

WILLIAM EGGINTON

**CERVANTES,**  
OMUL CARE A INVENTAT FICTIONEA

„... într-un anumit moment din viață, Cervantes a scris un roman care să îl salveze de la moarte. În cadrul unei misiuni de război, el a fost rănit în crâne și a pierdut în urma acestui accident totul: ochii și urechile. În următorii patru ani, el a trăit într-o casă de vîrstă din orașul Murcia, unde a scris romanul cel mai faimos din lume, *Don Quijote de la Mancha*, care a devenit unul dintre cele mai citite romane din lume. Cervantes a murit în 1616, la vîrstă de 75 de ani, într-o casă din Murcia, unde și-a petrecut ultimele zile.”

— William Egginton

 **FAC** — Faculty of Arts and Culture, University of Waterloo

## Cuprins

Introducere: „Și aici, și afară“	11
1. Poezia și istoria	31
2. „Înainte, Spanie!“	60
3. Soldatul nenorocului	91
4. O imagine captivă	123
5. Lumea întreagă e o scenă	153
6. Despre păstori, cavaleri și domnițe	186
7. Galeria osândiților	217
8. Lumea ficțiunii	247
Mulțumiri	281
Notă privind sursele	283
Bibliografie	285
Indice	306

inovator de marcă<sup>1</sup>. După părerea mea, Castro s-a lăsat orbit de faptul că se afla mult prea în preajma celei mai mari inovații din istoria omenirii. Cu ajutorul acestei cărți, sper să arunc o nouă lumină asupra noțiunii de ficțiune și să arăt cum a reușit Miguel de Cervantes să inventeze.

## 1

## Poezia și istoria

Aș mai avea de spus și alte câteva mărunțișuri, dar n-au prea mare însemnatate niciunule, și n-au de-a face de-a dreptul cu adevărul desfășurării acestei istorii, căci nicio istorie nu poate fi socotită proastă atâtă vreme cât e adevărată.

Iar dacă i se poate imputa ceva acesteia în privința adevărului ei, buba n-are cum avea altă pricină decât faptul că i-a fost autorul arab, căci este în firea celor din stirpele asta să spună minciuni; cu toate că, fiindcă-ne vrăjmași până într-atâta, se poate chiar presupune mai curând că va fi trecut sub tăcere autorul ei unele isprăvi decât că a adăugat de la dânsul. Fiindcă mie asta îmi pare limpede, de vreme ce, atunci când ar putea și ar trebui să-și dea frâu liber condeiului și să-l laude pe cavalerul acesta atât de viteaz, parcă într-adins trece laudele sub tăcere: lucru cusut cu ață albă și de fel bine gândit, fiind de datoria și în sarcina cronicarilor exactitatea, adevărul și lipsa de patimă, aşa încât nici interesul și nici teama, nici dragostea și nici ura să nu-i îndemne a părăsi drumul adevărului, a cărui mamă este istoria, rivala vremii, racla a tuturor faptelor mari, mărturie a trecutului, pildă și îndemn al prezentului, lecție a viitorului.

Într-o zi toridă de august din 1604, un bărbat străbătea străzile prefuite din Valladolid, Spania, strângând în mâna dreaptă un pașchet voluminos. În absența unor portrete autentice, trebuie să dăm

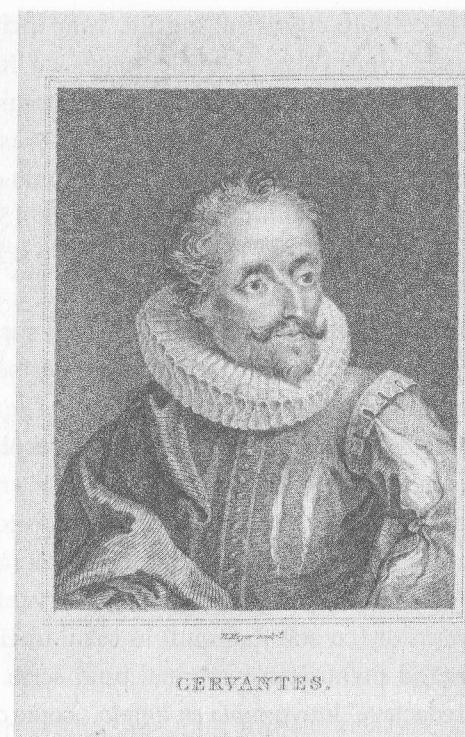
<sup>1</sup> Citat în Henry Kamen, *Empire: How Spain Became a World Power, 1492–1763*, HarperCollins, New York, 2003.

crezare cuvintelor sale și să ne imaginăm că avea părul castaniu și barba argintie, nasul acvilin (dar bine proporționat, adaugă el) și ochi veseli, ascunși într-o oarecare măsură în spatele unei perechi de ochelari murdari, ce semănau cu niște ochiuri prost prăjite, ca să-l cităm pe unul dintre rivalii săi literari<sup>1</sup>.

De înălțime medie și aproape fără dinți, lucru obișnuit în vremea aceea pentru un om care se apropia de șaizeci de ani, pierduse aproape în totalitate capacitatea de a-și folosi mâna stângă, cu mulți ani în urmă, când fusese lovit de un glonț tras de o archebuză pe când se urca la bordul unui galion turcesc în timpul Bătăliei de la Lepanto. Veșmintele sale, de la gulerul încrănit din jurul gâtului și până la ciorapii de lână, ce îi expuneau mușchii gambelor, le-ar fi sugerat semenilor săi rangul nobil pe care îl purta, aşa cum starea lor jerpelită i-ar fi trădat situația financiară precară.

Deși abia întors, bărbatul nu era nicidcum un străin pentru vecinii lui din cartierul aflat în apropierea abatorului de carne din Valladolid, *rastro de carneros*, unde locuia împreună cu soția lui, două surori, o nepoată și fiica lui nelegitimă cu o altă femeie, ocupând cu toții etajul de deasupra unei taverne sordide. *Rastro*-ul era situat la periferia unui oraș, care, în 1604, nu reușea să țină pasul cu populația aflată în continuă creștere. Valul nou-veniților atrași de curtea regelui Filip al III-lea, care se mutase cu trei în urmă de la Madrid la Valladolid, conferea orașului o nouă viață și strălucire, provocând însă și o gravă criză a locuințelor. În vreme ce guvernul încerca să controleze fluxul populației, emițând legi teritoriale care interziceau construirea de clădiri cu mai mult de două etaje, proprietarii de terenuri din zonă eludau legea, construind case cu etaje ascunse în spate. Astfel, rubedeniile personajului nostru nu erau singurele care ocupau casa lui Juan de Navas; în total, erau cam

<sup>1</sup> Rivalul este Lope de Vega, care i-a împrumutat ochelarii lui Cervantes la un eveniment literar. Vezi Canavaggio, *Cervantes*, traducere de J.R. Jones., W.W. Norton, New York, 1990, pp. 245-246.



Portretul lui Cervantes din secolul al XIX-lea, din ediția romanului *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote De La Mancha*, Nueva ed., Lackington, Londra, Allen, y Co., 1814. George Peabody Library, the Sheridan Libraries, Johns Hopkins University

douăzeci de chiriași care locuiau în treisprezece camere, aproape cu toții prieteni sau rude ale lui Miguel de Cervantes Saavedra<sup>1</sup>.

Pe când bătrânul soldat păsea cu grija printre părâiașele de sânge și resturile de carne aruncate pe străzile pavate cu pietre ale cartierului, ținea strâns la piept, cu brațul zdravăn, un pachet voluminos. Acesta adăpostea sute de foi de hârtie, fiecare dintre ele presărată,

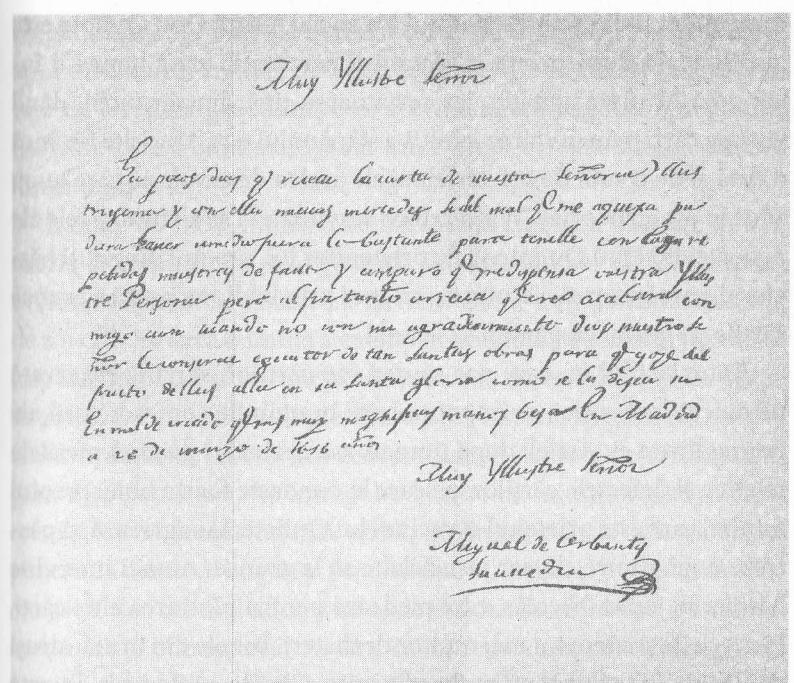
<sup>1</sup> Ibidem, p. 199.

de la un capăt la celălalt, cu scrisul îngrijit, ușor înclinat, al unui scrib profesionist. Propriul scris al lui Cervantes, cu litere ceva mai rotunjite și ușor șerpuitoare, asternute pe sutele de pagini ale manuscriselor sale pătate, mărgălite și corectate, poate fi și astăzi văzut pe câteva documente extrem de prețioase: un act semnat din perioada detenției sale petrecute în temniță din Sevilla în 1597, unde se spune că a început să-i dea viață lui *Don Quijote*, o scrisoare adresată arhiepiscopului de Toledo și câteva devize.

Niciunul dintre manuscrisele sale originale nu a supraviețuit. De fapt, ne-au parvenit prea puține manuscrise din perioada aceea. La vremea respectivă, simpla idee de a salva manuscrisele ar fi părut cu totul neobișnuită. Un manuscris original, care în secolul al XIX-lea avea să capete conexiuni mistice cu geniul autorului, era considerat, fără doar și poate, un punct de plecare imperfect, o ciornă ce urma să piară aruncată la gunoi în momentul în care avea să apară o versiune mult mai cizelată, destinată tipografiilor. Cervantes a urmat și el practica vremurilor (cu atât mai mult în cazul unei cărți atât de mari), încredințând manuscrisul original unui scrib profesionist, care avea „să-l redacteze” într-o *copia en limpio*, „copie curată”, adăugând pe parcurs spațiile și semnele de punctuație pe care autorul manuscrisului s-ar putea să le fi uitat<sup>1</sup>.

Industria tipografiei moderne cunoștea pe atunci apogeu, iar Cervantes spera cu disperare să-i culeagă roadele înfloritoare. Rata alfabetizării explodase în secolul precedent și, pentru prima oară în istorie, numărul știutorilor de carte crescuse, printre ei aflându-se, în mod uluitor, oameni care nu făceau parte din rândul nobilimii și

<sup>1</sup> Vezi Francisco Rico, *El texto del „Quijote“: Preliminares a una edicótica del Siglo de Oro*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005, pp. 100-101 și 108-109, pentru reproducerea scrisorii din închisoare. Pentru mai multe detalii privind procesul complex și anevoieios al publicării unei cărți în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, vezi lucrarea lui Fernando Bouza Alvarez, «Dásele licencia y privilegio». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2012.



Facsimilul scrisorii lui Cervantes adresate arhiepiscopului de Toledo, din lucrarea lui Henry Edward Watts, *Miguel de Cervantes, His Life and Works*, Adam and Charles Black, Londra, 1895, George Peabody Library, the Sheridan Libraries, Johns Hopkins University

al clerului: oameni de rând și orășeni, negustori și țărani<sup>1</sup>. Descooperim prezența și influența cărților din primele pagini ale romanului lui Cervantes, unde spune despre vârstnicul hidalgo că „atât de departe ajunse cu patima lui, că-și vându sfoară de moșie după sfoară de moșie ca să-și cumpere cărți de cavalerie de citit”. Și, deși cărțile constituie motivul evident al nebuniei lui Quijote, ele devin, de asemenea, subiectul unor dispute printre personajele

<sup>1</sup> Vezi Sieber, „The Romance of Chivalry“, pp. 213-214 și Nalle, „Literacy and Culture in Early Modern Castile“, *Past and Present* 125, 1989, pp. 67-69.

romanului, indiferent de statutul lor social. Când Don Quijote este însoțit acasă după prima sa aventură nefericită, toată lumea îl întâmpină în mare agitație, iar servitoarea tipă din rârunchi, dând vina pe cărți pentru starea jalnică a stăpânului ei: „Afurisite fie, încă o dată și de o sută de ori, terfeloagile acelea de cavalerie care te-au adus în asemenea hal!“ Văcărilelor servitoarei i se alătură și cele ale nepoatei lui Don Quijote și ale prietenilor lui, preotul din sat și bărbierul, care încep să-i scotocească apoi prin bibliotecă și să-i arunce cărțile pe geam, cu gândul să le ardă.

Entuziasmul cu care vor să dea foc cărților, sarcină rezervată de obicei Inchiziției, se împotmolește în opiniiile contradictorii ale unora dintre ei. Astfel, după numeroase dezbatere privind meritele relative și defectele cărților, pe care le cunoaște foarte bine, preotul satului, care este prietenul și vecinul lui Quijote, le sugerează să păstreze două dintre ele, iar pe celelalte să le arunce. Atunci intervine bărbierul, jupân Nicolás, care pledează pentru păstrarea altei cărți, lucru ce dă naștere tot mai multor dezbatere. În cele din urmă, atrași de disputele încinse, nu mai ard nimic. Cărțile au devenit obiecte omniprezente, destinate nu doar cititului, ci și negoțului, trocurilor, dezbatelor, disprețului și plăcerii. „Și eu le-aș plânge, lacrimile asta, de-ar fi să fie trimisă la rug asemenea carte“, spune preotul, văzând în mâinile bărbierului *Lacrimile Angelicăi*, o carte publicată în 1586 de Luis Barahona de Soto.

Vânzarea de carte pe scară largă, pe o piață tot mai înfloritoare, reprezenta consecința unei inovații tehnologice născute în urmă cu o sută cincizeci de ani, un exemplu în sine al unei alte producții de masă, ce va deveni cartea de vizită a erei industriale. Presa mecanică, prevăzută cu caractere mobile din metal, este creația lui Johannes Gutenberg, un bijutier lefter, cu o barbă luxuriantă și ochi pătrunzători, care locuia în orașul Mainz când prima dintre cele două sute de Biblia ale sale a văzut lumina tiparului. Capacitatea unei tiparnițe de a stabili forma de tipar pentru text, de a

răspândi pe suprafața de metal o cerneală tipografică și de a tipări apoi un anumit număr de copii identice ale aceleiași pagini înainte de a repeta procesul pentru următoarea pagină reprezentă o inovație care a contribuit, mai mult decât oricare alta, la crearea lumii moderne<sup>1</sup>.

Înainte de 1450, numeroase informații trebuiau păstrate în memorie și comunicate pe cale orală sau cu ajutorul cărților copiate minuțios de mână, cuvânt cu cuvânt. Orice tom considerat demn de a fi citit nu avea o limită a exemplarelor copiate, cu excepția celor impuse de tipograf în funcție de costurile materialelor și ale forței de muncă. Opere de teologie, literatură și istorie își găsiseră cândva cititorii datorită eforturilor extraordinare depuse de scribii călugări, care petreceau ore întregi buchisind cu minuțiozitate manuscrisele, cu vederea tot mai slabă, și deslușindu-le adesea tâlcul pentru ca oamenii bogăți și puternici să le dețină și poate chiar să le citească, dar cel mai adesea ca să le etaleze ca embleme ale rafinamentului și cunoașterii. Acum, ca să reproducă sute de copii ale unui tratat politic, ale unei istorii naționale, ale unei broșuri religioase sau ale unei satire biciuitoare, aveai nevoie doar de o presă de tipar, de o tipografie și de bani ca să le finanțezi.

Ei bine, asta nu era chiar tot. După cum Cervantes o știa prea bine, aveai nevoie și de încuviințarea statului și, mai exact, de cea a censorului regal, misiune ce-i revinea, în acest caz, lui Antonio de Herrera y Tordesillas, un istoric aflat oficial în slujba coroanei. Aceasta juca de unul singur rolul de comisie formată dintr-o singură persoană, citind cu conștiință fiecare rând din manuscrisul lui Cervantes, eliminând un număr impresionant de pasaje și cercând ca altele să fie rescrise, înainte de a-și da, în cele din urmă, acordul, prin renunțările „autorizații și privilegii“ de publicare. Decizia lui Herrera y Tordesillas purta imprimaturul regelui însuși, a

<sup>1</sup> Tom Standage, *Writing on the Wall: Social Media, the First 2000 Years*, Bloomsbury, New York, 2013, p. 50.

cărui aprobat, acordată sub forma unei declarații ce se încheia prin cuvintele „Eu, Regele“, apărea pe primele pagini ale cărților publicate în regat său.

Căci monarhia începuse să realizeze atât avantajele, cât și potențialele pericole ale noii economii informaționale și controla asiduu formă și conținutul cărților publicate în regat sau aduse de peste hotare, tot așa cum aripa sa religioasă, Inchiziția, impunea instrucțiuni clare privind conținutul moral și religios al operelor publicate. Renumitul *Index Librorum Prohibitorum* al Inchiziției, publicat pentru prima oară în 1559, devinea tot mai mare cu fiecare ediție. *Index*-ul din 1667 include, printre numeroasele titluri cenzurate, o serie de reguli generale, care interzic „toate cărțile scrise în limbajul poporului unde se vorbește despre disputele și controversele religioase dintre catolici și ereticii vremurilor noastre“, în timp ce tolerează în mod explicit „cărțile scrise în limbajul poporului unde se vorbește despre traiul îmbelșugat, despre arta meditației și a spovedaniei“<sup>1</sup>.

Dar dacă n-ar fi existat corupție, mită sau măcar o încălcare a legilor ca între prieteni, n-am putea vorbi despre Spania secolului al XVII-lea. Cenzorii guvernului erau și ei oameni de litere, care frecventau aceleași academii și taverne și își pasau unii altora operele scriitorilor, ridicând în slăvi o carte dacă le era pe plac sau criticanț-o în pamflete și satire dacă nu le plăcea. Când cel de-al doilea volum al lui *Don Quijote* a văzut lumina tiparului în 1615, se pare că Cervantes a reușit să-l convingă pe cenzorul regal, care se ocupa de „redactarea“ volumului, un oarecare Francisco Márquez Torres, să conceapă chiar el propria aprobată oficială, iar cenzorul să o semneze, ca și cum cuvintele i-ar fi aparținut.

Textul, ce trădează la fiecare pas placerea lui Cervantes de a depăși granițele realității și ficțiunii, relatează întâlnirea dintre Márquez

<sup>1</sup> *Index Librorum Prohibitorum*, General Inquisitor: Antonio Sotomaior, Madrid, 1667, p. 9.

Torres și niște demnitari aflați în compania ambasadorului francez. Ne putem imagina cum Márquez Torres și Cervantes se distrează împreună pe marginea conversației redate de scriitor. Căci, în momentul în care acesta-zisul ambasador francez află că Márquez Torres citește o nouă carte scrisă de Cervantes, oaspeții încep să-i ridice scrierile în slăvi și întreabă care îi este statutul social în Spania. Când cenzorul le explică faptul că Cervantes este „un soldat bătrân și un hidalgo fără o para chioară“, unul dintre ei, se pare, răspunde: „Dacă scrie de nevoie, atunci Domnul să nu-i dea belșug, ca lumea să-o îmbogățească cu ale lui cuvinte, chiar de rămâne fără bani.“<sup>1</sup> Cervantes ne face, ca de obicei, cu ochiul, peste secole, amintindu-i prietenului său, dar și publicului cititor că faima și lingăuirea, oricără de căutare ar fi, nu dau roadele visate.

Când a introdus această povestire apocrifă în prefața celui de-al doilea volum din *Don Quijote*, Cervantes a făcut mai mult decât să influențeze sistemul de cenzurare al guvernului, folosindu-se de numele său. Continua, de asemenea, să extindă granițele unei tehnici pe care o stăpâniște foarte bine în crearea primului volum al romanului și care juca un rol vital în obținerea succesului și a influenței sale. Predilecția lui Cervantes de a strecu povești în prefețele scrierilor lui și ușurința cu care trata granița dintre aspectele fictive ale unei cărți și cele pe care le consideră veridice constituie elemente cruciale ale stilului său literar inovator și fascinant.

La vremea aceea, se considera în general că literatura trebuie să se încadreze într-o din cele două categorii definite de Aristotel: poezia și istoria. Concepțiile lui Aristotel despre poezie și istorie ne-au parvenit prin intermediul *Poetică* sale, o lucrare incompletă

<sup>1</sup> Anecdota este menționată în actul oficial de aprobată a celui de-al doilea volum din *Don Quijote*, întocmit de Márquez Torres. Sunt voci care susțin că Cervantes, profitând de prietenia lui cu cenzorul, a scris chiar el actul de aprobată, născocind astfel, cel mai probabil, anecdota despre francezi. Vezi Ferrer-Chivite, „Cervantes, Avellaneda y la Aprobación de Márquez Torres“, AISO, 1999, p. 555.

dintr-un tratat mult mai amplu despre teoria literaturii, ajungând în cultura medievală și renascentistă prin intermediul traducerilor și interpretărilor din arabă. În aceste prelegeri, Aristotel susține că „istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri... Ci prin faptul că unul înfățișează fapte aievea întâmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea, poezia e mai filosofică și mai aleasă decât istoria; pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul”<sup>1</sup>. Astăzi, tindem să credem că noțiunea de *poeisis*, în concepția lui Aristotel, se asemănă întârcătiva cu ficțiunea. Problema acestei ipoteze constă în faptul că răsfrângem asupra lui Aristotel propriile prejudecăți estetice și literare, ce gravitează în jurul conceptului de tragedie, atribuit lui Aristotel, conform căruia toate acțiunile eroului sunt dictate de „greșeala sa tragică”<sup>2</sup>. Deși această interpretare le este insuflată tuturor studenților care citesc piesa lui Sofocle *Oedip rege*, nu este reprezentativă pentru teoriile lui Aristotel.

Pentru început, trebuie să spunem că Aristotel nu vorbește despre un erou. Chiar insistă, de câteva ori, asupra faptului că tragedia reprezintă imitația unei acțiuni, nu a unei ființe umane<sup>3</sup>. Vorbește despre soartă și despre schimbările guvernante de destin, dar nu specifică dacă aceste schimbări sunt favorabile sau nefavorabile; și, deși corelăm destinul tragic cu anumite aspecte negative ale caracterului unui erou – precum hybrisul pe care îl asociem înainte de toate cu Oedip –, termenul grecesc *hamartia* nu se referă doar la

<sup>1</sup> Aristotel, *Poetica*, traducere de D.M. Pippidi, Editura Iri, București, 1998.

<sup>2</sup> „Caracterizarea tragediei săvârșite de Aristotel este, poate, mult prea familiară, atât de familiară că îl interpretăm greșit, înlocuindu-i intențiile cu ale noastre”, scrie Amélie Rorty, „The Psychology of Aristotelian Tragedy”, în *Essays on Aristotle's Poetics*, Amélie Oksenberg Rorty (ed.), Princeton University Press, Princeton, NJ, 1992, p. 1.

<sup>3</sup> Aristotel, *Poetica*, traducere de D.M. Pippidi, Editura Iri, București, 1998

o eroare de judecată<sup>1</sup>. Una peste alta, deși tindem să corelăm teoria tragediei lui Aristotel cu caracterul personajului, ea se referă de fapt la situații<sup>2</sup>.

Ca să atingă, aşadar, adevărurile unanime, poezia nu se ocupă cu particularitățile eroilor, cu perspectivele, cu emoțiile lor unice și profunde sau cu stările lor sufletești – exact aspectele pe care le apreciem astăzi în operele de ficțiune. Deși Aristotel vorbește despre o corelare emoțională cu intriga tragediei (*catharsisul* sau purificarea prin teama și compasiunea trăite de spectator), este o greșală să confundăm conceptul lui Aristotel cu identificarea spectatorului cu personajul. Cel mai important aspect al tragediei este, scrie el, „structura întâmplărilor. Căci tragedia nu-i îmbinarea unor oameni, ci a unei fapte și a vieții”; eroul, insistă Aristotel, este „secundar acțiunilor”<sup>3</sup>.

Astăzi, însă, credem că noțiunea de *catharsis* este strâns corelată cu personajul și cu universul lui, cu valorile și alegerile sale, cu suferințele sau plăcerile pe care le trăim indirect alături de el. După cum scria mare critic Northrop Frye:

<sup>1</sup> „Sintagma «greșelă» [eng. *flaw*, *defect*, n.red.] ne poartă cu gândul în mod eronat la faptul că *hamartia* se bazează pe caracterul protagonistului”, explică Rorty, *op. cit.*, p. 10. De fapt, termenul este asociat cu arta tragerii cu arcul și înseamnă practic „ratarea întintei”. Îi mulțumesc lui Christopher Celenza că mi-a atrăs atenția asupra acestei etimologii.

<sup>2</sup> John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*. Oxford University Press, New York, 1962, p. 16.

<sup>3</sup> „În același timp, imitația de care ne ocupăm fiind imitația unei acțiuni, realizată de câțiva eroi, iar aceștia deosebindu-se în ochii noștri după caracterul și judecata fiecărui (elemente după care, îndeobște, se cantică faptele individuale), urmează că pricinile acțiunilor sunt două, caracterul și judecata, și că, la rândul lor, acțiunile hotărăsc fericirea ori nefericirea oamenilor. Imitația acțiunii este ceea ce constituie subiectul oricarei tragedii (cu alte cuvinte, îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc); caracterul, ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sunt așa sau altminteri; judecata, ceea ce îngăduie vorbitorilor să dovedească ceva ori să enunțe vreo părere.” (Aristotel, *op. cit.*)