

LBRIS

We know
books

Pierre Bayard

Cum se ameliorează operele ratate?

Traducere din limba franceză
de Nicolae Bârna
Versuri tălmăcite de Șerban Foarță



<i>Nota traducătorului</i>	9
<i>Operele studiate</i>	11
Ce păcat!	17
A) Consternare	
I. Subiecte	25
II. Ritmuri	37
III. Figuri	52
IV. Personaje	69
B) Reflecție	
I. Căutarea echilibrului	89
II. Maladii ale distanței	101
III. Timpul operelor	112
IV. Hotărârea de a nu iubi	126
C) Ameliorare	
I. Distanțare	141
II. Apropiere	158
III. Treceți	172
IV. Isprăvire	187

Se întâmplă uneori ca o operă să fie ratată din cauza unei probleme punctuale, însă de cele mai multe ori proiectul unei asemenea scrieri este, de la început, defectuos în ansamblul său, și asta dintr-o serie întreagă de motive, pe care le vom examina. Astfel, o scriere sortită eșecului se dovedește a fi fost așa încă dinainte ca autorul să se apuce de lucru, iar rezultatul final (ori, mai bine zis, lipsa de rezultat) se arată a fi fost previzibil.

De aceea, nu e de mirare că mai mulți dintre scriitorii la care ne vom referi, vădind o luciditate pe care din păcate nu toți au avut-o, s-au hotărât în cele din urmă să-și abandoneze proiectul, lăsând neterminată scrierea în chestiune. Așa au procedat Ronsard, Hugo și Proust, care, fără îndoială, și-au dat seama de neputința de a duce lucrul până la capăt și de caracterul mediocru al paginilor pe care apucașeră să le scrie. Nu putem decât să regretăm că nu toți cei vizați au avut curajul de a renunța.

*

Prima dintre posibilele cauze ale eșecului unei opere este chiar *subiectul* acesteia. O categorie destul de problematică și în multe cazuri cu totul inadecvată – care ar putea fi „subiectul“ unei plachete de versuri? –, totuși nu lipsită de justificare în cazul unor anumite texte, și mai ales în ce privește

literatura scrisă în anumite epoci, în care se obișnuia ca autorii să-și aleagă în chip fățiș un subiect anumit, având grijă să-și înștiințeze, pe o cale sau alta, cititorii despre respectiva alegere. Așa stând lucrurile, este clar că alegerea unui subiect tâmpit, imposibil de tratat ori prost croit, poate duce, după cum vom vedea, la rezultate dintre cele mai întristătoare.

Este de pildă cazul poemului *Dieu*, al lui Victor Hugo. Acest text, din fericire abandonat în cele din urmă de autor, constă dintr-un montaj de glăsuiri ale unor misterioase voci de proveniențe diverse, grupate în două secțiuni („Solitudines cœli” și „Les voix du seuil”¹), montaj a cărui incoerență nu se explică numai prin faptul că scrierea a rămas neterminată, ci prin chiar subiectul ales de autor, Dumnezeu, subiect pe care Hugo nu-și îngăduie să-l abordeze direct, convingerea lui, reiterată de-a lungul poemului, fiind că Dumnezeu se află dincolo de limita puterilor exprimării prin cuvânt. E izbitor să constați că, de fiecare dată când una din vocile din poem propune o reprezentare a lui Dumnezeu, aceasta e de îndată declarată inadecvată și e anulată de vocea naratorului ori de alta dintre voci. Astfel, autorul se vede silit să experimenteze toate soluțiile cu putință ca să *nu* vorbească direct despre subiectul poemului, acesta ajungând să semene cu un tratat de teologie negativă:

Orice ar fi, ascultă: El e.

Ce-i el?

Ajunge! (343)

Din păcate, Hugo nu urmează – sau o face prea târziu – sfatul pe care-l dă și, departe de a conchide că „ajunge!”, continuă să înșiruie interminabile reflecții despre tot ceea ce

¹ Dat fiind că Victor Hugo nu fixase titlurile acestor părți ale poemului, ele pot diferi de la o ediție la alta. Astfel, de pildă, în ediția Laffont (1986) au fost reținute variantele „L'océan d'en haut” și „Le seuil du gouffre”.

Dumnezeu nu este. Tot proclamându-și imposibilitatea de realizare, opera se zăvorăște în contradicția de nerezolvat dintre vorbăria pe care-o etalează și subiectul pe care încearcă să-l trateze, devenind astfel relatarea propriului ei eșec, expunerea fundăturilor în care s-a rătăcit având o pondere cel puțin egală cu aceea a încercărilor de a înfățișa ceva care se află dincolo de puterea cuvântului. Prin urmare, ea ne apare ca fiind prinsă în vârtejul unei autodistrugerii masochiste al cărui centru și totodată comentariu neobosit ar fi.

Așadar poemul lui Hugo suferă de o contradicție inițială, și cam la fel stau lucrurile și cu *Dialogurile* lui Rousseau, care se situează la jumătate de drum între dialogul filosofic și justificarea autobiografică. Fiindcă unul din personaje, numit *Rousseau*, dialoghează despre un filosof numit Jean-Jacques cu un enigmatic Francez. Acesta din urmă, mai întâi ostil la adresa lui Jean-Jacques, este determinat de interlocutorul său să-și nuanțeze, treptat, opinia, devenind în ultimele pagini un proslăvitor al filosofului urgisit. Neverosimila strategie de enunțare îi creează de la început cititorului, care nu pricepe ce rol îi este destinat lui în toată tărășenia, o stare de jenă pe care opera nu izbuteste s-o înlătore.

Nu-i de mirare că alegerea unui astfel de subiect se vădește a fi fost, la fel ca și în cazul poemului lui Hugo, mult prea îndrăzneță: să vorbești despre tine însuși este la fel de greu ca și să vorbești despre Dumnezeu, asta cu excepția cazului în care o faci în chip fățiș și asumat, în cadrul contractului autobiografic. De aceea, încercările lui Rousseau de a-și apăra cauza prefăcându-se că apără de fapt cauza altcuiva – a cuiva care poartă același nume ca și el, dar nu este el, deși totuși îi seamănă – aveau din pornire puține șanse de reușită literară, spre deosebire de *Confesiuni* și de *Visările unui boinar singuratic*, opere în care pactul autobiografic este asumat în chip limpede.

Cu totul alta este problema care se pune în legătură cu tragedia *Héraclius*, de Corneille, text puțin cunoscut (și care nici nu merită să fie cunoscut!), pilduitor în ce privește un cusur al dramaturgului care avea să se accentueze cu vremea: excesul de complexitate². Cu intriga ei complicată, clădită pe o dublă substituție de persoane (să încercăm să explicăm lucrurile cât mai simplu: *Héraclius*, fiul împăratului Maurice*, este luat drept Martian, iar Martian, fiu al lui Phocas, e luat drept Léonce, fiu al Léontinei, fără ca, de altfel, fiecare dintre aceste identități să fie cu adevărat certificată), piesa rămâne, chiar și pentru un cititor atent, ilizibilă. Singura soluție de a o putea urmări cât de cât ar fi aceea de a o citi având la îndemână o schemă explicativă privind identitatea personajelor. Piesa e greu de urmărit chiar pentru însuși autorul ei, care s-a referit la ea ca la un „poem [...] încâlcit“ (361), recunoscând că solicită o atenție susținută și rela-tând că ar fi auzit „spirite dintre cele mai agere și curteni dintre cei mai de văză plângându-se de faptul că spectacolul obosea cugetul la fel de tare ca un studiu temeinic“. De altfel, asistând la o reprezentație a piesei sale, la mai mulți ani după premieră, Corneille mărturisea că nu pricepe nimic.

În chip asemănător și totodată diferit stau lucrurile și în *L'Amour*³ de Marguerite Duras. Acolo, intriga e nu atât încâlcită (putând, în cele din urmă, să fie reconstituită), cât ermetică. Trei personaje cu identitate neprecizată, doi bărbați și o femeie, hoinăresc pe o plajă rostind pe un ton sentențios vorbe enigmatice, fără ca între timp să se întâmple ceva. Unei inteligențe normale îi este cu neputință să-și dea seama

² Cititorul poate consulta încercarea de rezumat pe care am inserat-o la începutul cărții. O nouă încercare de a lămuri despre ce este vorba ne-ar întrece puterile.

* Desigur, într-o traducere integrală a piesei în românește, numele ar fi putut fi adaptate: Mauriciu, Marțian sau Marțianus, Focas etc. (n.tr.).

³ A nu se confunda cu *L'Amant*, text mai recent și deloc ermetic.

despre ce este vorba în această carte, pe care până și exegeții scriitoarei o privesc cu perplexitate. E drept că narațiunea – organizată probabil, cum se întâmplă adesea la Duras, în jurul unui eveniment traumatic care nu e enunțat explicit – devine relativ lizibilă dacă o situăm în continuarea celei din romanul *Le Ravissement de Lol V. Stein*⁴. Însă, dat fiind că nu sunt furnizate suficiente indicii care să certifice această posibilă legătură, *L'Amour* lasă impresia unui un text indecifrabil, în care Duras pare să se fi caricaturizat pe sine.

Să vorbești despre Dumnezeu sau despre tine însuți, să alegi un subiect încâlcit sau să n-ai deloc subiect: sunt doar câteva exemple, printre altele, de chipuri felurite de a o apuca, de la început, pe o cale nesigură în elaborarea unei opere literare. Și alte scrieri din corpusul ales de noi – de pildă cele ale lui Ronsard și Maupassant – sunt la fel de pilduitoare în ce privește faptul că un subiect prost ales poate afecta grav munca scriitorului. Sau, mai simplu spus, că, pentru a da o operă izbutită, e necesar – nu și suficient, bineînțeles – să ai un subiect care să stea în picioare.

*

Eșecul unei opere literare poate fi pricinuit și de forma ei, în primul rând de *genul* literar pe care a ales autorul să-l ilustreze. Desigur, ca și „subiectul“, „genul“ e o categorie problematică și controversată, însă nu e mai puțin adevărat că ea dă seama totuși de anumite realități istorice, fiind un concept pe care anumiți autori l-au cultivat și practicat în mod deliberat. Alegerea unui gen literar nepotrivit, și mai ales alegerea unui gen neadecvat subiectului, pot duce la rezultate îndoielnice.

⁴ Caz în care *L'Amour* ar putea fi interpretat ca reprezentând relatarea unui pelerinaj sentimental făcut de Lol și de Michael Richardson la locul dramei din romanul anterior.

Un prim caz ar fi cel în care genul operei în discuție prezintă în sine dificultăți de utilizare. Așa stau lucrurile cu epopeea, gen căruia îi aparțin trei dintre scrierile examinate: *La Franciade*, de Ronsard, *Henriada*, de Voltaire, și *Les Martyrs*, de Chateaubriand. Trei opere considerate îndeobște neizbutite, ceea ce nu e de mirare, dacă ne gândim cât de anevoioasă este ilustrarea unui gen atât de legat, prin modelele de intrigă, dar și prin formă, de Antichitate.

Ronsard își impusese să redacteze *La Franciade*, s-a apucat de scris fără plăcere și, nemulțumit de rezultat, s-a folosit de pretextul oferit de moartea regelui Carol al IX-lea ca să abandoneze realizarea proiectului⁵. Ne-au rămas prin urmare doar patru cânturi din cele douăzeci și patru proiectate inițial, dar cei care le vor citi vor conchide că și acestea patru sunt prea multe și vor regreta că regele n-a murit mai devreme.

Încercând să acrediteze legenda unui descălecător troian al Galiei (Francus, fiu al lui Hector, care ar fi izbutit să scape nevătămat, împreună cu câțiva ortaci, din măcelul săvârșit de ahei după cucerirea cetății), Ronsard se înnămolește într-o laborioasă relatare a aventurilor ostășești și sentimentale ale anti-eroului său, într-o scriere searbădă, cu desăvârșire lipsită de strălucire, în care totul este ratat, atât scenele de luptă, lipsite de ritm și de mișcare (descrierea bătăliei de la Poitiers l-ar face până și pe un naționalist să treacă în tabăra dușmană), cât și episoadele amoroase, de o dulcegărie dezolantă.

În ce-l privește pe Voltaire, el și-a dus proiectul de epopee până la capăt. Își propusese să înfățișeze, în *Henriada*, o parte din viața lui Henri de Navarra – viitorul rege Henric

5

„De-ar mai trăi, azi, Carol-crai,
Aș isprăvi această lungă
Lucrare; brava-i moarte, vai,
Bravura-mi proprie o alungă“ (1152).

al IV-lea –, și anume anii războiului religios care au precedat urcarea lui pe tronul Franței. Filozoful intenționa să-l omagieze pe eroul care, în ochii săi, întruchipa ideea de toleranță, dar putem spune că opera în chestiune, criticată de îndată ce a fost dată la iveală, e mai degrabă de natură să incite la intoleranță, fiind împovărată de un academism supărător. Și ne putem închipui uimirea cu care un cititor de astăzi descoperă un text atât de diferit de producțiunile ulterioare ale lui Voltaire, un text atât de lipsit de spiritul critic și de umorul care aveau să devină însușirile caracteristice ale acestui autor.

Cât despre Chateaubriand, acesta a încercat să ducă mai departe făclia cultivării epopeii ca gen literar, plănuiind să creeze un miraculos creștin în stare să rivalizeze cu miraculosul păgân al marilor epopei din Antichitate. Poate că proiectul era realizabil, însă demonstrația rămâne de făcut. Dorind să-și dovedească teza cu orice preț, Chateaubriand inventează în *Les Martyrs* o mitologie creștină echivalentă cu aceea a Antichității greco-romane și își conduce cititorul buimăcit de realismul reconstituirii până la poarta raiului, unde coruri de îngeri înconjoară tronul ceresc, ori până în hăurile iadului, unde Moartea e reprezentată de un schelet care ține în mână o coasă.

Secvențele mitologice încadrează filonul propriu-zis epic, plasat în vremea imperiului roman: reprezentarea peripețiilor unui cuplu de îndrăgostiți, soldatul creștin Eudore și păgâna Cymodocée, treptat convertită la credința creștină, care își găsesc sfârșitul împreună, în arena circului roman, dați pradă fiarelor. În afară de cei doi îndrăgostiți martiri, textul o înfățișează și pe Velléda, preoteasă a cultului druidic și rivală în dragoste a Cymodocéei, care-și ia zilele cu faimosul cosor cu tăiș de aur al druizilor. Expuse într-un stil bombastic, aventurile melodramatice ale acestor trei personaje de o năucitoare negliobie – odată înlăturată ipoteza liniștitoare că nerozia

ar fi deliberată, utilizată „la gradul al doilea“ – i-ar trezi orișicui pofta să devină violent.

Inadecvarea genului ales e vădită și în ce privește *Dom Garcie de Navarre*, de Molière, unde se întretaie două intrigi a căror îmbinare iscă o supărătoare eterogenitate de ton: o intrigă militară – lupta armată împotriva unui tiran – și o intrigă sentimentală – dificultățile de comunicare ale unui cuplu, Elvire și Dom Garcie, provocate de gelozia bolnăvicioasă a bărbatului. Acestea fiind date, piesa încearcă să se mențină la răspântia dintre două registre greu de conciliat, respectiv cel al unei tragedii politice inspirate de modelul cornelian și cel al unei comedii de moravuri de o factură ce prevestește în chip ciudat teatrul de boulevard.

O problemă ridicată de alegerea genului literar, în raport cu subiectul constituit de trecerea timpului – cel mai strașnic subiect dintre toate –, se vedește și în *Mai tare ca moartea*, cel de-al cincilea roman al lui Maupassant. Cartea înfățișează ultimele luni din viața unui pictor monden, Olivier Bertin, îndrăgostit nebunește de fiica unei foste amante, împrejurare în care personajul resimte tot mai puternic angoasa îmbătrânirii. Inadecvarea ține în cazul acesta de raportul dintre gen și subiect. Prea lung, genul romanesc nu se adaptează exprimării trecerii timpului, pe care Maupassant izbutește în schimb să o redea admirabil în unele din nuvelele sale. Silit să revină mereu asupra unui subiect aflat la limitele reprezentării, Maupassant se vede obligat să recurgă, pentru a da seama de vătămarile aduse de îmbătrânire, la descrieri de un realism exagerat.

Și alte exemple din corpusul pe care l-am selecționat ar putea ilustra chestiunea inadecvării alegerii genului, de pildă textul lui Hugo – acel poem fărâmițat în nenumărate puncte de vedere – ori cel al lui Rousseau – a cărui formă dialogată nu favorizează introspecția. Dar caracterul nesatisfăcător al noțiunii de gen, chiar dacă ea se poate dovedi utilă punctual,

ne îndeamnă să nu insistăm. Marii scriitori, firește, nu se supun constrângerilor ținând de încadrarea într-un gen anume, chiar dacă pot da impresia că, din politețe și pentru comoditatea întocmitorilor de catalogări, ilustrează la un moment dat un gen sau altul.⁶

*

O a treia cauză a ratărilor literare rezidă, dacă putem spune așa, în identitatea *autorului*. Unii scriitori se vădesc a fi înzestrați pentru a da un anumit tip de opere, excelează și își dau pe de-a-ntregul măsura ilustrând genul respectiv, care le rămâne însă inaccesibil altor scriitori, ce nu vor fi niciodată în stare să-l practice. Să-ți impui în domeniul acesta constrângeri contrare structurii particulare a propriului talent reprezintă o cauză garantată de eșec.

A ține seama de factorul personal înseamnă, de fapt, a constata, din nou, care sunt limitele noțiunilor de *subiect* și de *gen* (în accepțiunile lor tradiționale, în orice caz) pentru înțelegerea originilor ratării unor opere literare. În realitate, orice subiect sau oricare gen poate duce la o capodoperă, cu condiția să fie potrivite cu personalitatea scriitorului. Deci nu categoriile acestea în sine pun probleme, ci hotărârea nefericită a câte unui autor de a ilustra un anumit subiect sau un anumit gen într-un moment al parcursului său literar.

De aceea, vom prefera să utilizăm noțiunea de gen mai degrabă în accepția pe care i-o dă Proust atunci când spune despre Odette că nu era genul lui Swann (cea ce nu l-a împiedicat să o ia de nevastă). Dintr-un motiv sau altul, operele de care vorbim aici nu erau genul autorilor lor (cel puțin nu în momentul în care s-au apucat să le scrie). Ele fie nu se potriveau cu sensibilitatea lor ori cu tipul lor de scriitură,

⁶ De consultat, în această chestiune, cercetările lui Jean-Marie Schaeffer, în special *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, 1989.

fie nu apăreau la momentul oportun. Proiectele respective ar fi putut să fie bune *ca atare*, însă nu erau bune *pentru ei* sau nu erau bune pentru ei *atunci*.

Mai multe din scrierile examinate de noi ilustrează acest tip de problemă. De pildă, du Bellay își fixează drept constrângere literară găsirea cuvintelor potrivite ca să i se adreseze femeii iubite. Dar forma petrarchiană, cu bogăția ei de imagini, nu corespunde tipului său de sensibilitate, a cărei valoare rezidă în discreție și care se exprimă incomparabil mai bine în modul minor. De aceea, placheta *L'Olive* nu suportă comparația cu o operă precum *Les Regrets*, a cărei calitate melancolică se datorează în mare parte tocmai lipsei de afectare a exprimării.

În același fel, *Moulin premier*, volum încă marcat de poezia suprarealistă, nu-i seamănă lui René Char, care nu va deveni cu adevărat el însuși decât prin renunțarea la unele din practicile de scriitură automată. Firește că ermetismul va rămâne o trăsătură constantă a artei sale poetice, însă Char nu-și va dobândi propria originalitate decât prin abandonarea unui talmeș-balmeș de imagini dezlânate pe care probabil fusese necesar să le practice, dar care nu i se potriveau.

Alt caz de nepotrivire: cel pe care-l putem observa la Giono. Cu tot succesul *Husarului...*, nu este deloc evident că scriitorul ar fi fost cel mai calificat să se transforme în istoric militar. Reluând în *Fericirea nebună* personajele din *Husarul de pe acoperiș*, el înfățișează participarea lui Angelo la războiul de independență din Italia. Însă reluarea personajului și continuarea intrigii nu sunt de ajuns pentru a asigura reușita, iar autorul se arată a fi fost departe de a regăsi suflul care însuflețea primul roman. Împovărat de o intrigă încâlcită, greu de urmărit, lungită fără rost, enunțată fără ritm, al doilea roman induce o plictiseală profundă, foarte greu de îndurat pentru admiratorii *Husarului...*

„Nu e genul lui“: e expresia pe care-ți vine s-o folosești în legătură cu eșecul estetic al romanului *Jean Santeuil*. Să