

JONATHAN
GOTTSCHALL

**ANIMALUL
POVESTITOR**

Cum ne fac poveștile oameni

Traducere din limba engleză
de Smaranda Nistor

Cuprins

Prefață	11
Capitolul 1. Vrajitoria poveștii	19
Capitolul 2. Enigma ficțiunii	40
Capitolul 3. Iadul e prielnic poveștii	66
Capitolul 4. Poveste de noapte	92
Capitolul 5. Minte care spune povești	113
Capitolul 6. Morala poveștii	145
Capitolul 7. Oamenii de cerneală schimbă lumea	169
Capitolul 8. Povești de viață	187
Capitolul 9. Viitorul poveștii	210
Mulțumiri	235
Bibliografie	237
Ilustrațiile	261



Vrăjitoria poveștii*

Doamne! Când îi vinzi o carte cuiva, nu-i vinzi doar douăsprezece uncii de hârtie, cerneală de tipar și clei – îi vinzi o viață întreagă. Iubire și prietenie, umor și corăbii plutind pe mare în noapte – ai tot cerul și pământul într-o carte, o carte adevărată vreau să spun.

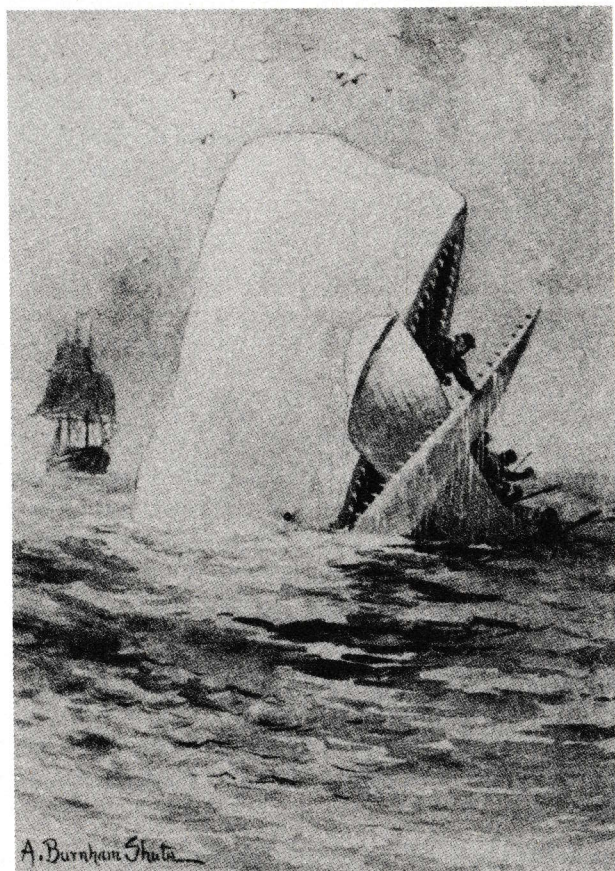
— CHRISTOPHER MORLEY, *Parnassus on Wheels*

Viața omului este atât de strâns înfășurată în povești, încât ne-am desensibilizat complet față de strania lor putere vrăjitoarească. Așadar, ca să începem această călătorie, trebuie să smulgem lustrul de familiaritate care ne împiedică să remarcăm ciudățenia unei povești. Nu trebuie decât să deschidem o carte de povești, aproape orice carte de povești, și să fim atenți la efectul pe care-l are asupra noastră. Uite cartea lui Nathaniel Philbrick, *In the Heart of the Sea* („În inima mării“). Nu-i o operă de ficțiune, dar e tot o carte de povești, și încă una minunată. Philbrick făurește o poveste captivantă despre catastrofa reală care l-a inspirat pe Herman Melville să scrie *Moby Dick*: scufundarea balenierei *Essex* în urma atacului furios al unui cașalot enorm.

Înainte să vă ofer o frântură din *In the Heart of the Sea*, ca să vă faceți o idee, aș vrea să vă pregătiți sufletește, oțelindu-vă nervii.

* Sintagma provine din cartea *How to Tell Stories to Children* (Boston: Houghton Mifflin, 1905, p. 8) – „Cum să le spunem copiilor povești“, autoare Sara Cone Bryant.

Philbrick e un bătrân vrăjitor meseriaș; mănuieste stiloul ca pe o baghetă. Efectul e acela de a le smulge cititorilor mintea afară din cap, prin ochi, teleportându-i prin timp și peste jumătate din întinsul lumii. Ca să rezisti acestei vrăjitorii trebuie să te concentrezi. Nu-ți pierde conștientizarea scaunului pe care stai, a zumzetului de fundal pe care mașinile îl fac în stradă sau a senzației de obiect solid pe care ți-o dă cartea aceasta când o ții în mână.



Ilustrație pentru *Moby Dick* de A. Burnham Shute (1851).

Pagina întâi. Suntem în anul 1821. Baleniera *Dauphin* cutreieră oceanul în largul coastei Americii de Sud. Vânătorii de balene din Nantucket își mijesc ochii în zare, cutând trâmbele de apă înspumată care anunță prezența prăzii căutate. Căpitanul vasului, Zimri Coffin, zărește o bărcuță care saltă pe valuri la orizont. Zbیارă la cârmaci să se apropie cu partea adăpostită de vânt. Philbrick scrie:

Sub privirea de vultur a căpitanului, cârmaciul aduse corabia cât putu mai aproape de barca în derivă. Deși impulsul îi împinse cu repeziciune pe alături, puținele clipe în care corabia alunecă majestuoasă prin apropierea epavei nepuntate le aduseră oamenilor din echipaj în fața ochilor o imagine care n-avea să-i mai părăsească până la moarte.

Mai întâi văzură oasele – oase omenești – împrăstiate peste bancurile longitudinale și scândurile de pe fundul bărcii, de ca și cum ambarcațiunea de vânat balene ar fi fost bârlogul maritim al vreunei fiare feroce, mănâcătoare de oameni. Apoi îi văzură pe cei doi bărbați. Ghemuți, fiecare în capătul opus al bărcii, cu pielea plină de răni, cu ochii bulbucați în orbitele adânci craniului și bărbile încălcite de sare și sânge. Sugeau măduva din oasele tovarășilor lor morți.*

Repede, unde erai? Erai mai departe în scaunul tău, remarcând junghiul din spate și zumzetul traficului de afară, cerneala literelor de pe această pagină? Vederea ta periferică observa degetele mari apăsând pe marginea paginii sau modelul de pe covorul din sufragerie? Ori Philbrick te-a vrăjit și pe tine? Vedeai buzele acelea crăpate cum strâng oasele acelea rupte? Bărbile acelea pline de sare? Spuma pătată de sânge și roind pe fundul bărcii?

Cinstit vorbind, te-am supus unui test pe care n-aveai cum să-l treci. Mintea umană cedează neajutorată în fața forței de aspirație a poveștii. Oricât de intens ne-am concentra, oricât

* Philbrick, 2000, p. xii.

ne-am încăpățâna să nu cedăm, pur și simplu nu putem rezista gravitației lumilor alternative.

Samuel Taylor Coleridge spunea odată că o poveste – orice poveste – nu poate fi receptată decât dacă există din partea cititorului „renunțarea pe moment, de bunăvoie, la neîncredere”.^{*} După părerea lui Coleridge, un cititor raționează în felul următor: „Da, știu că-s numai brașoave în poezia lui Coleridge despre Bătrânul Lup de Mare. Dar, ca să-mi fac plăcerea, trebuie să-l reduc la tăcere pe scepticul meu interior și să cred temporar că Bătrânul Lup de Mare chiar există. Bine, fie! S-a făcut!”

Dar, așa cum ilustrează fragmentul din cartea lui Philbrick, *voința* are prea puțină legătură. Intrăm în contact cu un povestitor care enunță o incantație magică (de pildă „a fost odată”) și ne captează atenția. Dacă povestitorul e dibaci, pur și simplu ne cotropește și preia controlul. Nu prea putem face mare lucru, în afară de a închide brusc cartea. Dar, chiar și atunci, imaginea unui om mort de foame, căznindu-se să smulgă fărâme de viață din oasele unui camarad, va dăinui ceva timp în imaginația noastră.

„Spuma pătată de sânge și roind pe fundul bărcii”? Da, m-ai prins cu minciuna. Am inventat eu acest detaliu, ca să fac scena descrisă de Philbrick și mai vie și viscerală. Dar nu sunt singurul care procedează așa. În timp ce tu citeai din *In the Heart of the Sea*, mintea ta spunea și ea un număr extraordinar de mare de minciuni. Doar că ai avut mai multă grijă să nu le consemnezi în scris.

Când ai citit scena descrisă de Philbrick, a prins viață în mintea ta. Dă-mi voie să te întreb: cum arăta căpitanul Coffin? Era tânăr sau bătrân? Purta o pălărie în trei colțuri, un tricorn, sau o pălărie cu borul moale? Ce culoare avea haina lui? Dar barba ce culoare avea? Câți marinari se înghesuiau pe puntea balenierei Dauphin? Câte vele avea corabia? Cum arăta cerul în ziua aceea, era albastru sau cenușiu? Tangajul o făcea să se legene ușor sau

^{*} Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817, repr., New York: Leavitt, Lord, 1834, p. 174).

tare? Ce fel de zdrențe aveau pe ei, dacă aveau, cei doi canibali de pe barca în derivă?

La fel ca Tom Sawyer când vâruiește gardul mătușii, autorii îi păcălesc pe cititori să facă singuri cea mai mare parte a muncii imaginative. Cititul este adeseori văzut ca un act pasiv: ne așezăm comod și îi lăsăm pe scriitori să picure desfătare în creierul nostru. Dar nu-i așa deloc. Atunci când interacționăm cu o poveste, mintea noastră se pune rapid în mișcare și trudește din greu.

Scriitorii își compară uneori meșteșugul cu cel al pictorilor. Fiecare cuvânt este o pată de culoare. Cuvânt după cuvânt – tușă de penel după tușă de penel –, scriitorul creează imagini care au toată adâncimea și fragilitatea vieții reale. Dar, dacă ne uităm îndeaproape la pasajul lui Philbrick, vom vedea că scriitorii doar desenează, nu pictează. Philbrick ne oferă desene schițate expert din linii, cu indicii despre cum să le completăm singuri. Mintea noastră furnizează cea mai mare parte a informațiilor din scena descrisă – majoritatea culorilor, a umbrelor și a texturii.

Atunci când citim povești, acest uriaș efort creator are loc în permanență, pușcând harnic ca o minusculă locomotivă undeva în spatele conștiinței noastre. Întâlnim un personaj care este „arătos”, cu „privire aprigă” și pomeți „ca lama de cuțit”. Și din aceste mici indicii noi construim o ființă umană care are nu doar ochii aceia (de culoare închisă sau deschisă?) sau obrajii aceia (roșcovani sau palizi?), ci și un anumit tip de nas și de gură. Știu, din ce am citit în *Război și pace*, că prințesa Liza Bolkonskaia este micuță și vioaie ca o copiliță, cu o buză de sus „scurtă”, care îi dezvelește cu dragălașenie dinții din față. Dar prințesa există cu un soi de realitate fizică în mintea mea, care depășește cu mult informațiile furnizate de Tolstoi.

Și mai știu, tot din *Război și pace*, că, atunci când tânărul Petia moare în luptă, căpitanul Denisov e cuprins de tristețe. Dar de unde știu? Tolstoi nu-mi spune nicăieri asta. Nu-mi arată nicio clipă lacrimile lui Denisov. Tot ce văd eu este cum Denisov se îndepărtează încet de cadavrul cald încă al lui Petia. Denisov își pune mâinile pe un gard. Apucă strâns barele din fier.

Scriitorul nu este, așadar, un arhitect atotputernic al experienței noastre de lectură. Scriitorul ghidează felul în care ne imaginăm, dar nu-l determină. Un film începe cu un scriitor care produce un scenariu. Dar regizorul este cel care aduce scenariul la viață, completând majoritatea detaliilor. La fel se întâmplă cu orice poveste. Un scriitor pune pe hârtie cuvintele, dar ele sunt inerte. Au nevoie de un catalizator ca să prindă viață. Catalizatorul este imaginația cititorului.

Rătăciți în țara de nicăieri

Este evident că copiii mici sunt ființe ale poveștilor. Propriile mele fiice au patru și respectiv șapte ani, la data la care eu scriu această carte, și viețile lor sunt scăldate în fantezie. Ele își petrec cea mai mare parte a timpului cât nu dorm hoinărind fericite prin Tărâmul de Nicăieri. Fie se delectează cu poveștile din cărțile sau

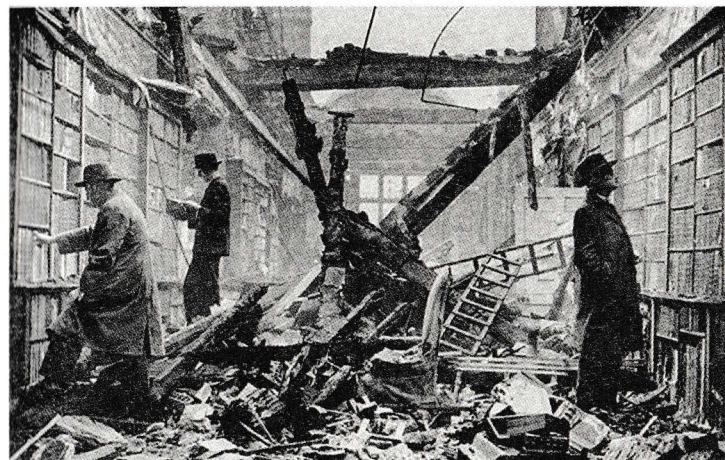


Annabel și Abigail Gottschall la joacă.

filmele pe care le au, fie creează în jocurile lor „de-a ceva”, lumi minunate de mămici și bebluși, prinți și prințese, personaje bune și personaje rele. Povestea este, pentru fetele mele, obligatorie psihologic. Este ceva de care ele par să aibă nevoie așa cum au nevoie de pâine și dragoste. A le refuza intrarea pe Tărâmul de Nicăieri ar fi un act de violență.

În aceste privințe, fetele mele nu sunt cu nimic deosebite de alți copii. Pe toți copiii din lumea întreagă îi încântă poveștile și încep să-și modeleze propriile lumi imaginare încă de când abia au învățat să meargă în picioare. Povestea are o importanță atât de mare pentru viața copilului mic, încât aproape că ajunge să-i definească existența. Cu ce se ocupă copiii mici? În cea mai mare parte, cu povești.

Altfel stau lucrurile pentru oamenii mari, firește. Noi avem treburi de făcut. Nu ne putem juca toată ziua. În piesa lui James



Londonezi în biblioteca de la Holland House, după un raid aerian din timpul atacului armatei germane împotriva Marii Britanii. Spre deosebire de alte activități cu care ne umplem timpul liber – cum ar fi tricotatul, jocurile de noroc sau sportul –, povestea e un lucru pe care îl facem *toți*. Ne ocupă cu povestea chiar și în cele mai grele condiții, chiar și în vreme de război.

Barrie, *Peter Pan* (1904), copiii familiei Darling trăiesc aventuri pe Tărâmul de Nicăieri, dar până la urmă li se face dor de casă și se întorc în lumea reală. Ideea pe care o sugerează piesa este că copiii trebuie să crească, iar a crește înseamnă să lași în urmă spațiul imaginar numit Țara de Nicăieri.

Dar Peter Pan stă în Țara de Nicăieri. El nu vrea să crească. Iar din acest punct de vedere suntem cu toții mai asemănători lui Peter Pan decât ne dăm seama. Chiar dacă plecăm din lumea copilăriei, cu mașinuțele ei de jucărie și costumațiile de carnaval, dar nu încetăm nicio clipă să ne jucăm „de-a ceva”. Doar schimbăm modul în care o facem. Romanele, visele, filmele și fanteziile sunt ținuturi ale Țării de Nicăieri.

Una dintre enigmaticele pe care caută să le dezlege această carte este nu doar existența poveștii – ciudată destul și ea –, ci caracterul ei absolut esențial. Rolul poveștii în viața omului depășește cu mult teritoriul convențional al cărților și filmelor. Povestea, alături de o întreagă varietate de activități narrative, domină existența umană. Poate credeți că mă las mânat de entuziasm și exagerez – că încerc să vă conving un pic cam prea insistent și cam prea devreme. Posibil. Dar hai să vedem cifrele.

Chiar și într-o epocă a temerilor că vom asista la dispariția cărții, editarea și publicarea cărților rămâne o afacere cu vânzări mari. Și în fiecare an se vinde mai multă ficțiune pentru copii, adolescenți și adulți, decât toate categoriile de nonficțiune combinate laolaltă. Unele dintre concurențele ficțiunii arată ca o ficțiune în straie de împrumut. De pildă Noul Jurnalism care a apărut în anii șaizeci – și care a influențat puternic nonficțiunea de toate genurile – era despre cum să spui povești adevărate folosind tehnicile ficțiunii. În mod similar, ne plac biografiile, parțial din același motiv pentru care ne plac romanele: ambele urmăresc un personaj principal amănunțit caracterizat prin tribulațiile existenței. Iar cea mai populară formă de biografie – memoriile – este notorie pentru felul în care se joacă degajat cu datele factuale, în căutarea cârligului care te prinde al ficțiunii.

Și totuși e de plâns faptul că, deși peste 50 la sută dintre americani^{*} continuă să citească ficțiune, nu mai citim atât de multă ca altădată. Conform unui studiu din 2009 al Biroului de Statistică a Muncii, americanul mediu citește doar un pic peste douăzeci de minute pe zi,^{**} iar în numărul acesta intră tot, de la romane la ziare.

Citim mai puțin decât o făceam odinioară. Dar nu e din cauză că am fi renunțat la ficțiune. Nu, pagina de hârtie a fost pur și simplu înlocuită cu ecranul. Petrecem un număr înmărmuritor de minute privind ficțiunea înfățișată pe un ecran. Conform mai multor studii diferite, americanul mediu petrece câteva ore în fiecare zi urmărind emisiuni de televiziune.^{***} În momentul când copiii americani devin adulți, ei vor fi petrecut mai mult timp în spațiul televiziunii decât oriunde altundeva, inclusiv la școală. Iar aceste cifre nu iau în calcul timpul pe care-l



* National Endowment for the Arts, 2008.

** Bureau of Labor Statistics, 2009.

*** Shaffer *et al.*, 2006, p. 623.