





92 / 173

**INTERZIS XEROX**



MARIA-SABINA DRAGA

CONDIȚIA POSTMODERNĂ:  
SPRE O ESTETICĂ  
A IDENTITĂȚII CULTURALE

*Editura Universității din București*



MARIA-SABINA DRAGA

**CONDIȚIA POSTMODERNĂ:  
SPRE O ESTETICĂ  
A IDENTITĂȚII CULTURALE**

EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI  
2003

IV 517399

560/03

Referenți științifici: Prof. dr. **Ion Ianoși**  
Prof. dr. **Rodica Mihăilă**

**B.C.U. Bucuresti**



C20032645

---

Tiparul s-a executat sub c-da nr. 1013/2003 la  
Tipografia Editurii Universității din București

---

© Editura Universității din București  
Șos. Panduri, 90-92. București - 76235; Telefon/Fax: 410.23.84  
E-mail: [editura@unibuc.ro](mailto:editura@unibuc.ro)  
Internet: [www.editura.unibuc.ro](http://www.editura.unibuc.ro)

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**DRAGA, MARIA-SABINA**

**Condiția postmodernă: spre o estetică a identității culturale** / Maria-Sabina Draga - București: Editura Universității din București, 2003

272 p.

Bibliografie

ISBN 973-575-741-9

82.02 Postmodernism



Mulțumesc din inimă profesorilor mei de la Universitatea București, University of Oxford, University of Edinburgh, Central European University, Universitat Central de Barcelona, University of East Anglia și Northwestern University Chicago, printre care câteva nume se cuvine a fi neapărat menționate (Ion Ianoși, Rodica Mihăilă, Monica Pillat Săulescu, Alexandra Cornilescu, Sanda Râpeanu, Irina Grigorescu Pană, Mihaela Irimia, Mădălina Nicolaescu, Vasile Morar, Monica Bottez, Geta Dumitriu, Lidia Vianu, Radu Surdulescu, Bogdan Ștefănescu, Daniela Davidescu-Brown, Octavian Roske, Mihai Mândra, Eve Patten, Xavier Montoliu-Pauli, Barbara Nelson, Jon Mee, Robert Young, Randall Stevenson, Miglena Nikolchina, Joaquim Molas i Batllori, Ralph Yarrow, Lyndsey Stonebridge, Peter Womack, Vic Sage, Cath Sharrock, Christopher Bigsby, Eric Homberger, Tracy Davis), lista fiind în mod fatal incompletă și într-o ordine aleatorie; mulțumesc colegilor, studenților și prietenilor mei, și nu în ultimul rând familiei mele pentru sprijinul acordat, pentru căldura lor și pentru bogăția tuturor discuțiilor noastre despre literatură și cultură.

Dedic această carte celui dintâi mentor al meu, Monica Pillat Săulescu, fără de care întregul proiect nu ar fi existat.

# CUPRINS:

Cuprins ..... 4

Introducere ..... 6

**Versiuni europene / non-europene ale identității postmoderne ..... 18**

Spațial și temporal, teatral și fictiv în condiția postmodernă ..... 18

Postmodernism și criză ..... 29

**Interacțiuni între culturile de masă și cele de elită: canoane**

**culturale între deconstrucție și reconstrucție ..... 34**

Muzeificare, comodificare și criza esenței în opera de artă ..... 36

Constructivism cultural între *mainstream* și margine ..... 40

Deconstrucții și reconstrucții ale canonului: cultură populară, Kitsch  
carnaval ..... 43

Teatral și narativ în cultura contemporană ..... 47

Constructivism, ofertă multiplă și viziuni postmoderne ale trecutului ..... 52

**Masca și fuga înapoi: postmodernismul european și reconstruirea**

**trecutului ..... 57**

Despre *Adevăr* și *adevăruri* în metaficțiunea istoriografică ..... 62

Rădăcini ale postmodernismului ..... 71

În căutarea condiției postmoderne: *The French Lieutenant's Woman* de  
John Fowles ..... 81

Citat, semnătură, pasișă stilistică: *Possession* de A.S. Byatt ..... 95

Teatralul și funcția nebunului în *Restoration* de Rose Tremain ..... 109

De la imaginea nebunului la nebunia textului ..... 125

## **Între patrie și exil: literaturile postcoloniale de expresie**

<b>engleză și reinterpretarea canonului .....</b>	<b>126</b>
Performanțe interculturale la limita dintre Est și Vest:	
<i>Mahabharata</i> de Peter Brook .....	130
Narațiunea între istorie personală și mit. Reinventarea	
Șeherezadei în romanul indian contemporan în limba engleză .....	137
Personaj, mascaradă și etica alterității .....	143
Șeherezada, realismul magic și metamorfozele dublului:	
<i>Midnight's Children</i> .....	147
Ciclul exilului și al întoarcerii: <i>The Satanic Verses</i> .....	167
Identități în oglindă: interculturalism și	
mascarada identitară .....	180

## **Lumi vechi / lumi noi: romanul auto-reflexiv și**

<b>definirea identității postmoderne americane .....</b>	<b>182</b>
Despre paradoxurile culturii americane .....	183
Origini și evoluții ale postmodernismului în America .....	188
Variante reinterpretative în romanul autoreflexiv american .....	194
De la literatura epuizării la literatura reînnoirii .....	200
Istории fără opoziții binare: <i>Mason &amp; Dixon</i> de Thomas Pynchon.....	206
Istoria ca autoplagiere: <i>Once Upon a Time</i> de John Barth .....	220
Barth, Pynchon și “tradițiile postmoderne” ale ficțiunii americane .....	232

## **În loc de concluzie: condiții postmoderne .....**

<b>Abstract. The Postmodern Condition: Towards an Aesthetic</b>	
<b>of Cultural Identities .....</b>	<b>238</b>

## **Bibliografie .....**

## Introducere

Studiul de față abordează etapa târzie, contemporană, a postmodernismului, care respinge excesul de fragmentar și asumarea ironică a unei crize de formă, încercând o unificare prin reinterpretarea canoanelor consacrate ale trecutului. Este, așadar, extrem de important să precizăm din capul locului că aceasta nu este o lucrare despre postmodernism în totalitatea lui. Nu se are în vedere în nici un caz o descriere exhaustivă a fenomenului postmodern așa cum se manifestă el istoric, în multiple forme, în perioada postbelică, ci, mai degrabă, simptomele de depășire a acestuia ca vârstă culturală marcată de decadentă și de criza de identitate ce caracterizează așa-numita condiție postmodernă. În acest sens, noțiunea de “postmodernism târziu” folosit în prezentul studiu nu presupune neapărat o vârstă cronologică târzie a postmodernismului, ci o anumită variantă matură, postfragmentară, marcat postbelică și post-revoluționară, a condiției postmoderne, ținând de o atitudine care se manifestă încă din anii '60, dar care, după cum vom vedea, devine simptomatică cu precădere în ultimii ani.

Intenția acestui studiu este de a evidenția etapa postmodernismului târziu, caracterizat prin reinterpretare, diferit de alte curente prezente astăzi în special în roman și, de asemenea, diferit de trăsăturile consacrate ale curentului cultural postmodern “clasic” (așa cum îl descrie, spre exemplu, Ihab Hassan<sup>1</sup>). Postmodernismul târziu reactualizează o serie de constante culturale, o asumare a decadentei, a ieșirii din cadru, a subminării și modificării regulilor canonice. Teza mea este că reinterpretarea – reflex cultural al dorinței de a depăși criza de identitate prin mascaradă și narațiunea ca istorie sau biografie – reprezintă o încercare, prin experimentul retrospectiv, de întoarcere la canon, care, pentru moment, este mimat prin reciclarea unor forme culturale aparținând unor epoci trecute. Acestea – așa-numitele “rădăcini ale postmodernului” – sunt în special perioade de trecere de la o epocă culturală la alta, marcate de decadentă și de criza de identitate. Ele prefigurează, prin dualitatea original-mască (dublul nebun-rege, autoritatea și subminarea ei), natura prin excelență duală a postmodernismului și, cu precădere, a postmodernismului târziu. Acesta este, într-adevăr, legat de progresul tehnic

---

<sup>1</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987. Ihab Hassan descrie postmodernismul prin evaluarea felului în care acesta a evoluat dintr-o serie de trăsături ale modernismului, pe care le preia cu modificări. Aceste trăsături sunt: urbanismul, tehnologismul, dezumanizarea, primitivismul, erotismul, antinomianismul, experimentalismul. Faptul că nici una dintre caracteristicile modernismului nu lipsește, fiind reluate cu variațiuni, este un argument pentru faptul că postmodernismul se situează în prelungirea tradiției și nu produce o iremediabilă ruptură cu aceasta.

al contemporaneității, dar, în același timp, privește nostalgic înapoi, către epoci culturale de mai mare stabilitate.

Nostalgia pentru autoritatea în cultură, demonetizată ca urmare a crizei esenței și a generalizării simulacrelor, constituie o reflectare în arte a crizei postmoderne de identitate. Astfel, ceea ce Jean-François Lyotard numea, în anii '70, "condiția postmodernă"<sup>2</sup>, devine un hibrid, o serie de entități care se manifestă ca măști/roluri pe o scenă a vieții cotidiene în care contextualizarea determină, de fiecare dată, o construcție diferită a identității. Aceasta are loc prin strategii care combină dimensiunea fictivă – nevoia de a rescrie istoria, cu precădere cea personală – cu cea teatrală, în sensul adoptării, prin actul performativ, a unor măști caracterologice preluate din curente culturale consacrate, sau a unor detalii narative care se referă, în subtext, la instanțe istorice și culturale anterioare.

Încerc, din această perspectivă, să construiesc (cu toate implicațiile acestui termen în sensul în care îl folosește Brian McHale în cartea sa *Constructing Postmodernism*<sup>3</sup>, adică, în principal, cu conștiința precarității asumate a oricărei construcții) un model triunghiular, care încearcă să exploreze diferitele variante de reinterpretare a canoanelor cultural-politice europene din perspectiva unei duble raportări spațiale și temporale la acestea. Exemplele provin aproape exclusiv din spații culturale de limbă engleză, nu cu scopul de a absolutiza statutul de *lingua franca* al englezei în lumea contemporană, ci din dorința de a construi un model al reinterpretării canonului în cadrul spațiilor care, unificate prin această limbă, se raportează, cultural și politic, la canonul (Imperiului) britanic. De asemenea, accentul este pus pe roman, abordat dintr-o perspectivă culturală comparativă menită să îl pună în contextul celorlalte arte, într-o încercare de generalizare estetică ce, din nou, este conștientă de multiplele crize care afectează esteticul postmodern, ca și opera de artă.

Acest model triunghiular pleacă de la romanul contemporan britanic, în care reinterpretarea unor epoci culturale trecute, investite cu autoritate canonică, este un gest auctorial central, marcând o căutare a identității postmoderne în epoci cum ar fi cea

---

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă: Raport asupra cunoașterii*, traducere și prefață de Ciprian Mihali, București: Editura Babel, 1993, cf. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit, 1979. Lyotard definește condiția postmodernă ca fiind "condiția cunoașterii în societățile cele mai dezvoltate", caracterizată prin "neîncrederea în metapovestiri", printr-o dispersare a funcției narative într-o "puzderie de elemente lingvistice narative, dar și denotative, prescriptive, descriptive etc.", în asemenea măsură încât "societatea de mâine este caracterizabilă mai puțin printr-o antropologie newtoniană (ca structuralismul sau teoria sistemelor) cât printr-o pragmatică a particulelor lingvistice." (Lyotard, 1993, pp. 15-16). Remarcăm în această descriere caracterul construit, dependent de limbaj, al realității, aspect care va constitui una dintre preocupările principale în studiul de față.

<sup>3</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1992.

victoriană (*The French Lieutenant's Woman* de John Fowles<sup>4</sup> și *Possession* de A.S. Byatt<sup>5</sup>) sau Restaurația (*Restoration* de Rose Tremain<sup>6</sup>). În raport cu aceasta, romanul indian contemporan în limba engleză, produs în India sau (așa cum este cazul lui Salman Rushdie) chiar în Marea Britanie, implică un dublu gest de reinterpretare: a canonului cultural imperialist impus în secole de colonizare și a propriei istorii și tradiții, ambele puse sub semnul întrebării de Rushdie în *Midnight's Children*<sup>7</sup> și *The Satanic Verses*<sup>8</sup>.

În al treilea vârf al triunghiului, actul reinterpretativ care se petrece în literatura americană a postmodernismului târziu este cu atât mai interesant cu cât, într-un fel, reunește ambele perspective. America apare în același timp atât ca un alter-ego al Marii Britanii, în sensul competiției pentru autoritate politică și culturală, cât și ca o cultură postcolonială, de mult emancipată, dar care se raportează, în anumite privințe, la canonul cultural european, în efortul său de definire și reabordare actuală a propriei tradiții. În acest sens, caracterul textual (de pasișă stilistică a romanului secolului XVIII) al experimentului retrospectiv postmodern din *Mason & Dixon* de Thomas Pynchon<sup>9</sup> susține cu atât mai mult ideea de reinterpretare. În schimb, *Once Upon a Time. A Floating Opera* de John Barth<sup>10</sup> focalizează gestul reinterpretativ asupra propriei biografii personale și profesionale. Această aparentă autopastișizare a primului său roman de succes, *The Floating Opera*, inovează practic în sensul transformării realității personale într-o ficțiune aflată, în ceea ce privește raportarea la adevăr, pe picior de egalitate cu ficțiunea romanescă.

Acest tip de abordare, este important de precizat, nu constituie o reinstaurare a unui europocentrism care nu mai este de mult de actualitate. Ea se bazează pe ideea că Europa constituie un arhetip al conceptului însuși de canon cultural și că orice discuție asupra încercărilor de deconstruire/reconstruire a canonului trebuie să plece de la analiza pozițiilor Europei în raport cu sine și, de asemenea, în raport cu mișcările culturale din spațiile non-europene, în virtutea asumării multiculturalismului și globalizării lumii

---

<sup>4</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, London: Triad/Granada, 1981, c1969. Toate referirile ulterioare din text se vor face la această ediție.

<sup>5</sup> A.S. Byatt, *Possession: A Romance*, London: Chatto & Windus, 1990. Toate referirile ulterioare din text se vor face la această ediție.

<sup>6</sup> Rose Tremain, *Restoration*, Chicago: World Book, 1990. Toate referirile ulterioare din text se vor face la această ediție.

<sup>7</sup> Salman Rushdie, *Midnight's Children*, London: Vintage, 1995. Toate referirile ulterioare din text se vor face la această ediție.

<sup>8</sup> Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, Dover, Delaware: The Consortium, 1992. Toate referirile ulterioare din text se vor face la această ediție.

<sup>9</sup> Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, London: Vintage, 1997. Toate referirile ulterioare din text se vor face la această ediție.

<sup>10</sup> John Barth, *Once Upon a Time. A Floating Opera*, London: Sceptre, 1994. Toate referirile ulterioare din text se vor face la această ediție.

contemporane. Fascinația actuală a culturii occidentale – cu excesul său de analiză care duce la fragmentarul postmodern – pentru spații orientale, cu capacitatea lor integratoare, reprezintă tocmai o încercare de depășire a acestui fragmentar, prin mimarea alterității.

Studiul de față debutează printr-un capitol teoretic intitulat *Versiuni europene / non-europene ale identității postmoderne*, care expune modelul triunghiular descris mai sus. În virtutea aceleiași construcții bazate pe modele reinterpretative, culturile europene sunt proiectate pe dimensiunea temporală (reinterpretarea propriei tradiții), iar cele non-europene cu precădere pe cea spațială (implicând o atitudine față de modelul european), dublată, însă, de experimentul temporal retrospectiv, ce implică o re-evaluare a propriei tradiții. Partea a doua a capitolului, intitulată *Postmodernism și criză*, dezvoltă tema crizei de identitate și a patologiei narcisistice asociate, după cum arată Stephen Frosh, cu condiția postmodernă, din perspectivă psihanalitică.<sup>11</sup> Reflexul estetic al acestei crize de identitate este o tensionare a raportului dintre realitate și reprezentarea acesteia, ca și dintre formă și conținut în arte. Strategia adoptată pentru depășirea, cel puțin temporară, a acestei crize este mascarada identitară – acceptarea sinelui ca o colecție de roluri contextualizate, după cum arată, la nivel social, Erving Goffman<sup>12</sup> –, în timp ce la nivel artistic ea comportă o mimare carnavalescă, o performare a canonului (în absența motivațiilor esențialiste ale acestuia).

Asupra statutului contemporan al canonului se concentrează capitolul al II-lea al lucrării, intitulat *Interacțiuni între culturile de masă și cele de elită: canoane culturale între deconstrucție și reconstrucție*. Acesta abordează statutul actual al operei de artă, plecând de la caracterul carnavalesc al esteticului postmodern pentru a analiza negocierea actuală a limitelor dintre culturile de masă și cele de elită. Argumentația pornește de la muzeificarea operei de artă, semnalată de Martin Heidegger încă de la începutul secolului<sup>13</sup>, urmată de transformarea acesteia într-un bun de consum, a cărui valoare de schimb devine un indiciu și chiar un înlocuitor al valorii estetice, lucru însoțit, implicit, de criza esenței. Se ajunge, astfel, la repetitivitate – a se vedea cutiile de supă Campbell și de Coca-Cola ale lui Andy Warhol reproduse la infinit, ca și portretul lui Marilyn Monroe, simptom al identității umane transformate în propria-i imagine. Mai mult decât atât, însă, se ajunge la o legitimare, prin carnavalescul în cadrul căruia, după cum arată John

---

<sup>11</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, London & New York: Routledge, 1991.

<sup>12</sup> Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, 1959.

<sup>13</sup> Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleinger și Gabriel Liiceanu, București: Humanitas, 1995.

Docker<sup>14</sup>, ia naștere cultura populară, a Kitsch-ului. Dincolo de violarea legilor estetice – “vina” artistică ce nu mai este de actualitate – Kitsch-ul este acceptat ca variantă de artă preferată de o anumită categorie a consumatorilor (ce reprezintă, în anumite sensuri, majoritatea) ca artă destinată exclusiv plăcerii consumului și nu plăcerii estetice educate. Nu orice atitudine neconservatoare la adresa canonului este însă neapărat Kitsch. Reinterpretarea, mergând mâna în mâna cu modalități de creare a ofertei multiple (de reconciliere, așadar, a esteticului cu cerințele consumismului) face posibilă formularea produsului artistic conform mai multor nivele de receptare, răspunzând în același timp mai multor orizonturi de așteptare și scopuri artistice. Atitudini reinterpretative, de tipul picturii *Le bouquet tout fait* de René Magritte (reprezentare picturală a unui alt tablou, *Primavera* lui Botticelli) sunt extrem de frecvente și în teatru, muzică, film și, nu în ultimul rând, după cum arată capitolele următoare, în roman.

Cele trei capitole care urmează abordează pe rând cele trei vârfuri ale triunghiului descris mai sus, constituind demonstrația practică a felului în care îmbinarea dintre teatral și fictiv experimentează (prin reluarea și reabordarea unor motive și forme consacrate anterior) o posibilă reîntoarcere la continuitate și, în ultimă instanță, la canon. Primul capitol, *Masca și fuga înapoi: postmodernismul european și reconstruirea trecutului*, explorează măsura în care, după cum spune Patricia Waugh, postmodernismul – “o fază târzie într-o tradiție specific estetică a gândirii moderne, inaugurată de filosofi cum ar fi Kant și întruchipată de arta romantică și modernistă”<sup>15</sup> – este continuitate, și nu ruptură cu tradiția. El actualizează și face vizibile teme și motive percepute anterior ca subversive și care, în artele contemporane, sunt relevante tocmai de aceea. Această continuitate, realizată sub semnul unei gândiri estetice de factură romantică (din care postmodernismul preia, printre altele, spune Waugh, o “mentalitate a crizei”), perpetuează, prin intermediul unui post-esențialism care transformă orice discuție într-o serie de strategii retorice, o preocupare mai veche pentru înțelegerea alterității, pentru felul în care poate fi “celălalt” conceput și plasat într-o schemă care să corespundă unei reprezentări a lumii sub semnul adevărului.

Negocierea dintre *Adevăr și adevăruri* constituie tema unui subcapitol care explorează strategiile textual-retorice prin care se creează discursuri percepute ca adevărate, în aceiași termeni fiind negociat și raportul dintre istorie și ficțiune. Vorbim, astfel, în postmodernism, de adevăruri construite, simulate, nu de realitate obiectivă și

---

<sup>14</sup> John Docker, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

<sup>15</sup> Patricia Waugh, *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, London & New York: Edward Arnold, 1992, p. 3.



cognoscibilă rațional, chiar atunci când e vorba de istorie. Într-o asemenea poziție de tranziție între realitate și ficțiune se află genul românesc pe care Linda Hutcheon îl numește “metaficțiune istoriografică”<sup>16</sup>, care folosește autoreflexivitatea ca o modalitate de a contesta atât presuposițiile romanului realist, cât și pe cele ale istoriei narative, punând, de fapt, sub semnul întrebării cognoscibilitatea trecutului și, prin el, a prezentului adus în scenă prin metoda “anacronismului creativ” (după expresia lui Brian McHale). Adevărul care îl interesează pe autor nu este, astfel, adevărul istoric despre epoca respectivă, ci un adevăr (sau adevăruri) despre prezentul văzut prin prisma aceluși trecut, cu conștiința caracterului său inevitabil construit, teatral (prin reînscenarea a ceva ce s-a mai petrecut o dată), retoric.

În actul său reinterpretativ, postmodernismul se întoarce cu precădere asupra anumitor epoci, care, în comparație cu altele, îl prefigurează în sensul acelei mentalități a crizei de care vorbeam mai sus. Aceasta merge mână în mână cu fascinația nebuniei, obsesia schizofrenică a alterității și a dublului, a măștii, semn al decadenței, al conviețuirii, de-a lungul istoriei culturii umane, a apolinicului și a dionisiacului, după cum observă Camille Paglia<sup>17</sup>. Printre aceste rădăcini se află, așadar, epocile cu gândire de factură romantică, cu sugestii de decadent, preluate de postmodernism (după cum o demonstrează caracterul construit al reprezentării subiective a realității din elementele deconstruite ale acesteia, ca și caracterul fantastic, sau, mai degrabă, realist magic, al imaginarului postmodern). Puntea de legătură este, după cum voi arăta, unul dintre curentele moderniste, al cărui discurs s-a perpetuat – suprarealismul.

Actul reinterpretativ al romanului postmodern, așadar, tinde să se axeze fie pe epoci care reprezintă autoritatea culturală, abordată cu scopul deconstruirii – cum este, în cultura britanică, epoca victoriană, când se petrece acțiunea romanelor *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles (1969) și *Possession* de A.S. Byatt (1990) –, fie epoci care, dimpotrivă, pun sub semnul întrebării aceasta autoritate, pendulând între regulă și decadență, cum este Restaurația britanică (a se vedea *Restoration* (1987) de Rose Tremain).

*The French Lieutenant's Woman*, unul dintre cele mai timpurii exemple de metaficțiune istoriografică, este, mai întâi, metaficțiune de tip experimental, din moment ce o bună parte din discursul auctorial este dedicat procesului de scriere a romanului, prin construirea și deconstruirea convențiilor narative victoriene. Romanul pune față în față

---

<sup>16</sup> Linda Hutcheon, ‘Historiographic Metafiction: “The Pastime of Past Time”’, in *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London & New York: Routledge, 1995, pp. 105-123.

<sup>17</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London: Penguin, 1992.

condiția victoriană cu cea postmodernă prin intermediul comentariilor naratorului – care profită de omnisciența sa editorială, folosind subtextul, jocuri de limbaj și metalimbaj – cu scopul evident de a face comentarii asupra acesteia din urmă. Aceasta este, de altfel, motivația anacronismului creativ, care o plasează pe Sarah, cu psihologia ei postmodernă, în epoca victoriană, cu scopul de a deconstrui canonul identitar victorian și de a face, pe un nivel temporal paralel, sugestii în legătură cu construirea alterității în contemporaneitate.

Acest paralelism (exploatat dincolo de nivelul comentariului textual de Harold Pinter în scenariul ecranizării romanului lui Fowles) este realizat explicit în *Possession* de A.S. Byatt. Dacă Fowles explorează din perspectiva contemporană felul în care epoca victoriană formula relația dintre dragoste, căsătorie și libertatea individuală, Byatt studiază impactul acelorași coordonate asupra construcției identității personajelor, mediind însă accesul la istorie prin textul scris. Mai mult decât atât, relațiile dintre personaje, ca și funcția auctorială, sunt dramatizate pe cele două nivele temporale pe care acțiunea se desfășoară în paralel, astfel încât identitățile celor doi exegeți contemporani, Roland Michell și Maud Bailey, conțin, în structura lor, identitățile celor doi poeți victorienți a căror operă aceștia o studiază, Randolph Henry Ash și Christabel LaMotte. Faptul că cei doi poeți sunt construiți ca personaje istorice (fără să fie, ca atare), pe modelul cuplului Browning, își negociază presupuziția de adevăr la interfața cu adevărul estetic al paginilor întregi de poeme și scrisori. Eul feminin este, ca și în romanul lui Fowles, pus și aici sub semnul melancoliei, codificare a alterității, ale cărei valențe romantice târzii, dublate de vizualul de tip pre-rafaelit, se manifestă în dublul mitic al personajului Christabel / Maud, Zâna Melusina.

Nebunia ca alteritate este abordată din perspectiva Nebunului ca mășcărici în *Restoration* de Rose Tremain, care dramatizează și distincția de gen dintre autoare și personajul-narator, Robert Merivel. Nebunul-mășcărici este varianta ludică a nebuniei clinice, încarcerate, teoretizate de Michel Foucault și exemplificate în romanul de față de Katharine, nebuna pe care Merivel trebuie, la nivelul ordinii universalului diegetic, s-o ia de soție drept pedeapsă pentru *hybris*-ul comis față de autoritate (dorința Nebunului de a se substitui Regelui). Motivul *Stultifera Navis* planează, de altfel, asupra întregii lumi decadente a Restaurației britanice, o societate carnavalizată, pusă sub semnul încălcării violente a regulilor comportamentale de către Regele însuși, care își prelungește identitatea monarhică asupra întregii țări. Măreția sa regală se proiectează spațial asupra universului de la Whitehall, pe care Nebunul, în dorința sa de a fi pe măsura Regelui, îl replică în reședința sa de la Bidnold. Teatralul flagrant al acestei lumi, cu libertinajul său

cvasi-oficializat, cu mascarada adusă la rang de sursă a adevărului, exprimă dualitatea identitară proiectată pe două nivele temporale într-un mod care este chiar mai eficient decât cel narativ din *The French Lieutenant's Woman* și *Possession*. Într-adevăr, identitatea de bufon a lui Merivel este construită structural din măști situate în relație de opoziție, dintre care una îl iubește pe Rege, cealaltă deconstruiește această iubire; una o iubește pe Celia, cealaltă nu-și poate găsi corespondentul feminin decât în variante abjecte, cum ar fi Katharine sau iubirile de ocazie oferite de personaje ca Rosie Pierpoint.

Figura bufonului devine cu atât mai interesantă cu cât ea oferă mijloace eficiente de înscenare în cadrul teatrului postcolonial – un “teatru al invidiei”, după expresia lui René Girard<sup>18</sup>, guvernat de dorințe mimetice. Romanul indian contemporan în limba engleză (extrem de prolific și de interesant la ora actuală) se profilează în spațiul de graniță dintre Est și Vest (într-un Al Treilea Spațiu, în sensul lui Homi Bhabha), realizând un fel de versiune în oglindă a metaficțiunii istoriografice europene. Dar, în același timp, se opune acestuia, este o reacție la canonul occidental chiar prin intermediul limbii imperiului, engleza. Aceasta este, de fapt, funcția actului narativ, plasat sub semnul Șeherezadei (povestitul ca modalitate de supraviețuire): de a recupera relația dintre sine și spațiu, ca și dintre sine și timp, sau, în *Mahabharata* lui Peter Brook, sub semnul scribului arhetipal, Vyasa, care a pus pe hârtie tradiția orală a epopeei. Versiunea interculturală, internaționalizată a epopeei tradiționale, care a stârnit niște reacții de protest din partea exegeților indieni (care au acuzat-o de lipsă de autenticitate) este, de fapt, un experiment menit să arate în ce măsură mitul este relevant, la interfața dintre culturi aflate în relație de opoziție, pentru fiecare dintre aceste culturi. Caracterul teatral al dialogului intercultural constituie astfel o modalitate de a analiza, prin rezonanța mitului, structurile identității contemporane.

Romanul indian în limba engleză (scris în India sau în afara ei, de scriitori care adesea sunt adoptați de alte literaturi naționale) reflectă coexistența dimensiunii teatrale cu cea narativă, mimarea și reflectarea structurilor arhetipale fiind un factor important în configurarea identităților personajelor. Acest tip de experiment devine extrem de interesant în romane cum ar fi *Red Earth and Pouring Rain* de Vikram Chandra<sup>19</sup>, *The Thousand Faces of Night* de Githa Hariharan<sup>20</sup>, *A Buddha of Suburbia* de Hanif Kureishi<sup>21</sup>, care pun explicit problema identității în spațiul de contact (de limbă engleză)

<sup>18</sup> René Girard, *A Theatre of Envy: William Shakespeare*, Oxford: Oxford University Press, 1991.

<sup>19</sup> Vikram Chandra, *Red Earth and Pouring Rain*, London and Boston: Faber & Faber, 1995.

<sup>20</sup> Githa Hariharan, *The Thousand Faces of Night*, London: Penguin, 1992.

<sup>21</sup> Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, London: Faber & Faber, 1990.

dintre identitatea indiană și cea occidentală (britanică sau americană), negociate una prin cealaltă.

La Salman Rushdie – am abordat aici *Midnight's Children* și *The Satanic Verses* – India problematizează statutul marginal de fostă colonie, reformulând, ca atare, canonul britanic. Pe de altă parte, însă, și propria-i tradiție este serios pusă sub semnul întrebării, atingând chestiuni de neatins, cum este fundamentalismul musulman în *The Satanic Verses*. Evenimentele povestite devin, în sensul folosit de Stephen Frosh, obiecte ale sinelui<sup>22</sup>, pe care acesta își bazează coerența. Metafora oglinzii sparte, în *Midnight's Children*, unifică abordarea istoriei (povestea națiunii) cu biografia personajului principal, care devine, astfel, emblematică pentru cea dintâi, cu atât mai mult cu cât este suplimentată de caracterul ludic, de mășcărici cu identitate fragmentată, a lui Saleem Sinai.

*Midnight's Children* folosește ca modalitate de încifrare a experienței identitare postcoloniale realismul magic, care reconciliază istoria națiunii cu istoria personală. În acest sens, Saleem Sinai, personajul principal și vocea naratorial-auctorială, s-a născut, ca și alți 1000 de copii indieni (1001 fiind un număr căruia i se atașează implicit semnificații legate de figura Șeherezadei) la miezul nopții, pe 15 august 1947, ziua independenței Indiei. Astfel, fiind “încătușat de istorie”, viața lui Saleem se desfășoară, alegoric, în paralel cu cea a noii sale țări, caracterul său emblematic justificând interpretarea traumelor personale prin care trece personajul drept traume ce marchează, de fapt, trupul și sufletul țării sale. Construcția identității devine astfel un act de responsabilitate, care se opune individualismului occidental exclusiv, comentariul final (din perspectiva lui Rushdie, acuzat de patrioții indieni de pesimism) asupra șanselor Indiei independente fiind moartea lui Saleem.

Un factor important al discuției inițiate de Rushdie cu privire la valabilitatea taburilor indiene, religia (care se profilează în *Midnight's Children* sub forma unei soluții de compromis, a unui Iisus cu ten albastru, mai aproape, astfel, de Krishna) constituie, în *The Satanic Verses*, ținta principală a atacurilor la adresa canoanelor fundamentaliste de orice fel. Tema exilului trimite aici, în același timp, la exilul emigrantului postcolonial față de patria mamă, ca și la exilul fata de sine al sinelui postmodern. Metamorfozele suferite de cei doi eroi, Saladin Chamcha și Gibreel Farishta – în diavol, respectiv înger – în căderea lor din avionul care-i aducea în Anglia (și al cărui nume, *Bostan*, amintește de una din grădinile Paradisului) dramatizează, în cheie realist magică, construcțiile occidentale ale

---

<sup>22</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, London & New York: Routledge, 1991.

binelui și răului și tema abjectării imigrantului postcolonial. Se introduc, de asemenea, accente melodramatice în ton cu profesiile de actori ale celor doi, pretext narativ al ironiei postmoderne pe care Rushdie o practică pe tot parcursul romanului. Episodul versetelor satanice, ofensiv la adresa fundamentalismului, introduce, de fapt, motivul întoarcerii în India (posibil numai din perspectiva, inițiată în rău, a lui Saladin) ca reconciliere a celor două spații opuse, cu conștiința inoperabilității dichotomiilor, într-un Al Treilea Spațiu postcolonial ce corespunde, de fapt, și identității postmoderne.

Capitolul *Lumi vechi / lumi noi: romanul auto-reflexiv și definirea identității postmoderne americane* analizează situarea culturii americane într-o relație de alteritate față de Europa și, în același timp, față de propria-i tradiție. America, văzută în același timp ca alter-ego al centrului imperial de autoritate (Marea Britanie) și ca fostă colonie, își negociază percepția contemporană a propriilor mituri (mitul excepționalismului și al țării tuturor posibilităților, amestecul fericit de democrație și individualism) printr-o raportare simultană la propria-i tradiție și la tradiția europeană. Astfel, în *Mason & Dixon* (1997) de Thomas Pynchon<sup>23</sup>, acțiunea se petrece în perioada colonială a Americii, textul conținând repetate aluzii subversive la adresa dominației britanice, în schimb se pastișizează stilul narativ al secolului XVIII, modelat după cel valabil în vreme în literatura britanică.

Abordarea de față pleacă de la jocul dintre umorul negru și metaficțiune semnalat de Tony Hilfer în romanul postmodern american<sup>24</sup>, arătând felul în care cel din urmă capătă întâietate în etapa târzie, sub forma metaficțiunii istoriografice. Cele două exemple alese, *Mason & Dixon* de Thomas Pynchon și *Once Upon a Time. A Floating Opera* de John Barth, sunt menite să ilustreze cele două ipostaze ale culturii americane menționate mai sus și problematizate în postmodernism: provocarea tradiției britanice (prin pastișa stilistică) în cel dintâi și autopastișizarea, o culme a individualismului auctorial, care se autoproclamă (în propriul univers diegetic) pe sine drept tradiție, în cel de al doilea. Aceste două categorii de înscenări spațial-temporale caracterizează ficțiunea americană postmodernă, care pare a avea o mult mai acută conștiință a alienării decât reflectă romanul britanic. Dacă în acesta din urmă există o dimensiune constructivă, pozitivă, a mascaradei, cea dintâi pare a fi asimilat pe deplin condiția de Vladimir și Estragon a existenței. Figurile de vagabonzi și motivul drumului (ca pelerinaj ratat) sunt într-adevăr foarte frecvente nu numai în roman (*The End of the Road* de John Barth, 1958, *On the Road* de Jack Kerouac, 1957, *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut, 1969, cu personajul său principal, Billy Pilgrim), ci și în teatrul și filmul anilor '60-'70, cu

<sup>23</sup> Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, London: Vintage, 1998, c1997.

<sup>24</sup> Tony Hilfer, *American Fiction since 1940*, London & New York: Longman, 1992, pp.98-164.

apocaliptismul postmodern și atitudinile sale evazioniste către spații alternative atingând cote maxime. Motivul central al vaporului de circ ambulant din *The Floating Opera* de John Barth preia vechiul motiv al vieții ca teatru, transformându-l, în cheie postmodernă, într-o reprezentare a lumii ca “*image alternativă*”, ca un construct a cărui fragilitate reiese din caracterul său plutitor, negociat, de-a lungul carierei lui Barth însuși, între o literatură a epuizării și o literatură (cu evidente valențe reinterpretative) a reînnoirii.

Romanul *Mason & Dixon* de Pynchon este analizat sub titlul *Istoriei fără opoziții binare*, în sensul unei abordări a istoriei sub semnul problematizării liniilor despărțitoare, prin imaginea centrală din roman, linia lui Mason și Dixon. Această linie este inițial hotarul, marcat ca atare, dintre Pennsylvania și Maryland, ulterior perceput în istorie ca hotarul dintre Nord și Sud și, în ultimă instanță, dintre o serie întreagă de opoziții fundamentale din istoria Americii: sclavie/libertate, dependență/independență, tradiție/inovație, natură/cultură etc. Totul este amalgamat într-o continuitate a povestirii care sugerează importanța creatoare de lumi a actului narativ, prin re-editarea convenției tradițional consacrate a poveștii-în-poveste. Reverendul Cherrycoke, vocea naratorială, amintește în mai multe sensuri de Șeherezada, însă accentul nu este aici pe supraviețuire și pe narator ca personaj principal în intriga narată, ci, mai degrabă, pe ideea de povestire ca artifact, accentuată de distanțarea mai mare (din perspectiva naratorului ca personaj secundar) față de firul narativ creat, cu toată presupuziția de adevăr a evenimentelor narate (care face și ea, de fapt, parte din convenție). Pe de altă parte, faptul că Cherrycoke este suspectat de nebunie – suplimentată de aspectul de cuplu de comedie format de melancolicul Mason și de poznașul Dixon – proiectează un caracter de dubiu asupra evenimentelor, despre care nu știm dacă s-au petrecut cu adevărat sau au fost inventate de Cherrycoke, sau, eventual, înscenate de Mason și Dixon în noua lor ipostază de personaje constituite în cadrul discursului ironic postmodern. Acest dubiu, de fapt, este mobilul principal al depășirii opozițiilor binare, a convențiilor și prejudecăților al căror caracter dăunator Mason și Dixon îl descoperă în semnificațiile pe care le capătă mai târziu, fără intenția lor, linia despărțitoare.

*Once Upon a Time. A Floating Opera* de John Barth este ultimul exemplu din acest studiu, lucru justificat de caracterul său de concluzie (nu neapărat fericită) a experimentului postmodern retrospectiv. Exploatarea reinterpretării pâna la epuizare, rescrierea, din nenumărate perspective, a istoriei “obiective” duce, în mod inevitabil, la pierderea semnificațiilor și, în ultimă instanță, a interesului pentru istorie. Pe de altă parte, ultimul stadiu al suprapunerii dintre istoria națiunii și cea personală, sub semnul

---

<sup>24</sup> Tony Hilfer, *American Fiction since 1940*. London & New York: Longman, 1992. pp.98-164.

reinterpretării, este opțiunea finală exclusivă pentru istoria personală. Aceasta își proiectează (dintr-un impuls romantic decadent, melodramatic, care există, se pare, în subconștientul autorului postmodern, interesat de oferta multiplă) datele asupra lumii exterioare. Așa se întâmplă în *Once Upon a Time*, în care Barth, pornind, după cum arată subtitlul, de la primul său roman de succes, *The Floating Opera*, duce pastișa auto-reflexivă a romanului postmodern pâna la autoplagiere. Călătoria pe mare, în care autorul-narator-personaj se îmbarcă împreună cu soția lui, în virtutea asumării complete a ștergerii granițelor dintre realitate și ficțiune, reiterează motivul voiajului descoperitor. Acest motiv l-a mai interesat pe Barth (în *The Last Story of Somebody the Sailor*, de pildă), făcând, prin paralela călătorie-povestire, legătura cu Șeherezada, alter-ego-ul reiterat frecvent în romanele sale, în virtutea asocierii povestire-viață-supraviețuire (a se vedea, mai ales, *Chimera*). Aparenta rescriere a romanului *The Floating Opera* devine astfel un amestec carnavalesc de amintiri, reflecții asupra procesului de scriere a propriilor romane și considerații estetice, care însă, din păcate, par a se situa mult mai aproape de stadiul pre-interpretativ al epuizării literaturii decât *The Floating Opera*. Dacă un eventual nou canon narativ ar trebui să se bazeze pe acest tip de coerență ad-hoc, acest fel de haotic flux al conștiinței care rescrie la infinit vieți și povești mai vechi, este greu de spus, deși Barth – al cărui următor roman, *On with the Story*, rescrie un alt roman precedent, *Lost in the Funhouse* – pare a pleda pentru această idee.

Într-adevăr, orice capitol conclusiv al acestui studiu nu poate decât să plece de la recunoașterea imposibilității (sau, cel puțin, a dificultății, în acest moment istoric) de a trage niște concluzii categorice cu privire la direcția în care se îndreaptă experimentul retrospectiv postmodern. Simptomele gestului reinterpretativ al postmodernismului târziu par însă să semnaleze o încercare – în multiple feluri – de reinstaurare a unei ordini artistice coerente, de tip canonic. Caracterul teatral, carnavalesc al acestui experiment este, fără îndoială, reflexul unei crize de identitate acute, și încă nerezolvate, a unei lumi care își trăiește încă (în ciuda încercărilor de globalizare) fragmentarea la toate nivelele. În acest context, experimentele analizate în lucrarea de față pot fi interpretate ca niște încercări locale, generate de opțiuni auctoriale individuale, de a reinstaura forme canonice și valori estetice (fie și sub semnul înscenării), în lipsa cărora artele par a fi incapabile să depășească criza apocaliptică în care, într-o bună măsură, se mai afla chiar și în etapa actuală, târzie, a postmodernismului. Dacă ne îndreptăm într-adevăr către un nou canon și care vor fi coordonatele acestuia vom afla, fără îndoială, destul de curând.

# VERSIUNI EUROPENE / NON-EUROPENE ALE IDENTITĂȚII POSTMODERNE

## Spațial și temporal, teatral și fictiv în condiția postmodernă

A vorbi despre postmodernism, mai ales în ziua de azi, când această vârstă a culturii pare a se fi încheiat – fiind, în același timp, mai vizibilă ca niciodată – riscă, din capul locului, a fi un gest critic hazardat. Într-adevăr, postmodernismul pare adesea a nu fi decât o epocă haotică din punct de vedere estetic, lipsită de sens și dominată de o simptomatologie declarat anti-canonică sau chiar anarhică, în refuzul său categoric al oricărei forme de autoritate impuse, fie ea culturală sau politică. Cu toate acestea, nu putem ignora prezența sa insistentă într-o bună parte a discursurilor culturale care domină noul început de mileniu. Fie în ipostaza de meta-discurs emancipatoriu, constând în jocurile de limbaj ce ascund criza de semnificație, producând, în același timp, semnificații noi, dinamice, fluide, fie ca reluare ironică a unor discursuri tradiționale cândva detronate, postmodernismul – corelativ estetic al unei epoci istorice caracterizate prin stiluri de viață specifice, pe care o numim postmodernitate – există (cel puțin în limbaj) și este contemporan cu noi și cu o serie întreagă de “post”-discursuri pe care le putem dezaproba, dar nu le putem ignora.

Cu toate acestea, este binecunoscută exasperanta imposibilitate a definirii sale. “Ce este postmodernismul?” este o întrebare care pare a face parte din chiar definiția acestei vârste culturale, de către Jean-François Lyotard, care o formulează în 1982<sup>1</sup>, deci posterior publicării, în 1979, a cărții sale *Condiția postmodernă*. Alți teoreticieni direcți ai fenomenului cultural postmodern, cum ar fi Ihab Hassan, Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Matei Călinescu, Brian McHale etc., reiau în repetate rânduri întrebarea, care, de la un moment încolo, începe a fi percepută ca un fel de act ritualic al interogației, ca o întrebare retorică mai degrabă decât ca una la care se așteaptă un răspuns.

Studiul de față nu încearcă nicidecum să ofere o viziune atotcuprinzătoare a acestui fenomen atât de controversat și, cu atât mai puțin, să-l definească. Interesul nostru se focalizează mai degrabă asupra direcției către care se îndreaptă cultura postmodernă din ultima vreme, dominată de gestul reinterpretativ care pare a prevala, în anii '80 și '90, în raport cu fragmentarul care a caracterizat postmodernismul de început, cel al anilor '60. Cu toate acestea – după cum arată și selecția textelor

---

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, “Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?”, în *Critique*, no. 419, Paris, aprilie 1982.



ilustrative în prezentul studiu – nu ne-am limitat la ultimii ani, din moment ce simptomele a ceea ce putem numi “postmodernism târziu” pot fi detectate mult mai devreme, ele coexistând cu acel postmodernism “clasic” al fragmentarului.

Punctul nostru de pornire este chiar caracterul paradoxal al culturii postmoderne, pendulând între o “viziune estetizată asupra lumii”, conform observației Patriciei Waugh<sup>2</sup>, și statutul său reificat, comodificat, de bun negociat (F. Jameson descrie postmodernismul ca manifestare a culturii de consum a capitalismului târziu<sup>3</sup>).

Fredric Jameson optează pentru o rezolvare operantă a contradicțiilor prin analiza sa din perspectiva vârstei sociale care l-a produs<sup>4</sup>. Acest punct de vedere atrage cu insistență atenția asupra caracterului comercial care nu poate fi disociat de ideea de postmodern. Într-adevăr, după cum vom vedea mai ales în capitolul următor, în cultura postmodernă noțiunea de valoare estetică nu mai poate fi separată de cea de valoare de schimb, în asemenea măsură încât pragmatismul domină cu precădere cugetările despre artă. Mai mult decât atât, Jameson, în abordarea sa marxistă, leagă postmodernismul de o anumită etapă de dezvoltare a societății capitaliste, al cărei stadiu în evoluția științei și tehnicii condiționează starea artelor și a culturii. Fără îndoială, această observație trebuie nuanțată în funcție de spațiul geografic de care vorbim. Astfel, chiar dacă globalizarea culturii actuale determină răspândirea cel puțin a unora dintre trăsăturile postmodernismului de la un spațiu geografic la altul, fără prea mari diferențieri, totuși nu putem vorbi despre o cultură postmodernă în absența unui anumit tip de societate, intens mediatizată și computerizată, a cărei funcționare nu poate fi concepută fără comunicarea imediată a informației și fără posibilitatea de deplasare rapidă dintr-un loc în altul, oricât de mari ar fi distanțele.

Ceea ce ne interesează aici nu este acea etapă devenită clasică a postmodernismului, caracterizată prin atitudinea ironică, anti-canonice, prin excesul de fragmentar și prin asumarea unei crize de formă care nu se poate rezolva decât parțial, printr-o atitudine de pasișizare a unei realități ce nu poate fi altfel reprezentată (F. Jameson<sup>5</sup>). Ne interesează o etapă târzie, contemporană, a acestuia, în care se încearcă o unificare (gest ale cărui simptome pot fi detectate încă de mult) a fragmentarului, tinzând către o reîntoarcere la forma pierdută. Ne vom ocupa cu precădere de acea atitudine reinterpretativă a culturii postmoderne, care apare destul de devreme în a doua jumătate a secolului XX, dar capătă predominanță în anii ‘80-

---

<sup>2</sup> Patricia Waugh, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, London: Edward Arnold, 1992, p. 2.

<sup>3</sup> Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", în Th. Docherty, ed., *Postmodernism. A Reader*, London: Harvester/Wheatsheaf, 1995, pp. 62-79.

<sup>4</sup> V. în general Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Late Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1997.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

'90 (drept pentru care o considerăm târzie), cu deosebită vizibilitate în roman, prin exemple cum ar fi *The French Lieutenant's Woman* (*Logodnica locotenentului francez*) de John Fowles. Un nou canon, sau doar o nouă atitudine față de ideea de model, de autoritate în cultură? Aceasta pare a fi întrebarea la care sfârșitul de mileniu încearcă să răspundă.

Conform teoriei lui Nigel Wheale cu privire la "Artele postmoderne", cultura contemporană înregistrează trei feluri de reacții la criza postmodernă a "marilor povestiri" (*grands récits*) semnalată de Jean-François Lyotard<sup>6</sup>:

1. **postmodernismul slab**, care își asumă eșecul raționalității analitice și al argumentului moral, acceptând anti-fundaționalismul ca un motiv pentru a acționa relativ și nihilistic;

2. **postmodernismul tare** (Lyotard), care îndeamnă la o analiză și reflecție mai profunde asupra naturii eșecului modernității prin practici auto-critice în filosofie, artă și politică;

3. opțiunea pentru o respingere totală a analizei, considerată eronată din capul locului, argumentând împotriva "relativismului cognitiv" implicat de gândirea postmodernă (Gellner - *Postmodernism, Reason and Religion*, London: Routledge, 1992).

Această din urmă poziție se manifestă în favoarea continuării proiectului iluminist, împotriva înlocuirii acestuia de către pura speculație adoptată de disciplinele umaniste în contemporaneitate. În acest sens, se optează pentru o respingere a generalizării, prin abordarea fenomenului cultural nu ca una din manifestările unei specii, nici în izolare, ci strict drept ceea ce este în individualitatea sa. Aceasta, comentează Wheale, ar salva postmodernismul de lipsa de demonstrabilitate empirică de care suferă, de statutul său ca simplu subiect de teorie și opinie, fără aplicație practică.<sup>7</sup>

Dacă cele trei atitudini coexistă de mai multă vreme, cea din urmă pare a se fi instaurat cu precădere în cultura postmodernă din anii '80 încoace. Pe de altă parte, însă, acest postraționalism postmodern, care încearcă să depășească vechile opoziții, se află într-o perpetuă negociere cu postmodernismul ca "experiență ontologică, epistemologică și istorică slabă", așa cum îl definește Mircea Cărtărescu în privirea sa de ansamblu care, la sfârșit de mileniu, este de fapt menită să introducă în scenă postmodernismul românesc.<sup>8</sup> Într-adevăr, din perspectiva Europei de Est, unde o periodizare a postmodernismului ar fi o încercare de-a dreptul hazardată, dat fiind faptul că dezvoltarea societății nu este nicidecum paralelă cu cea a capitalismului

---

<sup>6</sup> Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition*, transl. Geoff Bennington & Brian Massumi, Manchester: Manchester University Press, 1992, cf. Paris: Minuit, 1979.

<sup>7</sup> Nigel Wheale, *The Postmodern Arts*, London: Routledge, 1995, p. 9.

<sup>8</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București: Humanitas, 1999.

occidental, postmodernismul este rezumat, absorbit și în cele din urmă apropiat ca experiență livrescă, contopind cele trei etape percepute de Nigel Wheale într-un tot pus sub semnul estetismului.

Pe noi ne interesează însă mai degrabă felul în care trăsăturile postmodernismului – cu caracterul lor controversat – se reflectă în artele occidentale (cu accent pe literatură), în condițiile în care încercăm să trasăm coordonatele unei (sau unor) posibile estetici a culturii postmoderne și relația acesteia cu percepția contemporană a identității. Dacă acceptăm, pe de o parte, faptul că trăim astăzi într-o lume intens estetizată (P. Waugh), fie și în sensul ficționalizării ei prin mass-media sau a vizualului artistico-funcțional din design și reclame, pe de altă parte faptul că acest nou tip de estetică este dictat de caracterul consumist al societății noastre (F. Jameson), atunci nu mai putem decât să respingem o exclusivă teoretizare a unui anti-fundaționalism apocaliptic, care respinge relația dintre formă și conținut, cu atât mai mult cu cât lumea în care trăim este închistată foucauldian într-un exces aproape baroc de forme.

Clasificarea lui Nigel Wheale ar putea fi interpretată ca o încercare de periodizare a stării de spirit postmoderne (noțiunea de curent fiind mai greu de aplicat unui fenomen cu manifestări atât de multiple), ale cărui începuturi, după cum știm, se situează undeva între anii '50-'70, cu simptome vizibile, însă, mult mai devreme: *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles, dar și *Tristram Shandy* de L. Sterne; teatrul lui Peter Brook, dar și "teatrul cruzimii" al lui Artaud; Schönberg, Stockhausen, dar și Alban Berg.<sup>9</sup> Aceste prefigurări timpurii ale postmodernismului pot duce la o excesivă generalizare a acestuia, ceea ce s-ar opune tocmai spiritului anti-generalizator al acestuia. Însă, în același timp, ele semnalează un lucru foarte important, și anume continuitatea acestuia cu o serie de curente și perspective ce l-au precedat.

De asemenea, preocuparea din ce în ce mai acută pentru ceea ce am putea numi "rădăcinile postmodernismului" (a se vedea subcapitolul ce se ocupă de această chestiune mai jos), ce izvorăște firesc din mai de mult descoperita atitudine "nostalgică" a acestuia, rezultă în tendința de redefinire a sa ca o constantă culturală, în strânsă legătură cu barocul și manierismul. Această redefinire amintește de felul în care acestea sunt descrise de G. Călinescu în studiul său *Clasicism, Romanticism, Baroc*.<sup>10</sup> Din nou putem semnala aici riscul generalizării; însă, așa cum Călinescu descrie barocul ca o constanta culturală, caracterizată prin excesul de formă, tot astfel postmodernismul – ale cărui afinități cu barocul nu pot fi trecute cu vederea – poate fi depistat în manifestări culturale care preced cu mult a doua jumătate a secolului XX.

<sup>9</sup> Valentina Sandu-Dediu, *Ipostaze manieriste ale postmodernismului în muzică*, București: Editura Muzicală, 1997.

<sup>10</sup> În *Pagini de estetică*, București: Albatros, 1990, pp. 109-122.

Exemplul clasic este romanul *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, romanul postmodern *avant-la-lettre*, care face uz de unele dintre cele mai cunoscute procedee ale ficțiunii postmoderne: distorsiuni ale cronologiei, comentariu metafictional, senzația constantă de operă de artă aflată în plin proces al creației, și exemplele ar putea continua.

Putem însă vorbi de o cultură postmodernă în momentul în care postmodernismul se manifestă ca o condiție culturală a postmodernității, ca o dominantă: cea "ontologică", după Brian McHale, spre deosebire de dominantă "epistemologică" a modernismului<sup>11</sup>).

Postmodernismul poate fi de asemenea interpretat ca o "întoarcere" radicală a culturii către altceva decât valorile pentru care optase modernismul (v. Ihab Hassan – *The Postmodern Turn*<sup>12</sup>). Cronologic, semnele acestei schimbări încep cu adevărat să apară după al doilea război mondial (tranziția fiind foarte vizibilă, chiar și în zilele noastre, în teatru, urmare a mișcărilor de revitalizare a teatrului de la mijlocul secolului). Într-adevăr, majoritatea criticilor care s-au aplecat asupra sa recunosc că postmodernitatea, ca vârsta istorică, se suprapune, cu un minimum de aproximație, perioadei postbelice. La aceasta contribuie și un marcat sentiment al dezastrului ireparabil provocat de cele două războaie mondiale, pe care postmodernismul (corelativul cultural al acestei vârste) și-l asumă în mai mare măsură și în alt fel (cinic, dezamăgit, lipsit de afect) decât o făcuse modernismul, cu avântul său revoluționar. Postmodernismul este însă recunoscut ca atare – cu toate trăsăturile pe care i le recunoaștem astăzi – ca fiind caracteristic ultimei pătrimi a secolului XX.

Abordarea de față nu este interesată de criterii de tip cronologic, periodizări și determinări istorice, decât în măsura în care acestea sunt relevante pentru premisa centrală de la care pornim: aceea a importanței, în artele postmoderne, a unui gest fundamental de reinterpretare, de rescriere a unui trecut, a unei tradiții pe care, încă de la T.S. Eliot, nu o mai putem nega, ci suntem obligați s-o asimilăm și s-o filtrăm prin prisma propriei noastre sensibilități, prin intermediul unui simț istoric de care suntem obligați să dăm cu toții dovadă:

---

<sup>11</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge, 1987. McHale definește postmodernismul ca o condiție post-cognitivă a culturii, care se opune dominantei epistemologice a modernismului (interesat de posibilitățile de interpretare a lumii din care sinele face parte) printr-o dominantă ontologică ("Ce lume este aceasta? (...) Care din ipostazele sinelui meu o poate interpreta?").

<sup>12</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987. Ihab Hassan analizează trăsăturile fundamentale ale modernismului (urbanism, tehnologizare, dezumanizare, primitivism, erotism, antinomianism, experimentalism, arătând felul în care ele se transformă în trăsăturile fundamentale ale postmodernismului - pp. 34-45).

...simțul istoric îl obligă pe om să scrie nu numai cu propria sa generație în sânge, ci cu sentimentul că toată literatura Europei de la Homer și, în cadrul acesteia, toată literatura țării sale, are o existență simultană și compune o ordine simultană.<sup>13</sup>

Afirmația lui Eliot, cu valoare de sentință, nu se referea, lucru demn de atenție, la modernism, ci la secolul XX. Punctul său de referință era momentul decisiv al începutului acestuia, când raportarea la tradiție, dar și ruperea de aceasta, deveneau, în sens istoric, social și cultural, două imperative a căror opoziție stă poate la originea crizei moderne de identitate. Relația cu istoria, așadar, este extrem de importantă în cultura secolului XX, în toate sensurile. Ea se traduce în necesitatea reformulării relației cu autoritatea (consecințele sentinței lui Nietzsche: “Dumnezeu a murit.”), astfel obsesiv afirmată prin formula recurentă și de mult tocită în discursul critic contemporan a relației demontate, inversate chiar, dintre centru și margine. Această relație, după cum știm, acumulează multiple semnificații, de la autoritatea în cultură – întruchipată de ideea de canon cultural, în multiplele sale ipostaze – la autoritatea politică, suprapusă parțial cu cea culturală. Odată cu destrămarea imperiilor coloniale, fostul centru al imperiului nu mai constituie o autoritate politică față de fosta colonie, însă autoritatea sa continuă să se manifeste în domenii care formulează relațiile de putere în moduri mai subtile, cum ar fi economia sau cultura. Conștientă de acest lucru, fosta colonie încearcă să riposteze constituindu-se pe sine, la rândul său, ca pe un alter ego al centrului autorității. Exemplul cel mai la îndemână, după cum vom vedea, este raportarea, în continuare, a literaturilor postcoloniale, într-o formă sau alta, la fostul centru al imperiului, într-un mod care încearcă, la un anumit nivel, un fel de colonizare inversă, a centrului de către margine.

Pornind de la câteva observații pe marginea romanului contemporan britanic, din ce în ce mai structurat formal, prin medierea unui gest reinterpretativ ce pare a se verifica din ce în ce mai mult și în celelalte arte, și pe alte meridiane ale globului, studiul de față încearcă o abordare a culturii contemporane de-a lungul a două coordonate, ambele de factură reinterpretativă:

- cea **europeană**, de factură **temporală**, din moment ce apare, după cum vom vedea, ca o provocare a canoanelor culturale care și-au manifestat (și își manifestă încă) hegemonia în cultura de tip tradițional;

- cea **non-europeană**, de factură **spațială**, în sensul provocării aceluiași canoane culturale de la distanțe geografice aflate, față de Europa, într-o relație inițială de subordonare, apoi de emancipare crescândă (America, Europa de Est, culturile postcoloniale). Această perspectivă se caracterizează prin contrastul dintre tradiții

---

<sup>13</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, în *The Norton Anthology of American Literature*, New York: W.W. Norton & Comp., 1985, p. 1202.

culturale esențial diferite – culturi "marginale", "orientale", în sensul consacrat de Edward Said<sup>14</sup>, opunându-se conceptului de tradiție, de canon, așa cum este el acceptat astăzi în majoritatea cazurilor: cultura europeană occidentală.

Romanul contemporan britanic este astfel interesant ca punct de plecare pentru că el internalizează, din cele două perspective mai sus menționate, ideea de Imperiu ca autoritate politică, în relație cu aceea de canon ca autoritate culturală: Imperiul Britanic și blocul compact, hegemonic, al canonului victorian. Chestionarea acestui canon, prezent încă pe fundalul culturii contemporane, ține de reformularea unor narațiuni despre istorie care fac parte din acea cunoaștere narativă pe care Lyotard o considera superioară celei științifice, sau cel puțin mai avantajoasă. Într-adevăr, ea oferă un model de echilibru interior pe care cunoașterea științifică nu îl mai poate oferi la ora actuală<sup>15</sup>, pentru că, de fapt, ea contribuie la resituarea sinelui în istorie și încearcă să soluționeze criza de identitate postmodernă.

În romanul britanic contemporan se remarcă astfel două tendințe majore:

1. tendința de reinterpretare a epocilor istorice trecute (sau a formelor culturale ce le corespund) care au legături stilistice (de derivație sau de opoziție) cu postmodernismul: antichitatea (rescrierea din perspectivă estetică-afectivă a istoriei la Jeanette Winterson în *The Passion* (1987) sau prin reactivarea memoriei genetice a unei familii, ca la Graham Swift în *Waterland* (1983); barocul și manierismul, curente subversive în raport cu iluminismul secolului XVIII (Rose Tremain), romantismul, cu varianta sa victoriană târzie (John Fowles, A. S. Byatt); modernismul, cu care postmodernismul operează infinite negocieri, în asemenea măsură încât se spune despre scriitori ca J. Joyce, V. Nabokov, Th. Pynchon, J. Barth că sunt moderniști în unele opere și postmoderniști în altele. O situație aparte are teatrul secolului XX, care, de la Artaud până la Peter Brook, oscilează între acești doi poli (lucru demonstrabil și la nivelul textului dramaturgic, la John Osborne, S. Beckett, Eugene O'Neill, Tennessee Williams ș.a.).

2. tendința de reinterpretare a canonului cultural-politic al Imperiului Britanic (teoretizată încă din anii '70 de Edward Said în *Orientalism* și reluată de același autor în *Culture and Imperialism* în 1993<sup>16</sup>) de către scriitori provenind din culturi postcoloniale, dintre care unii trăiesc acum la Londra, în centrul fostului imperiu, scriind în engleză despre relația dintre cultura lor de origine și cultura britanică (sau, în sens mai larg, vest-europeană), pe care o definesc acum a doua oară, prin prisma experienței trăite, după ce au asimilat-o anterior prin educația colonială.<sup>17</sup> În

<sup>14</sup> Edward Said, *Orientalism*, New York: Vintage, 1978.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 7.

<sup>16</sup> Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Vintage, 1993.

<sup>17</sup> V. Braj B. Kachru, "The Alchemy of English", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, eds., *The Postcolonial Studies Reader*, London: Routledge, 1995, pp. 291-295. După Kachru, limba engleză a funcționat în educația colonială ca un instrument al puterii, cu intenția de a condiționa sistemul de

literaturile postcoloniale – cu precădere în cea indiană, a cărei vocație narativă este bine cunoscută – v. Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Timothy Mo – gestul reinterpretativ este dublu, fiind orientat pe de o parte spațial (vizând canonul Imperiului Britanic), pe de altă parte temporal (focalizându-se pe tradiția istorică și mitică a fostei colonii, revitalizată pe de o parte ca reacție la discursul totalizator al imperiului, pe de altă parte ironizată în ipostaza în care ea însăși apare, ca discurs totalizator).

Această dualitate este suplimentată de un al treilea pol al opozițiilor, care se suprapune și în același timp se opune fiecăreia dintre tendințele enunțate mai sus. Aceasta este poziția culturii americane, alter-ego (cultural și economic) al Marii Britanii și, pe de altă parte, ipostază a alterității față de aceasta (după cum o parte din critica postcolonială analizează încă spațiul american ca fostă colonie a Marii Britanii<sup>18</sup>). Actul reinterpretativ al culturii americane, după cum o ilustrează cu precădere cele mai recente creații ale lui John Barth și Thomas Pynchon, este astfel dublu orientat pe reinterpretarea canonului istorico-cultural al Marii Britanii – văzută ca alter-ego, dar și ca fost centru al Imperiului – și pe reinterpretarea propriei istorii, a propriei tradiții, al cărei caracter construit textual se pretează cu atât mai mult reinterpretării postmoderne.

Această abordare, este necesar să o precizăm, nu constituie o reinstaurare a unui europocentrism care nu mai este de mult de actualitate. Ea pornește de la ideea că Europa constituie un arhetip al conceptului însuși de canon cultural și că orice discuție asupra încercărilor de deconstrucție/reconstrucție a canonului trebuie să implice analiza poziției Europei în raport cu sine (cu trecutul său istoric, redescoperit prin intermediul Școlii Analelor, al neoistorismului, al “arheologiei” lui Foucault<sup>19</sup> sau al teatrului memoriei) și, de asemenea, în raport cu mișcările culturale din spațiile non-europene, fosta “margine” care pare a cuceri astăzi locul central, legitimat de multiculturalismul lumii contemporane.

Abordarea, în primul rând, a romanului și, în al doilea rând, a teatrului, într-un studiu despre identitate, este motivat de faptul că cele două forme de artă (de factură narativă și performativă) au legătură directă cu ideea de reprezentare (subminată de non-reprezentare și de auto-reflecție) a lumii în conștiința contemporană. Ea susține ideea că ne aflăm într-o etapă târzie a postmodernismului, care încearcă să rezolve o criză de conținut și un exces manierist de formă prin asumarea a două dimensiuni de

---

gândire al nativilor și percepția de către ei a propriei identități prin modelele de gândire (exprimate lingvistic) ale culturii dominante.

<sup>18</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice In Post-Colonial Literatures*, London: Routledge, 1989, p. 16.

<sup>19</sup> Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, New York: Pantheon Books, 1972.

factură estetică – teatrală și fictivă –, capabile să suplimenteze prin mască și prin narațiunea-ca-istorie o criză de identitate.

Într-adevăr, după cum remarca Stephen Greenblatt (reprezentant central al neoistorismului american), percepția noastră asupra realității și a istoriei este profund influențată de lipsa oricărei distincții între estetic și real.<sup>20</sup> Aceasta presupune pe de o parte natura artelor contemporane, care nu-și mai asumă – ca artele moderniste, cu elitismul lor – un spațiu al lor, diferit de cel cotidian. Pe de altă parte, este vorba de estetizarea vieții cotidiene, prin design și reclame, lucru care o artificializează, o distanțează de însuși conceptul de real. Dimensiunea fictivă capătă astfel o semnificație majoră, în ambele sensuri pe care acest cuvânt le are în limba engleză (o *lingua franca* a capitalismului târziu): ficțiunea ca narațiune (narativizarea vieții cotidiene prin mass-media și nu numai, rezultând într-o perpetuă rescriere a istoriei sinelui contemporan) și ficțiunea ca non-adevăr, ca *make-believe* (jocurile de limbaj ale vieții contemporane, identitatea ca mască sau rol, viața ca înscenare, prefacere, carnaval).

Această din urmă accepțiune trimite către dimensiunea teatrală a existenței postmoderne, cu accentul pus pe tipurile de comportament adecvate în diverse situații, funcții, vârste etc.), identitatea culturală ca mască în jocul emancipărilor naționaliste din Europa contemporană. Acest lucru se petrece în contextul în care, ca și în Statele Unite, se tinde către un tip de meta-identitate etnico-națională, definită la nivel continental mai degrabă decât statal, și care înglobează conștiința asumată a unui multiculturalism ce afirmă mereu diferența, diversitatea, neaderența la un tip, oricare ar fi acesta.

Prin contrast, artele tradițional legate de crearea unor personaje ca reprezentări ale unor identități posibile – teatrul și artele vizuale – au fost definite, cel puțin în etapa “clasică”, deconstructivă a postmodernismului, sub semnul unui anti-reprezentationalism pe care J. Derrida îl vede ca rezultat al asumării “teatrului cruzimii” al lui Artaud: “Arta nu este imitația vieții, ci viața este imitația unui principiu transcendentă pe care arta îl pune din nou în comunicare cu noi.”<sup>21</sup> Conceptul artaudian de teatru absolut, ca viața însăși, care în cazul teatrului balinez descris de Artaud semnifică o formă de artă care trăiește prin ea însăși, fiind prin excelență anti-reprezentatională<sup>22</sup>. Însă, în cazul stilului de viață postmodern, el semnaleză o stare de fapt, și anume dificultatea delimitării dintre artă și viață, grație unei contaminări reciproce generate de ceea ce numim condiția postmodernă.

---

<sup>20</sup> Stephen Greenblatt, *Towards a Poetics of Culture*, în H.A. Veesser, *The New Historicism*, New York: Routledge, 1989, p. 6-7.

<sup>21</sup> J. Derrida, “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation”, în *Writing and Difference*, London & New York: Routledge, 1978, p. 234.

<sup>22</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, în *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1971.



Momentul în care scria Antonin Artaud coincidea istoric cu epoca modernistă, mai precis cu una dintre manifestările sale cele mai marcate și mai structurate estetic, suprarealismul. În același timp, însă, Artaud afirma un postmodernism dramatic *avant-la-lettre* (care avea să ia ființă în forme ca teatrul liturgic sau teatrul memoriei, la Stanislavski, Jerzy Grotowski, Peter Brook sau Andrei Șerban), prin inversarea (așa cum o va face și Greenblatt) raportului causal dintre artă și viață. Ideea unui teatru anti-reprezentational, care să nu copieze viața, ci să se reprezinte pe sine, într-o auto-referențialitate care tinde mai degrabă către reprezentarea unui principiu transcendent platonician pe care viața poate încerca să-l copieze prin teatru, se opune unui mimetism aristotelian care, evident, nu mai este de actualitate (o lume căreia îi lipsește stabilitatea nu poate fi luată ca model).

Contravine acest lucru poziției manifest anti-platoniciene a unui important număr de teoreticieni ai postmodernismului conform căreia nu mai putem vorbi despre existența unui primat original asupra copiei, ci numai de o veșnică reînnoire a lucrurilor ca simulacre, copii ale copiilor reproduse într-o mișcare de *mise-en-abîme*, în care accesul la original este infinit amânat? Aceasta în condițiile în care formele teatrale ale primei etape a postmodernismului (anii '60-'70) conțin doctrinar trimiteri protestatate la realitățile politice ale vremii (ca în arta performativă)? Am putea oare spune că teatrul, în gestul său de refuzare a textului, a literaturizării de tip "digestiv" criticate de Artaud<sup>23</sup>, funcționează ca un supliment paradoxal al realității, care "adaugă pentru a înlocui", care "intervine și se insinuează *în locul*"<sup>24</sup>, ca acel text (anti-literar, deci anti-referențial) care "spune ceea ce nu spune"<sup>25</sup>, adică se instituie ca o critică a realității extra-artistice prin recursul (de tip romantic) la ideea platoniciană, de care ne-am îndepărtat excesiv prin excesul de simulacre al lumii contemporane?

Sau poate că, de fapt, lucrurile nu stau așa de simplu. Poate că gestul regizoral al lui Andrei Șerban cu *O trilogie antică* din România post-revoluționară nu constituia (așa cum s-a spus) o simplă punere laolaltă a trei experimente teatrale care avuseseră loc în Occident cu douăzeci de ani mai devreme, acum încercându-se doar o aducere a României la standardele postmodernismului european, interzis într-un regim totalitar. În Bucureștiul contemporan cu fenomenul numit "Piața Universității", acest gest regizoral dobândise o altă funcționalitate, chiar dacă nimic nu se schimbase în forma sa: adoptarea măștii antice rezolva dificultatea referirii la un context social, ea depășea, fie și temporar, o criză de identitate extrem de acută în România anilor 1990.

---

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> J. Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 145.

<sup>25</sup> J. Derrida, în "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences", în *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard Macksey și Eugenio Donato, Baltimore, 1971.

Masca – semn al unei identități provizorii, dând iluzia de coerență – poate fi interpretată bahtinian ca o încercare de “vindecare” a celui narcisism pe care Stephen Frosh îl consideră dezvoltarea patologică a crizei de identitate postmoderne.<sup>26</sup> Într-adevăr, narcisismul, în sens cultural, ca preocupare obsesivă pentru definirea identității (întrebarea “Cine suntem noi?”, lansată recurent de toate mișcările de emancipare, fie ele naționaliste, etnice, feministe, ale minorităților sexuale etc.<sup>27</sup>), este o coordonată evidentă a culturii contemporane. În contextul acestei crize, recursul la mască poate fi soluția temporară pentru a ascunde strategic semnul de întrebare care planează asupra ideii de identitate. Poate fi, în sensul unei auto-mascarade, încercarea noastră de a pretinde curativ (ca în carnavalul lui Bahtin) că suntem ceea ce nu suntem, sau ceea ce am vrea să fim, prin asumarea unei identități de tranziție (CSI, fosta Iugoslavie, Imperiul Britanic transformat în Commonwealth) sau a unei duble identități etnico-naționale, adesea manifestate lingvistic (Catalonia, Corsica, Sardinia, Scoția, țările membre ale CSI etc.) care, pentru moment, rezolvă dificultatea integrării într-o categorie operantă la nivel internațional.

Putem vedea însă în mască – sau în măști – și încercarea de a descoperi posibilele componente ale unei identități viitoare, pe care deocamdată le experimentăm teatral, în calitatea lor de simulacre sau de suplimente, ca în teatrul cu măști (cu dubla sa influență greacă antică și oriental-exotică sau africană), în care schimbarea măștii (înșelătorie cu caracter benefic, de magie albă) aduce cu sine convenția asumării unei alte identități sau a unei alte etape în evoluția personajului respectiv. Masca poate crea și o identitate de grup, în care identitățile individuale se șterg, se transformă în identități colective, ca în spectacolul *Danaidele* de Silviu Purcărete (1998) sau în reclama cu oamenii portocalii care beau Fanta, sau ca în cazul omului cu cap de sferă al lui Magritte (un cap convențional, componentă anatomică fără față), a cărei copie actualizată figurează semnificativ pe coperta volumului *Identity Crisis* de Stephen Frosh, sugerând caracterul alienant al nivelării identităților contemporane.

Masca – accesoriu preluat pe de o parte din teatrul antic grec, pe de alta din teatrul japonez Noh și din arta africană, cumulând în teatrul de azi funcțiile corespunzând diferitelor sale origini – este, în cultura occidentală, semnul unei simbioze între modelul european și elemente ale unei culturi considerate înainte periferice, exotice, prin care atât Orientul, cât și Occidentul își redescoperă propria identitate prin reflectarea în alteritate. Portretul de tipul *Bibliotecarului* lui Arcimboldo din 1566 (omul făcut din volume, care pot fi separate numai cu riscul dispariției omului) sugerează că suntem făcuți din cunoștințele pe care le-am asimilat.

---

<sup>26</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis. Modernity. Psychoanalysis and the Self*, London & New York: Routledge, 1991.

<sup>27</sup> Mădălina Nicolaescu, ed., *Cine suntem noi?*, București: Anima, 1996.

Același lucru se întâmplă în *Le bouquet tout fait* de Magritte, în care personajul cu joben, aflat în sânul naturii, percepe frumusețile acesteia prin intermediul picturii botticelliene pe care aceasta i-o amintește. Motivul măștii, sugestie a identității făcute din fragmente, extrem de frecvent astăzi în artele vizuale convenționale și non-convenționale (tip reclamă), poate fi detectat și în artele narative (ne vom referi mai târziu la romanele *Midnight's Children* și *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, spre exemplu), dar și în cele sonore, convenționale (citatul muzical sau motivul B.A.C.H. în muzica simfonică<sup>28</sup>) sau, la modul sincretic, în teatru.

Și, ca să revenim la *Trilogia* lui Andrei Șerban, este remarcabilă utilizarea de către regizor a "sunetului-oglină"<sup>29</sup>, important în sine și nu ca o componentă a textului, ca în recitarea de tip bengal. Textul în greaca veche și latină este o importantă componentă a unui teatru al memoriei care reactualizează originile mitice ca supliment al istoriei și este acolo pentru plăcerea sonorităților. El este însă abordat dintr-o perspectivă care unește tehnici de recitare orientale cu bocete voodoo din Brazilia și ale indienilor americani, cu ritualuri din Balcani și din România, în scopul descoperirii unor adevăruri universale transcendente de tipul celor la care se referea Artaud. Teatrul este astfel proiectat ca zonă simptomatică pentru starea de spirit postmodernă, ca un fel de Al Treilea Spațiu, supliment magic al realității, prin prisma căruia se pot construi interpretări credibile ale acesteia.

## Postmodernism și criză

În virtutea statutului său manifest de cultură anti-canonice, postmodernismul proclamă, prin excelență, eliberarea de regulile estetice, mergând mână în mână cu legitimarea culturilor de masă în raport cu culturile de elită. Ca și modernismul, postmodernismul adoptă o atitudine problematică față de tradiție. Spre deosebire de modernism, însă, postmodernismul nu se opune canonului tradițional elitist pentru a impune un alt canon, definit de criterii estetice la fel de stricte, ci afirmă demonetizarea tuturor acestor criterii, deprecierea regulilor estetice și înlocuirea acestora cu "estetizarea vieții postmoderne".<sup>30</sup> Mai mult decât atât, postmodernismul manifestă o multitudine de trăsături aparținând unei paradigme negative, plasate sub semnul unei "dezumanizări" a artei (văzută ca anti-elitism, anti-autoritarism, difuzia ego-ului și înlocuirea "Realismului" prin "Iluzionism"<sup>31</sup>), cu pronunțate

---

<sup>28</sup> Valentina Sandu-Dediu, op. cit.

<sup>29</sup> Constantin Măciucă, în Programul spectacolului *O trilogie antică* de Andrei Șerban, stagiunea 1990/91, Teatrul Național București, p. 1.

<sup>30</sup> Patricia Waugh, op. cit. V. de asemenea, mai jos, John Docker și Brian McHale.

<sup>31</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, 1980, p. 41.

simptome de criză a relației dintre conținut și formă. Această criză este asociată, ca și în epocile culturale precedente care s-au manifestat asemănător în acest sens, cu ideea de decadență. Este vorba, într-un cuvânt, de o democratizare și o relativizare a perspectivelor ce detronează orice autoritate culturală absolută.

În asemenea circumstanțe, istoria nu mai este percepută ca evoluție, ca proces generat de impactul personalităților asupra societății, ci ca o colecție de acte performative, de evenimente ce nu sunt neapărat conectate între ele și, în orice caz, nu decurg unele din celelalte prin relații cauzale, în care personalitățile sunt înlocuite de roluri. Ihab Hassan își exprimă în 1980 viziunea asupra istoriei citând din cartea lui Harold Rosenberg, intitulată sugestiv *Act and Actor Making the Self*: "Istoria a fost întoarsă pe dos; scrisul are loc înaintea evenimentului, și fiecare om de stat e un autor în embrion". Comentariul lui Hassan merge mai departe: "Astfel, iluzionismul politicii corespunde celui al Artei Pop sau al Neo-Realismului. Nici nu-i nevoie să se fi întâmplat vreodată vreun eveniment."<sup>32</sup>

Toate acestea țin de conștientizarea unei stări culturale de criză, care ascunde, de fapt, sub măștile în perpetuă schimbare prin care se manifestă vizual fiecare rol, o acută criză de identitate. Aceasta, departe de a se manifesta numai în cultură, este o stare generală a societății, asociată cu șocul produs de cele două războaie mondiale, dar și de tot felul de evenimente locale. Printre acestea se numără criza vechilor imperii coloniale, mișcările de emancipare națională și regională, mișcări ale minorităților rasiale, etnice, religioase, sexuale etc. Căutarea obsesivă a specificității se combină contradictoriu cu conștiința dispariției acesteia, generând o stare angoasantă de multiplicare a eului, de apartenență la prea multe categorii, care poate fi interpretată, în același timp, ca non-apartenența reală la nici una. În astfel de termeni, Erving Goffman consacră descrierea sinelui postmodern ca o colecție de roluri sau de măști, impunând-o ca o explicație a comportamentului sinelui în societate<sup>33</sup> ce va deveni din ce în ce mai răspândită, fiind preluată cu precădere de psihologie și psihanaliză.

În acest sens, teoria pe care o oferă Stephen Frosh în cartea sa intitulată sugestiv *Identity Crisis*, face legătura între diferitele etape ale modernității, trasând evoluția social-culturală de la modernism la postmodernism pe coordonatele crizei de identitate și ale narcisismului ca reacție psihotică a sinelui la această evoluție. Acesta este un posibil preludiv la abordarea paranoiei și a schizofreniei, bolile psihic-culturale caracterizând modernismul, respectiv postmodernismul. Analiza socială a lui Frosh ia în considerare, în paralel, dezvoltările din arte, lucru cu atât mai firesc cu cât formarea sinelui este asociată cu procesul de creare a unei opere de artă. Criza

---

<sup>32</sup> Ihab Hassan, op. cit., p. 41.

<sup>33</sup> Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, 1959.

postmodernă de identitate – ale cărei cauze externe pot fi găsite în alienarea sinelui față de societatea urbană intens tehnologizată, dar și ca reacție la evenimente și procese traumatizante cum ar fi cele două Războaie Mondiale, Holocaustul, bomba atomică, Războiul din Vietnam, Războiul Rece etc. – este caracterizată de Stephen Frosh ca o “deconstrucție a sinelui” care merge mână în mână cu pluralitatea și multiculturalismul lumii contemporane.

Narcisismul este definit ca o funcție a oglinzii, o obsesie a sinelui de sine însuși, de fapt o proiecție a propriilor frici și dorințe. Patologia narcisistică (prelungire în maturitate a acestei stări dependente a eului, firească în copilărie, când acesta se formează în raport față de cei din jur) este văzută de Frosh ca un *status quo* al identității contemporane, care transformă obsesiv lumea înconjurătoare în obiecte ale sinelui și în oglinzi menite, prin absorbție în schema sinelui și prin reflectarea acestuia, să contribuie la iluzia unei coerențe inexistente. Situat “între oglindă și mască”, narcisistul le folosește pe amândouă pentru a-și construi strategii de supraviețuire. În acest sens, masca și modul de reprezentare cu care este asociată aceasta, teatralul, devin metafore ale identității care încearcă să-și ascundă strategic criza de identitate prin mascaradă.<sup>34</sup>

Reflexul estetic al acestei crize de identitate este o tensionare a relației dintre realitate și reprezentarea acesteia, ca și dintre formă și conținut în arte, generând o atitudine strategică similară de mascaradă, prin care se simulează adesea armonia pierdută. Artă, prin natura sa creată de om, este un mediu în care (re)crearea sinelui postmodern își poate găsi expresia, depășind, cel puțin provizoriu, criza de identitate, lucru pe care trebuie să îl interpretăm în legătura sa cu estetismul epocii postmoderne. Într-adevăr, în ton cu caracterul său contradictoriu, postmodernismul favorizează o “prăbușire a distincției operante dintre estetic și real”<sup>35</sup>, un mod de “a adresa probleme sociale și politice printr-o viziune estetizată asupra lumii”<sup>36</sup>. Această viziune, mai mult decât atât, problematizează dimensiunea estetică, interesându-se nu numai de “inovație și experiment ca dimensiuni culturale absolute prin care trebuie judecat tot ceea ce înseamnă expresie estetică”. Mai degrabă, după cum arată John Docker, avem de a face cu

o pluralitate de forme și de genuri, o pluralizare a criteriilor estetice, în care astfel de forme și genuri pot avea istorii lungi și fascinante, nefiind statice și separate, ci îngemănate, în interacțiune, în conflict, contestându-se reciproc, amestecându-se în combinații imprezvizibile,

<sup>34</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis. Modernity, Psychoanalysis and the Self*, New York: Routledge, 1991.

<sup>35</sup> Stephen Greenblatt, “Towards a Poetics of Culture”, în H.A. Veveser, ed., *The New Historicism*, London & New York: Routledge, 1989, pp. 6-7.

<sup>36</sup> Patricia Waugh, *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, London: Edward Arnold, 1994, p. 6.

cu energii proteice, mișcându-se rapid între extreme, de la patos la forță, de la intensitate la burlesc, infinit de fertile în sens narativ, teatral și performativ.<sup>37</sup>

Dimensiunea estetică a postmodernismului implică așadar îngemănarea culturilor de masă și a celor de elită, după cum arată John Docker, care, în pasajul citat mai sus, reliefează două idei foarte semnificative:

1) că postmodernismul, în pluralitatea sa, este o dezvoltare a unor forme artistice care au "istorii lungi și fascinante", lucru cu care Linda Hutcheon este și ea de acord, arătând că "postmodernismul nu poate fi utilizat ca un sinonim pentru contemporan"<sup>38</sup>, dar spre deosebire de Harold Bloom, care, apărând cu nostalgie canonul și respingând formele de artă de popularitate, îl vede pe acesta ca o deconstrucție tristă a dimensiunii elitare a culturii, și în nici un caz ca pe o posibilă reconstrucție tocmai a acestei tradiții.

2) că înclinația estetizantă a postmodernismului se manifestă în două moduri complementare, care sunt: cel narativ (văzut ca modalitate necesară de reconstruire a istoriei, percepută în același timp ca adevăr și ca ficțiune) și cel teatral, performativ (manifestare a sinelui narcisistic, în termenii lui Frosh, care se situează în aceste istorii prin mascaradă și jocul de roluri).

În cadrul acestei ordini simulate permissive, democratice, de tip carnavalesc, care recunoaște, printre altele, pierderea originalității, se produce – pe linia acestei rescrieri a istoriei – o asociere între ficțiune și teatru (între actul narativ și reprezentarea mimetică). În același timp, tot o astfel de asociere se produce între cultura elitară celebrată de modernism și culturile de masă legitimate de multiplicarea perspectivelor minoritare de diverse categorii și propagate în primul rând de mass-media, care joacă un rol din ce în ce mai important în configurarea istoriei și a discursurilor dominante ale epocii postmoderne.

Invazia culturii de masă, sau a Artei Pop la care se referă Hassan, în cultura mainstream, ca și abolirea realismului, erau într-adevăr caracteristice perioadei în care Hassan scria eseurile ce compun *The Postmodern Turn*, mai ales în Statele Unite, unde începutul anilor '80 corespunde perioadei de glorie a artelor postmoderne. Una dintre ideile cele mai semnificative ale lui Hassan, care apare în analiza pe care o face relației dintre modernism și postmodernism, este negarea evoluției istorice dintre cele două. Într-adevăr, afirmația că "O revizuire a Modernismului are acum loc încetul cu încetul, iar aceasta este o altă dovadă a prezenței Postmodernismului." a fost deja corectată de afirmația anterioară că "Modernismul nu s-a sfârșit deodată, astfel încât

---

<sup>37</sup> John Docker, *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. xvii-xviii.

<sup>38</sup> Linda Hutcheon, "Beginning to Theorise Postmodernism", în Joseph Natoli & Linda Hutcheon, eds., *A Postmodern Reader*, Albany: State University of New York Press, p. 244.

Postmodernismul să înceapă: ele coexistă.”<sup>39</sup> Această presuposiție a simultaneității istorice, care corespunde mai sus menționatei crize a istoriei (semnalată și de Lyotard în *Condiția postmodernă*, în ideea că postmodernismul reprezintă sfârșitul progresului, ceea ce are ca rezultat dispariția marilor povestiri) este evidențiată de Hassan în legătura sa cu aceeași criză a sinelui pe care îl vede ca depozat de orice trăsături stabile, manifestându-se ca atare numai în instanțe performative.

Mai mult decât atât, percepția ambiguă a istoriei se situează sub semnul unui titlu care invită la interpretări: “ReVisions” - însemnând atât “revizuirii” (corecții, re-evaluări critice ale trecutului, extrem de importante fiind re-evaluările modernismului), cât și “noi viziuni”, cum ar fi imaginile culturale noi care pot fi obținute privind un același fenomen cu alți ochi. Este vorba, în ultimă instanță, în primul rând de o revalorizare a tradiției, în care se caută posibile răspunsuri la starea culturală postmodernă de criză:

Linii noi vin din trecut, pentru că ochii noștri, în fiecare dimineață, se deschid din nou. Într-un anumit context mental, Michelangelo sau Rembrandt, Goethe sau Hegel, Nietzsche sau Rilke ne pot revela ceva despre Postmodernism (...).<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 32.

<sup>40</sup> Ihab Hassan, op. cit., p. 33.

# INTERACȚIUNI ÎNTRE CULTURILE DE MASĂ ȘI CELE DE ELITĂ: CANOANE CULTURALE ÎNTRE DECONSTRUCȚIE ȘI RECONSTRUCȚIE

Canonul occidental, în ciuda idealismului fără margini al celor care ar dori să-i relaxeze constrângerile, există tocmai pentru a impune limite, pentru a stabili un standard al valorii care numai politic sau moral nu este. Sunt conștient de faptul că există acum un fel de alianță ascunsă între cultura populară și ceea ce se autointitulează “critică a culturii”, și în numele acestei alianțe cunoașterea însăși poate dobândi și stigmatul incorectitudinii. Cunoașterea nu poate avea loc fără memorie, fundamentul autentic al gândirii culturale.

(Harold Bloom - *The Western Canon*)<sup>1</sup>

Orice discuție despre statutul operei de artă – atâta timp cât mai suntem de acord cu valabilitatea acestui concept – trebuie să ia în considerare o discuție despre canonul cultural. Problema este în ce măsură mai putem vorbi astăzi despre canon, în sensul unui complex de reguli, de obicei specifice unei epoci, pe care autorul este (sau se presupune că ar fi) obligat să le respecte (sau, în sens general, în sensul ideii însăși de autoritate în cultură)? Mai mult decât atât, ne vom întreba, așa cum Martin Heidegger o făcea încă de la începutul acestui secol al întrebărilor, mai putem vorbi de opera de artă și, dacă da, ne mai oferă ea astăzi acces la cunoaștere? Mai are ea legătură cu acel standard al valorii estetice, într-o lume care și-a recunoscut în repetate rânduri situarea sub semnul mai multor forme de nebunie, o deviere de la norma(litatea) definită de vechile (și atât de des combătutele) coduri ale tradiției?

În cartea sa, o nostalgică și solid argumentată elegie la adresa (sau, mai degrabă, apărare a) Canonului occidental, Harold Bloom îl vede pe acesta din urmă nu atât ca pe un concept religios, cum era inițial, înțeles ca o întruchipare a acelei autorități a cărei moarte o proclamase Nietzsche prin moartea lui Dumnezeu, ci mai degrabă ca o artă a memoriei. Memoria apare ca o eternă recunoaștere a celor care sunt marile nume ale Canonului occidental – Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstoi, Joyce, Proust și atâția alții, pentru care nu mai e loc între copertile cărții, forțându-i pe artiștii de azi să creeze la nivelul acelei “puternice originalități literare” care întotdeauna “devine canonică”.<sup>2</sup> Sau, după cum spune T.S. Eliot în *Tradiție și talent personal*, să creeze ca și cum ar fi contemporani cu toți marii

<sup>1</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, Londra: Macmillan, 1994, p. 35.

<sup>2</sup> Ibid., p. 25.



creatori ai timpurilor străvechi, cu acel spirit istoric care constituie marca oricărei creații de valoare.<sup>3</sup>

Pe de altă parte, deși cea “alianță ascunsă între cultura populară și cea ce se autointitulează ‘critică a culturii’” pare a completa răutăcios împotriva Canonului, după cum sugerează Bloom, ea poate fi de asemenea interpretată ca un fel de încercare, din partea aceleiași culturi populare, să supraviețuiască prin reinterpretarea Canonului. Deși acesta nu este singurul mod de a concepe noțiunea de tradiție, este totuși evident că, într-o lume care s-a schimbat radical în urma a două războaie mondiale care au zdruncinat-o din temelii, și în contextul în care este necesară o raportare la tradiție – artele postbelice aflându-se într-o serioasă criză de formă – Canonul trebuie să fie abordat, însă într-un alt mod.

Cu această atitudine reinterpretativă la adresa Canonului este evident că Bloom nu este de acord. Pentru el, Canonul presupune un conservatorism cultural care nu se limitează la a ridica probleme de abordare a materialului artistic, ci recomandă formele artistice ale trecutului ca fiind superioare celor ale prezentului postmodern. Prezentul, pentru Bloom, este caracterizat prin excelență de o suprație a culturii populare în raport cu cultura de elită, aceasta din urmă raportându-se la o perioadă istorică ce se oprește, aparent, la al doilea război mondial. În mod evident, Bloom respinge ideea unei istorii a culturii de masă, motiv pentru care aceasta pare a fi despărțită de formele culturale de elită printr-un zid de nepătruns. Într-o astfel de viziune, tendința reinterpretativă contemporană – în virtutea căreia este posibil dialogul între cele două coduri culturale aparent atât de diferite – este, evident, condamnată ca degradare, impurificare, amenințând grav însăși existența operei de artă, concept aflat, după cum știm, în criză.

Înseamnă oare acest dialog o exacerbare dezastruoasă a deconstrucției noțiunii de autoritate în cultură? Sau, mai bine spus, trebuie ca lucrurile să se oprească în acest stadiu deconstructiv? Este riscant să facem generalizări, date fiind multiplele tendințe ce coexistă în artele contemporane. Totuși, dacă ne gândim la această nesfârșită deconstrucție/(re)construcție, conștienți fiind de diferitele forme de constructivism care se manifestă în artele frumoase, muzică, literatură, putem caracteriza secolul nostru ca pe unul în care criza de identitate provocată la nivel social de diversele forme de eterogenizare ale lumii postbelice se manifestă printr-o criză a reprezentărilor acesteia în artă. Determinismul social este relevant aici numai într-o anumită măsură; într-adevăr, dezvoltarea tehnologiei a adus cu sine o criză a subiectului uman, concurat de eficiența mașinii. În planul reprezentării, rezultatul a fost că, într-o epocă a fotografiei și a cinematografului, portretul și piesa de teatru nu mai trebuie doar să reproducă, ci să comunice ceva în plus, ceva interpretabil ca un comentariu asupra crizei de reprezentare. De aici, încă din primele decenii ale acestui secol, apar întruchipări ale figurii umane cum ar fi celebrul

<sup>3</sup> T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, în *The Norton Anthology of American Literature*, New York: W.W.Norton & Comp., 1985, p. 1202.

*Autoportret* al lui Van Gogh, *Strigătul* lui Edvard Munch, pasișe identitare proclamând simulacrul (*Madonna de la Port Lligat* a lui Salvador Dalí sau *Bărbatul cu joben* al lui Magritte) sau declarând război reprezentării unui sens aflat dincolo de contingent (teatrul anti-reprezentational al lui Antonin Artaud).

## Muzeificare, comodificare și criza esenței în opera de artă

În ultimele decenii, criza de identitate/reprezentare a devenit din ce în ce mai complexă, dată fiind asumarea multiplelor diferențe ce au dominat evoluția artei moderniste către ceea ce a devenit (spre marea dezaprobare a unor critici) postmodernismul. Patricia Waugh vede această evoluție sub semnul “gândirii specific estetiste” ale cărei origini pot fi descoperite în Kant, fiind apoi întruchipate de arta romantică și de cea modernistă. Această gândire estetistă are legătură cu modul în care este concepută arta ca reprezentare a sinelui reflectat în ea.

La nivel psihanalitic, constructivismul postmodern poate fi perceput în sensul în care Stephen Frosh descrie construcția sinelui ca pe cea a unei opere de artă.<sup>4</sup> Aceasta paralelă dezvăluie o preocupare pentru funcția cognitivă a artei. Din această perspectivă putem ridica din nou întrebarea dacă există ceva dincolo de reprezentare, dacă opera de artă trimite sau nu la ceva aflat dincolo de spațiul imediat al percepției. Aplicând această dominantă estetistă, putem într-adevăr percepe modernismul ca o exacerbare a tendinței “artă pentru artă” (ale cărei origini sunt situate în romantism, în termenii unei arte ca încercare de atingere a unui ideal platonice, abordabil numai în sfera privilegiată a contemplației estetice). Modernismul proclamă separarea dintre artă și viață în virtutea superiorității celei dintâi.<sup>5</sup>

În postmodernism, separarea între artă și viață este așadar abolită, arta devenind o încercare de suplimentare a realității – o realitate în criză, abordată terapeutic prin reflectarea într-un tărâm al artei, prin definiție construit, simulat, deci opus realului. Dar tocmai această dimensiune construită ar trebui să ne atragă atenția asupra celei mai recente evoluții a acestei tendințe estetice. Dacă viața de zi cu zi este ficționalizată prin filtrarea de către mass-media, dacă este colorată și hrănită, în scop precis, de iluzia promovată de reclame, artă decorativă și design, acest lucru se produce întotdeauna în termenii unei abordări duale a esteticului: aparent acolo

<sup>4</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis. Modernity, Psychoanalysis and the Self*, New York: Routledge, 1991, p. 56.

<sup>5</sup> V. mișcarea estetistă inițiată de Oscar Wilde, cf. “The Decay of Lying”, în *Intentions* (New York: The Nottingham Society, 1909, pp. 40-9, cf. ediției din 1891), care susține că “Viața imită Arta în mult mai mare măsură decât imită Arta Viața.” (S. Feagin și Patrick Maynard, *Aesthetics*, Oxford University Press, 1997, p. 40). Această afirmație poate fi interpretată ca un manifest al mișcării estetiste, suplimentat de o afirmare a anti-reprezentationalismului artei: “Arta nu exprimă nimic altceva decât pe sine însăși.” (Ibid., p. 42). Patricia Waugh duce mai departe această viziune, prelungind-o până la estetizarea vieții cotidiene în postmodernism prin reclame și mass-media, artificialul prevalând asupra realului.

pentru a furniza plăcerea artistică, esteticul are de fapt o funcționalitate pragmatică. Opera de artă s-a transformat, prin reificare, în produsul estetic, din moment ce măsura supremă a valorii estetice nu mai este dată de gustul educat, ci, în ultimă instanță, de valoarea materială.

Este semnificativ, în acest sens, să ne referim la un fenomen cum ar fi expoziția *Obiecte ale dorinței (Objects of Desire)* de la Hayward Gallery din Londra (9 oct. 1997 - 4 ian. 1998). Expoziția, inspirată de celebra pictură a lui Meret Oppenheim, *Obiect – ceșcuța de cafea cu farfurioară și linguriță din blană* – era de fapt despre “Natura moartă modernă”, context în care dorința, sau, mai degrabă, frustrarea, este exprimată semnificativ prin tinderea către obiecte neînsuflețite. Printre acestea, *Craniul* lui Andy Warhol constituie o reprezentare patetică a subiectului uman transformat de moarte în obiect. Pe de altă parte, însă, dorința poate fi interpretată ca un mobil al actului pragmatic de a cumpăra și a vinde, demascând un tip de estetism simulat care ascunde interese economice. Sau, în termenii lui J.F. Lyotard, este vorba de o cunoaștere narativă proclamată ca fiind superioară cunoașterii științifice<sup>6</sup> numai pentru că poate funcționa și ca o deghizare mai eficientă a acesteia din urmă.

Întrebarea care rămâne totuși este: avem de a face cu tendința duală a lumii contemporane, care se manifestă prin două discursuri paralele (chiar dacă uneori se întrepătrund) – cel estetic și cel pragmatic – sau este cel dintâi doar o strategie comercială de formulare a celui de al doilea, în care caz nu are o existență proprie, ci pur și simplu ascunde altceva? Încearcă arta contemporană să reconstruiască o esență pierdută a operei, manifestată pe plan estetic, planul pragmatic fiind o simplă încercare de justificare a acestuia?

Problema esenței artei – care se pune cu seriozitate dintotdeauna, ajungând însă să fie problematizată acut în primele decenii ale acestui secol – ne aduce înapoi la problema autorității în cultură sau, în cazul operei de artă ca obiect de-sine-stătător, la problema autorului. Încă de la Platon (cu autorul ca intermediar între divin, unde își are originea mesajul estetic, și operă) și Aristotel (unde autorul este cel ce face, cel ce produce opera), autorul nu este numai punctul de origine al operei de artă, ci și cel care, prin crearea acesteia, trece printr-o experiență cognitivă. Într-adevăr, pe linia platoniciană (care se transmite, prin romantism, până în contemporaneitate, v. Patricia Waugh<sup>7</sup>), experiența estetică este încercarea sufletului (degradat prin căderea în trup) de a restabili comuniunea cu tărâmul Ideilor căruia îi aparținuse cândva, fiind, așadar, o

<sup>6</sup> J.F. Lyotard, *Condiția postmodernă*, București: Ed. Babel, 1993, p. 25.

<sup>7</sup> Patricia Waugh, *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, London: Edward Arnold, 1992.

Este de asemenea extrem de semnificativă poziția lui Catherine Zuckert (simptomatică pentru un întreg curent de gândire) asupra jocului postmodern de construcție/reconstrucție, constând într-o analiză a gândirii filosofice care duce către postmodernism (Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Strauss, Derrida) ca reformulări ale ideilor platoniciene și nicidecum ca negări ale acestora, cum par la prima vedere (*Postmodern Platos: Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Strauss, Derrida*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1996). Zuckert arată, analizându-l pe Derrida, că “Deconstrucția este de neconceput fără Hegel, Nietzsche, Husserl și Heidegger, și toți acești filosofi se întorc, la rândul lor, către Platon.” (Ibid., p. 252).

experiență cognitivă privilegiată. Puterea artei – prin contemplarea operei și, cu atât mai mult, prin crearea ei – de a mijloci accesul către transcendent este însă pusă sub semnul întrebării în momentul în care operei de artă, a cărei valoare estetică depindea, conform unuia dintre principiile esențiale ale esteticii kantiene, de lipsa oricărui scop sau interes, încep să i se atașeze atribute diferite de cele ale valorii estetice, fiind mai degrabă elemente ale valorii materiale. Presupoziția tranzacționării, posibilitatea de a atașa o valoare *de schimb* operei, a cărei unicitate era până nu de mult condiția principală a existenței sale în sfera esteticului, constituie principalul factor ce declanșează criza operei de artă. Acest factor acționează în mod evident în abandonarea criteriilor elitiste ale modernismului și democratizarea culturală postmodernă, prelungindu-se în disputa cu multiple fațete dintre culturile de masă și culturile de elită.

Revenind la cheștiunea esenței artei, criza acesteia este semnalată deja de Heidegger (precursor, în multe privințe, al gândirii postmoderne), în *Originea operei de artă*, fiind formulată în relație cu caracterul operei ca *res*, ca obiect real, pe care nici cea mai adâncă experiență estetică nu-l poate trece cu vederea.<sup>8</sup> Observațiile lui Heidegger asupra faptului că muzeificarea este primul indiciu al comodificării obiectului artistic, odată ce îi atribuie acestuia o valoare materială ce face posibilă vânzarea lui, ne aduce aminte de expoziția *Obiecte ale dorinței*, mai sus menționată. Relația conflictuală dintre caracterul strict reic (de ustensil, cum spune Heidegger, exemplificând prin pictura lui Van Gogh *Încălțări țărănești*, adică de obiect investit cu capacitatea de a fi util) și caracterul estetic (care, prin definiție, sfidează orice scop, utilul fiind sacrificat în favoarea contemplației pure) este exprimată prin situarea operei în spațiul ce-i este rezervat prin excelență: muzeul. Opera aflată într-o colecție sau o expoziție, spune Heidegger, este “expusă” (*aufgestellt*). Dar această expunere (*Aufstellen*) se deosebește esențial de “înălțare” (*Aufstellung*) în sensul îndreptării către înalt, a transcenderii, în ultimă instanță.<sup>9</sup> Diferența dintre *Aufstellen* și *Aufstellung* pare a conține în sine de fapt diferența dintre lucru și operă, căci opera, în a cărei “demnitate și strălucire este prezent chiar zeul” nu mai este expusă, ci ea însăși parcurge distanța dintre *Aufstellen* și *Aufstellung*:

Dar de ce oare înălțarea operei este o îndreptare către înalt ce închină și slăvește? Deoarece opera, prin natura ei de operă, cere acest lucru. Cum ajunge opera la cerința unei asemenea ex-puneri (*Aufstellung*)? Pentru că opera însăși în natura ei de operă este cea care expune (*ist aufstellend*). Ce anume ex-pune opera ca operă? Înălțându-se în sine, opera deschide o lume și o păstrează pe aceasta într-o permanență suverană.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, București: Humanitas, 1995, pp. 35-39.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 68.

Opera expusă într-un muzeu spre contemplare estetică este așadar investită cu capacitatea de a transcende contingentul reic. Dar, pe de altă parte, tocmai în această muzeificare se ascunde pericolul exagerării caracterului de *res* și limitarea la *Aufstellen*, deoarece în stabilirea valorii operei se întrezărește pericolul comodificării. Într-adevăr, muzeificarea înseamnă expunerea operei de artă nu numai spre contemplare ca vehicol al transcendenței, ci și ca obiect destinat consumului, a cărui valoare materială este în competiție cu legitima sa valoare estetică.

De la Heidegger încoace, opera de artă a trecut printr-o tot mai accentuată criză a esenței. Preluând discuția lui Heidegger despre *Încălțările țărănești* ale lui Van Gogh 40 de ani mai târziu, Fredric Jameson comentează asupra felului în care a evoluat înțelegerea materialității operei. Astfel, dacă în viziunea lui Heidegger, opera de artă era văzută ca apărând “în golul dintre Pământ și Lume”, în ziua de azi “relatarea lui Heidegger trebuie completată prin insistența asupra reînnoitei materialității a operei, asupra transformării unei forme de materialitate – pământul însuși și cărările și obiectele sale fizice – într-o altă materialitate a uleiului, afirmată și adusă în prim-plan pentru sine, pentru plăcerile vizuale pe care le oferă.”<sup>11</sup> Suplimentând interpretarea de către Heidegger a operei respective cu una proprie (în care pictura este văzută ca o evocare a unei lumi-referent, o lume marcată de sărăcia vieții țărănești, cu referiri la o diviziune a muncii operând în mediul înconjurător și de care nu se poate scăpa decât la nivel utopic), Jameson insistă asupra dimensiunii hermeneutice a ambelor interpretări, opera funcționând ca o cheie către o realitate mai vastă. În acest punct, Jameson introduce o comparație cu o creație mai târzie, pe care o putem vedea ca o replică la pictura lui Van Gogh: *Pantofii din praf de diamant* de Andy Warhol.

Punând cele două picturi față în față și privindu-le cu conștiința situației lor istorice semnificativ diferite, Jameson remarcă faptul că pictura lui Warhol “nu mai vorbește cu acel caracter imediat al încălțărilor lui Van Gogh: de fapt, ea nu mai vorbește deloc.”<sup>12</sup> Gestul hermeneutic nu este finalizat, pantofii sunt simple obiecte lipsite de viață, produse ale preocupării lui Warhol (la unison cu vremurile) pentru tema transformării în bun comercial ca subiect artistic (v. cutiile de supă și de Coca-Cola reproduse la infinit, ca și imaginea lui Marilyn Monroe). Într-adevăr, odată ce valoarea de schimb a fost acceptată ca atașată operei de artă, ceea ce caută publicul într-un tablou nu mai este neapărat un sens de profunzime, ci doar suprafața însăși, prețuită pentru funcția ei decorativă, ca simplă ilustrație. Desigur, din perspectiva mai vechilor criterii ale valorii estetice, care nu au fost nicidecum date uitării de toată lumea, aici intervine în discuție conceptul de Kitsch, asupra căruia ne vom opri mai jos.

---

<sup>11</sup> Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, în *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison și Paul Wood, Oxford: Blackwell, 1996, p. 1075.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1076.

Asumarea acestei superficialități, a acestei negări a profunzimii pe care Jameson o vede ca fiind caracteristică postmodernismului în general are legătură cu ceea ce el numește “declinul afectului”.<sup>13</sup> Acesta înseamnă nu lipsa oricărei emoții din pictură, ci conștiința morții Subiectului, semnalată prin înlocuirea figurii umane de propria sa imagine, a sinelui de către reprezentare (portretele clonate ale lui Marilyn Monroe și ale Elizabethei a II-a și, din nou, *Craniul* lui Warhol, imagine supremă a subiectului uman deposedat de identitate și transformat în obiect). Acest declin al afectului este de fapt emblematic pentru felul în care este percepută alienarea în epoca actuală – nu ca *Strigătul* disperat, vizualizat, al lui Edvard Munch (revelând “o întreagă metafizică a interiorului și a exteriorului”<sup>14</sup>), ci mai degrabă ca imaginea multiplicată a lui Marilyn, care și-a pierdut orice relevanță în sensul unui referent real sau al unui model de adâncime. Într-adevăr, Marilyn devine la Warhol omul transformat în propria-i imagine, o suprafață colorată, o emblemă vizuală a unui model de frumusețe fetișizat, care poate fi multiplicat la infinit, fără a produce nici o tulburare în ordinea reprezentării.

Aceste două modalități de reprezentare a subiectului uman – sau două exemple de “portret”, dacă mai putem folosi acest termen, în variantă modernă și postmodernă – sunt folosite de Jameson ca exemplu pentru o “ipoteză istorică”, conform căreia conceptele de anxietate și alienare (așa cum apar ele în *Strigătul* lui Munch) nu mai corespund postmodernismului, din moment ce alienarea subiectului a fost între timp înlocuită de fragmentare.

Tocmai în termenii acestei fragmentări, mergând mână în mână cu statutul ambiguu al culturii postmoderne, este relevant să vorbim despre relația actuală între cultura de masă și ceea ce mai putem încă numi – în ciuda atâtor atacuri deconstructive – cultura de elită.

## Constructivism cultural între *mainstream* și margine

Constructivismul apare ca atare ca un curent în artele plastice, reprezentat în vest de arta abstractă (Piet Mondrian, Kandinsky etc.), declanșată de aspirația avangardistă de dizolvare a artei în viață. În dimensiunea lor socială, formele de abstracție deconstructivă au mers către estetizarea vieții cotidiene, ștergerea granițelor formale dintre artă și viață, pe care modernismul, proclamând principiul artei pentru artă, le stabilise cu strictete. Acest lucru, împreună cu procedeul tehnic care stă la baza constructivismului (respectiv dezmembrarea unei realități și reasamblarea elementelor componente într-un alt tip de realitate, *construită*<sup>15</sup>), constituie, se pare, puntea de

<sup>13</sup> “The Waning of Affect”, *ibid.*, p. 1077.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1078.

<sup>15</sup> V. relația constructivismului (o formă de artă abstractă care izolează elemente din lumea vizibilă, simplificându-le și rafinându-le până la o formă esențializată, ducând la o ruptură a relației de reprezentare dintre artă și lume - cf. Simon Wilson, *Tate Gallery: A Companion*, London: Tate Gallery Publishing, 1995, p. 141). Deconstruirea realității

legătură între curentul estetic constructivist și postmodernismul în etapa sa târzie. Migrația elementelor componente dintr-o sferă în alta, deconstruirea unor forme și constituirea altora noi, susținută de democratizarea criteriilor estetice în favoarea valorii materiale, de schimb, contribuie din plin la unul dintre fenomenele centrale ale culturii postmoderne: invadarea culturii dominante, a *mainstream*-ului (constând în acele forme culturale proclamate în mod oficial de elită, chiar dacă statutul lor este uneori discutabil din punctul de vedere al criteriilor estetice) de către o mare varietate de forme ale culturii de masă.

Un exemplu foarte la îndemână este cel al romanului, care permite “hibridizarea”, chiar “corcirea”, și compartimentalizarea (după cum se exprimă nu o dată scriitorul cyberpunk William Gibson, el însuși exponent al acestui fenomen), în virtutea naturii sale originare de gen popular, destinat consumului și adesea pradă căderii în “melodramatic”. Conceptul postmodern de operă de artă cu ofertă multiplă pare a se potrivi perfect cu statutul romanului.

În cartea sa *Constructing Postmodernism*<sup>16</sup>, Brian McHale pleacă de la premisa că postmodernismul ca atare nu există. El nu numai că este prin excelență un construct, ci este în permanență făcut, desfăcut și refăcut prin diferite procedee narrative care invadează sfera ficțiunii și pe cea a criticii deopotrivă. În spiritul cunoașterii narrative a lui Lyotard, postmodernismul este așadar ceva despre care se spun povești la infinit, făcându-se afirmații care sunt apoi corectate și reformulate, într-un plan discursiv aflat într-o vie, perpetuă schimbare.

Obiectul principal al atenției lui McHale este un tip de ficțiune postmodernă plasată la interfața “între discursurile și viziunea despre lume a celor formați în cadrul științelor umaniste – inclusiv majoritatea romancierilor – și noile tehnologii computaționale și discursurile acestora”<sup>17</sup>. Acest amestec (mai mult sau mai puțin vizibil) de procedee artistice ale ficțiunii de elită cu elemente de poetică a unui gen popular cum este science-fiction, constituie un exemplu tipic al unui nou fel de dialog ce are loc în multe domenii ale culturii actuale. Romanele din această categorie se situează la diferite distanțe de cei doi poli (variind de la *Pendulul lui Foucault* al lui Umberto Eco până la “noul val” de SF). Această imposibilitate de definire categorică derivă din statutul său de fenomen liminar, de graniță, situat într-un fel de “Al Treilea Spațiu” care operează la nivelul tranziției canonice într-un fel similar cu noțiunea introdusă de Homi Bhabha în studiile postcoloniale. Aceasta pare într-adevăr a fi o caracteristică a naturii sale relative, multiple, în perpetuă schimbare, lăsând loc mereu unei finalizări ulterioare.

Amestecul de limbaje și de procedee figurative ce își au originea în alte sfere decât cea a culturii de elită și, adesea, a culturii în general (cum ar fi tehnologia, informatica etc.), atât de

---

în elementele sale componente minimale și reasamblarea acestora indică dezvoltarea constructivismului ca unul dintre curentele abstracte contemporane cu originea în suprarealism.

<sup>16</sup> Routledge, 1992.

<sup>17</sup> Ibid., p. 222.

caracteristic etapei postmodernismului propriu-zis din anii '60-'80, merge mână în mână cu tendința de spargere a tiparelor ce caracterizează orice mișcare de avangardă. După cum arată Brian McHale în *Postmodernist Fiction*, romanul SF (genul ontologic prin excelență, din moment ce cercetează existența altor posibile lumi pe lângă cea de față) este în postmodernism ceea ce romanul polițist (genul epistemologic prin excelență, preocupat de căutarea adevărului, fie și numai adevărul în legătură cu identitatea ucigașului) a fost pentru modernism.<sup>18</sup>

Putem într-adevăr să concepem romanul polițist ca pe un prim exemplu de invazie a unei forme a culturii dominante – romanul modernist (al fluxului conștiinței) – de către ceea ce a constituit inițial o formă culturală de masă. Într-adevăr, acesta se structurează în jurul unei căutări de tip epistemologic, preocupată de relația între conștientul și inconștientul uman – a se vedea Virginia Woolf și James Joyce. Mai mult decât atât, trecerea de la romanul polițist la SF în sensul unui agent semnificativ al acestui schimb cultural între sfera de elită și cea de masă este marcată de apariția (care confirmă asumarea postmodernă a fragmentarului la toate nivelele) unei preocupări specifice pentru curgerea timpului și pentru semnificația deosebită a dimensiunii temporale (o trăsătură a genului SF în sensul lumilor alternative, construite în diferite ordini temporale). Plasându-se în poziția dublului necanonizat, popular, al romanului postmodern, genul SF de fapt extinde fragmentarul asumat de textul postmodern la toate celelalte nivele – timp, identitate și construcția personajelor narative, plasarea spațială etc.

Cel mai relevant exemplu în acest sens este poate *Slaughterhouse-Five* (*Abatorul-cinci*) al scriitorului american Kurt Vonnegut (1969), care construiește personajul principal (ascuns în spatele suspiciunii de tulburare mentală) de-a lungul a cel puțin două coordonate spațiale (Pământul și planeta Tralfamadore), în cel puțin două epoci istorice diferite (prezentul narativ și al II-lea Război Mondial), promovând astfel fragmentarul chiar și la nivelul reprezentării sinelui. Într-adevăr, personalitatea eroului se profilează ca o serie de dubluri plasate într-o continuă interacțiune, nelăsând niciodată cititorului răgazul de a-și forma o imagine stabilă despre personaj așa cum este el de fapt. Personajul în criză, plasat sub semnul instabilității, al jocului de roluri și al măștilor, pare a fi mai problematic în romanul american decât în cel britanic, deoarece aparține aceleiași ordini de gândire ca și acceptarea multiculturalismului și a identității în diferență. Aceste concepte, de altfel, se pare că au devenit destul de curente și în Europa, cu consolidarea Uniunii Europene în același timp cu răspândirea mișcărilor de eliberare națională (CSI, fosta Iugoslavie, mișcările de emancipare naționalistă catalană și bască din Spania etc.).

Pe de altă parte, totuși, problema este în ce măsură evoluția conceptului de fragmentar mai permite o descriere a ficțiunii contemporane de-a lungul aceluiași coordonate ca în cazul postmodernismului propriu-zis din anii '60-'80. Întorcându-ne la relația dintre romanul polițist și

---

<sup>18</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, 1987.



SF ca forme de cultură de masă ce amenință canonul cultural modernist, trebuie să recunoaștem că într-un stadiu mai târziu al postmodernismului – mai pregnant în anii '90 – această interacțiune, determinată într-o mare măsură de necesitatea de a defini ideea de cultură dominantă, a dus la o reîntoarcere la formă, pe care o vom analiza de-a lungul celor două linii evolutive trasate de caracterul dual al culturii postmoderne.<sup>19</sup>

## **Deconstrucții și reconstrucții ale canonului: cultură populară, Kitsch, carnaval**

Conceptul de *mainstream*<sup>20</sup> – cultură dominantă – apărut ca atare abia la începutul secolului XX, joacă un rol extrem de important în delimitarea noțiunii de cultură de elită de aceea de cultură de masă. Dacă luăm în considerare semnificațiile cuvântului însuși, vom vedea că el se referă la reprezentări cantitative mai degrabă decât calitative, succesul de public determinându-i calitatea mai degrabă decât confruntarea cu standardele elitiste. În acest sens, trebuie să fim foarte atenți când ne referim la fenomene cum ar fi dezvoltarea unei “literaturi a epuizării” către un model al “reînnoirii”.<sup>21</sup> Folosind aceste concepte, John Barth se pare că se referea la ceea ce însemna atmosfera culturală dominantă a epocii. Dar, dacă în 1980 se mai putea încă vorbi despre asemenea generalizări, astăzi însăși ideea de atmosferă culturală pare a fi depășită. Într-adevăr, există atâtea tendințe convergente încât singurul criteriu (în contextul unei evidente democratizări a standardelor valorice) sunt succesul la public și, pentru a merge și mai departe, valoarea de schimb.

Poziția canonului în raport cu *mainstream*-ul este și ea una problematică. În sens tradițional, canonul stabilește regulile ce guvernează cultura dominantă. Dar, în condițiile invaziei culturii de elită de către cultura de masă, conceptul de *mainstream* nu mai este identificabil din start cu cea dintâi, ci se situează undeva la intersecția dintre cele două, fiind determinat mai puțin de criterii estetice cât de succesul la public și, legat de acesta, de valoarea materială.

---

<sup>19</sup> Este foarte important să precizăm aici faptul că noțiunea de postmodernism este utilizată în lucrarea de față nu în sensul său restrâns, care implică un curent cultural cu anumite trăsături, diferit de alte curente prezente astăzi în special în roman, ci în sensul de constantă culturală, manifestată ca atare în perioada postbelică, ca stare de spirit care se reflectă într-un anumit fel în construcția identității în cultura contemporană, avându-și însă rădăcinile în epoci anterioare, ca și în criza de reprezentare a identității în artele contemporane.

<sup>20</sup> Înțelegem prin *mainstream*, conform dicționarului Oxford al limbii engleze (1995), credințele, atitudinile etc. împărtășite de majoritatea oamenilor, care sunt așadar considerate normale sau convenționale; curentul dominant în gândire, modă etc. În acest sens putem vorbi de o determinare cantitativă a termenului, mai degrabă decât una calitativă.

<sup>21</sup> John Barth, *The Literature of Replenishment*, în *Athlantic Monthly*, ian. 1980.

Putem detecta, în mare, două poziții principale față de canon: păstrarea atitudinilor canonice față de artă, constând în principal în promovarea capodoperelor consacrate, muzeificate, ale epocilor istorice trecute, oficial considerate ca purtând semnul valorii estetice, și o atitudine activă la adresa acestuia, constând în reinterpretare. În acest din urmă sens, canonul poate deveni și mai relevant atunci când este pus față în față cu abordările contemporane din artă, în sensul caracterului schizoid al culturii postmoderne, cu ale sale lumi multiple. Acest gest, care, în cadrul aceluiași produs artistic manifestă două atitudini opuse – gest interpretabil ca o dublă provocare a unuia prin intermediul celuilalt, deși nu apare ca atare în epoca postmodernă – este specific postmodernismului prin importanța doctrinară pe care o capătă (în spiritul a ceea ce putem numi, în postmodernism, regula încălcării regulilor). Un exemplu ar putea fi picturile lui Magritte (a se vedea rolul jucat de *Primăvara* lui Botticelli în *Le bouquet tout fait*) sau citatul muzical în muzica simfonică contemporană, o reiterare a manieristei *ars combinatoria*, a dimensiunii carnavalești, ludice din operele lui Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Luciano Berio (pastișa stilistică, melograma B.A.C.H. etc.).

Acesta este un tip de intertextualitate de natură temporală, având, așadar, de a face cu experimentul retrospectiv și încercând încă o dată să aplice formule culturale mai vechi, mai degrabă decât să caute unele noi, așa cum făcea avangarda modernistă. La aceasta mai putem adăuga intertextualitatea spațială: culturile naționale care își negociază sensul cu alte culturi naționale, așa cum se întâmplă în cadrul interacțiunii dintre literaturile postcoloniale și fostele metropole imperiale. În ambele cazuri, punerea sub semnul întrebării a canonului apare ca preocuparea centrală, poate în mod mai evident în cel dintâi caz, din cauza distanței în timp. Pe de altă parte, însă, cazul al doilea înlocuiește o întruchipare culturală a ideii de canon cu una politică (și aceasta o autoritate de tip cultural, dacă ne gândim la felul în care politica și cultura interacționează astăzi). Nostalgia față de canon, declanșând o atitudine reconstructivă pe care studiul de față încearcă să o prezinte ca pe o tendință a postmodernismului târziu (sau poate chiar un fel de post-postmodernism) este totuși numai un aspect al evoluției tratamentului postmodern al fragmentarului.

Întorcându-ne la rolul jucat de cultura populară, nu se poate să nu remarcăm, chiar de la început, că majoritatea abordărilor teoretice – aprobatoare sau dezaprobatoare la adresa invaziei elementelor de cultură populară în *mainstream* – manifestă poziții relativ ambigue. Una dintre primele critici ale invaziei culturii dominante de către cultura populară poartă semnătura lui Theodor Adorno, reprezentant al scolii de teorie socială de la Frankfurt și adept al unei posibile continuări a proiectului modernist elitist mai degrabă decât al anulării postmoderne a distincției dintre artă și viață. Critica pe care o face Adorno culturii populare a fost, de atunci, luată ca țintă de atac de către mulți susținători ai studiilor culturale ca domeniu ce reflectă fidel spiritul vremii. Într-adevăr, în ciuda vederilor sale orientate social (de unde ne-am putea aștepta la apărarea unor

forme de artă mai accesibile maselor), Adorno dezaprobă anularea distincției dintre cultură și viața practică, văzută ca o estetizare *falsă* a lumii empirice al cărei unic scop este încă un tip de industrie.<sup>22</sup>

Să lăsăm pentru mai târziu comentariul necesar asupra estetismului și a felului în care îl abordează Patricia Waugh ca o direcție a culturii postmoderne ce merge mână în mână cu felul în care sensibilitatea romantică se perpetuează în postmodernism (un aspect al mai sus menționatului proces de reinterpretare a canonului). Să recunoaștem, în acest stadiu, că, oricâtor atacuri ar fi fost expusă atitudinea lui Adorno din partea apărătorilor culturii populare din perspectiva democratizantă a studiilor culturale, aceasta, pe de altă parte, n-a fost nicidecum cu totul invalidată. Foarte adesea, între cele două forme de cultură există o negociere care nu are drept scop proclamarea uneia în detrimentul celeilalte, ci un schimb de formule artistice circulând în ambele sensuri și, uneori, extrem de productiv din punct de vedere estetic.

Astfel, spre exemplu, John Docker, în a sa *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*, afirmă încă din Introducere:

În această carte pun sub semnul întrebării felul în care un secol de teorie critică modernistă a înțeles cultura de masă a secolului XX și sugerez că postmodernismul promite abordări mai relevante.<sup>23</sup>

Docker interpretează cultura populară (ținând seama de memoria, de istoria acesteia în opoziție cu majoritatea abordărilor, care, încă de la Adorno, o văd ca pe un fenomen strict contemporan) aplicând teoriile despre carnaval ale lui Bahtin. El respinge opoziția binară dintre cultura înaltă și cultura de masă, în momentul confruntării cu hibriditatea și ambiguitatea istorică. Din perspectiva dialogicului bahtinian, cultura populară dobândește o legitimitate similară cu aceea a carnavalului analizat de Bahtin în opera lui Rabelais.

Într-un mod similar, Matei Călinescu, în *Cinci fețe ale modernității*<sup>24</sup>, chiar dacă adoptă o atitudine critică față de Kitsch, văzând în acesta gustul estetic degradat, este totuși de acord cu faptul că, uneori, Kitsch-ul poate duce la noi dezvoltări în codul artistic al unei noi epoci. Călinescu menționează arhitectura postmodernă ca o continuare estetizată a arhitecturii moderniste târzii (care a continuat de-a lungul liniilor stabilite de mișcări de orientare minimalistă cum ar fi cubismul), a cărei funcționalitate exclusivă a dus la epuizare, la nevoia de a re-evalua

---

<sup>22</sup> Cf. Theodor W. Adorno, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, 1991. Este necesar să atragem aici atenția asupra faptului că, deși sferile lor se suprapun în numeroase cazuri, cultura de masă și cultura populară nu sunt într-un totuși sinonimi. Dacă în cazul celei dintâi accentul cade pe destinatar (publicul nespecializat, chiar lipsit de un nivel înalt de educație, în spiritul culturii academice, adică de elită), în cazul celei din urmă accentul cade pe statutul de mare popularitate, pe aria largă de răspândire și pe publicul numeros.

<sup>23</sup> John Docker, *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*, Cambridge University Press, 1994, p. xvii.

<sup>24</sup> Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, București: Ed. Univers, 1995.

pozițiile adoptate de artele decorative. Nigel Wheale, de asemenea, în analiza pe care o face artelor postmoderne în lucrarea cu același titlu<sup>25</sup>, după ce trece în revistă “Paradigmele postmodernului” și stabilește o tipologizare și periodizare de lucru ale postmodernismului (în măsura în care un asemenea gest este posibil), situează interacțiunea de care ne ocupăm sub semnul întrebării (“Postmodernismul: de la cultura de elită la cultura de masă?”). El încheie apoi trăgând concluzii din perspectiva a ceea ce consideră a fi cultură postmodernă de elită (“Concluzie: rezistând postmodernului”). Departe de a adopta o atitudine nostalgică, Nigel Wheale optează pentru încercarea de a decodifica postmodernismul, interpretându-l prin filtrul dichotomiei – menținute ca atare – cultură de masă / cultură de elită. Concluzia este că opoziția se păstrează, nicidecum nu se anulează în favoarea invaziei celei de a doua de către cea dintâi.

Importanța carnavalescului în cultura postmodernă este determinantă, dată fiind criza de identitate și dimensiunea ludică atât a personajului cât și a intrigii. Într-adevăr, într-o cultură care încearcă să se elibereze de tirania normelor absolute, carnavalul – pe care îl putem adesea interpreta ca pe o construcție intelectuală a ideii de cultură populară –, încă de pe vremea lui Rabelais, celebrează o pauză intervenită în ordinea normalității canonice. El constituie o inversare a valorilor menită să funcționeze ca o supapă pentru normalitate, pentru ca aceasta din urmă să fie apoi reinstaurată într-un mod cu atât mai eficient. În acest sens, John Docker consideră carnavalul – o manifestare a schizofreniei culturale a Evului Mediu, inerentă în separarea culturii serioase, oficiale, de cultura din spațiul public al pieței – o cale către eterogenitatea culturală, către amestecul liber de genuri și moduri (existente atât în Renaștere, cât și în postmodernism, exprimate ca atare sau aflate undeva în subtextul produsului estetic). Aceasta cu atât mai mult cu cât carnavalul este mediul legitim al bufonului, care, în majoritatea pieselor din Renaștere, este înzestrat cu privilegiul de a rosti adevărul fără a fi pedepsit, protejat fiind de masca pe care o poartă (a se vedea funcția esențială a nebunilor lui Shakespeare). El oferă astfel modalități de a exprima înțeleșurile canonice și pe cele subversive în același timp, în texte care spun ceea ce, în același timp, nu spun, ca să-l cităm pe Jacques Derrida.

Carnavalul, pe de altă parte, este legat în mod vital de ideea de identitate temporară, asumată prin actul de a purta o mască. Aceasta are rolul de a ascunde adevărata identitate, dar și de a o disimula, de a experimenta posibilitatea unei alte identități care, foarte adesea, este un clișeu. Există, într-adevăr, măști instituționalizate ca atare, măști ce pot fi recunoscute, ca, de exemplu, cele din spațiul *commediei dell'arte*. După cum se poate observa în formele de carnaval popular tradițional care au supraviețuit până în zilele noastre în Italia (Veneția, de exemplu), Portugalia, Brazilia, sau în celebrele *fiestas* spaniole – care, petrecându-se în stradă, își revendică

---

<sup>25</sup> Nigel Wheale, *Postmodern Arts: An Introductory Reader*, Routledge, 1995.

direct calitatea de substitute temporare ale realului – măștile folosite cel mai adesea sunt, tipic, retrospective, marcând asumarea unor identități cu un comportament aparținând unui tip.

## Teatral și narativ în cultura contemporană

Fenomenul menționat mai sus este ușor de pus în legătură cu mascarada postmodernă ca strategie împotriva crizei de identitate (viața contemporană văzută ca joc teatral și continuu schimb de măști)<sup>26</sup>. Aceasta justifică o teorie a dimensiunii carnavalesci în arta postmodernă. Dar dacă încercăm, așa cum face Docker, să actualizăm noțiunea de carnaval, ne vom găsi foarte curând față în față cu genuri populare cum ar fi melodrama, *soap opera* sau farsa<sup>27</sup>. Acestea sunt abordate pe rând de Peter Brooks în cartea sa *The Melodramatic Imagination*, care pornește, în principal, de la dimensiunea melodramatică în romanele *mainstream* de autori cum ar fi Balzac sau Henry James. Brooks arată că ele dezvăluie existența unui anume substrat teatral aflat la baza culturii populare<sup>28</sup>. Și, continuăm noi, dacă admitem ideea că postmodernismul este timpul în care cultura populară se instituționalizează, acestea stau, în ultimă instanță la baza culturii postmoderne.

Întoarcerea melodramei în cultura postmodernă și, de fapt, în toate tipurile de structuri narrative din zilele noastre – film, muzicaluri cinematografice ca cele din West End, Londra, chiar produsele mass media, articole și programe de știri TV – este o chestiune care nu poate fi negată. Imaginația melodramatică, percepută astăzi ca o manifestare a înclinației postmoderne către sensibilitatea romantică (sau, mai degrabă, sentimental-romantioasă) – *soap opera* gen *Dallas*, *Dynasty*, *Santa Barbara*, *Sunset Beach* sau telenovelele sud-americane – n-a evoluat prea mult, în ceea ce privește conținutul, față de romanele foileton de secol XIX (ca *Misterele Parisului* de Eugène Sue) sau chiar față de așa-numita “Epoacă a sentimentului și a sensibilității”, secolul XVIII britanic, ce se suprapune, de fapt, cu începuturile romanului modern (cu *Pamela* lui Richardson, *Tom Jones* de Fielding etc.

Toate aceste manifestări ale imaginației melodramatice se află în strânsă legătură cu un anumit public, cu așteptări specifice, bine definite (chiar dacă destul de limitate) care trebuie îndeplinite pentru ca opera să se vândă. Acest detaliu este extrem de important când ne referim la

<sup>26</sup> Cf. Stephen Frosh, *Identity Crisis. Modernity, Psychoanalysis and the Self*, New York: Routledge, 1991, Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990. La nivel narativ, a se vedea felul în care mascarada devine prin excelență strategia de adaptare în romanele emigrației postcoloniale cum ar fi *The Buddha of Suburbia* de Hanif Kureishi.

<sup>27</sup> V. Nigel Wheale, op. cit., p. 220.

<sup>28</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess*, New York: Columbia University Press, 1985, p. ix.

televiziune și cinema. Ele au, în majoritatea cazurilor, o intrigă și un tip de moralitate care se reduce la o schemă constând din aceleași ingrediente sentimentale de bază. În acest sens, putem analiza melodrama ca o manifestare a carnavalescului nu numai în sensul unui rupturi în ordinea regulilor esteticii înalte, dar și ca un gen ce folosește personaje-tip (ingenua, junele-prim, răufăcătorul etc.), analizabile ca măști suficient de predictibile pentru a le asemui cu cele din *commedia dell'arte*.

Acest tip de mască, oricât de simplu ar putea fi, funcționează, la un prim nivel de identificare, ca un mijloc terapeutic împotriva stress-ului vieții cotidiene. Într-adevăr, produsele culturale gen *soap opera*, *telenovelas* sau *musicals* sunt produse în primul rând cu intenția de a relaxa, de a funcționa ca supape pentru cetățeanul de rând, aflat la sfârșitul unei zile de muncă. Valoarea estetică, într-un astfel de context, trece pe planul al doilea. Dar, pe de altă parte, în repertoriul carnavalesc al artelor postmoderne, putem detecta o utilizare mai complexă a măștii și a jocului. Un exemplu la îndemână constă în diferitele forme de teatru alternativ, artă performativă și mimă, pe care le putem vedea ca provocări la adresa canonului, din perspectivă carnavalescă, aceasta din urmă justificând și amestecul de forme și genuri.

Astfel, arta performativă este, după Brandon Taylor, o formă de a crea obiecte artistice care scapă de sub incidența actului de vânzare-cumpărare, materialul artei fiind chiar corpul artistului<sup>29</sup>. Dar, în același timp, corpul artistului este materia utilizată în teatru mai degrabă decât în artele plastice. Aceasta implică situarea artei performative undeva la limita dintre aceste două domenii artistice, așa cum melogramele se situează și ele la limita dintre muzică și text, ca un fel de semnături derrideene în textul operei muzicale.<sup>30</sup>

Alter-ego-ul convențional al artei performative, teatrul, de la formele sale oficiale până la cele declarat avangardiste, manifestă în ultima vreme o preferință crescândă pentru mască. Pentru a exemplifica în mod concret, revigorarea artei antice a mimei într-un eveniment de dimensiunile Festivalului Internațional de Mimă de la Londra (10-25 ian. 1998) sugerează un interes pentru mimă care ajunge mai departe de simplul experiment, din moment ce i se dă o formă instituționalizată cum este aceea a unui festival, demonstrând că există și un public interesat. Relevanța mimei pentru sensibilitatea contemporană ar putea deriva din faptul că, așa cum spunea mimul francez Marcel Marceau, "Mima este arta atitudinii"<sup>31</sup>. Aceasta o apropie, în

<sup>29</sup> Brandon Taylor, *The Art of Today*, London: The Everyman Art Library, 1995, p. 27.

<sup>30</sup> Valentina Sandu-Dediu, op. cit. Tehnica melogramei este văzută în relație cu tehnicile manieriste legate de numerologie, acesta fiind un argument în favoarea înrudirii dintre manierism și postmodernism: "Și implicația aceluiași număr 3 în materialul tematic se corelează cu melogramele ce rezultă din transcrierile sonore (în măsura în care acest lucru este posibil) ale numelor ARNOLD SCHÖNBERG, ANTON WEBERN, ALBAN BERG (A.D.S.C.H.B.E.G., A.E.B.E., A.B.A.B.E.G.), care apar inițial în ordinea vârstei celor trei compozitori, la pian, vioară, corn."

<sup>31</sup> În *Satyrical and Heroic Mimes* de Kathryn Wylie, Jefferson, North Carolina: McFarland, 1994, p. 3.

percepția noastră postmodernă, de ideea că astăzi este imposibil pentru noi toți să nu avem atitudini (fie ele politice, sociale, profesionale sau pur și simplu personale).

Ca și jocul teatral, mima poate fi văzută ca o strategie a vieții de zi cu zi, constând în felul în care se proiectează personalitatea noastră în lumea exterioară, în funcție de situațiile cu care ne confruntăm. Dar, în afară de această înțelegere efemeră a atitudinii, mai există una, legată de natura repetitivă a ritualului antic, care se păstrează în mimă încă de la originile sale. Mima se situează undeva pe terenul comun dintre dans, teatru și acrobație. Ea ține de condiția bufonului în Evul Mediu și Renaștere, dar și de o condiție tragică (inerentă statutului acestuia): bufonul este legat, prin forța gravitațională exercitată prin corpul său (și de care dansul, spre deosebire de mimă, încearcă să scape) de pământ, de condiția telurică. El exemplifică cel mai clar perpetua încercare – zădărnici de fiecare dată – a omului de a-și depăși propria condiție.

Importanța acordată acestui amestec de ironie și tragedie – care se reflectă atât de fidel în criza postmodernă de identitate – conferă mimei forța expresivă de care se bucură și figura, tot marginală, a bufonului. Această forță stă în modul de comunicare non-verbal (sau minimal-verbal, ca în teatrul fizic). Grație acestuia, bufonul este înzestrat cu capacitatea de a exprima adevărul (în măsura în care acesta există) cu atât mai eficient cu cât este mai puțin ostentativ.

Festivalul Internațional de Mimă de la Londra este interesant ca fenomen postmodern prin felul în care transformă marginalitatea în centralitate (un festival este o formă foarte eficientă de instituționalizare). Bufonul ca personaj privilegiat, care poate rosti adevărul sub protecția măștii pe care o poartă, devine un personaj extrem de expresiv într-o producție cum ar fi *Hamlet* în regia lui Matthew Warchus, cu Royal Shakespeare Company, unde protagonistul (remarcabil interpretat de Alex Jennings) este deghizat, în timpul scenei de teatru în teatru, ca un fel de Charlot tragic care dublează pantomima actorilor (cu ale sale ecouri din teatrul Noh). Aceasta adaugă semnificații contemporane unei piese care, atât în contextul său renescentist original, cât și în cel actual, postmodern, este la fel de convingătoare în proclamarea metaforei 'theatrum mundi' ca adevăr ultim al condiției umane, în același fel în care o face și monologul lui Jacques Melancolicul din *Cum vă place* (și el, la rândul său, o figură de bufon tragic). În contemporaneitate, însă, spre deosebire de Renaștere, această metaforă este investită cu sensuri suplimentare, din moment ce ea depășește planul scenei și se extinde la nivelul semnificațiilor unei lumi întregi.

Despre clown-ul tragic și condiția ambiguă a sinelui uman, mai sus-menționatul Festival de Mimă a avut multe de spus. În această tematică s-a înscris spectacolul *The Red Zone* al Companiei Derevo din St. Petersburg – al cărui punct central era ștergerea granițelor dintre scenă și public în același fel în care romanul postmodern șterge granițele dintre realitate și ficțiune –, sau spectacolul *I Am a Coffee* al companiei Peepolykus, al cărui mesaj, obiectualizarea condiției umane, este similar mai sus pomenitei expoziții *Objects of Desire. 7 for a Secret Never to Be*

*Told*, cu trupa belgiană *Ultima Vez*, în coregrafia lui Wim Vandekeybus, a mers și mai departe, proclamând transformarea oamenilor în obiecte drept forma supremă de fericire.

Tema corpului uman ca obiect o completează pe aceea a figurii umane ca mască. În cadrul aceluiași Festival de Mimă, atât corpul, cât și figura umană sunt problematizate în spectacolul tip *commedia dell'arte* al companiei *Told by an Idiot*, în regia lui John Wright. O adaptare modernă a piesei *Tartuffe* de Molière, pe tema obsesiei umane, spectacolul exprimă metaforic fixația psihologică prin măștile balineze care ascund chipurile personajelor ce cad pradă acestei obsesii. Acesta este un exemplu al interacțiunii dintre cele două origini ale măștii în teatrul european contemporan: teatrul antic grec (în care masca e fixă – a se vedea sensul său etimologic de ‘giulgiu’ sau ‘mortul însuși’<sup>32</sup>, sensul măștii fiind acela de mască mortuară –, semn al unui tip caracterologic, specific tuturor formelor de clasicism) și teatrul și ritualul oriental (pe de o parte masca japoneză, căreia jocurile de lumini îi conferă expresie mobilă, pe de alta masca balineză, cu semnificațiile sale rituale).

Această interacțiune este unul dintre efectele interculturalismului în teatru, ale combinației pe care acesta o declanșează între intertextualitatea istorico-temporală și cea spațială, astfel încât reinterpretarea pieselor de teatru clasice – în producții cum ar fi *O trilogie antică* de Andrei Șerban sau *Mahabharata* lui Peter Brook – are loc prin combinarea tehnicilor scenice antice grecești cu cele orientale. Teatrul intercultural este un fenomen central în cultura postmodernă grație situării sale ontologice pe un teritoriu de tranziție între spații culturale distincte, dacă nu chiar opuse, interpretabile unul în raport cu celălalt prin prisma alterității.

Legitimarea diverselor forme de alteritate prin intermediul ordinii permissive a carnavalului este așadar în strânsă legătură cu gestul postmodern al reinterpretării, care ne aduce înapoi la problema canonului și a felului în care acesta este deconstruit de către cultura de masă. Într-adevăr, întâlnirile dintre formele culturale ‘înalte’ de care am vorbit până acum (separate de distanțe în timp și spațiu pe care cultura postmodernă încearcă să le depășească) funcționează în cadrul ordinii carnavalești proclamate de multiplicitatea și hibriditatea culturii postmoderne prin intermediul tipului de cunoaștere aferent – ceea ce J.F. Lyotard a numit cunoaștere narativă

Cunoașterea narativă, spre deosebire de cunoașterea științifică, acceptă relativizarea ca o condiție principală a lumii pe care încearcă să o decodifice, văzând procesul narativ nu numai ca o activitate necesară pentru constituirea unei lumi, dar și ca o activitate ce contribuie la construirea identității. Într-adevăr, problematica tradițională a ‘construirii personajului narativ’ depășește astăzi cadrul ficțiunii, extinzându-se asupra construcției identității în viața reală – lucru legitimat de ștergerea distincțiilor dintre lumea reală și cea fictivă.

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 26.



Într-adevăr, construcțiile narative și dramatice ale identității postmoderne se petrec pe teritorii ce se intersectează. Ambele se axează pe reconstruirea realului, dată fiind asumarea relativității și a efemerității. Metaforele teatrale ale identității și lumii sunt ca atare prezente în numeroase romane ale dizlocării aparținând unor autori postcoloniali: *The Buddha of Suburbia* de Hanif Kureishi, *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, unde protagoniștii sunt actori nu numai pe scenă, ci și în viață, sau în *Red Earth and Pouring Rain* de Vikram Chandra, unde protagonistul, distribuit în rolul naratorului, își asumă condiția de Șeherezada tocmai ca strategie de supraviețuire.

Metafora *theatrum mundi* (care, în ciuda vechimii sale, devine contemporană prin adoptarea sa în repertoriul postmodern de teme și motive) proclamă teatrul ca pe un posibil mod de a construi estetic o lume alternativă, capabilă s-o înlocuiască pe cea reală, care, dintr-un motiv sau altul, nu mai funcționează. Acest lucru se petrece la nivel tematic în *Magicianul* de John Fowles (1965), unde viața de pe insula Phraxos este în asemenea măsură reformulată, în conformitate cu regulile punerii în scenă (cu ecouri de dramă antică grecească) încât ajunge să înlocuiască lumea reală, chiar să se substituie acesteia. Într-adevăr, moartea lui Alison pare reală văzută de pe Phraxos, pe când în afara acestui spațiu vrăjit, după ce cortina a marcat sfârșitul spectacolului regizat de Conchis, apare ca falsă. Într-un mod tot atât de orientat către trecut (chiar dacă încearcă să reconstruiască o lume din perspectivă personală), *Sabbath's Theater* de Philip Roth (1997) substituie o alternativă teatrală (construită pe baza metaforei teatrului de păpuși în care oamenii sunt puși în mișcare de forțe prea puternice ca să le poată rezista) unei lumi a alienării și lipsei de sens.

Trecutul ca suport al încercărilor de reconstruire estetică a lumii este folosit sub forma citatului (v. Valentina Sandu-Dediu asupra citatului muzical sau a melogramei<sup>33</sup>), dar și ca pastişă stilistică (de tipul celei folosite conștient de John Fowles în *The French Lieutenant's Woman* sau de A.S. Byatt în *Possession*). În acest stadiu, conceptul de estetism postmodern al Patriciei Waugh poate fi interpretat în lumina nostalgiei pentru epoci culturale trecute care, în cazul unor crize similare de identitate, au găsit soluții de a le depăși. Estetismul apare astfel nu numai ca o privire nostalgică înapoi, în căutarea unui proiect (eșuat) al Iluminismului așa cum l-a formulat Kant și cum a fost acesta întruchipat de arta modernistă, ci și ca o reiterare a unui exces de formă, care găsește un ecou în înclinația manieristă a artelor postmoderne.

---

<sup>33</sup> V. nota 30.

## Constructivism, ofertă multiplă și viziuni postmoderne ale trecutului

În viziunea Patriciei Waugh, postmodernismul este un context al dezbaterilor estetice, descriind practicile estetice care păreau a fi în relație cu modernismul, dar care, în ultimă instanță, l-au depășit.<sup>34</sup> Dar postmodernismul e nou în sensul că diferențele dintre cunoașterea critică și cea funcțională se prăbușesc pe măsură ce capitalismul, în faza sa târzie, de consum, invadează totul, inclusiv esteticul.<sup>35</sup> Trebuie așadar să admitem ca valabilă o formulare a acestei idei de estetic ca depășire radicală a tradiției kantiene așa cum s-a transmis aceasta prin canonul occidental, dar și o negociere asumată între istorie și ficțiune, implicând o ficționalizare, o rescriere din perspectivă estetică a istoriei, menită să găsească în trecut noi sensuri pentru prezent. Ca atare, trebuie să fim foarte atenți la diferențele dintre o categorie a esteticului al cărei scop este să descrie sensurile fundamentale, esențiale ale lumii și esteticul postmodern, care, situat în sfera artei (care acum se suprapune cu cea a vieții), este de o natură construită, în sensul dat de Brian McHale noțiunii de constructivism postmodern.<sup>36</sup>

Această nostalgică privire înapoi este exprimată în abordările narative ale epocilor istorice trecute în romane cum ar fi *Restoration* de Rose Tremain (situată în mod semnificativ în secolul XVII, perioada Restaurației britanice, folosită ca un cadru al unui conținut postmodern în ceea ce privește personajele și intriga) sau mai sus menționatele romane situate în secolul XIX, care sunt construite pe jocul cu cerințele formale ale romanului victorian.

Actul de a pune sub semnul întrebării formula victoriană – care reprezintă prin excelență ideea de canon narativ – în romanele contemporane este legată pe de o parte de o reiterare a funcției romanului însuși în acel moment particular (romanul serializat îndeplinea același tip de funcție ca seriile TV din registrul *soap opera*), comentariul metafictional adițional fiind ingredientul principal care declanșează un dialog între prezent și trecut.

Dacă analizăm romanele *The French Lieutenant's Woman* și *Possession*, care încearcă să rescrie formula narativă victoriană dintr-o perspectivă postmodernă, făcând uz in extenso de comentariul metafictional, avem un foarte bun exemplu al modului în care această interacțiune funcționează ca un pretext pentru problematizarea jocului postmodern al facerii și desfacerii regulei. Există, așadar, o relație foarte strânsă între funcția auctorială, implicată în actul metafictionării, și construcția romanelor pomenite ca opere de artă cu ofertă multiplă. Într-adevăr, ambele romane se bazează, la un prim nivel de percepție, pe intrigi de tipul celor de succes, aparținând culturii populare: de natură sentimentală, în cazul romanului lui Fowles, polițistă (întreaga acțiune fiind orientată în direcția căutării adevărului în legătură cu cei doi poeți

<sup>34</sup> Patricia Waugh, *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, London: Edward Arnold, 1992, p. 4.

<sup>35</sup> Ibid., p. 5.

<sup>36</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Routledge, 1992.

victorienii) în cazul romanului lui Byatt. Meta-intriga ce se suprapune și, de fapt, subminează și parodiază acest prim nivel de receptare, împiedicându-l pe cititorul avizat să-l ia în serios, este o invitație la o libertate absolută din partea cititorului (care trebuie, printre altele, să aleagă sau chiar să meargă mai departe, imaginându-și sfârșitul) și, în același timp, o sugestie clară a faptului că, de fapt, nu există asemenea libertate absolută. Într-adevăr, prezența autorului sau a personajelor-”detectiv” – cum ar fi autorul “franțuzit” al lui Fowles, care trimite la Robbe-Grillet în *The French Lieutenant's Woman* și cei doi cercetători literari care sfârșesc identificându-se cu cei doi poeți victorienii în romanul lui Byatt – constituie indicii clare ale acestui fapt.

Funcția operei de artă cu ofertă multiplă este, după cum știm, să satisfacă atât cerințele estetice, cât și pe cele comerciale atașate produsului artistic: va putea astfel avea succes atât la masele largi de public (plătitor), cât și la acea categorie restrânsă cu așteptări mai complexe. În timp ce cei dintâi vor trăi cu plăcere acțiunea romanului, lăsându-se pradă unei manipulări care mimează predictibilitatea simplistă a ficțiunii de consum, ceilalți vor aprecia în primul rând ingredientul principal al discursului metafictional, care este tocmai jocul autorului cu cei dintâi. Jocul de roluri este evident aici, atât în cazul autorului, cât și în cazul cititorului. Dar chiar cel de al doilea tip de public, mai pretențios, va fi, într-o oarecare măsură, condus, libertatea sa de a interpreta în voie se va dovedi în final a nu fi fără margini. În acest sens, însuși Umberto Eco – mai vechiul promotor al conceptului de “opera aperta”, atât de drag postmodernismului în perioada sa de înflorire – își inaugurează la începutul anilor '90 ceea ce pare a fi mai noua sa convingere că forma există și are o intenționalitate precisă, că autorul este primul interpret. Acest lucru, aparent, pare a pune capăt dezbaterilor pe tema “morții autorului”, dar revine și asupra convingerilor mai vechi în legătură cu libertatea interpretării.<sup>37</sup>

Este acesta un alt semn al nostalgiei pentru canon, pentru opera de artă “cu sens”, care nu numai că este împotriva a ceva, ci încearcă și să construiască un mesaj pozitiv? Fără îndoială că acesta ar putea fi scopul ascuns al ficționalizării și estetizării lumii înconjurătoare, menite să creeze false iluzii, să ademenească publicul, să-l facă să creadă într-o hiper-realitate, în sensul lui Baudrillard, făcută din simulacre care nu numai că precedă originalul, dar ajung chiar să-l înlocuiască. Mascând “dez-vrăjirea” unei lumi a inocenței pierdute, estetizarea postmodernă – cu ale sale spoturi publicitare, elemente omniprezente ale unui domeniu artistico-comercial, dar și cu cadrul narativ care învâluie lumea – ar putea fi furniza datele necesare depășirii acesteia.

Într-adevăr, preocuparea pentru narativ și pentru construirea personajelor – în ciuda eșuării, în final, a amândurora în simulacru – este centrală tuturor categoriilor de cultură de popularitate. Muzica ușoară spune același tip de povești de dragoste sentimentale și predictibile ca și *soap operas*, construind același tip de personaje vagi și schematice, cu care publicul se

---

<sup>37</sup> Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press. 1990.

presupune că trebuie să se identifice. Poveștile despre vieți omenеști și vizualizările lor expresive în reprezentări ale figurii umane se spun și se respun în modalități similare în cultura de elită și în cea de masă (a se vedea pastișa stilistică în roman și în muzica simfonică, dar și *remake*-urile unor povești spuse mai de mult în celebre super-productii, cum ar fi *Şacalul*, *Titanic*, *Omul cu masca de fier*).

Obsesia pentru portret în opoziție cu masca, pe de altă parte, încearcă să redefinească subiectul uman în contextul tuturor acestor povești spuse și respuse. Conștiința acestui fapt ajunge chiar să fie instituționalizată la ora actuală prin evenimente culturale cum ar fi cele două expoziții de la Barbican Centre din Londra (11 sept. - 14 dec. 1997), care invitau la decodificare printr-un complex proces al oglindirii reciproce. Este vorba despre expoziția de pictură de James Ensor intitulată *Theatre of Masks* și expoziția de fotografii de chipuri umane din Anglia, Vietnam și Cambodgia de Don McCullin intitulată *Sleeping with Ghosts*. Cele două expoziții, înrudite tematic prin aceeași preocupare pentru chipul uman, speculează creator diferența de situare în timp (începutul secolului și perioada contemporană). Aceasta este prezentă atât în sensul jocului de măști ce lasă să se întrevadă, în spatele lor, ipostaze general umane, nemodificate de trecerea timpului, cât și în ceea ce privește contrastul stabilit de atitudinile artistice (modernismul cu aspirații elitiste al lui Ensor, cu culori vii, sugestive, inspirate din Rembrandt și Turner, zugrăvind o lume armonioasă în decadența ei, și alb-negrul sever, protestatar al fotografiilor lui McCullin, cu ale sale scene de război denunțând o omenire cu speranțe înșelate, într-o lume sfărâmată în bucăți prin mijloace sofisticate de distrugere, cuceriri ale propriei sale civilizații).

Interpretarea culturii de masă și a culturii de elită una prin cealaltă este un fenomen din ce în ce mai răspândit astăzi, teatrul fiind unul dintre cadrele cele mai legitime ale interacțiunii de care ne ocupăm. Un astfel de fenomen interactiv, angajând spații culturale diferite, este interculturalismul, întâlnirea între procedee scenice aparținând unor spații culturale diferite sau chiar opuse. Exemplul cel mai la îndemână, poate, este curentul destul de răspândit în teatrul european actual ce constă în reinterpretarea unor piese ale repertoriului clasic – Shakespeare, bunăoară – prin intermediul procedeeleor scenice orientale, în special teatrul Noh. Printre acestea se numără *Hamlet*-ul lui Matthew Warchus cu Royal Shakespeare Company, dar și *Richard al II-lea* în regia lui Mihai Măniuțiu, cu Teatrul Național din București.

Pe lângă interculturalism, însă, arta de elită preia și elemente de discurs social, cum ar fi conotații anti-rasiste (ca în spectacolul cu *Romeo și Julieta*, cu Royal Shakespeare Company, în regia lui Michael Attenborough<sup>38</sup>, unde simpla distribuire a unui actor de culoare în rolul lui Romeo sugerează, fără nici un alt comentariu, o altă posibilă interpretare a conflictului dintre

---

<sup>38</sup> Cu Ray Fearon și Zoe Waites în rolurile titulare, la Stratford, Swan Theatre, stagiunea 1997-1998.

famiiliile Montague și Capulet). De asemenea, nu putem uita de elementele aparținând evident culturii de masă, cum ar fi sugestiile cinematografice tip Hollywood sau chiar de desen animat (ca în spectacolul aceleiași companii cu *A douăsprezecea noapte*, în regia lui Adrian Noble<sup>39</sup>, parodiind dragostea Oliviei pentru Cesario prin clișee de mișcare scenică amintind de *Popeye-marinarul*, cu atât mai mult cu cât Viola – deghizată în Cesario – chiar este îmbrăcată în marinar).

În mod similar, însă, domenii mai puțin canonice ale artei pot căuta formule din domeniul canonicului – a se vedea remake-urile în limbaj de jazz sau rock a unor piese simfonice de autori clasici (Bach, Mozart, Beethoven etc.), poate fenomenul de popularizare inițial cel mai dezagreat de publicul de elită, dar care a început să câștige adepți pe măsură ce se generalizează reinterpretarea postmodernă.

Prin această dublă reinterpretare a atitudinilor culturale de elită și a celor de masă unele prin celelalte, activitatea de deconstruire a canonului începe să nu-și mai aibă rostul și pare a dispărea încetul cu încetul. Într-adevăr, dacă la un moment dat mijloacele culturii înalte eșuează, mijloacele culturii de masă sunt întotdeauna la îndemână și se poate recurge la ele, și invers. Departe de a fi o ultimă lovitură dată relației canonice dintre formă și conținut, aceasta pare a fi mai degrabă o încercare de restabilire a acesteia, dincolo de simpla simulare. Altfel, ce ar însemna această preocupare pentru necesitatea de a reinterpretă autoritatea culturală, dacă nu un act regresiv de reconstituire a structurii, chiar dacă ar fi numai pentru a o recupera pentru o nouă deconstrucție? Și, în ultimă instanță, însuși acest proces de deconstrucție și subversiune pare a fi ajuns la propria-i epuizare.

Așa par să stea lucrurile, dacă ne gândim la faptul că în anii '90 au apărut o serie de studii teoretice cum ar fi *The Western Canon* a lui Harold Bloom<sup>40</sup> (afirmând un conservatorism al cărui impact este din ce în ce mai puternic), *Postmodern Platos: Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Strauss, Derrida* de Catherine Zuckert<sup>41</sup> (care îi vede pe marii reprezentanți ai curentelor filosofice aflate la baza gândirii postmoderne ca nimic altceva decât discipoli moderni ai lui Platon, reafirmând și extinzând teoriile acestuia, care au stat, după cum știm, la baza canonului occidental), *Constructing Postmodernism* de Brian McHale<sup>42</sup> (conform căreia constructivismul este condiția deconstrucției înseși) ș.a.m.d. Pe de altă parte, artiști inițial radicali se întorc la regularitate formală în stadii mai târzii ale creației (v. Vikram Seth, al cărui roman *The Golden Gate* din 1986, exemplu clar de pasișă stilistică, modelată după romanul în versuri al lui Pușkin *Evgheni Oneghin*, este urmată de un altul, de 1300 de pagini, *A Suitable Boy* (1993), interpretat

<sup>39</sup> Cu Helen Schlesinger în rolul Violei, Clare Holman în rolul Oliviei, Scott Handy în rolul lui Orsino, Stephen Boxer în rolul lui Feste, la Stratford, Royal Shakespeare Theatre, stagiunea 1997-1998.

<sup>40</sup> Ed.cit.

<sup>41</sup> Chicago & London: University of Chicago Press, 1996.

<sup>42</sup> London: Routledge, 1992.

ca o încercare de revitalizare a formulei tolstoiene, în care autorul vede mijloacele ideale pentru a scrie o carte “despre toate cele ce există”).

Este această înclinație spre constructivism numai o exacerbare a simulării ca regulă unică, sau, mai degrabă – după o atât de mare varietate de gesturi subversive – un semn de epuizare a atitudinilor culturale radicale și o întoarcere la ceea ce era considerat cândva ca fiind încercarea de exprimare a firescului în artă? Putem spune despre curentele artistice ale anilor ‘90 că sunt pe drumul căutării unei expresii noi, mai stabile, motiv pentru care își reconsideră acum pozițiile? Multiplicitatea și fragmentarul sunt oare pe cale să fie reintegrate într-un tot care își va asuma, desigur, o identitate în diferență, dar care va avea drept scop reinstaurarea stabilității și a certitudinii unor reguli formale recunoscute ca valabile? Pe scurt, orice ar urma după postmodernism, va fi vorba oare de o reabilitare a instituției canonului?

Așa par să stea lucrurile. Vom afla dacă este așa în următoarele câteva decenii, care, poate, vor opta pentru un mod al răspunsurilor în locul acestui mod, de secol XX, al întrebărilor, care, după cum se poate vedea, persistă încă...

## MASCA ȘI FUGA ÎNAPOI: POSTMODERNISMUL EUROPEAN ȘI RECONSTRUIREA TRECUTULUI

Încă din 1980, când publica "The Literature of Replenishment" ("Literatura reînnoirii"), scriitorul american John Barth, fiind deja unul dintre reprezentanții cei mai "tipici" (dacă mai putem vorbi, în acest context, de noțiunea de tipic) ai literaturii postmoderne, simțea nevoia unei re-evaluări a curentului de gândire în care el însuși se înscria. Literatura (mai ales narațiunea) postmodernă nu mai putea rămâne în acel stadiu anarhic, fragmentar, prin excelență subversiv și nimic mai mult în care, conform criticilor, se afla în acel moment. Dimpotrivă, spune Barth, era extrem de important să se facă un pas înainte, să se depășească acea criză dintre conținut și formă înregistrate teoretic (tot în 1980) de Ihab Hassan<sup>1</sup>, cu atât mai mult cu cât, în mod evident, se depășise deja atitudinea modernistă de respingere a trecutului. Dincolo de ruptura produsă de modernism, părea a fi menirea postmodernismului să restabilească o continuitate cu trecutul, din moment ce, afirma Barth, revolta față de "marii premoderniști" nu mai era necesară.<sup>2</sup>

Fără îndoială că putem detecta astfel de atitudini și mai devreme, simptome ale constructivismului postmodern așa cum avea el să fie definit de Brian McHale (1992)<sup>3</sup> fiind vizibile în reconfigurarea artelor moderniste, prin expresionism abstract, către reinterpretare (v. capitolul precedent). Anii '80, însă, par a fi un moment crucial în estetica (sau esteticile) postmodernismului. Fiind interesat de o "literatură a reînnoirii" – o literatură care să caute o reumplere a formei de conținut dincolo de fragmentar și de pastişă –, John Barth respinge generalizarea acelor teorii literare bazate pe negarea formei și a formalului, încercând o depășire a atitudinii moderniste anti-canonice și sugerând, deja, posibilitatea unei reinterpretări a canonului. Într-adevăr, după cum vom vedea, putem spune, fără riscul prea mare de a generaliza, că experimentul postmodern este – mai ales în etapa sa târzie –, în multiple cazuri orientat retrospectiv (spre deosebire de cel modernist, prospectiv). Putem spune că acesta își caută, cu alte cuvinte, forma în re-evaluarea unor forme mai vechi, în ultimă instanță, a canonului însuși.

Acest capitol, merit să analizeze versiunile europene ale postmodernismului, pornește de la afirmațiile unui scriitor american nu numai datorită intenției noastre de a problematiza relația dintre cele două spații culturale, ci și pentru că, semnalând un fenomen care era deja prezent în literatura europeană (ne vom referi la cea britanică),

<sup>1</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, 1980.

<sup>2</sup> John Barth, "The Literature of Replenishment", *Atlantic Monthly*, ian. 1980.

<sup>3</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London: Routledge, 1992.

John Barth prefigurează evoluția de mai târziu a romanului american de la fragmentarul extrem al postmodernismului timpuriu către reinterpretare. Opera lui Barth însuși este relevantă în acest sens. În romanul britanic, însă, mai puțin axat pe fragmentar chiar și în ipostaza sa timpurie, tributar unui public cititor care se raporta la tradiția puternică a romanului victorian și care, în consecință, prefera povești "bine scrise", tendința reinterpretativă apare mai devreme, fiind, la început, împletită cu etapa fragmentară. Exemplul cel mai bun, pe care îl vom analiza mai jos pe larg, este, fără îndoială, *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles (1969), tradus la noi sub titlul de *Logodnica locotenentului francez*.

Revenind la desprinderea postmodernismului din atitudinea de respingere a tradiției inaugurată de moderniști, cartea Patriciei Waugh, *Practising Postmodernism / Reading Modernism* (1992) constituie un posibil punct de plecare. Cartea debutează prin asumarea ideii că, dacă postmodernismul este perceput de obicei "ca o condiție determinată de un sentiment al sfârșitului", fără îndoială că acesta, ca orice sfârșit, "implică o construcție retrospectivă a începuturilor sau a originilor".<sup>4</sup> Motto-ul din *Cvartetele* lui T.S. Eliot, echivalând orice sfârșit cu un nou început – "Sfârșitul este locul de unde începem." – constituie cel dintâi și poate cel mai puternic argument în favoarea acestei afirmații. Într-adevăr, numele lui T.S. Eliot este indisolubil legat de ideea că modernismul trebuie să își asume o relație față de tradiție, bazată pe cunoașterea acesteia și pe capacitatea de a crea la același nivel valoric, chiar dacă modernismul se afirmă prin excelență ca o respingere a acestei tradiții. Ideea, susținută mai târziu de Harold Bloom, presupune ridicarea creației contemporane la standarde valorice care să corespundă celor ale Canonului occidental<sup>5</sup>, lucru posibil, în ultimă instanță, numai prin întoarcerea înapoi. Aceasta, însă, se poate face fie prin celebrarea operelor de artă canonice și înscrierea într-o tradiție tributară canonului – așa cum pare să recomande Bloom și cum solicită, nu arareori, gustul publicului cultivat cu preferințe tradiționaliste, pentru care, de exemplu, se scrie și astăzi (sau se pretinde că se scrie<sup>6</sup>) roman realist –, fie, așa cum fac postmodernii, prin reinterpretarea trecutului și prin umplerea formei de împrumut cu un conținut contemporan. Rostul acestui gest de legitimare a pastişei mizează tocmai pe tensiunea care se creează între formă și conținut, pe problematizarea acestei tensiuni în scopul recuperării, prin contrast, a unei identități în criză. Deoarece cum altfel s-ar putea defini identitatea culturală decât, în ciuda presupuziției rupturii cu trecutul, prin

---

<sup>4</sup> Patricia Waugh, *Practising Postmodernism / Reading Modernism*, London: Edward Arnold, 1992, p.3.

<sup>5</sup> Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, London: Macmillan, 1994.

<sup>6</sup> V. scriitorul american de origine indiană Vikram Seth, care afirmă că Bildungsromanul său *A Suitable Boy* (1993) nu este nicidecum o pastişă tolstoiană postmodernă, modelată, în cheie postmodernă, după *Război și pace*, ci este exact ceea ce pare a fi, adică un roman realist, a cărui acțiune și problematică nu au nimic de a face cu postmodernismul.



afirmarea unei continuități necesare, dacă nu la nivelul relației (atât de disputate) conținut-formă, cel puțin la nivel valoric?

Teza cărții Patriciei Waugh este tocmai aceasta: postmodernismul nu este, de fapt, așa cum s-a afirmat în repetate rânduri, "o ruptură radicală cu modurile occidentale de cunoaștere și reprezentare anterioare", ci, spune autoarea, "s-ar putea să fie mai profitabil să-l vedem ca pe o fază târzie într-o tradiție specific estetică a gândirii moderne, inaugurată de filosofi cum ar fi Kant și întruchipată de arta romantică și modernistă."<sup>7</sup> Pornind de la această afirmație, Waugh discută trei importante aserțiuni despre postmodernism, susținute încă de la apariția acestuia nu numai de teoreticieni, ci și de artiști, care și-au afirmat, în manifeste și "arte poetice" (dacă denumirea mai este valabilă în postmodernism) doctrina estetică:

1. că postmodernismul este continuitate, nu ruptură cu tradiția;

2. că această continuitate se realizează sub semnul unei gândiri estetice moderne de factură romantică – care se afirmă în romantism, dar care, după cum vom vedea, este mai veche chiar decât acesta – și se transmite, prin modernism, în postmodernism;

3. că această gândire estetică este formulată teoretic în primul rând de Kant, chintesență a gândirii iluministe, prin delimitarea pe care o operează între sfera estetică și sfera cognitivă sau științifică, pe care însă ajunge în final să le reconcilieze.

Prin aceasta, Waugh redeschide ideea mai veche a postmodernismului ca reluare a proiectului iluminist, a problematicii eșuării gândirii iluministe în romantic, a imposibilității discursului rațional de a-și păstra autonomia absolută – ajungând, după cum arată Foucault în *Istoria nebuniei în epoca clasică*<sup>8</sup>, să-și creeze propria alteritate, propriul discurs al *celuilalt*, pus, din perspectiva autorităților culturale, sub semnul nebuniei. Pe de altă parte, postmodernismul este o formă a gândirii romantice, în primul rând prin faptul că împărtășește cu aceasta din urmă o "mentalitate a crizei"<sup>9</sup>, o asumare a fragmentarului care, încă de la Nietzsche, constituie marca decadentei (în care viața nu se mai află "în tot"). Acesta este reflexul cultural al unui sfârșit imediat, inevitabil, perceput apocaliptic, chiar dacă, după cum arată Waugh, prin Eliot, orice sfârșit nu se poate reflecta cultural decât într-un nou început.

Acesta pare a fi, de fapt, substratul crizei postmoderne, care o face a fi mai aproape de noțiunea de criză decât orice altă criză culturală precedentă: sentimentul intens al sfârșitului (chiar dacă știm că nu poate fi, sau este foarte puțin probabil să fie, un sfârșit), al fragmentarului decadent (chiar dacă știm că decadența nu poate fi

---

<sup>7</sup> Patricia Waugh, op. cit., p. 3.

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Classical Age*, New York: Vintage, 1965 (cf. *Folie et déraison: histoire de la folie*, Paris: Librairie Plon, 1961).

<sup>9</sup> Patricia Waugh, op. cit., p. 15.

totală, că – așa cum afirmă Derrida, în stilul său deconstructiv care, în celebrarea fragmentarului, este prin excelență postmodern – nu putem deconstrui structura decât în termeni care, ei înșiși, au căzut deja în structural<sup>10</sup>), al ironiei (formă extremă, absurdă, a ironiei romantice), al jocurilor de limbaj care pun sub semnul întrebării soliditatea unui Adevăr absolut.

Toate acestea s-au mai văzut, și le putem detecta cu ușurință, după cum sugerează Waugh, în manifestările precedente ale gândirii romantice. Postmodernismul, însă, le acutizează, le împinge până la paroxism, întreținând criza prin afirmarea și deconstruirea simultană a acelorași sensuri, lucru posibil în contextul în care criza esenței (a Adevărului) ridică aparențele la rang de unice adevăruri valabile.

Să revenim la clasificarea lui Nigel Wheale menționată la începutul acestui studiu – conform căreia există un postmodernism tare (al revoltei, al fragmentarului, al deconstrucției canoanelor), un postmodernism slab (al decadentei, al disperării anti-fundaționalismului nihilist) și un fel de post-postmodernism, care respinge total analiza, abandonând încercarea de soluționare a crizei și asumându-și perpetuarea acesteia –, precum și la presupunerea noastră că cea din urmă variantă este cea mai recentă și că pastişa este forma ei de exprimare artistică. Va rezulta că postmodernismul actual, prin pastişă, oferă prioritate orientării nostalgice către trecut. Astfel, el operează o schimbare de accent în reprezentarea fragmentarului, păstrat mai puțin la nivelul formei, cât la nivel ontologic, prin raportarea la trecut nu ca model, ci ca oglindă, ca alteritate asumată.

Într-adevăr, prezentul postmodern nu există fără un trecut înglobat – pastişizat și deconstruit în același timp – în discursul acestui prezent. Relația față de trecut este formulată narativ (prin rescrieri ale istoriei și invazia ficțiunilor în real), motiv pentru care romanul postmodern își dobândește legitimitatea din statutul său de posibil substitut al istoriei. Proclamarea de către J.F. Lyotard a cunoașterii narative drept superioară cunoașterii științifice, pe de o parte, și invazia esteticului în toate formele cunoașterii, pe de altă parte<sup>11</sup>, nu înseamnă că romanul este în postmodernism singura formă de artă. Dar înseamnă, în mod evident, o proliferare a modului narativ nu numai în discursul artistic, de orice fel ar fi acesta, ci și în discursul științific (în care faptele ce dovedesc ideile sunt transmise prin actul povestirii). Trecutul, întruchipare a ideii de autoritate în cultură la care ne raportăm, este, de obicei, o epocă istorică precedentă, de obicei una în care pot fi descoperite "rădăcini" ale postmodernului – o

---

<sup>10</sup> Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences", în *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard Macksey & Eugenio Donato, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.

<sup>11</sup> Patricia Waugh, op. cit., pp. 3-24.

epocă, adică, de criză culturală, în care gândirea de tip romantic se află în opoziție cu alte forme ale gândirii, profilate pe coordonata clasică.

Pentru romanul britanic contemporan, este evident că cea dintâi astfel de epocă de luat în considerare este cea victoriană, întruchipare a autorității canonice în roman. La un nivel mai mare de generalizare, se impune necesitatea de a problematiza relația postmodernismului cu proiectul iluminist, deconstruit sau reluat, după cum arată diferiți teoreticieni. Vom studia aceste teritorii ale reconstrucției reinterpretaive prin referirea, în consecință, la trei romane britanice, dintre care primele două se raportează (diferit, dată fiind diferența în timp ce le desparte) la epoca victoriană – *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles și *Poseession* (*Poseziune*, 1990) de A.S. Byatt –, iar al treilea la a doua jumătate a secolului XVII (Restaurația britanică, pendulând între baroc și iluminism) – *Restoration* (*Restaurația*, 1989) de Rose Tremain.

Înainte de asta, însă, câteva precizări mai trebuie făcute. Ne interesează trei romane a căror intrigă este situată în epoci istorice trecute, deși ele sunt scrise spre sfârșitul secolului XX. Despre aceste trei romane pretindem, mai mult decât atât, că sunt romane postmoderne, că ridică, adică, o problematică de interes postmodern, prin psihologia personajelor și natura intrigii, care angajează un dialog între prezent și trecut. Nu trebuie să uităm însă faptul că simpla situare a acțiunii în trecut nu este suficientă pentru asumția de postmodernism, căci astfel de lucruri s-au mai întâmplat și înainte. Exemple ar putea fi romanele medievale cu subiecte din Antichitate, piesele lui Shakespeare sau atâtea alte exemple în care un material narativ mai vechi, legendar sau mitic, este respus într-un mod care implică o inevitabilă contaminare cu mentalități și modalități interpretative ale momentului când se produce actul narativ, un dialog, așadar, între prezent și trecut.

Ceea ce face ca romanele mai sus pomenite să nu fie niște simple romane istorice tradiționale, ci niște romane postmoderne care, după expresia lui Brian McHale, fac uz de categoria "anacronismului creativ"<sup>12</sup> sau de cea a "metafictiunii istoriografice" (Linda Hutcheon)<sup>13</sup> ține de o anumită construcție a relației dintre cadrul istoric în care se petrece acțiunea și prezentul din perspectiva căruia se povestește, a raportului autor-narator(i)-personaje-cititor(i). În ultimă instanță, ține de interpretarea care se dă adevărului (sau Adevărului), o noțiune extrem de importantă în contextul în care vorbim de niște produse artistice care, la prima vedere, cad în categoria romanului istoric. Știut fiind că acesta din urmă, ca romanțare a istoriei însăși, pretinde reconstituirea adevărului (numit, pentru a-i întări autoritatea, adevăr istoric, deci adevăr confirmat, demonstrat, cert), rămâne de văzut în ce măsură

<sup>12</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York & London: Methuen, 1987.

<sup>13</sup> Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London: Routledge, 1988.

anacronismul creativ modifică percepția acestui adevăr prin proclamarea esteticului ca formă de cunoaștere și a constructivismului care (după cum arată Patricia Waugh în primul capitol al cărții la care ne-am referit și după cum demonstrează Brian McHale în *Constructing Postmodernism*<sup>14</sup>) este poate componenta principală a condiției postmoderne târzii și, în orice caz, cea mai evidentă.

Adevărul ficțiunii postmoderne este adevăr construit, adevăr fictiv mai degrabă decât adevăr istoric, sau și una, și alta, din moment ce nu mai există nici o diferență între cele două.<sup>15</sup> Dar, dincolo de recunoașterea acestui fapt, este important de văzut cum se modifică acest adevăr în diverse posibile receptări postmoderne, în exemplul nostru de la *The French Lieutenant's Woman* (1969) la *Possession* (1990), aparținând etapei târzii, care ne interesează și pe care am numit-o a reinterpretării. Aparent, diferența dintre ele nu este atât de mare în ceea ce privește situarea spațio-temporală a intrigii și construcția personajelor. Totuși, dacă analizăm îndeaproape raportarea la epoca victoriană și, prin ea, la Adevăr, se ridică întrebarea dacă, dintre cele două, *Possession* nu transcende anti-canonicul postmodern, către o coerență a adevărului istoric, investigat cu o precizie de roman detectiv care pare a afirma un tradiționalism reasumat.

## Despre Adevăr și adevăruri în metaficțiunea istoriografică

Termenul de metaficțiune, despre care "toată lumea spune lucruri atât de îngrozitoare"<sup>16</sup>, dezaproband întoarcerea romanului către propria-i formă în detrimentul "datoriei" acestuia de a reprezenta realitatea, este definit de Patricia Waugh în cartea ei *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984)<sup>17</sup> ca o tendință inerentă în roman în general (deci nu numai în cel postmodern) de a explora "o teorie narativă prin practica scrierii romanului". Menită să oglindească mimetic nu natura, ci arta și procesul artistic, metaficțiunea devine unul dintre modurile favorite ale romanului tocmai datorită faptului că problematizează ficțiunea însăși. Într-adevăr, din perspectiva ficționalizării vieții contemporane, trăsătura esențială a postmodernismului (Waugh, 1984), metaficțiunea își justifică existența în cadrul romanului postmodern tocmai prin faptul că relativizează granițele dintre artă și realitate.

---

<sup>14</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, ed. cit., pp. 1-7.

<sup>15</sup> V. Joel Fineman, "The History of the Anecdote: Fiction and Fiction", în H.A. Veenser, ed., *The New Historicism*, London & New York: Routledge, 1989, pp. 49-76.

<sup>16</sup> Patricia Waugh, op. cit., p. 57.

<sup>17</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen, 1984.

În consecință – dată fiind proliferarea modului narativ, anunțată de Lyotard, în toate discursurile, artistice sau științifice, deci și în cel al teoriei critice – sunt relativizate și granițele dintre narațiunea romanescă (povestind evenimente care se presupune că se petrec în lumea obiectivă) și narațiunea despre roman, adică discursul critic la adresa acestuia. Ca discurs al romanului despre el însuși, despre propriile-i procedee constitutive care merg mână în mână cu intriga, metaficțiunea – termen folosit pentru prima dată de William Gass (1970) – ca și alte meta-discursuri apărute aproximativ simultan (metapolitică, metateatru, metaretorică) semnalează, după cum arată Waugh, un "interes cultural general pentru felul în care oamenii reflectă, construiesc și mediază percepția lumii". Metaficțiunea urmărește astfel de chestiuni prin auto-explorarea formală, inspirându-se din metafora tradițională a lumii ca o carte, pe care o reconfigurează adesea în termenii teoriei filosofice, lingvistice sau literare contemporane. Dacă individualitatea noastră se manifestă acum ca "rol" mai degrabă decât ca "sine", atunci studiul personajelor din romane poate furniza un model util pentru înțelegerea construcției subiectivității în lumea din afara romanelor. Dacă ceea ce știm despre lume este astăzi exclusiv mediat de limbaj, atunci ficțiunea literară (cu lumile sale construite din limbaj în întregime) devine un model util pentru a învăța despre construcția realității înseși.<sup>18</sup>

Metaficțiunea este așadar un mod de cunoaștere a lumilor ficționale, sau fictiv-narative (a se observa diferența, și totuși aria largă de suprapunere între termenii *fictional* și *fictitious* în limba engleză)<sup>19</sup> și reale și, ca orice mod de cunoaștere, ar trebui să fie în căutarea unui adevăr cognitiv despre lucrurile pe care le explorează. Problematika adevărului este cu atât mai interesantă cu cât postmodernismul neagă existența unei realități obiective, proclamându-și anti-esențialismul și anti-raționalismul, ca o ordine a simulacrelor. Simulacrul este definit de Jean Baudrillard:

Simulacrul nu este acel ceva care ascunde adevărul – este adevărul care ascunde faptul că nu există adevăr. Simulacrul este adevărat.<sup>20</sup>

Simulacrul este așadar mai mult decât aparența care ascunde esența; el este rezultatul ștergerii oricărei distincții dintre aparență și esență. Vorbim deci în postmodernism de adevăruri construite, simulate, nu de realitate obiectivă și cognoscibilă rațional,

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 2.

<sup>19</sup> *Fictional* s-ar traduce prin "narativ" (deși pare a deveni din ce în ce mai necesar să folosim, în limba română, termenul *fictional*, care presupune tocmai suprapunerea dintre narativ și fictiv, adică se refera la povestiri imăginate), iar echivalentul lui "fictiv" este *fictitious*, care înseamnă "imăginar", adică opus realului. Construcția adevărului în roman (pe care foarte adesea îl vom numi, printr-un barbarism asumat, "adevăr ficțional" mai degrabă decât "adevăr romanesc" sau "narativ" tocmai pentru că termenul *fictional* cuprinde în sine cele două sensuri care ne interesează.

<sup>20</sup> Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Stanford University Press, 1988, p. 166.

chiar atunci când este vorba de istorie (fie ea obiectivă sau personală). După cum afirmă John Fowles în celebrul Capitol 13 al romanului său *The French Lieutenant's Woman* (la care ne vom referi pe larg mai jos), în lumina acestei acceptări a identității ca rol, personajul narativ însuși este reflexul eșuării realității personale în ficțiune:

Un personaj este fie 'real', fie 'imaginar'? Dacă asta crezi, *hypocrite lecteur*, nu pot decât să zâmbesc. Nu te gândești nici măcar la propriul tău trecut ca fiind tocmai real; îl înfrumusețezi, îl lustruiești sau îl ponegrești, îl cenzurezi, cochetezi cu el... îl narativizezi, într-un cuvânt, și îl pui deoparte pe un raft – cartea ta, biografia ta romanțată. Toți fugim de realitatea reală. Aceasta este definiția fundamentală a lui Homo Sapiens.<sup>21</sup>

De fapt, asta face Fowles cu istoria în *The French Lieutenant's Woman*: o romanțează, dar nu în maniera romanului istoric tradițional, cum s-a mai întâmplat de atâtea ori – a se vedea romanele foileton din secolul XIX (E. Sue, Al. Dumas, Thackeray, Dickens etc.) –, deși ceva din tonul romantico-sentimental al acestora, subminat de puternice note ironice, rămâne. Fowles comentează tot timpul asupra procedurii romanțării și asupra puterii absolute pe care el, autorul-narator (cele două figuri distincte în naratologia clasică identificându-se în metaficțiune ca urmare a ștergerii granițelor dintre lumea reală și cea romanescă), o are de a se juca cu materialul ficțiunii sale. Fowles este practic (o spun mulți<sup>22</sup>) primul scriitor care face uz de ceea ce Linda Hutcheon numește "metaficțiune istoriografică"<sup>23</sup>. Aceasta reprezintă un pas înainte față de metaficțiune și o provocare în plus la adresa noțiunii de adevăr: nu numai adevărul narativ este pus sub semnul întrebării, ci și adevărul istoric însuși.

Linda Hutcheon definește metaficțiunea istoriografică drept

... acele romane binecunoscute și răspândite care sunt intens autoreflexive și totuși, paradoxal, pretind că sunt despre evenimente și personaje istorice.<sup>24</sup>

Dacă metaficțiunea radicală aparține, de fapt, fazei târzii a modernismului (a se vedea Joyce în *The Portrait of an Artist as a Young Man* și în *Ulysses*), fiind poate, prin statutul său de graniță între discursurile narativ și critic, elementul de legătură între romanul modernist și cel postmodern, metaficțiunea istoriografică este considerată de Hutcheon prin excelență postmodernă. Mai mult decât atât, după ea, poetica specifică

<sup>21</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Triad/Granada, 1981, (cf. 1969).

<sup>22</sup> V. Susana Onega, "British historiographic metafiction", în Mark Currie, ed., *Metafiction*, London & New York: Longman, 1995, p. 94.

<sup>23</sup> Linda Hutcheon, op. cit.

<sup>24</sup> Ibid., p. 5.

a postmodernismului este realizată exclusiv de metaficțiunea istoriografică, deoarece aceasta, prin felul în care combină istoria cu ficțiunea, exprimă perfect ceea ce, după Hutcheon, constituie trăsătura principală a ethosului postmodern, natura sa puternic contradictorie:

Aceasta înseamnă că binecunoscuta separare umanistă dintre artă și viață (sau imaginație și ordine umană în opoziție cu haosul și dezordinea) nu mai este valabilă. Artă postmodernă contradictorie instalează în continuare acea ordine, dar apoi o folosește pentru a demistifica procesele noastre zilnice de structurare a haosului, de atribuire a sensului.<sup>25</sup>

Linda Hutcheon sugerează așadar că importanța metaficțiunii istoriografice rezidă în capacitatea ei de a contesta atât asumpțiile romanului realist, cât și pe cele ale istoriei narative. Se pune astfel sub semnul întrebării cognoscibilitatea trecutului și, prin el, a prezentului adus în scenă prin metoda "anacronismului creativ"<sup>26</sup>, cum îl numește Brian McHale, ambele dimensiuni temporale nefiind nimic mai mult decât simple construcții ideologice. Problematizarea cunoașterii istorice este legitimă, spune Hutcheon, din moment ce, oricum, în secolul XIX literatura și istoria erau ramuri ale aceluiași domeniu de studiu<sup>27</sup>, iar pentru Aristotel cunoașterea poetică (prin tragedie sau epopoe) este chiar superioară cunoașterii istorice, căci dacă istoricul poate vorbi numai despre ceea ce s-a întâmplat, poetul vorbește despre ceea ce ar putea să se întâmple<sup>28</sup>. Această potențialitate, care la Aristotel avea sens de universalitate, are în postmodernism valoare strictă de construct, narațiunile – literare sau istorice – fiind înzestrate, așa cum afirmă neo-istoriștii, cu o valoare egală de adevăr.<sup>29</sup> Problema care se ridică este tocmai natura acestui adevăr, care trebuie conceput altfel decât ca opus al noțiunii de "fals". Într-adevăr, după cum arată Linda Hutcheon,

metaficțiunea istoriografică sugerează că "adevăr" și "fals" par a nu fi termenii corecți pentru a discuta despre ficțiune, romanele postmoderne demonstrând că "există numai adevăruri la plural, și niciodată un singur Adevăr; și arareori există fals *per se*, doar adevăruri ale altora."<sup>30</sup>

Aceste adevăruri sunt fundamental determinate de legătura cu prezentul, determinată de publicul cărui i se adresează romanul. Metaficțiunea istoriografică se deosebește astfel fundamental de romanul istoric tradițional prin relevanța sa față de prezent. Adevărul care îl interesează pe autor nu este adevărul istoric al epocii la care se referă,

<sup>25</sup> Ibid., pp. 6-7.

<sup>26</sup> V. nota 16.

<sup>27</sup> Linda Hutcheon, op. cit., p. 105.

<sup>28</sup> Aristotel, *Poetica*, în J. Barnes, ed., *The Complete Works of Aristotle*, Princeton, NJ, 1984.

<sup>29</sup> V. Joel Fineman, op. cit.

<sup>30</sup> Linda Hutcheon, op. cit., p. 109.

ci un adevăr (sau adevăruri) despre prezentul văzut prin prisma aceluia trecut, care este important numai grație relevanței sale pentru prezent, rezultat al acestui contrast. Este vorba, deci, de o rescriere a trecutului care face uz de anacronismul creativ, a cărui primă caracteristică, după McHale, este plasarea de personaje cu psihologie și mentalități contemporane în epoci istorice trecute. Contrastul dintre aceste personaje și context, ca și dintre ele și personaje istorice reale (al căror rol în narațiune este de a autentifica lumea narativă, dând iluzia de veridicitate istorică) este, de fapt, un procedeu de caracterizare, de construcție dramatică a personajului, cu atât mai mult cu cât, în virtutea relativismului postmodern, știm că trăsăturile comportamentale (sau rolul jucat) depind de contextul respectiv.

Adevărul, atât la nivelul diegezei, cât și cu privire la personaj, nu mai este așadar un atribut al narațiunii istorice, ci o funcție a discursului, un produs al jocurilor de limbaj care fac și desfac realitatea postmodernă. Analizând, de astă dată, fenomenul invers, impactul narațiunii asupra discursului istoric, și remarcând poziția critică a Școlii Analelor cu privire la narativizarea evenimentelor istorice, sursă a unor reprezentări literare, romanești, mai degrabă decât științifice, Hayden White discută problema adevărului în astfel de narațiuni istorice ținând cont de aspectul literar al acestora. Astfel, valoarea de adevăr a evenimentelor istorice narate este condiționată de literalitatea afirmațiilor făcute, lucru practic imposibil, dată fiind inevitabilitatea dovedită a expresiilor figurate în orice proces narativ:

A lăsa la o parte elementul figurat în analiza unei narațiuni înseamnă nu numai a pierde aspectul său alegoric; înseamnă, de asemenea, a pierde actul performativ lingvistic prin care cronică este transformată în narațiune.<sup>31</sup>

Caracterul lingvistic, performativ, al discursului istoric, dublat de caracterul său narativ implicit (istoria fiind o înșiruire de evenimente) duce la ideea că adevărul istoric este constituit în termeni similari biografiei personale romanțate pe care fiecare dintre noi și-o creează, cum spune John Fowles. Limbajul performativ, după cum remarcă J.L. Austin, este acel limbaj care își creează singur realitatea, eliminând astfel necesitatea unui spațiu referențial.<sup>32</sup>

La aceeași concluzie, că adevărul e o funcție performativă a limbajului, ajunge Michael Riffaterre cu privire la realism, modul dominant al secolului XIX și al începutului de secol XX, văzut prin prisma paradoxului său fundamental: e adevărat

---

<sup>31</sup> Hayden White, "The question of narrative in contemporary historical theory", în Mark Currie, ed., *Metafiction*, London & New York: Longman, 1995, reprod. din *History and Theory*, 23, 1 (1984), pp. 1-33.

<sup>32</sup> J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford & New York: Oxford University Press, 1975.



pentru că e fictiv, e realist pentru că e detașat de viață. Pretenția de adevăr a romanului realist este la fel de mare, dacă nu chiar – în lumina asumptiei aristoteliene despre adevărul poetic și cel istoric – superioară celei a istoriei. Cu toate acestea, frecvențele eșuări în sentimentalism ale romanului de secol XIX – interesant dublat, în ambițiile sale realiste, de poezia târziu-romantică, cu elemente de decadentă, a vremii – denunță respectabilitatea realismului în încercările sale, eșuate, cel puțin în parte, de a reprima un subconștient romantic.

Riffaterre demonstrează cu mijloace retorice și naratologice că adevărul narativ este un fenomen lingvistic, care

... se bazează pe verosimilitate, un sistem de reprezentări ce par a reflecta o realitate exterioară textului, dar numai pentru că aceasta se conformează unei gramatici. Adevărul / narativ este ideea de adevăr creată în conformitate cu regulile acelei gramatici.<sup>33</sup>

Problema referențialității (trăsătura principală asumată de romanul realist) este astfel redefinită din perspectiva paradoxului adevăr-în-ficțiune:

În timp ce referențialitatea presupune o relație reală sau potențială între limbaj și realitate, trebuie să emitem ipoteza că această presupuziție este suficientă doar atâta timp cât ea respectă regulile de reprezentare care există în orice limbă și cu care toți vorbitorii acelei limbi sunt familiari. Cuvintele pot minți spunând în același timp adevărul, dacă se respectă regulile.<sup>34</sup>

Ceea ce se produce, așadar, în discursul narativ este o idee de adevăr care se pretinde adevărul însuși, corespunzând realității, deși este evident că accesul la realitate este mediat de codul lingvistic. Prezumpția tradițională de adevăr a narațiunii este de fapt infirmată chiar la nivelul codului, așa cum arată titlul oximoronic al lui Riffaterre (noțiunea de adevăr în ficțiune, adică de adevăr narativ, deci fictiv), dar acest lucru este ignorat în virtutea unui canon care propagă acest paradox de sute de ani. Cu toate acestea, nu se poate să nu remarcăm că, dacă adevărul nu este mai mult decât o funcție a limbajului în romanul realist (spune Riffaterre) și în narațiunea istorică (spune Hayden White), cu atât mai puțin ne putem aștepta ca el să fie altceva în romanul postmodern, care își asumă din capul locului un statut existențial profilat pe dominantă ontologică și nu pe cea epistemologică (Brian McHale<sup>35</sup>).

<sup>33</sup> Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. xiv).

<sup>34</sup> Ibid., p. xiii.

<sup>35</sup> În *Postmodernist Fiction* (New York & London: Methuen, 1987), Brian McHale arată că, dacă modernismul este profilat pe dominantă epistemologică, fiind interesant de cunoașterea lumii de față, a cărei existență este presupusă ca adevărată, postmodernismul se profilează pe dominantă ontologică,

Un lucru este evident în metaficțiunea istoriografică și, alături de abolirea realului în favoarea fictivului, susține teoria Lindei Hutcheon cu privire la faptul că acesta este genul postmodern prin excelență. Ea scoate în evidență faptul că preocuparea centrală a postmodernismului nu este pentru conținut (dramatizare a itinerariului cognitiv pe care îl săvârșea romanul până în modernism inclusiv), nici, până la urmă, pentru formă, exagerată manierist și eșuând adesea în variante repetitive care ajung, la un moment dat, să nu mai aibă importanță. Mai degrabă, postmodernismul este interesat de modul în care relația dintre acest conținut și această formă, ambele în criză, se face și se desface, de procedeele și regulile (nici ele date o dată pentru totdeauna) care pot fi alese pentru a governa jocurile combinatorii ale actului creator. Produsul finit ne interesează încă prea puțin; poate că, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, experimentul retrospectiv al metaficțiunii istoriografice va da naștere unei relații mai strânse între conținut și formă. Momentul acela însă nu a sosit. Deocamdată, postmodernismul produce (sau reproduce, cu variațiuni) pastișe ale unor produse finite semnate de altcineva (v. *Las Meninas* de Joel-Peter Witkin, 1987). Ceea ce ne interesează este bucătăria actului creator, punerea în scenă, la infinit, a aceleiași piese, în modalități diferite, prin schimbări de decor și artificii comportamentale ale actorilor pe scenă, întruchipări practice ale anacronismului creativ. Putem cita în acest sens multiplele reprezentații ale pieselor lui Shakespeare, transpuse în prezent sau într-un alt timp istoric trecut, diferit de cel indicat de textul dramatic scris, cu scopul de a releva nu numai universalitatea operei (lucru pe care îl știm de mult) ci pentru a puncta diferite realități ale timpului istoric astfel abordat<sup>36</sup>.

Autorul metaficțiunii istoriografice își asumă rolul regizorului de teatru care repune în scenă opere clasice cu modificări care țin de registrul contemporan. Exemplul cel mai bun este, într-adevăr, Fowles, care experimentează în *Magicianul* (*The Magus*, 1965) cu rolul de narator-regizor (identificat, în bună măsură, cu personajul principal, Conchis) și cu procedee teatrale de organizare a spațiului diegetic, aplicându-le apoi în metaficțiunea istoriografică, al cărei prim reprezentant pare a fi.

---

punând această lume sub semnul întrebării și presupunând existența paralelă a unor lumi alternative (de unde genul SF este dublul, în cultura de masă, al romanului postmodernist *mainstream*, așa cum romanul detectiv, al cărui scop este dobândirea cunoașterii despre identitatea criminalului, era dublul romanului modernist - fluxul conștiinței, spre exemplu, fiind în aceeași măsură îndreptat spre cunoașterea sinelui).

<sup>36</sup> V. producția lui *Hamlet* cu Royal Shakespeare Company, în regia lui Mathew Warchus (la care ne-am mai referit), montat într-o manieră ce amintea de anii '20 (cu atât mai mult cu cât eroul titular apare, în scena piesei în piesă, în postura unui Charlot tragic), sau *Hamlet*-ul românesc de la Teatrul Bulandra, din anii 1980, în regia lui Alexandru Tocilescu, în care discursul personajelor era făcut să exprime înțelesuri subversive la adresa regimului totalitar din România de pe vremea aceea.

Dimensiunea teatrală a metaficțiunii istoriografice, susținută de caracterul performativ al limbajului în care este formulat discursul acesteia, se justifică și, după cum vom vedea mai jos, prin concepția asupra personajului. Centralitatea personajului (problematic prin situarea sa între epoci și/sau mentalități diferite) mai degrabă decât a intrigii (foarte adesea reductibilă la clișee și pastişe) în romanul postmodern – și cu precădere în metaficțiunea istoriografică – justifică apropierea acestuia de genul dramatic în toate sensurile. Textul narativ este în același timp dramatic prin frecvența dialogului, în care personajul se exprimă pe sine, dar și în sens de spectaculos, prin pasiunile intense, o trăsătură a gustului romantic pe care postmodernismul îl împărtășește). El este, mai mult decât atât, teatral (în sensul său de punere în scenă, de performare a textului dramatic scris). Pe lângă aceasta, modul teatral de reprezentare diferă de cel narativ prin raportarea la coordonata temporală. Naratiunea este, prin natura sa, diacronică, relatând evenimente ce se petrec de-a lungul unei perioade de timp, oricât de lungă sau de scurtă ar fi aceasta, și care iau, mai ales, un timp pentru a fi citite sau spuse. Reprezentația teatrală, în schimb, este sincronică, evenimentele reprezentate, oricare ar fi intervalul de timp în care se presupune că au ele loc în lumea reală, fiind concentrate în cele câteva ore cât durează spectacolul.

Narațiunea tradițională pune accent pe evenimente, personajele conturându-se în primul rând prin participarea lor la acestea. Chiar dacă există diferențe de grad în această participare, iar procedeele de caracterizare sunt mult mai numeroase, totuși orizontul de așteptare al cititorului de roman este profilat în primul rând pe dominantă factică. În teatru, în schimb, personajul este cel mai important, caracterizându-se direct, prin faptele și cuvintele sale, fără mijlocirea unui narator, acțiunile conturându-se prin participarea personajelor la ele. Accentul pus de narațiunea postmodernă pe personaj este factorul care contribuie cel mai puternic la caracterul teatral al acesteia.

Aceste ingrediente, derivând din naratologia tradițională, sunt interesant de urmărit în analiza pe care Paul Ricoeur o face *Poeticii* lui Aristotel în cartea sa *Timp și narațiune*<sup>37</sup>. Ricoeur discută teoria lui Aristotel punând accent pe perechea *mimesis* – *muthos* (imitație - intrigă), pornind de la observația că, deși *Poetica* nu spune nici un cuvânt despre rolul timpului în experiența poetică<sup>38</sup>, totuși epopeea și istoria sunt văzute de Aristotel sub semnul aceleiași categorii a activității narative<sup>39</sup>. Acest lucru rămâne adevărat în ciuda faptului că narațiunea (poezia diegetică) se opune dramei (tragedia, sau poezia tragică, interesându-l în primul rând pe Aristotel) în cadrul categoriei de *mimesis*, distincția principală dintre cele două fiind că drama este

---

<sup>37</sup> Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. I, trad. Kathleen McLaughlin & David Pellauer, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1984.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 32.

superioară epopeei ca activitate mimetică. Motivul este că, dacă în cea de a doua autorul joacă rolul de narator, mediind, așadar, reprezentarea evenimentelor, în cea dintâi personajele sunt autorii acesteia, apărând pe scenă în plină acțiune<sup>40</sup>. Această distincție, remarcă Ricoeur, nu ne împiedică nicidecum să unim epopeea și drama sub titlul de "narațiune", atâta timp cât folosim termenul în sensul lui Aristotel, deci nu în sensul atitudinii autorului, ci al "obiectului" său, care este *muthos*, adică organizarea evenimentelor.

Pentru evitarea confuziilor, Ricoeur operează o distincție între narațiunea în sens larg (definită ca "ce"-ul activității mimetice) și narațiunea în sens restrâns, ca diegează aristoteliană, pe care el o numește compoziție diegetică. Diferența, însă, este în continuare minimizată, deoarece tragedia are tot ceea ce are epopeea (adică intrigă, personaje, intenție, ritm), plus spectacol și muzică, pe care Aristotel le consideră mai puțin importante, deoarece spectacolul, parte a tragediei, este cel mai puțin tehnic, adică cel mai îndepărtat de actul poetic (al creației). Tragedia, deci, își îndeplinește rolul chiar și fără reprezentarea publică și actori (50b 17-19). Această afirmație pare a contrazice prezumpția de superioritate a tragediei prin personajele sale care se adresează direct. Însă, după Aristotel, forța tragică se manifestă chiar și atunci când tragedia este pur și simplu citită (62a 12). Aristotel contestă rolul spectacolului în virtutea unei forțe tragice inerente în textul scris prin adresarea directă a personajelor (un fel de sublimare a spectacolului, presupus, dacă nu privit, de cititorul care este o altă ipostază a spectatorului). Astfel, de fapt, el atrage atenția asupra unei forțe dramatice a textului epic însuși, din moment ce, în acesta, poetul joacă și el un rol, acela de narator, sau uneori chiar își asumă rolul unui alt personaj, ceea ce atenuază, spune Ricoeur, "opoziția 'modală' dintre imitația (...) diegetică și imitația (...) dramatică, o opoziție, în orice caz, care nu afectează obiectul imitației, intriga" (p. 37).

Lucrurile stau așa pentru Aristotel grație artei poetului de a nu ieși în evidență, exemplul dat în acest sens fiind Homer. Opoziția *mimesis* / *muthos* pare însă a se accentua în romanul modern, cu precădere în cel realist, în care autorul, prin pretenția de omnisciență, este departe de a sta în umbră, ba, dimpotrivă, își asumă puteri depline, demiurgice, așa cum, parodic, face și Fowles în *The French Lieutenant's Woman*. O altă problemă ar fi cea a personajului, pe care Aristotel îl subordonează acțiunii, conform principiului că tragedia nu este imitația oamenilor, ci a acțiunilor acestora (50a 16). Acest lucru este valabil pentru întregul mod narativ, deci și pentru epopee, în acest sens fiind accentuat caracterul narativ al dramei. Aparent, dezvoltarea romanului modern (care, dincolo de modul narativ comun, se diferențiază, prin conținut și abordare, de epopee) pare să infirmă acest lucru, începând cu Henry

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 36.

James, care dă personajului o pondere egală, dacă nu superioară, intrigii. Însă, așa cum arată Frank Kermode, citat de Ricoeur, dezvoltarea personajului înseamnă mai multă narațiune, iar dezvoltarea, ca urmare, a intrigii duce la creșterea complexității personajelor.

Mergând mai departe către romanul postmodern, prin cel modernist, obsedat de personaj, locus al crizei de identitate, intriga se internalizează. Ea se compune acum din evenimente care, de la fluxul conștiinței încoace, au relevanță numai în măsura în care sunt reflectate în viața interioară a personajelor, măsura valorii lor de adevăr. Adevărul, devenit subiectiv, este mai departe relativizat prin faptul că sinele însuși – declarat de Goffman un produs social al actelor performative în care se găsesc indivizii pe scena vieții de zi cu zi, deci, în final, ca o serie de măști actualizate pe rând în funcție de situația concretă – este și el un astfel de adevăr dramatizat, construit în jocurile de limbaj care iau locul comunicării la orice nivel, inclusiv în discursul narativ. Proliferarea modului dramatic și rolul său în construcția adevărului justifică cu atât mai mult unificarea teatralului cu fictivul sub semnul modului narativ în artele postmoderne, în primul rând în roman.

## Rădăcini ale postmodernismului

Postmodernismul, așa cum îl vede Patricia Waugh, ca o fază târzie a gândirii specific estetice de tip romantic<sup>41</sup>, se bazează pe o înțelegere a romantismului ca o constantă culturală ce nu se limitează la o anumită epocă istorică, ci are în vedere revenirea, de-a lungul timpului, a anumitor manifestări artistice ce corespund unei stări culturale de criză. Despre constante culturale am mai auzit; nu puțin cunoscută este cea a lui Eugenio d'Ors, care extinde sensul barocului ca termen menit să desemneze o epocă istorică la acela de stil arhetipal, de categorie universală care, la rândul său, se materializează în diferite epoci istorice, cum ar fi goticul, manierismul, romantismul. După cum vom vedea mai jos, la acestea putem adăuga și postmodernismul.

În acest sens, și mai profitabilă pare a fi triada lui G. Călinescu – clasicism – romantism – baroc<sup>42</sup>. Aceasta interpretează evoluția culturii pe baza alternanței între doctrine estetice de tip clasic – în care primează explicația rațională asupra lumii – , de tip romantic – în care rolul principal revine iraționalului –, urmate apoi de faze decadente ale acesteia din urmă – în care criza se exacerbează până la tensiunea insolubilă între formă și conținut, rezultând într-o exagerare, de tip manierist, a formei. Barocul, izvorât din această criză, reprezintă tocmai supralicitarea formei în

---

<sup>41</sup> Patricia Waugh, op. cit., p. 3.

<sup>42</sup> G. Călinescu, "Clasicism, romantism, baroc", în *Pagini de estetică*, București: ed. Univers, 1990.

căutarea unui nou conținut. Favorizând experimentul prin excelență, barocul evoluează ca o formă culturală ce tatonează noi posibilități de exprimare, încercând, în același timp, să depășească criza prin reprimarea iraționalului. Forma devine astfel sursa canonică a impunerii regulii sistemice (ingredient al gândirii de tip clasic).

În sens istoric, după cum arată Wylie Sypher, barocul intervine ca o instituționalizare a formelor artistice inaugurate de manierism. "Chiar dacă", spune Sypher, "manierismul este o fază a Renașterii înseși, el reprezintă 'disoluția formală a unui stil' – stilul artei renascentiste, bazat pe conceptele de proporție, armonie și unitate."<sup>43</sup> Tocmai această unitate este compromisă de criza culturală; încercând să ascundă spargerea, fragmentarea ei, manierismul maschează conflictul acut între destabilizarea unității și încercarea de menținere a ei printr-o intelectualizare a crizei, tinzând către acel control al iraționalului prin rațional care va fi instituționalizat în baroc. Barocul, curent al reintegrării,

a depășit erezia prin splendoare; n-a argumentat, ci a proclamat; l-a convins pe cel ce se îndoia prin proporția grandorii sale; a legitimat adevărul prin măreție.<sup>44</sup>

Barocul – care preia și dezvoltă "artificiul dramatic" manierist<sup>45</sup> – își "atinge deciziile prin spectacol", își "rezolvă incertitudinile prin exagerarea expresiei carnale, a energiei, masei, spațiului, înălțimii, culorii și luminii". Barocul este "un stil al plenitudinii, capabil să absoarbă și să transforme robust în grandoare orice fel de realism", o "artă a superlativelor". Mai mult decât atât,

Deși atât manierismul, cât și barocul, sunt stiluri autentice, nu trebuie să uităm că arta barocă adesea izvorăște direct din stilul grandios al Renașterii.<sup>46</sup>

Recunoaștem, în acest scenariu, o obsesie a dublului ce ar putea oglindi retrospectiv, cu destul succes, propensiunea schizofrenică a postmodernismului: raționalismul apolinic, subminat de un subconștient dionisiac. Cel dintâi va culmina curând în neoclasicism, pe care Sypher preferă să-l numească "academism" sau baroc târziu (păstrând astfel sugestia de criză culturală reprimată mai degrabă decât depășită). Cel de al doilea este un reflex al spiritului renascentist, nostalgic după Antichitatea greco-romană. Dacă Renașterea privește înapoi către Antichitate cu conștiința depărtării în timp, și, totodată, cu fascinația redescoperirii, neoclasicismul încearcă să facă, din

---

<sup>43</sup> Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700*, Garden City, New York: Doubleday, 1955, p. 102.

<sup>44</sup> Ibid., p. 181.

<sup>45</sup> Ibid., p. 140. Exemplul cel mai elocvent al acestui artificiu dramatic este, după Sypher, drama elizabetană.

<sup>46</sup> Ibid., pp. 182-183.

nou, același lucru. O face însă într-un mod corect, academizat, sistematizat prin reguli stabilite în "conversații" ca cele pariziene, ce preiau, spune Sypher, în "standardele lor judicioase", splendorile baroce ale Romei.<sup>47</sup>

Relația dintre neoclasicism (sau "barocul târziu") și baroc este asemănătoare celei dintre postmodernism și modernism. Diferența cea mai evidentă este că, dacă barocul și neoclasicismul încercau să repună în scenă Antichitatea, modernismul și mai ales postmodernismul (debarasat de căutarea elitistă a originalității și legitimând total imitația), într-o exaltare pre-apocaliptică de secol XX, încearcă același lucru cu privire la tradiția culturală privită în totalitatea ei. Acest joc de deconstrucție și reconstrucție, menit să cuprindă secole întregi de istorie culturală a omenirii, este un gest cel puțin la fel de hazardat ca speranța neoclasicilor că vor putea conține iraționalul în discursul rațional, dualitatea rațiune / nebunie pe care o teoretizează Foucault.<sup>48</sup>

Tocmai în această dualitate, ai cărei poli sunt într-un conflict ireconciliabil, trebuie căutate acele "rădăcini ale postmodernismului". Folosim termenul pentru a ne referi la acele epoci istorice care, printre multe altele, sunt favorizate, pentru că împărtășesc cu postmodernismul și romantismul acea mentalitate a crizei la care se referă Patricia Waugh. Acestea constituie oglinzile în care postmodernismul, întorcându-și privirile înapoi, aspiră să se reflecte în procesul continuu de construire a propriei identități. Aceste epoci culturale precedente, posibile alter-ego-uri, măști salutare ale postmodernismului, percepute ca absolut necesare pentru a ascunde criza acută de conținut, originalitatea ca ingeniozitate a combinațiilor pastişizante, sunt epoci în care, de asemenea, cunoașterea era o aventură a imposibilului. În această aventură se mimează centralitatea subiectului cunoașterii (preluată de umanismul renascentist) ca unică modalitate de acces la această cunoaștere.

Felul în care Sypher, numind neoclasicismul "baroc târziu", expune caracterul construit al acestuia, furnizează o linie interesantă de abordare a continuității alternanțelor rațional-irational în istoria culturii umane. Foucault, în *Istoria nebuniei în epoca clasică*, descriind instituționalizarea nebuniei de către rațiune, prin izolarea ei în azil, demonstrează subminarea discursului rațional prin ceea ce va deveni originea dublului său marginalizat, a alterității. Incompletitudinea proiectului iluminist pe care o proclamă postmodernismul<sup>49</sup> vine dintr-o insuficiență a rațiunii ca

---

<sup>47</sup> Wylie Sypher, op. cit., p. 252.

<sup>48</sup> Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, ed. cit.

<sup>49</sup> Plecând de la afirmația lui Habermas că postmodernismul "e incomplet mai degrabă decât epuizat, deoarece credința acestuia în centralitatea rațiunii ca fiind cheia eliberării omului a fost compromisă de acomodarea cu forțele capitaliste de eficiență, care definesc rațiunea din ce în ce mai mult în termenii unei expertize înguste și specializate" (*The Philosophical Discourse of Modernity*, trad. F.G. Lawrence, Oxford: Polity Press, 1987), Patricia Waugh își bazează pe acest caracter incomplet teoria despre relația de continuitate în care se află postmodernismul cu tradiția. (op. cit., p. 28).

fundament al cunoașterii, pe o coexistență a raționalului și a iraționalului ce rezultă în decadent.

Continuitatea culturii occidentale este explicată de Camille Paglia tocmai în termenii acestei decadente, văzute ca provenind, de asemenea, din Antichitatea greco-romană, în următorii termeni, care dau întâietate evidentă măștii asupra originalului:

Republica romană a făcut din *persona*, masca de lemn a teatrului grecesc, o entitate legală, conturată precis în manieră apolinică. Decadența romană, ingenioasă în plăceri și cruzimi, era o reacție împotriva și un comentariu satiric la adresa austerității acelor *personae* republicane, o profanare a cultului strămoșilor. Republica față de imperiu era asemeni clasicismului față de elenism, unitatea față de multiplicitate. Reverența chthoniană a religiei romane s-a transformat în orgie dionisiacă, acum disociată de natura fertilă (...).

Adevărata orgie grecească însemna pierderea mistică a sinelui. Dar în orgia romană imperială, *persona* a continuat. Decadentul roman își ținea treaz ochiul apolinic în timpul banchetului dionisiac. Cunosătorul alexandrin s-a transformat de astă dată în individul la modă. Ochiul plus orgia înseamnă decadentă. (...) Urmașul teatrului grecesc nu este teatrul roman, ci sexul roman. Decadența romană nu a fost niciodată egalată în proporții, pentru că alte locuri și timpuri n-au avut parte de acea imensă masă de forme clasice pe care să le corupă.<sup>50</sup>

Trasând astfel originea decadentei în cultură până la tensiunea între apolinic și dionisiac așa cum a fost ea preluată de cultura romană de la cea grecească, Camille Paglia stabilește între cele două mari civilizații ale antichității o relație similară. Această relație are valoare de arhetip, dat fiind primatul său, celei dintre Renaștere și baroc (trecând prin tensiunile manierismului), clasicism și romantism, modernism și postmodernism. Desigur, pe măsură ce ne depărtăm de modelul antic și ne apropiem de contemporaneitate, mișcarea, în fiecare din aceste cazuri, de la curentul exemplar, canonic, la curentul ulterior, decadent, se produce din ce în ce mai departe de modelul clasic, din ce în ce mai aproape de pastșizarea acestuia din urmă.

Această înșiruire de perechi bipolare, reîntruchipări din ce în ce mai îndepărtate ale perechii apolinic/dionisiac, este încununată de încercarea donquijotescă a postmodernismului de a trage linia și a aduna. Gestul presupune asumarea rolului de interpretare a interpretării, de mască a măștii, în care originalitatea nu mai poate fi atinsă decât tocmai prin perfecțiunea pastșei. Postmodernismul instituționalizează tocmai tensiunea din cadrul acestor perechi, asumându-și masca manieristă a excesului de formă. Maniera înseamnă decadentă, în

---

<sup>50</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London: Penguin, 1992 (cf. New Haven: Yale University Press, 1990), pp. 130-131.



sensul supralicitării conștiinței de sine, oricât de îndrăzneț ar fi experimentul, în sensul aceluși ochi treaz ce supraveghează orgia, după cum spune Paglia. În postmodernism, această conștiință a propriei decadente, a formei – fostă reflectare a regulii canonice – transformate în joc, deposedate de autoritate, ca în discursul metafictional al romanului autoreflexiv, devine ideea principală.

Și, întorcându-ne la incursul nostru în căutarea rădăcinilor postmodernismului, se pare că acestea sunt de găsit nu atât în epocile culturale precedente de factură romantică, ci, mai ales, în epocile de tranziție, marcate de semnul decadentei (pe care, este adevărat, romantismul și-o însușește). În actul său de reinterpretare a unei epoci culturale, postmodernismul este interesat nu de epoca respectivă în sine, ci de tensiunea dintre aceasta și epoca precedentă sau cea următoare. El este, deci, interesat de ipostazele dramatice ale tensiunii existente între orice epocă trecută (întruchipare, într-o anumită ipostază, a canonului cultural) și contemporaneitatea postmodernă care este nu atât anti-canonică (anti-canonic în sens revoluționar era modernismul), ci, mai degrabă, a-canonică.

Aplicând conceptul de decadentă, trebuie să fim conștienți tot timpul de semnificațiile acestui concept, el însuși ambivalent (Paglia văzându-l ca pe o reflectare artistică a tensiunii dintre apolinic și dionisiac). Patricia Waugh, pornind de la observațiile lui Nietzsche în *Cazul Wagner*, clasifică decadența în două categorii:

una lipsită de conștiința de sine (boala ce-și asumă masca sănătății), modul mincinosului care înșeală prin imitarea adevărului, a moralității convenționale, resentimentul, impulsul răzbunării împotriva vieții ancorate în auto-decepție,

și o decadentă pozitivă:

o conștiință a puterilor noastre de a ficționaliza, care ne vor împiedica să acceptăm o altă ficțiune a voinței de putere a altcuiva ca fiind adevărul validat colectiv al mitului.<sup>51</sup>

Am fi tentați, cum pare să sugereze Patricia Waugh – care preia îndemnul lui Nietzsche privind necesitatea de a distruge falsele mituri care ne leagă de credința în rațiunea subiectului, încurajând ficțiunile provizorii ca soluții împotriva crizei totalității – să considerăm că postmodernismul corespunde celui de al doilea tip de decadentă, cea pozitivă. Puterea de a ficționaliza rezonază cu constructivismul lui Brian McHale și cu "micile istorisiri" ale lui Lyotard. Pe de altă parte, însă, nu trebuie să uităm fascinația postmodernismului pentru alteritate, pentru dublul exclus,

---

<sup>51</sup> Patricia Waugh, op. cit., p. 13.

pentru anormal, abject, imoral (sau amoral), chiar, în ultimă instanță, pentru acea orgie romană pe care Camille Paglia o vede ca o reflecție a tensiunii inevitabile între apolinic și dionisiac. Postmodernismul legitimează culturile de masă și subculturile minoritare de orice fel, anulând, în mare măsură, categoriile morale ce operau înainte, în numele fascinației pentru multiplicitate. El este, astfel, decadent în ambele sensuri, ducând mai departe acea estetică a urâtului și a descompusului inaugurată oficial de modernism (dar care e mai veche decât acesta, cu origini în grotesc și în manierism), trăsătura cea mai izbitoare, poate, a actului său reinterpretativ fiind repovestirea istoriei prin aplicarea, în narațiunile sale ce se fac și se desfac, a fascinației neo-istoriste pentru marginal.

În curente de avangardă de la începutul acestui secol trebuie să căutăm, se pare, cheia ingredientelor postmodernismului, a fascinațiilor sale pentru diverse epoci trecute. Atunci, gândirea istorică exprimată în artă începea să evolueze spre genealogie, în sensul în care o definește Foucault în *Cuvintele și lucrurile*.<sup>52</sup> Genealogia, spre deosebire de istorismul tradițional, care caută originile evenimentelor, deci, de fapt, esența acestora, este un mod ne-esențialist de tratare a istoriei, demonstrând că evenimentele care se petrec nu au o direcție determinată teleologic, ci sunt guvernate de același hazard ca orice ficțiune imaginară. Ca atare, genealogia este definită ca "o filosofie a evenimentului", o metodă de analiză care trasează procesele inegale și aleatorii de dispersie, acumulare și suprapunere care constituie un eveniment.

Subiectul uman este elementul prin care acționează toate aceste forțe interactive, lipsa lor de determinare metaistorică, logică, demonstrând că sinele nu mai are nici el continuitate și coerență. El evoluează într-o mascaradă în care, după cum arată Erving Goffman, nu este decât "imaginea pusă cap la cap din implicațiile expresive ale șirului de evenimente", "un fel de actor într-un joc ritual care face față, onorabil sau nu, diplomatic sau nu, rigorilor contingente impuse de situație", "masca pe care individul o poartă în situații sociale, dar, de asemenea, ființa umană din spatele măștii, care decide ce mască să poarte."<sup>53</sup> Construcția sinelui în această complexă mascaradă, implicând o multitudine de identificări, de ficțiuni și de strategii de supraviețuire, între care narcisismul este un aspect al aceleiași crize de identitate, se reflectă, după cum arată Stephen Frosh, într-o deconstruire a imaginii sinelui, reflectat în oglinda spartă.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, București: Univers, 1996, trad. de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu (cf. *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966).

<sup>53</sup> Erving Goffman, "On Face-work", 1955, în Charles Lemert și Ann Branaman, eds., *The Goffman Reader*, Oxford: Blackwell, 1997, p. xlvii.

<sup>54</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, London: Macmillan, 1991.

Ca urmare a acestei dezintegrări a sinelui, trupul, în reprezentările sale, nu mai apare ca loc al unui sine coerent, guvernat de procese istorice evolutive, ci ca "suprafața marcată de evenimente", proiecția spațială a unui "sine disociat", adoptând iluzia unei unități substanțiale și a unui volum în perpetuă dezintegrare.<sup>55</sup> O astfel de dezintegrare poate fi recunoscută în abordările deconstruative din artele vizuale ale secolului XX, inaugurate de portretul cubist. Portretele lui Picasso, în care figura umană este schematizată prin reducerea la linii drepte și unghiuri este suplimentată de descentralizarea perspectivei, prin deplasarea ochilor personajelor reprezentate.

Problematica ochiului – organ al observației, al deschiderii sinelui cunoscător către lume –, în contextul deconstruirii expresiei artistice, sugerează asociația făcută de Camille Paglia: "Ochiul plus orgia înseamnă decadentă". Se atrage astfel atenția, pe de o parte, asupra noii conștiințe de sine a artei, pe de altă parte asupra legitimării amoralului, a perspectivei multiple și a semnificațiilor polivalente (a se vedea *Domnișoarele din Avignon* ale lui Picasso).

Mergând mai departe decât cubismul, suprarealismul, printr-o serie de trăsături specifice, pare a fi curentul de avangardă care prefigurează în cea mai mare măsură starea de spirit și abordările artistice ale postmodernismului. Prima trăsătură comună este descompunerea și recompunerea realității după principiile subconștientului irațional, revalorizarea visului – a se vedea Salvador Dalí și cucerirea miraculosului, care reia, într-un fel, mitologia, reconstruită pe bazele celei creștine, a poetului și pictorului englez romantic William Blake. Blake descompune mitologia creștină și o recompune după regulile propriei sale imaginații (ajungând la reprezentarea divinității prin mai multe personaje reprezentând diferite fațete ale acesteia – Los, Urizen, Orc etc.). Dalí – atât în picturile sale, cât și în textele-manifest ale suprarealismului – descompune, tot astfel, realitatea și o recompune după regulile propriei imaginații.

Plecând de la vis, explicația cea mai facilă (singura explicație, de fapt) a fantasticului, postmodernismul, evoluând, după cum demonstrează Brian McHale, pe dominantă ontologică, este în căutare de lumi posibile, pe care și le confecționează în termenii (sau după modelul) literaturii SF, dublul romanului postmodern în cultura de masă.<sup>56</sup> Într-adevăr, ca și narațiunea postmodernă, literatura SF inventează lumi alternative, dând frâu liber imaginației în acest act de suplimentare a realității cunoscute prin versiuni care, deși formate din ingredientele realității, le recompune în alte modalități, obținând – într-o manieră despre care putem spune, mai departe, că este asemănătoare propensiunii constructiviste a curentului suprarealist – realități noi.

---

<sup>55</sup> Lois McNay, *Foucault: A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press, 1994, p. 84.

<sup>56</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, ed. cit.

Suprarealismul împărtășește cu postmodernismul o fascinație pentru tema dublului, care își are și ea originea în epoci culturale manieriste, decadente. O ipostază timpurie a acestei teme, cu sugestii legate de fațetele multiple ale identității, sunt picturile lui Arcimboldo, unul dintre precursorii suprarealismului, după cum demonstrează, într-o analiză a rădăcinilor suprarealismului, Sarane Alexandrian<sup>57</sup>. Dublul este reprezentat prin intermediul măștii – preluată de suprarealiști din artele vizuale și teatrul african și oriental –, cu funcția sa contradictorie de a ascunde și în același timp de a revela originalul din spatele său. Antonin Artaud, în teatrul cruzimii, reiterând semnificații ritualice, folosește masca tocmai în virtutea capacității sale de a revela iraționalul de dincolo de rațional, de dincolo de text.<sup>58</sup> Teatrul anti-reprezentational al lui Artaud (cu ritualismul lui epifanic care, după Camille Paglia, este semnul artei decadente<sup>59</sup>), despre care Derrida spune că restaurează "vorbirea dinaintea cuvintelor" și "dezordinea empirică a viselor spontane" dincolo de sclavia reprezentării, este prin excelență un teatru al dublului, capabil să imagineze alteritatea în termeni care scapă discursului rațional.<sup>60</sup>

Motivul măștii, pe lângă revalorizările sale în teatru, devine la Erving Goffman o metaforă a dualității sinelui performat în interacțiunile din viața socială, dar și ființa umană din spatele măștii, care decide ce mască să poarte.<sup>61</sup> Caracterul strict performativ, anti-esențialist, al sinelui pe scena socială va evolua în postmodernism sub forma măștii dincolo de care nu se mai află nimic, a măștii ca simulacru, în sensul conferit de Baudrillard, ascunzând o criză de identitate.

În sfârșit, legat de tema măștii, suprarealismul împărtășește cu celelalte curente de avangardă fascinația pentru culturi percepute, din perspectivă europeană, ca exotice (în cazul suprarealismului se remarcă preferința pentru arta Oceaniei în opoziție cu arta africană, cum ar fi teatrul balinez speculat de Artaud). Este, desigur, binecunoscut exotismul artelor de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, ale cărui sensuri sunt numeroase. Suprarealismul, însă, în actul său de descompunere și recompunere a realității, preia elemente non-europene și le include în propriul său discurs. El inaugurează astfel un dialog al sinelui cu alteritatea în care, prin oglindirea reciprocă, fiecare se descoperă, care prefigurează interculturalismul postmodern (teatrul lui Artaud este exemplul cel mai evident). În plus, acest dialog face parte dintr-un gest reinterpretativ ce are loc în același mod ca și dialogul cu trecutul,

---

<sup>57</sup> Sarane Alexandrian, *Surrealist Art*, London: Thames and Hudson, 1970, p. 14.

<sup>58</sup> Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, transl. Victor Corty, London: Calder & Boyars, 1970 (cf. *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1956).

<sup>59</sup> Camille Paglia, op. cit., p. 490.

<sup>60</sup> Jacques Derrida, "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation", în *Writing and Difference*, London and New York: Routledge, 1978, pp. 234-242.

<sup>61</sup> Erving Goffman, "On Face-Work", cf. *The Goffman Reader*, ed. Charles Lemert & Ann Branaman, Oxford: Blackwell, 1997, p. xlvii.

pregătind situarea postmodernismului în poziția sa spațială și temporală contradictorie, la granița dintre perioade istorice și spații cultural-geografice.

Suprarealismul, prin sugestiile sale trimitând către prezent și trecut, este o bună cheie de descoperire a acelor epoci culturale pe care le-am numit "rădăcini ale postmodernismului", deoarece în suprarealism sunt vizibile influențe pe care mai apoi postmodernismul, cu multitudinea și confuzia sa de limbaje, le face mai puțin evidente. Caracterul manierist, decadent, al suprarealismului, printr-o afirmare a iraționalului ordonată însă de o supraîmpunere a mentalului, relevă conflicte puternice, amintind clar de opoziția dintre apolinic și dionisiac. Rezultatul este o expresie artistică a contrastelor, care se inspiră la nivel tematic și formal din etapa târzie a Antichității grecești (perioada elenistă și arta Imperiului Roman<sup>62</sup>), manierismul sfârșitului Renașterii (Shakespeare în unele piese și în sonetele dedicate doamnei brune<sup>63</sup>), secolul XVIII târziu, sfârșitul neoclasicismului și preromantismul (Blake, ale cărui picturi declanșează asociații tematice și compoziționale cu Dalí), romantismul însuși, mai ales în faza târzie (Coleridge și Byron, care scriu despre ipostaze decadente ale sinelui în criză fascinante pentru postmoderni – v. *Possession* de A.S. Byatt), post-Romantismul (poezia și pictura victoriană, mai vizibil decât proza, în special prin pre-rafaeliți, Browning, Swinburne) și, desigur, mișcările de avangardă de la începutul secolului, contemporane cu suprarealismul, la rândul lor post-romantice în multe privințe, precum și marii moderniști (Joyce în *Portretul artistului din tinerețe*, *Ulysses* și *Finnegans Wake*, Hemingway, în special în povestiri).

Această listă, oricât ar părea de prolixă (cu atât mai mult cu cât spațiul nu ne permite s-o justificăm decât, parțial, mai jos, pe cazuri concrete) nu este exhaustivă și nu are intenția de a generaliza, ci doar de a semnala niște tendințe vizibile în cazurile concrete ce urmează a fi discutate. Sursele de inspirație ale gestului reinterpretativ postmodern cuprind o mulțime de alte fenomene culturale și de autori izolați. Ceea ce îl leagă însă de aceste epoci și curente este exprimarea, în ciuda entuziasmului revoluționar afirmat în manifeste, a unei răcirii a pasiunii artistice a cărei origine Wylie Sypher o vede în potențialul de Kitsch a barocului, prefigurând ceea ce Fredric Jameson numește, în postmodernism, "declinul afectului"<sup>64</sup>. După cum putem constata în urma examinării acestor epoci de tranziție, respingerea tradiției imediat precedente trece printr-o etapă de revoltă artistică – așa cum se întâmplă în modernism – ajungând apoi la o răcire a pasiunii, o acceptare a manierei în virtutea căreia, în postmodernism, pastașa ironică ia locul revoltei.

---

<sup>62</sup> Camille Paglia, op. cit.

<sup>63</sup> Wylie Sypher, op. cit.

<sup>64</sup> Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", în *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison și Paul Wood, Oxford: Blackwell, 1996, p. 1077.

Realitatea reconstruită în arta postmodernă nu mai are scopul de a reprezenta realitatea obiectivă, ci de a o evita, fie prin atitudini anti-reprezentationaliste de tipul celei a lui Artaud (legitimând arta ca viață în sine), fie prin re-reprezentări ale unor realități culturale, distanțate de cea prezentă fie în timp (cum va încerca să demonstreze mai departe capitolul de față), fie în spațiu (după cum va demonstra capitolul următor). Aceste gesturi reinterpretative au loc după un model teatral, care constă în repuneri în scenă – așa cum mai mulți regizori pot, de nenumărate ori, să monteze același text dramatic de fiecare dată altfel –, dublat de un act narativ care face legătura între o istorie imaginată și prezent. De aici caracterul spectacular, adesea exhibiționist până la Kitsch, menit să șocheze prin ingeniozitatea asocierilor, al artelor postmoderne, care în același timp evoluează, după cum arată J.F. Lyotard, pe modelul cunoașterii narative.

Modalitatea cea mai frecventă în care această cunoaștere narativă este posibilă în artele postmoderne este comentariul meta-artistic, adesea orientat istoriografic. După cum sugerează pictura *Las Meninas* de Joel-Peter Witkin (1987)<sup>65</sup>, reprodusă pe coperta volumului antologic *Metafiction* de Mark Currie<sup>66</sup>, metaficțiunea – desemnată de Linda Hutcheon ca fiind genul postmodern prin excelență – este cel mai bine reprezentată de metaficțiunea istoriografică. Revenind la discuția purtată mai sus despre acest gen care își depășește voit granițele formale și temporale, Umberto Eco – care îl practică, teoretizându-l în același timp – se bazează pe el pentru a demonstra că postmodernismul este un termen folosit

din ce în ce mai retroactiv: mai întâi a fost aplicat scriitorilor sau artiștilor activi în ultimii 20 de ani, apoi a atins începutul secolului, apoi s-a întins și mai departe înapoi.<sup>67</sup>

Folosind drept pretext această remarcă ironică, Eco sugerează că postmodernismul – "termenul modern pentru manierism în sens de categorie metahistorică" – este

nu un curent de definit cronologic, ci, mai degrabă, o categorie ideală (sau, mai degrabă, un *Kunstwollen*, un mod de operare)<sup>68</sup>,

în asemenea măsură încât fiecare perioadă are propriul său postmodernism, pe care, deci, metaficțiunea istoriografice îl redescoperă. Așa se face că, în reinterpretarea unor epoci istorice și culturale trecute, narațiunea postmodernă își definește propriul caracter.

<sup>65</sup> Madrid. Centro de Arte Reina Sofia.

<sup>66</sup> Ed. cit.

<sup>67</sup> Umberto Eco, din "Reflections on the Name of the Rose", London: Secker & Warburg, 1985.

<sup>68</sup> Idem.

## În căutarea condiției postmoderne: *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles

Încă de pe prima pagină, dinainte ca cititorul să pătrundă între granițele spațiului diegetic, *The French Lieutenant's Woman* își anunță statutul de produs estetic diferit de cele obișnuite, mai întâi printr-un fel de declarație de intenție a autorului:

Autorul și editorul îl asigură pe cititor că nu sunt erori de paginatie în ultimul capitol al acestei povestiri.<sup>69</sup>,

apoi printr-un motto din Marx cu privire la emancipare (deci un motto din epocă, despre una dintre preocupările acesteia, așa cum vor mai fi multe altele, la începutul fiecărui capitol). Autorul pare a simți din plin nevoia de a-și introduce romanul, căci la acestea se adaugă un al treilea nivel de distanțare față de subiectul narațiunii, care, în maniera tradițională destul de frecventă în secolul XIX, la care se face referire, furnizează substitute de titluri pentru fiecare capitol prin motto-uri din autori (romancieri, poeți, esești, savanți) victorienii. Materialul capitolului care urmează după fiecare astfel de motto este în consecință astfel organizat încât pare a fi o demonstrație narativă – un fel de relatare (în sens lyotardian, am putea spune) de fapte-suport în favoarea tezelor filosofice sau științifice enunțate în acesta.

Astfel, primul capitol – scenă introductivă, care situează într-un moment personajele principale în spațiul simbolic cel mai important din roman, cheiul de la Lyme Regis – are ca motto un fragment din *The Riddle (Ghicitoarea)* de Thomas Hardy. Acesta nu numai că introduce tematic motivul necunoscutei – o ea, numită Sarah Woodruff, întruchipare a eternului mister feminin care va fi intens problematizat în roman –, ci anunță natura enigmatică a personajului principal și, prin semnătura lui Hardy - scriitor victorian târziu, premodernist, preocupat și el, în romane cum ar fi *Tess d'Urberville*, de condiția femeii în epoca victoriană – tema principală a romanului. Într-adevăr, Fowles își alege oarecum ca model figura lui Hardy, unul dintre scriitorii pe care îi admiră (un altul fiind D.H. Lawrence, el însuși, în mare măsură, un discipol al lui Hardy). Se pot trasa cu ușurință paralele între Sarah și Tess, cel puțin în privința situației spațio-temporale și a tratamentului de către societate, dacă nu în sens psihologic și comportamental. Și, poate, ca și Hardy – care scria despre epoca victoriană contemporană lui –, Fowles, prin romanul său situat într-o epocă victoriană filtrată prin ochiul său postmodernist în permanență treaz, scrie tot

---

<sup>69</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Triad/Granada, 1981, p. 5, t.a. Următoarele referiri la acest volum vor fi indicate în text prin numărul paginii.

despre contemporaneitate, despre anul 1967, văzut prin intermediul unor evenimente fictive care, de dragul demonstrației naratoriale, se presupune că s-au petrecut cu 100 de ani mai devreme.

Acesta este al patrulea nivel de distanțare față de subiectul narațiunii (după declarația de intenție și motto-urile din Marx și Hardy): comentariile introduse în text, care deconstruiesc în permanență iluzia de discurs narativ victorian (ale cărui rigori retorice Fowles le cunoaște foarte bine și pe care le poate stăpâni perfect atunci când alege să o facă). Acest act de deconstrucție se petrece într-un continuu dialog între "atunci" și "acum", în care naratorul este evident situat nu în epoca victoriană în care se petrece narațiunea, ci în același prezent în care autorul real, Fowles însuși, își scrie romanul. Într-adevăr, comparații cu gusturile, percepțiile, cunoștințele actuale, chiar cu fapte care s-au petrecut după încheierea perioadei istorice acoperite de acțiunea romanului sunt tot timpul prezente în text. Scopul lor pare a fi de a nu-l lăsa pe cititor să se prindă în mrejele melodramei de foileton victorian, ci să-și țină trează tot timpul puterea de observație de cititor activ postmodern.

Prin comentariul său critic la adresa practicii narrative, cât și prin aparența de pretins roman victorian târziu, *The French Lieutenant's Woman* mimează conservatorismul formal. În același timp, însă, se respinge inovația, din moment ce naratorul (identificat, în virtutea identității postmoderne dintre viață și ficțiune, cu autorul) privește aparent cu nostalgie înapoi către ceea ce constituie nici mai mult, nici mai puțin decât canonul literar plin de autoritate scolastică al romanului victorian, pe care modernistii îl respinseseră cu atâta furie. Fowles creează, astfel, un orizont de așteptare în romanul britanic care va mai fi, de aici înainte, satisfăcut în repetate rânduri de scriitori ca Graham Swift, Julian Barnes, Peter Ackroyd, A.S. Byatt, Rose Tremain, Jeanette Winterson etc.<sup>70</sup> Mulți dintre aceștia, critici literari sau profesori de literatură, scriu metaficțiune istoriografică din perspectiva avizată a unor buni cunoscători atât ai epocilor istorice la care se referă, cât și ai convențiilor narrative și reprezentărilor conceptuale valabile în aceste epoci, fiind, așadar, capabili să le descompună și să le recombine polemic din perspectivă actuală.

Salutat de unii critici, la data apariției sale, ca o revitalizare a romanului istoric, criticat de alții ca o "imitație nerușinată a vechilor convenții"<sup>71</sup>, *The French Lieutenant's Woman* readuce în scenă motivul triumphiului amoros, combinat cu problematica emancipării femeii formulată în termeni narativi. Pe lângă Hardy, acestea amintesc de George Eliot. Prezente sunt și ecouri din Nathaniel Hawthorne, grație sugestiilor ce trimit la *The Scarlet Letter* (*Litera stacojie*), prin cuvintele prin care Sarah, eroina principală, se referă la statutul ei marginal în societatea bună:

<sup>70</sup> V. Susana Onega, op. cit., p. 94.

<sup>71</sup> Walter Allen (1970) și John Prescott (1972), cf. Susana Onega, "British historiographic metafiction", în Mark Currie, ed., op. cit., p. 95.



"femeia stacojie din Lyme" (p. 107). Sigur că măsura în care Fowles face apel la aceste texte precedente este atât de neobișnuit de mare încât pare să justifice acuzația de lipsă flagrantă de originalitate; dar această acuzație este rezultatul unei neînțelegeri profunde a intenției autorului, care, departe de a încerca, prea târziu, să scrie un roman victorian, face un gest absolut sincron cu practica metafictională contemporană lui. El construiește o iluzie, cu scopul exclusiv de a o demonta după aceea. Dimensiunea istorică adăugată comentariului auctorial metafictional, prin care *The French Lieutenant's Woman* este, mai degrabă decât un roman istoric, unul pseudo-istoric, face ca acesta să inaugureze, după părerea mai multor critici<sup>72</sup>, metaficțiunea istoriografică în literatura britanică (și nu numai).

La nivelul povestirii, *The French Lieutenant's Woman* pare a nu avea nimic nou față de romanul victorian clasic, în afară, poate – dar asta presupune o privire dincolo de suprafața desfășurării factice – de tonul care exagerează caracterul arhaic al limbii engleze din secolul XIX, care, după cum recunoaște Fowles însuși, nu era chiar atât de diferită de cea din zilele noastre.<sup>73</sup> Intenția recunoscută de înșelătorie prin limbajul victorian contrafăcut este unul dintre procedeele care conferă romanului caracterul său metafictional, de comentariu, de roman, de fapt, despre romanul victorian (a cărui supremă sinteză teoretică este capitolul 13) dincolo de orice alt subiect despre care Fowles se poate preface ca scrie.

Următorul indiciu că lucrurile stau așa este diferența dintre mentalitatea naratorului și cea a personajelor – sau a unora dintre personaje, manifestată într-un permanent dialog între "atunci" și "acum", cu comparații și comentarii făcute din perspectiva maturității istorice a secolului XX, încă din primul capitol. Acesta ne prezintă teatral, ca într-o scenă de deschidere a unei piese, personajele principale. Mai întâi ni se înfățișează respectabilul cuplu victorian logodit, Ernestina și Charles. Cel de-al treilea personaj – Sarah Woodruff, figura centrală a romanului –, descris în acest stadiu cu o însuflețire romanțios-sentimentală pe care n-o putem lua în serios (primul indiciu al faptului că naratorul, în timp ce se joacă de-a regizorul, aranjând personajele în scenă înainte de debutul acțiunii, este angajat într-o mascaradă care o suplimentează pe a acestora), este declarat de la început a nu fi tocmai un personaj, ci, spune Fowles, "o figură din mit", care nu pare a trăi în aceeași realitate istorică:

Hainele ei erau negre. Vântul le mișca, dar silueta stătea nemișcată, uitându-se fix, uitându-se la mare, mai degrabă ca un memorial viu în cinstea înecaților, o figură din mit, decât un detaliu real al zilei aceleia provinciale. (p. 9).

<sup>72</sup> V. Susana Onega, op. cit. și Frederick M. Holmes, "The novel, illusion and reality: the paradox of omniscience in *The French Lieutenant's Woman*", în Mark Currie, op. cit., pp. 206-220.

<sup>73</sup> John Fowles, "Notes on an Unfinished Novel", în *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, ed. Malcolm Bradbury, Fontana, 1973, p. 139.

Mai există un al patrulea personaj, întruchiparea naratorului ca "spion local", al cărui "telescop" e o metaforă a intruziunii tradiționale a naratorului victorian. De-a lungul romanului, Fowles când mimează excesiv această intruziune, când pretinde că o eludează cu desăvârșire, militând pentru o libertate a personajelor pe care o contrazice în fiecare clipă comentariul – pretins exterior – al aceluiași narator în omnisciența sa regizorală. Cititorul, care suspectează de la început triumphiul care se va forma, se lasă prins cu plăcere în manipularea auctorială. Iluzia este întreținută chiar și după celebrul capitol 13, în care autorul se autodemască, aceasta fiind cu atât mai eficientă cu cât Fowles reușește să creeze efectul paradoxal al unei narațiuni care e în același timp credibilă pe plan realist și artificială în autoreflexivitatea sa.

Diferențele reale față de romanul victorian se dezvăluie însă unei analize naratologice capabile să pătrundă la nivelele microtextuale. Dublul efect de realism și artificialitate este rezultatul unei subtile manevrări a figurilor auctoriale. O ipostază în care acestea sunt inserate în text este cea demiurgică (după cum se afirmă în capitolul 13, în virtutea

... unei convenții universal acceptate în epoca povestirii mele: că romancierul șade de-a dreapta lui Dumnezeu (p. 85).

O întruchipare a acestei variante este autorul victorian, cu barbă, din capitolul 55, care se întreabă privind-l pe Charles adormit în vagonul de tren:

Acum te-aș putea folosi? Acum ce-aș putea să mai fac cu tine?<sup>74</sup>.

O altă ipostază este cea de spioni, ca personajul cu telescop din primul capitol, sau autorul franțuzit cu lornion. Acesta din urmă aduce cu sine un ecou de *nouveau-roman* și anulează finalul fericit care de-abia a avut loc, cu un gest corector ce răstoarnă convenția victoriană.

Jocul figurilor auctoriale se întrepătrunde cu un mult mai complex labirint de jocuri de limbaj care subminează discursul romanului victorian prin breșe și contradicții din registrul postmodern. Este interesant, în acest context, să revenim la observațiile lui Michael Riffaterre despre construcția verbală, "gramaticală", a adevărului ficțional și mijloacele prin care romanul realist – romanul victorian fiind,

---

<sup>74</sup> Scena trimite aluzii intertextuale la eseul Virginiei Woolf "Mr Bennett and Mrs Brown" din *The Common Reader* (1925), în care autoarea critica maniera scriitorilor tradiționaliști ca Arnold Bennett, respingând maniera omniscientă, demiurgică în care acestea își construiesc personajele, ca pe niște marionete lipsite de libertate. Fowles cochetează cu acest rol auctorial tocmai cu scopul de a-l contrasta cu cel pe care și-l asumă în capitolul 13, de autor pentru care măsura credibilității unui personaj este capacitatea lui de a nu-și asculta creatorul.

cel puțin teoretic, o întruchipare a acestuia – produce (paradoxal) o idee de adevăr ca funcție a ficționalității sale. Există în text motivații narative extrem de consistente, compensând pierderea verosimilității prin sugestia faptului că artificialitatea lor extremă ascunde un adevăr pre-textual. Spre exemplu, umorul și parodia presupun adevărul obiectelor lor<sup>75</sup>, cum ar fi, în cazul nostru, pretenția de adevăr a canonului victorian însuși. Există o serie de semne ale "ficționalității ficțiunii", cum ar fi: intruziunile auctoriale sau naratoriale, autori multipli, metalimbaj glosând limbajul narativ, nume emblematice, incompatibilități între vocea narativă și punctele de vedere ale personajelor, excesele mimetice (înregistrări ale unor conversații sau gânduri neimportante), farse mimetice exagerând gesturi puțin probabile, în intenția de a demonstra sentimente puternice, a căror artificialitate este reflexul pretenției lor de adevăr.

Analizând textul lui Fowles prin prisma acestor coordonate, este interesant de studiat manifestarea lor în comparație cu romanul victorian ca atare. Toate funcționează din plin în *The French Lieutenant's Woman*, exemplul cel mai convingător (detaliul presupus realist care își denunță cel mai clar caracterul artificial) fiind poate o scenă care amintește exemplul pe care Riffaterre îl dă pentru a ilustra farsa mimetică. În *Middlemarch* de George Eliot există un episod în care, în dorința ei de a-și demonstra devoțiunea naivă și necondiționată față de sotul ei, Dorothea simte impulsul de a săruta mâneca hainei lui Casaubon – un gest, comentează Riffaterre, comun în relația cu un preot, dar care în nici un caz nu este credibil, generând chiar efecte comice, într-un context conjugal din secolul XIX<sup>76</sup>. Un fetișism similar este semnalat de scena care are loc în *The French Lieutenant's Woman*, când Sarah, recunoscătoare lui Charles pentru ajutor, îi sărută mâna – gest care introduce o percepție clinică a iubirii în manieră sapphică (p. 217), după cum comentează imediat autorul cu o precizie cel puțin la fel de comică. Cititorul contemporan percepe și el nuanța exagerată, parodică, la adresa lui Charles care, pradă prejudecăților sale victoriene, ia astfel de manifestări în serios. Astfel, încercării de a crea verosimilitate a lui George Eliot în *Middlemarch* îi corespunde aici intenția clară a lui Fowles de a marca diferența temperamentală și, în ultimă instanță, temporală dintre cei doi. Paradoxal, Sarah, prin gestul său arhaic, se situează mai aproape de modernitate decât Charles, care nu înțelege că acest gest – manifestare a intruziunii auctoriale mai degrabă decât a unei recunoștințe exprimate servil de Sarah – nu este exact ceea ce pare a fi.

Un alt exemplu de astfel de subminare a procedeelelor narative victoriene are loc prin intermediul a ceea ce Riffaterre descrie ca unul dintre sistemele simbolice ce

---

<sup>75</sup> Michael Riffaterre, op. cit., p. xvi.

<sup>76</sup> Michael Riffaterre, op. cit., p. 31.

operează în narațiune și care ridică problema golului ce se creează între structura metalingvistică a referențialității sale, succesiunea evenimentelor în povestire și ierarhia valorilor estetice care transformă romanul într-un artifact. Un asemenea sistem simbolic este subtextul, un text în text care nu este nici intrigă secundară, nici temă, ci pur și simplu un fragment de diegeză cu unica funcție de a fi vehicol al simbolismului. Aceste subtexte, spune Riffaterre, “oferă o reinterpretare a intrigii care indică semnificația sa într-un discurs mai apropiat de poezie decât de narațiune. Conexiunea dintre cele două tipuri de discurs se stabilește prin supradeterminare verbală, compensând irelevanța metalingvistică a verosimilitudinii.”<sup>77</sup> Această supradeterminare constă în inserarea în textul narativ a unor subtexte simbolice prin intermediul a doi posibili intermediari: metafore susținute (motivație imagistică) sau silepse<sup>78</sup> (motivație fonetică). Acestea sunt modalități de a crea impresia de adevăr care se bazează pe simbolism sau chiar pe sisteme de semne conținute de textul narativ, totuși clar diferențiate de acesta, oferind o a doua interpretare, metalingvistică, a textului înconjurător.

Exemplul de subtext pe care îl dă Riffaterre este acul de guler pe care, în *A Passage to India*, Dr. Aziz, entuziasmat de prietenia domnului Fielding, i-l dă acestuia, lipsindu-se pe sine de el. Acest gest îl expune, după cum va reieși, unei serii de comentarii rasiste de genul celui făcut de Ronny, magistratul britanic al orașului, care exclamă câteva pagini mai târziu, cu referire la întreaga națiune indiană:

Sunt incredibili, nu-i așa, chiar și cei mai buni dintre ei? Toți sunt... toți își uită acele de guler mai devreme sau mai târziu.<sup>79</sup>

Pe lângă Ronny, și alte personaje se referă mai apoi la același detaliu, aparent nesemnificativ și la care nici cititorul, nici Aziz însuși n-ar fi avut de ce să se gândească în momentul respectiv, dându-i aceeași interpretare rasistă. Astfel, un amănunt nesemnificativ la un anumit nivel al interpretării se umple de semnificație la un altul, devenind o modalitate extrem de eficientă de a formula un comentariu metalingvistic.

Astfel de subtexte apar și în *The French Lieutenant's Woman*, nivelul la care ele devin semnificative fiind cel temporal, implicând un comentariu, din perspectivă contemporană, asupra unui aspect sau altul al epocii victoriene. Un exemplu este gestul Sarei de a-și duce întotdeauna boneta în mână, lucru care în ochii celorlalte

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 52.

<sup>78</sup> Silepsa este o construcție sintactică în care cuvintele se acordă după asociații logice și nu după regulile gramaticale obișnuite; figură de stil în care se folosește o astfel de construcție sintactică și în care un cuvânt este luat atât în sensul propriu, cât și în cel figurat (termenul este de origine franceză).

<sup>79</sup> Ibid., p. 58.

personaje, cu excepția lui Charles, care *se miră* (deci nu se grăbește să eticheteze, ca un victorian, dar nici nu înțelege), este un semn al comportamentului ei de femeie decăzută, care umblă cu capul descoperit în loc să și-l acopere cu modestie, cum fac tinerele cumsecade. Analizat însă în contextul sistemului de semnificații la nivelul întregului roman (după ce, în scena finală, Sarah apare, printr-o exprimare voit forțată, ca o întruchipare a "Femeii Noi" - p. 379), gestul acesta este mai degrabă un indiciu al faptului că, de fapt, Sarah aparține, simbolic, unei epoci în care femeile nu mai umblă cu capul acoperit.

Un alt asemenea subtext sunt fosilele care îl conduc pe Charles, absorbit în căutarea lor, în aceeași zonă din Ware Commons în care se plimbă Sarah, oferindu-i pretextul perfect pentru a fi în compania ei. În momentul în care Sarah îi oferă lui Charles două astfel de fosile – gest căruia acesta îi atribuie sensul literal, al dorinței ei de a-și exprima recunoștința –, Sarah de fapt ridică o problemă care, în decursul acțiunii, se va dovedi problema principală a vieții lui Charles, mobilul evoluției pe care, conform funcției pe care i-o atribuie autorul, acesta este menit să o sufere. Fosilele de pe Ware Commons (zona pe care Mrs Poulteney, severa patroană a Sarei, o consideră, cu imaginația ei înclinată către exagerări bigote, cel mai notoriu loc de pierzanie din zonă) se dovedesc în final a semnala fosilizarea întregii epoci victoriene. Charles însuși o recunoaște implicit în capitolul 38, când își contemplă viața fără nici un scop, nimicnicia existențială sugerată de oferta tatălui Ernestinei de a intra în afaceri. Ideea care se desprinde este ea că, de fapt, preocupările sale științifice nu sunt decât un refugiu, o încercare de a-și ignora propria condiție, deloc flatantă.

Așa cum îl folosește Fowles, subtextul apare deci ca un procedeu – unul dintre cele mai eficiente – de a exprima o atitudine critică la adresa epocii victoriene pe care o susțin și alte modalități de exprimare a comentariului. Dialogul dintre atunci și acum, aparent secundar, menit să dea, din când în când, o pauză atenției încordate a cititorului, enunță, de fapt, ideile cel mai strâns legate de firul demonstrației autorului. El contribuie la o fidelă revalorizare neo-istorică a detaliilor aparent ne semnificative și, mai mult decât atât, o enunțare (prin autoanaliza practică implicit de autor și ilustrată prin multiplicarea figurilor auctoriale) a schizofreniei culturale a epocii postmoderne.

În ecranizarea de către United Artists, în 1981, în regia lui Karel Reisz și scenariul lui Harold Pinter, cu Meryl Streep și Jeremy Irons – un film pe care Fowles îl consideră singura ecranizare reușită a vreunui dintre romanele sale, o "metaforă superbă" a acestuia –, acest dialog pe coordonate temporale este realizat într-un mod care se apropie extrem de mult, după cum vom vedea, de procedeu utilizat mai târziu de A.S. Byatt în *Possession*: cel al dublului, manifestat prin intermediul paralelismului temporal. În cel dintâi caz, actorii distribuiți în rolurile lui Charles și al

Sarei repetă, în contemporaneitate, povestea de dragoste, rezolvând astfel și problema ecranizării celor două sfârșituri (personajele fictive rămân împreună, contopindu-și destinele într-o apoteoză a dragostei pe lacul Windermere, în timp ce cei doi actori se despart). În romanul lui Byatt, comentariul contemporan asupra trecutului istorico-literar este și mai evident formulat prin metaficțiunea legitimată de profesiunea de critici literari a dublurilor postmoderne – Roland și Maud – care ajung să se identifice cu obiectele lor de studiu, poeții victorienii (fictivi) Randolph Henry Ash și Christabel LaMotte.

Revenind însă la textul lui Fowles, acest dialog este susținut de comentarii pe care naratorul le face la adresa diverselor teme. Printre acestea se află felul în care este construit de victorienii sentimentul datoriei față de alții, astfel încât să treacă înaintea datoriei față de sine. Căsătoria, spre exemplu, i se pare Ernestinei un ideal pe care sexualitatea, demonizată, îl alterează, și o trădare din perspectiva unchiului lui Charles care, căsătorindu-se cu o femeie destul de tânără ca să-i nască fii, îl dezmoștenește, practic, pe acesta. Un alt subiect important este frumusețea feminină sau încercarea mimată de a stabili, ca un bun autor victorian, o tipologie a personajelor sale, act autoparodiat prin comentariul din perspectivă contemporană.

Astfel, spre exemplu, în descrierea fizică a Ernestinei (altfel corectă din punct de vedere canonic și plasată la locul potrivit, la începutul romanului) ni se spune:

Culorile hainelor tinerei ne-ar izbi astăzi prin stridența lor bătătoare la ochi; dar lumea se afla atunci în plin entuziasm al descoperirii vopselelor aniline. (p. 8).

Prima întâlnire a lui Charles cu Sarah, pe chei, este marcată de puternica impresie produsă asupra acestuia de fața "tragică, de neuitat", o față care "nu era frumoasă, ca a Ernestinei" (p. 13), și nu corespundea nici standardelor vreunei alte epoci. Prin expresia sa diferită de normele vremii (cărora Ernestina le corespunde perfect) și prin zâmbetul (postmodern prin ironia pe care, într-un mod destul de forțat, Fowles i-o atribuie în capitolul 21) pe care i-l adresează lui Charles după ce-și termină confesiunea despre "aventura" cu locotenentul francez, cauza proscrierii sale –, fața Sarei se situează într-un spațiu al alterității foarte ușor de asociat de victorienii cu cel al nebuniei, dar, de fapt, în afara timpului istoric victorian, mult mai aproape de zilele noastre.

Comentariile metaficționale ale naratorului asupra frumuseții feminine nu se opresc aici, căci Mary, subreta doamnei Tranter, mătușa Ernestinei, corespunde și ea mai degrabă tipului de frumusețe acceptat în zilele noastre. Ea este "de departe cea mai frumoasă", spune naratorul, dintre personajele feminine din roman, chiar dacă statutul ei social inferior o face mai greu de observat. Ni se oferă chiar o dovadă cu

valabilitate contemporană incontestabilă a aprecierii de care s-ar fi bucurat Mary în prezent, stră-stră-nepoata ei fiind astăzi "una dintre cele mai celebre tinere actrițe britanice de film" (pp. 68-69). Opusul acestei frumuseți, severele matroane victoriene, doamna Poulteney și menajera ei, doamna Fairley, în intențiile lor "caritabile", sunt asociate și ele cu practici mai noi, care evocă de astă-dată cruzimea Gestapo-ului.

Interesant este faptul că, în compunerea romanului, Fowles face uz de cunoștințele sale despre epocă, la toate nivelele (cultural, lingvistic, al observației imediate, despre Lyme, locul unde se petrece acțiunea și unde Fowles își are astăzi reședința). Aceasta devine astfel extrem de credibilă prin frecvența citatului, când, de fapt, proveniența majorității referințelor din spațiul literar mai degrabă decât din cel științific generează o extremă artificialitate. Natura de artifact a romanului – gen prin excelență artificial prin prezumpția de realism (v. Riffaterre) – este astfel accentuată prin perspectivă estetistă asupra lumii diegetice. Referințele livești și artistice, pe lângă motto-uri, primează astfel asupra celor realiste nu numai în conturarea personajelor, după cum vom vedea, ci și în descrierile de peisaj. Într-adevăr, cheiul de la Lyme Regis este un loc care ar fi putut fi pictat de Michelangelo, ficțiunile construite de Sarah sunt asociate cu Emma Bovary, se vorbește despre claustrofilia de mumii egiptene a victorienilor, viața este percepută dintr-o perspectivă estetistă care implică o gândire romantică construită și deconstruită. În romantism, chiar în cel târziu, victorian, viețile mai puteau fi trăite ca artă, așa cum făceau pre-rafaeliții. Dintre aceștia, Dante Gabriel Rossetti apare în episodul final ca patron și maestru de pictură al Sarei, dar, de fapt, în postura aceluia personaj istoric real menit să autentifice pretenția de adevăr a metaficțiunii istoriografice. În postmodernism, însă, acest lucru eșuează, așa cum o demonstrează și cel de al treilea final al romanului, care, în virtutea "tiraniei ultimului capitol", este perceput ca finalul adevărat al povestirii.

S-a spus nu o dată despre *The French Lieutenant's Woman* că este romanul ideal pentru a ilustra particularitățile narațiunii postmoderniste – cu precădere, adăugăm noi, acele particularități care țin mai ales de romanul postmodernist târziu și care vor începe să se generalizeze în anii '80 și chiar '90, chiar dacă, după cum am spus, anul apariției este 1969. S-a mai spus despre Sarah că este "prima femeie modernă". Psihologia ei pare a fi punctul forte al dialogului cu secolul XX – prin contrastul dintre comportamentul și motivațiile ei și fundalul, total diferit, al epocii victoriene –, fiind principalul instrument al "anacronismului creativ" de care se face uz. Pe tot parcursul romanului, justificându-i gesturile pe care, în același timp, pretinde că nu le înțelege ("Femei moderne ca Sarah există, și nu le-am înțeles niciodată" - p. 85), Fowles, din perspectiva sa legitimă de autor postmodern implicat

în textul său pe care îl face și îl desface – așa cum Sarah își afirmă și își neagă propriile atitudini și propriile povestiri explicative –, pare a vrea să spună, ca Flaubert despre Madame Bovary, "Sarah sunt eu". Sau, alternativ, el își asumă postura lui Charles ("Poate că Charles sunt eu însumi, deghizat", p. 85), personajul cu vederi proto-existențialiste (amintind de licența lui Fowles în literatură franceză). Acesta, căutând refugiu împotriva unei vieți ratate în scientismul atunci la modă, gravitând în jurul teoriei evoluționiste, trece de-a lungul romanului printr-un adevărat *Bildung*, o transformare caracterologică ce constituie de fapt o alegorie a modernizării inevitabile a societății victoriene. În relația sa cu Sarah, scenariul erotic este și el o alegorie a unui traseu inițiativ care acoperă distanța ce îl separă pe Charles de figura auctorială față de care funcționează ca una din ipostaze.

Dar ce anume este postmodern (sau poate doar modern) în atitudinea Sarei, prin ce anume corespunde ea acelei condiții postmoderne pe care o definește Lyotard? După cum sugerează încă de la început postura misterioasă, contemplativă, în care apare în prima scenă a romanului, Sarah se situează sub semnul unei funcții tematice care, în termenii lui Frederick M. Holmes, este aceea de "a întruchipa o vitalitate misterioasă care sfidează formularea intelectuală rigidă".<sup>80</sup> Aparent o reiterare a tradiționalului mister feminin, Sarah este, dincolo de asemenea constructe ideologice, imaginată de Fowles, în structura ei comportamentală, pentru a transcende orice categorizare. "Eu nu pot fi înțeleasă" - p. 386), spune ea, după ce autorul și-a recunoscut deja în capitolul 13 (în virtutea unei înșelătoare pretenții a personajelor bine construite care nu-și mai ascultă creatorul) propria incapacitate: "Femei moderne ca Sarah există, și nu le-am înțeles niciodată" (p. 85).

Holmes merge mai departe (într-o încercare zadarnică, după cum el însuși recunoaște, de a explica critic, în locul lui Fowles, misterul Sarei, sau, mai degrabă, de a explica inexplicabilitatea acestuia). El arată că încercarea lui Charles de a o poseda, construind o ficțiune explicativă în jurul ei (greșeala lui fatală în logica narativă a romanului), în termenii sentimentali ai unei luni de miere la Alhambra, este încă un exemplu al felului în care conținutul romanului și forma sa metafictională se reflectă reciproc.<sup>81</sup> Într-adevăr, după cum remarcă și Linda Hutcheon<sup>82</sup>, felul în care Charles își imaginează finalul fericit, plin de clișee romantice, aparține aceleiași ordini ca și opțiunea de final fericit a romanului (parodiat, mai întâi, prin retorica excesiv romantică, apoi revocat de-a dreptul de narator). Acest final subminează, prin tonul său, visele lui Charles (care se proiectează pe sine în postura cavalească a

---

<sup>80</sup> Frederick M. Holmes, op. cit., p. 217.

<sup>81</sup> Ibid., pp. 217-218.

<sup>82</sup> Linda Hutcheon, "The "Real World(s)" of Fiction: *The French Lieutenant's Woman*", în *English Studies in Canada*, 4 (1978), p. 88, citată de Frederick M. Holmes, op. cit., p. 217.



salvatorului onoarei iubitei sale, prin căsătorie) despre un viitor matrimonial fericit, curând risipite de dispariția Sarei.

Sarah este problema principală pe care o ridică romanul, după cum autorul recunoaște implicit, punând întrebarea "Cine e Sarah?" (p. 84) exact înainte de capitolul 13, unde își expune punctul de vedere teoretic. Sarah, personajul portretizat în afara timpului său, se caracterizează printr-o serie întreagă de gesturi subversive. Printre acestea se află faptul că își duce boneta în mână în loc s-o poarte pe cap, mănâncă "fără nici un fel de delicatețe" plăcinta cu carne în capitolul 36, semn al unui început de libertate, suspendarea, în sfârșit, a normelor absurde din Lyme. Anacronismul prezenței ei este semnalat de "indiferența față de modă" (p. 146), culmea negării unei feminități pe care, după normele victoriene, ar trebui să și-o asume cu bucurie, ca Ernestina.

De fapt, între Ernestina și Sarah se creează chiar de la început o relație de opoziție (formulată în termenii unei inevitabile rivalități). Această rivalitate, însă, nu exclude posibilitatea ca cele două personaje feminine – unul exemplar pentru epoca sa, celălalt cu desăvârșire opus acesteia – să fie de fapt două fațete ale aceleiași individualități. O astfel de interpretare corespunde reprezentării maniheiste a personajelor, în special a celor feminine, în romanul victorian. Exemplul cel mai elocvent este poate *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. De la celebra abordare feministă avansată de Susan Gilbert și Sandra Gubar în *The Madwoman in the Attic*<sup>83</sup>, personajul titular este imaginat în opoziție cu Bertha Mason, soția nebună, ascunsă într-un pod, a lui Rochester, din cauza căreia acesta nu se poate căsători cu Jane. Într-un astfel de sistem se înscriu, evident, Ernestina și Sarah, așa cum o demonstrează clar relația lor funcțională față de Charles. Dacă cea dintâi corespunde alegerii rezonabile, firești pe care acesta ar fi normal să o facă (ând el însuși în ierarhia socială prin aducerea Ernestinei "în viața și în contul său din bancă"), Sarah este, după normele bunei societăți victoriene, alegerea greșită, ispita, a cărei unică motivație este formulată în termenii unei dorințe animalice care nu-și poate găsi în nici un caz locul în registrul sentimentelor acceptate de epoca victoriană.

Pe de altă parte, însă – dat fiind orizontul de așteptare al romanului victorian în care se profilează *The French Lieutenant's Woman*, în care comparația cu *Jane Eyre* este una din cele mai probabile (prin motivul guvernantei ca întruchipare a intelectualei situate tragic între două lumi, neapartținând nici uneia cu adevărat din cauza combinației nefericite de educație rafinată și lipsă de mijloace materiale) – Fowles, în mod evident, nu exclude posibilitatea interpretării Sarei, dimpotrivă, ca alegere pozitivă. Ernestina ar juca astfel rolul unei superbe Blanche Ingram,

---

<sup>83</sup> Susan M. Gilbert și Sandra Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1984.

aparținând unei clase sociale superioare (chiar dacă, spre deosebire de Blanche, numai prin avere și nu prin originea nobiliară) și, odată cu aceasta, unei lumi sterile, în care singurele valori sunt cele materiale. Desigur, lucrurile nu stau chiar așa. Dincolo de schematismul unei posibile distribuiri a personajelor în astfel de roluri, Ernestina este umanizată prin dragostea ei reală pentru Charles. La aceasta se adaugă încercarea de a-și depăși condiția (în ochii ei se poate desluși, indică autorul, ceva din Becky Sharp), dublată de complexul originii ei lipsite de prestigiu, pe care, în final, o invocă drept motiv al trădării lui Charles. Dincolo de orice asociații intertextualiste, însă, Ernestina este în primul rând un personaj aparținând epocii sale. De aceea, rănită în orgoliul ei victorian, este departe de a-l înțelege pe Charles. Aceasta este principala opoziție pe care o încurajează textul, perceptibilă, desigur, la nivel diegetic, exact în termenii în care ar formula-o doamna Poulteney (în favoarea Ernestinei, fără îndoială).

Revenind însă la tema dublului, dezvoltată insistent în roman prin ezitățile lui Charles (care au loc, fără voia acestuia, sub forma unei astfel de evaluări), Sarah se situează sub semnul unei suspiciuni de nebunie foarte la modă în epocă. Nebunia era registrul preferat în care tradiționalismul secolului XIX formula tema alterității. O astfel de suspiciune, susținută de istoria familială – tatăl nebun, pradă propriilor ambiții nerealizate, care moare în azilul din Dorchester –, este în ton cu o întreagă galerie de femei victoriene hipersensibile. Povestea lor este, cel mai adesea, aceea a inimii frânte de vreo iubire neîmpărtășită (ca Miss Havisham din *Marile speranțe* de Dickens), ducând la nebunie. Acest scenariu corespunde felului în care secolul XIX conceptualizează alteritatea, mergând chiar până la formularea politicii imperialiste a Marii Britanii<sup>84</sup> (a se vedea, în acest sens, capitolul următor).

În cartea sa *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Michel Foucault face o analiză exhaustivă a evoluției reprezentărilor nebuniei din Evul Mediu, cu motivul Corabiei Nebunilor (v. pictura lui H. Bosch), simbol al excluderii din cetate și al întemnițării în exteriorul acesteia. Renașterea eliberează nebunia, atașând nebunului sensul suplimentar de măscărici (nebunia care spune adevărul). Se ajunge apoi la formularea instituționalizată a acesteia în discursul rațional al secolului XVIII. Secolul XIX, la rândul său, preia de la cel precedent conotațiile morale ale nebuniei, pe care "secretul său o lega de păcat, iar animalitatea asociată cu ea nu o făcea, în mod paradoxal, mai

---

<sup>84</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, în "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", în *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1993 - explică originea colonială a Berthei Mason, soția nebună a lui Rochester din *Jane Eyre*, prin construcția acesteia de către autoare ca "o figură produsă de axiomatica imperialismului", menită să se scoată în evidență "unicitatea automarginalizată a lui Jane" (p. 801), menită să se "sacrifice", evoluând ca o întruchipare a alterității, spre binele "surorii ei albe", pentru ca "Jane Eyre să poată deveni eroina feministă individualistă a romanului britanic." (p. 804).

inocentă”<sup>85</sup>. Ca urmare, dacă secolul XVIII acționează juridic, și nu medical asupra nebuniei, nebunii fiind întemnițați laolaltă cu răufăcătorii, sub semnul vinei comune de a fi lezat bunele moravuri ale societății raționale, secolul XIX aduce o formulare medicală a acesteia. Însă necesitatea încarcerării rămâne. Într-adevăr, chiar dacă nebunul nu mai este socotit vinovat de nebunia lui, el trebuie să fie făcut responsabil din punct de vedere moral, conștient de diferența dintre el și restul societății și de răul pe care, ca urmare, îl poate provoca acesteia din urmă. Azilul, invenție a secolului XIX, este instituția menită să creeze această responsabilitate, să disciplineze (ca și închisoarea), să organizeze nebunia într-un discurs coerent, controlat de societate și aflat în afara acesteia. Mai mult decât atât, după cum sugerează remarcile lui G. Spivak despre funcția Berthei Mason în *Jane Eyre* de Charlotte Bronte în relație cu personajul titular, azilul devine, la nivel discursiv, o metaforă a excluderii, a definirii alterității. El este un spațiu fizic și în ultimă instanță, unul mental, menit să conțină pe toți acei proscriși, dintr-un motiv sau altul, de lege, situați în afara societății pentru că prezența lor lezează mentalitatea acesteia.

Această diferență, interpretabilă de către victorienii ca nebunie, este funcția principală a Sarei în roman și, de asemenea, principalul indiciu al rolului ei de personaj postmodern. Recunoscându-și diferența față de o societate care n-o mai poate include în nici o categorie, Sarah construiește în jurul propriei sale personalități o rețea întregă de ficțiuni menite, după cum i se "confesează" ea lui Charles, să accentueze această diferență. "Povestirile" Sarei, care cad cu ușurință sub suspiciunea că ar putea fi toate la fel de construite ca și cea despre aventura cu Varguennes și virginitatea ei pierdută, corespund unei reprezentări a vieții înseși ca ficțiune, ca artă. Astfel, explicația pe care i-o oferă lui Charles în capitolul 60 (cel al sfârșitului fericit) este în astfel de termeni artistici, Sarah descriind începutul relației dintre ei ca pe procesul constitutiv al unei opere de artă:

Am văzut de atunci artiști distrugând opere care unui amator i s-ar fi părut perfecte. Am protestat odată. Mi s-a spus că dacă un artist nu e cel mai sever critic al său, nu e făcut să fie artist. Mi se pare corect să fie așa. Cred că am avut dreptate să distrug relația care începuse între noi. Era ceva fals în ea, ceva... (p. 383)

Tonul melodramatic al acestei explicații, care invocă arta ca supremă motivație, ca și al apoteozei romantice a iubirii regăsite, la fel de exagerată, cu cinism postmodern, ca și tragismul celui alt sfârșit, subliniază caracterul construit al întregii narațiuni, pe care Fowles îl scoate repetat în evidență. În acest al treilea sfârșit, pe care suntem

---

<sup>85</sup> V. Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, ed. cit. p. 219.

încurajați (cu toată libertatea noastră de cititori postmoderni) să-l luăm drept Sfârșitul, Charles, cadavru viu al epocii victoriene, face un ultim gest din repertoriul acesteia, care implică exilul pe mare (desăvârșirea traseului său inițiativ) către America. El își asumă astfel o diferență la fel de completă ca a Sarei, pentru care marea (elementul acvatic asociat cu nebunia încă de pe vremea Corabiei Nebunilor) este proiecția spațială a unui destin al alterității. Această evoluție a evenimentelor indică nu numai perspectiva estetică asupra vieții pe care Fowles o face pe Sarah să și-o asume în numele postmodernității sale, ci și un indiciu că Sarah însăși e o ficțiune, construită din poveștile despre sine pe care le spune și din care confecționează o complicată mascaradă identitară. În virtutea acestei mascarade, ea pozează ca guvernantă, ca "femeia" locotenentului francez, ca întruchipare a melancoliei englezilor (explicată până în secolul XVIII, spune Foucault, prin influența unui climat maritim<sup>86</sup>), ca iubită și, în ultimă instanță, se eliberează ca artistă aparținând celui mai proeminent curent avangardist din epoca victoriană (una dintre "rădăcinile" postmodernismului), cel pre-rafaelit. Mai mult decât atât, rolul instrumental al Sarei în demonstrația pe care Fowles o face merge până la deconstrucția punctului culminant al procesului subversiv la adresa epocii victoriene, scena consumării pasiunii "clinice" dintre Sarah și Charles. Aceasta are loc după ce, cu câteva capitole mai devreme (p. 242), o vedem pe Sarah despachetând dintre cumpărăturile sale accesoriul dramatic care va servi drept motivație a acestei scene, bandajul care îi va acoperi glezna (presupus luxată). Aceasta va justifica întâlnirea cu Charles în camera ei, facilitând deznodământul evenimentelor în direcția pe care o știm.

Discursul nebuniei, ingredient extrem de important, întrucât funcționează ca motivație a acțiunilor mai multor personaje, este formulat în termeni care reproduc obsesiile epocii cu o exactitate documentară remarcabilă. Astfel, Sarah, cu dorința ei excesivă de fi în vecinătatea mării – de unde, crede lumea, așteaptă revenirea lui Varguennes, dar care, conform explicației lui Foucault menționată mai sus, este și sursa "bolii naționale a englezilor" – este văzută ca o întruchipare a melancoliei. Boala este foarte la modă în epocă, atașându-i-se un sistem întreg de explicații științifice. Acestea sunt exprimate de Dr. Grogan, sfătuitorul lui Charles, un personaj care reprezintă, prin punctul său de vedere științific, darwinist (o altă obsesie a epocii, simbolizată de gestul hilar de a jura pe *Originea speciilor* în loc de Biblie), un fel de prelungire a figurilor auctoriale. Prin atitudinea sa științific anti-victoriană el are meritul de a depăși (chiar dacă cu limitele de rigoare) etichetarea moralistă a atitudinii Sarei. Grogan descrie melancolia în termeni ce corespund începutului psihanalizei, asociind-o cu isteria ca boală a epocii și luând foarte în serios pretențiile de diagnosticare a acesteia. Explicația sa este destul de coerentă, chiar dacă clasificarea

---

<sup>86</sup> Michel Foucault, op. cit., p. 11.

melancoliei în "naturală", "ocazională" și "obscură" (Sarah aparținând, după cum ne așteptăm, dată fiind atitudinea parodică a autorului, ultimului caz ce nu poate fi diagnosticat) deconstruiește verosimilitatea acestor pretenții.

Melancolia Sarei este construită conform simptomele în care, după cum arată Foucault în *Istoria nebuniei* și Julia Kristeva în *Soarele negru*<sup>87</sup>, constă – cu precădere în registrul secolului XIX – diagnosticarea acesteia. Presupunând o idee fixă care revine cu încăpățănare în mintea pacientului, obliterându-le pe celelalte, starea permanentă de frică și de tristețe, plăcerea de a se autopedepsi, izvorâtă din combinația nefericită de atașament și ură față de persoana care, prin dispariția sa, a cauzat această idee fixă, melancolia este, prin excelență, nebunia cauzată de iubirea pierdută. Deci, în condițiile în care aceasta este o iubire ilicită, este o nebunie la granița cu imoralitatea. Toate aceste simptome sunt ingredientele din care Fowles construiește personajul Sarei, efectul fiind dubla percepție – dată fiind perspectiva dublă, *atunci și acum* –, ca nebunie, conform codului victorian, și ca alteritate asumată, conform celui postmodern.

### Citat, semnătură, pastișă stilistică: *Possession* de A.S. Byatt

Dacă *The French Lieutenant's Woman* explorează din perspectivă contemporană termenii în care epoca victoriană formula relația dintre dragoste, căsătorie și libertatea individuală, *Possession* (1990) de A.S. Byatt studiază impactul aceluiași trei coordonate asupra construcției identității personajelor. Accesul la istorie este însă mediat prin impunerea în prim plan a textului scris. Melancolia – nebunie provocată de dragoste – este și aici unul dintre ingredientele esențiale în construcția personajelor feminine victoriene, pe care autoarea, de astă dată femeie ea însăși, le explorează în dialog cu contemporaneitatea. Dacă Fowles se joacă cu rolurile auctoriale, manipulându-și personajele și făcându-le în același timp să se miște cu iluzia libertății, Byatt dramatizează, în același cadru aparent al reconstituirii istoriei și al legitimării ei de către forma consacrată a romanului victorian, funcția auctorială prin personajele – cei doi poeți victorieni fictivi, Randolph Henry Ash și Christabel LaMotte – a căror relație este documentată și făcută chiar să trăiască în prezent (prin proiecția ei asupra celor doi cercetători, Roland Michell și Maud Bailey), prin textele scrise. Astfel, construcția adevărului pare a câștiga în credibilitate printr-o accentuare a dimensiunii formale a imitației canonului. Pasajele de discurs victorian din *Possession*, în alternanța lor cu pasaje de scriitură contemporană, care se și referă la

---

<sup>87</sup> Julia Kristeva, *Black Sun. Depression and Melancholia*, trad. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1989 (cf. Paris: Editions Gallimard, 1987).

evenimente contemporane, nu sunt, ca la Fowles, subminate de comentarii auctoriale deconstructive, din perspectivă contemporană. Aceasta crește ponderea verosimilului istoric, dar, pe de altă parte, ridică întrebări cu privire la tipul de postmodernism căruia îi corespunde *Possession* și chiar cu privire la măsura în care acesta este un roman postmodern.

*Possession* este manifestarea unui gest artistic asemănător tabloului *Le bouquet tout fait* de Magritte (pe care l-am putea numi "metapictural"). Romanul face parte din seria gesturilor meta-artistice cu valoare istoriografică, apărând, după cum spuneam mai sus, în orizontul de așteptare creat de Fowles. Mai degrabă, însă, structura romanului lui Byatt amintește de ecranizarea romanului lui Fowles, prin dubla perspectivă creată de cele două nivele temporale care se întrepătrund și se explică, ba chiar se determină unul pe altul, atât de mare este capacitatea textului scris de a deveni realitate. Ce se întâmplă însă cu tratamentul anacronismului creativ în acest roman care evoluează, mai bine de douăzeci de ani mai târziu, pe aceeași linie a metaficțiunii istoriografice, vom vedea analizând îndeaproape textul. Acesta, ca și *The French Lieutenant's Woman*, reinterpretează epoca victoriană, dintr-o perspectivă, însă, a cărei legitimitate istorică – derivând din statutul profesional de critici literari al personajelor principale – pare (după cum s-a afirmat adesea în critica literară) să eludeze statutul de roman postmodern (cu ale sale realități construite) printr-o explorare detectivă a adevărului istoric care ni se înfățișează nu ca la Fowles, sub formă de alternative la alegere, ci ca Adevăr istoric.

Sigur că pretenția de esențialism a acestui Adevăr este subminată de faptul că cititorul știe că cei doi poeți n-au existat în realitate. Ei sunt doar modelați pe relația dintre Robert Browning și Elizabeth Barrett Browning, personajul feminin împrumutând, de asemenea, din stilul poeziei Christinei Rossetti și al lui Emily Dickinson. Această informație provine însă din afara lumii diegetice, iar Byatt, în romanul său, nu-și autodemască gestul auctorial constructivist și manipulativ într-un mod atât de evident ca Fowles. Așa cum titlul romanului semnalează încă de la început, Maud și Roland sunt manipulați, însă de istoria ce prinde glas prin poemele celor doi autori victorienți și, mai ales, prin corespondența lor. Scrisorile lor constituie structura de rezistență a romanului. De aceea, după cum remarcă Maud spre finalul romanului<sup>88</sup>, ele trebuie să rămână laolaltă, ca un scenariu complet în care cercetătorii sunt atrași fără putință de împotrivire, fiind posedați de trecut tocmai în încercarea lor de a poseda trecutul.

Felul în care este construit adevărul ar putea, așadar, să demonstreze, cum s-a spus, că Byatt nu scrie un roman postmodern (în sensul textual strict al trăsăturilor

---

<sup>88</sup> A.S. Byatt, *Possession. A Romance*, London: Chatto & Windus, 1990, p. 480. Următoarele referiri la textul romanului vor trimite la aceeași ediție.

distinctive ale postmodernismului literar), ci realist (căci ce dovadă mai mare de realism ar putea exista decât reconstituirea istoriei, a ceea ce s-a petrecut cu adevărat, cu atât mai mult cu cât există texte ce pot dovedi acest adevăr). Pe de altă parte, însă, Byatt ar putea fi interpretată ca autoarea unui gest simptomatic pentru evoluția postmodernismului târziu, care încearcă, mimând trecutul și experimentând retrospectiv, să-și găsească un nou drum către coerența pe care epoca victoriană – ipostază a autorității canonice prin excelență – o posedă fără îndoială.

Semnificativ este faptul că atât Fowles, cât și Byatt, văd în Darwin figura care întruchipează mai eficient decât oricine îndoiala pe care a doua jumătate a secolului XIX (sfâșiat între evoluționism și spiritism) o împărtășește cu epoca postmodernă. Șocul produs de această îndoială, prin contrastul de maximă violență cu conformismul pios al victorienilor, constituie pentru ambii scriitori pretextul apropierii dintre cele două epoci, la prima vedere fundamental diferite. Într-adevăr, dacă în *The French Lieutenant's Woman* Charles Smithson este un adept convins (în ciuda conflictului între nivelul mental și cel afectiv) al teoriilor lui Darwin, în *Possession* punctul culminant al intrigii victoriene – relația amoroasă dintre Ash și LaMotte – are loc nici mai mult, nici mai puțin decât în anul 1859, când a apărut *Originea Speciilor*.

Iluzia veridicității acestei redescoperiri a istoriei este, din nou, aparent realizată în modalități similare celor ale lui Fowles: citatul și pastașa stilistică. Diferența, însă, este că citatele lui Byatt (din presupusele poeme ale lui Randolph Henry Ash și Christabel LaMotte) sunt și ele pastișizate după stilul poeziei victoriene, al cărei ton de romantism târziu – care, după cum am văzut, corespunde gustului nostalgic postmodern – formulează cele mai multe sugestii cu privire la reconstituirea trecutului. Acțiunea romanului lui Byatt este povestită aparent de doi naratori omniscienți, diferențiați pe cele două nivele temporale și împrumutând ca atare discursul epocii respective. Între aceste nivele se interpune componenta epistolară a romanului, documentele autentificatoare, scrisorile care, alături de poeme, constituie – cel puțin parțial – pastașe stilistice ale scrisorilor schimbate de soții Browning. Aceste texte dramatizează, după cum spuneam, funcția naratorială în roman, și, prin ea, mascarada postmodernismului ca victorianism. Într-adevăr, trecerea de la registrul contemporan la cel victorian și invers, pe măsură ce descoperirile făcute de Maud și Roland dau naștere narării unei noi serii de evenimente ce se presupune că s-au petrecut în celalalt nivel temporal, folosește textul ca mediu al mascaradei identitare și al studiului identității personajelor, sub pretextul că acestea sunt, oricum, individualități umane ce trăiesc prin textul scris, fie acesta creație sau critică literară.

Textul ca oglindă a identității poate fi analizat în sensul *signaturii* derrideene – ca suplimentare a anulării prezenței auctoriale în text (proprie discursului oral), o

mască repetabilă, iterabilă, imitabilă în textul scris<sup>89</sup>. Aceasta reprezintă preluarea de către autorul postmodern al unei identități de împrumut, masca unui autor canonic consacrat sau, în cazul lui Byatt – specialistă în literatura victoriană –, o mască a măștii acestei figuri reprezentative victoriene, prin dedublare și prin înlocuirea citatului cu pastașă stilistică. Există într-adevăr în roman două figuri auctoriale, un bărbat și o femeie, care prelungesc dramatizarea în sfera conflictului dintre sexe, furnizând și contextul necesar pentru actualizarea mitului și suplimentate de figurile criticilor literari contemporani. Acest gest – prin situarea în zona de graniță între pastașă și originalitate (în fond, *Possession* este în întregime despre zone liminare, despre praguri a căror trecere este plină de neprevăzut și de fascinant, dar este și, în același timp, foarte riscantă) – legitimează, astfel, pastașa însăși.

*Possession* preia așadar procedul inaugurat de Fowles. Însă, dincolo de comparația, banalizată deja, ce s-a tot făcut între cele două cărți, “o comparație stârnită de similaritatea superficială în tratamentul sexualității victoriene”<sup>90</sup>, cartea lui Byatt merge mai departe. Ea încearcă să rezolve probleme mult mai complexe ale identității postmoderne, expresiei literare și situații istorice. Organizat ca o călătorie, cu puternice nuanțe polițiste, în căutarea celor doi poeți victorieni imaginari – Randolph Henry Ash și Christabel LaMotte (a căror relație, inițial strict epistolară, este modelată pe cea existentă, după cum recunoaște autoarea încă de la început, între Robert Browning și Elizabeth Barrett Browning) –, romanul este un *mise-en-abîme* de povești și identități. Acestea sunt definite printr-o continuă renegociere între trecut și prezent, întotdeauna prin filtrul scrisorilor și al cărților care creează narațiuni în narațiuni, modificând continuu percepția unei epoci istorice prin cealaltă.

Ne aflăm în fața unei narațiuni care e, așadar, în primul rând despre texte scrise, implicate într-un conflict propriu, în maniera consacrată a metaficțiunii postmoderne. Comentând asupra acestui procedeu, Umberto Eco – al cărui studiu eseistic *Reflecții asupra Numelui Trandafirului* dezvăluie statutul inanalizabil, în ultimă instanță, al acesteia – afirmă că “Din 1965 și până astăzi, două idei au fost definitiv clarificate: 1. că intriga se poate afla și sub forma citării altor intrigi; 2. că citatul s-ar putea să fie mai puțin escapist decât intriga citată.”<sup>91</sup> Eco se referă la citat în sensul în care el însuși îl folosește în *Numele Trandafirului* – pe care Byatt îl preia – adică mai degrabă ca pastașă stilistică (citând, așadar, stilul unei epoci, și nu texte efective scrise în acea epocă) decât ca citat efectiv dintr-un autor precedent.

---

<sup>89</sup> Jacques Derrida, ‘Signature Event Context’ în *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, 1982.

<sup>90</sup> Richard Todd, *Consuming Fiction. The Booker Prize and Fiction in Britain Today*, London: Bloomsbury, 1996, p. 31.

<sup>91</sup> Umberto Eco, din *Reflections on the Name of the Rose*, în Mark Currie, ed., *Metafiction*, Longman, 1995, p. 172.



*Possession* este povestea paralelă a două cupluri, unul contemporan și celălalt victorian, între care se stabilește o relație complexă de oglindire, mediată de textele scrise de cei doi poeți victorienți, pe care cercetătorii contemporani le interpretează. Ca și la Fowles, deznodământul negociază posibilitatea ca cei doi să rămână sau nu împreună. Byatt inversează însă rolurile, rezolvând banalul final matrimonial prin soluția modernă a cuplului despărțit de o distanță geografică moderată (Roland acceptă slujba ce i se oferă la Amsterdam), în timp ce poeții victorienți, protagoniști ai unei povești cu multiple ingrediente gotice, se despart, pradă convenționalismului epocii lor. Byatt folosește și ideea sfârșiturilor multiple, deși mai puțin evident decât Fowles: nu le înșiră unul după altul, ci corectează cel dintâi sfârșit al poveștii victoriene de două ori. Prima corecție este descoperirea ulterioară a scrisorii lui Christabel, trimisă lui Randolph 28 de ani mai târziu și niciodată citită de acesta, îngropată de Ellen, soția poetului, împreună cu propriile ei scrisori de dragoste, în mormântul lui (un incident care amintește de gestul lui Dante Gabriel Rossetti de a-și îngropa poemele împreună cu soția lui moartă, exhumându-le câțiva ani mai târziu<sup>92</sup>). Mai departe, există un al treilea stadiu al finalizării, printr-un *Postscriptum 1868*. Acest *Postscriptum* este cea de a treia ipostază de narațiune omniscientă de tip victorian, la persoana a III-a singular. Prin aceasta, autoarea pare a-și submina cu intenție propriul discurs narativ postmodern, așa cum Fowles își deconstruia și el propria intenție prin regizarea mai multor figuri auctoriale, care se contrazic și se anulează reciproc.

Astfel, după ce cititorul nu mai așteaptă nici un alt sfârșit, căci succesiunea anecdotică a ambelor nivele ale romanului a fost încheiată mai mult decât satisfăcător, *postscriptumul* corectează – de data aceasta pentru unica satisfacție a cititorului, ca un bonus, parcă, pentru cooperarea sa de-a lungul celor 500 de pagini – presupuziția că Randolph Henry Ash n-a aflat niciodată de existența fiicei sale. Există apoi scena în care, "într-o zi fierbinte de mai", Ash o întâlnește pe fiica sa May, întruchipare a primăverii și a bucuriei de a trăi (ca și regina legendară a primăverii cu același nume), evadând cu desăvârșire din livrescul vieții părinților ei (căci, după cum cititorul a aflat deja, May nu va avea nici un interes pentru lumea literelor). Byatt construiește, în spiritul simetriei acestui roman al cărui limbaj simbolic este plin de imagini duale, un echivalent al scrisorii lui Christabel care nu ajunge niciodată la destinatarul ei. Ash, în acea zi fierbinte de mai, îi trimite lui Christabel (pe care May o cunoaște drept mătușa, și nu mama ei) un mesaj formulat în termenii livești ai poeziei romantice, ca întregul dialog al celor doi poeți, pe care May, absorbită de fascinația vieții reale mai degrabă decât de mirajul cuvintelor, îl uită. Și astfel se termină romanul:

---

<sup>92</sup> Carol Christ, "Painting the Dead: Portraiture and Necrophilia in Victorian Art and Poetry", în *Death and Representation*, ed. Sarah Webster Goodwin & Elisabeth Bronfen, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 133.

- Spune-i mătușii tale, spuse el, că te-ai întâlnit cu un poet care o căuta pe La Belle Dame Sans Merci<sup>93</sup>, și care te-a întâlnit în locul ei pe tine, și care îi trimite complimente, și n-o s-o deranjeze, și care a pomit la drum către păduri proaspete și pășuni noi.

- O să încerc să-mi aduc aminte, spuse ea, potrivit-și coronița.

Și atunci el o sărută, la fel de firesc, ca să n-o sperie, și merse mai departe pe drumul său.

Și pe drumul spre casă, ea se întâlnește cu frații ei, și începură să se hârjonească, și coronița cea frumoasă se strică, iar ea uită mesajul, care n-a ajuns niciodată la destinație. (p. 511)

Detaliul nu este lipsit de importanță pentru structura de roman polițist, completându-i, în același timp, intenția de operă cu ofertă multiplă. Acest *Postscriptum*, care, aflat dincolo de limitele povestirii, depășește condiția unui alt text despre texte scrise – este acolo pentru a demonstra că putem reinventa și poseda istoria (și textele în care ea este formulată) numai până la un anumit punct. Dincolo de acesta, suntem posedați de ea, așa cum Maud și Roland sfârșesc prin a fi absorbiți, înghițiți de intriga pe care se străduiesc atât de mult s-o reconstruiască.

Felul în care Byatt folosește sfârșitul multiplu funcționează astfel nu numai ca dovadă a faptului că istoria poate fi modificată la nesfârșit de detalii ascunse, până la un moment dat, percepției noastre (care însă sunt interpretate și corelate de noi, dovadă a caracterului inevitabil construit al istoriei însăși). Este semnificativ faptul că detaliul din *Postscriptum*, accesibil cititorului, rămâne necunoscut în lumea fictivă a romanului, din moment ce nu a fost conținut de nici un text perceptibil ca atare la nivelul narațiunii. În schimb, dacă Roland și Maud nu au acces la el, noi avem, printr-o relație mediată tot de un text, metatextul romanului lui Byatt, în care și Maud și Roland sunt conținuți, posedați de vârtejul descoperirilor literare. Acestea din urmă sunt, de fapt, descoperiri de sine, în termenii în care Maud îi mărturisește Leonorei Stern ("pentru că secretul nu era al meu, ci și al lui Ash – și al lui Roland – sau așa simțeam atunci" - p. 481) și Roland lui James Blackadder ("Mă simțeam posedat. Trebuia să știu." - p. 486). Momentul dezvăluirii adevărului, pe de altă parte, este "momentul deposedării" (p. 480), în care descoperitorii nu mai pot fi singurii posesori, pentru că istoria trebuie dezvăluită.

Relațiile dintre personaje sunt, așadar, mediate de texte, stabilindu-se între nivele temporale duale: epoca victoriană / prezent, timpul istoric / mit, cei doi poeți victorienți, cei doi cercetători literari din secolul XX care le cercetează opera, cele două cupluri care se oglindesc reciproc (cel de al doilea mimându-l, inconștient, pe cel

---

<sup>93</sup> *La Belle Dame Sans Merci*, poezie de poetul romantic englez John Keats (1795-1821).

dintâi). Această serie de dualități și de reflecții în oglindă este susținută la nivelul discursului de două serii de simboluri: una constând în logica internă a numelor personajelor, alta în termenii vizuali, dintre care mai importante sunt culorile.

În ceea ce privește prima serie de simboluri, numele personajelor semnaleză o serie de identificări complexe. Ele sunt de fapt sistemul principal de sugestii care asigură legăturile între nivelele temporale (secolul XX – epoca victoriană, cu poezia sa romantică târzie – romantismul britanic propriu-zis de la sfârșitul secolului XVIII – legendele medievale și miturile bretone). Semnificațiile de poveste-în-poveste pe care această simbologie le crează în actul narativ sunt multiple. Aceleași istorisiri, cu personaje similare, sunt spuse la infinit: de Gode, doica verișoarei bretone a lui Christabel, Sabine de Kercoz, apoi de Sabine, de Christabel, de Byatt însăși. Ele sunt reformulate de fiecare dată din perspectiva unui alt povestitor, care le regizează conform așteptărilor proprii și într-un alt moment temporal. Se furnizează prin aceasta și ingredientele construcției identității, conform unei succesiuni de identificări care își pun amprenta asupra personajelor respective.

Astfel, numele lui Roland, prin inițiala sa, sugerează identificarea cu Randolph Henry Ash și, mai departe, a acestuia cu Robert Browning; mai mult decât atât, Roland este eroul poemului lui Browning *Childe Roland to the Dark Tower Came*. Numele lui Maud Bailey se leagă, pe de o parte, de cel al lui Christabel LaMotte, prin asocierea dintre numele lor de familie care sugerează ideea de *motte-and-bailey castle*<sup>94</sup>, sugerând izolarea femeii care scrie. Într-adevăr, în ultima scrisoare Christabel se întreabă dacă renunțarea, pentru un timp, la singurătatea ei din “castelul închis”, cu ale sale “*motte-and-bailey defences*” (p. 502), prin aventura cu Randolph, nu fusese cauza pentru care ea nu devenise o poetă la fel de mare ca el. Dincolo de asocierea cu Christabel prin preocupările profesionale și prin interesul pentru opera acesteia, Maud este stră-stră-strănepoata poetei, prin fiica ilegitimă, ascunsă în familia Bailey, a celor doi poeți, al cărei nume este Maia (sau May), nume care începe cu aceeași literă ca și al lui Maud. Mai departe, inițiala *M* trimite la Zâna Melusina, protagonista poemului lui Christabel, inspirată din legenda medievală bretonă în care Christabel își găsește rădăcinile propriei identități. Numele lui Christabel, pe de altă parte, trimite, împreună cu sugestiile atașate, la poemul *Christabel* de S.T. Coleridge (Blanche Glover, prietena poetei, care se sinucide când Christabel se îndrăgostește de Ash, fiind o variantă spiritualizată a maleficei Geraldine). În mod similar, numele lui Maud trimite la poemul omonim al lui A. Tennyson. Această simbologie a numelor sugerează un tip de determinism care își pune amprenta asupra destinelor – inevitabil literare – ale personajelor.

---

<sup>94</sup> Castel medieval înconjurat de un val de pamânt (*motte*) urmat de o suprafață de teren viran în interiorul împrejmuirii (*bailey*).

Numele personajelor secundare aduc și ele sugestii literare, cum ar fi numele lui Fergus Wolff, rivalul lui Roland, după cum sugerează numele lui de familie. Prenumele, în schimb, trimite la regele celt Fergus din poemele lui W.B. Yeats, evocând tocmai actul reinterpretativ la adresa legendelor și miturilor săvârșit atât de Yeats, cât și de Byatt. Rolul lui Fergus Wolff în roman este strict funcțional: de a-i povesti pentru prima oară lui Roland legenda Zânei Melusina, inițiind totodată, identificarea ei (chiar dacă la nivel strict sentimental) cu Maud.

Există, în același scop funcțional, și o simbolistică mai directă a numelor, care proiectează personajele secundare într-un registru de tipuri ce contribuie la delimitarea personajele principale, ca în moralitățile medievale. Astfel, profesorul James Blackadder, al cărui asistent este Roland, este denunțat de numele său (*adder* = viperă, *black* = negru) ca profitând (după cum se poate vedea în roman) la maximum de subalternii săi, sugându-le sângele pentru beneficiul propriu. Corespondentul său american, profesorul Mortimer Cropper (*to crop* = a strânge recolta) este genul personajului care vrea totul pentru sine, motiv pentru care înscenează, spre finalul romanului, “jefuirea” mormântului lui Ash, în care se află scrisoarea lui Christabel. Figurile feminine secundare au și ele nume ușor de decodat în același sens funcțional, aparținând evident unor tipuri: Leonora Stern, feminista severă, cu o feminitate inautentică, artificială (*stern* = sever), Beatrice Nest, cercetătoare a jurnalului intim al lui Ellen Ash, soția poetului, pe care o visează ca ideal alter-ego, cum sugerează portretul lui Randolph Ash pus pe birou “acolo unde ar fi trebuit să fie cel al tatălui sau iubitului” (p. 477), dar cu idei la fel de prudente ca și viața ei mărginită (*nest* = cuib); Val, prietena lui Roland dinainte de apariția lui Maud, al cărei nume sugerează o legătură cu Sf. Valentin, patronul îndrăgostiților și, ca și comportamentul său, ideea că singura sa posibilă funcție este cea de iubită.

Această tipologie, amintind, după cum spuneam, de registrul dramatic medieval, constituie, la rândul său, o formă de pastișă stilistică de felul moralităților sau istorisirilor medievale, în care rolul principal al numelor este să denumească tipuri care, în relația care se stabilește între ele, demonstrează anumite idei. Aici, această funcție demonstrativă este, aparent, subordonată descoperirilor pe care le urmărește intriga polițistă a romanului; dar, de fapt, ea există, sub forma comentariului implicit la adresa epocii victoriene.

Figura mitică a Zânei Melusina (sau Melusine), care în fiecare sâmbătă se transformă în șarpe de la mijloc în jos, constituie cheia principală a semnificațiilor romanului. Motivul femeii-șarpe, simbol al autonomiei feminine absolute, eludând ordinea masculină, dar și al ispitei, cu sugestii biblice ce completează legenda bretonă, apare încă de la început, într-un presupus citat dintr-un poem de Ash intitulat *Grădina Proserpinei*. Proserpina însăși, zeiță a fertilității naturii, inaugurează o

simbolică a femininului identificată prin excelență cu natura, după cum vom vedea mai jos. Percepția naturii este însă anunțată încă de la început ca o experiență livrescă, mediată de text, din moment ce avem acces la ea printr-un citat dintr-un poem.

Imediat după acest motto, îl vedem pe Roland Michell în London Library, studiind cartea "groasă și veche și plină de praf", "bandajată de sus până jos cu o bandă adezivă murdară" (p. 1). Vulnerabilitatea cărții, exemplarul din *Principi di Scienza Nuova* ce aparținuse lui Ash, stabilește o relație protectoare, aproape erotică între erou și obiectul cercetării sale. Aceasta, suplimentată de atmosfera absorbitoare a bibliotecii, face legătura cu o grădină a plăcerilor (anunțată de motivul șarpelui) percepută livresc. Biblioteca devine astfel o grădină a minții, plină de ispite și de plăceri intelectuale atât de intense încât se transmit la nivelul simțurilor. Această fascinație a documentelor vechi, un fel de necrofilie livrescă ce amintește de pasiunea victoriană pentru portretizarea femeilor moarte<sup>95</sup>, funcționează atât ca o asociere culturală cu epoca victoriană, cât și ca o sugestie a evoluției narațiunii. Roland o caută, fără să știe, pe femeia (acum moartă) din textul lui Ash, ea fiind adevărata sursă de inspirație, și nu cartea lui Vico, cum crede Roland. Byatt face referiri implicite la pasiunile necrofile, exprimate literar și vizual, ale epocii victoriene, a cărei "claustrofilie de mumii egiptene" o menționează și Fowles. Îmbinarea discursului poetic și narativ cu cel vizual se face sub semnul referirii (implicite, aici) la curentul pre-rafaelit, aluzie prezentă și la Fowles în episodul final, prin prezența lui Dante Gabriel Rossetti. Una din "rădăcinile" postmodernismului, după cum am arătat mai sus, pre-rafaelismul, cu dimensiunea sa mistică, cu decadența romantică, cu culorile sale accentuate, evocând stări de spirit extreme, care prefigurează demontarea și reconstruirea artistică a realității la suprarealiști, constituie dublul dionisiac al epocii victoriene. El îi subminează, pe de o parte, raționalismul și scientismul darwinist, pe de altă parte pioșenia ostentativă (v. doamna Poulteney în *The French Lieutenant's Woman* și masca de rugăciune și căință sub care Christabel încearcă să ascundă, în Bretania, consecințele aventurii cu Ash).

Preocupările pentru pre-rafaelism, în sensul unei exploatări a vizualului pentru a exprima dualitatea mistico-scientistă a epocii victoriene este exploatată de Byatt și în alte cărți, cum ar fi *Angels and Insects (Îngeri și insecte)*, din 1992. Cele două nuvele, legate tematic, din care se compune așa-zisul roman sunt pline de sugestii coloristice inspirate din tablourile pre-rafaelite<sup>96</sup>, cu nuanțele lor puternic

<sup>95</sup> Carol Christ, op. cit., pp. 133-151.

<sup>96</sup> V. Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais etc., membri ai Frăției Pre-rafaelite, grupul dominant din pictura și, într-o mare măsură, din poezia britanică de la jumătatea secolului trecut. Principiile fundamentale ale picturii pre-rafaelite constau în reînvierea tehnicilor picturale anterioare lui Rafael, pledând pentru o pictură cu subiecte serioase, în spiritul unui realism fidel vieții, înțeleasă însă în sensul intensității sentimentelor mai degrabă decât prin prisma observației

anti-naturaliste (predominante fiind albastrul, verdele, violetul, stacojiul), care înregistrează stări de spirit mai degrabă decât aspecte ale lumii exterioare. Vizualul dobândește asemenea proporții încât, adesea, ajunge să transmită în subtext sugestii privitoare la dezvoltarea intrigii. Astfel, metafora vizuală a fluturilor, asociată la început cu dragostea, prefigurează un deznodământ ce proclamă caracterul iluzoriu al acesteia. Tot astfel, în *Possession*, portretele personajelor împrumută din vizualul pre-rafaelit, a cărui funcție de subtext (în sensul lui Riffaterre) suplimentează semnificațiile textului. Culorile dominante în portretizarea lui Christabel (și, de asemenea, a lui Maud) sunt nuanțe de verde, a căror strălucire variază în funcție de intensitatea sentimentelor. Astfel, în scena din tren, când se îndreaptă împreună cu Ash spre Yorkshire, Christabel este descrisă în următorii termeni:

Era foarte blondă, palidă, cu ochi nu foarte mari, de un verde ciudat care se schimba după cum varia lumina. Nu era tocmai frumoasă – fața ei era prea ovală ca să fie perfectă, și nu era la prima tinerețe, deși oasele aveau o formă armonioasă și gura se curba elegant. (...) Picioarele ei mici, care se iveau din când în când atunci când mișcarea vagonului le descoperea de sub clopotul larg al fustei, erau încălțate într-o pereche de cizme lucioase de piele verde, de culoarea smaraldului, legate cu șireturi. (p. 274)

Mai târziu, în schimb, când verișoara ei Sabine de Kercoz îi descrie sosirea la conacul Kernemet, al rudelui din Bretania, verdele, semn distinctiv al feminității lui Christabel, și-a pierdut strălucirea (este cel mai adesea "verde închis"). Aceasta sugerează o epuizare a forței vitale ce anticipează sacrificiul făcut – de a nu-l mai vedea niciodată pe Ash și de a nu-i spune niciodată lui May cine sunt adevărații ei părinți. Se face astfel un comentariu implicit, cu evidente sugestii feministe (în acord cu vocea critică a lui Maud Bailey) la adresa condiției femeii în epoca victoriană:

A venit prima dată la cină într-o rochie verde-închis cu carouri cenușii și negre, cu un șal mare cu ciucuri, verde închis tivit cu negru, foarte frumos. Nu e elegantă, dar e îmbracată îngrijit, cu o cruce de jad legată la gât cu un șnur de mătase, și cu cizmulițe verzi, elegante. (p. 343)

Verdele, combinat adesea cu auriul și argintiul (culori ale luminii solare și lunare, ale strălucirilor cu sugestii acvatică), este asociat cu feminitatea prin intermediul unei logici pe care Byatt o descoperă în perioade mai vechi decât epoca victoriană, în

---

obiective. Într-adevăr, tehnicile coloristice pre-rafaelite, cu nuanțele vii și sugestiile sidefii obținute prin suprapuneri de tonuri pe fundaluri de verde sau de 'alb ud', depășesc principiile naturaliste, fiind mai degrabă pline de aluzii emoționale și mistice, cu atât mai mult cu cât subiectele sunt și ele fictive, în majoritatea cazurilor, figuri legendare, biblice sau inspirate din opere literare consacrate. (cf. Simon Wilson, *Tate Gallery: An Illustrated Companion*, London: Tate Gallery Publishing, 1997, pp. 79-87).

logica contradictorie a barocului, în raționalismul său cu supape mistice. Ea este preluată de pre-romantici (v. Blake) care proclamă "întunericul minții"<sup>97</sup> în opoziție cu lumina solară a cunoașterii iraționale, umanizate, prin sentimente și intuiție (opoziție formulată invers de raționalism). Prin contrast cu culorile feminine, elementul masculin este înfățișat la Byatt prin cenușiu și negru (a se vedea insistența asupra descrierilor veșmintelor în portretele lui Ash). Combinațiile și împrumuturile de culori de la un sex la altul – ca în cazul Leonorei Stern, exegeta feministă, care se îmbracă și se machează în nuanțe stridente de portocaliu și auriu, ce contrastează însă puternic cu părul ei negru – sunt percepute ca exagerate, ca nelegitime, trădând o identitate incertă, cum nu se întâmplă, spre exemplu, în cazul lui Maud. După cum se poate vedea, Byatt împrumută nu numai limbajul coloristic pre-rafaelit, ci și asociațiile sale cu o mistică a opoziției natural / mental, pe care, după cum sugerează Camille Paglia în cartea sa *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*<sup>98</sup>, o împărtășesc toate curentele de orientare decadentă.

Asocierea feminității cu natura, în sensul miturilor primitive ce profilează figura unei Magna Mater la originile lumii, ține de o atitudine de opoziție față de artificialul promovat de spațiul ne-natural al societății, produs al mentalului, asociat cu dimensiunea masculină. Conflictul dintre cele două, exprimat în artă de opoziția între apolinic și dionisiac, se acutizează în curentele cu trăsături decadente (a se vedea mai sus Wylie Sypher). Romantismul târziu al victorienilor (așa cum apare el mai ales în poezie și în pictură) și cel al postmoderniștilor (mai ales în roman, dar și în artele vizuale și în teatru) fac parte dintre ele.

Elementul natural poate fi cu ușurință asociat cu nebunia. După cum arată Michel Foucault, construcția alterității s-a cristalizat în forma în care o percepem astăzi în Iluminism, prin opoziția sa cu rațiunea. Natura, de atunci, este percepută în două ipostaze opuse: natura rousseauistă (preluată cu mici modificări de transcendentaliștii americani), idealizată, perfectă, paradisul terestru formulat în termeni raționali, unde omul se poate retrage departe de civilizație în căutarea, de fapt, a esenței acesteia; și natura animalică, opusă rațiunii pentru că e lipsită, sau deposedată, de rațiune, natura percepută nu ca armonie, ci ca dizarmonie sau, din perspectivă raționalistă, ca nebunie.

În legătura sa organică cu dionisiacul, nebunia, asociată cu izolarea, cu naturalul și, fără îndoială, cu feminitatea în ipostaza ei subversivă în raport cu socialul, este o condiție atașată adesea personalității lui Christabel, așa cum îi este și

---

<sup>97</sup> Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400-1700*, Garden City, New York: Doubleday, 1955, p. 249. Sypher se referă la Rembrandt pentru a exemplifica tensiunea dinaintea epocii rațiunii, în care materia se dizolva în spirit, ca în portretele iradiind lumină, profilate pe un fundal întunecos. În mitologia lui Blake, de asemenea, răzbunătorul Urizen (al cărui nume provine din eng. *reason*) este Dumnezeu rațiunii, facultate negativă, care îngreudește imaginația.

<sup>98</sup> Ed. cit.

lui Sarah. După cum vom vedea, ea constituie un punct esențial în demonstrația lui Rose Tremain în *Restoration*. Postmodernismul este fascinat de anormalul mental poate în mai mare măsură decât oricare dintre epocile precedente, pentru că tocmai acele detalii puse, în trecut, sub semnul nebuniei – reflectată în artă ca decadentă –, sunt astăzi preluate de postmodernism și constituie elementele de continuitate. Nebunia, stare de spirit prin excelență anti-canonică, este cea mai eficientă formă de subversiune a raționalului. Asocierea sa, în cadrul acestei opoziții, cu natura, poate fi trasată, pe firul opoziției plăcere / cunoaștere, până la semnificațiile sale biblice. Combinată cu tema dublului (cu sugestiile sale esențialiste la adresa sinelui poetic, dar funcționând, în subtext, și ca trimitere la schizofrenia postmodernă a textului romanului, sfâșiat pe două nivele temporale), nebunia este folosită ca discurs explicativ al secretului pe care Christabel refuză să-l dezvăluie. Acest secret este construit, în termeni romantici, ca supliment al personalității poetice, așa cum apare în jurnalul Sabine de Kercoz (presupus document biografic al epocii despre Christabel LaMotte):

Sunt martoră la un lucru atât de straniu, atât de straniu încât trebuie să scriu despre el, deși hotărâsem că nu trebuie s-o fac, dar sper că scrisul o să mă ajute să înțeleg. Verișoara mea este acum atât de mare, atât de coaptă, atât de grea, trebuie să se întâmple în curând, și totuși nu ne-a permis până acum nici un cuvânt despre starea ei. Și parcă ne-ar fi cufundat pe toți într-o vrajă, căci nici unul dintre noi nu îndrăznește s-o ia la întrebări, să scoată la lumină, să discute deschis despre ceea ce este acum atât de vizibil, și totuși ascuns. Tatăl meu spune că a încercat de câteva ori s-o facă să vorbească despre asta, și că niciodată n-a reușit. Vrea să-i spună că pruncul e binevenit, că e, ca și ea, din familia noastră, oricare i-ar fi originile, și vom avea grijă de el și îl vom crește fără să ducă lipsă de nimic. Dar nu poate vorbi, și asta din două motive. Primul este că ea îl *sfidează*, îi interzice categoric, prin privirea și comportamentul ei, să deschidă subiectul, și deși el știe că are datoria morală s-o facă, nu poate. Al doilea este că el se teme, într-adevăr, că ea e nebună. Că e, într-un fel, tragic sfâșiată în două, și că nu-și lasă propria conștiință și sinele public să știe ce e pe cale să i se întâmple. Și deși el simte că ea *trebuie* să fie pregătită, se teme, în același timp, să nu facă vreo greșală și s-o sperie, s-o împingă la alienare completă și neliniște și disperare, și astfel, poate, să-iucidă pe amândoi. O copleșește cu blândețea lui, și ea acceptă totul cu grație, ca o prințesă, ca pe un fel de datorie, și îi vorbește de Morgan le Fay, Plotin, Abelard și Pelagius, ca și cum i-ar răsplăti, curtenitoare, favorurile. Minte ei e mai limpede ca niciodată. E iute și are o ascuțime de brici, și e plină de spirit. Bietul meu tată simte, ca și mine, un sentiment crescând de nebunie în el însuși, la gândul că se lasă absorbit de curtenie și de ceea ce era cândva o plăcere în aceste dispute elaborate și interpretări și recitări, când ar trebui de fapt să vorbească despre viață și despre măsuri practice. (p. 372)



Tema dublului și a secretului, asociat cu nebunia – discursul atât de des folosit pentru a abjectiza subiectul feminin – este explorat, o pagină mai târziu, de Christabel însăși, în dialogul cu Sabine, relatat tot în jurnalul acesteia:

În ultima vreme a fost tot timpul tare bună cu mine, în felul ei, discutând despre una, despre alta, cerând să vadă ce scrisesem, brodându-mi, în secret, o învelitoare pentru foarfece, un lucrușor frumos, cu un păun făcut din mătase albastră și verde, tot numai ochi. Dar n-o mai pot iubi ca înainte, pentru că nu e deschisă, pentru că ține numai pentru ea lucrurile importante, pentru că mă face, în mândria sau nebunia ei, să trăiesc o minciună.

Astăzi am fost în livadă, sub cireșii în floare, vorbind despre poezie, iar ea își scutura petalele căzătoare de pe fustă, părând că nu-i pasă de nimic. Mi-a vorbit de Melusina și de natura epopeei. Spune că vrea să scrie o epopee cu zâne, bazată nu pe adevărul istoric, ci pe adevărul poetic și imaginar – ca *Regina Zânelor* de Spenser, sau Ariosto, în care sufletul e liber de piedicile istoriei și ale faptelor. Spune că romanțul e o formă firească pentru femei. Că romanțul e un tărâm în care femeile își pot explora adevărata lor natură, ca pe Ile de Sein sau Sid, însă nu în această lume.

Mi-a spus că, în romanț, cele două naturi ale femeilor pot fi reconciliate. Am întrebat-o care două naturi, și mi-a răspuns că bărbații văd femeile ca făpturi duble, vrăjitoare și demoni sau îngeri inocenți.

- Sunt femeile duble? am întrebat-o.

- N-am spus asta, mi-a răspuns. Am spus că bărbații le văd pe femei ca fiind duble. Cine știe cum era Melusina în libertate, fără ca ochii nimănui să fie ațintiți asupra ei?

Mi-a vorbit despre coada de pește și m-a întrebat dacă citisem povestea lui Hans Andersen despre Micuța Sirenă care a ales să-i fie sfâșiată coada în două ca să placă Prințului, și a devenit mută, și el n-a mai vrut-o.

- Coada de pește era libertatea ei, spuse ea. Simțea că picioarele îi păseau pe cuțite.

I-am spus că aveam vise cumplite în care pășeam pe cuțite de când citisem povestea aceea, și asta i-a făcut plăcere.

Și astfel, mi-a tot vorbit de durerea Melusinei și a Micuței Sirene; și despre propria ei durere ce se apropia, nimic. (p. 373-374)

Melusina ca alter-ego mitic al lui Christabel, cu care se identifică și Sabine și, mai târziu, Maud, reprezintă un mit al autonomiei feminine imaginată ca stare paradisiacă, dinaintea unui păcat originar care le condamnă pe femei la acea natură dublă, care nu poate fi conținută în această lume, ci trebuie reconstruită epic. Această sfâșiere a sinelui – urmare a ceea ce William Blake, în virtutea unei mitologii romantice din care Byatt se inspiră, numea "căderea în generație" (blestemul păcatului originar),

interpretată de societate ca nebunie în sensul moral în care, după cum arată Foucault, secolul XIX, în pragul descoperirii psihanalizei, mai înțelege încă tulburările minții – dezvăluie o criză de identitate ce prefigurează schizofrenia postmodernă. Ca și aceasta din urmă, sfâșierea Melusinei nu poate fi reconciliată decât epic, prin narațiunea constitutivă a sinelui, deoarece singurul sine coerent poate fi doar cel construit – sau reconstruit. Maud și Roland își construiesc, într-adevăr, plecând de la textele lui Ash și LaMotte, în imagini duale, propria identitate, sfâșiată spațial și temporal între prezent și epoca victoriană, între Lincoln și Amsterdam.

Tema "căderii în generație" ca urmare a imprudenței lui Adam și a Evei de a gusta din fructul oprit, pierzând astfel accesul la Grădina Edenului (un subiect favorit al romanticilor) generează o abordare mistică, alchimică a obiectului cunoașterii ca obiect al iubirii. Prin aceasta, după Michel de Certeau,

... criteriul frumosului se transformă în criteriul adevărului; (...) harta cunoașterii se transformă într-o grădină a plăcerilor.<sup>99</sup>

Vorbind despre natura alchimică a negocierii artistice între invizibil și vizibil, de Certeau exemplifică prin pictura lui Hieronymus Bosch *Grădina plăcerilor*, o capodoperă de Ev Mediu târziu, împărtășind acea abordare mistică a subiectului, tipică stadiului manierist în care se află, inevitabil, fiecare sfârșit de epocă. Bosch este un exemplu foarte la îndemână pentru demonstrația de față, deoarece *Corabia nebulilor* constituie, alături de *Grădina plăcerilor*, o exploare până la adâncimi extreme a temei iraționalului.

În *Possession*, motivul recurent al grădinii ca spațiu al plăcerii și al ispitei irezistibile este folosit ca motivație a acestui palimpsest temporal, ca un element recurent de coerență în ai cărui termeni mistici, estetizanți, se scriu aceste istorii paralele. Grădina este esențială în roman, cu toate variantele sale mai mult sau mai puțin pervertite: pădurea (amintind de motive romantice, cum ar fi cel al rătăcirilor nocturne ale lui Christabel prin pădure în poemul lui Coleridge), cimitirul (spațiu macabru, dar care trebuie vizitat cu pioșenie, pentru că acolo se află trupurile celor doi poeți, un ingredient victorian esențial menit în *Possession* să susțină necrofilia livrescă) și, în ultimă instanță, labirintul textelor în care va fi descoperită, în final, cheia enigmelor.

Tot într-un spațiu asemănător grădinii, atemporal, aproape mitic – o pajiste văzută prin prisma estetizantă a artei – are loc cea din urmă întâlnire din roman, în *Postscriptum*, deconstruind iluzia noastră că toate poveștile pot fi spuse și arătând că

---

<sup>99</sup> Michel de Certeau, *Fabula mistică. Secolele VVI-XVII*, Iași: Polirom, 1996, pp. 60-61.

rămân întotdeauna mesaje în spatele textului care nu ajung niciodată la destinație, amânând la infinit deznodământul final:

Există lucruri care se întâmplă și care nu lasă nici o urmă perceptibilă, despre care nu se vorbește și nu se scrie, deși ar fi o mare greșeală să spunem că evenimentele care urmează se petrec indiferent de ele, ca și când asemenea lucruri nu s-ar fi petrecut niciodată.

Doi oameni s-au întâlnit, într-o zi fierbinte de mai, și n-au vorbit niciodată de întâlnirea lor. Iată cum a fost. (...) (p. 508)

## Teatralul și funcția nebunului în *Restoration* de Rose Tremain

Figura Nebunului este prin excelență una privilegiată (să nu uităm, în acest sens, ambiguitatea pe care cuvântul *fool* o are în limba engleză: “nebun”, pe de o parte, “măscărici” pe de alta, cum apare atât de adesea în piesele lui Shakespeare). Festivitățile medievale și teatrul Renașterii o consacră ca atare: la Shakespeare, după cum știm, Nebunul e singurul personaj care poate întotdeauna să spună adevărul fără riscul de a fi pedepsit (v. *Regele Lear*, *Cum vă place*, *A douăsprezecea noapte*, *Hamlet* etc.).

Poziția specială a Nebunului vine, pe de o parte, din asumția de nebunie (în virtutea conștiinței unei inteligențe, a unui spirit care, de fapt, se opune nebuniei sau prostiei). Pe de altă parte, ea vine din funcția lui de a stârni râsul, sursa protecției sale: ori de câte ori Nebunul spune ceva, se presupune că cei de față trebuie să râdă, și râd, chiar dacă sunt chiar ei ținta glumei și, de fapt, n-o gustă deloc. În calitatea sa de curtean favorit, Nebunul adesea funcționează ca un fel de alter-ego al Regelui, și este privit ca atare, ceea ce îi acordă dreptul de a mima acțiunile Regelui însuși, chiar de a le critica, implicit sau explicit. Inversările de poziții Nebun/Rege (sau Nebun/Stăpân) se instituționalizează în piesele lui Shakespeare, atât în comedii (*Olivia/Feste în A douăsprezecea noapte*), cât și în tragedii (Nebunul/Lear în *Regele Lear*), creând un orizont de așteptare în care e normal ca Nebunii să pună întrebarea “Cine e adevăratul nebun?”<sup>100</sup>

O astfel de întrebare presupune, însă, conștiința faptului că există și o altă dimensiune a nebuniei, cea clinică, la care reacția firească a societății nu este râsul, ci frica și încercarea de izolare. Nebunul în sens clinic – acel personaj care reprezintă alteritatea însăși, înconjurat de aura unei inexplicabilități pusă pe seama lipsei sănătății mentale – trebuie izolat de cetate. Motivul *Stultifera Navis* – funcție a izolării prin exil, prin îndepărtarea de cetate, preludiu al izolării în interiorul cetății –

<sup>100</sup> V. Feste în *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare.

poate fi citit, în registrul comic, prin carnavalul medieval, care dă drept temporar de exprimare nebuniei, sau alterității, în virtutea căruia piața publică înlocuiește corabia nebunilor. Corporalitatea carnavalului, după cum arată Bahtin, înlocuiește temporar spiritualitatea severă a Evului Mediu, râsul în Renaștere fiind o forță care, în interacțiunea sa cu seriozitatea, este de partea adevărului. Dar, după ce carnavalul ia sfârșit, nebunia devine din nou alteritate, iar nebunii sunt din nou exilați, cu corabia lor, în jos pe râu, sau între zidurile care protejează cetatea de dublul său inconștient.

Urmărind evoluția carnavalului, această instituționalizare a nebuniei, în timp, John Docker arată că marea ruptură se produce în secolul XVII, marcat de stabilizarea noii ordini a monarhiei absolute, cu puternice efecte în estetică și filosofie, în clasicism și raționalism. Ca și cultura ecleziastică dinainte de Renaștere, cultura intelectuală a secolului XVII este autoritară, aducând în scenă canonul clasic – simbolizat de figura centrală a regelui – și încercând să-l încetățenească, mutând imaginarul rabelaisian din piața publică la Curte. Această tradiție crescândă a serbărilor de la Curte, a mascaradei și a baletului, spune Docker, face ca "formele festive populare să acumuleze elemente de alegorie împodobită și abstractă, ducând la pierderea treptată a spiritului popular."<sup>101</sup>

Nebunia ca ipostază extremă a alterității va deveni fascinantă în epoca romantică, fiind asociată cu alteritatea asumată a personajului, expresie a protestului său față de societate. Poetul, bărbat sau femeie, își afișează atitudinea de protest față de societate prin izolarea în turnul său de fildeș. Acest motiv, din perspectiva postmodernismului care privește înapoi către epoca romantică, una din oglinzile sale prin excelență, implică o construcție a nebuniei ca o categorie a iubirii, a alienării față de societate, a creației imăginate platonice ca inspirație divină, pe care romanticii o împing mai departe, către anti-rațiune. Aceste forme sublimă de nebunie, preluate de postmodernism prin romantismul decadent al sfârșitului de secol XIX țin, mai degrabă, de nebunia ca melancolie, ducând nu la izolarea coercitivă, ci la autoizolarea voită a subiectului. Iată o posibilă metaforă a alienării sinelui contemporan, după cum sugerează A.S. Byatt în *Possession*, prin dublarea, în timp, a personajelor.

Să revenim însă la nebunia carnavalescă, ludică, aflată încă în spațiul public moștenit din Renaștere, la nebunul ca mășcărici, ca alter-ego al autorității, care are dreptul unic de a submina autoritatea, spunând adevărul. O astfel de ipostază este centrală într-un roman care merge și mai departe în trecut, alegându-și situarea temporală într-o epocă pe care, în multe privințe, o putem considera de graniță: epoca Restaurației britanice, în *Restoration* de Rose Tremain. Restaurarea dinastiei Stuart în 1658, după moartea lui Cromwell și încetarea protectoratului puritan al acestuia,

---

<sup>101</sup> John Docker, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge University Press, 1994, p. 181.

readuce în Marea Britanie monarhia, modelată, de astă dată, după modelul absolutist de la Versailles. Aici, Nebunul ca figură semnificativă cultural, în ipostaza sa dublă de opus al autorității și de alter-ego al acesteia, este redescoperit. Însă râsul hâtru eliberat în Renaștere este acum umbrat de conștiința faptului că, totuși, Regele, și nu Nebunul, este cel care are întotdeauna dreptate. Râsul Nebunului este manierizat, rafinat, și, mai ales, își pierde din valoarea sa de adevăr. Adevărul în monarhia absolută este Adevărul Regelui. Cu toate acestea, dublul Rege/Nebun se păstrează, însă nu ca în piesele lui Shakespeare, unde Nebunul exprimă mesajul ce trebuie luat în serios, ci ca un fel de subconștient reprimat, dublat de apariția, în curând, a instituționalizării celeilalte forme de nebunie, cea clinică.

Ambele aspecte sunt surprinse în cartea lui Rose Tremain. Aici, Nebunul este persona auctorială, accentuând funcția dublului prin suplimentarea opoziției autor/narator prin opoziția feminin/masculin. Robert Merivel, protagonistul, prin vocea căruia avem acces la toate evenimentele care se petrec în roman, este numit în mod repetat "Nebunul Regelui". Funcția lui de alter-ego ludic este împinsă până la a i se porunci să se căsătorească cu Celia Clemence, amanta lui Charles II Stuart. Prin figura nebunului-narator se angajează astfel un dialog extrem de complex nu numai între narator și personaj, funcție a mascaradei auctoriale ce transgresează identități determinate sexual, ci și între prezent și trecut. În varianta de anacronism creativ a lui Rose Tremain, *Restoration* nu este numai despre restaurarea monarhiei în Anglia post-cromwelliană, ci și despre gestul autoarei de a restaura o epocă istorică ce se profilează, ca și naratorul, pe motivul dublului, ca triumf al rațiunii, dar și al nebuliei reprimată, al barocului excesiv, dus până la extrem, așa cum sugerează atmosfera libertină de la curtea lui Charles II.

Cele două fețe ale Restaurației, cea rațională și cea irațională, corespund situării acestei epoci istorice între baroc și neoclasicism. Barocul, redescoperit – după ce puritanismul represiv al protectoratului lui Cromwell ia sfârșit în 1658 – în toată splendoarea lui de "artă a superlativelor", cum îl numește Wylie Sypher, există în paralel cu primele forme de neoclasicismul, dublul rațional/irațional în cultură fiind poate mai puternic ca niciodată (a se vedea poezii metafizici britanici).

Problema adevărului în acest context se pune în sensul identificării acestuia cu autoritatea monarhică, la confluență cu autoritatea bisericii anglicane. După ce a fost, însă, puternic discreditată de o dictatură funcționând pe criterii religioase, biserica de orice fel pălește în față autorității laice, readuse în scenă, a regelui. Reacția împotriva puritanismului eliminat de la putere duce la cvasi-oficializarea unui libertinaj al cărui sens ideologic (menit să șteargă, printre altele, amintirea epocii anterioare) este simboliat chiar de Rege. Odată cu întoarcerea lui Charles II la tronul Angliei se redeschid teatrele pe care Protectoratul le interzisese (Nell Gwynne, una dintre

amantele Regelui, era o actriță celebră la Drury Lane) și, mai mult decât atât, încurajează o teatralizare excesivă a Curții de la Whitehall, unde curtenii sunt acum apreciați nu pentru înțelepciune și integritate, ci pentru iuțimea minții și a spiritului.<sup>102</sup> E la mare preț, în acest sens, tot ceea ce provine din Franța, lucru menționat de naratorul lui Tremain în repetate rânduri (numele lui îi place Regelui pentru sonoritatea sa franceză, Regele își botează toți câinii și caii cu nume franceze, moda este importată din Franța). Teatrul cu măști, inspirat și el după cel de la Versailles, este forma supremă de petrecere a timpului liber. Menit distracției (și în special amuzării Regelui) și nu exprimării unor idealuri culturale, teatrul este ajustat corespunzător, devenind, dintr-o modalitate de exprimare a problemelor epocii, una de mascare a acestora. Mascarada identitară și comportamentală se extinde și în viața reală, artificializarea vieții de la Curte pledând clar în favoarea acestei idei, și, de asemenea, constituind punctul de legătură pe care narațiunea lui Tremain îl stabilește implicit cu prezentul postmodern.

Dimensiunea teatrală a vieții sociale în Restaurație are legătură, în reprezentarea lui Tremain, cu o percepție a teatrului ca joc, cu legitimarea unei arte a petrecerii timpului liber în raport cu care știința, religia, cultura sunt văzute ca interesante componente, incluse în discursul ludic al acestui *carpe diem* baroc ce emerge, însă, dintr-o tensiune între rațiune și irațional. Această estetizare a vieții sociale, această teatralizare ludică este masca preferată a monarhiei absolute. Jocul, spune Johan Huizinga, este opus seriozității, însă, în același timp, contrastul dintre cele două este întotdeauna fluid. Jocul este o activitate voluntară, gratuită, situată în afara satisfacerii imediate a nevoilor și dorințelor. Însă, în calitatea sa de interludiu în viețile noastre de zi cu zi, jocul cere ordine, anumite reguli stabilite precis, devierea de la acestea distrugându-l, anihilându-l.<sup>103</sup>

Aceste reguli, în Restaurație, sunt dictate de la Whitehall și țin de o imagine a societății sub forma unei extensii spațiale a trupului Regelui, sau ca un trup al cărui cap e Regele. Fiecare individ este menit să funcționeze ca un membru al acestui corp, să răspundă comenzilor capului și să contribuie la bunăstarea acestuia. Incapacitatea de a face astfel duce, inevitabil, la dizgrație și pedeapsă. După cum arată Michel Foucault, preludiul epocii clasice înregistrează o organizarea a sistemului regulator juridic, a cărui formă punitivă este încă supliciu public (înainte de apariția pedepsei prin izolare, în închisori). Aceasta se petrece prin oglindirea inversă a corpului Regelui – corespondentul unui corp politic, alegorie a societății însăși – în corpul condamnatului, a cărui dezmembrare, prin tortură, corespunde deposedării punitive de o identitate determinată de cea a Regelui. În societățile moderne, spune Foucault,

<sup>102</sup> Cf. *Restoration*, The World Book Encyclopedia, Chicago: World Book, 1990.

<sup>103</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens. A Study of the Play Element in Culture*, London: Temple Smith, 1970, pp. 24-50.

"sistemele de pedeapsă trebuie situate într-o anumită 'economie politică' a corpului: chiar dacă nu se face uz de pedepse violente sau sângeroase, chiar dacă se folosesc metode 'blânde', implicând închiderea sau corecția, întotdeauna corpul este cel care contează – corpul și forțele lui, utilitatea și docilitatea acestora, distribuția și supunerea lor."<sup>104</sup> Ideea execuției în piețele publice era de a exprima restabilirea ordinii în corpul societății, al cărei cap juridic era Regele. Ea manifesta "disproporția puterii suveranului asupra acelor pe care îi redusese la neputință", asimetria fiind menită tocmai să exprime absurditatea crimei (care, în monarhia absolută, era o crimă de lezmajestate, indiferent de natura ei).<sup>105</sup>

În acest context, Regele este autoritatea supremă, trecând chiar înaintea lui Dumnezeu, în serviciul căreia nimic nu e prea puțin, nimic nu e absurd. Merivel își exprimă în repetate rânduri dragostea nestrămutată față de Rege, de la fascinația și visele din copilărie, până la onoarea de a deveni Nebunul Regelui și la absurdul situației – nici o clipă contestate – de a deveni soțul amantei monarhului. Nici o clipă, nici măcar în dizgrația care urmează greșelii capitale de a se îndrăgosti de propria-i soție, nici măcar la Whittlesea, ospiciul Quakerilor, anti-monarhici prin ideologie, care încearcă să-l vindece, ca și pe nebunii internați acolo, de propria-i nebunie, nici o clipă dragostea pentru Rege nu părăsește, nimic nu ajunge să treacă înaintea ei. Pe de altă parte, însă, lucrurile stau așa în virtutea unei schizofrenii asumate prin identitatea mascată de Nebun: dacă una din măștile lui Merivel îl iubește ardent pe Rege și acceptă acest rol, cealaltă jumătate deconstruiește această iubire. În ciuda conștiinței absurdului, Merivel încercă, astfel, să-l înșele pe Rege, ținând-o pe Celia la conacul său, Bidnold, prin minciună. Chiar și atunci, motivul invocat Celiei este înțelepciunea absolută a Regelui, în ordinea căreia Merivel poartă masca de Nebun. Însă absurdul legitimat de discursul idelologic al monarhiei absolute este folosit de Merivel pentru a deconstrui acest discurs, cu propriile-i arme, în interesul lui, reinstaurând, prin vorba cu două înțelesuri, dreptatea Nebunului:

- Așa care va să zică! – și în acel moment Celia și-a tras cu brutalitate mâna de pe brațul meu. *Tu* urmează să fii Judecătorul! Regele își trimite Nebunul să hotărască în materie de învățat! Iartă-mă, Merivel, dar asta nu mi se pare drept!

- Nu. Firește că nu. Și totuși observ un fel de dreptate în asta. Pentru că eu nu sunt, așa cum ar fi un alt protector, îndrăgostit de rolul meu și nu mă consider vrednic de asta. Așa

---

<sup>104</sup> Michel Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trad. Alan Sheridan, London: Penguin, 1991 cf. 1979, cf. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris: Editions Gallimard, 1975.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

că e în interesul meu să te determin să înveți cât mai repede, Celia, astfel încât eu să mă pot întoarce la neroziile mele, tu la casa ta din Kew și Regele să revină în patul tău. (p. 121)<sup>106</sup>

Acest discurs cu sensuri contradictorii este modalitatea prin care, folosindu-se de naratorul-protagonist care este în același timp Nebun și alter-ego naratorial, dând glas, prin perspectiva sa duală, atât discursului reconstruit al unei epoci trecute, cât și variantei deconstruite, prin comentariul contemporan, a acestuia, Merivel abordează de fapt problematica Adevărului. Acesta este reprezentat oficial de autoritatea Regelui, pe care n-o pune nici o clipă sub semnul întrebării, prin chestionarea adevărului în variantele sale locale, individuale. În acest sens, postura de Nebun este invocată ca justificare și, de fapt, ca singură formă posibilă de a imagina această identitate dublă, după cum remarcă Merivel în legătură cu una din scrisorile scrise Regelui:

Mi-am recitat scrisoarea, fără să permit locuitorului minții mele care spune adevărul să comenteze asupra cuvintelor scrise de mincinosul care trăiește și el acolo, preferând ca aceștia doi să rămână în raporturi de distanță, dar amabilă vecinătate. (p. 60)

Dacă Curtea de la Whitehall își redescoperă Nebunii-măscărici eliberați de sub reprimarea puritană, dincolo de granițele Curții, însă, nebunii sunt nebuni și sunt tratați ca atare. Opusul raționalismului plin de incoerențe semnificând regula monarhică, societatea autonomă a Quakerilor de la Whittlesea, care își dedică întreaga viață bieților nebuni, pe care încearcă să-i vindece prin austeritate, este și el departe de a fi perfect. Ajungând la Whittlesea, Merivel în dizgrație își regăsește celălalt dublu, opus Regelui – prietenul lui din studenție, Pearce, cu care își împărtășise pasiunea pentru medicină (în vremea aceea, prin metodele sale hazardate, la fel de nefondată ca și discursul Adevărului) –, și încearcă să se identifice cu acesta. De Pearce îl leagă metafora "omului cu inima deschisă", pe care o contemplă împreună, constatând amândoi și mai apoi aplicând, în modalități foarte diferite, conștiința faptului că epoca lor este una fără sentimente adevărate. Pearce este conștiința lui Merivel: el îi atrage mereu atenția, din perspectiva unei simplități fundamentate religios, că a luat-o pe căi greșite. Pearce este, însă, un idealist incorigibil, motiv pentru care dorința de a se dedica comunității bătute de soartă de la Whittlesea va sfârși în moarte. Însă, în același timp, o parte din Merivel se identifică cu idealismul acesta depășit de vremuri, un alter-ego al său ce alternează cu masca Nebunului, forma sa de protecție. Tensiunea dintre acest idealism și cinismul bufonului pentru care nimic nu e prea mult

---

<sup>106</sup> Rose Tremain, *Restaurația*, traducere din limba engleză de Monica Pillat și Nicolae Săulescu, București: RAO, 1997 (cf. *Restoration*, London: Sceptre, 1990, cf. 1989). Următoarele referiri din text se vor face la această ediție.



– o tensiune ce problematizează relația dintre sensibilitatea de tip romantic și dublul său manierizat, de tip baroc –, rezolvabilă numai prin mascaradă, construiește figura Nebunului. În paralel este construită și cea a monarhului, reprezentant oficial al Adevărului absolut, cu o conștiință a egalității lor ontologice, ca simulacre, aparținând evident registrului postmodern.

Adaptarea lui Merivel la vremuri ține de modul în care, din primele pagini ale romanului, naratorul-protagonist își construiește propria personalitate, în termeni pe care el însuși nu-i ia în serios:

Descopăr că sunt un om foarte dezordonat.

Uită-te la mine. Fără perucă sunt o sfidare a exactității. Părul meu (ce a mai rămas din el) are culoarea nisipului și e zbârlit ca perii porcului; urechile mele au mărimi diferite; fruntea mi-e pătată cu pistrii; nasul, pe care bineînțeles nu-l pot ascunde sub perucă, oricât mi-aș îndesa-o pe cap, e necuviincios de turtit, de parcă aș fi fost lovit la naștere. (p. 13)

Această descriere este începutul unui prolog de două pagini care precede cele cinci începuturi ale romanului, replica lui Rose Tremain la moda postmodernă a finalurilor multiple.

Urmează o referire la Marele Incendiu din 1662, eveniment considerat la fel de relevant pentru identitatea personajului, ale cărui dimensiuni catastrofice marchează moartea părinților lui, dar și începutul unei noi epoci, a relativității sau a "posibilității", cum o numește, apropiindu-și-o, Merivel – o epocă ce nu mai e "onorabilă", în care, odată cu arhitectura Londrei, se schimbă și moravurile. Ironia modei franțuzești aduse de Regele restaurat, căreia numele personajului îi corespunde pe deplin, este din plin susținută, așadar, de cele cinci începuturi, o parodie a parodiei care însă, în același timp, oferă o multitudine de piste ce pot fi urmărite de-a lungul romanului. Acestea sunt: prima disecție, la nouă ani (referire ironică la viitorul de medic al lui Merivel), întâlnirea la Cambridge cu Pearce și, apoi, cu "omul cu inima deschisă"; întâlnirea cu Regele și începutul devoțiunii necondiționate față de acesta; Marele Incendiu, în care dezastrul morții părinților săi este contrabalansat de slujba de la Curte și (din nou ironic) de serviciul făcut Regelui prin salvarea câinelui acestuia, Lou-Lou; răsplata pentru acest serviciu, care constă într-o maximă dovadă de încredere, din partea Regelui: porunca de a se căsători fictiv cu Celia.

Al cincilea început, și ultimul – pe care Rose Tremain, conștientă de regulile forței auctoriale, îl declară, prin vocea lui Merivel, ca fiind "cel mai ciudat, cel mai necăutat și cel mai important" (p. 26) – inaugurează motivul obiectualizării supușilor, a imaginării lor ca simple componente ale trupului social și politic al regelui, ca simple obiecte ale sinelui pe care acesta și le apropiază, cu iluzia că le face, de fapt, o

supremă onoare. Această reificare a subiectului uman se produce tot prin intermediul figurii Nebunului, ciudata poruncă a Regelui fiind explicabilă în termeni care sunt absolut logici în ordinea carnavalului:

(...) E copilăresc de simplu, Merivel. Frecvența prezentă a Celinei Clemence în patul meu a devenit o necesitate în viața mea. Sunt, cum o știe toată lumea, cu totul vrăjit de ea. Tot așa, acel *grand amour* al meu, Barbara Castlemaine, este absolut esențial sănătății și bunăstării mele. Pe scurt, le iubesc și am nevoie de ambele amante, dar n-am nici un chef să mai rabd istericalele doamnei Castlemaine pe tema domnișoarei Clemence. Mă enervează și îmi provoacă indigestie. Deci ea trebuie să se mărite imediat – ca să o pot vizita din nou în secret, fără să prindă de știre Castlemaine. Dar cu cine trebuie să o căsătoresc? Cred că nu cu un aristocrat puternic, care în curând ar începe să mă enerveze profund cu argumente privind poziția și onoarea lui. Nu. Omul pe care îl caut pentru a deveni soțul Celinei este un bărbat care să se bucure și să profite de proprietățile și de titlul său, care să-i ofere o companie agreabilă și amuzantă alesei lui în rarele ocazii când când va fi împreună cu ea, dar care să fie prea înamorat de femei, în general, pentru a face greșeala să iubească doar una singură. Iar în tine, Merivel, cu siguranță am făcut alegerea perfectă, nu-i așa? Tu, de asemenea, îmi place să observ, ai un nume plăcut, la modă. A-i cere Celinei să devină – numai cu numele, bineînțeles – Lady Merivel este un lucru pe care simt că pot să-l fac cu calm. (p. 30).

În aceeași ordine a carnavalului, prin filiera suprarealistă a tradiției picturale a *obiectelor*, reificarea subiectului uman devine relevantă în postmodernism. La suprarealiști, obiectele (naturale sau artificiale, ansambluri, obiectele incorporate, vizate sau cu funcție simbolică) sunt instrumentele de explorare cognitivă a lumii și de refigurare a acesteia, ingredientele unei psihologii presărate în universul artistic.<sup>107</sup> Tot astfel, psihologia Regelui lui Tremain și corespondentele anatomice ale acesteia sunt proiectate asupra supușilor, care nu sunt nimic mai mult decât simple obiecte ale sinelui, menite să-i satisfacă cele mai neașteptate capricii. Acceptarea acestei obiectualizări de către supuși se bazează pe "nebunia" carnavalescă în care propriile lor identități sunt construite în raport cu Regele, în așa măsură încât Regele nu percepe nici o deosebire între supușii și câinii săi (simbolizând aceeași fidelitate necondiționată), după cum remarcă Merivel la sfârșitul celui dintâi început:

Câinii erau luați din grija mea și în locul lor urma să fie pusă cea mai tânără dintre amantele Regelui. (p. 30)

---

<sup>107</sup> Sarane Alexandrian, op. cit., pp. 140-150.

Pe de altă parte, însă, această relație de posesie este reciprocă, deoarece, așa cum venerația lui Merivel pentru Rege ajunge până la identificarea cu acesta, până se ajunge la *hybris*, la încercarea de substituire în relația cu Celia, tot astfel, la rândul ei, Celia își recunoaște, pe lângă propria "nebunie", nevoia de a fi în preajma Regelui:

- Adevărul, a spus ea, e că trăim într-o epocă în care mulți sunt trași pe sfoară și mulți sunt înșelați. Eu, în credința mea în iubirea Regelui, sunt probabil tot atât de proastă ca și tine. Și totuși sunt convinsă că el mă va chema înapoi. (p. 91)

Pasiunea lui Merivel pentru Celia se naște ca o funcție a aceleiași identificări funcționale a Nebunului cu Regele, iar încercarea de substituire – urmând substituirii mimate, mascate din noaptea nunții – are rolul de comentariu cu privire la unicul Adevăr real, cel al "Nebuniei" Regelui. Circularitatea relației de iubire și rivalitate a lui Merivel pentru Rege se produce în termenii dorinței mimetice teoretizate de René Girard, conform căreia imitația joacă un rol extrem de important în formarea dorinței: "Indivizii care doresc același lucru sunt uniți prin ceva atât de puternic încât, atâta timp cât pot împărtăși ceea ce doresc, rămân cei mai buni prieteni, dar, de îndată ce nu mai pot, devin cei mai cumpliți dușmani."<sup>108</sup> Ca și Tarquin în *The Rape of Lucrece* de Shakespeare, Merivel este atras de Celia pentru că Regele, față de care nutrește cele mai sincere sentimente de devotament și admirație, i-o descrie în culorile cele mai favorabile. În cazul lui Merivel, dorința mimetică este proiecția aspirației de a-și depăși propria obiectualizare în universul monarhiei absolute, și singura modalitate pe care o vede este aceea de a se substitui Regelui, punându-se pe sine în posesia obiectelor pe care acesta le posedă, reificând, la rândul său, lumea vie din jurul său în căutarea coerenței sinelui prin acumularea de obiecte ale sinelui.

În acest sens, Merivel caută substitute pentru Celia – care pentru el reprezintă, grație atenției Regelui, frumusețea, înțelepciunea și pasiunea artistică în formă absolută – și le găsește în întruchipări ale opusului absolut al Celinei în toate privințele, întruchipări, de fapt, ale dublului ei irațional: Rosie Pierpoint, Meg Storey, Lady Violet Bathurst și, în final, Katharine. Performând "Actul Uitării" cu toate aceste personaje care, la rândul lor, se fac vinovate de diferite forme de exces, Merivel încearcă să-și construiască o lume în care Regele e el, în care regulile sunt făcute de el, un univers regizat după propria-i dorință, a cărei criză de conținut este trădată tocmai de excesul de formă merit s-o suplimenteze. Investit de Rege cu puteri pe care nu le avea înainte, Merivel își creează la Bidnold un spațiu care constituie, în mic, o proiecție a sinelui în aceeași măsură în care regatul britanic este o proiecție a sinelui Regelui. Bidnold este un spațiu prin excelență baroc. Camerele sunt decorate

---

<sup>108</sup> René Girard, *A Theatre of Envy: William Shakespeare*, Oxford University Press, 1991, p. 3.

în culori violente și poartă nume corespunzând anumitor activități sau dispoziții în care stăpânul s-ar putea afla în diferite momente ale zilei: Camera de Muzică, Camera de Biliard, Camera Jocului de Cărți, Camera de Dimineată etc. În recrearea acestui spațiu de baroc târziu, Rose Tremain utilizează elemente suprarealiste pentru a reda, în cheie contemporană, excesul ca proiecție a crizei de identitate<sup>109</sup>. Astfel, încercările artistice eșuate ale lui Merivel de a picta și de a cânta la oboi corespund unui estetism a cărui exacerbare, în dorința de canalizare a propriei energii, într-o epocă în care arta face parte din instituționalizarea timpului liber, ca formă mimetică de a se descoperi pe sine, după cum sugerează motivația servită profesorului de pictură, Elias Finn, privind dorința sa de a picta:

Pentru că.. pentru că trebuie să fac ceva! Am o fire foarte nesăbuită, domnule Finn. Uitați-vă la mine! Uitați-vă la casa mea! De la Restaurație înapoi, mă simt ca mistuit de flăcări, duc o viață zgomotoasă! Suntem într-o Epocă Nouă, iar eu sunt omul croit perfect pe măsura ei, dar trebuie să-mi canalizez energia într-o direcție oarecare, altfel am să mă pierd în trândăvie și deznădejde. Așa că te rog să mă ajuți. (p. 52)

Bidnold este un fel de grădină barocă a plăcerilor, ca la Hieronymus Bosch, unde proiecția, inaccesibilă, în acest stadiu, a Evei, este Celia. Spațiile care alcătuiesc această grădină sunt toate create, prin mobilă și decorații interioare, de Merivel, cu excepția unuia: Turnul de Vest (un important subtext, în sensul folosit de Riffaterre, prefigurând dezvoltări ale acțiunii pe care altfel nu le-am putea bănuși în stadiul respectiv) care rămâne gol, pentru că, spune Merivel, imaginația lui n-a descoperit încă "cel mai satisfăcător mod de a-i dezvălui perfecțiunea". (p. 43). În cadrul traseului inițiat al lui Merivel, ironic guvernat de Rege, ca un fel de *Deus ex machina* care îi determină destinul, acest spațiu neexplorat va fi, în final, răsplata pentru credință și pentru completarea, cu succes, a traseului inițiat. Într-adevăr, la sfârșit, când Regele reintră în posesia conacului de la Bidnold, Turnul de Vest îi este rezervat exclusiv lui Merivel, ca răsplată pentru deplina sa inițiere.

Merivel, Nebunul-măscărici, este de fapt pradă unei crize de identitate ce se manifestă prin fragmentarea sinelui, prin motivul "oglinzii sparte" evocat de Stephen Frosh. În acest sens, Merivel devine instrumentul unui *rapprochement* pe care Rose Tremain îl operează între epoca Restaurației și prezentul postmodern din perspectiva căruia scrie, prin problematizarea felului în care este construit sinele personajului-narator. Prin imaginarea spațiilor din care este construit universul romanului, prelungiri ale sinelui personajelor și ale stărilor lor de spirit ("grădina" barocă de la

---

<sup>109</sup> A se vedea ecranizarea romanului din 1995, Miramax Films, în regia lui Michael Hoffman, cu Robert Downey Jr. (Merivel), Sam Neill (Regele), David Thewlis (Pearce), Polly Walker (Celia), Meg Ryan (Katharine).

Bidnold corespunzând unei stări de aparentă plenitudine, opusă spațiului postlapsarian de la Whittlesea, în care singura amintire a bucuriei de a trăi, dar și a păcatului, este copacul din mijlocul curții), Rose Tremain aduce laolaltă imaginarul baroc (cu origini medievale) al lumii și metafora postmodernă (de origine romantică) a sinelui dispersat în universul înconjurător. Aceasta se produce prin intermediul unui sistem de simboluri, simptome ale stărilor și sentimentelor personajelor (și mai ales ale personajului central), de fapt, în ultimă instanță, obiecte ale sinelui care, contopite, reconstruiesc unitatea unei individualități a cărei fragmentare se reflectă în fragmentarea lumii. Narcisismul, corespondentul patologic al acestei funcții a oglinzii, reorganizează într-un alt fel de realitate această dezintegrare a sinelui, ca în picturile suprarealiste, prin pendularea între multiplicitatea infinită și dualitatea rezultând din sistemul de opoziții în care schizofrenia personajului este imaginată prin intermediul măștii, operând un al doilea *rapprochement* între secolul XVII și secolul XX: dublul Nebun/Rege și dublul narator/autoare.

Plecând de la teoria lui Freud despre transformarea libidoului obiectual în libido narcisistic, prin sublimarea care acompaniază procesul său de formare prin identificări succesive, Stephen Frosh definește sinele postmodern ca o colecție de fragmente, de detalii minuscule, internalizate în fantezie pe măsură ce, de fapt, sunt pierdute în realitate. Astfel, personalitatea se constituie prin oglindirea în alteritate: lumea este oglinda sinelui, însă, mai mult decât atât, și sinele este oglinda lumii. Riscul acestei perpetue oglindiri este faptul că, dacă totul este o funcție a oglinzii și, deci, totul este în privire, obiectul are valoare și specificitate numai la suprafață, acest lucru transferându-i-se sinelui, care devine și el, la rândul său, imagine, simulacru. Astfel, metafora oglinzii imaginează identitatea narcisistică pe de o parte ca duală, sfâșiată între oglindă și mască (între reflectarea sinelui în lumea înconjurătoare și încercarea de a camufla criza de identitate) și, pe de altă parte, în termenii incoerenței ce rezultă din multiplicarea reflectărilor într-o lume a cărei imagine este, de fapt, cea a oglinzii sparte. Există astfel două categorii de obiecte ale sinelui: cele care reflectă sinele, confirmându-i sentimentul fragil al vigoriei, măreției și perfecțiunii și cele care reprezintă imaginea parentală idealizată, pe care sinele o ia ca model superior de calm, infailibilitate și omnipotență.<sup>110</sup> În *Restoration*, primei categorii îi corespund simbolurile din care e construită lumea, iar celei de a doua identificarea lui Merivel cu figuri-model (Figuri ale Tatălui, în terminologia lui Freud), respectiv cu Regele și cu prietenul său Pearce.

Sistemul de simboluri ce operează în roman este multiplu, și acestea abundă în spațiul baroc de la Bidnold, pe care, în dorința lui de a se identifica cu Regele,

---

<sup>110</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, London: Macmillan, 1991, pp. 3-115.

Merivel îl construiește ca o prelungire (cu exagerări ce provin tocmai din imposibilitatea identificării) a spațiului regal de la Whitehall. Aici, artifactele sunt în competiție cu natura – grădina barocă însăși fiind natură domesticită –, astfel încât ocupațiile favorite ale lui Merivel (care încearcă să-și depășească nepriceperea, din dorința de a-și juca bine rolul) sunt muzica și pictura. Prin acestea, Merivel încearcă să-și construiască o personalitate corespunzătoare vremurilor (după cum își justifică, în fața lui Finn, dorința de a învățe să picteze), dar și să-și găsească propriul echilibru interior, în sensul definit de Stephen Frosh: construcția sinelui este asemănătoare cu cea a unei opere de artă. Felul în care pictează Merivel seamănă astfel cu felul în care își mobilează casa: culorile violente, singurele în care personajul vede realitatea, sunt reflexul crizei de identitate pe care încearcă, prin acest exces baroc de formă, de expresie vizuală, s-o depășească. Prin opoziție, în ospiciul de la Whittlesea, spațiul complementar celui de la Bidnold, culorile lipsesc cu desăvârșire și din decorul înconjurător, și din vestimentația personajelor. Acest spațiu cenușiu este proiecția vizuală a unei stări existențiale corespunzând, în austeritatea sa, exilului din starea de abundență din preajma Regelui și, ca urmare, distanțării de una din măștile sale, centrală până acum – cea a Nebunului.

Constituirea teritoriului ocupat ca pe o prelungire a sinelui este, în cazul lui Merivel, reflexul dorinței de identificare cu Regele, al cărui sine – și, prin extensie, trup – se suprapune alegoric cu regatul său. Pentru a accentua această identificare, regele proiectează în exterior tot felul de daruri menite a aminti supușilor de datoriile lor față de el. Astfel, câinii, simboluri ale fidelității, ale căror nume franțuzești le marchează, conform codului epocii, originea nobilă – Lou-Lou, Minette, Isabelle – sunt meniți să comunice supușilor în dizgrație temporară sau îndepărtați, dintr-un motiv sau altul, din preajma regelui, mesajul că această distanță în spațiu nu anulează puterea absolută a Regelui față de ei, nici nu-i scutește de fidelitatea față de Rege. Căii – ca Danseuse, darul făcut de Rege Nebunului său –, simbol mitic al soarelui (și, prin extensie, al monarhiei iluministe) reprezintă semnul unui mare favor, aparținând prin excelență spațiului regalității și anunțând, prin dispariția sa temporară (fuga lui Danseuse de la Whittlesea și întoarcerea sa la Bidnold) întoarcerea roții destinului în sensul reintrării apropiate în favorurile regelui. Un alt cadou al Regelui, interpretabil ca subtext – trusa de instrumente medicale trimise de Crăciun Nebunului devenit paznic și mentor al Căliei în dizgrație, pe al cărei bisturiu sunt gravate cuvintele “Merivel, nu dormi” – prefigurează metafora nesomnului ca nebunie și/sau inadapare (prin Katharine). Tot astfel, copacul din mijlocul curții de la Whittlesea, simbol pozitiv al naturii binefăcătoare, este și simbolul păcatului, funcționând, de asemenea, ca subtext ce anunță tulburarea ordinii puritane a ospiciului.

Celălalt tip de obiecte ale sinelui, funcționând pe principiul identificării, ține de narcisism ca patologie a dublului, care, după cum arată Julia Kristeva, duce în mod inevitabil la melancolie. Melancolia este suferința dragostei rămase fără obiect, “acea simptomatologie instituțională a inhibiției și asimboliei care se stabilește din când în când sau cronic într-o persoană, alternând cel mai adesea cu așa-numita fază a exaltării.”<sup>111</sup> Melancolia, așadar, pendulează între cei doi poli ai inhibiției și ai excesului, între tăcere și suprasaturarea de expresie. De melancolie suferă Celia – ca și Sarah în *The French Lieutenant's Woman* – când, exilată de la Kew și din favorurile Regelui, se închide în camera de la Bidnold (care, ironic, nu este alta decât vesela, stridentă Cameră Portocalie, pe care Merivel, în dorința lui de a-i face plăcere Celiei, o consideră, greșit, cea mai potrivită pentru starea ei de spirit). La rândul lui, însă, Merivel suferă și el de o formă de melancolie, cauzată tot de absența Regelui. Dragostea pentru Rege (ca Figură a Tatălui, dar și ca sine idealizat) este o condiție existențială fără de care Merivel nu poate trăi. Ca atare, după ce încearcă, mimând atitudinea Regelui, să se comporte la Bidnold ca Regele la Whitehall, apariția Celiei în sfera sa de acțiune pare a desăvârși perfecțiunea acestei identificări. Dualismul narcisistic al lui Merivel se manifestă, astfel, pe de o parte prin identificarea cu Regele, manifestată ca rivalitate mimetică, prin dorința sa de a o avea pe Celia. Pe de altă parte, însă, Merivel, în dragostea lui pentru Rege, se identifică cu Celia însăși, și, prin ea, în ultimă instanță, cu o figură maternă menită să o înlocuiască pe mama sa, moartă în Marele Incendiu din 1662. Acest lucru se manifestă, la nivelul narațiunii, prin paradoxul vocii naratoriale masculine prin care se proiectează un autor feminin, narcisismul lui Merivel astfel devenind o ipostază a mascaradei de gen<sup>112</sup> descrise de Judith Butler.

Pomind de la remarca lui Lacan că funcția măștii domină identificările ce rezolvă refuzul iubirii, Judith Butler definește mascarada de gen ca o strategie a melancolicului care ia asupra sa atributele obiectului pierdut prin refuzul iubirii – deci, atributele alterității. În acest sens, feminitatea este construită în mascaradă ca un semnificant al dorinței celuilalt, femeia respingând o parte esențială a feminității sale, fiind iubită și dorită tocmai pentru ceea ce nu este. O relație erotică se bazează, ca urmare, pe mascaradă în sensul în care fiecare membru al cuplului oglindește așteptările celuilalt, identitatea devenind astfel o mimică a felului în care celălalt construiește alteritatea în raport cu sine. Extinzând acest model relațional al identității la nivelul interacțiunii sociale în general, mascarada devine – atât de adesea în postmodernism – o funcție a oglinzirii în alteritate, astfel încât identitatea se constituie, ca la Erving Goffman, printr-o multitudine de roluri.

<sup>111</sup> Julia Kristeva, *Black Sun*, ed.cit., p. 9.

<sup>112</sup> Gender masquerade, cf. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York: Routledge, 1990.

Rose Tremain exploatează acest exces de suprafețe, de simulări ale identității, descoperindu-i și afirmându-i, de fapt, prin plasarea în epoca Restaurației, dimensiunea barocă. Într-adevăr, în lumea sa plină de culori violente, al cărei estetism lipsit de gust este descrierea, în ordinea vizualului, a unei identități fluide, Merivel se modelează în funcție de persoanele (ipostaze ale alterității) cu care intră în contact, explicitând această mascaradă (mai mult sau mai puțin conștientă) în discursul naratoral. Realitatea, așadar, ca proiecție a sinelui, se relativizează extrem, hotarele care o despart de vis devenind greu de precizat. Un exemplu este comentariul ocazionat de discuția cu Celia în momentul în care Regele îl trimite pe Finn la Bidnold să-i facă acesteia portretul:

Eram pe punctul de a-i dezvălui Celinei ce văzusem în acea noaptea ciudată pe râu, luminile din casa ei, petrecăreții la fereastră. Dar am ezitat. Nu numai pentru că nu doream s-o rănesc pe Celia într-un mod atât de crud, dar noaptea cu pricina căpătase în mintea mea culorile și calitatea aeriană a unui vis, așa că nu puteam acum să jur că văzusem ceea ce credeam că văzusem sau numai visasem pentru că doream să fie așa. Tot astfel, în acea dimineață devreme, când murise Privighetoarea Indiană, oare Celia se agățase de mine în vreme ce plângea; mă lăsase oare să-i mângâi părul? De atunci, fusese mai rece cu mine decât înainte, iar acum prevedeam că va veni un timp când, în anturajul lui Finn și al profesorului de muzică, mă va uita cu totul. (p. 157)

Dacă Regele este o ipostază a Figurii Tatălui – corespunzând măștii de “Nebun” a lui Merivel, cu aspirațiile sale baroce de bunăstare și faimă –, cealaltă ipostază este Pearce. La fel ca Regele, Pearce este pentru Merivel un mentor, care îi dă tot timpul sfaturi și îl mustră atunci când a luat-o pe căi greșite. Pearce reprezintă simbolic conștiința lui Merivel, aspirațiile sale constructive de a practica medicina, iubitorul de adevăr din sufletul lui, care se opune radical “mincinosului” sau bufonului care îl dublează. Pearce dispăre numai în momentul în care Merivel poate merge singur mai departe și în care el, de fapt, nu mai are nevoie nici de figura protectoare a Regelui, după cum, la nivel vizual, sugerează vestimentația sobră în care se duce ultima dată la Whitehall.

Cele două figuri-model sunt proiecții exterioare ale dualității caracteristice personalității lui Merivel. De aceea, ele sunt radical opuse, așa cum o arată și spațiile cărora acestea le corespund (Whitehall, cu conotația pozitivă, luminoasă, a culorii “alb”, față de conotația negativă a cuvântului *to whittle* = a reteza). Dacă la Whitehall și la Bidnold excesul de plăcere constituie cura împotriva melancoliei, Quakerii de la Whittlesea încearcă să vindece nebunia prin austeritate. Merivel încearcă să reconcilieze aceste două extreme prin dans și muzică, care, în viziunea lui, ar trebui să



le readucă nebunilor bucuria de a trăi. Încercarea lui, însă, nu este lipsită de consecințe, căci una din paciente moare. Lipsită de consecințe nu este nici încercarea lui Merivel de a se substitui capacității vindecătoare a lui Dumnezeu, crezând că o va putea vindeca pe Katharine prin dragoste. Cele două spații, în nebunia lor, nu sunt compatibile, de aceea funcționează după reguli diferite. Pe de altă parte, însă, cu ajutorul lui Katharine – a cărei companie, însoțindu-i exilul de la Whittlesea, pare a fi pedeapsa pentru excesele sale – Merivel se redescoperă, în final, pe sine, prin fiica sa Margaret.

Katharine, corespondent al figurii Evei în paradisul căzut de la Whittlesea, un alter-ego al Celinei, într-un alt registru al melancoliei, este lipsită, în nebunia ei, de supraegoul sofisticat al epocii, fiind, așadar, mai accesibilă decât Celia. Nebunia ei – manifestată printr-o insomnie perpetuă, obsesivă, cauzată de faptul că soțul ei a părăsit-o în timp ce dormea – este o metaforă a lipsei afectivității adevărate într-o epocă în care totul e mascaradă. Într-adevăr, după cum sugerează de la început atașamentul față de păpușa de cârpe pe care i-o face Merivel, salvarea lui Katharine este în maternitate, în această renaștere într-o altă viață, prin Margaret. Moartea lui Katharine la naștere este sacrificiul care face posibil începutul unei alte vieți, și este semnificativ faptul că numele fetiței, Margaret, este numele mamei lui Merivel, care a murit în incendiul din 1662. Tot într-un incendiu, Merivel își descoperă afecțiunea pentru fiica lui, acesta fiind de fapt momentul simbolic al nașterii ei.

Purificarea prin foc dublează moartea sacrificială a lui Katharine, consacrandu-i în roman funcția de dublu obiect, o proiecție a subconștientului lui Merivel însuși și, în același timp, o întruchipare a inconștientului epocii. După cum remarcă Julia Kristeva, abjecția este “o precondiție a narcisismului: imaginea mai mult sau mai puțin frumoasă în care mă văd sau mă recunosc pe mine se bazează pe abjecție (...)”<sup>113</sup>. Nebunia lui Katharine și exilul ce o marchează spațial țin de reacția epocii la alteritate. Imposibilitatea epocii Restaurației – ea însăși o perioadă de tranziție între epoci, în căutarea propriei identități – de a îngloba alteritatea în definiția acesteia din urmă duce la faza în care, în termenii lui Michel Foucault, nebunia este exilată din cetate. Dar, pe de altă parte, asistăm la primele forme de instituționalizare raționalizată, în interiorul cetății, a nebuniei. Într-adevăr, Whittlesea, în ciuda aparenței sale de instituție de caritate, este o ipostază a azilului, în care nebunia, asociată în special cu subiectul feminin, reprezintă exacerbarea iraționalului, devenind, ca atare, o stare a abjecției.

---

<sup>113</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, transl. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982 (cf. Paris: Seuil, 1980), p. 13.

Julia Kristeva definește abjectul, în cadrul procesului de constituire a sensului, ca anulare a calității de subiect și de obiect în același timp<sup>114</sup>. Ca atare, încercarea lui Merivel de a o transforma pe Katharine în obiectul atracției sale produce o reacție de renaștere a subiectului, cu dorințele și pretențiile sale, inconștient de propria-i abjecție. Astfel, Merivel, fostul Nebun-măscărici, este obligat s-o accepte pe nebuna Katharine ca substitut al Celinei. Ca și Bertha Mason din *Jane Eyre* – a cărei funcție în roman, după cum arată în repetate rânduri critica feministă, este de a reliefa, ca dublu inconștient, procesul de formare al personajului principal, Jane, superioară prin rasă și cultură<sup>115</sup> – Katharine este menită să fie tot ceea ce Celia nu este. Ea scoate la iveală, totodată, carențele afective ale lui Merivel. Este proiecția fanteziilor abjecte, reprimate, ale acestuia, tot astfel cum azilul, spațiu al abjecției prin excelență, se opune spațiului rațional de la Whitehall și prelungirii sale, Bidnold. Rolul lui Katharine este de a marca, prin sacrificiu, eliberarea cathartică a lui Merivel de propriu-i dublu obiect – de postura de Nebun al Regelui, de fapt –, apoteoza evoluției sale simbolizate printr-o altă izbucnire de flăcări, care închide, prin circularitate, cercul creat de Marele Incendiu din 1662.

Prin posibilitatea de a percepe abjectul în exteriorul sinelui, de a-l externaliza, de a-l redefini ca străin (în sensul în care Kristeva se referă la faptul că îi percepem pe ceilalți ca străini când începem să avem conștiința propriei diferențe și încetăm să-i mai percepem astfel în momentul în care ne recunoaștem pe noi înșine ca străini<sup>116</sup>), Merivel devine capabil de a se redefini pe sine independent de ceilalți (deci, în primul rând, independent de Rege și de Celia). Simbolul acestui catharsis este nașterea lui Margaret, sau, mai degrabă, renașterea ei din flăcări (în care, mai de mult, mama lui Merivel a pierit), reiterarea unui principiu matern benign care se opune exilului, sinelui narcisistic dezintegrat, reflectat în oglinda spartă.

Semnul acestei întoarceri acasă este reprezentat spațial de întoarcerea la Bidnold și de reteritorializarea – din nou prin hotărârea cvasi-divină a Regelui – unui spațiu înainte pustiu, Turnul de Vest, oferit lui Merivel pentru tot restul zilelor sale ca reședință alternativă. Prin asocierea cu motivul romantic al turnului, acesta este un spațiu al izolării, o proiecție, în cazul acesta, a unui sine care a depășit criza, nevoia de a depinde de sprijinul celor din jur – obiecte ale sinelui – pentru a-și construi propria identitate. Metafora sinelui coerent, imaginat într-un turn izolat corespunde unei construcții de sine-stătătoare a identității (o posibilă metaforă a alienării acceptate,

---

<sup>114</sup> "Ceea ce e abject nu este corelativul meu, ceea ce, oferindu-mi altceva sau pe altcineva ca suport, mi-ar permite să mă detașez mai mult sau mai puțin, să-mi câștig o oarecare autonomie. Abjectul are o singură calitate a *obiectului* - aceea de a fi opus eului." (Ibid., p. 1).

<sup>115</sup> V. Susan M. Gilbert și Sandra Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, op. cit.

<sup>116</sup> Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, New York: Columbia University Press, 1991, p. 1.

asumate a sinelui postmodern), în care Nebunul și Regele au ajuns pe plan egal, în care abjectul a fost sublimat și alteritatea a fost astfel definitiv acceptată.

## **De la imaginea nebunului la nebunia textului**

Aceste trei romane sunt exemple de instanțe reinterpretative care stabilesc o relație între un adevăr istoric reconstituit retoric și un prezent dominat de întrebări asupra semnificațiilor actuale ale identității. Ele descoperă, în diferite ipostaze ale nebuniei – întruchipare prin excelență a diferenței, a inexprimabilului, a ceea ce nu poate fi sau nu se vrea a fi explicat – un corelativ a ceea ce este de fapt nebunia textului. Într-adevăr, textul romanului, sfâșiat între un conținut contemporan și un limbaj formal ce pastșizează tradiții ale trecutului, reflectă la nivel artistic o criză a canonului pe care o putem citi ca reflex formal al unei crize de identitate.

Gestul pastșizant al acestor recuperări formale se inspiră din epoci istorice – “rădăcini” ale postmodernismului – a căror natură decadent-manieristă semnalează o similară criză de identitate. Mascarada identitară pe care se bazează construcția anacronist-creativă a personajelor (cu maniere situate istoric, dar cu mentalități contemporane) reconstituie un “adevăr” istoric. Motivațiile acestuia țin de logica inerentă spiritului carnavalesc asumat, tinzând, prin experimentul retrospectiv al metaficțiunii istoriografice, către structuri formale alternative, menite să depășească, la nivel estetic, criza de identitate pe care o exprimă fragmentarul postmodern.

Dacă obiectivele acestor exponente ale postmodernismului european sunt de factură estetică, vizând, în actul metafictional reinterpretativ, o posibilă redescoperire a coerenței de tip canonic, aceasta este încă o chestiune de pus sub semnul întrebării. La nivelul construcției identității, însă, mascarada – situată la granița dintre epoci istorice diferite, dar care împărtășesc experiențe capabile să se reflecte și să-și răspundă reciproc – funcționează prin căutarea de suporturi în registrele trecutului. Acest lucru ține de încercarea de a restabili o coerență pierdută, ale cărei intenții, în lipsa altor modele, sunt exprimate prin intermediul unor forme tradiționale. În romanul postmodern târziu, ele maschează, la nivel textual, fragmentarul etapelor precedente.



imperiumului. Funcția scrisului este așadar de a recupera relația dintre sine și spațiu, ca și dintre sine și timp.<sup>2</sup>

Metafora oglinzii sparte, prin care Stephen Frosh descrie identitatea postmodernă ca instanță a unei "deconstruiri a sinelui" care se poate rezolva numai temporar, printr-o relație narcisistică cu lumea în termenii unei duble oglindiri (a lumii în sine și a sinelui în lume) definește narcisismul ca forma postmodernă de psihoză. Sinele reflectat în oglinda spartă construiește o imagine fragmentată a acestei lumi, care se proiectează pe coordonata temporală sub forma unei istorii la fel de fragmentate, constituite din episoade discontinue, fiecare dintre ele reflectând unul dintre fragmentele ce constituie sinele. Narcisismul ca psihoza postmodernă, mergând mână în mână cu schizofrenia, starea sinelui postmodern prin excelență, implică o reprezentare a lumii ca o serie de obiecte ale sinelui. Acestea sunt asimilate, internalizate, ajungând să fie vitale pentru coerența, fie și temporară, a acestuia din urmă.<sup>3</sup>

Istoria ca succesiune de obiecte ale sinelui, apropiate ca atare, justifică interesul postmodernismului târziu pentru forme narative. Romanul este într-adevăr forma literară cu audiență maximă la ora actuală, în virtutea funcției sale de a proiecta identități în momente istorice trecute sau în alte spații geografice. El construiește narativ alter-ego-uri contextualizate diferit, a căror mascară identitară configurează artistic, prin reprezentare, sinele postmodern aflat în criză. Formele narative invadează însă și alte forme artistice, cum ar fi teatrul (ale cărui origini, dincolo de teatrul epic al lui Brecht, pot fi descoperite în gestul aristotelian de a plasa epopeea și tragedia sub semnul aceluiași gen dramatic<sup>4</sup>), artele vizuale (printre ai căror precursori în utilizarea modului narativ se află fără îndoială pre-rafaeliții), muzica (încă de la gestul romantic, re-evaluat postmodern, al muzicii programatice, cu subiect).

În literaturile postcoloniale, această reinventare a istoriei națiunii este strâns legată de reinventarea sinelui. Astfel, după cum sugerează Fredric Jameson în articolul său *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, este specific producțiilor culturale ale Lumii a Treia să funcționeze ca "alegorii naționale":

povestea destinului individual personal este întotdeauna o alegorie a situației conflictuale în care se află cultura și societatea Lumii a Treia.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, 1989, pp. 7-9.

<sup>3</sup> Stephen Frosh, op. Cit., pp. 21-22 și 101-115.

<sup>4</sup> V. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, ed. cit.

<sup>5</sup> Fredric Jameson, în *Social Text*, Fall, 1986.

La acest articol, Aijaz Ahmad, ca reprezentant al Lumii a Treia pe care Jameson o teoretizează din perspectiva reeditată a Imperiului, ripostează detectând o “retorică a alterității”. În termenii acestei retorici, Jameson definește experiența spațiului denumit – în mare măsură abuziv – Lumea a Treia ca aparținând unor “obiecte” ale istoriei (poziția subiectului fiind rezervată lumii capitaliste dezvoltate). El impune astfel o interpretare metatextuală a acestui spațiu în termenii naționalismului ca fenomen istoric totalizant.<sup>6</sup> Totuși, Jameson observă cu mare finețe faptul că există o diferență semnificativă între cultura occidentală și cea orientală. Ea constă în faptul că, dacă cea dintâi se axează pe experiența individuală, pentru cea de a doua aceasta este (cel puțin, sugerează Ahmad, în versiunea în care Occidentul își reprezintă cultura orientală) emblematică pentru națiunea din care acesta face parte, dată fiind necesitatea rescrierii istoriei acestei națiuni.

Desigur, posibilitatea unei flagrante neînțelegeri a culturilor orientale de către cele occidentale – iminentă, ca atare, în orice fenomen artistic intercultural – nu este deloc exclusă. Acest lucru este sugerat de o mare parte a scriiturii migrației postcoloniale în Marea Britanie, printre care Kazuo Ishiguro. În romanul său *A Pale View of Hills* (1990), comentariul lui Etsuko, eroina principală, asupra reacției presei britanice la sinuciderea fiicei sale Keiko, reflectă percepția plină de clișee a culturii japoneze în vest: “Englezii țin foarte mult la ideea că rasa noastră are un instinct al sinuciderii”.<sup>7</sup>

După cum arată și Jameson, exemplificând prin cultura chineză, semnificația politică și socială a psihologiei individuale este dobândită prin apropierea “marilor cosmologii antice imperiale”, care devin relevante pentru viața de zi cu zi, componente ale personalității. “Percepția orientală a istoriei, a cărei origine este firesc descoperită în mit, trece prin omul de astăzi”, spune Peter Brook, justificându-și abordarea epopeii indiene în spectacolul și filmul său *Mahabharata*. Brook alege și rescrie un mit prin excelență relevant pentru modalitățile în care identitățile orientale și occidentale pot fi construite, unele prin intermediul altora, din moment ce mitul “te învață tot ceea ce trebuie, secret, să știi”.<sup>8</sup> Însă remarca lui atrage atenția și asupra faptului că, în concepția orientală (mai precis indiană, în cazul acesta, chiar dacă spectacolul lui Brook se face vinovat de oarecare generalizări universaliste), în care reprezentările dramatice și cele narrative merg mână în mână, timpul este perceput altfel. Succesiunea trecut-prezent-viitor care domină gândirea occidentală nu este, practic, luată în serios. Ea este, mai degrabă, redusă la timpul prezent, într-o

---

<sup>6</sup> Aijaz Ahmad, *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, London & New York: Verso, 1992, pp. 96-122.

<sup>7</sup> Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills*, 1990 (v. trad. rom. a lui Mihai Moroiu, *Amintirea palidă a munților*, București: Univers Enciclopedic, 1998).

<sup>8</sup> Peter Brook, *The Shifting Point. Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*, London: Methuen, 1988, p. 160.

proclamare a logicii ritualului care transformă liniaritatea istoriei în ciclicitate. Așa se face că mitul devine, cum cu atâta fascinație remarcă regizorul britanic, relevant pentru omul de azi. Distanța în timp la care ne aflăm de mit, totuși, așa cum este ea văzută din perspectivă contemporană, creează un sentiment al distanțării omului contemporan de originile sale. Acest sentiment al distanței în timp se transferă la nivel spațial în literatura migrației postcoloniale, sub forma exilului.

Atitudinea culturilor postcoloniale față de canonul occidental (sau Canonul, cum este el încă perceput în lumea contemporană) este extrem de interesantă din punctul nostru de vedere. Este vorba pe de o parte de fenomenele interculturale, produse în spațiul de interferență dintre Est și Vest și antrenate într-un proces de oglindire reciprocă, pe de altă parte de creațiile autorilor în exil. Această din urmă ipostază implică o filtrare a atitudinilor auctoriale față de formele canonice europene și față de discursul imperialist/postcolonial. Acest lucru se petrece printr-o transformare (aproape alchimică) a țărâmului exilului într-o nouă patrie, care preia, printr-un transfer afectiv necesar, o parte din atributele țării de origine. În ambele cazuri, asistăm la acte de reinterpretare, mascaradă și mimare a centralității/marginalității (poli, acum interșanjabili, ai unei vechi opoziții). Sinele și alteritatea se reflectă reciproc, își răspund, ajungând la statutul internațional, intercultural și multinațional al lumii contemporane, a cărei mediatizare constituie principalul factor al scurtării distanțelor spațiale și temporale, ca și al procesului de ficționalizare al acesteia.

Scopul acestui capitol este de a încerca o construcție teoretică a acestei oglindiri reciproce în termenii modelului lui Homi Bhabha, ce constă în centru, margine și un al Treilea Spațiu. Acesta internalizează ambivalența discursurilor colonial/postcolonial, fiind situat undeva în afara timpului și spațiului, într-un tărâm al tranziției permanente<sup>9</sup>, în care, în ultimă instanță, se situează autorul postcolonial în exil. Un astfel de spațiu, însă, nu este numai locusul emigrantului, ci, în general, al identității postmoderne fluide, în starea sa de alienare, de exil față de sine. Exilul trebuie, prin urmare, discutat în raport cu criza de identitate.

Acest studiu, dată fiind intenționalitatea sa teoretică, nu se vrea nicidecum exhaustiv, cu atât mai mult cu cât ar fi, probabil, imposibil de acoperit varietatea practic infinită de fenomene ce corespund situației descrise. Ne vom ocupa, așadar, de o arie relativ restrânsă a culturii postcoloniale, cea a literaturii indiene în limba engleză și, în cadrul ei, cu precădere de Salman Rushdie. Opera acestuia (mai precis două dintre romanele sale, *Midnight's Children* și *The Satanic Verses*) constituie un exemplu extrem de relevant (pe baza căruia, însă, nu putem în nici un caz generaliza) a interculturalismului în romanul postcolonial scris în condiții ale exilului, în engleză,

---

<sup>9</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994, pp. 36-37.

în care circumstanțele migrării în fostul Centru al Imperiului comportă o serie întreagă de strategii. Dintre acestea, cea mai importantă este mascarada. Construcția teatrală a identității ce pendulează între un spațiu cultural de origine și un altul, de adopțiune, se produce în cadrul unei revalorizări a tradițiilor celor două spații. Narațiunile fundamentale ale acestora sunt deconstruite, fiecare din perspectiva celeilalte, în virtutea dezvăluirii caracterului construit, de punere în scenă, al mitului însuși.

În acest sens și, de asemenea, de dragul delimitării unor posibile instrumente teoretice care, provenind din sfera artelor performative, ne furnizează modalități legitime de abordare a construcției identității în roman, ni se pare relevant să pomim de la caracterul teatral al epopeii înseși, sau, mai exact, de la *Mahabharata* lui Peter Brook.

## **Performanțe interculturale la limita dintre Est și Vest: *Mahabharata* de Peter Brook**

Tripla perspectivă pe care o oferă modelul lui Homi Bhabha – centru/periferie/Al Treilea Spațiu – oferă avantajul de a evita opozițiile binare simplificatoare și de a permite o interpretare mai flexibilă a procesului complex al construirii identității contemporane. Exilul, dând naștere unor fenomene ca dubla cetățenie și identitățile culturale multiple (cum ar fi noțiunea din ce în ce mai frecventă de NRI – Non-Resident Indian –, conform căreia a fi indian nu înseamnă neapărat a trăi între granițele statului național respectiv) presupune de asemenea ideea de identitate în mișcare. Aceasta poate fi identitatea călătorului, ca și identitatea construită în procesul narativ (conform similarității între narațiune și călătorie ca experiențe ce se desfășoară în timp și în spațiu).

Dimensiunea narativă a procesului de constituire a identității postcoloniale este strâns legată de actul narativ ca modalitate de reconstituire a istoriei, bază a conștiinței de sine în sensul dobândirii recunoașterii. Narațiunea este strategia de supraviețuire prin excelență, de unde metafora condiției de Șeherazada a naratorului postcolonial și a celui postmodern în general – a se vedea *Red Earth and Pouring Rain* de Vikram Chandra (1995), sau *The Last Story of Somebody the Sailor* de John Barth (1991). Narațiunea – construită ca artifact, ca substitut artificial al realității, dar și ca substitut al istoriei (naționale sau individuale) – devine astfel și un punct de legătură între Est și Vest.

În acest stadiu târziu al postmodernismului, asistăm la o reinterpretare a actului narativ, dincolo de criza fragmentarului, ca formă protectoare, oferind un cadru identității în criză. Atitudinea nu mai este însă cea canonică, deoarece



narațiunile sunt umplute cu un conținut nou, relevant pentru lumea contemporană. Astfel se întâmplă în *Mahabharata* lui Peter Brook, o producție multinațională care încearcă, prin interculturalism, să aducă laolaltă culturi diferite, propunând o confruntare între experiența umană și fundaluri culturale ce sunt definite prin procesul de oglindire reciprocă.

În literaturile postcoloniale, actul narativ (cu relevanța sa dublă pentru publicul oriental și occidental, ca în dubla deconstrucție a canonului – vest-european și islamic – de către Salman Rushdie în *The Satanic Verses*) este de asemenea o reacție la procesul modern de abordare a Estului în termenii Orientalismului lui Edward Said. Orientul este un spațiu cultural pe care Occidentul refuză să-l conceapă altfel decât ca alteritate. Producția scenică a epopeii indiene, ca și filmul făcut după ea, nu încearcă să reconstituie cadrul original indian autentic, ci o posibilă variantă a acestuia, după cum arată Peter Brook în cartea sa *The Shifting Point*:

Prin muzică, prin costume, prin mișcare am încercat să sugerăm parfumul Indiei, fără a încerca să fim ceea ce nu suntem. Dimpotrivă, numeroasele naționalități aduse laolaltă încearcă să reflecte *Mahabharata*, aducându-i ceva al lor. În acest fel, cinstim o operă pe care numai India ar fi putut s-o creeze, dar care poartă în sine ecouri pentru întreaga omenire.<sup>10</sup>

Afirmația de mai sus, aproape o definiție a ceea ce înseamnă un spectacol intercultural, afirmă modele culturale ce, fiind preluate din *Mahabharata*, sunt în același timp europene și non-europene. Printre ele se află ciclul pedeapsă-inițiere-renăștere, exprimat în cele trei părți ale spectacolului, *Jocul de zaruri*, *Pădurea și Războiul*. Între acestea, cea de a doua parte este echivalentul unei coborâri în Infern, în timp ce partea a treia poate fi asociată cu Iliada, în sensul intruziunii zeilor într-un conflict între muritori. Alegerea episoadelor și a personajelor este de asemenea menită să comunice sensuri relevante pentru un public contemporan. Se oferă soluții împotriva fragmentării sinelui: cei cinci fii ai lui Kunti, Pandavas, au fiecare un zeu diferit ca tată, însă sunt reuniți prin soția lor unică, Draupadi. Aceasta este un alter-ego al lui Kunti, prin care căsătoria face posibilă întoarcerea la unitatea inițială, în trupul matern, a celor cinci frați.

Această imensă epopee unificatoare a universului (în sanscrită, *maha* înseamnă “măreț”, “imens”, iar *bharata* înseamnă în limba hindi “India”, considerată baza universului<sup>11</sup>) a fost pusă în scenă într-un amfiteatru din Avignon. Durata spectacolului era de la apusul soarelui până la răsărit (fiind, așadar, menită să se desfășoare în paralel cu ritmurile universului). Reprezentația era guvernată de figura

<sup>10</sup> Peter Brook, *The Shifting Point*, London: Methuen, 1988, p. 162.

<sup>11</sup> James Hall, *Hall's Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, London: John Murray, 1997.

autoritară a lui Vyasa, poetul care a pus pe hârtie tradiția orală a epopeii indiene, ca un Homer al Indiei. Intervenția lui în piesa lui Brook, mai mult decât funcțională, este nu numai de povestitor, ci și de personaj și de ghid care îl conduce pe băiat – un reprezentant emblematic al potențialului public – în lumea unei povești “despre sine” în aceeași măsură în care este o poveste despre India. Acest detaliu, interpretabil în sensul afirmației lui Jameson că fiecare destin individual este o alegorie a națiunii în literaturile Lumii a Treia, ar putea fi perceput și ca un punct de legătură cu rolul lui Virgiliu ca ghid al lui Dante prin cele trei stadii ale călătoriei sale din *Divina Comedie*. Analogia este susținută de structura tripartită a spectacolului lui Brook, al cărei final oferă o versiune destul de europeanizată a împărțirii lumii în Paradis și Infern. Aceasta este suplimentată prin comentariul cu privire la nedreptatea criteriilor în virtutea cărora morții sunt trimiși într-unul sau altul din cele două locuri.

Funcția naratorială a lui Vyasa reține, pe lângă posibila sa înrudire cu europeanul Virgiliu, sugestii ale funcției sale de guru oriental, care conduce o inițiere în misterele profunde ale cosmosului. El însuși este ghidat de Ganesha, zeul cu cap de elefant, protectorul poezilor, care mai târziu în spectacol își scoate masca de elefant și apare ca zeul atotputernic Krishna.<sup>12</sup>

Amestecul de elemente orientale și occidentale (europene și asiatice) înfloresc în cultura europeană, după cum sugerează Julie Stone Peters, în anii ‘60-’70, când budismul și yoga se extind tot mai mult către vest și devine din ce în ce mai frecvent amestecul de elemente culturale provenind din zone distanțate geografic. Dacă scriitorii și artiștii europeni sunt din ce în ce mai mult interesați de elementele de inspirație orientală, scriitorii orientali educați în Vest folosesc forme europene, reinterpretându-le în scopul redării unor sensuri proprii. Astfel, spune Julie Stone Peters, încă din primele decenii ale acestui secol, imitațiile japoneze ale pieselor lui Ibsen erau menite ca o “rezistență subtilă la politica imperialismului japonez”<sup>13</sup>. Cu alte cuvinte, teatrul oriental preia forme culturale europene împreună cu funcția subversivă în care acestea au apărut la vremea și în contextul lor. Aceeași funcție subversivă – cu altă finalitate – este păstrată în teatrul european care preia forme orientale.

Teatrul intercultural, ca formă a intertextualității menită să stabilească dialogul între diferite zone geografice și epoci istorice, face posibil schimbul estetic în virtutea căruia Wole Soyinka, de exemplu, scrie o piesă intitulată *Bacantele lui Euripide* (care semnaleză nu numai un gest reinterpretativ cu privire la opera dramaturgului antic, ci îi include și numele, ca o recunoaștere a statutului său de mentor). Într-un mod

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Julie Stone Peters, “Intercultural Performance, Theatre Anthropology and Imperialist Critique. Identities, Inheritances, and Neo-Orthodoxies”, în J. Ellen Gainor (ed.), *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*, Routledge, 1995, p. 201.

similar, Anita Desai scrie un roman intitulat *Journey to Ithaca*, unde spațiul menționat – Itaca, arhetip al patriei la care eroul se întoarce – se referă de fapt la India, pe care o proiectează însă ca pe o metaforă al unei noțiuni de acasă percepute ca inaccesibilă.

Întorcându-ne la *Mahabharata* și reinterpretările ei în cultura contemporană, o paralelă poate fi trasată între versiunea “europenizată” a lui Peter Brook și “teatrul rădăcinilor” al lui Girish Karnad. Acesta din urmă repune în scenă episoade din epopee, astfel încât, dacă putem spune că cel dintâi este vinovat de “orientalism”, cel din urmă este fără îndoială vinovat de acceptarea unei estetici europene impuse.<sup>14</sup> Girish Karnad mărturisește, într-adevăr, că s-a hotărât să devină dramaturg după ce a văzut o reprezentare a *Domnișoarei Iulia* de Strindberg și a fost impresionat de puterea și violența sa. Dar, pe de altă parte, scopul lui era să elimine “amnezia culturală” care cuprinsese teatrul indian religios tradițional, reflexul încercării de a imita “teatrul modern”, văzut în legătură cu industria indiană de film.<sup>15</sup> Felul în care Karnad abordează teatrul este, în mod interesant, destul de similar cu al lui Brook, deși perspectiva este cea opusă. El folosește elemente cum ar fi, de exemplu în *Naga-Mandala*, cele două sfârșituri dintre care publicul trebuie să aleagă, dar și prezența naratorului feminin (orb, ca și Tiresias, deci capabil de mai mare receptivitate la destinele oamenilor). Femeile joacă rolul de povestitori în familia tradițională indiană, declanșând transformări magice, imaginate pe tema dublului (Regele Cobra luând înfățișarea soțului ca să se întâlnească cu soția).

Existența naratorului este semnificativă, ca și în cazul lui Vyasa în *Mahabharata* lui Brook, din moment ce este elementul narativ principal în piesă. Acest detaliu ar putea fi interpretat ca o adaptare a conceptului brechtian de teatru epic ca formă de interogare a societății și a lumii, însă fără efectul de distanțare între actor și rol pe care acest procedeu îl produce la Brecht. Naratorul din piesele interculturale reprezintă unul dintre personajele intrigii (având dreptul suplimentar de a comenta asupra evenimentelor care se petrec). El are și funcția de a face legătura între lumea reală a publicului și lumea scenei, unde se desfășoară o poveste relevantă pentru viața de zi cu zi a acestuia. Acest lucru se apropie de percepția artaudiană a teatrului non-reprezentational ca versiune mai puternică a vieții reale (opusul reprezentării brechtiane ostentative, în care actorul-narator insistă asupra faptului că ceea ce se petrece pe scenă se petrece numai pe scenă). Dimensiunea epică se proiectează astfel nu ca un fir narativ artificial, ci ca o alternativă a istoriei și, mai specific, ca

---

<sup>14</sup> Julie Stone Peters se întoarce, în căutarea originilor fenomenului, la redescoperirea de către moderniști a miturilor primitive, văzând spectacolul intercultural ca izvorând din “etnografia halucinogenă” a lui Artaud, prin teatrul “ritual” al lui Genet, apoi Grotowski, Breuer și Brook, *Mahabharata* acestuia din urmă fiind văzută ca “descendenta poeziei sanscrite britanice”, “o continuare a proiectului imperialist”. (op. cit., p. 202).

<sup>15</sup> Girish Karnad, Introducerea autorului la *Three Plays (Naga-Mandala, Hayavadana, Tiglaq)*, Delhi: Oxford University Press, 1994, pp. 1-4.

alternativă a istoriei (sau istoriilor) personale. Așa se întâmplă în versiunile familiarizate ale *Mahabharatei* în romane indiene contemporane cum ar fi *The Thousand Faces of Night* de Githa Hariharan. S-ar putea, desigur, argumenta că acest gest de re-povestire, care se îmbină cu elemente de joc teatral, caracterizează literatura indiană dintotdeauna și nu constituie un fenomen al postcolonialității postmoderne. Frecvența acestui gest, însă, mergând mână în mână cu fenomene similare care se petrec în romanul postmodern european, corespund gestului reinterpretativ nostalgic postmodern. Acesta se caracterizează prin relevanța sa pentru identitatea contemporană, ca suport împotriva crizei de identitate.

Interferența dintre narațiune și teatru, printr-o teatralizare a formelor epice și o ficționalizare a celor teatrale, reprezintă o aducere laolaltă a reprezentării și narațiunii. Ambele dimensiuni sunt cruciale pentru definirea identității în cele două dimensiuni – spațială și temporală – care o compun. Într-adevăr, formele postmoderne de teatru (inclusiv cel postcolonial, care dramatizează discontinuitatea spațială ca formă predominantă de fragmentare) internalizează "sfârșitul reprezentației" și proiectarea teatrului ca viața însăși, ca mai mult decât viața, de fapt, după cum sugerează Artaud:

Arta nu este o imitație a vieții, ci viața este imitația unui principiu transcendențial cu care arta ne pune, din nou, în legătură.<sup>16</sup>

Teatrul postmodern și, în cadrul acestuia, teatrul intercultural (cu metaforele sale artaudiene ale cruzimii, ciumei și violenței, adesea evocate de dramaturgi contemporani, printre care Girish Karnad, Wole Soyinka, Derek Walcott nu sunt singurele exemple de referință) atrage atenția asupra a cel puțin două detalii importante:

1. ștergerea distincției dintre realitate și artă (care se petrece prin estetizarea vieții contemporane și care, implicit, plasează construcția identității undeva la punctul de contact între cele două, de unde internalizarea narațiunilor și a istoriei ca obiecte ale sinelui);

2. o provocare la adresa naturii mimetice a discursului colonial/postcolonial (mimică și ambivalentă, așa cum arată Homi Bhabha) și a realității ca succesiune de simulacre (v. Deleuze și Baudrillard), în favoarea reinstaurării unui ideal platonian situat undeva în afara realității. Acest ideal face parte din experimentul artistic contemporan, vizând o întoarcere la formă și o depășire a fragmentarului. El apare ca un fel de adevăr original care a fost reconstruit în bucățile rămase după ce autoritatea i-a fost sfărâmată de proclamarea de către Nietzsche a morții lui Dumnezeu. Dar, pe

---

<sup>16</sup> Antonin Artaud, citat de Jacques Derrida, "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation", în *Writing and Difference*, Routledge, 1978, p. 234.

de altă parte, semnaleză natura construită a tuturor formelor artistice postmoderne care aspiră către ideal și, în ultimă instanță, natura construită a identității. Analogia dintre opera de artă și sinele uman este astfel pe deplin dovedită. După cum remarcă D. Miller, "Crearea sinelui este similară cu crearea unei opere de artă: s-ar putea să nu fie realizată la fel de conștient, deși uneori este"<sup>17</sup>.

Această abolire, mai degrabă decât ștergere, a limitelor este reprezentată simptomatic în lumea postcolonială, dat fiind caracterul construit în mod relativ al identității în acest spațiu, în termeni sociali și politici. Metafora teatrului lumii este recurentă în discursul postcolonial și atrage atenția asupra relevanței teatrului în lumea de astăzi (v. cartea lui J. Ellen Gainor *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*). Teatrul este capabil de a exprima identitatea în termenii relațiilor de putere care o construiesc, care se manifestă în confruntarea dintre centru și margine. După cum arată Edward Said, "cultura este un fel de teatru în care diferite cauze politice și ideologice se angajează unele pe altele."<sup>18</sup> Această confruntare are loc în termenii aceluia teatru al invidiei, metaforă a lumii care, după cum remarcă René Girard, explică violența prin invidie, din moment ce atât centrul, cât și marginea au același obiect al dorinței (spațiul feminizat al țării colonizate). Colonistul și colonizatul, astfel transformați în rivali, mimează prietenia, prefăcându-se că împărtășesc obiectul dorinței, ca în teatrul lui Shakespeare, unde

Imitația nu numai că-i aduce pe oameni laolaltă, ci îi și desparte. Paradoxal, ea poate face aceste două lucruri simultan. Indivizii care doresc același lucru sunt uniți prin ceva atât de puternic încât, atâta timp cât pot împărtăși ceea ce doresc, rămân cei mai buni prieteni; de îndată ce nu mai pot, devin cei mai cumpliti dușmani.<sup>19</sup>

Această "perfectă continuitate dintre concordanță și discordanță"<sup>20</sup>, pe care Girard o vede ca aflându-se la baza pieselor lui Shakespeare, ca și a creației poezilor antici greci, pare a funcționa ca explicație plauzibilă a "ambivalenței discursului colonial", în termenii lui Homi Bhabha<sup>21</sup>. Conflictul fiind disimulat ca prietenie într-o strategie a mascaradei postcoloniale în cadrul căreia proiectul comun este de a construi narațiunea centrului și pe cea a marginii așa cum se văd acestea, una prin ochii celeilalte.

---

<sup>17</sup> D. Miller, *Maternal Culture and Mass Consumption*, Oxford: Blackwell, 1987, citat de Stephen Frosh, op. cit., p. 13.

<sup>18</sup> Edward Said, *Culture and Imperialism*, London: Chatto & Windus, 1993, p. xiv.

<sup>19</sup> René Girard, *A Theatre of Envy: William Shakespeare*, Oxford: Oxford University Press, 1991, p.3.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", în *Modern Literary Theory. A Reader*, ed. Philip Rice și Patricia Waugh, London: Edward Arnold, 1989, p. 234-235.

În introducerea la antologia sa *Nation and Narration* – o carte al cărei titlu semnalează relevanța acesteia pentru nevoia de a reformula istoria națiunii în termeni narativi care reprezintă o alternativă a istoriei – Homi Bhabha descrie internaționalismul contemporan în termenii unei oglindiri multiple a națiunilor:

America duce la Africa; națiunile Europei și ale Asiei se întâlnesc în Australia; marginile națiunii destabilizează centrul; popoarele de la periferie se întorc ca să rescrie poveștile și istoria metropolei.<sup>22</sup>

Liminalitatea națiunii, nevoia de a o defini la granița ce o separă de o altă națiune – întruchiparea alterității –, tot așa cum identitatea individuală este definită prin alteritate, face parte din percepția dublă a națiunii la limita dintre spațiu și timp. Caracterul *local* al culturii este foarte important, din moment ce specificitatea este o trăsătură fundamentală a felului în care este definită ideea de națiune. Un exemplu clar sunt mișcările de emancipare naționalistă din Europa, ducând la o Europă a regiunilor mai degrabă decât una a statelor naționale. Aceasta merge mână în mână cu o meta-identitate simbolizată de Uniunea Europeană.

Acest caracter local, după cum arată Bhabha, este legat mai mult de temporalitate decât de istoricitate<sup>23</sup>. El ne aduce înapoi la ideea unei reconstrucții narative a unei istorii pierdute care trebuie să fie redescoperită într-un fel de ficțiune care, în cazul literaturilor postcoloniale, este cel mai adesea mitul<sup>24</sup>. Ca atare, în reprezentarea metaforică a națiunii, "vom descoperi că spațiul poporului-națiune modern nu este niciodată pur și simplu orizontal" și că "această mișcare metaforică duce la caracterul dublu al scrisului, o temporalitate a reprezentării care se mișcă între formațiile culturale și procesele sociale fără o logică cauzală 'centralizată'".<sup>25</sup> Astfel, după cum arată Bhabha, națiunea postcolonială poate fi concepută numai sub semnul acestei dimensiuni temporale, care o traduce pe cea spațială. Perspectiva este întotdeauna dublă, din moment ce funcționează pe două nivele (trecut și prezent, trecutul fiind modelul pe care prezentul se bazează pentru a-și depăși propria criză, din cauza naturii conflictuale a relațiilor prin care se încearcă definirea modernității):

Granițele problematice ale modernității sunt performate în aceste temporalități ambivalente ale spațiului național. Limba culturii și a comunității se formează pe baza fisurilor prezentului, rezultând în figurile retorice ale trecutului național.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Homi Bhabha, *Introducere la Nation and Narration*, London: Routledge, 1990, p. 6.

<sup>23</sup> Homi Bhabha, "DissemiNation", op. cit., p. 292.

<sup>24</sup> "Națiunile, ca și narațiunile, își pierd originile în miturile vremii și nu-și văd propriile orizonturi decât cu ochiul minții." (Ibid., p. 1).

<sup>25</sup> Ibid., p. 293.

<sup>26</sup> Ibid., p. 294.

Astfel, a scrie povestea națiunii presupune articularea mitului mai degrabă decât a istoriei din cronici. Este firesc să fie așa, din moment ce numai în termenii "ambivalenței arhaice" a mitului putem concepe "multiplicitatea în unitate"<sup>27</sup>, adică națiunea ca versiune extinsă a individualului. Prin mit, prin acea istorie "despre tine însuți" pe care poetul Vyasa începe să i-o spună băiatului-ascultător la începutul *Mahabharatei* lui Peter Brook, spațiul și timpul sunt aduse laolaltă. Bhabha menționează acea "metaforă recurentă a peisajului ca peisaj interior al identității naționale", întotdeauna definit prin "prezența tulburătoare a unei alte temporalități care perturbă contemporaneitatea prezentului național."<sup>28</sup> În acest sens devine relevantă noțiunea de "conștiință situațională" sau de "alegorie națională" a lui Fredric Jameson, unde nararea poveștii individuale implică, în ultimă instanță, "nararea laborioasă a întregii colectivități"<sup>29</sup>.

## **Narațiunea între istorie personală și mit.**

### **Reinventarea Șeherezadei în romanul indian contemporan în limba engleză**

Istoria individuală ca alegorie a națiunii se reflectă la nivel lingvistic prin coexistența dimensiunii teatrale (care permite mimarea și reflectarea reciprocă a alterității ca o componentă necesară a identității individuale/naționale) și a celei narative. Cea din urmă are rolul de a ne reaminti că identificarea dintre individ și națiune semnalată de Fredric Jameson este de fapt posibilă prin reinterpretarea acelor vechi narațiuni ale neamului, și nu prin intermediul discursurilor sociale și politice contemporane. În contemporaneitate, această funcție narativă revine romanului, care înlocuiește în acest sens epopeea tradițională. După cum arată Edward Said, romanul este singura formă narativă care se potrivește unei lumi marcate de experiența imperialismului.<sup>30</sup> Romanul reflectă experiența sinelui contemporan în condițiile lumii post-industriale și a tipului de viață pe care îl implică aceasta.

Romanul devine, mai mult decât atât, un locus a ceea ce putem numi, în termenii lui Girard, un teatru postcolonial al invidiei. Apropriindu-și romanul și umplându-l cu conținutul mitic al poveștii neamului, literatura postcolonială

---

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Ibid., p. 295.

<sup>29</sup> Fredric Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, Fall 1986.

<sup>30</sup> "Nu vreau să spun că romanul – sau cultura, în sens larg – a 'produs' imperialismul, ci că romanul, ca artifact cultural al societății burgheze, și imperialismul sunt de negândit unul fără celălalt." (Edward Said, *Culture and Imperialism*, London: Chatto & Windus, 1993, p. 84).

subminează canonul occidental și mai vechile implicații coloniale ale acestuia. Ea modifică, în același timp, percepția mitului însuși, din perspectiva receptării și rescrierii sale postmoderne. În acest sens, *The Satanic Verses* de Salman Rushdie (carte a cărei apariție a produs celebrul scandal în care s-au implicat atât Marea Britanie, cât și Islamul fundamentalist) folosește realismul magic, mitul, mascarada și forma de roman pentru a provoca atât canonul occidental (criticat ca centru al puterii), cât și pe cel oriental (Islamul fiind înfățișat în ipostaze ce îi pun sub semnul întrebării dimensiunea etică).

În romanul mai sus menționat, Salman Rushdie rescrie de fapt Coranul – sau, mai precis, viața profetului Mahomed – ca istorie individuală. Perspectiva este cea a exilului contemporan. Astfel, spre exemplu, povestea trecerii Mării Moarte devine relevantă ca o poveste a emigrării. La fel și povestea celor doi "arhangheli" postmoderni, Saladin Chamcha și Gibreel Farishta, al căror statut ca actori îi face flexibili la schimbarea rolurilor identitare la orice nivel temporal, fie acesta al contemporaneității sau al istoriei mitice musulmane. Istoria este și ea văzută pesimist: în *Midnight's Children*, o poveste despre India și Pakistan după cucerirea independenței, accidentul de avion al lui Saleem Sinai apare ca "sfârșitul ciclului imaginarului național, sfârșitul promisiunii lui Nehru de a 'construi nobilul conac al Indiei libere, unde pot locui toți copiii acesteia'".<sup>31</sup> Ca și în cazul celor doi actori care aterizează pe teritoriul britanic ca niște arhangheli coborâți din cer, după explozia avionului *Bostan* ca urmare a unui atac terorist, aceasta este încă o apropiere a istoriei naționale, construite în cadrul cu nuanțe legendare al discursului naționalist. Dizlocarea individuală prin emigrare este astfel proiectată ironic ca o alegorie a despărțirii actuale dramatice, dar inevitabile a națiunii de un trecut mitic a cărui glorie nu mai poate fi reconstruită la dimensiunile sale dinainte.

Într-adevăr, așa stau lucrurile în această epocă a dispariției marilor povestiri, conform predicției lui Lyotard. Însă aceste mari povestiri continuă să fie mimate, reconstruite la infinit, cu conștiința caracterului lor neautentic și provizoriu (lucru paradoxal, din moment ce rolul lor explicativ funcționa altădată ca fundament al lumii). Mimarea lor este însă suportul necesar identității contemporane pentru a exista, chiar dacă reconstrucția lor este posibilă numai în forme locale. Mitul poate fi absorbit în definiția sinelui, dar acest lucru este posibil numai într-un mod subiectiv, orice pretenție de universalism nefiind altceva decât o simplă mimare.

Romanul Githei Hariharan *The Thousand Faces of Night* este un bun exemplu pentru felul în care *Mahabharata* poate fi apropiată de către eroina principală, prin intermediul poveștilor spuse de bunica ei. După terminarea studiilor în America, Devi

---

<sup>31</sup> J. Mee, "After Midnight: The Novel in the '80s and '90s", *The Oxford History of Indian Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1998.



se întoarce în India și se vede în situația de a trebui să se integreze în spațiul rezervat pentru ea. Însă nu se mai poate adapta întru totul la rolul pe care i se cere să-l joace, în felul în care eroii lui Rushdie, grație profesiei lor de actori, reușesc să o facă. Dacă în copilărie, când asculta poveștile din *Mahabharata* spuse de bunica ei, se identifica cu prințesa Damayanti, acum acest lucru nu mai este posibil, pentru că Devi nu-și poate explica rolul tradițional pe care trebuie să-l joace. Mitul este perceput ca fiind sfărâmat în bucăți care nu mai pot fi puse laolaltă, asemeni metaforei postmoderne a identității ca oglindă spartă, după cum o descrie Stephen Frosh. Întoarcerea în cadrul tradițional al Indiei reprezintă pentru Devi momentul în care această dezintegrare a mitului fundamental se transferă în viața de zi cu zi, producând o ireparabilă sfâșiere între sinele său american și cel indian.

Există, totuși, un element care asigură o oarecare coerență în narațiunea lui Hariharan, și pe care o putem găsi atât în variantele narrative, cât și în cele teatrale ale discursului postcolonial. Este vorba de faptul că naratorul, a cărui importanță provine din funcția sa de a face legătura, prin actul povestirii, între trecut și prezent, între diferitele vârste ale individului și, în ultimă instanță, între spații culturale diferite. În acest sens, în *The Thousand Faces of Night*<sup>32</sup>, bunica, mama și Mayamma, bătrâna menajeră a soțului lui Devi, îndeplinesc această funcție, și este esențial pentru tradiția indiană că amândouă sunt femei. Într-adevăr, femeile sunt povestitorii familiei prin excelență, asigurând prin aceasta continuitatea și bunăstarea familiei, povestitul fiind, după cum afirmă dramaturgul Girish Karnad, "un sistem paralel de comunicare între femeile din familie", actualizat seara, în jurul focului.<sup>33</sup>

În calitatea lor de păstrătoare ale integrității familiei, cu toate conotațiile mistice ale acestui rol, în narațiunile despre emigrare femeile sunt naratorii cei mai potriviți, dată fiind capacitatea lor de a recrea, într-o țară străină, condițiile căminului original. Într-adevăr, ele sunt foarte adesea naratori sau centri ai conștiinței în romanele despre exil. Un exemplu ar fi *A Pale View of Hills* de Kazuo Ishiguro (care, deși nu poate fi inclus în literaturile postcoloniale, se apropie de preocupările acesteia tematic) sau *Sour Sweet* de Timothy Mo (1982), în care Lily Chen, personajul feminin central și, de fapt, personajul principal al romanului, în ciuda aparentei ei poziții marginale în familia tradițională chineză de la început, este cea care reușește să se adapteze cel mai bine la condițiile vieții de imigrant în Londra.

Există numeroase conexiuni între narațiunile despre construcția identității feminine și cea a identității postcoloniale, deoarece, în ambele cazuri, este vorba de povestiri anti-canonice despre emancipare, îndreptate către un sistem autoritar de un fel sau altul. Natura feminină a subversiunii, formulată lingvistic în sensul unei

---

<sup>32</sup> Githa Hariharan, *The Thousand Faces of Night*, London: Penguin, 1992.

<sup>33</sup> Girish Karnad, Introducerea autorului la *Three Plays*, ed. cit., p. 10.

strategii realizate prin dimensiunea semiotică a limbajului (o resuscitare a semioticului pre-lingvistic), după cum arată Julia Kristeva, este legată de subversiunea canonului (formulat în termeni care țin de ordinea simbolicului). Ca atare, semioticul este sinonim cu limbajul polisemantic al poeziei, în timp ce simbolicul reprezintă limbajul univoc al prozei în care este formulat canonul.<sup>34</sup>

Limbajul semiotic, dimensiune lingvistică feminină din punct de vedere psihanalitic, se potrivește cel mai bine narațiunilor centrate asupra sinelui și, în consecință, narațiunilor pe tema exilului. Acesta presupune întotdeauna o readaptare a sinelui la o situație existențială nouă. Ca atare, este firesc ca limba engleză a romanelor postcoloniale, cu atitudinea lor reinterpretativă la adresa canonului, să fie codificată în limbaj semiotic. Ambiguitatea și polisemia semioticului își găsește expresia cea mai elocventă în realismul magic al lui Salman Rushdie. În această ordine a semioticului, sunt posibile treceri de la un nivel temporal la altul, de la un spațiu cultural la altul în cadrul aceleiași narațiuni, cum se întâmplă adesea în *The Satanic Verses*. Semioticul ajunge până la poezia explicită într-un roman cu acțiune contemporană, însă în versuri inspirate după Pușkin, cum ar fi *The Golden Gate* de scriitorul american de origine indiană Vikram Seth – un text care, într-adevăr, corespunde ideii derrideene de “text care spune ceea ce nu spune”.

Această deconstrucție/reconstrucție paralelă a discursului este foarte eficientă pentru a construi identități alternative, din care discursul postcolonial emerge ca o mimică a celui imperialist, localizând identitatea dincolo de mimică și mascaradă, într-un spațiu al mitului. Într-adevăr, Homi Bhabha vorbește de un astfel de *dincolo* al culturii, unde, fără pretenții de esențialism, se situează de fapt lumea de azi, grație statutului său definit de tot felul de noțiuni ale căror denumiri încep cu “post”. Acest lucru semnaleză statutul ontologic al contemporaneității undeva *dincolo* de alte fenomene precedente, *dincolo* de limitele experienței de până acum.<sup>35</sup> Putem construi astfel un model al identității contemporane, cu statutul său relativ, fluid, situat într-adevăr altundeva decât în contingent. Aceasta ar părea să ne ducă la o întoarcere la definiția platonice a realității ca aparținând unui spațiu transcendent al ideilor mai degrabă decât lumii experienței zilnice. O astfel de întoarcere la platonism pare a fi semnalată de Artaud în descrierea teatrului cruzimii, care ar trebui să aspire la imitarea acelor idei transcendente mai degrabă decât la imitarea copiilor imperfecte ale acestora, dar și de frecvența situare a narațiunilor postmoderne în lumi alternative. După cum remarcă Brian McHale, aceste lumi alternative sunt construite de autor prin actul narativ, folosind cel mai adesea strategii ale fantasticului (procedeu preluat tot mai mult de cultura mainstream din literatura SF).<sup>36</sup> Constructivismul acestor lumi

<sup>34</sup> Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984, p. 132.

<sup>35</sup> Homi Bhabha, “Introduction: Locations of Culture”, în *The Location of Culture*, ed. cit., p. 1.

<sup>36</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, ed. cit.

fictionale se apropie foarte mult de romanul postcolonial în încercarea sa fundamentală de a reconstrui narativ istoria autentică a națiunii.

Revenind la dimensiunea feminină a discursului semiotic și, prin extensie, după cum am arătat, a celui postcolonial, personajele feminine din aceste romane, în ciuda aparentei lor marginalizări, joacă roluri extrem de importante. Centralitatea lor vine din faptul că emigrarea formulează chestiunea alterității în cadrul unui scenariu erotic. Acest scenariu implică încercarea sinelui dezrădăcinat (care își părăsește patria mamă pentru o altă țară, de obicei fundamental diferită, care, ca atare, inițial nu este iubită, ci urâtă) de a-și transfera dorul de țară asupra noului teritoriu, care este de fapt cauza acestui dor. Acest transfer – similar celui al iubirii față de părintele de sex opus asupra unui obiect al dorinței erotice, perceput în cele din urmă ca persoana iubită – este mai ușor de definit din perspectiva personajelor feminine, grație relației tradiționale a acestora cu spațiul casnic.

Gayatri Chakravorty Spivak evidențiază rolul femeilor în redefinirea ideii de națiune, tocmai prin această capacitatea de re-creare a spațiului de acasă: “Femeile duc cu ele, internalizată, noțiunea intersanjabilității căminului, baza identității.”<sup>37</sup> De asemenea, după cum arată Irina Grigorescu Pană, femeile (cu rolurile lor clasice de soții și de mame) se remarcă prin adaptabilitatea lor la situații exilice. Acest lucru este explicabil prin “afinitățile și intersecția dintre situația exilică a femeii – exilată de la putere, după Kristeva – și, mutatis mutandis, starea ‘feminină’ a exilaților”.<sup>38</sup>

Situațiile exilice nu sunt însă întotdeauna univoce, deoarece, foarte adesea, este vorba mai degrabă de o instabilitate spațială a individului, de identitatea călătorului care tinde, în epoca postmodernă târzie, să o înlocuiască conceptual pe cea a exilatului. Asta e ceea ce sugerează identitatea scriitorilor indieni “foreign-returned”, care, după o perioadă de exil, se întorc în India, precum Vikram Chandra, autorul romanului *Red Earth and Pouring Rain*. Tot o astfel de întoarcere este, de altfel, cea a personajului principal Devi din *The Thousand Faces of Night*, ridicând tocmai problema exilului perpetuu, care este riscul principal atașat identității călătorului. Adevărata întoarcere acasă, readaptarea, nu mai este niciodată posibilă cu adevărat, din pricina rupturii care s-a produs.

Criza de identitate a individului care, odată ce și-a părăsit țara, nu se mai poate raporta la un spațiu stabil, este rezolvată de personajele feminine prin intermediul unei strategii de seducție ce se produce prin mascaradă. Prin intermediul mascaradei identitare de gen este reformulat scenariul centru-margine într-un joc al seducției care internalizează mimarea. Sau, după cum afirmă Judith Butler, preluând și extinzând teoria lui Joan Rivière, femeile “transformă agresiunea și teama de reprimare în

---

<sup>37</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, London & New York: Routledge, 1993, p. 252.

<sup>38</sup> Irina Grigorescu Pană, op. cit., p. 52.

seducție și flirt”.<sup>39</sup> După cum arată Kristeva, femeile de fapt internalizează și controlează condiția instabilă a exilului, recreând spațiul căminului prin proiectarea trăsurilor țării-mamă asupra țării de adopțiune. Astfel, călătoria, pe care o putem imagina alegoric ca pe o activitate paralelă cu cititul, ambele fiind experiențe cognitive, formative, care se desfășoară în timp (un lucru extrem de sugestiv, din moment ce ne interesează identități construite livresc) se transformă la rândul său, prin jocul dintre dizlocare și re-crearea spațiului de acasă:

Călătorii în trecere prin țări care nu sunt ale lor, ca și cititorii, trăiesc într-un timp împrumutat, locuind temporar în spații imaginare, care își impun propria formă de seducție și de control. Când alteritatea este în cele din urmă neutralizată, călătorul pleacă mai departe, căutând la infinit efectele de rădăcinare a ceea ce este nou sau nefamiliar.<sup>40</sup>

Astfel, călătoria în spațiu și relația dintre identitate și alteritate se transformă, prin povestire, într-un scenariu de seducție: povestitorul îl momește pe ascultător într-o călătorie înapoi în timp, transferând dimensiunile spațiale și geografice ale călătoriei într-un fir narativ care dă coerență noului spațiu, făcându-l familiar. Acesta este procesul în cadrul căruia se produce reinterpretarea mitului și, practic, reproiectarea acestuia în prezent.

Condiția călătorului, a exilatului perpetuu, apare adesea în romanul postcolonial sub semnul metaforei Șeherezadei (un alt model feminin). Povestirea ei nu este menită ca un mod de petrecere a timpului liber, ci ca o strategie de supraviețuire. Identitatea postcolonială în exil se identifică în asemenea măsură cu această condiție a Șeherezadei încât identificarea include chiar și personaje masculine. Așa se întâmplă în *Red Earth and Pouring Rain* de Vikram Chandra, unde personajul principal, Sanjay, reîncarnat ca maimuță (sugestie clară la adresa lui Hanuman, zeul-maimuță al poezilor<sup>41</sup>) este exilat într-o contemporaneitate care a fost pervertită de influențe occidentale, simbolizată de Abhay. Abhay, tânărul educat în vest, nemaifiind conștient de caracterul sacru al maimuțelor în India, îl împușcă pe Sanjay. Pentru acesta din urmă, pe moarte, condiția supraviețuirii este să spună povești, momentul în care se oprește echivalând cu clipa morții. Faptul că identitatea călătorului exilat nu mai ține de spațiul postcolonial prin excelență, ci de condiția postmodernă este sugerat de recurența motivului și în romane scrise de scriitori aparținând altor spații culturale, cum ar fi John Barth. În romanul acestuia *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), personajul principal, americanul Behler,

---

<sup>39</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York: Routledge, 1990, p. 48.

<sup>40</sup> Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, New York: Columbia University Press, 1991.

<sup>41</sup> James Hall. op. cit., p. 213.

naufragiază pe o insulă pustie și trebuie să-și reconstruiască identitatea din cea anonimă de Somebody – “Cineva”, o variantă provizorie a unui Sindbad contemporan, nedefinit – înapoi la cea de Behler.

Supraviețuirea depinzând de povestire, deși nu este întotdeauna afirmată ca atare, este totuși inerentă în condiția emigrantului, mai ales a celui feminin. Ea are legătură cu internalizarea mitului, cum se întâmplă în *The Thousand Faces of Night* de Githa Hariharan. Mitul merge mână în mână cu istoria în *The Satanic Verses* de Rushdie, unde Ayesha, soția profetului, care în Coran a condus o armată de bărbați la revoltă, este investită cu puterea de a rescrie invers textul Coranului, subminând fundamentalismul musulman prin stihurile satanice. Pentru a da încă un exemplu din literatura americană, în *The Woman Warrior* de Maxine Hong-Kingston, povestea personală a lui Brave Orchid merge în paralel, prin identificare, cu povestea mitică, încurajatoare, a femeii-războinic.

Narațiunile spuse de voci feminine despre adaptabilitatea femeilor la exil, la spațiul alterității, tind însă să evite această gândire stereotipă. Ele oferă versiuni mai complexe ale felurilor în care emigrarea determină percepția identității ca transculturală mai degrabă decât determinată univoc. Ca atare, nu există nici o adaptare în sensul unei opțiuni clare pentru țara de adopțiune și respingerea țării de origine, ci, mai degrabă, o negociere continuă a statutului și a spațiului la care identitatea se raportează. Personajele feminine sunt emblematice pentru această activitate de negociere, căreia i se atașează adesea semnificații magice. Astfel se petrec lucrurile în cazul lui Mary Pereira din *Midnight's Children*, care, inversând etichetele cu numele celor doi copii, Saleem și Shiva, schimbă, simbolic, cursul istoriei.

## Personaj, mascaradă și etica alterității

Statutul instabil al identității postcoloniale, cu frecvențele sale note exilice, funcționează într-un mod care poate fi formulat în termenii aceluiași Al Treilea Spațiu descris de Homi Bhabha. Al Treilea Spațiu este un concept extrem de profitabil în discursul postcolonial, însemnând acel spațiu cultural intermediar unde opoziția dintre periferie și centru devine flexibilă, ajungând uneori chiar să se neutralizeze. În Al Treilea Spațiu are loc în modul cel mai eficient procesul de rescriere a centrului de către fostele colonii din Imperiu, prin reformularea narațiunilor fundamentale ale centrului, atingând uneori proporțiile unei colonizări inverse. Mai mult decât atât, Al Treilea Spațiu este spațiul în care identitatea este percepută într-o continuă tranziție și schimbare, ca instabilă, fragmentară, de conceput prin metafora oglinzii sparte. Într-

un astfel de spațiu, identitatea se află într-o relație necesară cu alteritatea, conform acelei “etici a alterității” descrise de Thomas Docherty.

După cum arată Docherty, construcția postmodernă/postcolonială a personajului trebuie să ia în considerare dimensiunea temporală până acum neglijată:

Modalități mai vechi de caracterizare sunt legate de impulsul imperialist și colonialist al apropierei spațiului și al terenului pe care o poziție de autoritate internațională își asumă un pretins sine imperial printr-o ‘cunoaștere’ și interpretare a unei alterități caracterologice și epistemologice oprite. Caracterizarea postmodernă perturbă această poziție prin intruziunea unei componente temporale în procesul decodării personajului, înlocuind noțiunea de ‘poziție’ cu noțiunea de ‘dispoziție’. Pe scurt, caracterizarea postmodernă încearcă să redea acea dimensiune a istoriei pe care moduri mai vechi de caracterizare, sau de înțelegere teoretică a personajului ca ‘identitate’ sau ‘esență’ o neagă.<sup>42</sup>

Personajul este așadar plasat în ziua de astăzi într-o relație ambiguă cu propria-și identitate, prin includerea dimensiunii temporale. Aceasta produce o distanțare în spațiu și timp, o *différance*, sau o dispoziție, conform căreia ideea de identitate trebuie văzută în relație nu cu un singur spațiu apropiat, ci cu mai multe. Această reformulare a identității în mișcare spațială și temporală (reinterpretând istoria prin re-poziționarea ei pe alte teritorii culturale) merge în paralel cu ceea ce Brian McHale semnalează ca o schimbare de dominantă în romanul postmodern, spre deosebire de cel modernist. Dacă cel din urmă se caracteriză prin dominantă epistemologică (căutând metode de interpretare a lumii din care sinele face parte), cel dintâi se definește prin dominantă ontologică, asumându-și conștiința unei existențe permanente a mai multor lumi, care, însă, se situează sub semnul întrebării în aceeași măsură ca aceasta de față.<sup>43</sup>

Incertitudinea ontologică și apariția postmodernismului ca o condiție post-cognitivă a culturii duce la anularea ideii de personaj tradițional, din moment ce, după cum arată Docherty, “dacă personalitatea este o categorie ontologică, personajul este una epistemologică”<sup>44</sup>. Personalitatea apare astfel ca un fel de categorie meta-caracterologică, sau chiar ca un fel de meta-identitate. Caracterizarea, așadar, nu mai funcționează ca o abordare cognitivă a identității, din moment ce aceasta din urmă trebuie să includă conștiința “Celuilalt”. Același nu mai poate fi definit decât prin contrastul cu Celălalt. În acest sens putem interpreta faptul că Lyotard acordă prioritate cunoașterii narative a lumii asupra celei științifice. Într-adevăr, într-o

<sup>42</sup> Thomas Docherty, “Postmodern Characterisation: The Ethics of Alterity”, în Edmund J. Smyth, *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London: B.T. Batsford, 1991, p. 182.

<sup>43</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London & New York: Routledge, 1987.

<sup>44</sup> Thomas Docherty, op. cit., p. 175.

cultură a pluralismului, a multiplicității, etica alterității presupune acceptarea Aceluiași și a Celuilalt în egală măsură, conform, în ultimă instanță, aceluiași coordonate ale exilului. Acest lucru este cu atât mai valabil cu cât, după cum arată Julia Kristeva, îi percepem pe alții ca străini atunci când începem să avem conștiința propriei noastre diferențe, și încetăm să-i mai percepem astfel atunci când ne recunoaștem pe noi înșine ca străini.<sup>45</sup>

† Înglobarea alterității în definiția identității o perturbă fundamental pe cea dintâi, dar, în același timp, exilul interior (alienarea individului) se compensează printr-o percepție a exilului geografic, extern, ca mai puțin traumatic. Aceasta este una dintre funcțiile celui de al Treilea Spațiu, care, în romanul *The English Patient* al scriitorului canadian Michael Ondaatje, originar din Sri Lanka, este reprezentat geografic concret prin spațiul neutru (cărui nici unul dintre personaje nu-i aparține ca atare) al Italiei. Identitatea fluidă, reprezentată sub forma măștii, este sugerată de personajul principal, obligat, prin numele fals care i se dă (este numit "Pacientul Englez" pentru că nimeni nu-i recunoaște fața mutilată într-un accident de avion și nu i se găsește nici un act) să figureze sub semnul unei identități de împrumut. Paradoxal, aceasta se dovedește a fi tocmai cea a opresorilor săi. Pacientul muribund, al cărui trup ascunde un suflet cel puțin la fel de mutilat de război și de pierderea femeii iubite, își redobândește temporar conștiința sinelui în Italia. Cea mai mare parte a acțiunii se petrece în vila transformată în spital de campanie, în compania celor trei personaje la fel de dezrădăcinate ca și el, și care, de asemenea, reușesc să-și depășească propria dramă incorporându-i pe ceilalți, ca obiecte ale sinelui: Hana, infirmiera canadiană, marcată de moartea iubitului ei în război, ca și de toate celelalte morți la care a asistat de atunci; Caravaggio, prietenul ei din copilărie, mutilat și el fizic și sufletește de război; Kip, soldatul indian sikh, care luptă pe pământ străin pentru o cauză care nu e a lui, un posibil alter-ego al lui Ondaatje însuși.

Acest al Treilea Spațiu, al unui fel de stagiu temporar pe care personajele trebuie să-l străbată între criza de identitate și redobândirea unei coerențe, oricât de instabile, a sinelui, se proiectează uneori la un nivel imaginar ideatic, artificial. Una din întrupările sale cele mai sugestive este spațiul construit al scenei, ce reflectă dimensiunea teatrală inerentă identității postmoderne. Astfel, în *A Buddha of Suburbia*<sup>46</sup> de Hanif Kureishi, mascarada este metoda ideală de adaptare la țara de exil, ascunzând strategic incertitudinea apartenenței la o țară sau la alta. Într-un astfel de context, identitatea imigrantului postcolonial este un joc de măști care se schimbă tot timpul. Tot așa Karim Amir, personajul principal, fiul născut la Londra al unei familii indiene acum despărțite, reușește să-și găsească un loc în societate numai

<sup>45</sup> Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, New York: Columbia University Press, 1991, p. 1.

<sup>46</sup> Hanif Kureishi, *A Buddha of Suburbia*, London: Faber & Faber, 1990.

devenind actor, "o slujbă bună", după cum, remarcă tatăl său. Karim debutează în această profesie în rolul cel mai "indian" posibil în ochii publicului britanic, Mowgli din *Cartea junglei* de Kipling. În mod hilar, el poartă un supliment de fard ca să pară "mai indian" (comentariu ironic, accentuând ideea de mascaradă). Actoria îi oferă lui Karim nu o situație materială bună, ci o rețetă existențială prin care identitatea și alteritatea (sau identitatea lui dublă, indiană și britanică) devin ușor intersanjabile.

Conotația politică a mascaradei – care se suprapune, într-o anumită măsură, cu conceptul de mimare al lui Homi Bhabha – depășește statutul ontologic de emigrant, de individ situat în al Treilea Spațiu (Karim este "englez prin naștere și educație, aproape", așa cum Kazuo Ishiguro nu este "un englez foarte englez"<sup>47</sup>). Aceasta apare ca un mecanism care anihilează opoziția centru/margine, ai cărei poli ajung nu numai să se reflecte reciproc, dar și să se definească unul prin celălalt. De fapt, mascarada și ordinea construită a discursului constituie singura ordine existențială în care această opoziție există, marginea și centrul devenind simple simulacre. În acest sens, este semnificativ în *A Buddha of Suburbia* faptul că tot ceea ce vine din Orient este extrem de la modă la Londra. Haroon este venerat ca un Buddha și Karim ca Mowgli, dar ego-urile lor orientale exprimate prin aceste personaje corespund unui tip de orientalism definit în manieră occidentală, făcut anume pentru publicul britanic.

Existența publicului este esențială pentru ca mascarada să existe, deși statutul său carnavalesc se presupune că șterge distincțiile dintre scenă și realitate. Acest lucru este cu atât mai evident cu cât mascarada are loc în cadrul istoric construit prin actul povestirii, deci într-o variantă reconstruită narativ a istoriei și deci, cel puțin într-o anumită măsură, artificială. În acest sens, în *Midnight's Children* de Salman Rushdie este semnificativ gestul autorului de a-l proclama pe Saleem drept un narator ce nu trebuie luat în serios într-un articol cu funcție de *Errata*:

Saleem Sinai nu este un oracol: el doar adoptă un fel de limbaj oracular. Povestea lui nu e istorie, ci se joacă cu forme istorice.<sup>48</sup>

Acest gest afirmă lipsa oricărei distincții reale între ficțiune și istorie, din moment ce Saleem nu are cu adevărat autoritate ca narator. El doar mimează poziția naratorului, într-un mod care îl apropie, mai degrabă, de dimensiunea carnavalescă a mășcăriciului decât de cea a vocii care narează istoria. Ca și Karim, el se angajează de fapt într-o mascaradă identitară în cadrul căreia pretinde a fi ceea ce nu este, mimând, așadar, alteritatea.

---

<sup>47</sup> Kazuo Ishiguro, *Wave Patterns*, dialog cu Kenzaburo Oe, în *Grand Street*, v. 10 (2(38)), University of Nebraska Press, 1991.

<sup>48</sup> Salman Rushdie, *Midnight's Children*, London: Vintage, 1995 (cf. London: Jonathan Cape, 1981). Următoarele referiri din text se vor face la această ediție (traducerea noastră).



## Sheherazada, realismul magic și metamorfozele dublului: *Midnight's Children*

Romanul *Midnight's Children* (*Copiii din miez de noapte*, 1981<sup>49</sup>) de Salman Rushdie a fost cartea care l-a consacrat pe autor ca un practicant al unui mod narativ a cărui natură se înrudește cu fluiditatea identităților postmoderne: realismul magic. Situându-se în afara spațiului cultural latino-american, despre care se credea că deține monopolul acestei forme literare, Rushdie atrage totodată atenția asupra locului legitim pe care realismul magic îl deține în ficțiunea postcolonială, ca și în cea postmodernă.

Termenul de realism magic este în mod celebru legat de numele lui Alejo Carpentier. El este însă consacrat de fapt de Franz Roh, care, în 1925 îl folosea ca să descrie întoarcerea picturii la reprezentarea realistă, la plăcerea obiectului real, după abstractizarea și inovațiile formale ale Expresionismului.<sup>50</sup> După cum se poate vedea, termenul era folosit într-un sens total diferit de cel care i se dă astăzi (semnalând tocmai tendința contrară, distanțarea imaginativă a textului de reprezentarea realistă, prin fantastic și oniric, mai degrabă decât imersiunea în acesta). Un lucru însă se păstrează, cu atât mai mult cu cât nu poate fi negată natura ambivalentă a realismului magic, atât în sensul său dat de Roh (internalizând o experiență a expresionismului), cât și în sensul de acum. Realismul magic emerge din atașarea de recrearea realului, într-o formă care nu este legată neapărat de reprezentare. Într-adevăr, ca și în pictura suprarealistă, este vorba mai degrabă de o re-creare a unui real artistic din elementele componente, deconstruite și reconstruite, ale realității obiective. Dar el se diferențiază de fantastic (cu care, evident, împărtășește distorsionarea logicii obiective) printr-o mimare a realului care pretinde o ancorare în concret ce nu poate fi găsită în fantastic.

În 1967, Alejo Carpentier<sup>51</sup> definea, din perspectiva experienței proprii, realismul magic în relația sa cu un baroc inerent, înțeles ca o constantă culturală, ca un gen specific latino-american, izvorând în mod natural din istoria, tradiția și cadrul natural din America Latină. Realismul magic este înrudit cu suprarealismul, dar diferă de acesta prin caracterul său firesc, diferit de cel artificial al suprarealismului,

---

<sup>49</sup> V. și Salman Rushdie, *Copiii din miez de noapte*, București: Univers, 2000.

<sup>50</sup> *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt and Biermann, 1925, cf. "Magical realism, post-Expressionism", fragment reprodus în în *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, Durham & London: Duke University Press, 1995, pp. 15-31.

<sup>51</sup> Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", apărut inițial ca prefață la romanul lui Carpentier *El reino de este mundo* și inclus apoi în volumul *Tientos y diferencias*, Montevideo: Arca, 1967.

care “urmărea miraculosul prin cărți și prin obiecte prefabricate”<sup>52</sup>. Meritul literaturii sud-americe constă astfel în faptul că, dată fiind relația sa specială cu o natură luxuriantă, barocă fără contactul cu barocul ca atare, ea crează cadrul ideal în care emerge conceptul de realism magic. Înrudit cu suprarealismul prin anumite trăsături specifice, el se diferențiază de acesta prin geneza sa și condițiile care l-au făcut posibil.

Nu este deloc ne semnificativ faptul că realismul magic împărtășește un număr de caracteristici cu suprarealismul, această arie comună fiind una din acelea pe care se dezvoltă evoluția sa către postmodernism. Printre cele mai importante se află felul în care, după cum demonstrează Franz Roh, este tratat *obiectul*. Suprarealismul acordase valențe speciale obiectului, scos din contextul său firesc și expus ca neobișnuit. Suprarealismul a impus obiectul în arta modernă, aducându-l în competiție cu sculptura în picturi de Salvador Dalí, Meret Oppenheim, Alberto Giacometti și alții. Obiectul – în multiplele sale ipostaze de *objet trouvé*, obiect natural, ansamblu, obiect incorporat, obiect-fantomă, obiect invizibil, obiect visat etc.<sup>53</sup> – capătă astfel o viață și chiar o psihologie a sa. El își depășește condiția de detaliu ne semnificativ al realității, promovând astfel un tip de defamiliarizare asemănător cu cel al realismului magic. Într-adevăr, Franz Roh semnală în primele decenii ale secolului, creând conceptul de realism magic în sensul evidențiat mai sus, descoperirea obiectului supus unui act de selecție artistică ce reprezintă, în același timp, un act de creație. Astfel, în această practică estetică, cuvântul “magic”, opus cuvântului “mistic”, exprimă, atașat noțiunii de “realism”, plăcerea reînnoită în obiectele reale, integrând totuși inovațiile formale și ideatice ale Expresionismului.<sup>54</sup> Este important să punctăm, în acest context, faptul că acest tip de defamiliarizare a obiectului conduce către dezumanizarea postmodernă a artei pe care o remarcă Ihab Hassan<sup>55</sup>. Această obiectualizare, această drenare a afectului uman din artă, constând în împingerea abstracțiunii până la punctul în care devine o nouă formă de concret, este practică de suprarealism și de realismul magic în egală măsură (chiar dacă cu diferențele implicite). Ea devine însă un important element constitutiv al artei și literaturii postmoderne.

Definițiile realismului magic variază, enumerând o mulțime de detalii care diferă de la un autor la altul, lucru de așteptat, date fiind afinitățile cu barocul și rococo-ul, ca și în urmașul acestora, suprarealismul. Autorii cel mai frecvent invocați sunt Gabriel García Marquez, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, dar și, mai recent,

---

<sup>52</sup> Alejo Carpentier, “On the Marvelous Real in America”, lucrare prezentată la Caracas Athenaeum, mai 1975, reprodusă în *Magical Realism. Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 103.

<sup>53</sup> Sarane Alexandrian, *Surrealist Art*, London: Thames and Hudson, 1992, pp. 142-154.

<sup>54</sup> Franz Roh, op. cit., p. 16-19.

<sup>55</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987, p. 41.

Salman Rushdie, Graham Swift, Toni Morrison. Se remarcă, așadar, concentrația realismului magic în spațiul sud-american, dar și depășirea acestuia, în virtutea afinităților sale cu romanul postmodernist.

Realismul magic apare ca o amalgamare de realism și de fantastic, dar fără nevoia de justificare a fantasticului. De asemenea, dacă apar dimensiuni onirice, distorsionări suprarealiste ale realității, lumi imaginare construite din ingredientele deconstruite ale lumii obiective, acestea se produc printr-o suplimentare a realității care nu anulează coerența acesteia. Particularitatea textului realist magic constă, după cum remarcă Scott Simpkins, în primul rând în faptul că această suplimentare a realității se produce prin prezentarea lucrurilor obișnuite într-un mod neobișnuit, scoțând la iveală proprietățile lor inerent magice. Procedeu derivă din "defamiliarizarea" semnalată de formalistii ruși. Astfel, printr-un proces de creare a iluziilor suplimentare, aceste strategii textuale par a produce (se pune, desigur, întrebarea dacă reușesc întotdeauna) un text realist.<sup>56</sup> Are însă loc și fenomenul invers: lucrurile și evenimentele neobișnuite sunt prezentate într-un mod extrem de firesc, fiind plasate în contexte în care nu creează nici o distorsiune, nici o ezitare. Se produce astfel o inversiune între firesc pe de o parte și straniu și/sau miraculos pe de alta, de unde rezultă senzația combinată de text fantastic și de text realist.

La Rushdie, realismul magic este o modalitate de negociere a percepției istoriei, legate, implicit, de necesitatea narării. Wendy B. Faris își inspiră titlul studiului despre realismul magic, "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction"<sup>57</sup> din apropierea pe care Rushdie o operează în *Midnight's Children* între motivul celor *O mie și una de nopți* și tot felul de detalii care apar simptomatic în carte. Printre acestea se află cei 1001 de copii de la miezul nopții, născuți în clipa în care se declara independența Indiei și, astfel, legați pe veci – mental și fizic – de istoria țării lor.

Motivul Șeherezadei este invocat de Wendy B. Faris în relație cu necesitatea creării unei "literaturi a reînnoirii" semnalate de John Barth ca soluție împotriva epuizării codului literar postmodern la începutul anilor '80. Faris numește aceste produse ale realismului magic "copiii Șeherezadei" și pe autorii lor "naratori postmoderni 'reînnoiți', născuți din atmosfera străbătută de spiritul morții din literatura modernistă înaltă, capabili însă să treacă dincolo de ea". Pentru acești povestitori postmoderni, magia este necesară ca armă împotriva unei morți estetice clădite pe ruinele amintirii literare sau reale a lagărelor de exterminare și a regimurilor totalitare, dar și pe moartea ficțiunii înseși.

---

<sup>56</sup> Scott Simpkins, *Sources of Magic Realism / Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature*, în Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, op. cit., p. 150.

<sup>57</sup> Wendy B. Faris, "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction", în Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, op. cit., p. 163.

Faris descrie imaginea Șeherezadei ca paradigmă a naratorului modernist, "epuizat și amenințat de moarte, dar care încă inventează."<sup>58</sup> Mimarea Șeherezadei de către autorii postmoderni târzii este văzută ca o reluare a firului dinainte de criza postmodernă (așadar din modernism), dar din perspectiva experienței acesteia. Propensiunea reinterpetativă a ficțiunii postmoderne târzii este pusă în legătură cu capacitatea ficțiunii de a se autoregenera, de a-și reimagina și reconstrui propriile fundații zdruncinate:

În întrepătrunderea lor, crescând una din alta și continuând timp de 1001 de nopți, poveștile Șeherezadei scot în evidență natura autoregenerativă a ficțiunii, a limbajului însuși, o caracteristică din ce în ce mai explicită în epoca noastră post-joyceană.<sup>59</sup>

Capacitatea autoregenerativă prin care, spune Faris, "limbajul poveștilor capătă proprietăți magice, luminând nopțile de coșmar în care sunt spuse acestea", face ca poveștile să crească din alte povești, improvizând la infinit și astfel construind o lume paralelă, la fel de credibilă, dar mai coerentă, în statutul ei construit, decât lumea reală:

Această capacitate de regenerare operează la toate nivelele în narațiunile pe care le numesc copiii Șeherezadei: pe plan structural prin poveștile care cresc din alte povești; la nivel mimetic prin personajele care se reduplică în fapte miraculoase ale dublului; în registrul metaforic, prin imagini care capătă viața lor proprie și dau naștere altora, dincolo de ele, independente de lumile lor referențiale.<sup>60</sup>

Realismul magic se dovedește a fi o sursă importantă de "reînnoire" a literaturii postmoderne, originând în majoritatea cazurilor din spații "periferice" față de canonul occidental. Astfel, dacă Alejo Carpentier insista asupra originii prin excelență latino-americană a acestuia, alți critici – precum Faris, Stephen Slemon, Patricia Merivale, Steven F. Walker<sup>61</sup> – sunt interesați de variantele sale postcoloniale, cu atât mai mult cu cât, în acestea, realismul magic este mediul în care devine posibilă reconcilierea prezentului postmodern cu o tradiție mitică locală.

În acest sens, Wendy B. Faris enumeră o serie de trăsături caracteristice realismului magic: elementul ireductibil de "magie" din text; descrierile care detaliază o puternică prezență a lumii fenomenale, cu lumi ficționale care se aseamănă cu cea în care trăim; frecvența ezitare a cititorului între două posibile interpretări, lucru care

---

<sup>58</sup> Ibid, p. 164.

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> În *Magical Realism*, ed. cit.

sugerează fantasticul todorovian; apropierea și uneori contopirea dintre această lume și alte lumi posibile; punerea sub semnul întrebării a ideilor preconceptuate despre timp, spațiu și identitate. Acestea sunt puse în legătură cu trăsăturile prin care realismul magic se situează în postmodernism (vom menționa numai exemplele care se referă la *Midnight's Children*):

- metaficțiunea (comentariile frecvente asupra procesului povestirii, pe care Rushdie în *Midnight's Children* le semnifică prin metafora conservelor, ipostază concretă, în manieră realist magică a ceea ce autorul numește "chutnificarea istoriei"<sup>62</sup>:

A conserva înseamnă a immortaliza, până la urmă: pește, legume, fructe atârnă în oțetul condimentat și aromat; o oarecare alterare, o ușoară intensificare a gustului, nu-i cine știe ce, nu? Arta e să schimbi aroma cantitativ, nu calitativ; și, mai presus de orice (în cele treizeci de borcane ale mele plus unul<sup>63</sup>) să-i dau formă și contur – adică înțeles. (Am menționat deja frica mea de absurd.) (p. 461)

- magia verbală, implicând intertextualitate și natura lingvistică a experienței, dând senzația depășirii haosului care desparte limbajul de realitate: după ce auzim că Saleem este "încătușat de istorie", suntem martori la invazia capului său de către vocile compatrioților.

- faptul că narațiunea pare simplă, copilărească, în sensul mirării cu care personajele descoperă lumea de parcă ar fi nouă: bunicul lui Saleem, Aadam Aziz (care nu degeaba se numește așa) are senzația, la începutul unei zile în Kashmir, că

Lumea era iar nouă. După gestația din timpul iernii în găoacea de gheață, valea ieșise iar la lumină. (p. 10).

Acest lucru sugerează că realismul magic este o eficientă modalitate de reînnoire a literaturii postmoderne în sensul semnalat de John Barth.

- repetiția ca principiu narativ, prin oglinzi și elemente analoge ale acestora, folosite simbolic sau structural, creează o magie a referințelor în perpetuă schimbare. În acest sens, de-a lungul întregului roman viața lui Saleem o reflectă pe cea a națiunii indiene care s-a născut în același timp cu el.

---

<sup>62</sup> "The chutnification of history" – de la "chutney", "amestec de fructe sau legume, zahăr, condimente și oțet, care se mănâncă cu carne rece, brânză etc." (cf. A.S. Homby, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 1995).

<sup>63</sup> Numărul capitolelor din care se compune *Midnight's Children*.

- frecvența metamorfozelor, susținute în *Midnight's Children* de credința indiană în reîncarnare, unde nasul lui Saleem (atât de adesea menționat) face legătura cu Ganesh, sau Ganেশha, zeul cu cap de elefant, patronul literaturii. Arta lui Saleem de a "chutnifica" istoria (de a transforma și conserva trecerea haotică a timpului), deși de o natură mai metaforică, este la fel de metamorfică în spirit.

- poziția anti-birocratică a textelor, creând o poetică a subversiunii, *Midnight's Children* conținând pe tot parcursul său critici severe la adresa regimului autocratic al Indiei Gandhi.

- revitalizarea unor vechi sisteme de credințe, mituri și superstiții, cu evocări ale cadrului rural-natural (detalii asupra cărora vom reveni pe larg mai jos).

- o perspectivă jungiană mai degrabă decât freudiană, magia fiind atribuită în primul rând sentimentului misterios al legăturii cu obștea și nu memoriei individuale, visului și viziunilor. Pe de altă parte, "magia" realismului magic provenind cel mai adesea din experiența comunitară a povestitului.

- spiritul carnavalesc, implicând folosirea extravagantă a limbajului, ale cărui resurse sunt extinse dincolo de necesitățile referențiale. *Midnight's Children* este în acest sens cel mai carnavalesc exemplu posibil, adaptând conștient stilul filmelor indiene cu mii de personaje, cântece, dansuri, scenarii exagerat de somptuoase, vărsări de sânge. Acesta este un mod baroc de supraextensie, rimând cu excesul Șeherezadei însăși, 1001 fiind un "numeral al excesului, emblematic pentru noțiunea că întotdeauna mai există încă o poveste".<sup>64</sup>

*Midnight's Children* este în mare măsură un roman autobiografic. Saleem Sinai, naratorul, persona auctorială și în același timp personajul principal, s-a născut, ca și Rushdie însuși, în 1947, însă, spre deosebire de acesta din urmă, chiar în momentul în care India își dobânda independența (pe 15 august, la miezul nopții). Ca și Rushdie, Saleem crește într-o familie de comercianți din Bombay, într-o casă asemănătoare cu a acestuia, și este educat bilingv (din nou ca și Rushdie) într-o școală misionară engleză.<sup>65</sup> Continuarea – studiile universitare în Anglia – poate fi găsită în *The Satanic Verses*. Firul autobiografic se bifurcă în acest moment, tinerețea lui Saleem – personaj merit să reflecte alegoric destinul țării sale – petrecându-se diferit de cea a autorului. Elementul autobiografic, în ciuda aparenței de simplificare la care poate duce interpretarea romanului prin intermediul lui, este extrem de important în ceea ce privește contextul, latura de critică socială a romanului. Ne aflăm în fața unui palimpsest de istorie, mitologie și religii amalgamate care contribuie în roman, toate la un loc, la construirea unei "supra-realități" a cărei dimensiune magică, justificată de spiritualitatea indiană tradițională, este afirmată din capul locului prin puterile magice

<sup>64</sup> Wendy B. Faris, op. cit., pp. 167-185.

<sup>65</sup> Margareta Petersson, *Unending Metamorphoses: Myth, Satire and Religion in Salman Rushdie's Novels*, Lund University Press, 1996, p. 12.

ale celor 1001 de copii născuți la miezul nopții, 15 august 1947. Acest lucru este menit în primul rând să exprime, prin contrastul între un *atunci* mitic și un *acum* "evacuat" de magie, o critică dură la adresa regimului lui Jawaharlal Nehru, urmat de cel al Indirei Gandhi.

Pe firul unor astfel de detalii autobiografice, Margareta Petersson detectează o trilogie – am putea-o interpreta ca o trilogie a distanțării exilice de India – în romanele *Midnight's Children* (1981), *Shame* (1983) și *The Satanic Verses* (1988), situate respectiv în India, Pakistan și Marea Britanie.<sup>66</sup> Se trasează o evoluție, de-a lungul creației romancierului, de la țara de origine, trecând prin experiența dezintegrării acesteia, către o țară de adopțiune, care inițial nu este nicidecum dorită, dar în care supraviețuirea este posibilă, în sens concret sau în sens cultural, prin acest ciclu al înstrăinării și al întoarcerii. Vom vedea mai jos cum *The Satanic Verses*, în mișcarea sa către vest, recuperează o experiență autentică indiană, dincolo de fundamentalismul musulman, chiar dacă aceasta nu corespunde nicidecum ideologiei dominante din India contemporană. O astfel de evoluție, asimilabilă unui traseu inițiativ, se poate întâlni și în operele altor scriitori postcoloniali sau aparținând migrației orientale în Marea Britanie sau în Statele Unite, cum ar fi Vikram Chandra, Kazuo Ishiguro sau Vikram Seth.

Poziția din care Rushdie scrie și însuși gestul de reinterpretare a celor două medii culturale cărora le aparține simultan – cel oriental și cel occidental – i-a adus serioase acuzații. Astfel, dacă *The Satanic Verses* a declanșat sentința de moarte pronunțată de Ayatollahul Khomeini în numele fundamentalismului musulman (asupra căreia vom reveni mai jos), Aijaz Ahmad, dimpotrivă, îl acuză pe Rushdie de orientalism și de faptul că, în gestul său de a submina canoane, devine el însuși un scriitor canonic, un "clasic al scriiturii anti-canonice".<sup>67</sup> Fără îndoială, fiind astăzi foarte la modă în occident, unde este citit ca un reprezentant autentic al Indiei – cu exotismul pe care, din perioada colonială, occidentul îl atașează inevitabil produselor artistice care provin din Asia –, Rushdie răspunde, într-o mare măsură, unui orizont de așteptare modelat pe coordonate orientaliste.

Pe de altă parte, însă, nu putem ignora nicidecum faptul că, spre deosebire de Peter Brook, de exemplu – a cărui *Mahabharata* este rezultatul unor intenții interculturaliste, la interfața dintre mai multe medii culturale care sunt aduse laolaltă și care se interpretează unul prin intermediul celuilalt, dar în care perspectiva principală, cea regizorală, este formată pe un fundal cultural occidental – interculturalismul lui Rushdie, care are și el o componentă occidentală, are totuși ca punct de plecare spațiul cultural indian, din care scriitorul provine și ale cărui realități le problematizează.

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 11.

<sup>67</sup> Aijaz Ahmad, op. cit., p. 125.

Astfel, acuzația de orientalism nu-și mai are locul în nici unul din cele două cazuri, deoarece nu este vorba de o încercare de dominare, de recolonizare a Orientului prin scris, ci de o căutare a sinelui prin reflectarea în alteritate, de reconfigurarea unei percepții a identității ce nu poate exista fără conștiința alterității. Dacă Peter Brook redescoperă un mit asiatic din perspectivă postmodernă, repunându-l în scenă cu o distribuție a cărei varietate internațională demonstrează relevanța aceluși mit pentru o paletă extrem de largă de spații culturale, Salman Rushdie aduce mitul în contemporaneitate printr-un gest artistic care, ca și mitul, șterge granițele dintre credibil și incredibil. Dar, spre deosebire de mit, romanul lui Rushdie este puternic ancorat în detaliile realității imediate, prin folosirea convenției realismului magic.

*Midnight's Children* se deschide cu un prolog în care îl vedem pe Saleem Sinai scriind, ca și Șeherezada, sub amenințarea morții. El ni se prezintă ca un bărbat de treizeci de ani al cărui trup se dezintegrează. Aflăm foarte curând că această dezintegrare coincide cu dezintegrarea Indiei, din momentul independenței (miezul nopții, 15 august 1947) până când Pakistan și Bangladesh se desprind succesiv de trupul ei. Fiind "încătușat de istorie", Saleem resimte toate aceste ciuntiri prin mutilări ale trupului său, mergând până la impotența din final, care simbolizează golirea de speranțe a națiunii. În abordarea lui Rushdie, realismul magic devine o modalitate de a formula extrem de firesc acea alegorie a destinului individual ca destin al națiunii pe care o descria Fredric Jameson. Tot în virtutea realismului magic pot fi concepute, dacă nu explicate, multiplele ambiguități ale romanului, care pe tot parcursul său pendulează între o extremă concretețe și o imaginativitate total nefondată în real.

Realismul magic în romanul lui Rushdie joacă un rol asemănător cu cel al barocului (și a urmașului acestuia, suprarealismul) în *Restoration* de Rose Tremain. Cele două moduri artistice, după cum vom vedea, se înrudesesc, împărțășind o viziune a realului prin prisma unui fantastic asumat, exprimat prin exacerbare, prin excesul de formă favorizat de postmodernism. Într-adevăr, neluarea în serios a propriei persoane, narațiunea care se autodeconstruieste tot timpul, negociind valoarea de adevăr a evenimentelor narate, pretinzând o lipsă a certitudinii faptelor, ca și paralela între trupul lui Saleem și trupul Indiei, inițiată de motivul încătușării de istorie, profilează o dimensiune carnalescă în cadrul căreia rolul principal revine Nebunului-măscărici. În limbajul acestuia din urmă se desfășoară, de fapt, întreaga narațiune, provocare a unei istorii abuzive, spuse de Saleem, ca și poveștile Șeherezadei, sub amenințarea morții.

Pe de altă parte, Rushdie scrie la interfața dintre Est și Vest, dintre două tradiții pe care le deconstruieste în egală măsură. Acest gest dublu-deconstructiv este mult mai vizibil, în funcționalitatea sa de subversiune politică, în *The Satanic Verses*.



Acest din urmă roman este situat literalmente între Est și Vest, personajele pendulând între cele două zone geografice, într-un "Al Treilea Spațiu" clar simbolizat de spațiul aerian în care, în căderea liberă pe solul Angliei, se produce metamorfoza lor. Dublarea (identitatea și alteritatea, binele și răul) este mai clar delimitată decât în *Midnight's Children*, ca Înger și Satan. Ca atare, critica la adresa regimului lui Jawaharlal Nehru și a celui al Indirei Gandhi în India de după câștigarea independenței este suplimentată de o percepție a identității în sensul postmodern occidental al sinelui ca oglindă spartă, ce reflectă dezintegrarea unei lumi ce și-a pierdut pentru totdeauna coerența. Saleem joacă astfel mai multe roluri: de narator al unei istorii personale, cu rezonanțe în biografia lui Rushdie însuși, de cronicar al istoriei Indiei, și, nu în ultimul rând, de personaj principal în roman, de centru al universului narativ cu care se identifică în asemenea măsură încât toate evenimentele din lumea exterioară se răsfrâng asupra lui.

Paralela dintre trupul lui Saleem și teritoriul Indiei, trupul ca hartă, amintește de felul în care, conform teoriei lui Foucault, până în secolul XVIII trupul Regelui reprezenta alegoric trupul țării sale, preluând suferințele acesteia și proiectându-și propriile suferințe asupra ei. Rose Tremain preia postmodern această paralelă – care corespunde de fapt unui mit primitiv, v. legenda Regelui Pescar reinterpretată, în primele decenii ale acestui secol, de T.S. Eliot în *The Waste Land* –, dezvoltând-o, după cum am văzut, laolaltă cu tema dublului Nebun / Rege în *Restoration*. Rushdie pare a fi conștient de rădăcinile indoeuropene ale miturilor de tipul celui al Regelui Pescar, care poate fi pus în legătură cu cosmogoniile asiatice, axate și mai clar pe motivul dezintegrării, al sacrificiului primordial pentru crearea unei lumi – cum ar fi doctrina hindusă a vârstelor omenirii, în care universul renaște prin dezintegrarea trupului lui Purusha, ființa cosmică, aceasta fiind condiția unui nou început<sup>68</sup>. El construiește astfel un personaj-narator care, ca și Merivel, este un alter-ego auctorial (preluând, în acest caz, chiar elemente din biografia autorului), un narator *unreliable*, care pretinde că nu trebuie luat în serios. El este personajul central al unui Bildungsroman care semnifică, de fapt, o alegorie a istoriei Indiei într-o anumită perioadă, și în cazul căruia dublul Nebun / Rege (menit, încă din teatrul renascentist, să problematizeze opoziția bine / rău, pozitiv / negativ) este înlocuit de dublul Saleem / Shiva, ce implică o serie de alte opoziții: timp liniar (istorie) / timp ciclic (mit), opoziția de clasă socială (sărac / bogat), diferența de religie (hindusă / musulmană), opoziția de concepție și opțiuni culturală (Saleem are o educație de tip occidental, fiind, de altfel, pe jumătate englez, în timp ce Shiva este întruchiparea naționalismului fundamentalist hindus).

---

<sup>68</sup> Cf. Margareta Petersson, op. cit., p. 140.

Metafora trupului în dezintegrare a lui Saleem, pe lângă semnificațiile sale legate de fărâmițarea Indiei, de trupul povestirii sau al istoriei, face legătura și cu identitatea postmodernă fragmentată, metafora oglinzii ca mediatore a relației de oglindire reciprocă dintre sine și lume. Ea este, însă, și un eficient mod alegoric de critică la adresa sfărâmării treptate a speranțelor unei țări care, eliberată de robia Imperiului, cade pradă propriilor dușmăanii interne. Într-adevăr, se face adesea referire în roman la viața lui Saleem ca oglindă a națiunii (ca, de exemplu, în scrisoarea Primului Ministru, p. 238). Se aduce în scenă motivul oglinzii sparte ca metaforă a identității postmoderne în dezintegrare, așa cum o prezintă Stephen Frosh, și, ca atare, a lumii fragmentate, incoerente, pe care sinele o reflectă.

Dublul este numai una dintre variantele în care apare identitatea multiplă, lipsită de autenticitate, a personajelor din roman. Totul, practic, se reduplică, se multiplică la infinit, proliferând personaje și evenimente a căror identitate este bazată pe minciună. Astfel, Saleem pare a fi, dar de fapt nu este fiul lui Ahmed și al Aminei Sinai. Fiul său nu este al său, ci, de fapt, este fiul lui Shiva și, astfel, nepotul real al bunicului lui Saleem, Aadam Aziz, motiv pentru care poartă și numele acestuia. Personajele sunt frecvent rebotezate în floarea vârstei, ca să se ascundă sau sub pretextul convertirii la islamism – Mumtaz-Amina, Nadir-Qasim, Parvati-Laylah. Aceste identități care își schimbă carnavalesc numele, sau măștile, merg mână în mână cu istoria care și ea se face și se desface, funcție a actului narativ metafictional inegal și nesigur al lui Saleem, care dialoghează în permanență cu cititorul real și cu Padma, ascultătorul său implicat în universul diegetic.

Identitatea dezmembrată este sugerată de cei 1001 de copii născuți la miezul nopții, copiii Indiei independente, dotați cu puteri magice care se manifestă însă, în ochii celor din jur, prin tot felul de defecte fizice. Astfel, încă de la naștere Saleem nu aude cu o ureche și are sinusurile inflamate, lucru care îl lipsește de simțul mirosului, dar îl conectează la o ordine magică prin care comunică telepatic cu ceilalți copii ai miezului nopții. Pe de altă parte, nasul său uriaș, moștenit, în realitate, prin tatăl său natural englez, de la o bunică franțuzoaică (un nas tip Cyrano, așadar), este imediat pus în legătură cu istoria nasurilor de elefant din familia lui Aadam Aziz. Prin aceasta, el se înrudește cu zeul cu cap de elefant Ganesha, patronul literaturii (prezent, într-o asociație similară cu motivul Șeherazadei, și în *Red Earth and Pouring Rain* de Vikram Chandra). Nasurile de familie, moștenite printr-o filieră genetică magică ce exclude înrudirea reală de sânge, și în descendența căreia se va afla micul Aadam (dotat, spre deosebire de tatăl său, cu un auz atât de dezvoltat încât se combină, ironic, cu o muțenie ce sugerează că tăcerea a devenit, între timp, singura modalitate de supraviețuire) sugerează un destin al povestitului pe care Saleem și-l asumă cu toată convingerea.

Aparentele defecte fizice ale copiilor din miez de noapte – dintre care majoritatea rămân anonimi, numai Shiva și Parvati-vrăjitoarea fiind individualizați, pe lângă Saleem – sunt de fapt sugestii ale diferenței, îmbogățite prin asumția de magie, pe care campania de "înfrumusețare" a Indiei conduse de Sanjay Gandhi, cu sugestiile sale fasciste, le reprimă prin sterilizare.

Cifra 1001 sugerează, dincolo de aura de poveste a Șeherezadei, cvasi-infinita multiplicitate a unei identități naționale indiene ("monstrul cu multe capete", p. 78) și, la nivel narativ, prelungiri anonime ale personalității lui Saleem. Dintre acești copii, însă, doar 581 supraviețuiesc, iar 420 mor foarte devreme. Margareta Petersson remarcă frecvența numărului 420 în romanele lui Rushdie – p care pretinde, într-un interviu, că a vrut să se refere la rata mortalității infantile în India –, susținând că, de fapt, acesta trebuie pus în legătură cu Articolul 420 din Codul Penal britanic, legat de arest. 420 are conotații de fraudă și înșelăciune în India, punând sub semnul întrebării speranțele inițiale ale noii națiuni.<sup>69</sup> Există un Congres al Copiilor de la miezul nopții, care poate fi interpretat ca o replică ironică la adresa Partidului Congresului al Indirei Gandhi, dar și ca o metaforă a unității în diversitate, de care guvernul se teme și, ca atare, recurge, spre sfârșit, la sterilizarea acestora.

Romanul este structurat simetric, asimilând reinterpretativ modalități narative consacrate de tradiția occidentală și de cea orientală. Narațiunea începe astfel cu 31 de ani înainte de nașterea eroului (cu aluzii clare la adresa romanului *Tristram Shandy* de Sterne), în cadrul paradisiac al Kashmirului în centrul căruia se află bunicul lui Saleem – al cărui nume nu întâmplător este Adam –, și se termină când eroul are 31 de ani, în drum spre Kashmir, după căsătoria cu Padma. De astă dată, însă, Paradisul nu poate fi atins, căci, în drum spre el, Saleem este definitiv strivit de povara istoriei, cu valențele sale infernale. Pe tot parcursul romanului, Saleem își asumă rolul povestitorului, sau al zeului-elefant Ganesha, căruia bătrânul înțelept mitic Vyasa (alias Krishna, vizitiul eroului central Arjuna, al cărui mit conține, în concordanță cu motivul central din *Midnight's Children*, sugestii ale omului ca univers în miniatură<sup>70</sup>) îi dictează *Mahabharata*, epopeea neamului. Dialogul dintre cele două personaje mitice, care pe parcursul povestirii se pun de acord asupra diferitelor detalii ale acesteia, se combină cu sugestii ale relației povestitor-ascultător dintre Șeherezada și Shahryar în *O mie și una de nopți*. Peste aceasta se suprapune comentariul metafictional postmodern în povestea-cadru a dialogului dintre Saleem și Padma, în interiorul căreia, într-un joc infinit de palimpsesturi istorico-mitice, se desfășoară întreaga poveste a lui Saleem.

---

<sup>69</sup> Margareta Petersson, op. cit., p. 33.

<sup>70</sup> James Hall, op. cit., p. 192.

Tema dublului, centrală în roman, prin Saleem și Shiva – cei doi nou-născuți inversați la naștere de moașa "plinută și virginală" Mary Pereira, care, îndrăgostită de revoluționarul Joseph d'Costa, crede că face un gest subversiv la adresa claselor dominante – contribuie la introducerea motivului fantastic, obsesiv în roman, al copilului cu două capete. Aceasta este o alegorie a Indiei despărțite, dar în același timp unite pe veci de Pakistan, prin cele două religii care au divizat țara. Saleem și Shiva par a se transforma tot timpul unul în celălalt, într-o serie de metamorfoze ale dublului dintre care cea dintâi este cea săvârșită de Mary. Datorită ei Saleem, al cărui tată natural este englez și mama hindusă, devine fiul unei bogate familii musulmane, Shiva astfel pierzându-și drepturile și fiind sortit unei vieți de sărăcie. Opoziția dintre cei doi este unul dintre subiectele pe care le dezvoltă romanul. Față de Shiva, al cărui nume vine de la puternicul zeu hindus, întruchipare a forțelor cosmice creatoare și destructive, a potenței creative și procreative<sup>71</sup>, Saleem, care i se substituie, joacă din capul locului, după cum remarcă Patricia Merivale, rolul trișorului sau al măscăriciului. Ca și Oskar, personajul lui Günter Grass<sup>72</sup>, cu diformitățile sale fizice grotesci, cu perspectiva sa alienată asupra lumii, el își formulează în termenii carnavalesți (prin exces) ai realismului magic povestea vieții.<sup>73</sup> Tragismul care străbate, dincolo de ironie, întreaga poveste, rezultă de fapt din sensul său alegoric ce cuprinde națiunea în numele căreia, sub masca ironiei și a identităților multiple, vorbește Saleem. Într-adevăr, sinele său naratorial este construit postmodern, carnavalesc, dintr-o multitudine de obiecte ale sinelui. Acestea depășesc metafora identității ca oglindă spartă, reconstituind un microcosmos în care se reflectă lumea exterioară, cu personajele care o animă și fără de care destinul individual nu are avea nici un sens:

Ca să înțelegi o singură viață, trebuie să înghiți o lume întreagă. Ți-am mai spus asta.

Și pescarii, și Catharine de Braganza, și orezul cu nucă de cocos al lui Mumbadevi; statuia lui Sivaji și Moșia lui Methwold; o piscină de forma Indiei britanice și o colină înaltă de două etaje; o cărare pe mijloc și un nas de la Bergerac; un turn cu ceas fără nici un folos și un mic ring de circ; pofta de alegorie indiană a unui englez și seducerea nevestei unui acordeonist. Papagali pitici, evantaie atârnând de tavan, *Times of India*, toate astea fac parte din bagajul pe care l-am adus cu mine în lume... te mai miri, atunci, că eram câtamai copilul? Isus cel albastru s-a strecurat în mine; și disperarea lui Mary, și sălbăticia revoluționară a lui Joseph, și nestatornicia lui Alice Pereira... toate acestea m-au făcut pe mine.

<sup>71</sup> Ibid., p. 202.

<sup>72</sup> Gunter Grass, *Die Blechtrommel*. 1959.

<sup>73</sup> Patricia Merivale, "Saleem Fathered by Oskar: *Midnight's Children*, Magic Realism and *The Tin Drum*", în *Magical Realism*, op. cit., p. 331.

Dacă-ți par cam bizar, adu-ți aminte de sălbatica abundență a moștenirii mele... poate că, dacă vrei să rămâi un individ bine definit în mijlocul tuturor acestor multitudini ce roiesc în jurul tău, trebuie să devii grotesc.

- În sfârșit, spune Padma, plină de satisfacție, acum chiar c-ai învățat să le spui pe toate repede. (p. 109)

Acest paragraf cuprinde în sine un rezumat concentrat la maximum al temelor și motivelor principale din roman, în abundența lor carnavalescă, din care se formează, sau, mai degrabă, în care se descompune, puțin câte puțin, identitatea lui Saleem. În imaginea realist magică a acestui sine achizitiv, format din detaliile și evenimentele pe care le acumulează din lumea din jur, dobândesc un rol extrem de important obiectele, în sens similar celui suprarealist, fiind principalele ingrediente din care se compune alegoria trupului povestitorului ca trup al neamului său.

Cel mai important astfel de obiect este, fără îndoială, cearșaful perforat, care revine de mai multe ori în text, ca metaforă a unui mister feminin ce, în același timp, se dezvăluie și se ascunde, dar și ca alegorie a identității fragmentate, tema principală în roman. Printr-un astfel de cearșaf perforat o vede, în calitate de doctor, Aadam Aziz pe Naseem, trebuind s-o reconstituie pe viitoarea lui soție din părțile pe care i se îngăduie să le consulte de fiecare dată când Naseem se plânge de vreo suferință. Chiar dacă întregul nu se dovedește a corespunde întocmai cu suma părților, Naseem devenind temuta Reverend Mother, pe care, spre sfârșit, Saleem o vede printr-o gaură într-un nor, cearșaful perforat însoțește multiple identități feminine, ca o variantă a motivului identității fragmentate, central în roman. Astfel, Mumtaz Aziz, devenită, în urma divorțului de Nadir Khan, soțul ei ce nu se dovedise capabil să-i dăruiască urmași, Amina Sinai, trece prin procesul invers, învățând să-și iubească pe bucățele noul soț pe care nu-l poate iubi altfel. Mai târziu, Jamila Singer, sora lui Saleem, identificată metonimic cu Pakistanul, presupus tărâm al purității, așa cum Saleem se identifică cu India în continuă fărâmițare, nu se arată pe scenă ca atare – lucru pe care o bună musulmană nu se cade să-l facă – ci printr-un cearșaf perforat, care nu-i împiedică vocea dumnezeiască să se audă.

Un alt obiect talismanic, care revine ca un leit-motiv în roman este scui pătoarea de argint. În jurul acesteia, la începutul romanului, a avut loc idila inocentă dintre Mumtaz și Nadir, corelată cu o supra-realitate ordonată după alte reguli decât cele ale acestei lumi, în care dragostea nu are nevoie de contactul fizic și în care funcționează puterile telepatice între Saleem și ceilalți copii de la miezul nopții. Distrugerea scui pătoarei, proiecție exterioară a puterii magice a lui Saleem, coincide cu dispariția definitivă a acesteia.

Un simbol de mare sugestivitate în roman este lotusul, cu sugestiile sale contradictorii, întruchipat de Padma (al cărei nume, în sanscrită, înseamnă "lotus", dar și "bălegar"). Lotusul își derivă caracterul sacru din habitatul său acvatic, apa fiind simbolul arhaic al originii universului, fiind legat, în India, de cultul Zeitelor-Mame, ca simbol al pântecelui cosmic. În *Rig-Veda*, lotusul este un simbol al creației, universul luând naștere dintr-un lotus de aur ce plutea pe apele primordiale din care s-a născut Brahma. În învățătura buddhistă, lotusul capătă dimensiuni metafizice, fiind identificat cu simbolul iluminării în *samsara*, ciclul infinit al renașterii.<sup>74</sup> În acest sens, Padma este un catalizator al inițierii, al transformării răului în bine, investit cu forța magică, vitală, a mitului străvechi indian. Chiar dacă transferul ei de energie se produce prea târziu pentru a-l mai putea salva pe Saleem, narațiunea este immortalizată în scris, este "conservată" în cele 31 de borcane de chutney – capitolele cărții – în care va rămâne spre amintirea unei "nații de uituci" (p. 37). Ea este ascultătorul necesar, prin care se creează o punte de legătură între povestirea tradițională, spusă și nu scrisă, în care ascultătorul poate interveni oricând în conversație, și metaficțiunea istoriografică (în termenii Lindei Hutcheon) a romanului postmodern. Cititorul contemporan este invitat să contribuie la povestire, punând sub semnul întrebării valabilitatea istoriei înseși, făcând comentarii și corectând interpretarea dată de Saleem și chiar cursul evenimentelor.

Actul narativ este așadar dramatizat, regizat în maniera povestirii orale tradiționale, foarte asemănătoare cu *O mie și una de nopți*, la care, într-adevăr, se face aluzie foarte adesea. Relația originală dintre povestitor și ascultător în *O mie și una de nopți* este și ea inversată, în virtutea ordinii carnavalești a unei lumi întoarse pe dos. Procedeele este similar cu cel din *Restoration*, unde naratorul, un bărbat ce trăiește la sfârșitul secolului XVII, dă glas, pe lângă povestirea al cărei protagonist este, comentariilor postmoderne comparative ale unui autor feminin.

Acest caracter performativ jacă un rol extrem de important, dincolo de rolurile pe care și le asumă Saleem și de natura carnavalească a acestei povestiri despre dezintegrare, în care cea mai importantă este funcția Nebunului. Margareta Petersson folosește dimensiunea performativă a limbajului narațiunii lui Rushdie în sensul teoriei actelor limbajului a lui J.L. Austin din *How to Do Things with Words*<sup>75</sup>. Conform acestei teorii, dacă propozițiile se clasifică în constative – în care este relevantă distincția adevăr / fals – și performative – în care această distincție nu se aplică –, Austin arată că cele mai multe, dacă nu chiar toate propozițiile dintr-o limbă pot funcționa ca performative, scăpând, așadar, de sub determinarea dichotomiei adevăr / fals.

---

<sup>74</sup> Cf. James Hall, *Hall's Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, London: John Murray, 1997, p. 149.

<sup>75</sup> J.L. Austin, *How to Do Things With Words*, Oxford & New York: Oxford University Press, 1975, cf. 1962.

Limbajul performativ, constituit din replici cum ar fi cea a preotului care săvârșește actul ritual al căsătoriei, unindu-i pe cei doi prin cuvintele "Vă declar soț și soție", este limbajul care nu descrie o realitate, ci își crează propria realitate. Nu putem, așadar, descrie o frază performativă ca adevărată sau falsă, deoarece nu există o realitate exterioară textului pe care să o putem descrie ca adevărată sau falsă.

Margareta Petersson aplică această teorie pe diferența dintre textele ficționale și cele non-ficționale, arătând că cele dintâi sunt întotdeauna "colecții de performative" și că, așadar, nu se poate spune despre ficțiune nici că spune, nici că nu spune adevărul. Evidențiind caracterul performativ al adevărului din textul literar prin teoria actelor vorbirii, Petersson ajunge la aceleași concluzii ca și Michael Riffaterre. Conform acestuia din urmă, după cum am arătat în capitolul precedent, adevărul narativ este un fenomen lingvistic, care

se bazează pe verosimilitate, un sistem de reprezentări ce par a reflecta o realitate exterioară textului, dar numai pentru că aceasta se conformează unei gramatici. Adevărul narativ este ideea de adevăr creată în conformitate cu regulile acelei gramatici.<sup>76</sup>

Problema referențialității (trăsătura principală asumată de romanul realist) se reduce astfel la paradoxul adevărului-în-ficțiune, depinzând strict de "regulile de reprezentare care există în orice limbă (...). Cuvintele pot minți spunând în același timp adevărul, dacă se respectă regulile."<sup>77</sup> Această calitate retorică se aplică și adevărului istoric, în virtutea naturii sale construite literar, după cum arată Hayden White.<sup>78</sup>

Astfel, spune Petersson, din jocurile de limbaj ale lui Rushdie în *Midnight's Children*, *Shame* și, mai ales, *The Satanic Verses*, romanul care i-a adus acuzația de blasfemie, nu trebuie neapărat să se înțeleagă că personajele care apar sub numele de Mahound, Văduva – Indira Gandhi – și Zia ul-Haq sunt personajele istorice cu același nume. Ar fi simplist să interpretăm ca simple *romans-a-clef*, cu intenții ofensive la adresa regimului din India, niște texte al căror caracter performativ este evident, în care autorul mimează, prin personajele sale, diverse roluri care se fac și se desfac conform ordinii instabile, fluide, carnavalești a realismului magic.<sup>79</sup>

Una din mărturiile lui Rushdie pe care se bazează această afirmație face referire la *The Satanic Verses*:

---

<sup>76</sup> Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. xiv).

<sup>77</sup> Ibid., p. xiii.

<sup>78</sup> Hayden White, "The question of narrative in contemporary historical theory", în Mark Currie, ed., *Metafiction*, London & New York: Longman, 1995, reprod. din *History and Theory*, 23, 1 (1984), pp. 1-33.

<sup>79</sup> Margareta Petersson, op. cit., pp. 20-23.

Jahilia... în același timp 'este și nu este' Mecca. Multe din detaliile vieții sale sociale provin din cercetarea istorică; dar este în același timp visul unui oraș indian (planul concentric al străzilor sale amintește deliberat de New Delhi) și, pe măsură ce Gibreel petrece mai mult timp la Londra, devine și un vis al Londrei. La fel, religia 'Supunerii' este și nu este Islamul. Ficțiunea folosește faptele ca punct de plecare și apoi se depărtează de ele în spirală, ca să-și exploreze adevăratele preocupări, care sunt numai tangențial istorice.<sup>80</sup>

Pe de altă parte, însă, chiar dacă Rushdie încenează povești despre personaje istorice, evenimente și doctrine religioase care nu sunt ce par a fi, nu putem neglija faptul că numele acestora au o valoare referențială care trimite foarte clar la personaje, evenimente și doctrine reale. Fără îndoială că în virtutea caracterului performativ al limbajului ficțiunii, aceste denumiri scapă determinării unei valori de adevăr, cu atât mai mult cu cât evenimentele care se petrec în romanele lui Rushdie foarte adesea nu coincid nici pe departe cu realitatea. Cu toate acestea, sugestiile emise nu pot fi neglijate, dată fiind și coincidența dintre caracterul lor subversiv și scriitura anti-canonice, la toate nivelele, pe care o practică Rushdie. În plus, chiar jocul istorie / ficțiune, adevăr / minciună care alternează tot timpul în povestirea lui Saleem sugerează că sugestiile referențiale din text în același timp pot și nu pot fi luate în serios. Saleem însuși, la un moment dat, își recunoaște incapacitatea de a explica logic faptele ce s-au petrecut, dând vina pe lipsa de cauzalitate a istoriei și invocând, astfel, adevărul lor istoric independent de voința sa naratorială: "S-a întâmplat așa pentru că așa s-a întâmplat." (p. 461)

Revenind la legătura cu *O mie și una de nopți*, în *Midnight's Children*, încă de la început, Saleem, declarându-se o victimă a istoriei, ne anunță că trebuie să se miște "mai repede" decât Șeherezada, scriind, ca și ea, sub amenințarea morții. Acest pretext funcționează ca procedeu de introducere a actului reinterpretativ performat de Rushdie; se face adesea referire în text la necesitatea ritmului alert ce justifică narativ aglomerarea suprarrealistă de detalii, "greșelile" pe care Saleem pretinde că le face în consemnarea faptelor, pe care le corectează imediat. Distorsionarea labirintică a cronologiei este și ea pusă pe seama grabei, dar de fapt este conectată, prin realismul magic, cu o altă ordine temporală, una ciclică și nu liniară, cea a mitului.

În virtutea acestei permisibilități garantate de realismul magic, rolul lui Shahryar și cel al Șeherezadei se inversează: naratorul este un bărbat, iar ascultătoarea este o femeie care nu reprezintă în nici un caz sursa primejdiei, ci, posibil, speranța supraviețuirii. Relația de forță / slăbiciune este, așadar, și ea inversată, conferindu-i Padmei o stabilitate și o putere de revitalizare de tip matern, ce corespunde

---

<sup>80</sup> Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London: Granta Books, 1991, p. 409.



interpretării personajelor feminine ca prelungiri ale "Mamei India". În același timp, prepararea conservelor și gătitul, ocupații tradițional feminine, atribuie femeilor un rol esențial în făurirea sistemului magic ce operează în roman. Saleem recunoaște adesea rolul pe care femeile l-au jucat în viața lui, recunoscându-le puterile mai degrabă malefice și, în orice caz, subversive, după cum sugerează plasarea comentariului despre ele într-o paranteză ce încheie capitolul "Love in Bombay" ("Dragoste în Bombay"):

Evelyn Lilith Burns n-a mai vrut să aibă de a face cu mine după ziua aceea; dar, destul de ciudat, și eu m-am vindecat de ea. (Femeile au fost întotdeauna cele care mi-au schimbat viața: Mary Pereira, Evie Burns, Jamila Singer, Parvati-vrăjitoarea au de dat socoteală pentru ceea ce sunt eu; și Văduva, pe care o păstrez pentru sfârșit; și, dincolo de sfârșit, Padma a mea, zeița bălegarului. Femeile m-au aranjat, nu glumă, dar poate că n-au fost niciodată în centru – poate că locul pe care ar fi trebuit să-l ocupe, golul acela din centrul meu, pe care l-am moștenit de la bunicul meu Aadam Aziz, a fost prea mult timp ocupat de vocile mele. Sau poate că – trebuie să luăm în considerare toate posibilitățile – mi-a fost întotdeauna puțin frică de ele. (p. 192)

Dincolo de un tradiționalism musulman pe care, de fapt, Rushdie îl respinge și în cadrul căruia femeile sunt distribuite în rolul alterității abjectate, în termenii Juliei Kristeva<sup>81</sup>, ce trebuie subordonată și, ca atare, ținută ascunsă (a se vedea, în acest sens, vestimentația femeilor musulmane), în *Midnight's Children* (ca, de altfel, după cum vom vedea, în *The Satanic Verses*) femeile dețin o funcție magică de extremă importanță. Ele sunt, de fapt, agenții prin care realismul magic însuși se produce. Într-adevăr, cursul istoriei este schimbat de gestul inițial al lui Mary Pereira, care mai apoi o dublează pe Amina în rolul de mamă a lui Saleem. Funcția magică a femeilor coincide, cel mai adesea, cu rolul lor matern, care este căutat adesea cu mari sacrificii. Mumtaz Aziz este astfel obligată, pentru a avea copii, să renunțe la primul ei soț Nadir Khan și să mărite cu Ahmed Sinai, pe care nu-l iubeste, schimbându-și, prin aceasta, identitatea și devenind Amina. De aceeași natură maternă, protectoare, este dragostea lui Parvati, ca și devoțiunea Padmei pentru Saleem. Dorința acesteia din urmă a-i fi soție ca să poată avea grijă de el corespunde identității ei marcate de metafora lotusului, simbol al puterii materne, creatoare, care a dat naștere universului.

Femeile inițiază procesul "chutnificării istoriei", al conservării amintirilor unei "nații de uituci" în care este angajat Saleem. Gătitul și pusul murăturilor, în care trebuie investite sentimente, sunt acte magice, ținând de asumția unor puteri

---

<sup>81</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.

supranaturale pe care le dețin femeile. Parvati este numită tot timpul Parvati-vrăjitoarea, de altfel ea și locuiește în mahalaua magicienilor din Delhi. Magia ei, deși incapabilă să-i aducă un copil de la Saleem, are rolul de a restabili cursul inițial al istoriei (făcând și legătura cu ordinea mitului, prin cuplul Shiva-Parvati). Copilul ei, care este de fapt fiul lui Shiva, readuce astfel continuitatea în neamul lui Aadam Aziz (al cărui nepot real este), sugerând, prin numele pe care îl poartă, întoarcerea ciclică în Paradisul inițial, posibilitatea unui nou început.

Travaliul de 13 zile al lui Parvati este un detaliu realist magic tipic, fiind paralel cu procesul Indirei Gandhi, acuzată de vina că ar fi măsluit alegerile din 1971. Micul Aadam se naște în momentul în care se declară în India starea de urgență. Descrierea nașterii lui, asemănătoare nașterii lui Saleem, îl consacră ca "un copil al miezului nopții", "încătușat" ca și el de o istorie lipsită de sens și coerență, însă venit pe lume, spre deosebire de Saleem, în niște vremuri lipsite de speranță. În cazul lui, singura șansă de supraviețuire pare a fi abandonarea – rezolvată narativ prin realismul magic – a simțului unei realități obiective și refugiarea în mit:

Era copilul unui tată care nu era tatăl lui; dar și copilul unor vremuri care au stricat realitatea atât de tare că nimeni n-a reușit s-o mai pună cap la cap vreodată;

Era adevăratul strănepot al străbunicului său, dar elefantiazisul i-a atacat urechile și nu nasul – căci el era și adevăratul fiu al lui Shiva și al lui Parvati; era zeul cu cap de elefant Ganesh;

S-a născut cu urechi atât de mari că trebuie că auzeau împușcăturile din Bihar și strigătele docherilor din Bombay... un copil care auzea prea multe, și prin urmare nu vorbea niciodată, amuțit de excesul de sunet, așa că de atunci și până acum, de la mahala până la fabrica de murături nu l-am auzit scoțând un singur cuvânt." (p. 420)

Dacă însă Aadam se refugiază departe de o realitate ce abundă în orori prin muțenie, Padma o face prin capacitatea ei de a stabili întotdeauna o punte de legătură între realitate și magie. Lucrând în fabrica de murături, Padma se îndeletnicește firesc cu activitatea care pe Saleem îl costă ultima suflare; într-adevăr, în universul realist magic al lui Rushdie, conservarea – legată de actul magic al "chutnificării istoriei" – este similară cu scrisul, fiind legată de potențialitatea feminină a creației ca procreație. Padma este, după Saleem, personajul cel mai important din roman, deoarece nici o povestire n-ar putea exista în absența unui ascultător.

Padma își asumă fragmentarea lui Saleem odată cu fragmentarea Indiei, înțelegând mai bine ca oricine felul în care acesta își descrie fața ca o hartă a țării, pe care sunt înscrise toate suferințele acesteia:

Pielea deschisă la culoare se întindea peste trăsăturile mele – dar semnele din naștere o desfigurau; pete închise se înșirau de-a lungul insertiei de vest a părului, un petec negricios îmi colora urechea de est. Și tâmpile mele: prea proeminente: domuri bizantine ca niște bulbi. (p. 124).

Această metaforă a feței ca teritoriu accidentat, urmată de diverse alte referiri la avansarea descompunerii acestui teritoriu (a trupului în decădere al lui Saleem) poate fi interpretat ca un exil al lui Saleem față de propriul trup și, în relație cu acesta, față de propria-i țară. Acceptând acest exil, ca și actul narativ, ca o încercare a lui Saleem de a-și transforma istoria personală în ficțiune, reteritorializând o identitate rămasă fără habitat și transmitându-i-o, astfel, ei, Padma preia această încercare de reteritorializare într-un mod similar personajelor feminine din romanele migrației din Marea Britanie, încercând, ca și acestea, să refacă în Saleem coerența identității sale, sentimentul de "acasă". Încorporarea identității Padmei în teritoriul identitar divizat al lui Saleem, prin căsătorie, i-ar putea reda acestuia coerența pierdută, în virtutea adaptabilității femeilor la situații exilice, a capacității lor de re-creare a spațiului de acasă. Prin participarea la firul narativ, Padma susține această încercare de reteritorializare, încercând să creeze un fel de Al Treilea Spațiu alternativ, liber atât de determinările istoriei, cât și de cele ale mitului. Însă nu poate învinge moartea, deoarece destinul lui Saleem se identifică cu destinul Indiei, care, sugerează Rushdie, e fără speranță. Singurul posibil nou început – și acela pus, însă, sub semnul imposibilității unui fundament real – este prin micul Aadam, care, ca și înaintașii lui, este dotat cu capacitatea de a continua, ca reîntrupare a lui Ganesh, firul povestirii.

Jamila este singurul personaj feminin relativ important care nu pare a avea înclinații maternelor. Însă acest lucru o plasează sub semnul unei artificialități care trimite la puritatea, ironizată de Rushdie, a Pakistanului, cu care ea se identifică. Este semnificativ, în acest sens, că Jamila este cântăreață, profesie care o situează sub semnul unei identități reconstruite tot timpul în mascaradă și, ca atare, falsă, cu atât mai mult cu cât este lipsită – în ciuda purității asumate – de ancorarea în mit. Un alt personaj feminin, cu dimensiuni cvasi-alegorice, a cărui referențialitate istorică Margareta Petersson o pune, după cum am văzut, sub semnul întrebării, este Indira Gandhi. Părul ei cu cărare pe mijloc, jumătate alb, jumătate negru sugerează multitudinea de opoziții și dușmăanii de natură religioasă, economică, etnică, rasială, politică etc. ce divizează India. Rolul ei în roman este, deci, tocmai de a evidenția aceste multiple tendințe adverse.

Majoritatea personajelor evoluează sub semnul unui dublu mitic pe care adesea îl mimează: zeul elefant Ganesh, patronul povestitorilor, caruia, conform tradiției, Vyasa îi dictează *Mahabharata*, pentru bărbații din neamul lui Aadam Aziz;

Shiva pentru copilul dezmoștenit, întruchipare a forțelor primordiale ale răzbunării; lotusul cosmic pentru Padma și, practic, pentru toate femeile din roman, A(a)dam pentru cele două personaje care marchează simbolic începutul și sfârșitul povestirii. Aluziile mitice abundă pe tot parcursul romanului, amestecându-se cu detaliile obiective cu naturațea specifică realismului magic. Sugestii despre puterea magică, fertilizatoare a cobrelor în India (p. 257, p. 306), despre părul profetului (p. 278), despre eroii hinduși Ganesh și Hanuman, despre ciclul biblic Paradis-Infern-Paradis se combină într-un amalgam de credințe al căror caracter construit este pus sub semnul întrebării prin comparațiile pe care le generează gestul narativ dublu-anti-canonic al lui Rushdie. Diferitele religii se amestecă, în ton cu multiplele identități religioase ale nației indiene și ca un comentariu critic la adresa motivelor religioase care au dus la divizarea Pakistanului și Bangladeshului. Ipostazele feminine mateme variază pe coordonate religioase, de la cuplul iluzoriu Mary Pereira-Joseph D'Costa, proiecție mentală fără materializare fizică, față de cuplul mitic hindus Shiva-Parvati. Sugestiile hinduse, musulmane și creștine se întrepătrund, generând chiar variante de religii combinate, negociate pe criterii etnice și rasiale care își caută modalități de reconciliere. În acest sens, preotul căruia i se confesează Mary îi dă următoarea explicație a culorii albastru (albastrul cerului din Kashmir, dar și albastrul de origine europeană al ochilor lui Saleem), care devine astfel o punte între credințe diferite:

- Albastru, spuse tânărul preot, cu sinceritate. Toate dovezile pe care le avem, fiica mea, sugerează că Domnul Nostru Iisus Hristos avea cea mai frumoasă nuanță cristalină de cer albastru deschis.

Micuța femeie din spatele ușii zăvorâte de lemn a confesionalului rămase o clipă fără cuvinte. O tăcere nerăbdătoare, cugetătoare. Apoi:

- Dar cum, Părinte? Oamenii nu sunt *albaștri*. Nimeni nu e albastru în toată lumea asta largă!

Uluirea micuței femei se potrivea cu perplexitatea preotului... căci nu așa ar trebui ea să reacționeze. Episcopul îi spusese:

- Problemele cu noii convertiți... când întrebă despre culoare, e aproape sigur că asta sunt... e important să construim punți, fiul meu. Adu-ți aminte – glăsuise Episcopul – că Dumnezeu e iubire; și zeul hindus al iubirii, Krishna, este întotdeauna înfățișat cu pielea albastră. Spune-le că e albastru; va fi un fel de punte între credințe; lucrurile astea se fac puțin câte puțin, înțelegi; și, apoi, albastrul e un fel de culoare neutră, evită problemele obișnuite cu culorile, te scapă de alb și de negru: da, una peste alta sunt sigur că asta e culoarea ce trebuie aleasă. (p. 103)

O similară rescriere a textului sacru fundamental – o continuare, de fapt, a disputei din *Midnight's Children* –, o reinterpretare ironică, cu final deschis, a ceea ce ar putea fi Islamul sau doar o variantă narativă a acestuia, are loc în controversatul roman *The Satanic Verses*.

## Ciclul exilului și al întoarcerii: *The Satanic Verses*

*The Satanic Verses* (*Versetele satanice*, 1981<sup>82</sup>), romanul a cărui apariție a stârnit reacții atât de puternice, în special din partea opiniei publice din țările musulmane – care l-a interpretat ca un atac direct la adresa Islamului, prin gestul său de a rescrie simbolic textul Coranului – este în același timp un foarte bun exemplu de scriitură interculturală. În el se amestecă aluzii la contexte culturale, tradiții, religii și epoci diferite, în care operează o rețea simbolică ce trimite în atâtea direcții încât poate părea ofensivă nu numai apărătorilor canoanelor religioase islamice, ci și celor ai canoanelor culturale orientale și occidentale. Într-adevăr, *The Satanic Verses* este un roman postmodern, chiar în mai mare măsură decât *Midnight's Children*, nu numai prin complexitatea semnificațiilor simbolice – care se opun monosemantismului destul de evident al alegoriei istorie individuală / istorie națională –, ci și prin reprezentarea labirintică a cronologiilor, prin dedublarea sau chiar multiplicarea, pe nivele temporale, geografice și simbolice a personajelor. Acest lucru contribuie la complexitatea psihologiei acestora, dar și la confuzia cititorului. Acesta trebuie literalmente să-și găsească drumul prin această rețea de senzuri, prin referenții multiculturali ai simbolurilor, care, prin trimiterile lor, situează scriitura lui Rushdie la granița dintre Est și Vest.

Când vorbim despre exil în *The Satanic Verses*, acesta înseamnă pe de o parte exilul emigrantului postcolonial față de patria mamă, pe de alta exilul individului postmodern, cu viața sa socială alienantă, față de sine. În acest dublu sens ne interesează romanul, semnificativ atât pentru ficțiunea postmodernă cât și pentru cea postcolonială. Atitudinea sa este dublu subversivă la adresa canonului occidental înțeles în sens politic – Anglia ca fost centru al Imperiului – și în sens cultural-religios – Islamul, serios pus sub semnul întrebării prin religia *Supunerii*, despre care se presupune că este corelativul acestuia în roman. Poziția lui Rushdie este astfel cea a sciitorului postcolonial laic care provoacă atât canonul cultural-politic al Imperiului, cât și o religie care, la vremea când a pătruns în India, era în aceeași măsură un import cultural ca și, mai târziu, colonialismul britanic.

---

<sup>82</sup> Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, Dover, Delaware: The Consortium, 1992, cf. 1988. Următoarele referiri din text se vor face la această ediție (traducerea noastră).

Mitul, pe de altă parte, aspectele combinate ale mai multor religii care, ca și în *Midnight's Children*, se întrepătrund, problematizează ideea de supunere din aceeași dublă perspectivă: față de divinitate și față de sine. În căutarea unor strategii identitare de supraviețuire, cu atât mai necesare cu cât ele sunt văzute ca soluția ieșirii din criza simbolizată de explozia avionului în care se află eroii principali, Saladin Chamcha și Gibreel Farishta, aceștia – amândoi actori de meserie, deci întruchipări ale identităților carnavalești ale căror măști se schimbă în fiecare clipă – trec printr-o criză de identitate care are, de fapt, mai multe semnificații: religioasă, politică, socială, istorică și, desigur, psihologică.

Romanul începe cu scena în care cei doi eroi principali cad de la înălțimea de 29002 picioare – egală, nu întâmplător, cu înălțimea Everestului – din avionul *Bostan* – Air India 420 (număr care, după cum arată Margareta Petersson, este și el plin de sugestii<sup>83</sup>), cu care călătoreau de la Bombay la Londra și care a fost aruncat în aer de teroriști. În mod cu totul paradoxal, amândoi aterizează teferi pe țărmul Angliei, dar, în cădere, fiecare suferă o metamorfoză radicală: Saladin Chamcha se transformă în diavol (Shaitan) reprezentat ca în mitologiile populare, ca un țăp cu copite și coarne, în timp ce Gibreel se transformă în omonimul său, Arhanghelul Gibreel (corespondentul arab al lui Gabriel), cel care i-a mediat lui Mahomed experiența Coranului.

După Steven F. Walker, care interpretează *The Satanic Verses* din perspectivă jungiană – date fiind aluziile făcute, prin diversele experiențe psihologice, la structura arhetipală a unui subconștient colectiv mai degrabă decât la niște experiențe strict individuale de tip freudian – această cădere reprezintă prăbușirea în viață a arhetipului *Puer Aeternus*. Ambele personaje suferă de un complex parental, patern în cazul lui Chamcha și matern în cazul lui Farishta, problematizat prin stihurile satanice care ridică tocmai problema unei religii matriarhale care o subminează pe cea patriarhală a *Supunerii*. Perspectiva este cea a crizei de la mijlocul vieții prin care amândoi trec, ca și, practic, toate personajele masculine relevante din roman, care, construite ca dubluri ale acestora, au patruzeci de ani.

În cadrul realismului magic în care se situează atât *Midnight's Children*, cât și *The Satanic Verses*, Steven F. Walker operează o distincție între alegoria care domină în cel dintâi (ușor de decodat, așadar incapabilă să mențină interesul cititorului odată ce sensul a fost stabilit) și simbolul care îl caracterizează predominant pe cel de al doilea (care, după cum arată Carl Gustav Jung, nu are un înțeles univoc, ci un

---

<sup>83</sup> Margareta Petersson arată că numărul 420 se referă, în India, la legile introduse de coloniștii britanici și la efectele acestora, sugerând, pe de o parte, asumția de vinovăție care îi însoțește întotdeauna pe indieni în fața Codului Penal britanic, pe de altă parte înstrăinarea de India. britanizarea care constituia de fapt scopul acestor legi (op. cit., p. 209). Evidentă este și referirea la filmul "Shree 420" al lui Raj Kapoor (1959), care lansează în cinematografia indiană un prototip al artistului vagabond la care Rushdie trimite direct prin cântecul pe care îl cântă Gibreel în căderea sa din primul capitol.

potențial latent de generare a sensului). Plecând de la o imagine cu mare încărcătură simbolică din roman – Gibreel Farishta, aflat în casa Rosei Diamond, care i-a oferit adăpost după căderea sa spectaculoasă, vede pe fereastră un struț (rasa sud-americană, care face legătura cu povestirile Rosei din tinerețea sa în Argentina) fugind în direcția turului Martello (intertext cu evidente trimeri la James Joyce<sup>84</sup>) – Walker dă un exemplu al felului în care operează procedeele senzaționale de semnificare (de fapt, de simbolizare) ale realismului magic. Conform regulilor acestuia din urmă, n-ar trebui să ne întrebăm ce semnifică struțul, ci, în cheia de miraculos în care operăm, ce *este* acesta, miraculosul, spre deosebire de fantastic, nelăsând loc nici unui fel de ezitare. Prin mecanisme similare, monștrii care populează fantasmagoriile lui Gibreel și Saladin trimit clar la procesele și transformările intrapsihice prin care trec cei doi, dar și la o serie de semnificații mitice, în condițiile unei interpretări jungiene care conectează visul și mitul. În acest sens, în cadrul halucinației lui Gibreel, struțul capătă semnificații prin juxtapunerea cu idila argentiniană a Rosei Diamond (Gibreel seamănă cu marea iubire a acesteia, Martin de la Cruz), consacrand rolul de catalizator al bătrânei (care, de fapt, își rememorează viața pe patul de moarte) în transformările de tip alchimic prin care trec Gibreel și Saladin și marcând începutul viziunilor involutare ale lui Gibreel, care constituie elementul structural major din roman.<sup>85</sup>

Eseul lui Steven F. Walker analizează lumea mitopoetică din *The Satanic Verses* mergând pe trei direcții ale căror conexiuni le demonstrează: tema zborului și a coborârii magice prin văzduh ca simbol al confruntării brutale a arhetipului Copilului Etern cu viața, așa cum îl discută Marie-Louise von Franz<sup>86</sup>. Metamorfoza – temă tipică realist magică, care, în cazul lui Saladin Chamcha (care se transformă în diavol) aduce în scenă conceptul jungian de umbră (la care Rushdie se referă ca atare, v. p. 53-58) – face posibilă o discuție a problemelor politice și culturale ce se integrează în cele psihologice (fără să se reducă, însă, la acestea); imaginea arhetipală cheie a Copilului Etern, care în *The Satanic Verses* este reprezentată de imaginea băiatului pe bicicletă, halucinație pe care Saladin Chamcha o împărtășește și cu alte personaje (cum ar fi Jumpy Joshi), care stabilește contextul psihologic al unei alte teme: cea a visului care, cu maximă ușurință în cadrul convențiilor realismului magic, devine realitate.

---

<sup>84</sup> Tumul Martello este motivul care face legătura între *Portretul artistului din tinerețe* și *Ulise* de Joyce, marcând trecerea personajului Stephen Dedalus de la tinerețea plină de vise și speranțe la maturitatea marcată de decepții. În acest sens, căderea lui Gibreel din Paradis (Bostan fiind numele uneia din grădinile Paradisului), ca simbol al căderii în viață, este pusă în legătură cu Stephen Dedalus, al cărui nume invită la o asociere între ambițiile lui Stephen de a “forja în fierăria sufletului său conștiința necreată a rasei sale” (v. sfârșitul romanului) și felul în care, prin Gibreel, Rushdie revizuieste mitul fondator al Islamului.

<sup>85</sup> Steven F. Walker, “Magical Archetypes: Midlife Miracles in *The Satanic Verses*”, în Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, op. cit., pp. 347-351.

<sup>86</sup> Marie-Louise von Franz, *Puer Aeternus: A psychological Study of the Adult Struggle with the Paradise of Childhood*, Santa Monica, California: Sigo Press, 1981.

Walker susține că, în ciuda dificultății sale aparente și deși este cunoscut pentru disputele dintre fundamentalism și secularism pe care le-a stârnit, romanul poate fi citit ca un "divertisment serio-comic", care, ca atare, "trebuie luat în serios"<sup>87</sup> Într-adevăr, temele de maximă seriozitate pe care romanul se axează, pe dominantă crizei existențiale văzută din perspectivă postcolonială, postmodernă și psihanalitică, sunt tratate pe un ton care ține de ordinea carnavalescului, încurajată de faptul – asupra căruia se insistă – că cei doi sunt actori. Încă din prima scenă, cu elementele sale marcate de realism magic, amestecul de real, oniric și melodramă cinematografică indiană imprimă, în monologul lui Gibreel Farishta, tonul care se va menține de-a lungul întregului roman:

- Ca să renaști', cânta Gibreel Farishta rostogolindu-se din ceruri, trebuie să mori mai întâi. Ho ji! Ho ji! Ca să aterizezi la sânul gliei, trebuie să zbori mai întâi. Tat-taa! Taka-thun! Cum să câștigi dragostea iubitei, domnule, fără să suspectezi mai întâi? Baba, dacă vrei să renaști...

Cu puțin timp înainte să se lumineze de ziua într-o dimineață de iarnă, de Anul Nou sau cam așa ceva, doi bărbați vii, reali, în toată firea cădeau de la mare înălțime, douăzeci și nouă de mii două picioare, deasupra Canalului Mânecii, fără să aibă nici parașute, nici aripi, așa, din senin.

- Ascultă-mă pe mine, trebuie să mori mai întâi, ascultă-mă pe mine, ascultă-mă pe mine – și tot așa, sub luna de alabastru, până când un strigăt străpunse noaptea:

- La dracu' cu melodiile tale – cuvintele atâmau cristalin în noaptea albă și înghețată – în filme nu făceai decât să faci playback după niște cântăreți adevărați, așa că acum scutește-mă de sunetele astea infernale. (p. 3)

Astfel se petrece primul dialog dintre Saladin Chamcha și Gibreel Farishta din roman, deși în cheie comică și în ierarhie inversată carnavalesc față de relația reală de înger și diavol în care se află personajele – Gibreel fiind cântărețul infernal pe care Saladin îl trimite la dracu'. Este astfel introdusă tema principală din roman, mobilul gestului subversiv al lui Rushdie: confruntarea dintre bine și rău, în diversele sale ipostaze, fiind avansată ideea că, în majoritatea cazurilor, această confruntare este altceva decât ceea ce pare a fi. Prăbușirea din ceruri – justificată narativ prin deturnarea avionului, dar menită de fapt asociației cu tema căderii din Paradis – este dezvoltată apoi la granița dintre cele două doctrine teologice prin care este reprezentată confruntarea mai generală dintre Est și Vest, rezultând, după cum spuneam mai sus, într-un dublu gest anti-canonice, în care aluziile culturale intertextuale de diverse origini se amestecă.

---

<sup>87</sup> Steven F. Walker. op. cit., p. 349.



Astfel, motivul căderii din Paradis are în primul rând o dimensiune creștină, referindu-se la prăbușirea lui Lucifer ca urmare a încercării sale de a i se substitui lui Dumnezeu. Rushdie o preia însă în cheie barocă și romantică, în sensul în care Milton, în *Paradisul pierdut*, îl vede pe acesta ca un erou sublim în îndrăzneala sa (care trimite și la o dimensiune prometeică), crunt pedepsită, de a se ridica împotriva lui Dumnezeu. În mitologia maniheistă a lui William Blake, de care discursul lui Rushdie se apropie de asemenea, revolta lui Satan devine revolta imaginației împotriva spiritului raționalist, înregimentator, al unei divinități supreme al cărei nume este Urizen (de la *reason* = rațiune). Reinterpretarea motivului diavolului izgonit din Paradis merge și mai departe, în momentul în care relația dintre cei doi – pe care motivul zborului descendent îi plasează sub semnul aceleiași condiții de îngeri căzuți – se diversifică prin metamorfoza lor diferită: Gibreel devine Arhanghelul Gibreel (sau Gabriel, în varianta sa creștină), iar Saladin devine literalmente un diavol păros, cu copite și cu coarne. Sub această aparență – conform logicii carnavalului, în care masca imprimă, cel puțin atâta timp cât este purtată, trăsături caracterologice corespunzătoare individului care o poartă – Saladin va începe, inevitabil, să îl persecute pe Gibreel. O va face inițial într-o ipostază mefistofelică în care, mergând mai departe pe aceeași linie romantică, diavolul are, ca la Goethe, justificările lui, făcând parte din proiectul universal echilibrat – implicând și bine, și rău – al divinității.

Răutatea gratuită, de Iago, a lui Saladin față de Gibreel – căruia îi otrăvește sufletul cu telefoane anonime în care, folosindu-se de vocea lui cameleonică de actor de programe radiofonice, se dă drept diverși preținși amanți ai iubitei a acestuia, Alleluia (Allie) Cone – face legătura cu dimensiunea psihanalitică a crizei reprezentate în roman. Pentru Saladin, acesta este un stadiu necesar în procesul reconcilierii cu tatăl său, ale cărui trăsături se transferă asupra lui Gibreel, tot astfel cum acesta din urmă o identifică, printr-un proces similar de transfer, pe Allie cu mama sa de care nu s-a desprins încă emoțional. Saladin suferă astfel o adevărată transformare alchimică (scena de metamorfozării sale, a reînțoarcerii la forma umană, este urmată de un adevărat micro-cataclism în camera în care se produce), o coborâre simbolică în infern din care acesta renaște. În acest timp, Gibreel, pradă unei serioase deprimări, rezultat al acutizării crizei sale de identitate, se sinucide, după ce îi omoară, într-un acces de gelozie, pe Allie și pe presupusul amant al acesteia.

Această victorie a diavolului, această moralitate inversată, în spiritul abject al stihurilor satanice, este explicabilă, în sensul interpretării jungiene avansate de Steven F. Walker, prin capacitatea lui Saladin de a-și conștientiza propria umbră, de a-și familiariza propria abjecție. El depășește astfel stadiul de *Puer Aeternus* către maturitate, lucru manifestat prin împăcarea cu tatăl său, pe patul de moarte. În

schimb, Gibreel, a cărui metamorfoză angelică îl privează pe acesta de conștientizarea umbrei, de experiența inițiativă a Infernului prin care trece Saladin – în locul căreia asistăm la proiectul utopic al Arhanghelului Gibreel de a salva Londra de o distrugere apocaliptică – repetă vanitatea luciferică, fiind sortit pieirii. Diavolul iese învingător nu atât ca prototip al răului, ci, ca în *Faust* de Goethe, ca un promotor al schimbării, al mișcării, al evoluției necesare, opus îngerului încremenit în paradisul său static, auto-suficient, condiție a supunerii. În interpretarea secularizantă a lui Rushdie, această supunere – de neconceput – ar implica acceptarea Islamului în aceeași măsură cu acceptarea procesului de neo-britanizare a Indiei, care continuă și după dispariția Imperiului.

În cealaltă sferă de intertextualitate, cea orient-al-islamică, elemente ale Coranului – el însuși o rescriere a Bibliei – sunt deconstruite și reorganizate în structura unei noi religii, numită în roman religia *Supunerii* (traducere directă a cuvântului arab *Islam*). Această religie fictivă, care a dat naștere interpretării întregului roman ca un roman despre Islam, este evident modelată din ingredientele Coranului. Se pleacă însă de la tradiția unui cuplet de versete pe care Mahomed, din motive oportuniste, se pare, intenționa să le introducă în Coran, și în care se menționează cultul unor zeițe venerate la Mecca înainte de pătrunderea Islamului, care urmau să coexiste cu Allah. Tradiția spune ca Mahomed, înțelegând că aceste versete erau inspirate de Satana, le-a respins de îndată, episodul fiind de obicei trecut sub tăcere în discursul musulman despre Coran. Rushdie îl reînvie, reimaginând totul din perspectiva zeităților feminine reprezentate de Al-Lat. În acest context, prin excelență anti-canonice, nu numai că se petrece o răsturnare a raportului dintre religiile matriarhale și cele patriarhale în favoarea celor dintâi, dar reformularea se și face în ordinea permisivă a carnavalescului. Se ajunge până acolo încât se produc confuzii între prostituatele dintr-un bordel din Jahilia – vechiul nume al Meccăi – și soțiile Profetului, iar revelațiile majore nu sunt ale lui Mahomed – numit aici Mahound, numele medieval folosit de cruciați pentru a-l desemna pe acesta din urmă, sinonim cu diavolul –, ci ale soției favorite a acestuia, Ayesha.

Romanul este structurat conform schemei poveștii-în-poveste, acest *mise-en-abîme* structural fiind folosit ca pretext pentru du-te-vino-ul între diverse nivele temporale. Astfel, narațiunea-cadru este povestea lui Gibreel și Saladin care, în drumul lor către Vest (care va căpăta mai târziu conotații suplimentare), de la Bombay la Londra (numită "Proper London" – "Londra propriu-zisă", sau "Londra cum-se-cade", ironic proiectată în mit ca fiind capitala țărilor Vilayet) suferă metamorfoza care va funcționa mai departe ca mobil al acțiunii. Această metamorfoză este sugerată și de numele de scenă ale celor doi (care nu sunt numele lor adevărate): Farishta (care înseamnă "înger") și Chamcha (prescurtare occidentalizată de la "Chamchawala", care

ajunge însă să însemne, ironic, "lingură" – de unde porecla "Spoon", care îi atribuie, în ordinea carnavalului, funcția Nebunului, în opoziție cu personajul sublim, sau Regele, întruchipat de Gibreel –, dar și "broască țestoasă", sugerând metamorfoza malefică pe care o va suferi acesta).<sup>88</sup>

În narațiunea-cadru sunt incluse două alte narațiuni subordonate, discontinue ca și aceasta, care reprezintă vise ale lui Gibreel și care și ele se întrepătrund și se completează reciproc. Cea dintâi astfel de secvență de vis are loc în Jahilia (numele pre-islamic al Meccăi) în secolul VII. Personajul central este Mahound (presupus alter-ego narativ al lui Mahomed) și apar și Salman Persanul și Baal, cele două proiecții, adaptate istoric, ale naratorului. A doua poveste-vis este despre tânăra Ayesha dintr-un sat indian contemporan (a cărei relație cu transcendentul este simbolizată prin motivul cu rezonanțe grecești antice, dar și suprarealiste, al fluturilor cu care aceasta se hrănește în loc de mâncare<sup>89</sup>) și care îi convinge pe oamenii din sat să pornească într-un pelerinaj către Mecca și că Marea Arabiei se va deschide în fața lor, lăsându-i să treacă. Motivul pelerinajului este menit să reactualizeze legenda localizată istoric în secolul VII. Personajul cu același nume – Ayesha – dobândește între timp mai mare impact pe măsură ce, într-o lume intens secularizată, revelațiile sunt mai greu de reconciliat cu dimensiunea rațională a existenței. Pe de altă parte, cele două vise sunt complementare, spunând aceeași poveste pe cele două nivele temporale, cu diferențe structurale impuse de distanța în timp. Aceste lucru contribuie, prin comparația de perspective, la punerea sub semnul întrebării a revelației înseși. Într-adevăr, la sfârșitul celor două secțiuni cele două personaje-dublu – Mahound în secolul VII și Mirza Saeed în povestirea contemporană – mor, sugestia fiind, mai ales în cea de a doua povestire, că moartea este cauzată de lipsa credinței. Într-adevăr, dacă Mirza Saeed ar fi crezut în posibilitatea ca apele mării să se despartă și să-i lase să treacă, revelația s-ar fi produs și personajul nu s-ar fi înecat. Episodul sugerează, pe de o parte, relativitatea experienței revelatorii (în ambele vise personajele pe nume Ayesha triumfând și atribuindu-și, în detrimentul lui Mirza-Mahound, accesul la revelație), pe de altă parte proclamă orice experiență ca intens subiectivă, legitimând astfel, în manieră realist-magică, evenimentele incredibile care se petrec în povestirea-cadru.

Această ruptură a povestirii pe nivele temporale menite să se completeze reciproc și să comenteze unul asupra celuilalt afectează și personajele, care foarte adesea se proiectează în variante duble sau triple de la o narațiune la alta. Sugestiile

---

<sup>88</sup> Margareta Petersson, op. cit.

<sup>89</sup> În Grecia antică, fluturii erau simbolul sufletului (James Hall, op. cit.), sugerând așadar un refuz al hranei materiale ca semn al evoluției către transcendent. Pe de altă parte, însă, în ton cu cheia realist-magică în care este scris romanul, imaginea fetei care mănâncă fluturi poate fi pus imediat în legătură cu pictura – cu sugestia erotice, prin numele personajului – *Portrait of Valentine* a lui Ronald Penrose, 1934, asociația dintre cele două universuri de sugestie nefiind lipsită de conotații ironice.

oferite de nume contribuie la această dedublare carnavalescă pe nivele spațiale și temporale. Astfel, Mirza și Mahound se identifică (după cum sugerează și litera M cu care încep numele lor), constituind în același timp provocări la adresa lui Mahomed și problematizând statutul lui Gibreel Farishta (al cărui nume de familie înseamnă în arabă "înger") ca Arhanghelul Gibreel. Eșecul triplicat, finalizat prin moarte, semnifică, dincolo de caracterul relativ al experienței revelatorii, conștiința postmodernă a faptului că Adevărul mitului și al istoriei nu se poate transmite în timp decât sub formă de adevăruri construite narativ, singurele la care avem acces. Din această pricină, Mirza Saeed, care caută explicații raționale, este singurul lipsit de privilegiul revelației, pentru el apele Mării Arabiei nu se dau la o parte, personajul fiind pedepsit pentru lipsa sa de imaginație prin moarte.

Oponându-se unei interpretări religioase literale care a dus la celebra *fatwa*, sentința pronunțată de Ayatollahul Khomeini împotriva lui Rushdie, Margareta Petersson susține că acuzația de blasfemie este nefondată în contextul în care Rushdie își afirmă perspectiva laică din care scrie. Aceasta, în combinație cu constructivismul scriiturii postmoderne, pune sub semnul întrebării orice sistem de referințe exterioare textului la care acesta ar părea că trimite. Acest lucru este cu atât mai clar cu cât ficțiunea este un sistem de fraze performative – în care nu se aplică distincția adevăr/fals – și nu conative – în care această distincție se aplică.<sup>90</sup> Într-adevăr, la nivelul temporal ce corespunde Jahiliei secolului VII și personajului Mahound despre care se presupune că ar corespunde lui Mahomed, naratorul se proiectează carnavalesc în două personaje care reprezintă tocmai dualitatea istorie-literatură. Unul dintre ele este Salman Persanul (personaj real, scribul pedepsit pentru fapta lui de a schimba unele mici detalii în însemnarea faptelor Profetului, poluând astfel cuvântul lui Dumnezeu cu limbajul său profan. Acesta este gestul de care Rushdie a fost acuzat. Totuși cealaltă persona auctorială, poetul Baal, care, în textul său încifrat metaforic se face vinovat de aceeași blasfemie – ba, mai mult, se proiectează ca dublu profan al lui Mahound, luându-le în căsătorie pe cele douăsprezece prostituate care poartă numele soțiilor acestuia –, nu pățește nimic. Acest lucru sugerează, la nivel simbolic, că discursul poeziei (cale profană către transcendență, ca și experiențele erotice sublime care se consumă între Gibreel Farishta și Alleluia Cone) aparține unei ordini diferite de cea a discursului istoriei, chiar dacă, la nivelul conținutului, această diferență este mai puțin vizibilă.

Caracterul performativ pe care Margareta Petersson îl detectează la nivelul limbii este puternic susținut de dimensiunea teatrală și carnavalescă a textului, care face adesea referire la statutul personajelor ca actori și la strategiile presupuse de acest statut. Așa ar fi, spre exemplu, paragraful de la începutul romanului, precum și

---

<sup>90</sup> Margareta Petersson, op. cit., pp. 13-28. V. și nota 76 mai sus.

mascarada identitară a lui Gibreel și Saladin ca înger și diavol. Se adaugă imaginarul de tip cinematografic, în nararea viselor lui Gibreel, la limita dintre mitic și suprarealism. În virtutea acestuia, figurile se distorsionează sau se diminuează, după cum camera se apropie sau se depărtează, într-un anti-realism colorat adesea (mai ales în sub-intrigile sentimentale, v. dragostea lui Saladin pentru soția lui Pamela Lovelace sau a lui Gibreel pentru Allie) cu elemente de film indian (scena de la început, cu Gibreel cântând cântecul lui Raj Kapoor, având cel mai mare impact). Faptul că însăși satira iconoclastică a lui Rushdie este o simplă înscenare teatral-carnavalesc-satirică este sugerat de numele bordelului în care se află alter-ego-urile soțiilor lui Mahomed: Hijab (Cortina), o posibilă aluzie (de ce nu, având în vedere alte aluzii în aceeași direcție?) la unul din teatrele care funcționau pe vremea lui Shakespeare în Londra. Caracterul teatral, de înscenare, al intrigii mizează tot timpul pe mimarea realului. Într-adevăr, acțiunile se află tot timpul la limita dintre real și ireal, dintre rațional și irațional, relativizarea crescând cu diversificarea nivelelor temporale.

Titlul romanului, elementul principal de legătură între aceste nivele, este poate detaliul cel mai șocant din acest roman controversat, prin faptul că asociază ideea de versete sacre ale Coranului cu noțiunea de satanic. Versetele satanice apar pe toate cele trei nivele ale romanului, repetându-se ca un leit-motiv în diverse scene în care dobândesc semnificații diferite. În capitolele despre Mahound, versetele – despre care se presupune vag că ar fi făcut cândva parte din Coran – au dispărut din textul sacru, după cum crede Gibreel,

ca să supraviețuiască în vreo două colecții de tradiții vechi fără prea mare greutate, iar interpretii ortodocși vor încerca să le deconstruiască povestea (p. 123).

Semnificația acestor versete constă în faptul că Mahound, ca să scape de persecuție, este pe cale să ajungă la un compromis cu unele dintre familiile cu autoritate din Jahilia, acceptând cultul, alături de Allah, al altor trei zeite. Scena, de un dramatism impresionant, se petrece în timp ce Mahound recită Coranul în fața distinșilor familii din Jahilia, cele două versete cu pricina stârnind reacții extrem de puternice:

În momentul acela, fără nici o urmă de ezitare sau de îndoială, recită următoarele două versuri:

- V-ați gândit la Lat, și la Uzza, și la Manat, cele trei, celelalte?

După cel dintâi vers, Hind se ridică; Mai-Marele Jahiliei e deja în picioare. Și Mahound, cu ochii goi, recită:

- Ele sunt făpturi prea-mărite, și prezența lor e dorită fără greș.

Pe măsură ce zgomotul – țipete, fluierături, scandal, strigăte de devoțiune către zeita Al-Lat – izbucnește și se amplifică în cort, congregația, deja uluită, privește spectacolul de

două ori senzațional al Mai-Marelui Abu Simbel punându-și degetele mari pe lobii urechilor, deschizând ca niște evantaie degetele de la amândouă mâinile și rostind cu voce tare formula: "Allahu Akbar". După care cade în genunchi și atinge pământul cu fruntea. Soția lui, Hind, face de îndată la fel. (pp. 114-115).

Dacă Mahomed a negat imediat cele două versete, pretinzând că au fost inspirate de diavol, Rushdie îl face pe Mahound să ezite, pe de o parte prin intermediul Arhanghelului Gibreel, mediatorul revelației (care face legătura cu personajul contemporan, prin a cărui criză existențială ispita diavolului ajunge să semnifice starea de confuzie generală a epocii postmoderne), pe de altă parte prin intermediul putemiceii Hind, care, în roman, influențează clar hotărârea lui Mahound. După cum comentează Margareta Petersson, Rushdie pune de fapt sub semnul întrebării adevărul revelației, care apare ca "rezultat al judecății profetului însuși"<sup>91</sup>. Acesta devine de fapt similar cu adevărul construit retoric și performativ al ficțiunii, suplimentat de ironie și de jocul relativizant de perspective temporale, în care granițele dintre istorie și ficțiune, ca și cele dintre realitate și iluzie, se șterg.

La celelalte două nivele temporale, stihurile satanice se diversifică. În varianta contemporană a revelației islamice, în care Profetul este înlocuit de Ayesha, stihurile satanice capătă forma unor versuri ironice prin care Mirza Saeed o compară cu Circe în acțiunea ei de a-i momi pe oameni. De asemenea, versurile pe care Saladin i le spune la telefon lui Gibreel despre Allie, ponegrind-o pe aceasta și acuzând-o de promiscuitate, sunt cu adevărat infernale.

Dincolo de implicațiile sale psihologice, diavolul este, la nivel social-politic, o reprezentare a alterității abjectate, a cărui întruchipare este imigrantul postcolonial în Marea Britanie. În acest sens, conform comentariului intern al romanului, care este mai degrabă social și politic decât psihologic, un punct de referință mărturisit, pentru care sunt folosite strategii simbolice realist magice, este puterea definițiilor rasiste ale alterității, cu care se confruntă imigrația din Lumea a Treia. Metamorfoza lui Saladin Chamcha e un comentariu la adresa tratamentului rasist aplicat indienilor, Rushdie proiectând vizual, printr-un artificiu specific realismului magic, apelativele peiorative folosite de englezi la adresa acestora. Într-adevăr, după cum remarcă Steven F. Walker,

În termenii realismului magic, metamorfoza e un eveniment la fel de comun ca stereotipurile rasiste în realismul social tradițional.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Margareta Petersson, op. cit., p. 255.

<sup>92</sup> Steven F. Walker, op. cit., p. 351.

O astfel de metamorfoză se petrece în duba poliției care îl transportă pe Saladin de pe plaja unde a aterizat după explozia avionului. Ceilalți doi presupuși răufăcători, ale căror chipuri animalice sunt marca aceluiasi statut de imigranți, îi explică acestuia logica prin care stereotipurile rasiste devin, din simple apelative depreciative, mijloace descriptive:

- Ideea e – spuse acesta amenințator – că unii dintre noi n-or să mai înghită mult asta. O s-o întindem de aici înainte să ne transforme în ceva mai rău...
- Dar cum fac asta? voi Chamcha să știe.
- Ne descriu, spuse solemn celălalt. Asta-i tot. Au puterea descrierii, și noi cădem pradă imaginii pe care o construiesc ei. (p. 168)

Această demonizare a alterității corespunde felului în care, de la Frantz Fanon încoace, teoria postcolonială descrie formarea imaginii negative, de "chintesență a răului", a nativilor în ochii coloniștilor veniți din occident: "În Europa, omul negru este simbolul Răului."<sup>93</sup>

Imaginea sublim-romantică a diavolului ca înger căzut, combinată cu construcția shakespeariană a alterității întruchipate de Caliban în *Furtuna* (variantă a răului care nu e rău din vina sa, ci pentru că diferă fundamental de ceea ce este definit, în discursul autorității, ca bine) devine astfel o întruchipare a felului în care răul construit la nivel social, ca alteritate, se proiectează asupra psihologiei individului, făcându-l pe acesta cu adevărat malefic. În acest sens persecuția lui Gibreel – mai norocos, pentru că el se metamorfozează în înger, dar și mai slab, tocmai din cauza acestui statut inconștient de puterea răului – de către Saladin este reacția acestuia la propria-i persecuție.

În virtutea duplicității înger-diavol legitimate de universul carnavalesc, dar și a interpretării arhetipal-psihoanalitice a lui Steven F. Walker, relația dintre Gibreel și Saladin poate fi privită prin intermediul motivului, de interes postmodern, al dublului, în sensul romantic faustic al binelui și răului ca manifestări complementare ale aceluiasi tot, al cărui echilibru este necesar pentru ca universul să se afle în armonie. Dar această armonie, în haosul citadin din "Proper London", în care trăiesc personaje care își dezvăluie, mai devreme sau mai târziu, traumele care le-au marcat existența, este o simplă iluzie, după cum o arată relația de aparentă prietenie, de fapt de ură, dintre Saladin și Gibreel.

Diavolul, figură proteică, mobilă, este construit mai complex decât îngerul. El este nu numai simultan bun și rău, prin capacitatea sa alchimică de a transforma

---

<sup>93</sup> Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, transl. Constance Farrington, London: Penguin, 1973, cf. 1961, p. 188.

contrastele unul în altul, ci și capabil să se adapteze mai repede la schimbare, la reteritorializarea propriei identități. De aceea, el rezistă experienței migrației prin mimarea comportamentului occidental față de emigranți. Persecutat de autorități, Saladin îl persecută la rândul său pe Gibreel și astfel se identifică cu autoritățile, depășind stadiul temporar al inițierii sale, marcate de înfățișarea de diavol. În acest mod, Saladin își internalizează, spre deosebire de Gibreel, propria umbră, redevenind din diavol om și fiind, în final, singurul personaj care nu e învins, ba chiar își contemplă viitorul cu optimism. Este semnificativ însă faptul că, după inițierea în Infern, care costă viața mai multor personaje, adevărata salvare este în întorcerea din exil, Saladin renunțând definitiv la încercarea "de a deveni englez" și întorcându-se în India.

Personajele feminine sunt de asemenea asociate, prin intermediul celor trei zeițe despre care este vorba în versetele satanice, cu puterile malefice ale răului, dar și, ca Saladin (întruchipare a aceluiași forțe), cu ideea de mișcare, de schimbare. Personajul feminin central este Ayesha, care există în nu mai puțin de patru ipostaze, pe cele trei niveluri spațial-temporale ale romanului: Ayesha-soția Profetului Mahound, Ayesha-prostituata (alter-ego-ul malefic al acesteia), Ayesha din satul indian, înconjurată de fluturi și care are privilegiul revelației, și Allie (Alleluia Cone, personaj de legătură între nivele temporale, ce face legătura cu comentariul ironic asupra spiritualității occidentale).

Dragostea ca pasiune erotică este distructivă pe toate nivelele: Mahound cedează ispitei lui Hind; Mirza Saeed se îndrăgostește de Ayesha și cade pradă imposibilității de a trăi revelația acesteia; Gibreel o iubește atât de mult pe Allie încât o venerează ca pe un principiu divin (după cum sugerează numele ei, Alleluia), a cărui sublimă manifestare – în același registru satanic ce exprimă secularizarea absolută a epocii contemporane – este erosul, și o ucide în momentul în care în această construcție a perfecțiunii se strecoară îndoiala.

Allie, care se identifică prin nume cu Ayesha și, în ultimă instanță, cu zeița Al Lat (numele ei, Alleluia, sugerând dimensiunea transcendentă a visului ei de a urca singură pe Everest, distanțându-se astfel la maximum de o realitate plină de necazuri), este și ea sortită eșecului. Moartea lui Alie, ucisă de Gibreel, care îi dă brânci de pe Blocul Everest din Bombay într-un acces de gelozie, este o variantă inversată a visului ei devenit realitate. Episodul transmite un mesaj pesimist la adresa posibilității unei distanțări reale de determinismul malefic al vieții sociale.

Există față de personajele feminine o atitudine de excludere, de abjectare, de neluare în serios, care ajunge până la sugestii de misoginism. Acest lucru este sugerat la nivel simbolic în roman de înlocuirea de către Mahound – în ciuda ezitării din episodul cu stihurile satanice – a unei religii matriarhale cu una patriarhală. Cu toate



acestea, rolul lor este extrem de important, așa cum religia lui Mahound depinde vital de condițiile impuse de Hind și apoi de Ayesha. Un personaj feminin plin de sugestii este Rosa Diamond, pe care Margareta Petersson o vede ca pe un catalizator al transformărilor alchimice prin care vor trece personajele (*rosa* și *diamond* fiind sinonime cu "lapis", piatra filosofală). Povestea despre idila ei argentiniană inițiind tema morții și a renașterii este centrală în roman.<sup>94</sup> Ea inițiază, de asemenea, motivul personajelor feminine ca agenți ai schimbării, ca și actul povestirii ca modalitate de săvârșire a acestei schimbări și de stabilire a continuității între prezent și trecut, prin reinterpretarea și resituarea contextuală a evenimentelor.

Această funcție alchimică le situează într-un fel de Al Treilea Spațiu al schimbării, al metamorfozei temporare, marcă a procesului inițiativ. Astfel, dincolo de nivelul mitic, personajele feminine sugerează stadii ale inițierii personajelor principale, Gibreel și Saladin. Credința fanatică, monoteistă a lui Gibreel în dragostea unică îi duce la pieire și pe el, și pe iubita lui, amândoi făcându-se vinovați de idealism. În schimb, trecerea lui Saladin de la dragostea oarbă, necondiționată pentru Pamela Lovelace (al cărei nume de familie sugerează dragostea ca robie), care îl trădează de îndată ce acesta dispare, la dragostea protectoare, maternă a lui Zeeny Vakil, în finalul romanului, marchează, împreună cu reconcilierea cu tatăl său, desăvârșirea inițierii în viață (sau a maturizării) personajului. Acest lucru, semnificând, în toate sensurile, întoarcerea acasă, este încununat în final de accesul la revelație, pe care Saladin preferă însă s-o interpreteze ca pe un semn al redobândirii simțului realității, al ieșirii din ordinea magică ireală a celui de al Treilea Spațiu și al unui nou început:

Stătea la fereastra copilăriei sale și privea către Marea Arabiei. Luna era aproape plină; lumina lunii, întinzându-se de la stâncile de la Punctul Scandalului până departe, la orizont, crea iluzia unui drum de argint, ca o cărare în pletele strălucitoare ale apei, ca un drum către tărâmurile miraculoase. Dădu din cap; nu mai credea în basme. Copilăria se sfârșise, iar imaginea care se vedea pe fereastră nu era nimic mai mult decât un ecou vechi și sentimental. La dracu' cu el! Să vină buldozerele. Dacă cei vechi refuzau să moară, cei noi nu se puteau naște.

- Vino! – auzi vocea lui Zeenat Vakil lângă umărul său. Părea că în ciuda tuturor relelor pe care le făcuse, a slăbiciunii, a vinei – în ciuda neputinței sale omenești – i se oferea încă o șansă. Nu trebuie să dai socoteală pentru norocul de care ai parte, asta era clar. Era chiar acolo, luându-l de braț.

- Hai la mine – propuse Zeeny. Hai să plecăm naibii de aici.

- Vin, îi răspunse, și își întoarse privirea de la imaginea de pe fereastră. (pp. 546-547)

---

<sup>94</sup> Margareta Petersson, op. cit., p. 226.

Finalul romanului încununează de fapt întoarcerea în India, cu care Zeeny – în imperfecțiunea ei de "blackie", nu tocmai acceptată de castele superioare din nord – se identifică. Proiectarea spațială a identității feminine are legătură cu procesul de reteritorializare a emigranților de care vorbeam mai sus. Există o paralelă între aceasta și o dimensiune geografică simbolică, a celui de Al Treilea Spațiu, în cadrul căreia, spre exemplu, în apropierea Jahiliei se află Muntele Cone. Varianta ideală a acestei reteritorializări este întoarcerea acasă. Într-adevăr, așa cum *The Satanic Verses* începe deasupra Londrei și se termină la Bombay, motivul înstrăinării și al întoarcerii revine obsesiv în romanul indian contemporan în limba engleză (*Red Earth and Pouring Rain* de Vikram Chandra, *The Thousand Faces of Night* de Githa Hariharan, *The Shadow Lines* de Amitav Ghosh), răspunzând astfel literaturii despre experiența migrației printr-o literatură a întoarcerii. Aceasta este, de fapt, și finalitatea reinterpretării canonice interculturale, la interfața dintre Est și Vest.

### **Identități în oglindă: interculturalism și mascaradă identitară**

Spectacolul intercultural al sinelui postcolonial este o manifestare semnificativă a preferinței postmodernismului târziu pentru construcții identitare la granița dintre spații culturale diferite. Ea reprezintă produsul contactului dintre tradiții care, evoluând distinct pe parcursul a lungi perioade de timp, ajung să se confrunte printr-un fel de hazard politic contemporan (al migrării dintr-o zonă în alta a fostelor imperii coloniale). Această confruntare generează, implicit, comparații și raportări care altfel nu ar fi avut loc. Definirea relațională a identității, în acest sens, dobândește valențe dublu proiectate: nu numai temporal, ca în metaficțiunea istoriografică europeană, ci și spațial, punând sub semnul întrebării delimitări care altădată ar fi părut radicale, și care astfel, prin procesul de oglindire reciprocă, își descoperă relevanțe înainte nebănuite.

Rescrierea istoriei din perspectiva unor astfel de identități mimate, jucate, confecționate în *Midnight's Children* de Salman Rushdie se prelungește, în *The Satanic Verses*, prin rescrierea mitului. Cele două discursuri apar ca variante de construcții identitare, contrastul de tip *atunci/acum* din metaficțiunea istoriografică dublându-se și câștigând în complexitate prin suplimentul *aici/acolo*. Realismul magic constituie un registru favorabil în care pot fi reconciliate tradiții culturale aparent la fel de opuse ca și logica absurdistă a acestuia față de logica realist-raționalistă căreia i se opune. Rezultatul este o logică alternativă, a unui Al Treilea Spațiu, menită să explice o raportare la realitate care vizează un anumit tip de coerență

construită. Se eludează, totuși, determinismul canonic, din moment ce textul conține aluzii subversiv-deconstructive simultane la adresa a două registre canonice opuse – pe care le putem numi, simplificând, Oriental și Occidental –, problematizându-le, ca atare, pe amândouă.

## LUMI VECHI / LUMI NOI: ROMANUL AUTO-REFLEXIV ȘI DEFINIREA IDENTITĂȚILOR POSTMODERNE AMERICANE

Cultura americană stă, încă de la începuturile sale, sub semnul unei relații mărturisite de alteritate față de Europa, definindu-se prin opoziția Lume Nouă/Lume Veche, cu toate avantajele pe care le presupune aceasta: libertate, inovație, mitul excepționalismului și al țării tuturor posibilităților, amestecul fericit de democrație și individualism, mitul consensului definit de Sacvan Bercovitch ca explicația posibilității unui multiculturalism care reprezintă varianta ideală a unei democrații asimilate.<sup>1</sup> America este, în raport cu Europa, în anumite sensuri, un fel de alter-ego, însă, în altele, mai degrabă “cealaltă alternativă”, succesul a tot ceea ce pe Vechiul Continent n-ar fi fost accesibil oricui, din cauza prea puternicei presiuni a tradiției și istoriei, a ierarhiilor de mult stabilite și care nu puteau fi schimbate. În varianta sa idealizată, America este în primul rând visul american al noului Ierusalim, al “cetății de pe deal” construite de poporul ales al Domnului pe pământ virgin, într-un loc aflat departe de corupțiile societății europene. Așa au văzut noul continent primii coloniști europeni, puritanii care au părăsit Anglia Restaurației ca să scape de persecuții și au întemeiat în Massachusetts, la începutul secolului al XVII-lea, o nouă societate. Aceasta pleca de la premisele unei inocențe adamice și a unei puternice dorințe de a transforma în realitate, în acest nou Canaan, profețiile din Vechiul Testament, de a construi, în timp, o nație nouă, menită să respecte și să aducă în viață principiile primilor săi întemeietori.

Mitul succesului, relaxarea și gândirea pozitivă sunt centrale de la începuturi și până astăzi în cultura americană, aparținând unei ideologii a muncii ca valoare supremă. Valorile democrației și egalității dintre oameni, indiferent de clasă socială, sunt cultivate într-un fel pe care Europa nu l-a oferit niciodată. Acest promițător mit al succesului, însă, nu este accesibil oricui, iar opțiunea de a părăsi Lumea Veche și de a veni în America nu reprezintă singura condiție a succesului. Dimpotrivă, în multe sensuri, viața ridică mai

multe probleme (chiar dacă e mai plină de satisfacțiile muncii depuse) decât în culturile de tip euro-asiatic, presupunând mai întâi o testare a calităților fiecărui individ după niște criterii care nici azi nu s-au îndepărtat de cele ale puritanilor atât de mult pe cât s-ar putea crede. Într-adevăr, și azi, numai cei aleși – cei plini de inițiativă și putere de muncă, cu motivația dată de nimic altceva decât de propriile calități și dorința de a-și croi o viață nouă – par a reuși să aducă în fapt coordonatele visului american. Iar într-o discuție despre postmodernism – mai ales despre etapa sa târzie, reinterpretativă –, destinul visului american joacă un rol deloc de trecut cu vederea.

## Despre paradoxurile culturii americane

O trăsătură remarcabilă a culturii americane este coerența sa, nemaîntâlnită în aceeași măsură în nici o altă cultură națională. Coerența culturii americane vine din faptul că aceasta a pornit de la un proiect, un set de idei și obiective care au fost puse în practică. Acest drum este invers culturilor tradiționale euro-asiatice, în care istoria a fost scrisă după ce secole întregi s-au perindat mai întâi ca fapte reale. În cazul Americii, după cum remarcă Sacvan Bercovitch,

(...) puritanii au instituit în Noua Anglie o nouă ordine ierarhică, variind nu de la țărânie la aristocrație și coroană, ci de la un nivel inferior la unul superior al unei structuri relativ fluide, bazate pe libera inițiativă. Nu dintr-o dată, însă de-a lungul primei jumătăți de secol ei au stabilit premisele centrale a ceea ce urma să devină (ca să folosim expresia lui Raymond Williams) “cultura noastră dominantă”.<sup>2</sup>

Această cultură dominantă se caracterizează printr-o serie de trăsături fundamentale care s-au menținut în mare parte de pe vremea începuturilor puritane până în zilele noastre. Asta este ceea ce sugerează, spre exemplu, titlul unui studiu precum istoria literară a lui Malcolm Bradbury, *A History of American Literature: From Puritanism to*

---

<sup>1</sup> Sacvan Bercovitch, “The Rites of Assent: Rhetoric, Ritual, and the Ideology of American Consensus”, în Sam B. Girgus, ed., *The American Self: Myth, Ideology and Popular Culture*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1981.

<sup>2</sup> Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978, p. xiii.

*Postmodernism*<sup>3</sup> (*De la puritanism la postmodernism*), care trasează evoluția literaturii americane de la origini până în prezent, sugerând, pe lângă diferențe, și posibile elemente de contact între puritanism și postmodernism.

Există mai multe definiții ale Americii așa cum a fost ea văzută din interior sau mai degrabă construită, imaginată, explicată de-a lungul timpului în Lumea Veche, din diverse perspective, favorabile sau nu, motivate de prejudecăți, nemulțumiri sau dorințe de împlinire individuale, politice sau culturale. Una dintre cele mai interesante caracteristici ale acestei “țări a tuturor posibilităților”, a libertății absolute în condițiile unei purități garantate de premisele bune ale proiectului ce a stat la baza sa, este multitudinea sa de paradoxuri care, totuși, coexistă – cel puțin teoric, în discursul național american – în armonie. Printre acestea se află combinația fericită de democrație și individualism (deși multiplele mișcări de protest, cum ar fi cele din anii '60, pentru drepturile omului, printre care mișcările de emancipare a femeilor și a americanilor de culoare, ar putea sugera că, de fapt, interesele individului sau ale grupurilor considerate minoritare sunt adesea sacrificate interesului presupus comun al poporului american). Un alt exemplu cel puțin la fel de evident ar putea fi cel al libertății absolute, al presupusului caracter prin excelență progresiv și independent al gândirii americane, cu respect pentru libera inițiativă, combinate cu un tradiționalism destul de presant la nivel microsociale, o importanță a familiei ca instituție de bază a societății mult mai accentuată decât în Europa occidentală a zilelor noastre. Acest tradiționalism, care a ieșit mai mult sau mai puțin la suprafață în diferite epoci istorice, în funcție de circumstanțe, prevalând sau nu în raport cu cealaltă dominantă, cea independentă, este un element de continuitate. El participă însă intens la discuția noastră din studiul de față despre etapa tîrzie, reinterpretativă a condiției postmoderne și a postmodernismului în artă și cultură.

Există, de asemenea, o Americă a imigranților, reprezentată, în mod sugestiv, în ambele sale ipostaze în portul New York, punctul altădată de prim impact al Noului Continent, poarta către America, pe vremea când transportul se făcea pe mare. Mai întâi, călătorul ce se apropie cu vaporul este întâmpinat de măreția victorioasă a Statuiei Libertății; apoi, de mai noua statuie a imigranților, o reprezentare cu puternice tente melodramatice – cu referiri clare la dura selecție de pe Ellis Island – a recunoștinței unor

---

<sup>3</sup> Bradbury, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, London: Routledge, 1991.

oameni săraci, mânâți de nevoi să-și părăsească țara, care au atins pământul făgăduinței. Pe aceeași notă – ca să menționăm de astă dată receptarea din perspectiva europeană – secțiunea dedicată emigranților către America din Muzeul Maritim din Barcelona (oraș care, la rândul său, privește către America, prin statuia lui Columb care domină portul, cu mâna întinsă, arătând nu către mare, ci către vest, unde se află Noul Continent) redă o imagine dezvrăjită a țării tuturor posibilităților. Nu numai vise nobile de libertate i-au mânât pe oameni într-acolo, ci și spectrul unui trai sub condițiile subzistenței (cum a fost cazul valurilor masive de imigranți irlandezi din 1846-1848, alungați din țara lor de foametea mai multor ani la rând în care recoltele de cartofi au dat greș) sau crâncene persecuții religioase sau politice (de la puritani și alte confesiuni protestante cum au fost quakerii sau amish-ii până la evreii care au căutat, în timpul celui de al doilea Război Mondial, adăpost de prigoana nazistă, ca să nu mai vorbim de nenumărații refugiați din mai vechile țări comuniste care au cerut azilul politic în Statele Unite). Pentru mulți, America a fost adăpostul pe care nu l-ar fi găsit altundeva. Nu toți imigranții, însă, au ilustrat, prin exemplul personal, visul american. Contraexemple ale mitului succesului garantat există din plin. Astfel, dacă cultura americană de masă alimentează mitul dominant al visului devenit realitate, promovând un optimism și o atitudine relaxată ce susțin imaginile pozitive ale Noului Continent (cu bogăția și puterea sa, puternic propagate în exterior), cultura înaltă privește foarte adesea înapoi, nostalgic, către Vechea Lume, cu stabilitatea și rădăcinile sale, cu conștiința unei tradiții care, deși cultivată cu hotărâre, în America nu numără decât câteva secole. Cu toate promisiunile sale, la fel de vii astăzi ca oricând, cultura americană înregistrează o permanentă angoasă existențială provenită din acest sentiment al deznădăjirii care există încă.

Ca să ne întoarcem la începuturile puritane ale culturii americane, despre care – în ciuda mai noilor abordări ale istoriei Statelor Unite, mai fidele adevărului istoric, care pornesc de la americanii nativi (altădată numiți “amerindieni”)<sup>4</sup> și nu de la primii coloniști veniți din Lumea Veche și modelul lor cultural european – se tot vorbește încă, am putea afirma fără teama de a greși că puritanii au impus un mod de gândire care, chiar și acum, este considerat prin excelență american, sau, în orice caz, funcționează cel mai

---

<sup>4</sup> O astfel de abordare, derivând din premisele multiculturalismului, stă la baza unor volume de istorie sau istorie literară cum ar fi *The Heath Anthology of American Literature*, ed. Paul Lauter, Houghton Mifflin, 2002, sau *The Enduring Vision: A History of the American People* de Paul Boyer et al., Lexington, Massachusetts & Toronto: D.C. Heath & Co., 1996.

bine în condițiile societății americane. Aceasta este teza care stă la baza teoriilor lui Sacvan Bercovitch, figură centrală a disciplinei Studiilor Americane.<sup>5</sup> De la puritani vine importanța acordată muncii, uimitoarea combinație dintre disciplinarea și educarea sinelui întru maxima eficiență și, în același timp, abordarea unei atitudini relaxate, menite să transforme munca nu numai în satisfacția, ci și în plăcerea supremă.

Acest lucru provine din ceea ce Max Weber numește “etica protestantă” a muncii, care stă la baza orânduirii sociale capitaliste.<sup>6</sup> Discutând teoria lui Weber în contextul diviziunii moderne dintre muncă și petrecerea timpului liber, Victor Turner arată că acestea interacționează, în societățile nord-europene și nord-americane, într-un mod fundamental determinat de doctrinele protestante derivate din calvinism, în care munca este valoarea cea mai respectată. Acest lucru se datorează faptului că, salvarea fiind un dar de la Dumnezeu, independent de faptele omului în timpul vieții sale pe pământ, singura modalitate prin care cineva putea demonstra comunității că se bucură de grația divină era succesul material, obținut prin seriozitatea muncii care, la rândul său, rezulta direct din grația divină.<sup>7</sup> Recunoaștem în aceasta unul dintre punctele cele mai importante ale doctrinei puritane, caracteristice coloniștilor timpurii din Noua Anglie: destinul manifest al celui ales care, prin capacitatea sa de a-și realiza dezideratele materiale, devenea recunoscut ca atare de către semenii săi. De aici derivă toate caracteristicile eticii protestante a muncii teoretizate de Weber, care presupune o severă disciplină a îmbunătățirii de sine. Exemplul american clasic este, după cum știm, Benjamin Franklin, a cărui *Autobiografie* arată calea spinoasă a autoeducării, pe cale rațională, fără de care autorul n-ar fi devenit exemplul clasic al posibilității omului de a se ridica de jos până la nivelul de reprezentant de vază al nației sale, numai prin forțe proprii. Cu toate acestea, arată Weber, în ciuda bazelor profund religioase ale comportamentului tradițional american, motivația calvinistă a acestei discipline a muncii s-a pierdut după câteva generații de succes material lumesc, acesta devenind un scop în sine și stând la baza societății capitaliste.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> V. Sacvan Bercovitch, *The American Puritan Imagination: Essays in Revaluation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974 sau *The American Jeremiad*, Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

<sup>6</sup> Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York: Scribner's Press, 1958.

<sup>7</sup> Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Publications, 1982, p. 37.

<sup>8</sup> Max Weber, op. cit.



Legătura pe care o au toate acestea cu obiectul discuției noastre de față, postmodernismul târziu în societatea americană, vine din distincția fină dintre muncă și consum, ținând, în ultimă instanță, de relația dintre timpul dedicat producției și cel dedicat consumului. Turner insistă asupra faptului că, munca fiind valoarea supremă și timpul liber, dedicat eventual activităților ludice, fiind “inamicul muncii”, societățile protestante rezervă de timpuriu jocul copiilor, refuzând adulților practic orice activitate de delectare care i-ar putea sustrage de la seriozitatea muncii.<sup>9</sup> Diviziunea se produce în asemenea măsură încât, pe măsură ce societatea capitalistă se dezvoltă, se ajunge la un conflict între multitudinea ofertei și puținătatea cererii, din lipsa disponibilității necesare pentru a-și acorda timp liber (este o glumă curentă că americanii nu au când să cheltuiască banii pe care îi câștigă, timpul liber fiind foarte limitat). De aici derivă, mai ales în lumea contemporană – în societatea postmodernă definită de Fredric Jameson drept cea a “capitalismului târziu” – un alt paradox vizibil al societății americane: acela dintre accentul puternic pe cantitatea și calitatea muncii și caracterul său pronunțat consumist. Contrastul, mai mare decât în Europa occidentală, pare a fi rezolvat, după cum sugerează Turner, prin accentuarea diviziunii muncii în direcția extremei profesionalizări a activităților de petrecere a timpului liber, care devin o industrie de sine stătătoare – *entertainment business*. Produsele acesteia scapă de oprobriul altădată rezervat unor astfel de “vanități” (este cunoscut faptul că, pe vremea proceselor împotriva vrăjitoarelor din Salem, dansul era interzis ca activitate “satanică”, așa cum erau, de altfel, și alte forme de artă prin care omul ar fi încercat să rivalizeze cu Dumnezeu, unicul creator), grație seriozității cu care sunt investite. Astfel, teatrul, muzica, artele vizuale, mai târziu filmul, ajung să fie admirate de alții nu neapărat ca modalități de a petrece timpul liber, ci ca realizări artistice ale unor oameni care le-au dedicat timp și efort – deci tot ca rezultate ale muncii susținute. Necesitatea stimulării consumului de diverse categorii, argumentează Turner, este principala motivație a renunțării la atitudinea manifestă împotriva timpului liber din societățile protestante moderne industriale și post-industriale.<sup>10</sup> Nevoia de consum trebuie așadar creată și încurajată – artificial sau nu, prin ideologii întregi, reclame și marketing – pentru a asigura succesul activităților “serioase” pe care se bazează bunăstarea societății.

---

<sup>9</sup> Victor Turner, op. cit., p. 39.

<sup>10</sup> Idem.

## Origini și evoluții ale postmodernismului în America

După cum se remarcă adesea în critica postcolonială<sup>11</sup>, înainte de a fi o cultură independentă, cultura americană a fost o cultură colonială ținând de Imperiul Britanic. Ca atare, ne-o putem imagina într-o dublă ipostază, care se reflectă în literatură și în arte: de alteritate în raport cu Marea Britanie (de fostă colonie care și-a câștigat independența, punându-și în evidență o tradiție proprie, diferită de cea europeană) și de alter-ego al acesteia (sens în care moștenește tradiția europeană și se raportează la ea în termenii unei evidente continuități). Cel mai recent roman al lui Thomas Pynchon, *Mason & Dixon* (1997) este relevant pentru această dublă perspectivă: acțiunea se petrece în perioada colonială a Americii, înregistrând pe alocuri în text aluzii subversive la adresa dominației britanice, în schimb textul corespunde stilului narativ al secolului XVIII, modelat după cel valabil în vreme în literatura britanică. Problema alterității Americii în raport cu Europa merge însă mai departe de atât.

Această problemă de raportare se acutizează la începutul secolului XX, când modernismul – curent cultural prin excelență internațional – ridică problema unei atitudini față de tradiție. Pentru cultura americană, dificultatea acestei raportări vine din faptul că, în ciuda insistenței asupra unei tradiții americane pe care o consemnează nenumărate antologii și studii, ea implică, în ultimă instanță, raportarea la tradiția europeană. În acest sens este semnificativ gestul unui scriitor ca T.S. Eliot, care, din dorința de a adera la o cultură tradițională, devine supus britanic și se convertește la catolicism – două manifestări din cele mai semnificative ale opțiunii pentru canonic.

Tradiția americană, construită cu convingere și pasiune în scurta istorie post-columbiană a Americii și legată de valorile puritane și de optimismul imigranților care erau adoptați de un pământ primitiv pe care îl cultivau și îl făceau al lor, cunoaște un moment de criză la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Tot atunci, asupra visului american încep să plutească semne de întrebare. În acea perioadă de industrializare galopantă, cu ocazia căreia imense valuri de populație se mutau din zonele rurale în orașe, migrația internă crește, ca și cea externă, din cauza aceleiași fascinații a

bunăstării pe care o promitea noua urbanizare. Dar, în mijlocul acelor rapide și profunde schimbări, care era adevărata Americă? Cea a orașelor din ce în ce mai spectaculos industrializate, sau pământul virgin care le-a produs revelații primilor coloniști, pe care puritanii au visat să construiască noul Ierusalim – atât li s-au părut de frumoase întinderile ce se desfășurau înaintea ochilor lor – și care și în ziua de azi constituie una din mândriile Noului Continent, revitalizată de ecologismul contemporan?

Problema unei tradiții americane nu se poate pune, pe de altă parte, fără a ține cont de rolul multiculturalismului în definirea identității americane. Acesta trebuie abordat prin intermediul mai multor nivele de alteritate, dacă ținem cont de migrațiile succesive care s-au suprapus peste primul strat de populație de origine britanică. Printre aceste valuri se numără: imigranții irlandezi, germani și scandinavi din a doua jumătate a secolului XIX, asiatici și est-europeni în secolul XX, în special după al doilea Război Mondial. La acestea se adaugă existența populațiilor de afro-americani și de americani nativi, al căror specific cultural se afirmă din ce în ce mai mult în prezent.

În cultura americană, atât postmodernismul în arte, cât și “condiția postmodernă” și conștientizarea unor moduri de viață specifice acesteia își au începutul în anii '60 – nu atât în mișcările artistice (în afară de literatură, care asimilează protestul general, după cum vom vedea mai jos), cât în mișcările sociale din acest deceniu. Perioada este plină de experiențe traumatice, dintre care cel mai mare impact îl are războiul din Vietnam, ale cărui tragice ecouri se mai aud și azi în literatură, arte vizuale, film, ca și în discursurile politice. Acesta este dublat de mișcările de protest violent înăbușite de autorități, cum ar fi cea pentru libertatea expresiei a studenților de la Berkeley din 1964 sau diferitele manifestări ale mișcării de emancipare a femeilor – a cărei cea mai fidelă expresie este poate cartea *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, apărută în 1963, cu al său celebru slogan “The personal is the political.” – și a americanilor de culoare, în frunte cu Martin Luther King. Nu putem uita, desigur, asasinarea lui John F. Kennedy în 1963. Toate acestea creează o stare de spirit de revoltă generală, de punere, în acord cu toate aceste evenimente, sub semnul întrebării a valorilor până atunci considerate incontestabile în societatea americană.

---

<sup>11</sup> Bill Ashcroft et. al., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London & New York: Routledge, 1989.

Stilul de viață psihedelic (conform căruia experiențele cele mai prețioase ale sinelui se produc prin revelație, chiar dacă aceasta este indusă de droguri sau alcool) adoptat de numeroase comunități protestatari ale vremii se reflectă și în arte, mai puțin la nivelul inovației estetice (aceasta fiind o vreme a “sfârșitului avangardei”) cât, mai ales, la nivelul atitudinilor exprimate de acestea. Cu alte cuvinte, arta postmodernă, în mare criză de originalitate, posterioară experimentelor formale extreme ca cele ale expresionismului abstract al lui Jackson Pollock sau ale practicanților artei *pop* sau *op* (bazate pe iluzii optice) ca Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann, își focalizează interesul cu precădere asupra conținutului, originar mai ales din spațiul exterior artei, al socialului imediat. Cu alte cuvinte, arta postmodernă își pierde autonomia estetică, devenind, într-o mare măsură, artă angajată, dedicată din ce în ce mai mult, din anii '60 înapoi, nedreptăților sociale inspiratoare de revoltă.

Anii '60 reprezintă perioada în care întrebările cu privire la identitatea individuală sau de grup domină toate tipurile de discurs, manifestându-se cu precădere prin multiple forme de eliberare. În anii '60 își au începutul forme de viață care se situează cu intenție la marginea societății, cum sunt cele aparținând unor grupuri ca *hippies* și *Beats*. Aceștia erau promotorii unui întreg mod de viață și, în cazul celor din urmă, a unei întregi culturi care își declară cu mândrie caracterul prin excelență vagabond (după cum sugerează romanul *On the Road* de Jack Kerouac) sau revoltat (a se vedea poemul *Howl* de Allen Ginsberg). Este o epocă ce manifestă o mare preocupare pentru eliberarea sinelui de sub constrângerile false ale societății, prin căutarea unor stiluri de viață provenind din variante de popularizare ale unor religii și filosofii orientale bogate în tehnici de meditație (cum ar fi budismul Zen sau yoga). În acestea își are originea curentul, viu și astăzi, al tehnicilor de îmbunătățire a sinelui și a volumelor de *self-help* sau *self-improvement* ce umplu rafturi întregi de librării, combinație actualizată între ideea protestantă a îmbunătățirii sinelui pe cale rațională, după exemplul deist al lui Benjamin Franklin, și modalitățile orientale de reunire a sinelui individual cu spiritul cosmic. Adesea, însă, la asemenea rezultate se ajunge nu numai printr-un mod de viață purificat și eventual o alimentație vegetariană, ci – mai ales în anii '60 – și cu ajutorul unor stimulente prin excelență occidentale, cum ar fi drogurile (ca LSD, în jurului căruia s-a creat o adevărată filosofie a stimulării sinelui prin halucinogene, promovată de profesorul de psihologie de la Harvard Timothy Leary și folosit și în psihiatrie la

începutul anilor '60). Scopul era pe atunci promovarea unor stiluri de viață libere, neîncorsetate de categoriile rigide ale societății.

Arta anilor '60 este motivată în mare măsură de un tip de revoltă stărnită de presiunea unui mod de viață impus asupra omului de rând de comercializarea societății: acela, predominant în America zilelor noastre, care funcționează pe bazele unei culturi foarte dominate de mall și de cinema. Aceste spații, recomandate ca ideale, invadează viața personală a individului și manifestările, artistice sau nu, ale conștiinței acestuia. Când vorbim despre arta postmodernă, nu putem, într-adevăr, trece cu vederea faptul că aceasta este în mai mare măsură o artă a spațiilor decât a suprafețelor. Faptul că pictura își solicită propria tridimensionalitate nu este decât un aspect, și nu cel mai relevant.

Postmodernismul în arte se manifestă mai întâi și predominant în arhitectură, atât în ceea ce privește adoptarea unui stil eclectic în construcțiile de clădiri, cât, mai ales, în organizarea spațiului. Astfel, în geografia americană, dacă New York și Chicago sunt considerate orașele prin excelență moderniste, având un centru în jurul căruia gravitează întreaga viață a orașului, exemplul clasic de oraș postmodern este Los Angeles.<sup>12</sup> Acesta, dezvoltat mai târziu și după alte reguli de expansiune, nu are un centru, un nucleu unic, ci mai multe, cu diverse funcționalități. Ca să extindem exemplul orașului Los Angeles, pare demn de atenție să menționăm că, relativ la specificul geografiei urbane postmoderne, Greg Dickinson arată că aria metropolitană a Los Angeles-ului acoperă de fapt patru județe: LA, Orange, Riverside și San Bernardino. Acest detaliu ilustrează fenomenul de generalizare a modului de viață urban specific postmodernismului, dat fiind faptul că este vorba nu numai de un teritoriu fizic imens, ci și de unul din centrele urbane cele mai populate din lume și cel mai mare centru economic de producere a bunurilor culturale și materiale.<sup>13</sup> Exemplul cel mai la îndemână al producției culturale e, desigur, industria Hollywood.

Proiectarea spațială cea mai vizibilă a unei societăți de consum este mall-ul, cu modalitatea de petrecere a timpului liber aferentă, și anume cinematograful, sau, mai

---

<sup>12</sup> Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass. & Oxford: Blackwell, 1996.

<sup>13</sup> Greg Dickinson, "Movies, Memories and Merriment. Making Postmodern Spaces in Los Angeles", in *Postmodernism: Those Were the Days? Prospects and Retrospects*, *Philologia Hispalensis*, vol. XIII/2, 1999, p. 99.

precis, complexul de cinematografe. Mall-ul este un spațiu comercial prin excelență, de sine-stătător, investit cu virtuți funcționale și estetice citadine. Dickinson continuă analiza sa cu un astfel de spațiu, considerat un bun exemplu al tipului de urbanizare specific Los Angeles-ului, un spațiu comercial prin excelență, dar care conține toate reprezentările iconice specifice orașului – fenomen prin excelență postmodern:

Universal CityWalk pare a răspunde cu exactitate acestei probleme. Este în același timp o încercare de a construi un spațiu pietonal “universal” (fără nici un fel de respect acordat însă ideii de universalitate). Universal CityWalk este mai degrabă un parc tematic cu funcții mnemonice pentru Los Angeles, aparținând orașului. Locul este plin de reprezentări iconice și imagini ale Los Angeles-ului, de la surfboard-uri la ilustrate, de la semne de circulație la plaje(...), de la neon la filme.<sup>14</sup>

Toate aceste trăsături specific postmoderne amintesc, de fapt, stilul de viață american – din ce în ce mai prezent însă și în afara Americii –, cu consumismul său omniprezent, cu fericirea pe care banii o pot cumpăra, dar și cu izolarea omului între pereți de beton sau la terminalele calculatoarelor. O bună parte din mișcările contraculturale ale anilor '60 au fost axate pe critica acestui mod de viață, pe atunci încă în fază de început. Atitudinea dominantă a acestor mișcări – abandonată mai târziu, mai mult sau mai puțin, pe măsură ce generalizarea acestui mod de viață consumist a devenit inevitabilă, în timp ce alte chestiuni mai presante au impus în artă necesitatea canalizării spiritului revoltei către angajarea socială – era furia împotriva caracterului fragmentar al vieții.

În discuția sa despre rolul postminimalismului (ilustrativ pentru parșirea experimentului formal în artele vizuale postmoderne americane), Irving Sandler arată că postminimalismul se remarcă tocmai prin rezistența la generalizarea consumismului, prin negarea comercializării obiectului de artă. Metoda prin care s-a produs această negare a fost tocmai refuzul caracterului de obiect al artei. Gestul, extrem de îndrăzneț, a dus la manifestări extreme – contemporane cu Războiul din Vietnam și deloc străine de revolta produsă de acesta la nivel social – cum ar fi camera plină de praf sau tranșeele din deșert ale lui Walter de Maria, arta procesuală a lui Robert Morris (cu grămezi de fetru sau praf sau sculpturi făcute din fum), arta conceptuală a lui Joseph Kosuth și John Baldesari,

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 101.

constând din pure afirmații verbale și nimic mai mult.<sup>15</sup> Toate această imaginație a dezastrului, reflexul unei traume care, în aceste cazuri particulare, este atribuită războiului din Vietnam, corespunde unei stări de spirit neoromantice, a cărei disperare estetizată, totuși, nu avea cum să aibă impactul social scontat, din cauza unei prea mari codificări. Deși astfel de manifestări artistice extreme există încă, ele sunt din ce în ce mai mult rezervate publicului strict specializat. Mai recent se înregistrează, mult mai adesea, forme de artă cu orientare socială de un ermetism mult mai măsurat, al căror mesaj transpare mai ușor, fiind comunicabil publicului larg.

Literatura scapă, mai mult sau mai puțin, acestei abandonări a experimentului formal în artele vizuale postmoderne din etapa târzie. Într-o anumită măsură, am putea spune că literatura reflectă cel mai bine specificul fragmentar intrinsec, dar accentuat în postmodernitate, al unei societăți cum este cea americană, care își asumă condiția postmodernă, poate, cu mai mare conștiinciozitate decât oricare alta. Auto-reflexivitatea estetică a romanului postmodern american este mai puțin o sofisticată dezvoltare estetică, cât reflexul crizei de conținut care duce la întoarcerea romanului asupra propriului său proces de scriere. Acest lucru nu duce însă la lipsa referințelor extratextuale sociale, romanul postmodern american reflectând puternic nu numai asupra propriei sale condiții, ci și asupra condiției umane.

În acest context, postmodernismul reinterpretativ se manifestă în cultura americană cu precădere în anii '90, deci ceva mai recent decât în Europa, nefiind foarte vizibil până atunci într-o cultură care pare a iubi fragmentarul postmodern (a se vedea Thomas Pynchon în *V.* sau *Vineland* în comparație cu *Mason & Dixon*). El pare a fi legat de necesitatea – mereu simțită și reafirmată periodic – de redefinire a raporturilor față de tradiție și față de propriile-i surse. O serie de categorii operante în cultura europeană postmodernă nu funcționează în același mod în cultura americană. Postmodernismul însuși este un termen care nu se aplică atât în sens istoric (la acest nivel, istoriile literare americane se referă la literatura de după 1940 sau '45) cât în sens teoretic, ca "tendință de avangardă în cadrul unei perioade literare, în acest caz, perioada de după 1945, sau

---

<sup>15</sup> Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*, New York: Icon Editions, 1996, p. 13.

contemporană".<sup>16</sup> În ciuda interesului fundamental pentru problema identității, sentimentul de alienare este adesea mai puternic decât în ficțiunea europeană, chiar dacă se ascunde acest lucru în spatele mitului american al succesului manifest.<sup>17</sup>

## Variante reinterpretative în romanul auto-reflexiv american

Ficțiunea americană de după cel de al doilea Război Mondial cuprinde o multitudine de curente și tendințe, ilustrative pentru perspectivele pluraliste care provin, aproape toate, din șocul produs de război, suplimentat de efectul alienant al unei tehnologizări mai rapide și, în consecință, mai asimilate cultural decât în Europa. Astfel, romanul postmodern, sau auto-reflexiv, cum este el denumit cel mai adesea, este numai o categorie printre multe altele: romanul neorealist, romanul tradiției iudaice, romanul afro-american, romanul etnic etc. Aceste din urmă categorii sunt considerate ca neapartenând formal literaturii postmoderne. Dar, tematic, ele se înscriu printre preocupările existențiale ale postmodernismului internațional, fiind definite în special prin apartenența la tradiția unui anumit grup social-etnic și fiind acut preocupate de problema definirii identității. În romanul auto-reflexiv (postmodern propriu-zis), această problemă este centrală nu numai la nivelul existențial, al construcției acțiunii și personajelor, ci și la nivelul formal al identității romanului însuși.

Tony Hilfer delimitează două tendințe majore în romanul postmodern american: postmodernismul ca umor negru (derivând experimental din modernism și opunându-i-se acestuia prin deconstruirea narațiunilor-cadru, sau a marilor povestiri de care vorbea J.-F. Lyotard)<sup>18</sup> și postmodernismul ca metaficțiune (reprezentând, în virtutea unei schimbări de accent de la tematic la formal, o ficțiune despre propria-i ficționalitate). Având, după cum spune Hilfer, o relație mai problematică cu modernismul decât ficțiunea umorului

---

<sup>16</sup> Molly Hite, "Postmodern Fiction", în *The Columbia History of the American Novel*, ed. Emory Elliott, New York: Columbia University Press, 1991, p. 697.

<sup>17</sup> Tony Hilfer combate teoria lui Sacvan Bercovitch conform căreia scriitura americană, chiar în ipostaza sa cea mai pesimistă, transcende acest pesimism prin sentimentul de împlinire a misiunii pe care Dumnezeu a dat-o națiunii americane, poporul său ales. Tony Hilfer dă ca exemplu romanele unor scriitoare ca Joyce Carol Oates, unde visul american nu este decât sursa violenței căreia ia căzut societatea americană. (*American Fiction Since 1940*, London: Longman, 1992, p. 196).

<sup>18</sup> Tony Hilfer, op. cit., p. 98.



negru, care este predominant realistă ca tehnică (și care se asociază mai degrabă unui mod de înțelegere a vieții, originar în anii '60, decât unor tehnici estetice), metaficțiunea “reduce totul la discurs, îndoindu-se în același timp de valabilitatea aceluia discurs”.<sup>19</sup> Într-adevăr, în metaficțiune, spune Patricia Waugh, sensul rezidă în relațiile dintre semne în cadrul textului literar mai degrabă decât în referințele din exteriorul acestuia<sup>20</sup>, corespunzând, așadar, stadiului constructivist al postmodernismului târziu la care ne refeream mai devreme.

Ficțiunea postmodernă americană a umorului negru pornește de la o negare radicală a valorilor absolute și adoptarea parodică a unei atitudini de reducere a întregii acțiuni la procese mecanice și a sinelui la rol. Aceasta corespunde unei stări de spirit din epocă ce face ca umorul negru să reprezinte forma favorită de haz, în condițiile în care conștiința dezvrăjirii condiției umane nu mai permitea cu adevărat nici un alt fel de simț al umorului. Într-adevăr, romanul *The Floating Opera* (1956) al lui John Barth asimilează tematic condiția vieții ca teatru și a personajelor ca măști. Motivul central, cel al vaporului de circ ambulant, este o reprezentare a lumii ca teatru, ca “image alternativă”, ca un construct a cărui condiție fragilă reiese clar din statutul său plutitor:

Mi s-a părut întotdeauna o idee bună să construiești un vapor cu o singură punte mare, descoperită, sub formă de scenă, pe care neîntrerupt să se joace o piesă. Vaporul n-ar fi ancorat, ci ar pluti liber în susul și în josul râului, după cum l-ar duce curentul; iar publicul ar fi așezat pe ambele maluri. Spectatorii n-ar prinde decât fragmentul de piesă care s-ar juca în momentul în care vaporul ar trece prin dreptul lor, apoi ar trebui să aștepte până când curentul l-ar aduce înapoi – asta bineînțeles dacă ar avea încă chef să stea acolo. Ca să umple golurile, spectatorii ar trebui să-și folosească imaginația, să întrebe vreun vecin mai atent sau să se mulțumească cu ce se transmite din om în om din susul sau josul râului. De cele mai multe ori n-ar pricepe nimic, sau ar avea doar impresia că pricepe. Uneori ar vedea actorii, dar nu i-ar auzi. Nu mai e nevoie să explic că și-n viață se întâmplă tot așa...<sup>21</sup>

Descrierea acestui vapor alegoric al lumii seamănă foarte bine cu felul în care Peter Brook ilustrează scena ideală pentru teatrul său:

---

<sup>19</sup> Ibid, p. 128.

<sup>20</sup> Patricia Waugh, *Metafiction*, ed. cit., p. 53.

<sup>21</sup> John Barth, *The Floating Opera*, trad. de Mihaela Simion Constantinescu în “Opera plutitoare”, *Caiete critice*, ed. cit., p. 127.

Pot să iau orice spațiu gol și să-l numesc o scenă goală. Un om străbate acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ce trebuie pentru a se angaja un act teatral. Totuși, atunci când vorbim despre teatru, nu asta e ceea ce vrem să spunem. Cortine roșii, reflectoare, versuri albe, răsete, întuneric, toate acestea sunt în mod confuz îngrămădite într-o imagine tulbură acoperită de un cuvânt menit să slujească în toate sensurile.<sup>22</sup>

Într-adevăr, coordonatele în care se delimitează viața ca teatru și teatrul ca viață sunt asemănătoare. În schimb, dacă pentru teatru este un câștig să depășească acea condiție moartă a cortinelor roșii, devenind o realitate în sine și nu doar o reprezentare a așa-numitei realități “obiective”, viața ca teatru fragmentat, jucat pe o scenă goală, este un simptom al alienării tragice, în care totul este simulacru și nimic nu mai are valoare absolută (ca în piesele lui Tennessee Williams, Eugene O’Neill, Edward Albee).

În acest sens, ficțiunea americană postmodernă asimilează caracterul exclusiv teatral al vieții cu o conștiință mult mai acută a alienării decât am văzut în romanul britanic. Dacă în acesta din urmă există o dimensiune constructivistă, pozitivă, a mascaradei, cea dintâi pare a fi asimilat pe deplin condiția de Vladimir și Estragon a existenței. Într-adevăr, figurile de vagabonzi sunt foarte frecvente nu numai în roman (John Barth – *The End of the Road*, 1958 sau Jack Kerouac – *On the Road*, 1957), ci și în teatrul și filmul anilor ‘60-’70, perioadă a unor crize existențiale care se manifestau în forme artistice apocaliptice, în atitudini evazioniste către spații extraterestre imaginare în care omul, din cauza decăderii morale în care a ajuns, nu este capabil să găsească nici o alinare. Exemple sugestive în acest sens ar putea fi seria de filme *Planeta Maimuțelor* sau diferitele forme de artă protestatară – ca, de exemplu, fotografiile lui Cindy Sherman –, adresându-se unor probleme sociale acute, ca sida, șomajul sau lipsa de locuințe.<sup>23</sup>

Găsirea unor soluții narative în construirea de lumi paralele (“the world next door”, după expresia lui Brian McHale<sup>24</sup>), un fenomen care contribuie la pătrunderea unor formule tip science-fiction, adesea înzestrate cu o altă funcționalitate, în literatura *mainstream*, este simptomatică pentru ușurința americană de a gândi în termenii unei

---

<sup>22</sup> Peter Brook, *The Empty Space. A Book About the Theatre: Deadly. Holy. Rough. Immediate*. New York: Atheneum, 1968, p. 9.

<sup>23</sup> Brandon Taylor, *The Art of Today*, London: The Everyman Art Library, 1995.

<sup>24</sup> Brian McHale. *Postmodernist Fiction*, ed. cit.

“alte lumi”, de a-și imagina imediat alteritatea, pentru că, de fapt, totul este alteritate, totul în lume îi este străin sinelui. Este însă vorba și de o manifestare a constructivismului postmodern ca reacție la evenimentele alienante ale istoriei, cultura americană fiind plină de reprezentări ale celui de-al doilea Război Mondial și, mai târziu, ale războiului din Vietnam.

Constructivismul postmodern este astfel o modalitate de compensare a unei lumi distruse (o altă reacție a fost romanul neorealist), dar și de protejare a sinelui șocat de război. Astfel, Kurt Vonnegut, în *Slaughterhouse-Five* (1969), practică ceea ce Tony Hilfer numește o “politică a umorului negru”<sup>25</sup>, abordând critic, prin intermediul “formulei tralfamadoriene”<sup>26</sup>, un episod de tristă amintire din istoria intervențiilor americane “salvatoare”: bombardamentul Dresdei în cel de al doilea Război Mondial. Planeta Tralfamadore este astfel construită ca o alternativă a Pământului, aflată într-o altă dimensiune temporală, personajul principal – cu mințile vizibil zdruncinate în război – pendulând între cele două lumi, neapartinând de fapt nici uneia. Fragmentarea identității se reflectă și la nivelul textului, constituit din pasaje cu pauze între ele, în care acțiunea se mută înainte și înapoi în timp, de la un spațiu la altul. Numele personajului – Billy Pilgrim – este simbolic pentru condiția sa de vagabond (engl. *pilgrim*=“pelerin”), ca și numele lui Todd Andrews din *The Floating Opera* de Barth (germ. *Tod* =“moarte”).

Putem astfel vorbi despre umorul negru, în termenii lui F. Jameson, ca pastişă mai degrabă decât ca parodie, propensiunea comică nemaifiind menită să stârmească râsul, ci să funcționeze ca masca moartă a unor adevăruri deloc îmbucurătoare. Pe de altă parte, însă, el este legat și de dispoziția proverbial relaxată (mai mult sau mai puțin construită) a americanilor, de un fel de haz de necaz ca în piesa într-un act *Death Knocks* (1971) de Woody Allen, în care personajul, Nat Ackerman, fiind vizitat într-o seară de Moarte, o invită pe aceasta la o partidă de gin rummy și câștigă, amânându-și cu o seară sentința. În contextul ambiguității create de jocul de cuvinte din titlu (pe care l-am putea traduce “Moartea bate la ușă”, dar care determină și o manevră abilă în gin rummy), înțelegem la sfârșit că Nat nu a dat, de fapt, dovadă de curaj în fața morții. Pur și simplu el a refuzat să

---

<sup>25</sup> Tony Hilfer, op. cit., p. 120.

<sup>26</sup> Geta Dumitriu, v. nota 58.

creadă – într-o epocă a asumării simulacrelor – că masca din fața lui ascunde propria-i moarte și nu e doar o înșelătorie de bâlci.

Încercând oarecum să împace tensiunile lumii contemporane, sau, cel puțin, să adopte o atitudine critic-constructivistă la adresa acestora, metaficțiunea americană se apropie cumva de gestul reinterpretativ european. Reinterpretarea nu este însă orientată istoric, ca acesta din urmă, decât în măsura în care istoria este investită cu un fel de dimensiune mitică, importantă mai degrabă la nivelul expresiei decât la nivelul conținutului. Metaficțiunea poate lua forma experimentului dus până la ultimele extreme, ca în colecția de povestiri *Lost in the Funhouse* de John Barth (1968), unde criza de identitate se reflectă în infinite jocuri de limbaj și fragmente de acțiune, tot ce se întâmplă fiind la nivelul textului, fără nici o referință la un posibil context. Astfel, de exemplu, povestirea intitulată *Life-Story* se vrea a fi povestea vieții unui scriitor plictisit de propriul său anti-realism și afirmând exhaustiv caracterul de artificiu al ficțiunii sale. După cum remarcă Tony Hilfer, povestirea nu este despre nimeni altcineva decât “John Barth, care scrie o povestire despre un scriitor care scrie o povestire despre un scriitor”.<sup>27</sup> Semnificația acestui *mise-en-abîme* de măști identitare pare a fi că o povestire nu mai poate fi despre un referent extra-textual, deoarece nu mai există așa ceva, deci identitatea umană nu se mai poate constitui decât în interiorul textului auto-reflexiv, aflat într-un continuu proces de abordare critică a propriului său proces de constituire.

Transformarea procesului metaficțional în însăși acțiunea cărții se produce într-un mod foarte interesant la Thomas Pynchon în *The Crying of Lot 49* (1966). Principala problemă ridicată în roman, construit (ca și personajele) într-un mod prin excelență anti-realist, cu aluzii mitice inserate în text într-o modalitate care ar putea aduce aminte de realismul magic, este ca protagonistul – al cărei nume, Oedipa Maas, o predispune în mod semnificativ la dezlegarea de enigme existențiale – să interpreteze corect textul cu care se confruntă, adică o lume ficțională alcătuită din semne. Interpretarea semnelor din text corespunde unei intrigi detectivă practicate la un alt nivel de decodare, într-un mod care ar putea aminti de *Numele trandafirului* de Umberto Eco. Important este însă faptul că personajul se va descoperi în final pe sine, se va constitui din semnificațiile textului pe care îl decodează, deoarece gestul ei interpretativ este imaginea în oglindă a gestului

---

<sup>27</sup> Tony Hilfer, op. cit., p. 131.

creator, codificator, al scriitorului, care se definește, conform legilor alterității, în personajul său. Gestul, aparent alienant (identitatea oglindită fragmentar, dispersată în text, conform tehnicilor de tip paranoic ale ficțiunii lui Pynchon) poate fi interpretat ca o încercare de reconstituire a coerenței ideii de identitate în roman.

Dincolo de experimentul strict formal, însă, ficțiunea americană înregistrează procese de rescriere a istoriei în modalități extrem de similare literaturilor postcoloniale raportate la canonul european. Într-adevăr, literatura afro-americană și romanul etnic (care, formal, nu intră în categoria romanului postmodernist, dar se apropie tematic de acesta prin problematizarea identității) raportează identitatea la noțiunea canonică de America într-un mod relativ asemănător cu redefinirea raporturilor față de imperiu de către imigrația postcolonială din Anglia: rescrierea istoriei eliberării de sclavagism și reformularea noțiunii de identitate a negrilor (Tony Morrison – *Beloved*, 1987) sau felul în care istoria migrației se suprapune peste definirea sinelui ca dublu, oglindit în memoria mitică a unei culturi vechi de mii de ani, cum e cea chineză (Maxine Hong Kingston – *The Woman Warrior*, 1976). De asemenea, am putea spune că în această literatură întâlnim, ca și în cea postcolonială, dimensiunea alegorică a relației dintre individ și comunitate, pe care individul se simte responsabil s-o reprezinte și la care identitatea sa se raportează întotdeauna.

Este extrem de semnificativ felul în care ficțiunea minorităților etnice sau rasiale din Statele Unite rescrie istoria din această dublă perspectivă individuală și comunitară, făcând adesea uz de realismul magic. Scopul este, pe de o parte, de a umple golurile unei istorii nescrise, multe din evenimentele căreia nu pot fi decât bănuite din felul în care se reflectă ele în universul interior al individului, pe de altă parte pentru a opera, la nivel simbolic, o apropiere între prezent și un trecut ale cărui efecte se fac simțite încă. În acest sens, identitatea este percepută sub forma unor metafore care “fac absența prezentă”, după cum remarcă Lois Parkinson Zamora<sup>28</sup> și, în același timp, exprimă o responsabilitate a sinelui individual contemporan față de sinele colectiv al strămoșilor care se reflectă asupra sa. Acestea duc – în metafora invizibilității din clasicul *The Invisible Man* (1953) de Ralph Ellison sau în cea a sinelui bântuit de fantome din romanul postmodern, cu

---

<sup>28</sup> Lois Parkinson Zamora, “Magical Romance / Magical Realism: Ghosts in United States and Latin American Fiction”, în *Magical Realism: Theory, History, Community*. ed. Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, Durham & London: Duke University Press, 1995, p. 497.

uternice elemente de realism magic în *Beloved* de Tony Morrison, spre exemplu – la o percepție a sinelui ca fiind nu singular, ci multiplu și, în același timp individual și reprezentativ pentru o întreagă istorie a populației de culoare din America. În *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston, reprezentantă a romanului etnic de origine chineză, metafora fantomelor apare ca sugestivă, dimpotrivă, nu pentru sinele moștenit de la stămoși, ci pentru dușmanii albi ai acestuia. Acest lucru duce – într-un mod care de asemenea se apropie de realismul magic – la condiționarea a ceea ce este perceput ca realitate (opusă halucinației) din perspectiva imediată a sinelui.

Dacă romanul auto-reflexiv formulează problema alienării sinelui la nivelul abstract al textului deconstruit care caută o cale înapoi spre formă, în cazul romanului afro-american și al celui etnic, alienarea, de tip istorico-social, este așadar rezolvabilă la nivelul reinventării unei narațiuni, a unei istorii a supraviețuirii în condițiile alterității asumate. Aflate în situații ontologic similare, toate aceste narațiuni caută soluții de tip stilistic sau diegetic de depășire a fragmentarului, și o fac, în majoritatea cazurilor, construind experimental lumi alternative, aflate între real și oniric sau magic.

## De la literatura epuizării la literatura reînnoirii

Eseul lui John Barth “The Literature of Exhaustion” (“Literatura epuizării”), apărut în 1967<sup>29</sup>, susține – în ton cu apocaliptismul epocii postmoderne – ideea că vremea romanului ca formă literară a apus și că metaficțiunea este un mod în care romancierii pot răspunde la această situație de criză. Metaficțiunea este soluția pe care romanul postmodern o dă crizei marilor povestiri anunțate de Lyotard, punându-l pe autor, după cum arată Barth, într-o poziție dublă de creator și de critic al propriei opere, menită să fie mai degrabă “un roman despre epuizarea formelor romanești sau un roman care imită un roman mai degrabă decât o lume.”<sup>30</sup>

Această explozie a metaficțiunii este interpretată de Brian McHale ca furnizând mediul în care se produce trecerea de la literatura modernistă la cea postmodernă:

---

<sup>29</sup> “The Literature of Exhaustion”, *Atlantic Monthly*, 220, 2, August, 1967.

A fost odată – așa ar fi trebuit John Barth să-și înceapă povestea, dar (după cum vom vedea) din păcate n-a făcut-o – a fost odată literatura modernistă, care a ajuns la epuizare; apoi a venit revoluția postmodernă, și literatura s-a reinnoit.<sup>31</sup>

Prin acest comentariu critic la adresa ezitării lui Barth între a opera o delimitare mai clară între modernism și postmodernism sau a le vedea (cum tinde să o facă) sub forma unor tendințe contemporane în literatura de după al doilea Război Mondial, care nu trebuie neapărat să se excludă, putând coexista, McHale anticipează titlul celui mai recent roman al lui Barth, care se intitulează chiar *Once upon a Time* (1994) și care, după cum sugerează și subtitlul său – *A Floating Opera* – este un comentariu metafictional nu numai la adresa procesului de scriere a romanului, ci și asupra vieții și operei lui Barth însuși. Acesta le abordează, după cum vom vedea, într-un pseudo-roman autobiografic menit să privească retrospectiv, în manieră postmodernă, la propria-i viață și operă (care, ca și istoria și ficțiunea, nu se disting prea clar una de alta).

Barth definește starea de epuizare a literaturii în sensul demonetizării anumitor forme sau posibilități care țin, după părerea sa, de literatura postmodernă:

Acesta nu e neapărat un motiv de alarmă, decât poate pentru unii romancieri; un mod de a face față acestui sentiment ar putea fi să scrii un roman despre el. Dacă din punct de vedere istoric romanul expiră sau persistă nu are nici o importanță; dacă însă destui scriitori și critici au sentimente apocaliptice în legătură cu asta, acest lucru devine un fapt cultural considerabil, ca și sentimentul că civilizația occidentală se apropie de sfârșit.<sup>32</sup>

Această stare de spirit apocaliptică presupune, așadar, “romane care imită forma de Roman, scrise de autori care imită rolul de Autor”<sup>33</sup>, legitimând o proliferare a adevărilor simulate în sensul în care Baudrillard definește primordialitatea simulacrelor în raport cu originalele în cultura contemporană.<sup>34</sup> Adevărul va fi, ca atare, și el simulat în ipostaze locale (nu Adevăr, ci adevăruri), istoria repetându-se ca farsă, ca ficțiune, ca

---

<sup>30</sup> Ibid., cf. *Metafiction*, ed. Mark Currie, p. 161.

<sup>31</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1992, p. 26.

<sup>32</sup> John Barth, op. cit., p. 168.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Jean Baudrillard, “The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra”, in *Postmodernism. A Reader*, edited and introduced by Thomas Docherty, Harvester/Wheatsheaf, 1995.

anecdotă, funcționând, după cum arată Joel Fineman, după reguli literare și nu obiective, ca *petites histoires* și nu ca *grand récits*.<sup>35</sup>

Interesul romanului american postbelic pentru relația dintre istorie (personală și națională) și ficțiune, dintre caracterul obiectiv și cel subiectiv, construit, al acestora, este poate mai pronunțat decât al celui european. Un rol important îl joacă, în percepția istoriei în America, felul în care evenimentele ce se petrec în lumea (așa-zis) reală sunt supuse, înainte să ajungă la opinia publică, unui proces complex de filtrare prin mass-media. Într-adevăr, caracterul mediat al realității afectează o serie de evenimente traumatice care, dacă au fost trăite efectiv în Europa de majoritatea populației, în America (al cărui teritoriu n-a fost afectat nici de Războaiele Mondiale, nici de Războiul din Vietnam, oricât de mare ar fi fost impactul cultural al acestor evenimente) ele s-au transmis prin mass-media. Au fost, deci, de la început gata formulate într-un discurs ce conținea deja o interpretare și chiar o ideologie, inclusă în cadrul mai larg al retoricii profetice a *jeremiadei* americane<sup>36</sup>, cu al său sentiment de misiune față de lumea întreagă.

În acest sens, teoria lui Raymond Federman despre “Surfiction” ca termen alternativ pentru romanul auto-reflexiv american, legitimat de autor în virtutea reflexivității implicite pe care acesta o vede în practic orice operă de ficțiune<sup>37</sup>, pleacă de la intenția de a găsi o explicație social-istorică pentru explozia discursului metafictional și a auto-reflexivității în romanul american postbelic. Federman – el însuși unul dintre practicienii acestui mod literar – pleacă de la argumentul principal al contrastului șocant dintre discursul optimist, rațional, care triumfa, întruchipat de președintele Kennedy, împotriva iraționalismului care dusesse la dezastrul nazist, și asasinarea acestuia. Evenimentul a declanșat o stare de profundă neîncredere față de felul în care realitatea este construită prin mass-media, de pesimism la adresa destinului ales al națiunii

---

<sup>35</sup> Joel Fineman, “The History of the Anecdote: Fiction and Fiction”, în H.A. Veeseer (ed.) - *The New Historicism*, London & New York: Routledge, 1989, pp. 49-61.

<sup>36</sup> Sacvan Bercovitch definește *jeremiada* ca fiind “un mod de a predica ce-și are originile în amvonul european, transformat atât în formă, cât și în conținut de puritanii din Noua Anglie”, care “a persistat pe tot parcursul secolului XVIII și a contribuit la susținerea unui vis național de-a lungul a două sute de ani de tulburări și schimbări. Jeremiada americană era un ritual menit să alăture critica socială reînnoirii spirituale, identitatea publică celei private, semnele schimbătoare ale timpurilor unor metafore, teme și simboluri tradiționale”. (în *The American Jeremiad*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1978, p. xi).

<sup>37</sup> Raymond Federman, “Self-Reflexive Fiction or How to Get Rid of It”, în *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany: State University of New York Press, 1993, p. 18.



americane, de confuzie cu privire la diferența – care părea din ce în ce mai greu de justificat – dintre realitate și ficțiune. Deci, spune Federman,

Romanul auto-reflexiv care ia naștere în anii '60 într-un fel umple golul lingvistic creat de dezarticularea discursului oficial în legătură cu individul. Acesta aduce la lumină, cu scopul de a pune sub semnul întrebării, reprezentările ficționale, mai ales acum când linia dintre real și imaginar s-a șters. Când discursul istoric este falsificat la nivel lingvistic, coerența referențială se prăbușește, devine irelevantă.<sup>38</sup>

Ca atare, arată Federman, romanul anilor '60, deși rămâne încă, cel puțin parțial, fidel principiilor povestirii, devine fragmentar, discontinuu și ironic, istoria oficială amestecându-se cu farsa, și, în același timp, cu dimensiunea aventurilor individuale, picarești. Realitatea devine astfel o funcție a discursului, o rețea verbală în a cărei construcție mass-media joacă un rol foarte important, și care se reflectă în discursul narativ sub forme predominant parodice. În acest sens, noțiunea de “Surfiction” – în mare măsură un concept abstract, destul de greu de ilustrat în totalitatea principiilor sale pe opera unui singur scriitor – descrie o construcție a realității asemănătoare, după cum o arată și numele, celei promovate de curentul artistic suprarealist. Ea presupune o reprezentare artistică a realității prin intermediul elementelor componente ale acesteia, care nu sunt însă reproduse ca atare, ci sunt deconstruite și reconstruite în modalități diferite, declarând caracterul fictiv a tot ceea ce există și abolind, practic, pretenția de obiectivitate a realității. “Surfiction” funcționează conform asumției că

ficțiunea înseamnă înțelegere, adică, pentru cei mai mulți dintre noi, cuvinte – doar cuvinte (spuse sau scrise). Așadar, dacă admitem din capul locului (cel puțin în sinea noastră) că nu există sens care să preceadă limbajul, ci că limbajul creează sensul în desfășurarea sa (ca limbaj vorbit sau scris), atunci scrisul (mai ales ficțiunea) va fi un simplu proces de a lăsa limbajul să-și joace fetele.<sup>39</sup>

Aceste fete, sau înscenări pe care limbajul le joacă constau, de fapt, în înscenarea ficțiunii ca realitate, în construirea, în procesul povestirii, de narațiuni care fac și desfac variante ale lumii reale, lucru legitim în condițiile în care regulile după care funcționează

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 25.

realitatea sunt la fel de fluide ca cele ale actului povestirii. Pentru John Barth, condiția declarată a romancierului postmodern este cea a Șeherezadei – rol pe care l-am întâlnit și în romanul postcolonial, corespunzând obligativității de a nara ca o condiție esențială a supraviețuirii. În “The Literature of Exhaustion”, Barth explică acest statut de Șeherezada, cu care se identifică nu numai romancierul, ci și criticul postmodern (a se vedea, în acest sens, relevanța noțiunii de “critifiction”, în care Federman topește discursul critic alături de cel narativ, sau definirea profesorului de literatură de către Brian McHale ca “povestitor profesionist”<sup>40</sup>) prin practicarea poveștii-în-poveste, acel *regressus-in-infinitum* care definește povestirea ca *re-povestire*. Exemplul ales de Barth este Jorge Luis Borges, care, conștient fiind de imposibilitatea originalității în literatura contemporană, adoptă, spune Barth, punctul de vedere baroc al bibliotecarului (pe care îl putem interpreta în sensul *Bibliotecarului* lui Giuseppe Arcimboldo la care ne refeream mai sus, omul făcut din volumele asimilate care, la un loc, îi constituie personalitatea).

Barocă în sensul repetitivității sale este, în ciuda caracterului său laconic, și opera lui Borges și, fără îndoială, a lui Barth însuși, care, în 1980, revine asupra pozițiilor adoptate în acest eseu cu definiții mai precise, dată fiind acumularea unei distanțe în timp de la care literatura postmodernă poate fi mai ușor teoretizată. “The Literature of Replenishment” (“Literatura reînnoirii”)<sup>41</sup>, de pe poziții mai ferme din punctul de vedere al situației istorice, exprimă într-un fel, în cadrul postmodernismului, o diviziune asemănătoare cu cea pe care am aplicat-o, pornind de la clasificarea lui Nigel Wheale detaliată mai sus, în acest studiu. Astfel, accentuând ideea că predicția sa din 1967 nu se referea la un sfârșit al romanului, ci, de fapt, la o revitalizare, cu accente diferite, a acestuia, Barth operează în “The Literature of Replenishment” o distincție între literatura postbelică ce perpetuează regulile modernismului (a cărui estetică este considerată epuizată) și literatura de tip postmodern, care este proclamată “literatura reînnoirii”, în virtutea capacității sale de revigorare a unor forme tradiționale pre-moderniste. Literatura reînnoirii va fi, ca atare, acea literatură care depășește, odată cu estetica modernistă, fragmentarul acesteia (montajul modernist transformat în colajul dezmembrat postmodern). Acesta este abandonat în sensul unei reluări a continuității, pe care

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 35.

<sup>40</sup> Brian McHale, op. cit., p. 7.

<sup>41</sup> “The Literature of Replenishment”, *Atlantic Monthly*, ian. 1980.

ficțiunea contemporană o preia de la ficțiunea pre-modernistă, în sensul mimării unei întoarceri la continuitate. Întoarcerea nu poate fi, însă, luată drept autentică, din moment ce între timp s-a produs o inevitabilă pierdere a inocenței (a se vedea, în acest sens, și argumentul lui Federman detaliat mai sus).

Depășirea fragmentarului, sau a amenințării de decadentă care planează asupra ficțiunii, implică, în termenii lui Barth, o diagnosticare a romanului postmodern ca privire nostalgică înapoi și ca reinterpretare a formelor artistice ale trecutului. Barth însuși este poate unul dintre romancierii postmoderni americani care practică foarte de timpuriu acest mod narativ reinterpretativ. Romanele sale “se joacă” cu perioade și modalități narative tradiționale variind de la stilul picaresc și burlesc al perioadei coloniale rescrise în direcție inversă în *The Sot Weed Factor*, 1960 (ca aventură a unui american care se duce să-și caute rădăcinile în Europa și nu, ca în majoritatea cazurilor, a europeanului care își caută norocul în America) până la rescrierea, nici mai mult, nici mai puțin decât a poveștii Șeherezadei, asociate cu alte mituri repovestite în romanul tripartit *Chimera* (1972). Barth este însă conștient (după cum o arată romanele sale) de faptul că această privire înapoi implică reinterpretarea la mai multe nivele. Cel al registrului are o mare importanță, materializându-se în sensul interacțiunii dintre culturile de masă și cele de elită și ajungând într-o relație asemănătoare cu cea a jazz-ului de bună calitate față de muzica clasică.<sup>42</sup>

Vom ilustra acest fenomen de “reînnoire” referindu-ne pe de o parte la Barth însuși (care se autoplăgiază magistral în *Once upon a Time*), pe de alta la Thomas Pynchon. Opera celui din urmă ilustrează, într-o mare măsură, ambele etape ale postmodernismului american în ficțiune. În ultimul său roman, *Mason & Dixon* (1997), Pynchon adoptă însă tocmai atitudinea de rescriere a istoriei specifică etapei postmoderne târzii, reinterpretative.

---

<sup>42</sup> Ibid.

În studiul său *American Fiction since 1940*<sup>43</sup>, Tony Hilfer îl clasifică pe Thomas Pynchon sub titlul “The Paranoids” (“Paranoicii”), alături de William Gaddis, Don DeLillo și Joseph McElroy. Hilfer nu dedică prea multe pagini nici unuia dintre ei și îl pune din capul locului pe Pynchon sub semnul unui cult personal pe care scriitorul pare să-l încurajeze în mod voit, evitând orice fel de publicitate și lăsând opinia publică în ignoranță totală până și cu privire la locul unde se află. Într-adevăr, “ultima fotografie cunoscută a lui datează din 1950”<sup>44</sup>, spune Hilfer, fără a părea să aprobe prea mult această atitudine misterioasă, în care vede un subterfugiu stilistic, menit să se adauge la “mistica pe care o proiectează ficțiunea sa”.<sup>45</sup> Pentru Hilfer, Pynchon pare a fi exemplul cel mai bun al combinației specific postmoderne dintre succesul literar și cel comercial, lucru dovedit de plasarea sa în seria scriitorilor care, adoptând estetic tipul de psihoză favorit al postmodernilor, paranoia, ilustrează postmodernismul prin excelență.

Într-adevăr, opera lui Pynchon n-a rămas în nici un caz fără răspuns, ba chiar putem vorbi de o industrie a reacțiilor la adresa romanelor sale. Acestea combină paranoia cu principiul entropiei, fragmentarul postmodern cu înscenarea reinterpretativă (nu lipsită de o pronunțată dimensiune parodică), în asemenea măsură încât, în cele din urmă, cititorul pare a fi robit de această combinație de fascinație și confuzie (care rezultă inevitabil din scriitura dificilă a lui Pynchon). Ficțiunea lui Pynchon este un ideal de ofertă multiplă în care intriga de tip polițist se combină cu invitația metafictională la interpretarea textului literar și cu construcția personajului ca rol (*The Crying of Lot 49*), în care nihilismul se amestecă cu tradiția puritană a jeremiadei americane, în termeni asemănători celor în care Sacvan Bercovitch o ilustrează ca o denunțare argumentată a americanilor pentru incapacitatea lor de a se ridica la înălțimea așteptărilor de popor ales al lui Dumnezeu<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Tony Hilfer, *American Fiction since 1940*, London & New York: Longman, 1992.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>46</sup> Sacvan Bercovitch. *The American Jeremiad*, Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

În cartea sa *Constructing Postmodernism*, Brian McHale îl menționează pe Pynchon ca exponent principal al jocurilor de deconstrucție și reconstrucție, de concretizare și deconcretizare în cadrul cărora se produce transformarea esteticii moderniste în estetica postmodernistă. După cum vom vedea, acest model poate fi extrapolat asupra transformărilor produse în interiorul postmodernismului, de la etapa timpurie la o etapă târzie (reinterpretativă și reconstructivă mai degrabă decât deconstructivă, mimând, dincolo de fragmentar, o întoarcere, autentică sau nu, la principiul coerenței). Această etapă târzie ne interesează în studiul de față și susținem că Pynchon nu face în nici un caz excepție de la ea.

Într-adevăr, în romanele lui Pynchon (McHale se referă la *Gravity's Rainbow*), realități construite la un moment dat pot fi deconstruite, reformulate sau corectate la distanță de sute de pagini, înainte sau înapoi. Acesta constituie un puternic exemplu de subminare a liniarității romanești pe care autorul o preia din experimentul modernist (exemplul dat de McHale este *The Sound and the Fury* de William Faulkner), însă merge mult mai departe. În cazul său, jocul reconstrucției și al deconstrucției nu afectează numai cronologia povestirii și alternanța de perspective din care se petrece aceasta, ci și prezumpția existenței lumii diegetice. Ca atare, aceasta din urmă se profilează acum nu pe dominantă epistemologică a modernismului (interesat de cunoașterea unei lumi a cărei realitate era considerată ca dată), ci pe cea ontologică, în care problema fundamentală care se pune este cea a existenței, reale sau imaginate, a lumi(lor) respective.<sup>47</sup>

În ce măsură este *Mason & Dixon* (1997)<sup>48</sup>, romanul cel mai recent al lui Pynchon, o continuare a creației sale șocante, pe care ne-am obișnuit s-o tratăm ca pe cea mai fidelă demonstrație posibilă de roman postmodernist? Cartea pare a se situa mai degrabă, și nu numai la prima vedere, pe linia cea mai fidel reinterpretativă, cu întoarcerea nu numai la o coerență pe care Pynchon a ținut s-o scoată tot timpul în evidență, ci până și la stilul narativ al secolului XVIII, în care se petrece acțiunea. Aceasta constituie o schimbare radicală de registru, o aderare a lui Pynchon la stadiul actual al ficțiunii postmoderne, care, în constructivismul său, configurează lumi ce mimează coerența și continuitatea narativă, în locul fragmentarului paranoic pe care l-a

---

<sup>47</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York & London: Methuen, 1987.

<sup>48</sup> Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, London: Vintage, 1997. Toate referințele ulterioare din text se vor face la această ediție.

cultivat până acum. Cu toate acestea, experimentul pynchonian continuă, menținându-și principalele ingrediente, deghizate de astă dată sub masca unui roman de secol XVIII.

În *Mason & Dixon*, a cărui acțiune se petrece în secolul XVIII (în plină perioadă iluministă, dar și pe vremea când America era încă o colonie a Marii Britanii), Reverendul Wicks Cherrycoke spune – 20 de ani mai târziu, în salonul surorii sale din Philadelphia, seara, după cină, având drept ascultători pe nepoții săi curioși să afle o “Poveste despre America” – povestea topografilor englezi Charles Mason și Jeremiah Dixon. Aceștia au fost trimiși de Societatea Regală de Geografie din Londra în 1760 să observe, în Sumatra, Tranzitul planetei Venus și, apoi, tot împreună, în America, să traseze o linie despărțitoare (cunoscută de atunci pentru totdeauna drept linia lui Mason și Dixon) între Pennsylvania și Maryland. Linia cu pricina va deveni ulterior granița dintre Nord și Sud (și, la nivel simbolic, linia ce va demarca o serie de opoziții fundamentale în istoria Americii, problematice până în ziua de azi: libertate / sclavie, dependență / independență, tradiție / inovație, natură / cultură etc.). În preluarea creativă de către Pynchon a acestui episod istoric real, cele două evenimente ajung să fie interpretate împreună, ca metafore ale tranziției – în ordinea astrilor sau a istoriei omenirii – de la o stare la alta. Ele ajung să simbolizeze trecerea promovată de Iluminism de la natură la civilizație, prin rațiune (o civilizație marcată însă de sclavie și de masacrarea indienilor), de la inocență la cunoaștere (cea din urmă nefiind în nici un caz mai de invidiat), de la statutul de colonie al Americii la cel de stat independent și, în ultimă instanță, de la ficțiune la istorie și de la istorie la ficțiune, conform unor reguli narativ-retorice care sunt supuse aceluiași proces al facerii și al defacerii, după cum sunt ele formulate de narator. Detaliul cel mai evident și, într-un fel, cel mai șocant despre *Mason & Dixon*, văzut în relație cu celelalte cărți ale lui Pynchon, este o întoarcere la continuitatea povestirii, la desfășurarea actului narativ prin re-editarea convenției tradițional consacrate a poveștii-în-poveste.

Este *Mason & Dixon* un roman emblematic pentru postmodernismul propriu-zis, al cărui fidel exponent Pynchon a fost întotdeauna? Sau scriitorul se trădează pe sine, adoptând o modalitate narativă pastişizantă foarte la modă la ora actuală, dar care ar însemna recunoașterea, alături de majoritatea scriitorilor contemporani, a abordării

“noului roman istoric” (“metafictiunea istoriografică” a Lindei Hutcheon<sup>49</sup>) ca semn al imposibilității originalității stilistice? Un mod de a răspunde la aceste întrebări ar putea fi o analiză paralelă a romanului (în legătură cu care problema care se pune este dacă operează într-adevăr o tranziție de la o etapă a postmodernismului la una ulterioară, tranziție însoțită de o schimbare de registru) și romanul prin excelență “clasic” al scriitorului postmodern Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (1973). Pe baza acestuia din urmă, Brian McHale demonstrează cum ficțiunea postmodernă preia o serie de procedee narrative moderniste (deci, ale istoriei recente a romanului) și le duce mai departe, până la exacerbare, efectul imediat fiind transformarea unei critici sobre, făcute de pe pozițiile elitare de pe care scrie scriitorul postmodern, în parodie.

Dacă preluăm teoria lui Ihab Hassan, care preferă să considere modernismul și postmodernismul ca două curente simultane, paralele, caracteristice secolului XX, mai degrabă decât suprapuse peste conceptele istorice de modernitate și postmodernitate (care corespund în mare celor două jumătăți ale acestui secol delimitate de al II-lea Război Mondial)<sup>50</sup>, atunci ambele romane marchează tranziția între registre diferite, succesive. Acest lucru este susținut de faptul că și subiectele lor abordează epoci istorice de trecere de la o stare istorică la alta. Această tranziție este marcată de transformări – al II-lea Război Mondial în *Gravity's Rainbow* și Revoluția americană care se petrece la sfârșitul lui *Mason & Dixon*. Revoluția este anticipată metaforic de tot felul de evenimente de “tranziție” sau de “tranzit”, cum ar fi Tranzitul planetei Venus și starea de tranzit, care ocupă o bună parte din roman, în care personajele se află între Europa și Lumea Nouă (drumul către Sumatra și apoi către America) –, ce corespund estetic gustului postmodern.

Brian McHale analizează *Gravity's Rainbow* în cartea sa *Constructing Postmodernism* din perspectiva felului în care romanul preia o serie de procedee narrative fundamentale ale ficțiunii moderniste. Aceste procedee sunt modificate prin intermediul a ceea ce, în termenii teoriei lui McHale, reprezintă trecerea de la dominantă epistemologică a modernismului (interesat de cunoașterea acestei lumi) la dominantă ontologică, specifică postmodernismului (care pune sub semnul întrebării existența,

---

<sup>49</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London & New York: Routledge, 1988, pp. 105-124.

<sup>50</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, 1980, p. 32.

legitimitatea și mai ales unicitatea acesteia). Astfel, începutul *in medias res* al romanului declară din capul locului caracterul teatral, de înscenare, al “realității” fictive pe care romanul o abordează: personajul, “Pirate” Prentice, se trezește din coșmarul Evacuării în dimineața presupus reală – adică fictivă, precizează McHale – a Londrei din timpul războiului. Se produce astfel o “de-condiționare a cititorului”<sup>51</sup> care, invitat mai întâi să-și imagineze o scenă pe care naratorul o declară ca fiind reală, este obligat apoi, după multe pagini, să anuleze această asumție de realitate. Procedul se repetă de mai multe ori în roman, fiind simptomatic pentru o construcție a realului marcat de dominanta ontologică. Odată cu el, istoria (în cazul acesta, experiența dureros de concretă și destul de recentă a războiului) se confundă cu ficțiunea, deconstruind pe parcursul romanului care debutează astfel toate orizonturile de așteptare create de romanul modernist în mintea cititorului avizat. În locul sensului inteligibil pe care acesta din urmă putea să-l obțină din romanul modernist, folosindu-se de strategiile interpretative inaugurate de acesta, aici se produce o “parodie a inteligibilității” care susține tocmai efectul de înscenare, de viață ca teatru, anunțat la început.

Cu atât mai mult este acest lucru valabil în *Mason & Dixon*, unde la distanțarea mai mare în timp se adaugă stilul narativ de secol XVIII, care mimează o pronunțată pretenție de autenticitate a narațiunii. *Mason & Dixon* debutează cu motivul poveștii-în-poveste, care se combină cu presupusa nebunie a personajului-narator. Într-adevăr, la întrebarea nepoților săi – Pitt și Pliny, martori la desfășurarea, prin narațiune, a istoriei –, aflăm despre Reverendul Wicks Cherrycoke (al cărui nume hilar sugerează plasarea acestuia în rolul măscăriciului, prevestind un narator pe care Pynchon ne invită implicit să nu-l luăm în serios) că este “proscrisul familiei” (p. 9). El este, ca atare, exilat din sânul acesteia și trimis pe mare, după cum explică el, “călătoriile pe mare fiind în acele vremuri Tratamentul standard pentru Nesănătatea mintală” (p. 10). Statutul de alteritate pe care nebunia i-l conferă Reverendului Cherrycoke este suplimentat de faptul că acesta se îmbarcă pe vasul *Seahorse* – unde îi întâlnește pe Mason și pe Dixon, în drum spre Sumatra, unde urmau să observe Tranzitul planetei Venus – în calitate de preot. Ipostaza nebunului divin, care e altfel decât ceilalți, dar care are acces la o ordine superioară a realității, justifică platonician, în varianta parodică a lui Pynchon, rolul său de narator.

---

<sup>51</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, ed. cit., p. 62.



Dar, în același timp, sugerează și imposibilitatea de a-i acorda acestui narator încredere deplină în ceea ce privește adevărul faptelor narate. Astfel, caracterului de înscenare al evenimentelor din *Gravity's Rainbow* îi corespunde în povestea-în-poveste din *Mason & Dixon* reflectarea de către o minte pentru care limita dintre realitate și ficțiune se șterge, ducând la o pendulare între cele două. Relativitatea adevărului povestirii este accentuat de fluiditatea granițelor dintre povestea-cadru și poveștile-în-poveste. Din acest *regressus-in-infinitum*, Pynchon reconstituie ceea ce Pitt și Pliny numesc – cu emfaza sugestivă pentru așteptările lor de a auzi Adevărul istoric, ce decurge de fapt din stilul cu multe capitalizări al secolului XVIII, pe care Pynchon îl pastișizează – “o Poveste despre America”. (p. 7). Multiplicarea, pe de altă parte, a povestirilor la infinit, acestea decurgând, ca în *1001 de nopți*, una din alta, pe măsură ce personajul, cu memoria sa nu tocmai sigură, își aduce aminte de ele, sau – gest echivalent – le inventează, corespunde jocurilor pynchoniene de limbaj, cu alternanța lor între deconstrucție și reconstrucție, așa cum apar în *Gravity's Rainbow*.

Între Reverendul Cherrycoke și Șeherezada există chiar mai multe legături, însă acestea țin mai puțin de statutul ontologic al personajului-narator ca personaj principal în intriga narată (cum se întâmplă în *Midnight's Children*, unde Saleem Sinai povestește evenimentele al căror protagonist a fost chiar el, depășind firul unei dezintegrări în termenii căreia biografia sa personală se identifică cu istoria națiunii indiene). Ele țin, mai degrabă, de ideea povestirii ca artifact, ca obiect a cărui existență depinde în mod esențial de crearea sa de către narator. Presumpția de artificialitate este accentuată de distanțarea mai mare față de obiectul creat (din moment ce Cherrycoke nu e personajul principal, ci doar un presupus martor ocular al evenimentelor narate). Ca atare, rolul de Șeherezada – sugerat de povestirea întreruptă, spusă în episoade a căror funcție este de divertisment după cină – nu este, ca în *1001 de nopți*, condiția supraviețuirii naratorului, ci a supraviețuirii poveștii înseși, care, în ciuda caracterului ce i se conferă de “Poveste a Americii”, este în mare parte, inevitabil, un produs al minții naratorului. Pretenția de realitate a acestuia se află sub semnul întrebării, naratorul împrumutând de la Șeherezada, în mai mare măsură decât Saleem Sinai, în primul rând capacitatea de a construi lumi.

Narațiunea are toate elementele unei povești senzaționale. Nu lipsesc intrigile amoroase, al căror protagonist este de obicei melancolicul Mason. Ele sunt colorate

exotic de spațiile geografice în care se petrec (Johanna de Vroom la Cape Town și Amelia, lăptărița din Brooklyn), peste care revine ca un leitmotif amintirea întâlnirii cu soția lui, Rebekah, acum moartă. Acțiunea se desfășoară liniar, cu iluzia de coerență – deși există o dublă perspectivă ce se desfășoară pe cele două nivele temporale –, spre deosebire de complexitatea extremă a romanelor anterioare ale lui Pynchon. Aventurile senzaționale fac și ele parte din firul narativ. Tonul narațiunii este stabilit oarecum de atacul fregatei franceze, în drum spre Sumatra (câțiva dintre membrii echipajului fiind uciși). Evenimentul anunță tonul alert de povestire picarescă în care evoluează cei doi protagoniști, care dublează evenimentele ce țin de intriga sa “înaltă”, axată pe cuceririle științei și stabilind, astfel, caracterul lui *Mason & Dixon* ca roman cu ofertă multiplă. Însă, în ton cu convențiile genului, accentuarea pretenției de adevăr este adesea necesară, argumentul cel mai important în acest sens fiind încrederea auditoriului, care îl mai asigură pe acesta din când în când, între paranteze: “Te credem, Wicks. Chiar te credem. Te rog, continuă.” Credibilitatea poveștii ca istorie adevărată este menită să fie accentuată și de motto-urile care inaugurează mai multe capitole. Majoritatea acestora sunt însă semnate de Wicks Cherrycoke însuși, comentariu auctorial implicit la adresa faptului că această pretenție de realitate este, de fapt, mimată, cu atât mai mult cu cât, pe parcursul povestirii sale, el narează și evenimente la care nu a fost prezent. Am putea găsi o explicație acestui fapt în similaritatea numelui naratorului din *Mason & Dixon* cu cel al unui personaj minor din *Gravity's Rainbow*, care se numește Ronald Cherrycoke și are calități paranormale. Acest lucru ar explica accesul la evenimente aflate dincolo de realitatea imediată.

Presupusa nebunie nu îl afectează numai pe Reverendul Cherrycoke, ci, într-un alt sens, care prelungeste însă, în carnavalesc, semnul de întrebare care planează asupra credibilității faptelor din roman, și pe protagoniști, Mason și Dixon. Mai întâi de toate, aceștia apar tot timpul împreună, ca o întruchipare poznașă a obsesiei copilului cu două capete din *Midnight's Children*, de data aceasta însă cu sensuri care implică un comentariu asupra istoriei. După cum remarcă T. Coraghessan Boyle în recenzia sa din *The New York Times*.

Charles Mason și Jeremiah Dixon formează cuplul de comedie clasică al omului serios și al poznașului, Mason, văduvul melancolic, asociat, oricât de provizoriu, al Astronomului Regal, și Dixon, topograful lăudăros, om de lume, pentru care tichia de Nebun este un simplu reflex.<sup>52</sup>

Melancolia gothic-romantică a lui Mason se combină cu personalitatea grotesc-barocă a lui Dixon. Cei doi se completează perfect într-un echilibru complementar care le conferă, simbolic, statutul unui personaj unic, configurat pe metafora postmodernă a identității ca dublu și ca mască. Dacă melancolia lui Mason – cauzată de moartea soției sale Rebekah – este descrisă cu îngrijorarea clinică ce plana în epocă asupra acesteia, Dixon este mai degrabă înruchiparea Nebunului-măscărici, cealaltă față, care evoluează în ordinea carnavalului. Deși nu pare demn de a fi luat în serios, Dixon este cel care spune adevărul și deci, în cazul de față, este instrumentul care, prin comentariile sale cu dublu înțeles, face legătura între secolul XVIII în care se petrece acțiunea și perspectiva contemporană a cititorului. Naratorul, care și-a declarat și el de la început tulburările de sănătate mintală, se identifică, pe parcursul multelor episoade ale povestirii, când cu unul, când cu celălalt, într-o alternanță tonală de seriozitate și glumă care nu ne lasă nici o clipă să uităm că citim un roman postmodern.

Asumpția de nebunie care planează asupra naratorului îi conferă acestuia un statut ce ar putea fi interpretat ca o prelungire a subiectivității perceptive a personajului-reflector inaugurat de Henry James. Pynchon pare într-adevăr interesat de reflectarea evenimentelor în conștiința unui personaj, experimentând retrospectiv acest perspectivism în *The Crying of Lot 49* și în *V*. În cel dintâi roman, însă, după cum remarcă Brian McHale, funcția de reflectare a Oedipei Maas nu este prea bine dezvoltată și nici nu constituie interesul principal al autorului. În cel de al doilea, parodia este și mai accentuată, naratori tip-Conrad alternând cu confesiuni proustiene și cu tot felul de excentricități justificate de nebunia care îl fascinează pe Pynchon în toate formele ei, alternând, în principal, între paranoia modernistă și schizofrenia postmodernă. O ilustrare a acesteia din urmă este motivul dublului din *Mason & Dixon*, care însă nu implică o opoziție binară, ci este construit pe principiul complementarității. Prin intermediul acestei construcții carnavalesci a personajului central ca dublu, nu ca Mason și ca Dixon, ci ca Mason & Dixon, Pynchon pune sub semnul întrebării valabilitatea unei serii întregi

---

<sup>52</sup> T. Coraghessan Boyle, "The Great Divide", în *The New York Times Book Review*, 18 mai 1997.

de astfel de opoziții binare și chiar legitimitatea alterității înseși, așa cum este ea formulată în diversele sale întruchipări în discursul ideologic american: relația Americii față de Europa, problema sclaviei (în legătură cu care, în repetate rânduri, personajele din roman se miră, nevăzând legătura dintre o pretinsă societate însuflețită de principii nobile, un alter-ego pretins superior al Marii Britanii, și această instituție care degradează ființa umană) și chiar construcția idealizată a Americii ca țărâm al făgăduinței, discursul excelenței americane pe care Pynchon îl deconstruiește prin intermeniuil parodiei.

Caracterul “de neluat în serios” al ficțiunii postmoderne, plasat de Fredric Jameson între parodie și pastişă – ambele reflexe ale crizei de originalitate, unde pastişa este o parodie care și-a pierdut simțul umorului<sup>53</sup> – este întotdeauna însoțit, după cum arată Linda Hutcheon, de o dimensiune politică. Astfel, parodia postmodernă, nici pe departe inocentă, presupune conștiința unei situații istorice, din perspectiva căreia se analizează critic un discurs public contemporan. Exemplele lui Hutcheon sunt din domeniul arhitecturii:

Toți arhitecții știu că, prin natura artei lor ca dătătoare de formă a spațiului public, actul proiectării unei clădiri este un act social. Referințele parodice la istoria arhitecturii reînstaurează textual un dialog cu trecutul și – poate în mod inevitabil – cu contextul social și ideologic în care arhitectura este (și a fost) atât produsă, cât și trăită. Folosind parodia în acest fel, formele postmoderniste au intenția să producă un discurs public care să critice estetismul și ermetismul modernist și auto-marginalizarea care merge mână în mână cu acesta.<sup>54</sup>

În ciuda implicațiilor de stânga ale acestei descrieri a funcției politice a parodiei, pe care Hutcheon le recunoaște, este esențial de remarcat, dincolo de acestea, diferențierea comentariului subversiv postmodern față de cel modernist, pe care Hutcheon îl sugerează referindu-se la dimensiunea “eroică” a modernismului, refuzată de postmodernism. Acesta din urmă alege, în schimb, să repete istoria, cu tot riscul lipsei de originalitate ce decurge de aici. În acest sens, este important să redefinim parodia:

Ceea ce înțeleg prin ‘parodie’ aici – ca, de altfel, pretutindeni în acest studiu – nu este imitația ridiculizatoare a teoriilor și definițiilor standard înrădăcinate în acele teorii ale spiritului din

---

<sup>53</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism. or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1997 c1991.

secolul XVIII. Greutatea colectivă a *practicii* parodice sugerează o redefinire a parodiei ca repetiție cu distanță critică ce permite semnalarea ironică a diferenței din chiar inima similarității. În metaficțiunea istoriografică, în film, în pictură, în muzică și în arhitectură, această parodie generează, în mod paradoxal, atât schimbare, cât și continuitate culturală: prefixul grecesc *para* poate însemna atât ‘contra’ sau ‘împotriva’, cât și ‘aproape’ sau ‘alături’. Jameson argumentează că în postmodernism ‘parodia se vede deodată fără vocație’ (p. 65), fiind înlocuită de pastișă, pe care el (sub presiunea unei definiții a parodiei ca imitație ridiculizantă) o vede ca parodie neutră, goală. Dar privirea înapoi către trecutul estetic și istoric în arhitectura postmodernă este orice altceva decât ceea ce descrie Jameson ca pastișă, adică ‘canibalizarea la întâmplare a tuturor stilurilor trecutului, jocul întâmplător al aluziei stilistice’ (pp. 65-66). Nu există absolut nimic întâmplător sau ‘lipsit de principiu’ în reactualizarea parodică și re-examinarea trecutului de către arhitecți cum ar fi Charles Moore sau Ricardo Bofill. A include ironia și jocul nu înseamnă niciodată neapărat a exclude seriozitatea și scopul din arta postmodernistă. A nu înțelege asta înseamnă a nu înțelege natura unei părți importante a producției estetice contemporane – chiar dacă este de folos teoretizării.<sup>55</sup>

Hutcheon demonstrează că, de fapt, în postmodernism pastișa nu se succede parodiei, cum sugerează Jameson, ci ele se suprapun în timp, completându-se reciproc și sugerând că, în actul său de a reproduce forme artistice care au mai existat înainte, produsul artistic postmodern nu este niciodată lipsit de relevanță pentru prezent, rolul pastișei înseși fiind comentariul critic la adresa acestuia din urmă. În plus, este foarte important de conștientizat faptul că nu este nicidecum obligatoriu ca “orice reactualizare a trecutului să fie, prin definiție, nostalgie sentimentală”<sup>56</sup>. Astfel, Hutcheon sugerează că există de fapt două modalități de reinterpretare a trecutului, care anticipează sensul carnavalesc în care Pynchon creează în *Mason & Dixon* un narator care se identifică alternativ cu cele două posibile atitudini, întruchipate de cei doi protagoniști.

Într-adevăr, prin unirea parodiei (pe care Pynchon a mai practicat-o și înainte, cu o conștiință asemănătoare a istoriei) cu pastișa stilistică (re-editarea stilului narativ din literatura de secol XVIII, mergând până la particularități detaliate de vocabular și dicție, ca și de ortografie, un element evident fiind multitudinea de capitalizări), *Mason & Dixon* ridică, deghizate sub masca evenimentelor istorice clar determinate în timp, o serie de

---

<sup>54</sup> Linda Hutcheon, op. cit., p. 23.

<sup>55</sup> Ibid., pp. 26-27.

<sup>56</sup> Ibid., p. 30.

probleme care n-au fost încă depășite de societatea americană contemporană. Acest lucru justifică statutul critic, de “jeremiadă”, al romanului.

Relația inițială de colonie/metropolă dintre Anglia și America este formulată în repetate rânduri, conținând atacuri la adresa construcțiilor cultural-teoretice ale acestei relații de către ambele părți. Fragmentele care se referă la aceasta variază în tonalitate de la sublim (sugerând în același timp aspectul relaxat al deismului în perioada iluministă):

Visează oare Britannia când doarme? E oare America visul ei? – unde tot ce nu-și găsește locul în starea metropolitană de Trezie își găsește, în lipsă de altceva, Expresie în Somnul agitat al acestor Provinci, și mai departe către Vest, în locurile care nu sunt încă pe hartă (...) (p. 345).

la parodia al cărei umor este menit să ridice probleme serioase în subtext:

– Ca să nu mai vorbim de Americani...?

– Poftim? Măcar aștia or fi toți Englezi pe-acolo... așa-i? Locul ăla chiar *nu-i* nimic altceva decât un Petec din Anglia, aflat la distanță de trei mii de Mile. Nu-i așa?

– Eeh! Eeh! Cât de cumsecade ești uneori, Mason, când încerci să mă înveselești cu Glumele astea ale tale... N-am nimic, zău...

– Dixon, stai puțin... adică vrei să spui că Americanii *nu* sunt Englezi?... Ai auzit asta undeva?

– Nu mai mult decât sunt Olandezii de la Cap Olandezi...? Se zice că oamenii ăștia țin Sclavi, ca și Gazdele noastre dinainte... și că sunt și ei înclinați să-i omoare pe Oamenii care trăiesc deja acolo unde vor ei să se stabilească...

– Altă Colonie cu Sclavi... asta am auzit și eu. Iisuse!

– Asta o știu de la niște Quakeri din Durham, ale căror Rubedenii s-au dus acolo și au trimis scrisori. O fi având Calități reînvișorătoare locul ăla. Cine știe? Mâncarea? Fetișcanele? Ce-ar mai putea să fie?

– Plata – bănuiesc. (p. 248)

Cele două chestiuni de la care am putea spune că a pornit discursul american de emancipare, sclavia și tratamentul inuman aplicat indienilor, sunt folosite de Pynchon ca punct de plecare pentru un comentariu postmodern la adresa construirii alterității în general, existând în acest sens o legătură cu condiția femeii. Astfel, episodul care are loc la Cape Town, cu Austra, sclava care încearcă să aibă un copil de la Mason la porunca stăpânei ei, pentru că sclavii cu pielea mai albă se vând mai bine, ridică nu numai

problema injustiției sclaviei, ci și pe cea a condiției femeii. Într-adevăr, Austra nu vede o diferență prea mare între dependența sclavilor și cea a englezoaicelor căsătorite. Dragostea apare nu atât ca un ingredient al căsătoriei, ci ca o stare de tranziție, revelată personajelor, în mod simbolic, în drum spre Sumatra, unde aveau să observe Tranzitul planetei Venus. Venus devine astfel un simbol general, semnificând dragostea personajelor pentru știință, pentru planeta Pământ pe care o explorează de la un capăt la altul. Nu în ultimul rând, însă, ea semnifică și dragostea lor pentru America cea de curând descoperită, în care mai sunt încă spații albe pe hartă și pe care Mason și Dixon, prin gestul lor geometric de a trasa o linie despărțitoare între Pennsylvania și Maryland, încearcă să o cunoască rațional, în manieră iluministă.

Raționalismul iluminist și pasiunea sa pentru știință sunt adesea contrastate cu religiile multiple, aflate în tot felul de relații de opoziție, din America, și, de asemenea, cu mitul puritan al destinului excepțional al poporului american ca popor ales. Astfel, alături de personaje istorice reale, cum ar fi Benjamin Franklin și Colonelul Washington, apar în roman reprezentanți ai iezuiților și puritanilor, ai quakerilor din Pennsylvania și ai catolicilor din Maryland, ai deiștilor, cărora Colonelul Washington îl sfătuiește pe Dixon să li se alăture mai degrabă decât oricărui alt grup, dată fiind neutralitatea lor religioasă, legitimată de raționalismul iluminist și de aderența lui Franklin.

Religia nu este însă întotdeauna capabilă să găsească un loc pentru explicațiile științifice pe care le caută epoca, ducând la comentarii hilare, într-o manieră care nu este în nici un caz străină de ironia postmodernă. Aceasta implică, prin sugestia lumii cu capul în jos, și un comentariu autoironic:

- Din cauza felului în care e făcută lentila, ce se vede în imagine e pe dos.
- Cerul cu susul în jos? Mai mare minunea! Aveți voie să faceți asta?
- Suntem plătiți să facem asta, declară Dixon.
- Regi ne plătesc să facem asta, adaugă Mason.
- Parc-ai fi lov când lucrezi stând în cap, se minunează John Harland. Se dă apoi câțiva pași înapoi, privind în sus și comparând Creația așa cum se vede ea cu Ochiul Liber cu Corespondentul ei Telescopic. Asta nu-mi prea vine mie la socoteală. (pp. 332-333).

Harta Americii, pe care cei doi topografi își propun să o traseze, simbolizează acțiunea colonizatoare, domesticirea unui teritoriu sălbatic și transformarea lui într-o bucățică din

Anglia, prin cunoaștere rațională. Într-adevăr, împărțirea topografică a pământului după reguli geometrice exacte sugerează că și oamenii trebuie împărțiți la fel (în mai buni și mai răi, în oameni liberi și sclavi), inspirând o critică la adresa culturii iluministe, în care aceste idei și-au aflat originea. Ideea de hartă ca obiect concret, care constituie mobilul sosirii lui Mason și Dixon în America, poate fi corelat, pe de altă parte, cu o organizare de tip geografic (în sensul non-liniarității romanului postmodern) a textului însuși. După cum arată Brian McHale, metafora hărții ca organizare textuală este și ea de origine modernistă (exemplul este *Light in August* de William Faulkner), în sensul unei rezistențe a romanului la încercările de unificare conform modelelor mimetice. Cititorul este astfel forțat să descopere modele unificatoare non-mimetice, analogii între evenimente, întorsături ale acțiunii, personaje, teme, într-o integrare analogică al cărei corespondent vizual este harta.<sup>57</sup>

Ironia postmodernă la adresa proiectului iluminist se manifestă prin dezvoltări anecdotice secundare, cum ar fi cea despre cafea și “coffeehouses”, care au generat o adevărată cultură, o dependență socială, dincolo de cea fizică. Acestea sunt în ton cu tot felul de legende neoficiale conform cărora Iluminismul n-ar fi fost ceea ce a fost fără cofeină și că Voltaire, spre exemplu, consuma zeci de cafele pe zi. Dimensiunea anecdotică a istoriei este recuperată, redescoperindu-se neoistorist importanța unei serii întregi de întâmplări marginale. Dincolo de plăcerea pe care o conferă povestirii, acestea sunt uneori cauza unor evenimente extrem de importante, care le conferă proporții nebănuite, cum ar fi:

Cel mai metafizic lucru pe care Mason și-l va aminti vreodată pe Dixon spunându-l e:

– Îmi datorez existența unei perechi de pantofi. (p. 238).

sau scena introducerii pizzei în Anglia. Discursul lui Pynchon, în “anti-eroismul” său postmodern, este subversiv atât la adresa atitudinii de metropolă universală a Angliei, cât și a discursului excepționalismului american (opus, dar cu pretenții sublim-elitiste la fel de mari).

Adevărul istoric este tratat, în mod tipic postmodern – dincolo de amestecul conștient de istorie și ficțiune și de dimensiunea retorică (în sensul noțiunii de adevăr

---

<sup>57</sup> Brian McHale. op. cit., p. 79.



ficțional evidențiate de Michael Riffaterre<sup>58</sup>, care ia naștere printr-o motivație asigurată de procedee lingvistice, cum ar fi aici pastișizarea stilului din epocă și inserția în lumea diegetică a unor personaje istorice reale, cum ar fi Franklin) – prin sfârșiturile multiple ale poveștii-în-poveste. Aceasta justifică retoric similaritatea, pe coordonate narative, dintre adevăr și ficțiune sau minciună (Cherrycoke se compară singur cu Baronul Munchausen). Astfel, Mason și Dixon termină de trasat linia în 1767, își petrec următorul an stabilind un grad de latitudine, tot la ordinul Societății Regale de Geografie, după care, spun cronicile istorice, se întorc în Anglia. Într-adevăr, în primul sfârșit oferit de Pynchon, așa se petrec lucrurile: topografiile sunt opriți să treacă la vest de lanțul munților Alleghenies de triburile Delaware și Shawnee (simbolizând rezistența culturilor native, mână în mână cu natura perturbată de acest presupus act civilizator) și se întorc din drum.

Există însă și un al doilea sfârșit, care este creația lui Pynchon și care decurge în ton cu mitul american al frontierei, al înaintării eroice a civilizației americane către vest, simbol al capacității omului de a se autodepăși și de a învinge natura. Acest al doilea sfârșit, pe un ton apoteotic (cu nuanțe sentimentale a căror intenție parodică, chiar sarcastică la adresa mitului mai sus pomenit, nu poate fi pusă la îndoială), îi reprezintă pe Mason și Dixon descoperind natura sublimă a Americii, departe de civilizația iluministă pervertită, care a putut da naștere unei instituții ca sclavia. Mimând jocul de adevăr și minciună al Baronului Munchausen, naratorul Wicks Cherrycoke se joacă retoric cu aceste două sfârșituri, lăsând să planeze un aer de incertitudine asupra felului în care a luat sfârșit aventura americană a lui Mason și Dixon.

Ultimul episod al povestirii (intitulat “Ultimul tranzit”) îi prezintă însă pe cei doi observând un al doilea Tranzit al planetei Venus, în 1769 și gândindu-se plini de remușcări la consecințele negative pe care le-a avut, în cele din urmă, linia trasată de ei. Aceste consecințe s-au datorat felului în care a fost ea folosită de o instituție coruptă ca Societatea Regală de Geografie, cu intruziunea sa brutală într-o sălbăticie a cărei inocență a fost astfel pe veci pierdută, ca și, sugerează Pynchon în subtext, inocența atât de celebră a națiunii americane.

---

<sup>58</sup> Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

## Istoria ca autoplagiere: *Once Upon a Time* de John Barth

Romanul *Once Upon a Time. A Floating Opera* (1994)<sup>59</sup> de John Barth pare a fi exemplul ideal de combinație între istoria personală și cea colectivă sau obiectivă. Acest așa-zis roman adună între copertile sale, pe parcursul celor aproximativ 400 de pagini, practic toate tipurile de argumente metafictionale ale romanului postmodernist. El este în același timp o autobiografie (sau, mai bine zis, o pseudo-autobiografie, din moment ce nu aflăm decât generalități arhi-cunoscute despre viața autorului), o culegere de remarci teoretico-critice retrospective la adresa romanelor precedente, a epocilor culturale din viața americană traversate de acesta, a romanului postmodern ca gen literar care violează toate regulile purității stilistice. Romanul este organizat după principii care imită structura obișnuită a unui concert – cu o Uvertură, un Interludiu, trei acte întrerupte de două antracte și un “Episong” menit să tragă, la modul artistic, singurele concluzii posibile, așadar să lase de fapt finalul deschis, fără concluzii –, cu aluzii mitice reinterpretative în stilul deja consacrat al romanului postmodern, care recunoaște din capul locului că șansele de originalitate sunt pe veci pierdute.

De fapt, după romane cum ar fi *Chimera* (1972) și *The Last Story of Somebody the Sailor* (1991), care rescriu, în cheie postmodernă, poveștile celor *O mie și una de nopți* și, respectiv, *Sindbad Marinarul*, lui Barth se pare că nu-i rămâne decât să se întoarcă asupra propriei creații. El o rescrie, așadar, și pe aceasta sub forma unei autobiografii în care viața autorului este narată din perspectiva opiniilor legitimate de critica literară, fiind reinterpretată ca un text cu reguli gramaticale și retorice, care înglobează textele precedente produse de autor. Acest lucru este anunțat de subtitlul romanului, care este *A Floating Opera* – trimitând retrospectiv la primul roman al lui Barth, *The Floating Opera* (1956). După acest gest de închidere a ciclului nu putem decât să ne întrebăm ce va mai urma în cariera acestui scriitor care, ca și John Fowles, este în același timp profesor de literatură, scriind, așadar, roman autoreflexiv în deplină conștiință de cauză. Jocul de determinări dintre articolele hotărât și nehotărât care

---

<sup>59</sup> John Barth, *Once upon a Time. A Floating Opera*, London: Sceptre, 1994. Următoarele referințe din text se vor face la această ediție.

preced, în cele două titluri, acest concept practic central în ficțiunea lui Barth, în care narațiunea este concepută la intersecția reprezentării dramatice și a expresiei artistice – prin excelență non-reprezentative – muzicale, sugerează că, din 1956 (începuturile romanului postmodern) și până în zilele noastre, s-a produs o inevitabilă evoluție întru pierderea unicității. Într-adevăr, începând să-și scrie această presupusă poveste a vieții, Barth ne anunță că este vorba de o posibilă variantă de autobiografie, în nici un caz singura.

*Once Upon a Time* concepe această (falsă) autobiografie la interfața dintre tradiția epeică reprezentată de *Odiseea*, *Divina Comedie* și *O mie și una de nopți*, imaginându-l pe protagonist – eul auctorial – în rolul unui nou Dante trecând prin experiența inițiativă a unei noi coborâri în Infern și ascensiuni, prin Purgatoriu, către Paradis, prin experiența literaturii. Aflat, ca și Oedip, la intersecția celor trei drumuri și fiind nevoit, ca atare, să se confrunte cu demonii trecutului, Barth se întreabă – pe bună dreptate, am putea spune, citind această demonstrație literară a stadiului în care a ajuns criza postmodernă a relației dintre formă și conținut – care ar trebui să fie următorul pas pe care cariera sa literară ar trebui să-l urmeze, după romanul precedent, *The Last Story of Somebody the Sailor*.

Structura de concert a romanului *Once Upon a Time* este însoțită de motivul, atât de adesea folosit de Barth, al voiajului descoperitor (în sens geografic și inițiativ) pe mare, care, ca și în *The Last Story of Somebody the Sailor* (o rescriere a itinerariilor lui *Sindbad Marinarul* din perspectiva temporală dublă a contemporaneității în care trăiește americanul Behler și a temporalității cvasi-legendare care îi corespunde lui Sindbad), este de fapt o aventură a introspecției. Împreună cu soția lui, Barth-personajul se îmbarcă spontan, pomind într-o călătorie care, pentru Barth-autorul, reprezintă o întoarcere critică asupra propriei sale creații. Structurate, ca și acest personaj-reflector constituit ad-hoc, pe motivul dublei perspective, aceste călătorii nu au, inițial, o destinație determinată.

Idea unei redescoperiri, mimând fascinația primului contact, a ceva ce nu este de fapt deloc nou, cărțile anterioare ale romancierului John Barth, este motivată diegetic prin regizarea ca o călătorie a lui Columb (sub pretextul sărbătoririi împlinirii a 500 de ani de la călătoria originală) în direcție inversă: nu din Europa către America, ci din America înapoi, în timp și spațiu, către redescoperirea propriilor origini, adică a unei Europe proprii. Asocierea este evidentă: ambarcațiunea lui Barth, al cărei nume este *US*,

constituie (dincolo de sugestia matrimonială – literal, numele este echivalentul englez pentru “NOI”) o metaforă a Statelor Unite în căutarea rădăcinilor sale ideologice înapoi, în Europa secolului XV.

Motivul călătoriei, atât de frecvent la Barth, devine aici (în buna tradiție a epopeilor antice, dar și a autorului însuși) metafora vieții, într-o pronunțată (chiar exagerată, așadar prea puțin credibilă) încercare (un joc retoric, mai degrabă) de a-și rescrie întreaga viață în acest registru al călătoriei pe mare, în care punctele culminante devin manuscrise în sticle. Forma generală este cea a meditației de tipul fluxului conștiinței, care se împletește cu un fir narativ ale cărui puncte de referință sunt, amestecate indistinct, fapte reale din viața autorului și fapte petrecute în romanele sale. Percepția relativă, subiectivă asupra evenimentelor se împletește cu cea a protagonistului acestui periplu autobiografic pe mare, care accentuează motivul identității fluide, alternând între o persona auctorială, un alter-ego (sau un narator alternativ, asemănător cu cel al lui Fowles din *The French Lieutenant's Woman*) – Jerome Schreiber/Jay Wordsworth Scribner – și o serie de alte personaje-naratori, aparținând romanelor trecute și care sunt actualizate de către autor în diverse momente ale narațiunii. Dintre acestea, personajul-alter-ego cel mai pregnant este Todd Andrews din *The Floating Opera*. Fluxul narativ, care se concentrează (sau cel puțin așa pretinde) asupra vieții personale a autorului, este suplimentat de o discuție asupra procesului creator narativ, asupra valorii sentimentale a caietelor de notițe și a stiloului Parker cu care acestea au fost produse. Aceasta este o instanță de metaficțiune amestecată cu autobiografie, de scriitură despre scriitura însăși, unde nu numai că nu se mai pune problema granițelor dintre discursul ficțional și cel critic, dar nu se mai poate vorbi nici de tradiționala barieră dintre concepte naratologice cum ar fi autor-narator-personaj.

Într-adevăr, relația dintre aceștia din urmă este dramatizată pe fondul unei identități auctoriale care se multiplică pe motivul dublului, fiind exploatat la mai multe nivele: temporal (stabilind o evidentă legătură cu *The Floating Opera*, romanul din 1956, și cu Todd Andrews ca narator și alter-ego auctorial), naratologic (autorul narator fiind dublat de o figură auctorială suplimentară, al cărui nume – Jerome Schreiber/Jay Wordsworth Scribner – delimitează alegoric, în dialog, un fel de reprezentare arhetipală a figurii scriitorului), diegetic (în interiorul narațiunii înseși, unde identitatea definită ca jumătate a unei perechi de gemeni este dezvoltată prin intermediul poezioarei pentru copii

*Jack and Jill*). Caracterul improvizat al acestei proze, pe de altă parte, reflectie a mascaradei identitare anunțate încă din *The Floating Opera*, este fără îndoială voit. Autorul-narator intenționează să-și târască cititorul în laboratorul creației sale, mobilat, firește, cu dezordinea doveditoare de geniu care, conform clișeului aferent, i se potrivește.

*Once Upon a Time. A Floating Opera* (1994) se poate citi ca o reflectare în oglindă – o oglindă distorsionată de trecerea a aproape patruzeci de ani – a primului roman al lui Barth, *The Floating Opera* (1956), lucru pe care după cum spuneam, îl indică subtitlul acestei recente scrieri cu caracter autobiografic. De fapt, cele două romane reprezintă polii unor multiple variații, pe parcursul intervalului scurs, pe teme care se dovedesc obsesive în creația autorului: viața ca teatru, condiția plutitoare (deci precară, instabilă) a existenței, pe care Barth le suprapune în metafora teatrului plutitor; condiția de Șeherezada a naratorului (relevând statutul în mod fatal neterminat al fiecărei povestiri, dar și, ca în literaturile postcoloniale, povestirea ca modalitate de supraviețuire, ca unică posibilă șansă de constituire, prin istorie-narațiune personală, a unui sine lipsit, în afara vieții ca povestire, de coerență ontologică); motivul manuscrisului dintr-o sticlă (un alt clișeu narativ tradițional, metaforă a imposibilității de a controla receptarea, dar și, mai general, însuși sensul narațiunii).

Cele două romane se oglindesc reciproc, oferindu-și întrebări și răspunsuri care, pe parcursul intervalului ce le desparte, dobândesc sau își pierd din relevanță. Amândouă se axează pe o un anumit stadiu al depășirii crizei de identitate, în acest sens remarcându-se și diferența dintre ele. Astfel, *The Floating Opera* expunea o concepție a sinelui pe care Tony Hilfer o interpreta ca o demonstrație narativă *avant la lettre* a teoriei lui Erving Goffman despre sinele uman ca actor în spațiul teatral în care se desfășoară viața socială<sup>60</sup>, ajungând până la un reduționism comportamental în care relațiile sexuale sunt simple exerciții de interacțiune socială, în care sentimentele sunt de prisos<sup>61</sup>. *Once Upon a Time*, la rândul său, pune problema identității direct din perspectiva suprapunerii autor-narator-personaj legitimate de formula autobiografică. Aceasta propune – dincolo de multiplicarea sinelui auctorial pe coordonatele unei reactualizări a măștilor din romanele precedente – un fel de concepție achizitivă a identității auctoriale care înglobează, din perspectiva unei vârste și a unei experiențe semnificative, toate aceste ipostaze precedente

---

<sup>60</sup> Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, 1959.

ca pe niște obiecte ale sinelui de tipul celor sugerate de Stephen Frosh<sup>62</sup>, pe care se bazează coerența structurală a acestuia. Într-adevăr, *Once Upon a Time* se bazează pe o percepție a lumii referențiale din perspectiva acumulării experienței narative a tuturor acestor romane precedente – care se mulează pe autobiografie, relația maritală fericită cu actuala soție fiind percepută ca un triumf narativ –, în asemenea măsură încât cititorul însuși are nevoie, pentru a recepta cum se cuvine intertextualitatea autoreferențială a acestui roman, de o cunoaștere generală destul de amănunțită a restului creației lui Barth.

Metafora teatrului și a sinelui ca mască este exploatată exhaustiv de Barth, evoluând de la stadiul de sursă de expresie artistică din *The Floating Opera* la cel de metodă de autoexplorare în *Once Upon a Time*. Astfel, în prefața la o ediție mai recentă a celui dintâi roman, Barth își explică opțiunea pentru motivul teatrului plutitor în următorii termeni (în care valoarea opțiunii estetice este motivată postmodern de potențialul succes financiar care se așteaptă să-i urmeze):

Problema mea, cred acum, era cum să integrez pe teren familiar – zona de coastă inundată de marea din Maryland unde am crescut, și unde imaginația mea era încă înrădăcinată ca ierburile de prin mlaștini – cele două mari surse de inspirație exemplificate în acele proiecte timpurii rămase fără succes: marii Moderniști ca Joyce și Faulkner, pe care îmi ascuțisem dinții de învățăcel, și vechii povestitori ca ‘Sheherazada’ și Boccaccio pe care îi devorasem în afara programei. Dar timpul trecea. Se părea că trebuia să renunț la slujba mea de asistent de la Penn State. să împrumut niște bani Dumnezeu știa de unde și să mă întorc la Johns Hopkins ca să-mi termin, dacă puteam, doctoratul în estetică literară pe care îl abandonasem mai devreme ca să-mi încerc norocul cu muza. Înainte de a lua această nefericită hotărâre, totuși, aveam un sezon întreg (primăvara lui 1955) ca să încerc un ‘ultim’ proiect literar.

Plin de doruri neostoite pe înălțimile Pennsylvaniei, mă uitam cu nostalgie la albume cu poze din Marylandia făcute de fotograful A. Aubrey Bodine din Baltimore. Într-unul din ele am găsit imagini cu Teatrul Plutitor Original al Căpitanului James Adams, un vapor de spectacole remorcat pe care îmi aminteam că-l văzusem când eram mic la debarcaderul municipal din orașul meu de baștină (Edna Ferber a petrecut un sezon întreg la bord, scriind romanul *Vaporul de spectacole*, pe care se bazează muzicalul lui Jerome Kern; dar vaporul din golful Chesapeake, primitiv și solid, al Căpitanului Adams era departe de orice fel de Gotic Plutitor pe Mississippi). Numele său pompos mi-a sugerat o alegorie; mi-am notat câteva idei pentru o povestire în formă

---

<sup>61</sup> Tony Hilfer, op. cit., pp. 103-104.

<sup>62</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, New York & London: Routledge, 1991.

de... ei bine, de spectacol muzical tragic-filosofic. Culeseam din *Zeitgeistul* de după război oarecari idei despre scriitorii francezi existențialiști și absorbisem, din propria-mi experiență, câteva dezamăgiri de rutină. Mă imaginam ca pe un nihilist – dar, temperamental, un nihilist zâmbitor, nu genul posac. O să scriu un fel de spectacol muzical nihilist.

A ajuns să fie un roman, *The Floating Opera*, pentru ca am găsit ideea de spectacol muzical prea greu de susținut și pentru că, în timp ce visam la o poveste pe ape, al cărei punct climactic să fie vaporul de spectacole, l-am descoperit printr-un accident fericit pe scriitorul brazilian de la începutul secolului Joaquim Machado de Assis (*Epitaful unui mic câștigător, Filosof sau câine?, Dom Casmurro* etc.). Machado – el însuși foarte mult influențat de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne – m-a învățat ceva ce nu învățasem tocmai bine din *Ulyse* al lui Joyce și n-aș prea fi avut șanse să învăț direct de la Sterne, chiar dacă s-ar fi întâmplat să-l citesc: cum să combin jocul formal cu sentimentul autentic, ca și cu o doză rezonabilă de realism. Sterne e pre-Romantic; Joyce e Romantic târziu sau post-romantic; Machado e atât Romantic, cât și romantic: jucăuș, nostalgic, pesimist, exuberant la modul intelectual. A fost, ca și mine, un provincial, deși acțiunea romanelor sale se petrece în ambianța sofisticată a secolului XIX târziu, în Rio de Janeiro, ca și cariera sa de maturitate. Tonul și atitudinea lui Machado, ca și tehnicile sale narrative, mi-au arătat cum puteam să-mi aduc zeei dispași laolaltă pe un vapor de spectacole plutind pe ape.<sup>63</sup>

Această formulă narativă a teatrului plutitor este în *The Floating Opera* modalitatea de justificare a constituirii logicii narative. Exhibiționismul său spectaculos se bazează pe multiple interacțiuni dramatice și este suplimentat de digresiunile naratorului-protagonist Todd Andrews pe tema identității ca o colecție de măști. El nu numai că aduce laolaltă, într-adevăr, moduri narrative altfel ireconciliabile, ci pune probleme al căror dramatism derivă din perceperea lor ca universale. Printre acestea se află discuția pe tema morții și a sinuciderii ca unică soluție împotriva absurdului existenței, a căror seriozitate este deconstruită de însuși cadrul în care se petrece acțiunea. Barth manifestă o evidentă preferință – susținută doctrinar de statutul său de scriitor postmodern – pentru imixtiunea genurilor în sensul folosirii structurilor (sau motivelor, exploatate metaforic) muzicale în narațiune. Astfel, primul capitol din *The Floating Opera* se numește “*Tuning my piano*” (“Acordându-mi pianul”), o autoexploatare voit dezordonată de către naratorul-protagonist Todd Andrews a motivelor de a spune povestirea care urmează, precum și a

---

<sup>63</sup> John Barth, “*The Floating Opera and The End of the Road*. Foreword to Doubleday Anchor Edition, New York: Anchor Books/Doubleday, 1988, pp. vi-vii. Următoarele referiri din text se vor face la această ediție.

ingredientelor de bază ale acesteia, care derivă din aventura sa sentimentală cu Jane Mack, soția prietenului său Harrison Mack, care se petrece cu voia acestuia. De aceasta aventură sentimentală de leagă și motivul teatrului plutitor, care furnizează, după cum mărturisește Barth în prefața mai sus citată, formula tehnică în care este scris romanul.

Teatrul, spațiu al regulilor care se fac și se desfac, construit prin excelență, este locul unde Todd Andrews își plănuiește sinuciderea și în care, de asemenea, renunță la planul său – demonstrație practică a relativității existenței, conform căreia fiecare lucru este la fel de posibil ca și contrariul său:

*Nu există nici un motiv pentru a trăi (sau pentru a te sinucide).* (p. 250)

Ținând, după cum arată Tony Hilfer, de convențiile umorului negru<sup>64</sup>, această ușurință de a face și desface hotărâri majore ține de logica teatrului nu numai în sensul provizoratului, al existenței acolo și atunci a fiecărui act, ci și în sensul unei construcții a personajului care se percepe pe sine ca personaj și nu ca individ, autoanalizându-și construcția identității (de o artificialitate asumată) după reguli retorice și nu psihologice. Astfel, Todd Andrews se referă la măștile pe care le poartă când ca “stadii ale dezvoltării mele individuale” (p. 225), când ca

încercări pe jumătate conștiente de a stăpâni faptul cu care trebuia să trăiesc: că acolo unde cinismul eșuase, nici o mască viitoare nu avea șanse de reușită; că, pe scurt, inima pusese stăpânire pe tot restul ființei mele, chiar și pe voința mea. (p. 226).

Acest sentimentalism asumat în virtutea înțelegerii unei relativități care ține de caracterul teatral al existenței (viața ca teatru plutitor) este, în termenii lui Riffaterre, subtextul care anunță renunțarea lui Todd, mai târziu, la planurile sale sinucigașe. Într-adevăr, conștiința faptului că fiica sa Jeannine se află, în scena finală a deznodământului, pe vaporul de spectacole menit să sară în aer într-un act sinucigaș superb îl determină pe Todd să închidă supapele de gaz menite să declanșeze dezastrul și astfel să renunțe la idee, tocmai în virtutea acelei logici dramatice care ar fi invitat la un astfel de final. Această anulare anticlimactică este justificată tocmai de provizoratul teatral, în termenii

---

<sup>64</sup> Op. cit., p. 103.



căruia nu numai că lucrurile se fac și se desfac, ci se pun sub semnul întrebării și ingredientele narative la care cititorul este făcut să se aștepte de la începutul povestirii:

Dacă nu înțelegeți de îndată că sfârșitul acestei *Opere plutitoare* a mele trebuie să fie lipsit de dramatism, atunci sunt încă o dată blestemat cu imperfecțiunea comunicării. Puteți să spuneți ce vreți despre cerințele formale ale povestirii; aceasta este opera mea, și să vă poftesc afară din ea la fel de ușor cum v-am poftit înăuntru. Nu-s prea obișnuit, în principiu, cu sfârșituri dramatice ca ale lui Burly Joe. (p. 146)

Teatralul, extins, ca principiu conceptual și formal, de la metafora centrală a teatrului plutitor la nivelul întregului univers diegetic al romanului, este astfel registrul care justifică o dictatură auctorială absolută. Barth și-o asumă practic în toate romanele sale, cărora ea le justifică constructivismul dominant, aplicat în virtutea ștergerii diferențelor dintre viață și artă. Astfel, principiul vieții ca operă de artă, produsă la interfața dintre realitate și iluzie, care se redefinesc continuu una prin cealaltă, este dezvoltat în jurul figurii Șeherezadei, personajul care prin excelență își construiește viața în jurul actului povestirii. În *Dunyazadiad*, prima povestire din cele trei care formează ciclul *Chimera*, care rescrie povestea-cadru a celor *O mie și una de nopți* în cheie postmodernă, asistăm la felul în care povestirea se constituie prin dialogul interactiv dintre figura auctorială și Șeherezada. Aceștia discută strategic procesul constitutiv al povestirii, punând la cale un plan întreg destinat “îmblânzirii” lui Shahryar, dar al cărui rol formativ se exercită asupra personajului-martor, Dunyazad, sora Șeherezadei. Importanța ei devine din ce în ce mai mare pe măsură ce ea se profilează ca reflecție în spațiul narativ a cititorului. Deplasarea accentului de pe actul narativ propriu-zis – produs al unei singure voci auctoriale – pe interacțiunea dialogată, dramatizată, dintre personajul-autor și Șeherezada, interacțiune a cărei finalitate este tot producerea unei povestiri, atrage atenția asupra felului în care discursul postmodern modifică percepția tradițională a actului creator. Într-adevăr, în același timp cu accentul pus pe actul creator ca act reinterpretativ (John Barth făcând, a doua oară, ceea ce a făcut mai de mult Șeherezada), noțiunea de operă de artă ca produs finit este abolită în favoarea unei negocieri între autor, personaje și cititor, cursul acțiunii și deznodământul putând fi, aparent, modificate după bunul plac al oricărui dintre ei. Cu toate acestea, după cum sugerează avertismentul din *The Floating Opera* citat mai sus,

această libertate nu este decât o iluzie. De fapt, figurile auctoriale și naratoriale implicite, personajele și mai ales cititorul sunt, pe tot parcursul narațiunii, pradă unei manipulari pe care autorul nu încearcă nici măcar s-o ascundă și care este sugerată de recunoașterea faptului că toate figurile care populează spațiul diegetic sunt de fapt alter-ego-uri, obiecte ale sinelui sau proiecții exterioare ale sinelui auctorial.

În *Once Upon a Time*, acest act manipulativ, sugerat de faptul că romanul este de fapt o autobiografie – îl implică, deci, mult mai direct pe autor, garantându-i, în același timp, drepturi absolute asupra afirmațiilor (despre sine) pe care le face și le desface – iese la iveală în dialogurile (pe tema vieții autorului și a povestirii, care se confundă între ele) dintre autorul-narator și dublul său, figura auctorială construită ea însăși pe coordonatele dublului, după cum sugerează cele două nume: Jerome Schreiber sau Jay Wordworth Scribner. Aceste nume, care trimit clar la un arhetip auctorial (germ. *Schreiber* = scriitor) sugerează, prin dualitatea lor, caracterul dialogic inevitabil (în ziua de astăzi) al procesului narativ, pradă unei continue negocieri prin interacțiunea în cadrul căreia se constituie. Există o relație strânsă între o (pretinsă) coordonată biografică, ce stabilește o legătură directă cu viața reală a scriitorului și realitatea diegetică. În aceasta din urmă se mișcă un narator care, în aproape toate romanele lui Barth, funcționează ca un fidel alter-ego auctorial: Todd Andrews din *The Floating Opera* sau Jacob Horner din *The End of the Road* – cu celebrul său început care proiectează romanul pe o dominantă a relativității mărturisite, a unei identități pentru care numele nu reprezintă decât una dintre posibilele etichete: “Într-un sens, sunt Jacob Horner”.

Pe de altă parte, însă, din moment ce această narațiune, prezentată ca o autobiografie, este axată pe problematica identității, dublarea figurii auctoriale este o modalitate alternativă de a sugera constituirea acestei identități care se profilează, ea însăși, pe coordonatele dublului. Analiza retorică exhaustivă făcută poezioarei pentru copii *Jack and Jill* este extrem de sugestivă în acest sens, funcționând ca o demonstrație practică nu numai a caracterului textual al vieții, ci și a constituirii, după reguli retorice (și ele de tip reinterpretativ, din moment ce este vorba de o recitare a unei poezii din folclorul copiilor) a identității. Într-adevăr, Barth o aplică la propria-i istorie familială, la felul în care el însuși dobândește simțul propriei identități în raport cu sora sa geamănă, pe care întâmplarea face că o cheamă chiar Jill.

Poezia pentru copii este supusă unei analize foarte detaliate, fiind citită, în fidelă manieră postmodernă, din toate posibilele puncte de vedere, dintre care cel literal, urmat de cel literar, este doar cel dintâi:

*Jack and Jill*

*Went up the hill*

*To fetch a pail of water.*

*Jack fell down*

*And broke his crown,*

*And Jill cam tumbling after.*

Cum se întâmplă cu cele mai multe poezioare pentru copii, metrul acestui specimen clasic este simplu și riguros, chiar monoton, repetându-se identic în cele două strofe. Nu există nici o variație în alternarea elementară de silabe accentuate și neaccentuate, cu o mică întârziere după fiecare accent: un ritm săltăreț, sugerând copilăria lipsită de griji – deși acțiunea descrisă nu este jocul, ci o treabă din gospodărie, de pe vremea când nu se trăsese încă apa în case. O schemă simplă a rimei (*aab ccb*) și a structurii strofice (cuplet dimetric scurt urmat de un singur trimetru) acceptă ca singură neregularitate stângăcia rimei trimetrelor *b, water/after.*” (p. 210)

De aici, analiza stilistică se prelungește, pe variațiunile pe aceeași temă pe care Barth le face, sub pretextul discutării motivului celor doi gemeni (reprezentați la un moment dat și vizual în text, reflex al exhibiționismului postmodern care derivă din amestecul dintre genuri, dintre registrele narativ, vizual, teatral și chiar muzical) ca analiză culturală profilată pe criterii de sex/gen social:

*Jack și Jill.* Pe o scenă goală, două personaje în trei monosilabe. În stilul minimalist al poezioarelor pentru copii, toată expunerea de “fundal” este expeditivă: nici un “A fost odată, într-o țară îndepărtată...”; nimic din “porcăria aia gen David Copperfield”, cum numește Holden Caulfield, personajul lui J.D. Salinger, toate aceste rezumate introductive. Aproape că nu ni se oferă nici cea mai mică cheie cu privire la vârsta celor doi, relația dintre ei sau situație. (...) Tot ceea ce putem afirma fără teama de a greși este că personajele sunt două, nu unul sau mai multe; că, pe baza numelor pe care le poartă, sunt de sex masculin și feminin; că acele nume sunt ceea ce

sunt (englezești, până una-alta, ca și poezia însăși, implicând un cadru anglofon pentru acțiunea ce urmează); și că, cel puțin în ordinea intrării în scenă, Jack o precede pe Jill.

Un reflex cultural al întâietății masculine? Foarte probabil. Un reflex al obișnuitei inițiative masculine în întreprinderi de genul ascensiunilor pe un deal, adusului apei etc? De asemenea probabil – deși surghiunirea lui Jill la sfârșitul versului s-ar putea să se datoreze nici mai mult, nici mai puțin decât resurselor rimei englezești. *Jill and Jack / Went up the track? Out the back? Down the crack?* Niște începuturi cam nepromițătoare. (p. 212-213)

Această discuție este suplimentată de o notă de subsol care face clar legătura cu dimensiunea autobiografică. Ea inaugurează paralela dintre ceea ce, preluând teoria lui Riffaterre despre construcția retorică a adevărului în textul narativ cu pretenții de realism<sup>65</sup>, am putea numi construcția retorică a personajului literar și, prin extensie asupra unei realități extra-diegetice a cărei suprapunere cu cea diegetică Barth face tot posibilul s-o demonstreze, a identității:

În realitatea autobiografică, își va fi amintit fără îndoială cântărețul acestei arii, Jill l-a precedat pe Jack în lume, a cântat invariabil mâna întâi în dueturile noastre la pian, și a condus și în performanțele academice, după cum arată foile noastre matricole, chiar și după ce programele școlare ale gemenilor s-au despărțit, ca și viețile lor, în liceu. Dar nu încapă nici o îndoială că în aproape toate celelalte privințe, de-a lungul întregii balade sau povești sau act de operă a copilăriei noastre din East Cambridge, a fost Jack și Jill, nu invers. (p. 213)

Această construcție retorică integrează toate alter-ego-urile identitar-auctoriale folosite ca obiecte ale sinelui, incorporate în textura identității în virtutea relațiilor stabilite între ele de astfel de reguli retorice (Dante, Columb, Shererazada, Todd Andrews, Ebenezer Cooke, Jerome Schreiber, Jack/Jill). Ea cuprinde toate aceste măști într-un tot, sinele auctorial a cărui omnipotență în spațiul narativ legitimează această construcție achizitivă a identității în mult mai mare măsură decât ar fi putut-o face colecția de măști a lui Todd Andrews. Față de fragmentarul asumat caracteristic unei etape timpurii, cum spune Todd Andrews în *The Floating Opera*,

Când o mască nu mai corespundea scopului său de a mă deghiza, alta trebuia, prin forța lucrurilor, să-i ia locul imediat. (p. 223),

---

<sup>65</sup> Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

postmodernismul târziu propune o astfel de (falsă, provizorie) coerență, care în loc să opteze, de la un moment la altul, pentru una dintre măști, le internalizează pe toate, pe baza unor relații, asemănări și deosebiri ce există între ele.

Într-adevăr, relațiile dintre situații, evenimente, idei, personaje joacă un rol foarte important. Identitățile personajelor sunt concepute relațional (personajul-autor-narator explicându-și retoric evoluția sinelui prin relațiile cu alte personaje, cum ar fi Jill, cele două soții – despre care nu aflăm aproape nimic mai mult decât măsura în care au contribuit la formarea identității sale –, Jerome Schreiber etc.). În mod similar, conform unor reguli retorice paralele, romanul de față (ca și ideea de narațiune în general) este produsul unei concepții relaționale despre identitatea textului în relație cu alte texte care l-au precedat, și către care se îndreaptă privirea sa nostalgic-reinterpretativă. Aceste texte sunt internalizate ca niște obiecte ale sinelui, producând un text hibrid, a cărui coerență se bazează pe reflectarea unei identități auctoriale multiple, constituite prin astfel de însumări relaționale. Către acest tip de coerență ad-hoc, înscenare mai mult sau mai puțin înșelătoare a unei recăpătări a continuității pierdute în epoca dispariției marilor narațiuni, pare a se îndrepta ficțiunea postmodernă. Un nou canon? Barth pare că se ferește a răspunde, așa cum sugerează, de fapt, insistența sa în diverse interviuri asupra sugestiei că acest roman rescrie o autobiografie personală, întorcându-se asupra vieții proprii ca unică posibilă concluzie a unei lungi cariere de prozator, pentru că s-ar putea foarte bine să fie ultimul.

Chiar dacă nu a fost așa, după cum a demonstrat-o publicația ulterioară, *On with the Story* (1996) – o colecție de povestiri, însă, și nu un roman –, Barth nu pare, totuși, a fi găsit o soluție viabilă, definitivă pentru ieșirea din criza postmodernă de originalitate. Într-adevăr, dacă *Once upon a Time* relua, pastișizant și autobiografic, *The Floating Opera*, *On with the Story* este un gest reinterpretativ similar îndreptat, de astă dată, asupra unui mai vechi volum de povestiri (mult mai inovativ, la vremea aceea, decât cartea de față), *Lost in the Funhouse* (1996). Acest act narativ autoreflexiv fără sfârșit, condiție esențială a supraviețuirii lumii diegetice, generând postura auctorială de Șeherezada la care Barth face de atâtea ori referire, constituie o depășire aparentă, de tip manierist, a unei crize de conținut printr-un exces metafictional de formă. Aceasta, însă, nu pare a dispune de argumentele necesare – ca, de altfel, într-un sens sau altul, practic toate

romanele analizate, în ciuda experimentării retrospective – pentru a reconstitui un fundament ce ar putea duce, într-un eventual post-postmodernism de mai mare stabilitate estetică, la niște structuri canonice.

## **Barth, Pynchon și “tradițiile postmoderne” ale ficțiunii americane**

Cele două romane analizate mai sus se axează fiecare pe o problemă de identitate, formulată din perspective aparent diferite: a istoriei națiunii în *Mason & Dixon* și a istoriei personale în *Once Upon a Time* (care succede, la Barth, instanței de metaficțiune istoriografică similară cu cea a lui Pynchon în romanul *The Sot-Weed Factor*). Dar, în ultimă instanță, ele reprezintă manifestări ale aceleiași nevoi implicite de reconsiderare a termenilor în care se pune problema crizei existențiale contemporane, în raport cu o tradiție a cărei autenticitate cultura americană ține foarte mult s-o scoată în evidență. Această tradiție, cu toate acestea, este tocmai termenul care generează o raportare implicită la Europa în ceea ce privește modelele către care se îndreaptă ochiul pastişizant al naratorului postmodern. Această raportare include romanul britanic al secolului XVIII (Fielding, Richardson, Sterne) și, respectiv, propria creație anterioară, față de care se adoptă o atitudine ce combină, reinterpretativ, parodia și autopastișa (ea însăși o tradiție a artelor clasice, cu accent pe dezvoltarea stilului).

Exprimând această “nostalgie pentru Europa”, această dorință de regăsire a unei identități formulate în termeni culturali, Pynchon se îndreaptă către perioada europeană (colonială) a Americii prin dramatizarea momentului originar al liniei lui Mason și Dixon. Romanul său este o alegorie a diviziunilor binare care sfâșie și astăzi societatea americană, care sunt astfel reactualizate și puse, în acest text sfâșiat între prezent și trecut, sub semnul întrebării. Autopastișa stilistic-identitară a lui Barth, care ridică în același timp probleme de raportare la tradiția culturală și la propria-i tradiție-biografie, se diversifică prin suprapunerea postmodernă a unei istorii obiective cu una personală. În ambele cazuri, însă, rezultatul acestui gest rămâne nedefinit. Rămâne în seama cititorului (implicat nu o dată, prin adresarea directă, în textura diegetică a ambelor romane) sarcina de a decide în ce măsură această coerență, restabilită prin ceea ce am putea numi

mascaradă reinterpretativă, rezolvă într-un mod stabil criza de identitate sau rămâne, în spiritul carnavalului, un simplu experiment provizoriu.

## ÎN LOC DE CONCLUZIE: CONDIȚII POSTMODERNE?

Câteva precizări sunt necesare înaintea oricăror idei concluzive (în măsura în care acestea sunt posibile în legătură cu o stare a culturii contemporane care nu numai că este astăzi, în ciuda semnelor evidente de epuizare, încă în deplină desfășurare, dar include și manifestări artistice al căror caracter haotic pune sub semnul întrebării posibilitatea oricăror concluzii). Aceste precizări privesc modelul triunghiular – care compară reinterpretările postmoderne ale canonului din perspectivă europeană, postcolonială și americană –, de care, în virtutea constructivismului postmodern asumat, acest studiu abuzează în mod conștient. Mai întâi de toate, nici literaturile la care am făcut referire, nici autorii aleși nu constituie modele ale unei anumite atitudini față de canon, ci simple exemple menite să faciliteze construirea unui eșafodaj teoretic. Acesta, nici el, nu are pretenții de model și, cu atât mai puțin, de model universal. Într-adevăr, orice eventuală estetică a identităților culturale postmoderne trebuie să aibă conștiința propriului său caracter local, individualizat, prin excelență ne-esențialist.

De fapt, unul dintre scopurile acestui studiu a fost acela de a explora o atitudine culturală care se naște ca răspuns la o stare de criză ajunsă ea însăși la epuizare. A vorbi despre criza de identitate și despre reflectările ei în arte este de mult desuet, iar o teorie despre evoluțiile viitoare ale unui eventual post-postmodernism (sperăm că altul îi va fi numele) este fără îndoială prematură. Cu toate acestea, întoarcerea romanului contemporan, în cadrul aceluiași postmodernism care legitimase fragmentarul dus până la exacerbare, la narațiunea încheată, fie și sub forma pastișei, a măștii, a prefăcătoriei carnavalești, este un fenomen ce nu poate fi contestat, cu atât mai mult cu cât o întâlnim la scriitori prin care s-a celebrat fragmentarul postmodern (cum ar fi americanii John Barth și Thomas Pynchon).

Intenția acestui studiu a fost de a explora, la interfața dintre diferite spații și epoci, construcții ale identităților culturale postmoderne târzii în spațiul occidental și în relație directă cu acesta. Rolul triunghiului propus a fost cu precădere de a scoate în evidență



modul în care raportarea la trecut este condiționată de apartenența la una sau mai multe tradiții culturale, reale sau inventate. Această raportare generează o privire nostalgic-reinterpretativă înapoi, către un trecut idealizat prin mijloace estetice și ale cărui forme, reluate prin experimentul retrospectiv, constituie suportul necesar pentru depășirea crizei de identitate. Reprezentările acestor identități postmoderne, împrumutând din registrul carnavalesc, evoluează, însă, de-a lungul acelorași coordonate, mascarada identitară fiind plasată în cadre narrative care sunt întotdeauna simțite ca necesare. Rescrierea istoriei personale ca parte a celei naționale, ingredient principal al construcției identității, corespunde formulării problemei identității în termenii proliferării cunoașterii narrative anunțate de Lyotard. În etapa actuală, târzie, a postmodernității, aceasta presupune asumarea conștiinței dispariției marilor povestiri și generează o atitudine de constructivism narativ local ale cărui ingrediente principale provin din raportarea creativă la formele canonice ale trecutului. Este vorba de un artificiu estetic despre care nu putem spune, de fapt, în ce măsură caracterizează și o stare de spirit, o așa-numită “condiție postmodernă” despre care am putea vorbi astăzi.

Concluziile pe care le-am putea trage în urma unui studiu despre postmodernism și postmodernitate par, în schimb, mai evidente după 11 septembrie 2001 decât ar fi fost înainte. Dacă încă nu putem afirma, cu mâna pe inimă, că postmodernismul a ajuns într-un stadiu în care s-a redizolvat în canonic – experimentul retrospectiv ducând la o reinventare a autorității în cultură –, putem, fără îndoială, să spunem că, după atacul terorist asupra turnurilor gemene ale lui World Trade Center din New York, întreaga lume a înregistrat o reîntoarcere la o gândire de tip canonic, tradiționalist, a cărei siguranță verificată părea mai solidă decât cuceririle eliberatoare ale condiției postmoderne. Această reîntoarcere la canonic nu exclude reafirmarea unor forme de gândire altădată considerate de mult depășite, cum ar fi asocierea dintre spațiul politic și cel religios. În cazul particular al culturii americane, prima reacție de după 11 septembrie – abordarea pretudindeni a steagului național, într-o afirmare a patriotismului a cărei fervoare mergea mână în mână cu motto-ul “Dumnezeu să apere America” – nu numai că le-a reamintit americanilor că se trag dintr-un proiect național cu puternice fundamente religioase, cel al puritanilor. Ea a atras atenția lumii întregi că, din moment ce răspunsul la manifestări fundamentaliste nu poate fi, chiar și în ziua de azi, decât tot o ripostă de tip fundamentalist, poate că oamenii n-au dobândit încă acea înțelegere a ideii de libertate pe

care credeau că o au și poate că, de fapt, libertatea nici nu e posibilă în absența unor reguli stricte, care pot fi acceptate sau respinse.

Întoarcerea către tradiționalism vizibilă în arte reafirmă, fără îndoială, plăcerea pentru canonic, pe care experimentul retrospectiv o prevestea de multă vreme, dar care capătă acum dimensiunile unei întoarceri, după obosite încercări, la mai vechea și plăcuta siguranță a clasicilor. Cât despre literatură, plăcerea cititului, în măsura în care mai există, este, în zilele noastre, în mare măsură, posterioară impulsului stârnit de alte forme de artă (susținute din ce în ce mai mult de tehnici digitale și de contribuția Internetului), cum ar fi filmul. Într-adevăr, câți dintre cititorii cultivați ai zilelor noastre nu și-au oprit pentru prima dată atenția fie asupra unui clasic ca *Lord of the Rings* (*Stăpânul inelelor*) de J.R.R. Tolkien, fie asupra unor produse ale imaginației și umorului contemporan ca *Bridget Jones's Diary* (*Jurnalul lui Bridget Jones*) de Helen Fielding sau *Harry Potter* de J.K. Rowling, de-abia după ce au văzut ecranizările acestora?

Afirmăm în continuare că acesta nu poate fi un capitol concludiv în toată puterea cuvântului, ci doar o schiță, un avertisment privind necesitatea, dar, deocamdată, dificultatea extremă, chiar imposibilitatea oricăror concluzii. Ne-ar plăcea să tragem linia, după toate abordările textuale de mai sus, și să spunem că, într-adevăr, cultura postmodernă, obosită de fragmentarul incomod care s-a instituit în cadrul său de câteva decenii, se îndreaptă către o reafirmare a autorității, tânjind după o a doua inocență. Că această a doua inocență generează noi reformulări canonice care ne-ar putea garanta o stabilitate formală, o coerență care să restabilească în artă primatul unor reguli estetice a căror abolire este nu numai expresia morții artei, ci și reflectarea în oglindă a unei crize de identitate pe care condiția carnavalescă a sinelui postmodern nu o poate rezolva decât parțial.

Din păcate, însă, produse artistice cum ar fi romanele de mai sus, care ar putea susține o astfel de teorie, sunt contemporane cu manifestări care celebrează, apocaliptic, fragmentarul, disoluția identității, spargerea canoanelor, moartea artei. Asumându-ne, încă o dată, imposibilitatea generalizării, putem continua să teoretizăm reîntoarcerea canonului pe exemple locale, generate de opțiuni auctoriale individuale și nicidecum de curente culturale sau de manifeste, ca pe vremea modernismului care, nici azi, nu încetează să ne fascineze. Dacă evoluția artelor contemporane (să le numim astfel pentru a evita, acum, la sfârșit, din *political correctness*, chiar și generalizarea termenului estetic

de “postmodernism”) se îndreaptă către o reinventare a canonului, dincolo de simpla reinterpretare a formelor trecutului – care să reconcilieze criteriile estetice cu politici și realități multiculturale ce țin de evoluții ale societății ce nu mai au cale de întoarcere – vom afla, fără îndoială, destul de curând.

## Abstract

# The Postmodern Condition: Towards an Aesthetic of Cultural Identities

This study approaches the late, contemporary stage of postmodernism, which rejects the excess of fragmentariness and the ironical acceptance of a crisis of form, making an attempt at unification by reinterpreting the consecrated canons of the past. Therefore, my intention has never been to analyse postmodernism in its totality, nor to come up with an exhaustive description of the postmodern phenomenon as it manifests historically in the post-war age. My interests relate more to the ways in which the symptoms of this cultural age, marked by the decadence and identity crisis characteristic to “the postmodern condition”, have been surpassed. As such, the concept of “late postmodernism” used in this study doesn’t necessarily refer to a late chronological age of postmodernism, but rather to a certain mature, postfragmentary version of it, a decidedly post-war, post-revolutionary version, manifested since the ‘60s, but which proliferates in the past few years.

This late postmodern stage is characterised by reinterpretation, being different from other current trends in fiction and, also, different from “classical” postmodernism (as described by Ihab Hassan, for example<sup>1</sup>). Late postmodernism brings some cultural constants back and it also assumes decadence, unframing, subversion and alteration of canonic rules. My thesis is that reinterpretation – a cultural outcome of the wish to surpass identity crisis by masquerade and fiction as history or biography – is an attempt to return to the canon (now mimed by recycling some past cultural forms) via reconstructive experimentation. These so-called “roots of the postmodern” are mostly transitory periods, situated between one age and another, marked by decadence and identity crisis. By the original-mask double (the king-fool double, authority and its subversion) they prefigure the fatally dual nature of postmodernism and, especially, of late postmodernism. The latter is, indeed, connected to the technical progress of

---

<sup>1</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987. Ihab Hassan describes postmodernism by evaluating the way in which it evolved from modernism, whose features it takes over with some changes. These features are: urbanism, tehnologism, dehumanization, primitivism, eroticism, antinomianism, experimentalism. The fact that none of the

contemporaneity but, at the same time, it looks back nostalgically, towards more stable cultural ages.

The nostalgia for authority in culture, devalued as a result of the crisis of essence and of the generalisation of simulacra, is a projection of postmodern identity crisis in arts. Thus, what Jean-François Lyotard called “the postmodern condition”<sup>2</sup> in the ‘70s now becomes a hybrid, a series of entities which manifest themselves as masks/roles on a stage of everyday life where identity is constructed differently each time, under the impact of the context. This happens via strategies that combine the fictional dimension – the need to rewrite history, especially the personal one – with the theatrical dimension, by performatively adopting character-masks taken over from consecrated cultural contexts, or narrative details whose underlying meanings relate to previous historical and cultural moments.

As such, I have been trying to construct (with all the implications of this term as used by Brian McHale in his book *Constructing Postmodernism*<sup>3</sup>) a triangular model. This model is meant to explore the multiple varieties of reinterpretation of European cultural and political canons, from a double spatial-temporal perspective. The examples used come almost exclusively from the English-language arena, not in order to set the *lingua franca* status of English as an absolute, but with a view to building a model of canon reinterpretation within spaces that, unified as they are by this language, are culturally and politically related to the British (Empire) canon. Also, the main stress falls on the novel, approached from a comparative cultural perspective meant to situate it within the context of the other arts. This is part of an attempt at aesthetic generalisation, which, again, is aware of the multiple crises that affect postmodern artistic judgment, just as the postmodern concept of the work of art.

This triangular model starts from contemporary British fiction, in the context of which the reinterpretation of past cultural ages, invested with canonic authority, is a

---

features of modernism is missing is an argument for the fact that postmodernism is continuity and not break with tradition.

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit, 1979. Lyotard defines the postmodern condition as the condition of knowledge in the most developed societies, characterised by the crisis of metanarratives (“*les grands récits*”), as well as a dispersion of the narrative function into a multitude of “micronarratives” (“*les petits récits*”). Thus, reality comes to be represented not by systems, but by a pragmatics of linguistic particles, which reveals the constructed, language-dependent character of reality. This is also going to be one of the main concerns of this study.

<sup>3</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1992.

central authorial gesture. This gesture marks a search for postmodern identity in periods such as the Victorian age (*The French Lieutenant's Woman* by John Fowles<sup>4</sup> and *Possession* by A.S. Byatt<sup>5</sup>) or Restoration (*Restoration* by Rose Tremain<sup>6</sup>). In relation to this, contemporary Indian fiction in English, written in India or (as in the case of Salman Rushdie) even in Britain, implies a double reinterpetive gesture: of the imperialist cultural canon imposed in whole centuries of colonisation and of its own history and tradition. Both are questioned by Rushdie in *Midnight's Children*<sup>7</sup> and *The Satanic Verses*<sup>8</sup>.

The third situation is that of the reinterpetive act occurring in late postmodern American literature, which is the more interesting as, in a way, it brings together the two previous perspectives. America at the same time appears as an alter-ego of Britain, in the sense of the competition for political and cultural authority, and as a postcolonial culture which has long been emancipated from, but which still relates to the European cultural canon, in its present effort to redefine and re-approach its own tradition. Thus, the textually pastichising, 18<sup>th</sup> century novel-like nature of the retrospective postmodern experiment in *Mason & Dixon* by Thomas Pynchon<sup>9</sup> strongly supports the idea of reinterpretation. *Once Upon a Time. A Floating Opera* by John Barth<sup>10</sup>, in its turn, focuses on personal and professional biography in its reinterpetive act. This apparent self-plagiarising gesture of his first successful novel, *The Floating Opera*, is innovative in its transformation of personal reality into a fiction which, as regards its relation to truth, stands on a par with novel writing.

It is important to stress the fact that this kind of approach is not part of an attempt to restore a Eurocentrism which has long been out of date. It relies on the idea that Europe is an archetype of the very idea of cultural canon and that any discussion of the attempts to deconstruct/reconstruct the canon must start from the analysis of Europe's positions in relation to itself and, also, in relation to non-European cultural movements, given the multiculturalism and globalization of today's world. The present-day

---

<sup>4</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, London: Triad/Granada, 1981, c1969.

<sup>5</sup> A.S. Byatt, *Possession: A Romance*, London: Chatto & Windus, 1990.

<sup>6</sup> Rose Tremain, *Restoration*, Chicago: World Book, 1990.

<sup>7</sup> Salman Rushdie, *Midnight's Children*, London: Vintage, 1995.

<sup>8</sup> Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, Dover, Delaware: The Consortium, 1992.

<sup>9</sup> Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, London: Vintage, 1997.

<sup>10</sup> John Barth, *Once Upon a Time. A Floating Opera*, London: Sceptre, 1994.

fascination of Western culture – with all its excess of analysis, which results in postmodern fragmentariness – for Oriental spaces, with their integrative capacity, represents an attempt to surpass this very fragmentariness, by miming alterity.

This study starts with a theoretical chapter entitled *European/Non-European Versions of Postmodern Identity*, which exposes the triangular model described above. By virtue of the same construction based on reinterpetive models, European cultures are projected along the temporal dimension (the reinterpretation of its own tradition), and non-European ones are mainly projected along the spatial dimension (implying a certain attitude with respect to the European model). This is, however, doubled by the retrospective temporal experiment. The second part of the chapter, entitled *Postmodernism and crisis*, expands upon the idea of identity crisis and the narcissistic pathology associated – as Stephen Frosh shows – with the postmodern condition.<sup>11</sup> The aesthetic projection of this identity crisis is a tension in the relationship between reality and its representation, as well as between form and content in arts. The strategy adopted in order to at least temporarily cure this crisis is identity masquerade – accepting the self as a collection of contextualised roles, as shown, on a sociological level, by Erving Goffman<sup>12</sup> –, whereas on the artistic level it implies carnivalesque mimicry, performing the canon (in the absence of the latter's essentialist motivations).

The second chapter of this study – entitled *Interactions Between Mass Cultures and Elite Cultures: Cultural Canons Between Deconstruction and Reconstruction* – focuses on the contemporary status of the canon. This chapter looks at the present-day status of the work of art, starting from the carnivalesque character of the postmodern aesthetic in order to analyse contemporary negotiation of the limits between mass cultures and elite cultures. My argument starts from the museification of the work of art, pointed out by Martin Heidegger as early as the beginning of the 20<sup>th</sup> century<sup>13</sup>, followed by the transformation of the work of art into consumption goods. The exchange value of these goods becomes an indicator and even a substitute of aesthetic value, which goes hand in hand with the crisis of essence. We thus come to repetitiveness – see Andy Warhol's infinitely reproduced Campbell soup and Coke cans, as well as Marilyn

---

<sup>11</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, London & New York: Routledge, 1991.

<sup>12</sup> Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, 1959.

Monroe's portrait, a symptom of human identity transformed into its own image. Moreover, there is a kind of legitimation of Kitsch, by way of the carnivalesque and its relation to popular culture, as suggested by John Docker<sup>14</sup>. Beyond the violation of aesthetic laws – an aesthetic “guilt” which no longer holds valid – Kitsch is nowadays accepted as a variety of art preferred by a certain category of people as meant exclusively for the pleasure of consuming rather than educated aesthetic pleasure. Not any non-conservative attitude towards the canon, however, has to be Kitsch. Reinterpretation, going hand in hand with ways to create multiple offer (of, therefore, reconciling the aesthetic with the requirements of consumerism) makes it possible to formulate the artistic product in accordance with several levels of reception, thus at the same time meeting several expectation horizons and artistic aims. Reinterpretive attitudes, such as the painting *Le bouquet tout fait* by René Magritte (a remake of another painting, *Primavera* by Botticelli), are also frequent in the theatre, music, film and, last but not least, in fiction.

The three following chapters approach the three angles of the triangle in turn. They stand for the practical demonstration of the way in which the combination of theatricality and fiction experiments a possible return to continuity and, therefore, to the canon. The first of these three chapters, *Mask and the Flight Backwards: European Postmodernism and the Reconstruction of the Past*, explores – as Patricia Waugh puts it<sup>15</sup> – postmodernism as continuity rather than break with tradition. It makes present and visible themes and motives previously perceived as subversive, so that, in contemporary arts, they are relevant precisely because of that. This continuity, accomplished by virtue of romantic-minded aesthetic options (wherfrom postmodernism takes over a certain “crisis mentality”, says Waugh) is part of an older preoccupation for the understanding of otherness, for the way in which “the other” can be conceived of and made coexist with a truthful schema of the self.

The negotiation between *Truth* and *truths* is the main topic of a subchapter which explores the textual-rhetorical strategies that contribute to the creation of discourses

---

<sup>13</sup> Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București: Humanitas, 1995.

<sup>14</sup> John Docker, *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

<sup>15</sup> Patricia Waugh, *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, London & New York: Edward Arnold, 1992, p. 3.



perceived as true. The relationship between history and fiction is negotiated in the same terms. In postmodernism, we are therefore talking about constructed, simulated truths, rather than an objective, rationally approachable reality, even when it comes to history. It is in such a transitional position – in between reality and fiction – that we need to place that novel genre which Linda Hutcheon calls “historiographic metafiction”.<sup>16</sup> This genre uses self-reflexivity as a way to question both the assumptions of the realistic novel and the ones of narrative history. What is actually debated is the possibility to know the past and, through it, the present, since the two of them are brought together by the “creative anachronism” method (Brian McHale). The truth that the author is interested in is thus not the historical truth of the respective age, but a truth (or truths) about the present as seen through the eyes of that past and in full awareness of its constructed, rhetorical, theatrical nature.

In its reinterpetive act, postmodernism mainly goes back to certain ages which, as compared to others, preclude it in the sense of that already mentioned crisis mentality. This goes hand in hand with the fascination of madness, the schizophrenic obsession of otherness and of the double. Such roots, therefore, are to be found in romantic-minded ages, with decadent suggestions, taken over by postmodernism in terms of the constructed nature of the subjective representation of reality out of its own deconstructed elements. It is in such roots that the fantastic – or, rather, magical realistic – dimension of postmodern imagery is to be found. The bridge between them is one of the modernist trends, whose discourse has actually survived, in postmodernist guise, up to our days: surrealism.

The reinterpetive act of postmodern fiction, therefore, tends to focus either on ages that stand for cultural authority, meant to be deconstructed – such as, in British culture, the Victorian age (as in *The French Lieutenant's Woman* and *Possession*) –, or ages that, on the contrary, question this authority (*Restoration*).

*The French Lieutenant's Woman*, one of the earliest examples of historiographic metafiction, is, first of all, experimental metafiction. Indeed, a significant part of the authorial discourse is dedicated to the process of novel-writing itself, by deconstructing and reconstructing Victorian convention. The novel places the Victorian condition face

---

<sup>16</sup> Linda Hutcheon, ‘Historiographic Metafiction: “The Pastime of Past Time”’, in *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge. 1995, pp. 105-123.

to face with the postmodern one by means of the author's comments. The author takes advantage of his editorial omniscience, using subtexts, puns and metalanguage, with the obvious intention to actually comment on the latter. This is actually the motivation of creative anachronism, which places Sarah, with her postmodern psychology, in the Victorian age. The Victorian identity canon is thus dismantled, while suggestions are made about contemporary constructions of otherness on a parallel temporal level.

This parallelism (further explored by Harold Pinter in the script of the film made after Fowles's novel) is explicitly achieved in *Possession* by A.S. Byatt. If Fowles is interested in the way in which the Victorian age conceived of the relationship between love, marriage and individual freedom, Byatt studies the impact of the same coordinates on the construction of the characters' identity. In her case, though, the access to history is mediated by the written text. Moreover, the relationships among characters, as well as the author function, are dramatised on the two temporal levels of action. Thus, the identities of the two contemporary literary critics, Roland Michell and Maud Bailey, contain, in their very structures, the identities of the two Victorian poets whose work they are doing research on, Randolph Henry Ash and Christabel LaMotte. The fact that the two poets are built as historical characters (without actually being so), following the model of the Browning couple, negotiates its assumption of truth at the interface with the aesthetic truth of pages upon pages of poems and letters. The female self is, just as in Fowles's novel, placed under the sign of melancholia, a codification of otherness whose late romantic tones – doubled by the Pre-Raphaelite imagery – are manifested in Christabel/Maud's mythical alter-ego, the fairy Melusina.

Madness as otherness is approached from the perspective of the Fool as trickster in *Restoration* by Rose Tremain, which also dramatises the gender distinction between the author and the character-narrator, Robert Merivel. The Fool-trickster is the ludic variety of clinical madness as theorised by Michel Foucault and exemplified in this novel by Katharine, the mad woman whom Merivel has to marry as a punishment for having made himself guilty of *hybris* against authority (the Fool's wish to replace the King). The *Stultifera Navis* motif actually dominates the whole decadent world of British Restoration, a carnivalesque society, in which all rules are disobeyed by the King himself to begin with. His royal greatness is projected over the Whitehall universe, which the Fool, in his wish to be on a par with the King, replicates in his Bidnold residence. The

blatant theatricality of this world, with its quasi-official looseness of morals, with masquerade ranking as truth, expresses the duality of identity on two temporal levels in an even more efficient way than the narrative one in *The French Lieutenant's Woman* and *Possession*. Indeed, Merivel's Fool's identity is made of oppositional masks, of which one loves the King, the other one deconstructs this love; one loves Celia, the other cannot find a female correlative other than in abject embodiments, such as Katharine or Rosie Pierpoint.

The Fool figure becomes the more interesting as it offers efficient staging means within the postcolonial theatre – a “theatre of envy”, as René Girard would put it –, dominated by mimetic desire. Contemporary Indian fiction in English (which at the moment is extremely rich and interesting) emerges in the border space between East and West (in a Third Space, in Homi Bhabha's sense). A kind of mirror-version of European historiographic metafiction is thus achieved. But, at the same time, postcolonial fiction opposes the western one, it is a reaction against western canon by means of the very language of the Empire, English. This is actually the function of the narrative act, placed under the sign of Scheherazade (storytelling for survival): to recuperate the relationship between self and space, as well as between self and time. In Peter Brook's *Mahabharata*, this is done by the archetypal scribe, Vyasa, who has the oral tradition of the epic written down. This intercultural, international version of the traditional Indian epic, which triggered some protest on the part of Indian scholars (who charged it with lack of authenticity) is, in fact, an experiment meant to show the extent to which myth can be relevant beyond the culture that produced it. The theatrical character of this intercultural dialogue is thus a way to use the relevance of myth in order to analyse the structures of contemporary identity.

Contemporary Indian fiction in English (written in India or outside of it, by authors often adopted by other national literatures) reflects the coexistence of the theatrical dimension with the narrative one. It also shows that archetypal structures offer consistent ways to deal with contemporary-minded characters. This kind of experiment is extremely rewarding in novels such as *Red Earth and Pouring Rain* by Vikram Chandra<sup>17</sup>, *The Thousand Faces of Night* by Githa Hariharan<sup>18</sup>, *A Buddha of Suburbia* by

---

<sup>17</sup> Vikram Chandra, *Red Earth and Pouring Rain*, London and Boston: Faber & Faber, 1995.

<sup>18</sup> Githa Hariharan, *The Thousand Faces of Night*, London: Penguin, 1992.

Hanif Kureishi<sup>19</sup>. These novels explicitly pose the issue of identity in the contact (English-language) space between eastern and western identities, negotiated through each other.

In Salman Rushdie's case – of which most relevant are *Midnight's Children* and *The Satanic Verses* – India problematizes its marginal status as an ex-colony, as such reformulating the British canon. On the other hand, however, its own tradition is seriously questioned, getting as far as delicate, untackled issues such as Muslim fundamentalism in *The Satanic Verses*. The events told become, in the sense used by Stephen Frosh, “selfobjects”<sup>20</sup>, which come to underlie the coherence of the self. The broken mirror metaphor, in *Midnight's Children*, unifies the approach to history (the story of the nation) with the main character's biography, which thus becomes emblematic for the former.

*Midnight's Children* uses magical realism to encode postcolonial identity experience and to reconcile the history of the nation with personal history. Saleem Sinai – the main character and also the authorial voice – was born, like 1000 other Indian children (1001 being a number which immediately triggers a Scheherazade-related significance) at midnight, on the 15<sup>th</sup> of August 1947, India's independence day. Thus being “handcuffed to history”, Saleem's life allegorically unfolds in parallel with that of his new country. His personal traumas are projections of the traumas that mutilate the body and soul of his country. Identity construction thus becomes an act of responsibility, which opposes exclusive western individualism. The final comment on the chances of independent India Rushdie makes – for which Indian patriots accused him of pessimism – is Saleem's death.

An important factor of the discussion initiated by Rushdie with respect to the validity of Indian taboos is religion. In *Midnight's Children*, religion comes up as a compromise solution, with a blue-skinned Jesus who does come closer to the understanding of Krishna-worshippers. But it also stands for the aim of all attacks against fundamentalist canons in *The Satanic Verses*. In this latter novel, the topic of exile is to be approached as, on the one hand, the exile of the postcolonial migrant from his motherland and, on the other hand, the exile of the postmodern subject from

---

<sup>19</sup> Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, London: Faber & Faber, 1990.

himself/herself. The metamorphoses undergone by the two characters, Saladin Chamcha and Gibreel Farishta – into a devil and into an angel – as they are falling from the plane which brings them to England (and whose name, *Bostan*, reminds us of one of the gardens of Paradise) dramatise, in a magical realist key, the western constructions of good and evil and the topic of the abjected postcolonial immigrant. Accents of melodrama are also introduced, in tune with the characters' acting for a living. This is a narrative pretext for Rushdie to practice postmodern irony. The episode of the satanic verses, which has been read as offensive to Islamic fundamentalism, actually introduces the motif of the return to India (possible only from Saladin's perspective, initiated into both good and evil as he is). This return is the only reconciliation possible between the two opposite spaces, in full awareness of the inoperability of all dichotomies, in a postcolonial Third Space which actually also corresponds to postmodern identity.

The chapter entitled *Old Worlds/New Worlds: The Self-Reflexive Novel and the Act of Defining Postmodern American Identity* analyses the position of American culture in a relation of otherness with respect to Europe and, also, with respect to its own tradition. America is at the same time an alter-ego of the imperial centre of authority (Britain) and a former colony. As such, it negotiates the contemporary perception of its own myths (exceptionalism in the country of all possibilities, the fortunate mixture of democracy and individualism) by way of a simultaneous reconsideration of its own tradition, as well as of the European one. Thus, *Mason & Dixon* by Thomas Pynchon<sup>21</sup> is set in the colonial period of America and the text contains repeated subversive allusions with respect to British domination. However, the novel is a pastiche of 18<sup>th</sup> century British novel-writing style, which is a way of passing ironic judgment on colonial America itself.

My analysis starts from the interplay between black humour and metafiction pointed out by Tony Hilfer in postmodern American fiction<sup>22</sup>. I am interested in showing the way in which the latter prevails in this late stage, in the guise of historiographic metafiction. The two examples chosen, *Mason & Dixon* by Thomas Pynchon and *Once Upon a Time. A Floating Opera* by John Barth, are meant to illustrate

---

<sup>20</sup> Stephen Frosh, *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, London & New York: Routledge, 1991.

<sup>21</sup> Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, London: Vintage, 1998, c1997.

the two above-mentioned hypostases of American culture brought to the fore by postmodernism: the challenging of British tradition (by stylistic pastiche) in the former and self-pastichising – a climax of authorial individualism, which proclaims itself as tradition – in the latter.

These two categories of spatial-temporal stagings characterise postmodern American fiction, which seems to have a much more acute consciousness of alienation than British fiction reflects. If in the latter there is a positive, constructive dimension of masquerade, the former seems to have completely assimilated the Vladimir and Estragon condition of human existence. Tramp figures and the motif of the road (as a failed pilgrimage) are very frequent not only in fiction (*The End of the Road* by John Barth, 1958, *On the Road* by Jack Kerouac, 1957, *Slaughterhouse-Five* by Kurt Vonnegut, 1969, with his main character, significantly named Billy Pilgrim), but also in the theatre and film of the '60s and '70s, with their postmodern apocalypticism and its evasive attitudes, its constructions of alternative spaces. The central image of the circus ship in *The Floating Opera* by John Barth takes over the old motif of life as theatre, transforming it – in sheer postmodern key – into a representation of the world as an “alternative image”, as a construct whose frailty results from its floating, negotiated nature. This floating character of life can be followed along Barth's whole career, between a literature of exhaustion and a literature (with an obvious reinterpretive potential) of replenishment.

The novel *Mason & Dixon* by Pynchon is analysed in the section entitled *Histories without Binary Oppositions*. History is here approached in terms of problematising dividing lines, which are in the novel symbolised by the central image of the Mason and Dixon line. This line is initially the border between Pennsylvania and Maryland, but later comes to be perceived as the border between North and South and, ultimately, between a whole series of fundamental oppositions in the history of America: slavery/freedom, dependence/independence, tradition/innovation, nature/culture etc. All these melt within a continuity of storytelling that suggests the world-creating importance of the narrative act, by way of the traditionally consecrated story-within-the-story convention. Reverend Cherrycoke, the narrator voice, reminds us of Scheherazade in more than one way. But here the stress doesn't fall on survival and on the narrator as the

---

<sup>22</sup> Tony Hilfer, *American Fiction since 1940*, London & New York: Longman, 1992, pp.98-164.

main character in the plot, but, rather, on the idea of the story as artifact. This feeling is increased by the bigger distance (from the perspective of the narrator as a secondary character) from his created narrative thread, with all the assumption of the truth of the events narrated (which is also part of the convention). On the other hand, the fact that Cherrycoke is placed under suspicion of madness – supplemented by the comedy-couple aspect of melancholy Mason and funny Dixon – makes the events sound debatable. Indeed, we don't know for sure if they really happened or if they are the invention of Cherrycoke, or, maybe, they were staged by Mason and Dixon, Pynchon's postmodern characters. This doubt is actually the novel's way to transcend binary oppositions, conventions and prejudices whose damaging character Mason and Dixon later discover in the meanings acquired by their dividing line.

*Once Upon a Time. A Floating Opera* by John Barth is the last example used in this study, which is justified by its character as a (not necessarily happy) conclusion to retrospective postmodern experimentation. The excessive use of reinterpretation, the rewriting of "objective" history from so many perspectives inevitably leads to the loss of significance and, ultimately, of the very interest in history. Moreover, the last stage of the overlapping between the history of the nation and personal history, under the sign of reinterpretation, is the exclusive final option for personal history. Out of some sort of decadent romantic impulse (which is there in the subconscious of the postmodern author, interested in multiple offer), the latter projects its data onto the external world. This is what happens in *Once Upon a Time*, in which Barth, starting – as clearly suggested by the title – from his first successful novel, *The Floating Opera*, takes self-reflexive pastiche as far as self-plagiarism. This voyage at sea, which the author-narrator-character embarks on, together with his wife, by virtue of a complete erasure of the borders between reality and fiction, reiterates the motif of the journey of discovery. Barth has already used this motif (in *The Last Story of Somebody the Sailor*, for instance). The parallel between storytelling and travelling makes a clear connection to Scheherazade, Barth's alter-ego in so many of his writings (especially *Chimera*). This apparent rewriting of the novel *The Floating Opera* thus becomes a carnivalesque mixture of memories, reflections on the process of writing his own novel, as well as aesthetic considerations, which, unfortunately, seem to be closer to the pre-interpretive stage of exhausted literature than *The Floating Opera* was. If a possible new canon were to rely

on this kind of ad-hoc coherence, this chaotic flux of consciousness which infinitely rewrites older lives and stories, this is a difficult thing to say. Barth – whose next novel, *On with the Story*, rewrites another of his previous novels, *Lost in the Funhouse* – seems to plead for this idea.

Any conclusion to this study can only start from admitting the impossibility – or, at least, the difficulty, at this time – to draw any categorical conclusions as to where the retrospective postmodern experiment is heading to. The symptoms of the reinterpreted gesture of late postmodernism seem to be pointing out to an attempt – in many ways – to restore a coherent, canon-like artistic order. The theatrical, carnivalesque nature of this experiment is, no doubt, the result of an acute identity crisis, still unsolved in a world that is living its fragmentariness on all levels. As such, the experiments analysed in this work can be read as local attempts, generated by individual authorial options, to restore canonic forms and aesthetic values (be it under the sign of staging), without which arts would be incapable of overcoming the apocalyptic crisis that postmodernism – even in this late stage – is still in. If we are indeed heading to a new cultural canon and which its coordinates are going to be, this is something that, no doubt, we are going to find out soon.



# BIBLIOGRAFIE

- Adair, Gilbert. *The Postmodernist Always Rings Twice: Reflections on Culture in the '90s*, London: Fourth Estate, 1992.
- Adams, Barbara & Stuart Allan (ed.). *Theorizing Culture: An Interdisciplinary Critique after Postmodernism*, London: UCL Press, 1995.
- Adorno, Theodor W. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, London & New York: Routledge, 1991.
- Ahmad, Aijaz. *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, London & New York: Verso, 1992.
- Ahmed, Sara. *Differences that Matter: Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Alexander, Marguerite. *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, London: Edward Arnold, 1990.
- Alexandrian, Sarane. *Surrealist Art*, London: Thames and Hudson, 1970.
- Ali, Tariq. *The Clash of Fundamentalisms*, London & New York: Verso, 2002.
- Almagro, Manuel, José Carnero, Brian Crews, Jesús Lerate (ed.). *Postmodernisms: Those Were the Days? Prospects and Retrospects*, în *Philologia Hispalensis*, XIII/2, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, Sevilla: Editorial Kronos, 1999.
- Alsen, Eberhard. *Romantic Postmodernism in American Fiction*, Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Altieri, Charles. *Postmodernisms Now: Essays on Contemporaneity in the Arts*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998.
- Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*, London Verso, 1998.
- Anderson, Walter Truett (ed.). *The Fontana Post-Modernism Reader*, London: Fontana/Harper Collins, 1996.
- Appignanesi, Lisa (ed.). *Postmodernism*, London: Free Association Books, 1989.
- Appignanesi, Lisa and Sarah Maitland (ed.). *The Rushdie File*, London: Fourth Estate, 1989.
- Appignanesi, Richard, Chris Garratt, Ziauddin Sardar, Patrick Curry. *Introducing Postmodernism*, Duxford: Icon, 1999 c1995.

- Aristotel. *Poetica*, în J. Barnes, ed., *The Complete Works of Aristotle*, Princeton, NJ, 1984.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*, în *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1971.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double, suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris: Gallimard, 1964.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*, trad. Victor Corti, London: Calder, 1993.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (ed.). *The Postcolonial Studies Reader*, London & New York: Routledge, 1995.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (ed.). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London & New York: Routledge, 1989.
- Ashley, Kathleen, Leigh Gilmore, Gerald Peters (ed.). *Autobiography & Postmodernism*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London: Routledge, 1997.
- Austin, J.L. *How to Do Things With Words*, Oxford & New York: Oxford University Press, 1975.
- Bakhtin, Mikhail M. *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson și Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barth, John. *The Floating Opera*, în *The Floating Opera and The End of the Road*, New York: Anchor Books/Doubleday, 1988.
- Barth, John. "The Literature of Replenishment", *Atlantic Monthly*, ian. 1980.
- Barth, John. *Once Upon a Time. A Floating Opera*, London: Sceptre, 1994.
- Barth, John. *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997 c1984.
- Barth, John. "Chimera" ("Dunyazadiad"), în Paula Geyh, Fred G. Leebron și Andrew Levy, ed., *Postmodern American Fiction*, New York: Norton, 1998, pp. 416-443.

- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Stanford University Press, 1988.
- Baudrillard, Jean. *Fatal Strategies*, trad. de Philip Beitchman și W.G.J. Niesluchowski, ed. Jean Fleming, London: Pluto, 1999.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth. *Reinventing the Family: In Search of New Lifestyles*, trad. Patrick Camiller, Cambridge: Polity, 2002.
- Bercovitch, Sacvan. *The American Puritan Imagination: Essays in Revaluation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Bercovitch, Sacvan. *The American Jeremiad*, Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- Bercovitch, Sacvan. "The Rites of Assent: Rhetoric, Ritual and the Ideology of American Consensus", în Girgus, Sam B. (ed.), *The American Self: Myth, Ideology and Popular Culture*, Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1981.
- Berger, Arthur Asa (ed.). *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society*, Walnut Creek, California: AltaMira Press; London: Sage, 1998.
- Berger, Arthur Asa. *Postmodertem for a Postmodernist*, Walnut Creek, Calif. & London: AltaMira, 1997.
- Bernard, Catherine (ed.). *Postmodernism*, Lisse: Swets & Zeitlinger, 1997.
- Berry, Philippa & Andrew Wernick (ed.). *Shadow of Spirit: Postmodernism and Religion*, London: Routledge, 1992.
- Bertens, Hans & Douwwe Fokkema (ed.). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam: J. Benjamins, 1997.
- Best, Steven & Kellner, Douglas. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, London & Basingstoke, 1991.
- Bhabha, Homi (ed.). *Nation and Narration*, London: Routledge, 1990.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994.
- Bibby, Michael. *The Vietnam War and Postmodernity*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 2000.
- Bigsby, Christopher. *Writers in Conversation with Christopher Bigsby*, vol. I și II, Norwich, EAS Publishing, University of East Anglia, 2000.

- Birringer, Johannes H. *Media and Performance: Along the Border*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Blau, Herbert. *The Eye of Prey. Subversions of the Postmodern*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Bignell, Jonathan. *Postmodern Media Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, London: Macmillan, 1994.
- Boer, Inge, Annelies Moors & Toine van Teeffelen (ed.). *Changing Stories: Postmodernism and the Arab-Islamic World*, Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 1995.
- Bondi, Victor (ed.). *American Decades: 1970-1979*, Detroit: Gale Research, 1995.
- Bondi, Victor (ed.). *American Decades: 1980-1989*, Detroit: Gale Research, 1995.
- Boyle, T. Coraghessan. "The Great Divide", în *The New York Times Book Review*, 18 mai 1997.
- Boyer, Paul S. et. al. *The Enduring Vision: A History of the American People*, Lexington, Massachusetts & Toronto: D.C. Heath & Co., 1996.
- Bradbury, Malcolm (ed.). *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, London: Fontana, 1973.
- Bradbury, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, London: Routledge, 1991.
- Bradbury, Malcom & Temperley, Howard (ed.). *Introduction to American Studies*, London & New York: Longman, 1989.
- Brook, Peter. *The Empty Space. A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York: Atheneum, 1968.
- Brook, Peter. *The Shifting Point. Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*, London: Methuen, 1988.
- Brook, Peter. *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, London: Methuen, 1993.
- Brooker, Peter. *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, the New Modern*, London: Longman, 1996.

- Brooker, Peter & Peter Widdowson (ed.). *A Practical Reader in Contemporary Literary Theory*, London & New York: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1996.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess*, New York: Columbia University Press, 1985.
- Buell, Frederick. *National Culture and the New Global System*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London: Macmillan, 1986.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York: Routledge, 1990.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York & London: Routledge, 1997.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- Byatt, A.S. *Possession: A Romance*, London: Chatto & Windus, 1990.
- Cahoone, Lawrence F. (ed.). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, Cambridge, Mass. & Oxford: Blackwell, 1996.
- Callinicos, Alex. *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Cambridge: Polity, 1989.
- Campbell, Neal and Kean, Alasdair. *An Introduction to American Culture*, London & New York: Routledge, 1997.
- Carpentier, Alejo, “De lo real maravilloso americano”, *Tientos y diferencias*, Montevideo: Arca, 1967.
- Călinescu, G. *Pagini de estetică*, București: Albatros, 1990.
- Călinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.
- Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității*, București: Univers, 1995.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc*, București: Humanitas, 1999.
- Cârneli, Magda. “Spațiul imaginii”, în *Caiete critice: Post-Modernismul*, nr. 1-2/ 1986, București, pp. 106-114.
- Cârneli, Magda. *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, Pitești: Paralela 45, 1999.

- Certeau, Michel de. *Fabula mistică. Secolele XVI-XVII*, Iași: Polirom, 1996.
- Chandra, Vikram. *Red Earth and Pouring Rain*, London and Boston: Faber & Faber, 1995.
- Christ, Carol. "Painting the Dead: Portraiture and Necrophilia in Victorian Art and Poetry", în Goodwin, Sarah Webster și Bronfen, Elizabeth (ed.), *Death and Representation*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Cilliers, Paul. *Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems*, London: Routledge, 1998.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell, 1997.
- Copjec, Joan (ed.). *Radical Evil*, London: Verso, 1996.
- Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Counsell, Colin & Laurie Wolf (ed.). *Performance Analysis. An Introductory Coursebook*, London & New York: Routledge, 2001.
- Crowther, Paul. *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford: Clarendon, 1993.
- Currie, Mark (ed.). *Metafiction*, London & New York: Longman, 1995.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*, Basingstoke: Macmillan, 1998.
- Dash, Sudarsan. *Modernism versus Postmodernism*, Delhi: Rajat Publications, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Diferență și repetiție*, București: Babel, 1995.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane, London: Athlone, 1983 c. 1972 (Les Editions de Minuit).
- Currie, Mark. *A Thousand Plateaus*, trad. B. Massumi, London: Athlone, 1987.
- Derrida, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences", în Macksey, Richard și Donato, Eugenio (ed.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1971.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, London & New York: Routledge, 1978.

- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Derrida, Jacques. *Le foi et le savoir, suivi de Le Siècle et le Pardon*, Paris: Seuil, 2000.
- Devaney, M.J. *'Since at least Plato' and Other Postmodern Myths*, London: Macmillan, 1997.
- D'haen, Theo & Hans Bertens (ed.). *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*, Amsterdam: Rodopi, 1995.
- D'haen, Theo & Hans Bertens (ed.). *Liminal Postmodernisms: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Dickens, David R. & Fontana, Andrea (ed.). *Postmodernism and Social Inquiry*, London: UCL Press, 1994.
- Dickinson, Greg. "Movies, Memories and Merriment. Making Postmodern Spaces in Los Angeles", în *Postmodernism: Those Were the Days? Prospects and Retrospects*, *Philologia Hispalensis*, vol. XIII/2, 1999, pp. 99-103.
- Docherty, Thomas. *After Theory: Postmodernism*, London: Routledge, 1990.
- Docherty, Thomas. "Postmodern Characterisation: The Ethics of Alterity", în Edmund J. Smyth (ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London: B.T. Batsford, 1991.
- Docherty, Thomas (ed.). *Postmodernism: A Reader*, New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Domanska, Ewa. *Encounters: Philosophy of History after Postmodernism*, Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1998.
- Draga, Maria-Sabina. "Lumi vechi/lumi noi", *România literară*, No 50/ 1997, 17-23 Dec. 1997, București.
- Draga, Maria-Sabina. "Postmodernism, Commodification and the Cultural Canon", *Euresis*, București: Univers, 1997.
- Draga, Maria-Sabina. "Istории colective/memorii individuale: Amintirea palidă a munților și drumul către Anglia", studiu introductiv la *Amintirea palidă a munților* de Kazuo Ishiguro, București: Univers Enciclopedic, 1998, pp. 183-193.

- Draga, Maria-Sabina. “Londra: Festivalul Internațional de Mimă”, *România literară*, No. 8/1998, 4-10 martie, 1998, București, p.21.
- Draga, Maria-Sabina. “Narrating the Female Self in Postcolonial Discourse”, *B.A.S. - Journal of British and American Studies*, Timisoara, 1998, pp. 34-39.
- Draga, Maria-Sabina. “Despre lucrurile mărunte din India: Arundhati Roy”, *România literară*, No. 39/1998, 30 Sept.-6 Oct. 1998, București.
- Draga, Maria-Sabina. “Între patrie și exil”, *România literară*, No. 43/1998, 28 Oct.-3 Nov.1998, București.
- Draga, Maria-Sabina. “Carnavalesc și cultură de masă”, *România literară*, No. 6/1999, 17 Feb. 1999, București.
- Draga, Maria-Sabina. “Graham Swift: Postmodernism și narațiuni alternative”, studiu introductiv la *Ultima comandă* Graham Swift, București: Univers, 1999.
- Draga, Maria-Sabina. “Searching for Roots: Surrealist Dimensions of Postmodern Fiction”, lucrare prezentată la *II Seminar on Postmodernism: Those Were the Days?*, Universitatea din Sevilla, Spania, 21-23 oct. 1999, published in *Philologia Hispalensis*, XIII/2, 1999, pp. 125-130.
- Draga, Maria-Sabina. “Sheherazada, realismul magic și metamorfozele dublului: *Midnight’s Children*”, studiu introductiv la *Midnight’s Children* de Salman Rushdie, București: Univers, 2000.
- Draga, Maria-Sabina. “Exiles from Power: Marginality and the Female Self in Postcommunist and Postcolonial Spaces”, în *European Journal of Women Studies, Women in Transit*, London:Sage, 2000.
- Draga, Maria-Sabina. “Constructing the Female Self in the Migrant Postcolonial Discourse”, în *Crossing Boundaries*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 2001, pp. 121-129.
- Draga, Maria-Sabina. “Între Pakistan și Peccavistan: Sufiyya Zinobia și rușinea istoriei”, studiu introductiv la *Rușinea* de Salman Rushdie, Iași: Polirom, 2001, pp. 375-380.
- Draga, Maria-Sabina. “America lui Salman Rushdie: *Pământul de sub picioarele ei*”, studiu introductiv la *Pământul de sub picioarele ei* de Salman Rushdie, București: Polirom (sub tipar).



- Dumitriu, Geta. “Experimental postmodern în ficțiunea americană”, în *Caiete critice: Post-Modernismul*, nr. 1-2/ 1986, București, pp. 70-77.
- Dunning, William V. *The Roots of Postmodernism*, Englewood Cliffs, N.J. & London: Prentice Hall, 1995.
- Durham, Scott. *Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism*, Stanford, California: Stanford University Press, 1998.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*, Oxford: Blackwell, 1996.
- Earl, Peter E. *Lifestyle Economics, Consumer Behavior in a Turbulent World*, NY: St. Martin’s Press, 1986.
- Earnshaw, Steven. *Just Postmodernism*, Amsterdam: Rodopi, 1997.
- Eco, Umberto. *Reflections on the Name of the Rose*, London: Secker & Warburg, 1985.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Eliot, T.S. “Tradition and the Individual Talent”, în *The Norton Anthology of American Literature*, New York: W.W. Norton & Comp., 1985.
- Elliott, Emory (ed.). *The Columbia Literary History of the United States*, New York: Columbia University Press, 1988.
- Elliott, Emory (ed.). *The Columbia History of the American Novel*, New York: Columbia University Press, 1991.
- Elliott, M.W. *Postmodernism and Theology*, Leicester: Religious and Theological Studies Fellowship, 1998.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*, London: Penguin, 1973.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*, translated by Charles Lam Markmann, London: Pluto, 1986.
- Feagin, S. și Maynard, Patrick. *Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Featherstone, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage, 1991.
- Featherstone, Mike (ed.). *Body Modification*, London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2000.
- Federman, Raymond. *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany: State University of New York Press, 1993.

- Flax, Jane. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley: University of California Press, 1990.
- Fokkema, Douwe Wessel. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 1984.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Classical Age*, New York: Vintage, 1965.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*, New York: Pantheon Books, 1972.
- Foucault, Michel. *Cuvintele și lucrurile*, trad. de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu (cf. *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966), studiu introductiv de Mircea Martin, București: Univers, 1996.
- Foucault, Michel. *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, București: Humanitas, 1997.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*, London: Triad/Granada, 1981, c1969.
- Franz, Marie-Louise von. *Puer Aeternus: A Psychological Study of the Adult Struggle with the Paradise of Childhood*, Santa Monica, California: Sligo Press, 1981.
- Freedman, Barbara. *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1991.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*, New York: Norton, 1963.
- Frosh, Stephen. *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*, London & New York: Routledge, 1991.
- Gainor, J. Ellen (ed.). *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*, London & New York: Routledge, 1995.
- Gilbert, Susan M. & Gubar, Sandra. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1984.
- Girard, René. *A Theatre of Envy: William Shakespeare*, Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Girard, René. *La violence et le sacré*, Paris: Bernard Grasset, 1972.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, 1959.

- Goffman, Erving. *The Goffman Reader*, ed. de Charkles Lemert și Ann Branaman, Oxford: Blackwell, 1997.
- Green, Charles. *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001.
- Green, Geoffrey, Donald J. Greiner & Larry McCaffery (ed.). *The Vineland Papers: Essays on Pynchon's Novel*, Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1994.
- Halberstam, Judith & Livingston, Ira (ed.). *Posthuman Bodies*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Hall, James. *Hall's Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, London: John Murray, 1997.
- Hariharan, Githa. *The Thousand Faces of Night*, London: Penguin, 1992.
- Harrison, Sylvia. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987.
- Hawthorn, Jeremy. *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, London & New York: Edward Arnold, 1992.
- Heidegger, Martin. *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București: Humanitas, 1995.
- Heise, Ursula K. *Chronoschisms: Time, Narrative and Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hilfer, Tony. *American Fiction Since 1940*, London: Longman, 1992.
- Hoestery, Ingeborg (ed.). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Hoeveler, J. David. *The Postmodernist Turn: American Thought and Culture in the 1970s*, New York: Twayne Publishers, London: Prentice Hall International, 1996.
- Hoffmann, Gerhard & Alfred Hornung (ed.). *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*, Heidelberg: C. Winter, 1996.
- Hollinger, Robert. *Postmodernism and the Social Sciences. A Thematic Approach*, Thousand Oaks, California & London, UK: Sage, 1994.
- Hollinger, Robert & David Depew (ed.). *Pragmatism: From Progressivism to Postmodernism*, Westport, Conn. & London: Praeger, 1995.

- Holmes, Frederick M. *The Historical Imagination: Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*, Victoria, B.C.: University of Victoria, 1997.
- Homer, Sean. *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Cambridge: Polity Press, 1998.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens. A Study of the Play Element in Culture*, London: Temple Smith, 1970.
- Hutcheon, Linda. "The Real World(s) of Fiction: *The French Lieutenant's Woman*", în *English Studies in Canada*, 4 (1978).
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1989.
- Hutcheon, Linda și Natoli, Joseph (ed.). *A Postmodern Reader*, Albany: State University of New York Press, 1994.
- Huxley, Michael & Noel Witts (ed.). *The Twentieth-Century Performance Reader*, London & New York: Routledge, 1996.
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Ianoși, Ion. *Prefață la Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei* de Hermann Istvan, București: Ed. Politică, 1973.
- Ianoși, Ion. *Sublimul în artă*, București: Ed. Meridiane, 1984.
- Ianoși, Ion. *Nearta-Artă*, București: Cartea Românească, 1985.
- Ianoși, Ion. *Idei inoportune*, București: Cartea Românească, 1995.
- Ianoși, Ion. *Vârstele omului*, București: Trei, 1998.
- Irimia, Mihaela. *The Stimulating Difference (Avatars of a Concept)*, București: Editura Universității București, 1995.
- Ishiguro, Kazuo. "Wave Patterns", dialog cu Kenzaburo Oe, în *Grand Street*, v. 10(2(38)), 1991, University of Nebraska Press, pp. 75-89.
- Ishiguro, Kazuo. *Amintirea palidă a munților*, București: Univers Enciclopedic, 1998 (cf. *A Pale View of Hills*, 1994).

- Jack, Ian (ed.). *Granta: The Magazine of New Writing*, No. 77/ Spring 2002: *What We Think of America*.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen, 1981.
- Jameson, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, Fall, 1986.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", în Thomas Docherty, ed., *Postmodernism. A Reader*, London: Harvester/Wheatsheaf, 1995.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society", în Harrison, Charles și Wood, Paul (eds.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 1996.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1997 c1991.
- Jameson, Fredric. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London: Verso, 1998.
- Jarvis, Brian. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, London: Pluto, 1998.
- Jarvis, D.S.L. *International Relations and the Challenge of Postmodernism: Defending the Discipline*, Columbia: University of South Carolina Press, 2000.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*, London: Academy, 1978.
- Jencks, Charles (ed.). *Post-Modern Classicism. The New Synthesis*, London: Architectural Design, 1980.
- Kaplan, E. Ann (ed.) *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*, London: Verso, 1988.
- Karnad, Girish. *Three Plays (Naga-Mandala, Hayavadana, Tuglaq)*, cu introducerea autorului, Delhi: Oxford University Press, 1994.
- Kaye, Nick. *Postmodernism and Performance*, Basingstoke: Macmillan, 1994.
- Kelley, Mary. 'Taking Stands: American Studies at Century's End. Presidential Address to the American Studies Association, October 1999', *American Quarterly*, 52:1 (The Johns Hopkins University Press, 2000), pp. 1-22.

- Kellner, Douglas (ed.). *Postmodernism-Jameson-Critique*, Washington D.C.:  
Maisonneuve, 1989.
- Kellner, Douglas. *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*,  
Cambridge: Polity in association with Blackwell, 1989.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University  
Press, 1984.
- Kristeva, Julia. *Black Sun. Depression and Melancholia*, New York : Columbia  
University Press, 1989.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia  
University Press, 1982.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*, New York: Columbia University Press, 1991.
- Kristeva, Julia. *The Sense and Nonsense of Revolt*, trad. Jeanine Hermann, New  
York: Columbia University Press, 2000.
- Kureishi, Hanif. *The Buddha of Suburbia*, London: Faber & Faber, 1990.
- Kvale, Steinar. *Psychology and Postmodernism*, London: Sage, 1992.
- La Fountain, Marc J. *Dali and Postmodernism: This Is Not an Essence*, Albany:  
State University of New York Press, 1997.
- Landry, Lorraine Y. *Marx and the Postmodernism Debates: An Agenda for Critical  
Theory*, Westport, CT & London: Praeger, 2000.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism*, London: Abacus, 1979.
- Lasch, Christopher. *The Minimal Self*, London: Picador, 1984.
- Lasch, Scott. *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990.
- Lasch, Scott și Jonathan Friedman (ed.). *Modernity and Identity*, Oxford: Blackwell,  
1992.
- Lauter, Paul. *The Heath Anthology of American Literature*, ediția a 4-a, Boston:  
Houghton Mifflin, 2002.
- Lawler, Peter Augustine. *Postmodernism Rightly Understood: The Return to Realism  
in American Thought*, Lanham, Md.: Rowman and Littlefield, 1999.
- Layman, Richard (ed.). *American Decades: 1960-1969*, New York: Gale Research,  
1995.
- Lee, Theresa Man Ling. *Politics and Truth: Political Theory and the Postmodernist  
Challenge*, Albany, NY: State University of New York Press, 1997.

- Lefter, Ion Bogdan. *Postmodernism: Din dosarul unei "bătălii" culturale*, Pitești: Paralela 45, 2000.
- Leitch, Vincent B. *Postmodernism: Local Effects, Global Flows*, Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1996.
- Lentricchia, Frank & Thomas McLaughlin. *Critical Terms for Literary Study*, Chicago & London: *The University of Chicago Press*, 1990.
- Limon, John. *Writing after War: American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Lord, Geoffrey. *Postmodernism and Notions of National Difference: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America*, Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Lucy, Niall. *Postmodern Literary Theory. An Introduction*, Oxford: Blackwell, 1997
- Lyotard, Jean-François. *Condiția postmodernă*, București: Babel, 1993.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington & Brian Massumi, traducere de Fredric Jameson, Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Lyotard, Jean-François. "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", în *Critique*, no. 419, Paris, aprilie 1982.
- Madsen, Deborah L. *The Postmodern Allegories of Thomas Pynchon*, Leicester: Leicester University Press, 1991.
- Madsen, Deborah L. *Postmodernism: A Bibliography, 1926-1994*, Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Madsen, Deborah L. *Allegory in America: From Puritanism to Postmodernism*, Basingstoke: Macmillan, 1996.
- Maltby, Paul. *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Malmgren, Carl Darryl. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Lewisbury: Bucknell University Press, London: Associated University Presses, 1985.
- Mauk, David & Oakland, John. *American Civilization. An Introduction*, London & New York: Routledge, 1997.
- Măciucă, Constantin. Programul spectacolului *O trilogie antică* de Andrei Șerban, stagiunea 1990/91, Teatrul Național București.

- McConnell, Tandy (ed.). *American Decades: 1990-1991*, Detroit: Gale Research, 2001.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*, London & New York: Routledge, 1987.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1992.
- McNay, Lois. *Foucault: A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press, 1994.
- McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*, London: Routledge, 1994.
- Mee, John. "After Midnight: The Novel in the '80s and '90s", *The Oxford History of Indian Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Mihăilă, Rodica. *The American Challenge. An Introduction to the Study of American Civilization*, București: Editura Universității București, 1994.
- Mihăilă, Rodica. *Spații ale realului în proza americană*, Brașov: Concordia, 2000.
- Mihăilă, Rodica & Irina Grigorescu Pană (ed.). *Transatlantic Connections. Essays in Cultural Relocation*, București: Integral, 2000.
- Miles, Steven. *Youth Lifestyles in a Changing World*, Buckingham & Philadelphia: Open University Press, 2000.
- Mitchell, Arnold: *The Nine American Lifestyles: Who We Are and Where We're Going*, New York: Macmillan, 1983.
- Mohanty, Satya P. *Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*, Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Moore, John S. *Nietzsche and the Postmodernists*, London: S.R.P., 1996.
- Moya, Paula M.L. și Michael R. Hames-Garcia: *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- Nadel, Alan. *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic Age*, Durham, N.C. & London: Duke University Press, 1995.
- Nandy, Ashis. *The Savage Freud and Other Essays on Possible and Retrievable Selves*, Delhi: Oxford University Press, 1995.
- Nash, Christopher. *The Unraveling of the Postmodern Mind*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.



- Nealon, Jeffrey T. *Double Reading: Postmodernism after Deconstruction*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1993.
- Nevelandine, Robert Burns. *Bodies at Risk: Unsafe Limits in Romanticism and Postmodernism*, Albany, NY: State University of New York Press, 1998.
- Nicholson, Linda. *Feminism/Postmodernism*, New York & London: Routledge, 1990.
- Nicholson, Linda. *The Play of Reason: From the Modern to the Postmodern*, Buckingham, Open University Press, 1999.
- Nicholson, Linda și Steven Seidman (ed.). *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Nicolaescu, Mădălina (ed.). *Cine suntem noi?*, București: Anima, 1996.
- Nielsen, Aldon Lynn. *Black Chant: Languages of African-American Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Norris, Christopher. *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- Norris, Christopher. *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*, London: Lawrence & Wishart, 1992.
- Norris, Christopher. *The Truth about Postmodernism*, Oxford: Blackwell, 1993.
- Owen, David. *Sociology after Postmodernism*, London: Sage, 1997.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London: Penguin, 1992.
- Pana, Irina Grigorescu. *The Tomis Complex. Exile and Eros in Australian Literature*, Berne: Peter Lang, 1996.
- Pana, Irina Grigorescu. *Melbourne Sundays*, București: Integral, 1998.
- Parker, Andrew & Eve Kosofsky Sedgwick (eds.). *Performativity and Performance*, London & New York: Routledge, 1995.
- Petersson, Margareta. *Unending Metamorphoses. Myth, Satire and Religion in Salman Rushdie's Novels*, Lund: Lund University Press, 1996.
- Petrescu, Liviu. *Poetica postmodernismului*, Pitești: Paralela 45, 1998.
- Pillat, Monica. *Cultura ca interior*, București: Vremea, 2001.
- Pütz, Manfred & Peter Freese (ed.). *Postmodernism in American Literature: A Critical Anthology*, Darmstadt: Thesen Verlag, 1984.

- Pynchon, Thomas. "Entropy", în Baym et. al. (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*, 5<sup>th</sup> edition, New York & London: W.W. Norton & Company, 1998, vol.2, pp. 2180-2190.
- Pynchon, Thomas. *V., A Novel*, Philadelphia: Lippincott, 1963.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*, Philadelphia: Lippincott, 1966.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*, New York: Viking, 1973.
- Pynchon, Thomas. *Vineland*, Boston: Little, Brown, 1990.
- Pynchon, Thomas. *Mason & Dixon*, London: Vintage, 1997.
- Rebein, Robert. *Hicks, Tribes and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*, Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- Remnick, David (ed.). *The New Gilded Age: The New Yorker Looks at the Culture of Affluence*, New York: The Modern Library, 2001 c2000.
- Rengger, N.J. *Retreat from the Modern: Humanism, Postmodernism and the Flight from Modernist Culture*, London: Bowderdean, 1996.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1984.
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Roberts, John. *Postmodernism, Politics and Art*, Manchester: Manchester University Press, 1990.
- Robinson, Dave. *Nietzsche and Postmodernism*, Duxford: Icon, 1999.
- Roemer, Michael. *Telling Stories: Postmodernism and the Invalidation of Traditional Narrative*, Lanham, Md. & London: Rowman & Littlefield, 1995.
- Rose, Margaret A. *The Postmodern and the Postindustrial. A Critical Analysis*, Cambridge: Cambridge University Pre, 1991.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London: Granta Books, 1991.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*, London: Vintage, 1995.
- Rushdie, Salman. *Copiii din miez de noapte*, București: Univers, 2000.
- Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*, Dover, Delaware: The Consortium, 1992.
- Rushdie, Salman. *The Ground Beneath Her Feet*, London: Vintage, 2000 c1999.
- Said, Edward. *Orientalism*, New York: Vintage, 1978.

- Said, Edward. *Culture and Imperialism*, London: Chatto & Windus, 1993.
- Said, Edward. "Globalizing Literary Studies", in *PMLA*, 116:1, ianuarie 2001, pp. 64-74.
- Salami, Mahmoud. *John Fowles's Fiction and the Poetics of Postmodernism*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, London: Associated University Presses, 1992.
- Sandler, Irving. *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*, New York: Icon Editions, 1996.
- Sandu-Dediu, Valentina. *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, București: Editura Muzicală, 1997.
- Sardar, Ziauddin. *Postmodernism and the Other. The New Imperialism of Western Culture*, London & Chicago, Illinois: Pluto Press, 1998.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Schrag, Calvin O. *The Self after Postmodernity*, New Haven: CT, Yale University Press, 1997.
- Scanlon, Julie & Amy Waste (ed.). *Crossing Boundaries: Thinking Through Literature*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 2001.
- Scott, Steven D. *The Gamefulness of American Postmodernism: John Barth & Louise Erdrich*, New York & Oxford: P. Lang, 2000.
- Seth, Vikram. *A Suitable Boy*, London: Phoenix, 1992.
- Silverman, Hugh J. & Don Welton. *Postmodernism and Continental Philosophy*, Albany: State University of New York, 1988.
- Sim, Stuart. *Beyond Aesthetics: Confrontations with Poststructuralism and Postmodernism*, New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Sim, Stuart. (ed.). *The Icon Critical Reader of Postmodern Thought*, Cambridge: Icon, 1998.
- Smart, Barry. *Postmodernity*, London: Routledge, 1993.
- Smyth, Edmund J. (ed.). *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London: Batsford, 1991.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass. & Oxford: Blackwell, 1996.

- Soja, Edward. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford: Blackwell, 2000.
- Squires, Judith. *Principled Positions: Postmodernism and the Rediscovery of Value*, London: Lawrence & Wishart, 1993.
- Spanos, William V. *America's Shadow: An Anatomy of Empire*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2000.
- Spiridon, Monica. "Mitul ieșirii din criză", în *Caiete critice: Post-Modernismul*, nr. 1-2/ 1986, București, pp. 78-92.
- Spiridon, Monica. *Melancholia descendentei. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Iași: Polirom, 2000.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", în Warhol, Robyn R. & Herndl, Diane Price (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1993.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*, London & New York: Routledge, 1993.
- Stangos, Nikos (ed.). *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 1994.
- Stephens, Julie. *Anti-Disciplinary Protest: Sixties Radicalism and Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Susman, Warren. *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York: Pantheon Books, 1984.
- Sypher, Wylie. *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature 1400-1700*, Garden City, New York: Doubleday, 1955.
- Taylor, Brandon. *The Art of Today*, London: The Everyman Art Library, 1995.
- Taylor, Victor E. & Charles E. Windquist (ed.). *Postmodernism: Critical Concepts*, London: Routledge, 1998.
- Taylor, Victor E. & Charles E. Windquist. *The Encyclopedia of Postmodernism*, London: Routledge, 2001.

- Todd, Richard. *Consuming Fiction: The Booker Prize and Fiction in Britain Today*, London: Bloomsbury, 1996.
- Topolski, Jerzy (ed.). *Historiography Between Modernism and Postmodernism: Contributions to the Methodology of the Historical Research*, Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Trachtenberg, Stanley (ed.). *Critical Essays on American Postmodernism*, New York: G.K. Hall: New York & Oxford: Maxwell Macmillan International, 1994.
- Tremain, Rose. *Restoration*, Chicago: World Book, 1990.
- Tremain, Rose. *Restaurația*, trad. Monica Pillat și Nicolae Săulescu, București: RAO, 1997.
- Turner, Bryan S. *Orientalism, Postmodernism and Globalism*, London: Routledge, 1994.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Publications, 1982.
- Veesper, H.A. (ed.). *The New Historicism*, London & New York: Routledge, 1989.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen, 1984.
- Waugh, Patricia. *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, London: Edward Arnold, 1992.
- Waugh, Patricia (ed.). *Postmodernism: A Reader*, London: Edward Arnold, 1992.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York: Scribner's Press, 1958.
- Wellmer, Albrecht. *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, translated by David Midgley, Cambridge: Polity Press, 1991.
- Wheale, Nigel. *Postmodern Arts. An Introductory Reader*, London: Routledge, 1995.
- White, Daniel R. *Labyrinths of the Mind: The Self in the Postmodern Age*, Albany: State University of New York Press, 1998.
- Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Williams, David (ed.). *Peter Brook and the Mahabharata. Critical Perspectives*, London & New York: Routledge, 1991.
- Wilson, Simon. *Tate Gallery: A Companion*, London: Tate Gallery Publishing, 1995.

- Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*, Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Wylie, Kathryn. *Satyrical and Heroic Mimes*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 1994.
- Wyschogrod, Edith. *Saints and Postmodernism: Revisioning Moral Philosophy*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1990.
- Zalewski, Marysia. *Feminism after Postmodernism? Theorising through Practice*, London: Routledge, 2000.
- Zamora, Lois Parkinson și Faris, Wendy B. (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London: Duke University Press, 1995.
- Žižek, Slavoj. 'A Plea for "Eurocentrism"', in *Critical Inquiry* 24 (Summer 1998), pp. 988-1009.

VERIFICAT  
2007

VERIFICAT









DATA RESTITUIRII		
04 IUN 2019		
—		

