

Cuprins

Capitoul 1. Literatura Desperado / 7

- 1.1. Trans-românul / 7
- 1.2. Postmodern sau Desperado? / 12
- 1.3. Ficțiunea Desperado / 20
- 1.4. Post-timpul operei Desperado / 25
- 1.5. **Literatura contemporană britanică**
- 1.6. Liniile Est-Vest / 27
- 1.7. Libertatea Desperado / 30
- 1.8. Enunț ipocrita romanului Desperado / 30

Literatura Desperado

Capitoul 2. Proză / 67

- 2.1. Peter Ackroyd: Simultaneitatea universală / 67
- 2.2. Peter Ackroyd: Lirism înainte de toate / 75
- 2.3. Peter Ackroyd: Textul de dincolo / 84
- 2.4. Martin Amis: Tehnica derulării inverse / 89
- 2.5. Malcolm Bradbury: Distopia criticului / 96
- 2.6. Alan Brownjohn: Romancierul alb / 98
- 2.7. Aldous Huxley: Anunțarea viitorului / 101
- 2.8. Kazuo Ishiguro: Viitorul ca viață / 104
- 2.9. Doris Lessing: Un Nobel pentru Domana de Fier a romanului contemporan / 110
- 2.10. David Lodge: Simplitatea Desperado / 118
- 2.11. David Lodge: Cui îi e frică de romanul modern? / 124
- 2.12. David Lodge: Ghici cine gândește aici / 131
- 2.11. „Pinterescul” – Acest alt fel de literatură / 139

Capitoul 3. Poezie / 151

- 3.1. T.S. Eliot: Intensitatea lirică modernistă / 151
- 3.2. T.S. Eliot: Tradiția – bucuria secretă a poetului modernist / 154
- 3.3. Peter Ackroyd: Tradiția bazouului – marea absență din poem / 157
- 3.4. Fleur Adcock: Convenția sentimentului în poem / 162
- 3.5. Alan Brownjohn: **INSTITUTUL EUROPEAN** / 170

Cuprins

Capitolul 1. Literatura Desperado / 7

- 1.1. Trans-romanul / 7
- 1.2. Postmodern sau Desperado? / 12
- 1.3. Ficțiunea Desperado / 20
- 1.4. Post-timpul operei Desperado / 25
- 1.5. Eroul Desperado: Amintirea viitorului / 30
- 1.6. Linia Est-Vest în literatura Desperado / 40
- 1.7. Libertatea Desperado / 50
- 1.8. Emanciparea romanului Desperado / 56

Capitolul 2. Proză / 67

- 2.1. Peter Ackroyd: Simultaneitatea universală / 67
- 2.2. Peter Ackroyd: Lirism înainte de toate / 75
- 2.3. Peter Ackroyd: Textul de *dincolo* / 84
- 2.4. Martin Amis: Tehnica derulării inverse / 89
- 2.5. Malcolm Bradbury: Distopia criticului / 96
- 2.6. Alan Brownjohn: Romancierul alb / 98
- 2.7. Aldous Huxley: Anularea viitorului / 101
- 2.8. Kazuo Ishiguro: Viitorul ca vină / 104
- 2.9. Doris Lessing: Un Nobel pentru Domana de Fier a romanului contemporan / 110
- 2.10. David Lodge: Simplitatea Desperado / 118
- 2.11. David Lodge: Cui îi e frică de romanul modern? / 124
- 2.12. David Lodge: Ghici cine gândește aici / 131
- 2.11. „Pinterescul” – Acest alt fel de literatură 139

Capitolul 3. Poezie / 151

- 3.1. T.S. Eliot: Intensitatea lirică modernistă / 151
- 3.2. T.S. Eliot: Tradiția – bucuria secretă a poetului modernist / 154
- 3.3. Peter Ackroyd: Tradiția basmului – marea absentă din poem / 157
- 3.4. Fleur Adcock: Convenția sentimentului în poem / 162
- 3.5. Alan Brownjohn: Ce pune la cale limpezimea textului de după Modernism / 170

- 3.6. Ruth Fainlight: Poeta verticală / 174
- 3.7. Mimi Khalvati: Poeta din zid / 181
- 3.8. Philip Larkin: Poetul reticent / 183
- 3.9. John Mole: Lirismul atașant / 189
- 3.10. George Szirtes: Poemul, acea nevoie disperată de a strânge sufletul în brațe / 193

Capitolul 4. Interviuri / 197

- 4.1. Peter Ackroyd: „Mintea este suflet” / 197
- 4.2. Peter Ackroyd: „Fiecare carte e o rațiune de a fi” / 200
- 4.3. Julian Barnes: „Am o relație foarte strânsă și afectuoasă cu lectorul meu prezumptiv” / 212
- 4.4. Alan Brownjohn: „Mi-e de ajuns să se înțeleagă ce spun – indiferent dacă poezia mea place ori nu” / 217
- 4.5. Ruth Fainlight: „Scriitorii pot schimba lumea” / 220
- 4.6. Ruth Fainlight: New York / 226
- 4.7. Elaine Feinstein: „Îmi descopăr vocea pe măsură ce scriu” / 228
- 4.8. John Fowles: „Literatura e jumătate imaginație și jumătate joc” / 235
- 4.9. Alasdair Gray: „Numai cei cu credință într-un Dumnezeu ori un sistem politic cred că pot răspunde la întrebările esențiale” / 237
- 4.10. Mimi Khalvati: „Dezrădăcinarea e miezul poeziei mele” / 240
- 4.11. David Lodge: Nu obiectez la caracterizarea „romancier comic afectuos” / 247
- 4.12. Timothy Mo: „Critica literară de valoare cred că trebuie să fie la fel de creatoare ca romanul” / 253
- 4.13. Eva Salzman: New York / 255
- 4.14. Fiona Samspon: „Știu că nu țin de nicio școală poetică, dar nu e vina mea” / 262
- 4.15. Graham Swift: Inteligențe în mișcare / 271
- 4.16. George Szirtes: „Forma poetică e un respect necesar” / 277

Abstract / 289

Capitolul 1

Literatura Desperado

1.1. Trans-romanul

Imaginația umană a fost, este dintotdeauna, mare devoratoare de poezii, de narațiuni. Multă vreme epicul a sufocat aproape toate celelalte genuri, de la Biblie încoace, prin antichitatea greacă, evul mediu, renaștere, secolul luminilor și tot ce i-a urmat. În tot acest timp povestirea s-a făcut într-un limbaj pe care să-l înțeleagă tot omul, cu mare grijă pentru istoria care trebuia să fie accesibilă consumatorilor de epic. Firul narativ a tiranizat – din fericire – textul. Chiar și poemele cele mai lirice aveau în miezul lor o mică fabulă, o povestioară cu care poetul își momea cititorii (mă gândesc, de pildă, la sonetele lui Shakespeare ori poemele lui John Donne, printre foarte mulți alții). Este deci o lege de bază a autorilor din toate timpurile că publicul dorește „cerc și pâine” – spectacol, convenție, adică poveste.

Ar mai fi ceva de adăugat la acest adevăr vechi de când lumea: povestea era un bun comunitar, ea se adresa unui grup mare de consumatori, și prin urmare trebuia să le fie la îndemâna tuturor, să le respecte convenția esențială de comunicare, care era limbajul – moneda unică pe care toți o foloseau (mai mult sau mai puțin) la fel. Așadar, timp de nouăsprezece veacuri (istoria cunoscută nouă mai bine – fiindcă Biblia devansează era creștină), narațiunea l-a respectat, ba chiar l-a răsfățat pe cititor (excepțiile – prea puține, dar reale – confirmă regula). Punctul forte al istoriei imaginare era ce și cum se întâmplă, către ce merge narațiunea, cum se va termina ea? Convenția limbajului, așadar, se sprijinea pe o altă convenție (o presupunție de care nimeni nu se îndoia): am putea numi această a doua convenție, care întărește convenția limbajului, *cronologie*. Cronologia implică atitudinea convențională față de timp, de șirul evenimentelor. Autorul pornește de la premiza că și el și cititorul știu că întâi vine „trecutul”, care are drept „cauză” imediată „prezentul”, care prezent secretă inevitabil un viitor pe care vrem cu toții să-l știm. Întrebarea copilului când ascultă un basm – „și? și?” – exprimă tocmai acest adevăr cunoscut tuturor și care e de fapt un instinct al minții omenești de a pune ordine în experiență.

Încurcăturile încep cu Modernismul, moment care pune ordinea / accesibilitatea (în limbaj, în cronologie, în comunicarea însăși) sub semnul între-

bării. Pre-moderniștii comunicau ce gândeau și puneau mare preț pe această comunicare, fiindcă ei respectau comunitatea și convențiile ei. Modernismul e o mare interiorizare și o mare grabă. Dintr-odată autorul descoperă că gândește prea mult, prea năvalnic pentru a mai avea timp să pună totul în cuvinte, deci convenția limbajului e dărâmată (vezi disperarea pre-verbală a lui Joyce de a găsi un alt fel de limbaj pentru a exprima inexprimabilul, în fond).

În același timp, autorul descoperă că povestea poate domina cronologia, putem începe cu viitorul (oare va mai întreba copilul „și, și?”) și putem aranja altfel întâmplările decât copilărie-maturitate-deznodământ. Această descoperire că autorul e liber să modifice convenția limbajului clar și a cronologiei sunt punctul de pornire al marii deconstrucții (a limbajului, a istoriei, a sensului în final), altfel zis a ironiei moderniste à propos de tot ce s-a scris până la ea. După nouăsprezece veacuri te *tradiție a basmului* în literatură, sunt de ajuns câțiva ani de Modernism pentru a descoperi antidotul convenției (care nu este altceva decât o altă convenție, evident).

În clipa în care romanul – textul literar, de fapt, în general – emite pretenția de globalizare, ca să-i zicem așa, de înglobare a întregii literaturi, culturi, istorii, psihologii, eseistici etc., el se depășește pe sine. În Modernism avem de-a face mai mult cu descoperirea că acest lucru este posibil. Vârfurile Modernismului – Eliot și Joyce – sunt în fond două cazuri izolate. Ei dau ideea demolării convențiilor (limbaj, cronologie), dar scriu cu tradiția în oase. Au crescut în respectul convenției și, atunci când o hulesc, se simt deopotrivă vinovați și eroi. Aș zice deci că în cazul Modernismului încă exista *conștiința convenției*. Atâta doar că – dacă ne punem în papucii copilului curios, la culcare, întrebarea nu mai e „și, și?” ci „cum, cum?”. Textul are ideea năstrușnică de a răsturna textualitatea și – în vreme ce autorul se bucură de inventivitatea lui – cititorul își cam blestemă zilele. El icnește și primul impuls e să depună armele: nu înțelege.

Adevărata schimbare la față a literarului – aș zice – are loc după Modernism. Ezit să spun Postmodernism fiindcă termenul e din ce în ce mai vag, controversat și rău definit. L-am botezat cândva Desperado de dragul demonstrației, chiar dacă acest cuvânt are la fel de multe păcate ca și celelalte. Să considerăm, pentru moment, că de la Huxley (*Brave New World*) și Orwell (*1984*), de prin deceniul cinci al veacului douăzeci (cel mai târziu), începe Era Desperado, din care voi alege pentru această demonstrație doar un singur aspect. E vorba de migrarea romanului din starea de acceptare a convenției în starea de „inovație”, adică de contestarea convenției cu orice preț, în *trans-roman*.

Autorii Desperado – sunt câteva valuri, câteva generații deja – se nasc cu conștiința că dărâmarea convenției este un dat. Ei nu demolează, nu sfidează. Pentru ei schimbarea convenției e o necesitate firească, la fel ca spălatul pe dinți. Autorul Desperado nu dorește să facă tabula rasa. Din contră, el recu-

perează. Ce anume recuperează autorul trans-romanului? Cum se deosebește un text Desperado de un text Modernist?

Primul semn inconfundabil este revenirea la convenția verbală. Autorul – în primul rând romancierul – Desperado e cât se poate de conștient că, dacă se năștea un al doilea Joyce, romanul ar fi fost ras de pe fața pământului. Nici poezia n-a dus-o mai bine sub tirania lui T.S. Eliot, dar poezia nu e în primul rând narațiune (deși Moderniștii așa o concep, doar că în maniera lor eliptică și care ar putea păcăli pe mulți), deci Eliot e mai bine tolerat. Din nevoia imperioasă de a supraviețui salturilor sinucigașe Moderniste, trans-romanul Desperado e în primul rând *clar*. El respectă limbajul și prin aceasta recâștigă pe cititor. Face din nou lectura posibilă, după ce Joyce își jurase în barbă că va ține în alertă mai multe generații de învățați. Criticii literari îi disecă și acum pe Joyce și Eliot, dar ca pe niște curiozități singulare.

Trans-romanul Desperado care se scrie sub ochii noștri dovedește că Modernismul a fost un moment de rătăcire. Scurt, dar esențial. A dărâmat un mit, mitul/tradiția basmului în literatură. Timp de câteva decenii, cititorul n-a mai putut întreba în mintea lui de copil „și, mai departe, și, și?”. A învățat să accepte că nimic nu se termină în fond și că povestea nu contează. Ceea ce contează e „cum” o povestești. Ceea ce nu era tocmai adevărat, dacă e să ne gândim că Virginia Woolf propunea modelul (mai târziu cunoscut ca cel al) *Fluxului conștiinței* ca pe modul de a recupera „viața”, realul, verosimilul în textul literar. Schimbarea ei era de fapt una de la epic la liric, fiindcă ea însăși era prea lirică pentru a construi o intrigă paluzibilă. Deși Galsworthy, marele arhitect al convenției romanești, a fost contemporan cu ea, lumile lor nu se întretaie nicicum. Virginia Woolf declară sus și tare că romanul nu are nevoie de „love interest” (sintagmă greu de tradus și esențială lungii tradiții a basmului, cum am numit pre-modernismul); că viața e o „aură luminoasă”, adică nu e guvernată de o cronologie tradițională, de o ordonare comodă a realului, ci liberă să imagineze orice înșiruire, după orice legi, de preferință diferite de cele vechi.

Dacă ne uităm atent la romanele Virginiei Woolf (cea mai înfocată teoreticiană a Modernismului, în *The Common Reader*), observăm că de fapt ele sunt doar revolte de suprafață. La capătul lecturii, ce ne rămâne din *Mrs Dalloway*? Amintirea unei povești cu o foarte clară cronologie (o vedem clar pe Clarissa tânără și abia apoi matură) și cu un evident „love interest”, fără de care mă îndoiesc că romanul ar exista. Joyce e adevăratul inovator, fiindcă la el limbajul și gândirea se contopesc. El are tolba plină la refuz de povești, dar le spune într-un „discurs” care sfidează de fapt limbajul / comunicarea, sugerând că viața fuge prea repede și convenția care nu poate ține pasul cu ea n-are nicio valoare. Drept care convenția lui înfulecă absolut tot – tehnică romanescă anterioară, psihanaliză, mitologie, istorie literară și culturală etc. – într-un conglomerat

Respectabil. Joyce este un accident fericit, dar mai ales – din fericire – un accident.

Interesant este că teoria Virginiei Woolf (fără pretenții de teorie, la vremea ei, când teoria literară nu se ridicase încă la gloria de azi) nu se aplică la Modernism. Modernismul colcăie de istorii, iubiri și limbaj rafinat (la exasperare, e drept). Cei care chiar fac ceea ce predica în anii treizeci Virginia Woolf sunt trans-romancierii Desperado. Ei chiar trec de granițele basmului. Ei dau laoparte iubirea (cine mai iubește în romanul contemporan, dacă nu punem evident la socoteală romanele total predictibile / convenționale gen Danielle Steele?). Dau doar câteva exemple de romane din care iubirea (tradiția „boy meets girl, boy marries girl and they live happily everafter” ori „și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți”) e sistematic, deliberat exclusă: *The Remains of the Day*, *Flaubert's Parrot*, *Lanark*, *Never Let Me Go*, *Waterland*, *Nice Work*, *Rates of Exchange*, *Possession*, *Restoration*, *The Great Fire of London*, 1984, *Brave New World*... Joyce ironiza sentimentul (v. *Eveline*, din *Dubliners*, de pildă) dar ni-l putem imagina pe Leopold Bloom în afara iubirii lui pentru Molly, oare? Ori pe eroii din *The Waves* de Virginia Woolf în afara iubirilor ce se țin și se destramă între ei? Ori pe Eliot indiferent la iubire, după denigrarea ei pătimașă și disperată din *The Waste Land*? Pe lângă textul uscat al acestui (aparent) domol, clar și foarte pervers – de fapt – trans-roman, literatura modernistă este un început naiv. Bătăia de cap abia cu Era Desperado începe.

Odată ce romanul a înțeles că nu poate exista în afara limbajului – fiindcă limbajul este singura convenție inviolabilă, fără de care autorul nu poate fi autor, nu poate comunica – pofta lui pantagruelică de inovație s-a canalizat pe combinare. Trans-romanul recuperează limbajul și pornește o ofensivă redutabilă de recuperare a tuturor tehnicilor existente, de bricolare, de combinare a lor. Noutatea la care visează orice trans-romancier, orice trans-roman, vine din ineditul reconstrucției. Poate de aceea Deconstrucția a prins și s-a desprins la fel de spectaculos de critică: întâi a făcut școală fiindcă a identificat că tradiția basmului s-a dărâmat, apoi a pierdut teren fiindcă n-a știut să facă loc în platforma ei – ca unealtă de analiză – acestei incredibile trans-capacități (aș zice) de bricolare a trans-romanului. Pe scurt, Deconstrucția a murit fiindcă n-a știut – ce știuse Tabelul lui Mendeleev (și T.S. Eliot, în *Tradition and the Individual Talent*) – să lase loc post-momentului, oricare ar fi el. Acest postmoment se cheamă în cazul demonstrației de față *trans-roman*, ceea ce vrea să spună, „romanul iese din matcă și trebuie să-i îngăduim să migreze, chiar dacă, pentru moment, nu-l putem defini ori clasifica”.

Dar ce anume deosebește trans-romanul de proza pre-modernistă? Un text modernist e ușor de identificat, de obicei, din cauza frondei lui foarte previzibile împotriva normei verbale și narrative. O frondă de limbaj, după cum am văzut – deși nu putem ignora concepția despre ființa umană ca victimă a

subconștientului și relativității, concepție care a stârnit fronda de la bun început. Există fără îndoială o întreagă filozofie pe care se bazează tehnica Fluxului conștiinței, și care a schimbat modul de istorisire ireversibil. Puneți-vă în situația de a citi o poveste la care să n-aveți altă grijă decât să repetați, „și, și?!”: veți observa că întrebarea nu vă mai e de ajuns. Cititorul trans-romanului e uns cu toate alifiile: el a prins gustul surprizei tehnice. Ori trans-literatura tocmai asta este: o nesfârșită surpriză (tehnocrată), surpriză cu orice preț. Chiar cu prețul poveștii, în final. Ceea ce ar trebui să fie un semnal de alarmă pentru tinerii romancierii. Surprizele tehnicii romanești sunt seducătoare, dar putem oare să ne permitem a uita acele nouăsprezece secole de tradiție a basmului?

Observ că iubirea revine timid ca emoție demnă de a fi centrul unei povești, dar unde revine ea? În romanul *gay*. Acolo (v. Jeanette Winterson, *Written on the Body*) iubirea e din nou stea. Între două femei, dar are intensitate și captivează sensibilitatea (sigur, depinzând și de toleranța lecturii). Tot acolo cronologia e un fotoliu comod: ea nu împiedică, nu tulbură povestea, nu ne intrigă. Multe romane, de toate felurile, au această nouă intenție de a *liniști* cititorul. Surpriza, așadar, se mai ascunde, se mai însoțește și de altceva, la fel de important.

Acest altceva este excelent ilustrat de Ishiguro în ultimul lui trans-roman, *Never Let Me Go*. Cu el – și nu numai cu el – narațiunea s-a mutat definitiv din basm în coșmar. Ce mai contează o intrigă bine făcută, un personaj îndrăgostit? Le putem îngădui, susține tacit romancierul, fiindcă noi nu *romanțul* îl desființăm ci chiar substratul lui. Să nu mai acuzăm intrigile bine făcute, să lăsăm romanul să captiveze și să dea pâine, circ și basm (iubire și promisiunea de viață eternă). Ceea ce inevitabil o să fie distrus este rasa umană. Omul are să fie ras de pe fața pământului. Dintr-o jonglerie cu convențiile povestirii (în Modernism) trans-romanul a alunecat într-un tragism sumbru. Mulți romancierii de la acest început de mileniu au sentimentul că trăiesc sub semnul unei iminente nenorociri planetare. Apocalipsa băntuie trans-romanul.

Tragismul e semnul distopiei și e lucru știut că romanul *Desperado* este în esență distopic. Povara spaimei că nu mai există un acasă, că orice spațiu și orice timp poate deveni o fatală amenințare, este – pentru Era *Desperado* – o chestiune de cantitate mai mult decât de noutate. Jonathan Swift a fost, în acest sens, un *Desperado avant la lettre*, și destui alții ca el. Ceea ce apărea însă izolat – ca temă, mai ales – în pre-modernism, apare în trans-romanul de care vorbim în mod constant și nu numai ca temă.

Ajungem aici la convenția verbală a trans-romanului, convenția de la care am pornit când am discutat inovația modernistă. Aparent limbajul trans-romanului e clar și reconfortant. Trans-romancierul fuge de neclaritate din toate puterile. Tehnica lui este aceea de *exacerbare a suspansului* prin ascundere. Din nou ne trezim întrebând pe când citim, „și, și?” Deosebirea e că acum avem

sentimentul vag, mai mult ca un presentiment, de fapt, că *nu* vrem să știm mai mult. Ne e frică de final și am prefera să nu-l știm. Iată, deci, unde ne-a adus drumul romanului: de la nerăbdarea copilărească de a afla ce face Dickens cu eroii lui (chiar și cu cei nefericiți) la frică. Trans-cititorul, ca să-l numim așa, se teme de deznodământ și e fericit în cazul când romanul rămâne fără final.

În cazul lui Ishiguro, trăim istoria unor clone: nici măcar iubirea dintre ele nu ne domolește groaza. Anii trec, clonele mor la treizeci de ani, după ce li se prelevează și ultimul organ vital (pentru a ne ține pe noi, pe alții ca noi în viață...), și suntem fericiți când eroina decide să nu ne spună tot și romanul se încheie fără să se fi terminat, în felul următor:

„Am așteptat o clipă, m-am întors la mașină și m-am dus unde trebuia să ajung”.

De ce suntem fericiți? Fiindcă nu trebuie, nu suntem siliți să ascultăm povestea până la capăt. Fiindcă am dat laoparte convenția basmului, am ieșit din convenție. Trans-romanul proclamă ieșirea din convenție (ca și cum acest lucru ar fi posibil atâta vreme cât acceptăm să citim...). Disciplinele de *teoretizare* – de la marketing la teoria criticii literare – iau locul convenției în sine (la care neîndoielnic noi, cititorii, vrem să participăm, altfel n-am citi).

Vorbele aveau la Moderniști o putere esențială de a comunica altfel decât discursul basmului. Accentul cădea mai mult pe cuvânt decât pe frază. Pe de altă parte, internetul de azi e în fond tot tirania cuvântului. Moderniștii au sfidat un discurs coerent ce se întindea pe nouăsprezece veacuri, fragmentându-l, operând o revoluție în sânul lui. Trans-romanul neagă convenția / coerența însăși. Dar cum am putea să nu știm că orice lucru devine convenție și că orice convenție (ca orice altă lege pe pământ) e făcută pentru a fi dărmată? Ceea ce e totuși înspăimântător la acest joc secund contemporan este că undeva, la rădăcina glumei cu convenția, încolțește și certitudinea filozofică – tema esențială a trans-romanului *Desperado* – că viitorul (și nu e vorba de viitorul fericit din basm) – viitorul omului pe pământ s-a rupt, a murit. Acest tragism tematic este cauza neîncrederii formale a trans-romanului în convențiile de orice fel.

1.2. Postmodern sau *Desperado*?

Secolul XX cunoaște două orientări majore în literatură: Fluxul conștiinței și Post-Fluxul conștiinței, sau ceea ce a fost numit Postmodernismul. Întrucât orice mișcare își are posteritatea ei, post-mișcări sau post-curențe au existat dintotdeauna. Cele cu o individualitate clară au căpătat însă și un nume pe măsură. Criticii au formulat o teorie a Postmodernismului, care încă se zbate

să se legitimizeze. În acest moment, multitudinea de opinii reduc teoria la o stare amorfă și agonizantă.

Ceea ce are specific perioada 1950-2010 în literatură, și nu numai, este refuzul colectivității, individualismul auctorial. Deviza este fiecare pentru sine, fiecare un curent în sine. Aș numi această epocă de însingurare și maximă temeritate literară, de creație în care face fiecare cum îl taie capul și ia publicul ostatec, tratându-l după bunul lui plac, străduindu-se cu disperare să-l dea gata, *Epoca Desperado*.

Voi încerca să sugerez trăsăturile esențiale ale literaturii Desperado, pe categorii, fără a avea pretenția să elaborez o teorie totală. Poate doar actul de naștere al unui nume ce poate caracteriza timpul literar, timpul artistic în care trăim, diferențiindu-l de cele precedente.

Intriga (în oricare din genurile literare, cu precădere, însă, în roman).

Autorul Desperado revine la poveste, la acțiune ca loc de interes, la suspans. După ce autori ca Joyce și Virginia Woolf au înecat proza în lirism și au supus-o tiraniei cuvântului, au redus acțiunea fie la aventurile cuvântului, fie la aventurile lirice ale eului care rememorează prin asocieri dictate de subconștient, vin Alasdair Gray, Kazuo Ishiguro, Julian Barnes, Graham Swift, John Fowles și mulți alții, care înțeleg primejdia de moarte prin care a trecut narațiunea, și o readuc la istorisire. Dacă Joyce ar fi continuat pe drumul deschis de *Finnegans Wake*, romanul își dădea obștescul sfârșit. Lawrence Durrell, înspăimântat, s-a întors cu patimă la întâmplări palpitate. Istorisirea care ne ține cu sufletul la gură a revenit, cu mențiunea că suspansul Desperado e mai intens decât suspansul de dinaintea lui: e vorba de un suspans în același timp afectiv și intelectual.

Suspansul Desperado are o factură specială, care decurge din faptul că acțiunea este fragmentară, reconstruibilă. Istoria nu mai e o secvență clasică de trecut, prezent și viitor. Ea nu mai e nici măcar o suită inversată de momente, ca în Fluxul conștiinței. Ca tot ce e Desperado, acțiunea este și ea un *puzzle*: pe măsură ce găsim fragmente de timp, trebuie să le potrivim într-o imagine de proporții, necunoscută, deși bănuită de la bun început. Opera își creează de la primele fraze un orizont de așteptare, care, în ce privește acțiunea, poate fi numit derutarea cronologiei.

Fie că avem de-a face cu o narațiune la persoana întâia sau la persoana a treia, istoria alunecă inevitabil către autobiografia personajului narator. În mod repetat, fie că e vorba de Doris Lessing, David Lodge, Martin Amis, istoria recurge la povestirea unei vieți ca tipar de narare. Nu mai multe vieți de importanță egală, ca în arhitectura impresionantă a unui Galsworthy, chiar Dickens. O sin-

Respectându-și promisiunile, gura viață, ce le înghite pe toate în faldurile ei. Unicitatea eroului Desperado, captivarea lectorului, stau în tiparul narativ individualizant. Incidentele se adună în biografia unui singur erou, toți ceilalți fiind simple pretexte pentru desfășurarea acțiunii.

Cu toate că momentele intrigii ne sunt dezvăluite dezordonat, cronologia există și se impune. Autorul nu o violentează, dar nici nu respectă redarea ei tradițională, dezvoltarea dinspre trecut spre viitor. Axa temporală nu mai e o justificare a cauzalității, nu mai ordonează acțiunea. Din contră, autorul construiește cu migală o acțiune răvășită, o cronologie alambicată. Personajul central, unicul pe care trebuie să facem efortul să-l înțelegem, gândește după legile inteligenței lui, care distrug orice tipar, orice ordine, orice încercare de clarificare sau explicare totală prin ordonare, cronologică ori de alt fel.

Acțiunea Desperado are absolut întotdeauna un final deschis. Autorul nu conchide peremptoriu unde trebuie să înceteze interacțiunea carte-cititor. El pune punct pentru că a epuizat o serie de incidente și, pentru moment, nu mai vrea să continue firul istorisirii, dar ultima pagină are în toate romanele Desperado un refugiu în indeterminare: fie un simbol poetic deschide o stare de spirit meditativă, fie îndoiala în ce privește sensul real îl copleșește pe lector, fie încheierea rețază așteptările și sporește de fapt pofta de lectură, de a continua comuniunea cu universul descoperit. În toate aceste cazuri, finalul deschis, prin felurile șiretlicuri, asigură supraviețuirea textului prin relectură. Autorul Desperado se asigură că lectorul nu numai că nu-l va uita, ci, în limita posibilului, nici nu-l va părăsi.

Universul imaginat de autor este dezvăluit treptat. Lectorul e educat în spiritul unei răbdări mereu mai mari. Autorul îl supune la o lectură ascetică. Joyce, Woolf, T.S. Eliot erau eliptici, refuzau explicația, se constituiau programatic din fragmente. Fluxul conștiinței tăia mecanic toate cuvintele, toate gândurile de legătură, dar continua să conceapă coerent, ordonat. Un Desperado nu mai are noțiunea de ordine. Lectorul nu se mai hrănește cu o gândire planificată. Literatura Desperado se refuză bucuriei de a descoperi logica întregului. Autorul Desperado nu acceptă tirania logicului, el trăiește în alogic.

Paul Valéry exclama, „Un obstacol este un soare!” Autorul Desperado face un astfel de soare, de bucurie a creației din demolarea tuturor convențiilor cunoscute. Romanul distruge happy end-ul, romanțiozitatea, perceperea afectivă a istorisirii, chiar accesibilitatea. Textul e inconștient preocupat să radă orice procedeu deja folosit, deci tocit, de pe fața pământului. Povestirea sinucigașă îl aduce pe lector în pragul disperării, dar și al încrâncenării de a relua urcușul, de a descoperi din ce se trage și încotro merge această acțiune Desperado, această intrigă care, spun majoritatea interviurilor cu autori, nu vrea decât să amuze, când, de fapt, contrariază.

Respect pentru *Personajul* și cărți

După ce Fluxul conștiinței a pulverizat personajele în cuvinte, frânturi de gând, gesturi reflexe și meditații livrești, literatura Desperado readuce eroul în povestire. Autorul imaginează pe cineva anume. Nu contează că acel cineva are o comportare stranie, un trecut nemărturisibil, gânduri așa de încâlcite că nimeni în text sau în afara lui nu le poate ordona. Tragic sau hilar, mai mult sau mai puțin activ, eroul bizar e foarte viu și cu atât mai captivant cu cât rămâne mai enigmatic.

Autorul Desperado respinge analiza psihologică explicită, poate pentru că ea a fost marea descoperire a lui Henry James și apoi a Fluxului conștiinței. Mai mult decât gândurile, care nu lipsesc deloc, faptele vorbesc. Avem de-a face cu un erou drogat cu narațiune. Monologul lui interior e foarte bogat, dar el se desfășoară din incident în incident mai mult decât din idee în idee. Prins în păienjenişul acțiunii, acest personaj unic ne apare ca o inteligență hiperbolizată. Inert și nedumerit, el este un martor liminar. Interioritatea lui și exteriorul fuzionează. În vreme ce viața i se întâmplă, el suportă, îndură mult peste resursele lui. Realul îl devorează. Gândirea e ultima fortăreață.

Baza caracterizării este rememorarea. Există o serie de stări definitorii de care autorul Desperado se folosește în mod repetat: deruta, abandonul logicii, anularea (ne)fericirii, falsa resemnare marcată de un rău existențial, agitație, iritare, într-un cuvânt toate felurile de durere sufletească. Viața intimă a eroului e expusă chiar de el, sau cu îngăduința lui, cu masochism. Experiența definitorie a eroului Desperado, fie el grav ori glumeț, este suferința de a fi.

Stilul

Stilul lui Henry James, al lui James Joyce, al lui T.S. Eliot (stilul Fluxului conștiinței) era încărcat de lirism și eliptic până la exasperarea lectorului. Ocu-pația principală a lecturii era căutarea sensului literal și apoi a celui simbolic. Stilul Desperado afișează o claritate colocvială. Julian Barnes și Alasdair Gray, de pildă, declară că nu doresc decât să se facă înțeleși. Ceea ce înseamnă că autorul Desperado a învățat din lecția Fluxului conștiinței că lectura trebuie să fie pe primul loc în calculele scriitorului. Autorul Desperado asigură un confort al lecturii, deși sensul lui nu e nici pe departe evident, ca o consecință a folosirii unui limbaj mai mult decât accesibil, un limbaj familiar, fără fraze alambicate sau simbolistică încifrată. Încifrarea, ambiguitatea au pierdut tot terenul pe care l-au câștigat în jurul anului 1922, fiind înlocuite cu o complicare a ordonării detaliilor, care ține de organizarea intrigii, dar se reflectă la nivelul stilului într-o înțelegere aparent fără obstacole, în fond mult încetinită de imperativul de a

memora tot ce se află pe pagină. În mare parte, autorul Desperado ne propune lectura ca mnemotehnică. Romanul Desperado ne antrenează puterea de a activa un cuvânt peste care am trecut razant și care, un capitol mai târziu, se dovedește cheia unui incident altfel inexplicabil.

Unii autori se aventurează în efuziuni lirice, alunecă în poezie, visare, compătimirea personajului, atragerea lectorului în emoție. Există pagini care aduc nostalgie, duioșie, compasiune, în proza Desperado. Scriitura sensibilă face textul vulnerabil, o bună capacană pentru sensibilitatea unui lector obosit de mistere, descifrări ingenioase și victorii intelectuale. Ishiguro e un autor hipersensibil. Până și ironicul Barnes are un roman de participare afectivă (*Staring at the Sun*). Naratorul prin excelență Graham Swift se scufundă din vreme-n vreme în sufletul eroului. E semn că autorii intuiesc că lectura e un proces complex, în care e ca în viață: mai există și clipe de înduioșare.

Autorul Desperado e mare amator de vorbe deșucheate, de ceea ce vorbitorii de limbă engleză numesc „four-letter words”. El sfâșie pudoarea într-un gest de frondă, sfidând îndrăznelile învechite, reactualizându-le. Dincolo de analiza unei inteligențe în mișcare, orice Desperado alunecă spontan în nemărturisibilul făcut public. Fie că e vorba de gânduri tabu, care sunt dezvăluite cu brutalitate masochistă, fie că descrierea vieții fizice câștigă în exactitatea redării până ce e pe punctul de a friza vulgaritatea, sinceritatea absolută e o manieră Desperado. Pentru a mima cât mai fidel realul, autorul dă năvală în arsenalul de interdicții. Limbajul pe șleau face textul să fie incisiv. Ceea ce fără un program estetic ar putea cădea în pornografie devine un text dezbrătat de pudoare, un text care își asigură accesul la profunzimea psihologică prin șocarea decenței. Alasdair Gray spune într-un interviu că nu mai poate reciti un anume roman scris de el însuși de acest gen, fiindcă după ce l-a terminat a redevenit ființa publică de dinainte de a-l scrie. Unii autori au o perfectă decență verbală, dar desferecă urâțenii morale sau afective șocante. Fie că e vorba de limbaj ori interioritate, scriitorul Desperado e îndrăgostit de ieșirea din normă, de aberantul incitant.

Orice Desperado e acut conștient că într-o narațiune ca a lui, care pune obstacole în calea înțelegerii, fiindcă se folosește de ordinea memoriei și exagerează ceea ce a descoperit înaintea lui Fluxul conștiinței, limbajul nu trebuie să fie o piedică. Limpezimea superficială e dublată, însă, de discursul indirect. Narațiunea nu mai e doar povestire. Henry James inaugura istorisirea ambiguă, la capătul cărei lectorul nu știa prea bine de partea cui să fie, cine are o vină și cine nu. Pentru autorul Desperado, toți eroii sunt disculpați de la bun început, toți au dreptate în felul lor. Cele mai concrete incidente se leagă în final într-o poveste interioară, ni se dezvăluie roțițele gândului incipient. Sentimentul rămâne nerostit, el se ghicește. Sfiala Desperado merge mână în mână cu îndrăzneala verbală. Aluzia la sentiment înlocuiește certitudinea cu intuiția. Autorul complică lucrurile prin maniera lui indirectă, dar se ascunde în spatele unui stil clar. Din