methods, the author thus achieves a similar effect: *he upsets the semantic stability of a seemingly rigid documentary truth. In both cases an apparently firm or valid judgement turns out to be both inconclusive and not entirely reliable. The only material vestige of the young hero’s existence*, which, as such, carries a great deal of signified narrative weight, *is*

made entirely relative by a dense network of *interferences* its body reveals and which *emanate from other speakers*, such as Mr Compson, his son, and even Miss Coldfield, but *especially from the addressee of the letter, Judith herself*'. Tr.n.; s.n.

²⁵⁹ *Op.cit.*, p.283; a se vedea și p.233.

²⁶⁰ *Op.cit.*, p.169: "I shall concentrate on the coauthorship that Judith's response posthumously supplies to Bon's statement and, secondarily, on Mr Compson's contribution to the mysterious young man's dialogical challenge; in the order of presentation, both precede the challenge itself". Tr.n.

²⁶¹ *Ibid.*, p.173: "The admittedly conventional opening of the letter sets an object of high quality against of object of low quality, an old one against a recently manufactured one, a ruined southern manorhouse against a northern factory:

«a sheet of paper with, as you can see, the best of French watermarks dated seventy years ago, salvaged (stolen if you will) from the gutted ansion of a ruined aristocrat», as opposed to «and written upon in the best of stove polish manufactured not twelve months ago in a New England factory. Yes. Stove polish. We captured it: a story in itself»

Tr.n.; pentru fragmentele din textul literar, a se vedea: *op.cit.*, p.123, i.e. varianta în Românește de Mircea Ivănescu. S.n.

²⁶² *Ibid.*, p.124. S.n.

²⁶³ *Op.cit.*, p.141: "It is significant that Otto Rank proposes a similar origin for doubling – the narcissistic belief in the immortality of the self. In his essay on the uncanny, Freud summarizes Rank's conclusions: «...the 'double' was originally an insurance against the destruction of the ego, an 'energetic denial of the power of death', as Rank says: and probably the 'immortal' soul was the first 'double', of the body. This invention of doubling as a preservation against extinction has its counterpart in the language of dreams, which is fond of representing castration by a doubling or multiplication of a genital symbol. The same desire led the Ancient Egyptians to develop the art of making images of the dead in lasting materials. Such ideas, however, have sprung from the soil of unbounded self-love, from the primary narcissism which dominates the mind of the child and of primitive man. But *when this stage has been surmounted, the 'double' reverses its aspect. From having been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death*». Rank notes that for primitive man the earliest image of the immortal self was *his shadow* – the shadow which *departs with the death of the grandfather but returns with the birth of the grandson*. It would seem, then, that in the reversal fantasy we have the

archetypal form of the temporal aspect of doubling”. Tr.n.; s.n.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.139. Tr.n.; s.n.

²⁶⁵ *Op.cit.*, p.69.

²⁶⁶ *Op.cit.*, vol.I, p.38. S.n.

²⁶⁷ *Ibid.*, S.n.

²⁶⁸ *Ibid.*, S.n.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp.39-41. S.n.

²⁷⁰ *Op.cit.*, p.140: “... in the decaying, aristocratic families like the Sartorises and Compsons, the given names of the male descendants tend to alternate between two possibilities from generation to generation – between John and Bayard in the Sartoris family and between Quentin and Jason in the Compson family. This alternation is one mark of the inbred character of these families and of the way that the locked – in repetition of traditional patterns has made them unable to cope with changing times. One sign of the mongrel vigor and adaptability of the family that supplants the Compsons and Sartorises is that no member of the Snopes family has a given name that is the same as any other’s member of that family”. Tr.n; s.n.

²⁷¹ *Op.cit.*, vol.I, p.93.

²⁷² *Ibid.* S.n.

²⁷³ *Ibid.*, pp.93-94. S.n.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.75. S.n.

²⁷⁵ *Evanghelia după Toma*, Editura ARCA, București, 1993; traducere, comentarii, Viața apostolului Toma, de Vasile Andru, p.5. S.n.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Adams, Richard P., **Faulkner: Myth and Motion**, Princeton Univ. Press, 1973.
- Allen, Walter, **Tradition and Dream. The English and American Novel from the Twentis to Our Time**, Poenix House, London, 1964.
- Alexandrescu, Sorin, **William Faulkner**. Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
- Aristotle, **On Man in the Universe**, edited with an Introduction by Louise Ropes Loomis; Walter J.Black, Publisher, New York, 1943.
- Auerbach, Erich, **Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală**, în românește de I.Negoïtescu. Prefață de Romul Munteanu. Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.
- Bachelard, Gaston, **Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei**, în românește de Irina Mavrodin, Editura «Univers», București, 1995.
- Bahtin, Mihail M., **Problemele poeziei lui Dostoieski**, în românește de S.Receoschi, Editura «Univers»,București, 1970.
- Barthes, Roland, **Romanul scriiturii. Antologie**, în românește de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Editura «Univers», București, 1987.
- Berendsohn, Walter E., **Thomas Mann: Artist and Partisan in Troubled Times**, translated by George C. Buck. Univ. of Alabama Press, 1973.
- Bloom, Harold, Editor, **Modern Critical Views. William Faulkner**, Chelsea House Publishers, New York, 1986.
- Bloom, Harold, Editor, **Modern Critical Views: Thomas Mann**, Chelsea House Publishers, New York, 1986.
- Blotner, Joseph, **Faulkner: A Biography**, Random House, New York, 1984.
- Booth, Wayne C., **Rhetoric of Fiction, The**, Univ. Of Chicago Press, 1983.
- Booth, Wayne C., **Retorica romanului**, în românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, cu o Prefață de Ștefan Stoenescu, Editura "Univers", București, 1976.
- Bradbury, Malcolm and McFarlane. James. Eds., **Modernism: 1890-1930**, Penguin Books, 1976.
- Bradbury, Malcolm, **Modern American Novel, The**, Oxford Univ. Press, 1992.
- Brooks, Cleanth; Lewis, R.W.B.;Warren, Robert Penn-Eds., **American Literature. Makers and the Making, The**, vols. I & II, St.Martin's Press, New York, 1973.
- Brooks, Cleanth, **William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond**, Yale Univ. Press, 1978.
- Burgess, Anthony, **Devil's Mode, The**. Stories.Random House, New York, 1989.
- Bürgin, Hans and Meyer, Hans Otto, **Thomas Mann: A Chronicle of His Life**, translated by E. Dobson, Univ. of Alabama Press. 1969.

- Campbell, Joseph, **Erotic Irony and Mythic Forms in the Art of Thomas Mann**, Robert Briggs Associates, San Francisco, 1988.
- Călinescu, Matei, **Cinci fețe ale modernității**, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin, Editura "Univers", București, 1995.
- Chatman, Seymour, **Story and Discourse. Narrative structure in Fiction and Film**, Cornell Univ. Press, Ithaca and London, 1989.
- Chemama, Roland, **Dicționar de psihanaliză**, în românește de dr. Leonard Gavrilu, Editura "Univers Enciclopedic", București, 1997.
- Coste, Didier, **Narrative as Communication**, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- Cuddon, J.A., **Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, The Penguin Books, London, 1991.
- Deguy, Michel, **Le Monde de Thomas Mann**, Plon, Paris, 1962.
- Eagleton, Terry, **Literary Theory. An Introduction**, Blackwell, Oxford, UK, & Cambridge, USA, 1993.
- Eco, Umberto, **Limitele interpretării**, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșă, Editura "Pontica", Constanța, 1996.
- Eco, Umberto, **Șase plimbări prin pădurea narativă**, traducere de Ștefania Mincu, Editura "Pontica" Constanța, 1997.
- Elliot, Emery, Gen.Ed., **Columbia Literary History of the United States**, Columbia Univ.Press, New York, 1988.
- Eysteinson, Astradur, **Concept of Modernism**, The, Cornell Univ.Press, Ithaca, USA, 1992.
- Faulkner, William, **Four Novels: The Sound and the Fury, As I Lay Dying, Sanctuary, Intruder in the Dust**, Barnes & Noble Books, New York, 1992.
- Faulkner, William, **The Sound and the Fury**. A Norton Critical Edition by David Minter, W.W.Norton & Company, New York, London, 1987.
- Faulkner, William, **Sanctuar**, traducere de Mircea Ivănescu. Postfață de Dan Grigorescu, Editura "Univers", București, 1996.
- Faulkner, William, **Recviem pentru o călugăriță**, traducere de Mircea Ivănescu; postfață de Sorin Alexandrescu, Editura «Univers», București, 1996.
- Faulkner, William, **Gambitul calului**, traducere și cuvânt înainte de Radu Lupan, Editura «Univers», București, 1993.
- Faulkner, William, **Pe patul de moarte**, în românește de Horia-Florian Popescu și Paul Goma, Editura «Cartea Românească», București, 1972.
- Faulkner, William, **Pogoară-Te, Moise**, în românește de Mircea Ivănescu, Editura «Univers», București, 199
- Faulkner, William, **Nechemat în țărână**. în românește de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu, prefață de Radu Lupan, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964.
- Faulkner, William, **Sartoris**, în românește de Mircea Ivănescu, Editura «Univers», București, 1980.

- Faulkner, William, **Light in August**, Modern Library College Editions, Random House, New York, with an Introduction by Cleanth Brooks.
- Faulkner, William, **Lumină de august**, traducere și cuvânt înainte de Radu Lupan, Editura "Univers", București, 1973.
- Faulkner, William, **Absalom, Absalom!**, Modern Library, Random House, New York, 1964.
- Faulkner, William, **Absalom, Absalom!**, în românește de Mircea Ivănescu, Editura "Univers" București, 1974.
- Faulkner, William, **Zgomotul și furia**, în românește de Mircea Ivănescu, Editura "Univers", București, 1971.
- Faulkner, William, **Ursul**, traducere și prefață de Radu Lupan, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Faulkner, William, **Reivers, The**, Random House, New York, 1962.
- Faulkner, William, **My Brother Bill**, A Pocket Cardinal Bok, New York, 1964.
- Fiedler, Leslie A., **Love and Death in the American Novel**, a Delta Book, 1966.
- Ford, Dan, Editor, **Heir and Prototype. Original and Derived characterizations in Faulkner**, Univ. of Central Arkansas Press, 1987.
- Forster, E.M., **Aspects of the Novel**, Penguin Books, London, 1990.
- Fried, Barbara H., **Spider in the Cup, The. Yoknapatawpha County's Fall into the Unknowable**, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1978.
- Frye, Northrop, **Anatomy of Criticism**, Penguin Books, 1990.
- Fulbrook, Mary, **Concise History of Germany, A**, Cambridge Univ.Press, 1994.
- Genette, Gérard, **Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune**, traducere și prefață de Ion Pop, Editura "Univers", București, 1994.
- Brabert, W. and Mulot, A., **Geschichte der Deutschen Literatur**, Bayerischer Schulbuch Verlag, 1966.
- Gresset, Michel and Polk, Noel, Eds., **Intertextuality in Faulkner**, Univ. Press of Mississippi, 1985.
- Grigorescu, Dan, **Literatura americană. Dicționar cronologic**, Editura Științifică și Enciclopedică, București. 1977.
- Howe, Irving, **William Faulkner: A Critical Study**, Ivan R. Dee, Publisher, Chicago, 1991.
- Humphries, Jefferson, Ed., **Southern Literature and Literary. Theory**, Univ.of Georgia Press, Athens, Georgia, 1990.
- Julia, Didier, **Dicționar de filosofie**, în românește de dr. Leonard Gavriliu, București, 1996.
- Jung, Carl Gustav, **Tipuri psihologice**, în românește de Viorica Nișcov, Editura "Humanitas", București, 1997.

- Joyce, James, *Ulysses*, a Penguin Book; with an Introduction by Declan Kiberd, 1992.
- Kemp, Peter T. And Rasmussen, David, Eds., *Narrative Path, The. The Later Works of Paul Ricoeur*, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1989.
- Koopmann, Helmut, Hg., *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1995.
- Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, în românește de Angela Martin, cu un Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura "Univers", 1994.
- Lodge, David, Ed., *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, London & New York, 1992.
- Lodge, David, E., *20th Century Literary Criticism. A Reader*, Longman, London & New York, 1992.
- Makaryk, Irena R., Gen. Editor and Compiler, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Approaches, Scholars, Terms*, Univ. of Toronto Press, 1993.
- Mann, Katia, *Meine Ungeschriebenen Memoiren*, Buchergilde Gutenberg, 1974.
- Mann, Thomas, *Germania și germanii*, traducere din germană de Janina Ianoși. Prefață și note de Ion Ianoși, Editura "Humanitas", București, 1998.
- Mann, Thomas, *Magic Mountain, The*, translated from the German by H.T.Lowe-Porter; illustrated by Gonzalo Fonseca; containing «Making of the Magic Mountain, The», by Thomas Mann; the Franklin Library, Franklin Center, Pennsylvania, USA, 1981.
- Mann, Thomas, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Samuel Fischer Verlag, Berlin, 1930.
- Mann, Thomas, *Casa Buddenbrook. Declinul unei familii*, în românește de Ion Chinezu, cu o Introducere de Hans Meyer, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 195
- Mann, Thomas, *Muntele vrăjit*, traducere de Petru Manoliu, Prefață de Ion Ianoși, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Mann, Thomas, *Erzählungen*, Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1988.
- Mann, Thomas, *Mario und der Zauberger*, Vrlag Philipp Reclam, Leipzig, 197
- Mann, Thomas, *Mario și vrăjitorul. Povestiri – 3: 1919-1953*. Trad. de Ion Roman. Postfață, note și comentarii de Thomas Keleininger, Editura "Univers", București, 1994.
- Mann, Thomas, *Moartea la Veneția. Povestiri – 2: 1900-1912*. Trad. de Ion Roman. Note și comentarii de Thomas Kleininger, editura «Univers», 1993.
- Mann, Thomas, *Tonio Kröger. Povestiri -1: 1893-1903*. Trad. de Ion Roman. Note, comentarii și notă bio-bibliografică de Thomas Kleininger. Prefață de Ion Ianoși; Editura "Univers", București, 1992.
- Mann, Thomas, *Doctor Faustus. Viața compozitorului german Adrian Leverkühn, povestită de un prieten. Cum am scris «Doctor Faustus»*.

Romanul unui roman. În românește de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu; prefața: Ion Ianoși, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.România, București, 1970.

Mann, Thomas, **Altețã regalã**, traducere de Mihai Isbășescu, Editura «Eminescu», București, 1974.

Mann, Thomas, **Lotte la Weimar**, în românește de Al. Philippide, Editura «Cartea Românească», București, 1973.

Mann, Thomas, **Iosif și frații săi**, vol. I, II, III; în românește de Petru Manoliu. Prefață de Marian Popa, Editura «Univers», București, 1977.

Martin, Wallace, **Recent Theories of Narrative**. Cornell Univ. Press, Ithaca & London, 1986.

Mottram, Eric, **William Faulkner**, Routledge & Kegan Paul, London, 1971.

Oates, Stephen, **William Faulkner: The Man and the Artist. A Biography**. Harper & Row Publishers, New York, 1987.

Ousby, Jan, **Literature in English, The Cambridge Guide to**, Cambridge Univ. Press, 19

Phelan, James and Rabinowitz, Peter Jay, (editors), **Understanding Narrative** Ohio State Press, 1994.

Prince, Gerald, **Dictionary of Narratology**, A, Scolar Press, Great Britain, 1991.

Ricoeur, Paul, **Metafora vie**, trad. și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, Editura «Univers», București, 1984.

Ricoeur, Paul, **Time and Narrative**, vol. 1, 2, 3; translated by Kathleen McLaughlin and David Pelamer, Univ. Of Chicago Press, 1984; 1985.

Ridley, Hugh, **Thomas Mann: Buddenbrooks**, Cambridge Univ. Press, 1987.

Rubin, Louis D., Jr., **Gallery of Southerners**, A, Louisiana State Univ. Press, 1982.

Rubin, Louis D., Jr., Ed., **American South: Portrait of a Culture**, The, United States Information Agency, 1991.

Săndulescu, Al., coordonator, **Dicționar de termeni literari**, Editura Academiei R.S.România, București, 1976.

Scholes, Robert & Kellogg, Robert, **Nature of Narrative**, The, New York, Oxford Univ. Press, 1966.

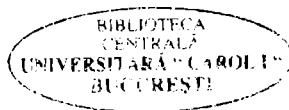
Schröter, Klaus, **Thomas Mann**, colecția «Universitas», traducere de Carmen Oniți, Editura «Teora», București, 1998.

Simms, Norman, **Humming Tree, The. A Study in the History of Mentalities**, Univ. of Illinois Press, 1992.

Todorov, Tzvetan, **Poetics of Prose**, The, translated from the French by Richard Howard, with a new Foreward by Jonathan Culler, Cornell Univ. Press, Ithaca, New York, 1992.

Todorov, Tzvetan, **Cucerirea Americii. Problema Celuilalt**, în românește de Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iași, 1994.

- Twain, Mark, **Adventures of Huckleberry Finn, The. Text and Criticism**, Moscow, Raduga Publishers, 1984.
- Valdés, Mario J. & Miller, Owen J., Editors, **Interpretation of Narrative**, Univ. Of Toronto Press, 1981.
- Van O'Connor, William, **William Faulkner**, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis, 1969.
- Vattimo, Gianni, **Sfârșitul modernității**, trad. Ștefania Micu, Editura "Pontica", Constanța, 1993.
- Weinstein, Philip M., Ed., **William Faulkner, The Cambridge Companion to**, Cambridge Univ. Press, 1995.
- Wellek, René and Warren Austin, **Theory of Literature**, Penguin Books, 1993.
- Wyme-Davies, Marion, Ed., **Prentice Hall Guide to English Literature**, Prentice Hall, Bloomsbury Publishing Ltd., 1990.



DATA RESTITUTII

06 APR. 2015	16 MAI 2017	14 OCT. 2019
02 IUL. 2015		15 OCT. 2019
03 IUL. 2015	19 MAI 2017	21 OCT. 2019
06 IUL. 2015	22 MAI 2017	10 DEC. 2019
07 IUL. 2015	13 IAN. 2018	19 DEC. 2019
08 IUL. 2015	23 IAN. 2018	09 IAN. 2020
	26 MAR. 2018	
28 IAN. 2016	27 MAR. 2018	
	14 IUN. 2018	
15 APR. 2016	19 OCT. 2018	
	21 FEB. 2019	
20 MAR. 2017		

Dr. Anca Peiu este conferențiar universitar la Catedra de Engleză a Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București. Din 1991, ea ține aici cursuri și seminarii de literatură modernă americană și britanică.

Lucrarea de față reprezintă teza ei de doctorat, susținută în 1999.

Tot la Editura Universității din București, autoarea a publicat și volumul intitulat **“AFTER THE FINAL NO”: THE WORLD OF WALLACE STEVENS**

ISBN 973-575-504-1

Lei 86000