

Cuprins

<i>Mulțumiri</i>	11
<i>Cuvânt înainte</i>	13

Partea întâi Preliminarii

1. <i>De la ficțiunea modernistă la cea postmodernistă :</i>	
<i>schimbarea dominantei</i>	19
Dominanta	23
Beckett	32
Robbe-Grillet	34
Fuentes	37
Nabokov	41
Coover	43
Pynchon	46
2. <i>Câteva ontologii ale ficțiunii</i>	53
Heterocosmosul	55
„Vechea analogie între Autor și Dumnezeu”	57
Ingarden	59
Lumi posibile	63
Construirea socială a (i)realității	68

Partea a doua Lumi

3. <i>În zonă</i>	77
Cum să construiești o zonă	80
Ohio, Oz și alte zone	85
Zone intertextuale	96
4. <i>Lumi în coliziune</i>	101
Linii paralele	105

Science-ficționalizarea postmodernismului	110
Postmodernizarea SF-ului	115
5. <i>Lumea de alături</i>	121
Ezitatea	122
Banalitatea	125
Rezistența	127
De la „lumi” la lumi	130
Fantasticul dislocat	132
6. <i>Real în comparație cu ce ?</i>	136
Realeme constrânse	139
Istoria apocrifă	145
Anacronismul creator	150
Fantezia istorică	152

Partea a treia

Construcția

7. <i>Lumi în curs de anulare</i>	159
Ceva s-a întâmplat	162
Ceva există	165
Terții excluși, cărările bifurcate	169
Sensul (absenței) unui final	174
8. <i>Lumi din cutii chinezești</i>	178
Către regresul infinit	181
<i>Trompe l'œil</i>	183
Bucle stranii sau metalepse	188
Personaje în căutarea unui autor	191
Ficțiuni în abis	196
Care rolă?	202

Partea a patra

Cuvinte

9. <i>Lumi tropologice</i>	209
Ezitatea revizitată	210
Hipertrofierea	215
Alegoria postmodernistă	219
Alegoria împotriva ei înseși	224

10. <i>Lumi ale stilului</i>	230
Nisip pentru pisici, litanii, fraze cu șira spinării frântă	235
Scrisori	242
Mașinării	246
11. <i>Lumi ale discursului</i>	251
Discursul în roman	254
Heteroglosia	257
Carnavalul	265

Partea a cincea **Fundamente**

12. <i>Lumi pe hârtie</i>	275
„O dislocare spațială a cuvintelor”	278
Proza concretă	282
Ilustrație și antiilustrație	288
Textul schizoid	291
Modele de asamblat	296
13. <i>Autori : decedați și postumi</i>	301
Moartea autorului	304
Auto-bio-grafia	309
<i>Roman à clef</i>	314
Autoritatea	320
Scurtcircuitul	325

Partea a șasea **Cum am învățat să nu-mi mai fac griji și să iubesc postmodernismul**

14. <i>Dragoste și moarte în romanul postmodernist</i>	331
Dragostea... ..	335
...și moartea	344
CODĂ. <i>Sensul finalurilor lui Joyce</i>	353
<i>Note</i>	357
<i>Index</i>	397

De la „lumi” la lumi

Ficțiunea postmodernistă cooptează astfel genul fantastic într-o manieră foarte asemănătoare celei în care a cooptat SF-ul, dezvoltând potențialul inerent al genului fantastic pentru dialog ontologic într-un vehicul pentru o poetică ontologică postmodernistă. Dar acesta nu e singurul itinerar pe care postmodernismul îl parcurge pentru a ajunge la forma proprie de fantastic. El mai atinge fantasticul prin literalizarea unei metafore specific moderniste. Este vorba despre utilizarea metaforică a „lumii” în sensul unui mod de viață, al unei experiențe de viață sau *Weltanschauung* – o extensie metaforică familiară a sensului literal ontologic al „lumii” pentru a cuprinde o semnificație epistemologică, psihologică sau sociologică¹⁶.

Stadii în literalizarea acestei metafore moderniste a „lumii” pot fi urmărite în scrierile de început ale lui Julio Cortázar. Metafora modernistă poate fi întâlnită în romanul său *Șotron* (1963), al cărui protagonist, Oliveira, este obsedat de problemele epistemologice clasic berkeleyene (și caracteristice modernismului târziu) ale solipsismului :

Tot ce e mai absurd în viețile pe care pretindem să le trăim e falsul lor contact. Orbite izolate, din când în când două mâini care se strâng, o conversație de cinci minute, o zi la curse, o seară la operă, un priveghi unde toți se simt puțin mai uniți (și e adevărat, dar totul se termină când vine momentul închiderii coșciugului). Și în același timp trăiești convins că prietenii sunt acolo, că există contactul, că acordurile și dezacordurile sunt profunde și trainice. Cum ne mai urâm cu toții, fără să știm că dragostea e forma prezentă a acestei uri și rațiunea urii adânci e această excentrare, spațiul de netrecut dintre mine și tine, dintre asta și astalalată. Orice dragoste e-o ontologică prindere în gheare¹⁷.

„Orbite izolate”, „excentrare” : imagistica planetară a lui Cortázar dezvoltă aici într-un mod specific concret metafora „lumilor” ca experiențe și perspective individuale. Dacă Oliveira disperă la gândul falsității majorității contactelor presupuse între lumile vieții, *Șotron* ne arată că, în ceea ce privește contactele adevărate, acestea tind să

fie violente și disruptive. Romancierul Morelli, care se mișcă în lumea solipsistă a ficțiunilor sale, este „atins” de lumea din afară când este accidentat de o mașină ; Oliveira, proaspăt întors la Buenos Aires din Paris, atentează disruptiv la calmul lumii bine rânduite pe care o împărtășesc Traveler și Talita. Comportamentul straniu provocat de intruziunea lui Oliveira atinge un climax absurd când Talita este pusă efectiv să pășească pe scândură între ferestrele de la etajul al treilea ale unor apartamente situate față în față pentru a-i înmâna un pachet de *yerba maté* lui Oliveira. O consecință a tentativei de a arunca o punte peste „prăpastia de netrecut dintre mine și tine”, acest episod desigur că dramatizează și ideea „umplerii golului” dintre lumile vieții solipsiste.

Trecând de la *Șotron* la povestirile mai vechi ale lui Cortázar, observăm cum se efectuează literalizarea acestei metafore a „lurilor”. În *Șotron*, Oliveira și iubita sa, La Maga, sunt fascinați de acvarii și putem înțelege cu ușurință de ce. Interpunând o barieră transparentă și cu toate acestea impenetrabilă între o ordine a existenței și alta, acvariile servesc ca analogie pentru izolarea solipsistă a unei conștiințe individuale, o lume a vieții, de o alta, chiar și (sau poate în special) în cazul îndrăgostiților. Isabel, eroina adolescentă din „Bestiar”, este într-o manieră asemănătoare fascinată de viața animală din spatele peretelui de sticlă al fermei sale de furnici, în care fără îndoială că vede o analogie pentru propria alienare¹⁸. Dar analogia cea mai importantă este cu „casa bântuită” în care își petrece vara ; așa cum lumea furnicilor este separată printr-o barieră de lumea lui Isabel, tot astfel, casa este împărțită în suprafețe normale și suprafețe interzise, „luate în stăpânire” de tigrul „rătăcitor”. Altfel spus, în acest caz, confruntarea dintre lumi nu mai este o metaforă psihologică și epistemologică, ci o structură literal ontologică, o dublă ontologie fantastică. În fine, naratorul din proza scurtă „Axolotul” (în *Sfârșitul jocului* de Cortázar) se confruntă și el cu o ordine străină a existenței – de data aceasta, a axolotului, un tip de salamandă – dincolo de bariera de sticlă a unui acvariu. Numai că aici bariera de sticlă nu reușește să mențină separația dintre ordinele incomensurabile : are loc un schimb de identități, conștiința naratorului devenind cea a axolotului – „ceea ce constituia obsesia sa era acum un axolot”¹⁹. Simultan cu sfărâmarea acestei bariere dintre lumi, supranaturalul

pătrunde în lumea acestei povestiri, iar metafora „lurilor” devine literală la modul fantastic. Acest moment când „lurile” metaforice fuzionează, lumea povestirii înseși schimbându-se simultan către modalitatea fantastică, revine în prozele scurte de început ale lui Cortázar : de pildă, în „Distanțele” (în *Sfârșitul jocului*), în care o fată argentiniană din clasa de mijloc și o cerșetoare din Budapesta se întâlnesc pe un pod și în mod supranatural fac schimb de identități ; sau în „Insula la amiază” (în *Toate focurile, focul*, 1966), în care un steward de pe o linie aeriană, obsedat de o insulă grecească întrezărită prin hubloul avionului, se aventurează în lumea insulei, numai pentru a-și întâlni acolo un alter ego, cu implicații fatale. În toate aceste cazuri, prăbușirea barierelor dintre lumi este violentă, disruptivă, catastrofală, precum în *Șotron*, numai că aici, spre deosebire de *Șotron*, acest dialog violent dintre lumi nu este un trop, ci o realitate literală, fantastică.

Fantasticul dislocat

În pofida a ceea ce afirmă Todorov, fantasticul *nu* este deci în totalitate absorbit în scrierile contemporane în general ; prezența sa este totuși recognoscibilă în variatele sale transformări postmoderniste. Cu toate acestea, Todorov are într-un fel dreptate : fantasticul nu mai pare să fie proprietatea exclusivă a textelor care sunt identificabile ca fantastice în structura lor ontologică ; o „încărcătură” sau un efect de fantastic generalizat pare să persiste difuz în scrierile postmoderniste, făcându-și simțită prezența în forme dislocate în texte care formal nu sunt deloc fantastice. Pentru a ne face o idee despre modul cum au loc această dislocare și această generalizare a fantasticului, am putea lua în discuție două texte scurte : *L'Arrêt de mort* de Maurice Blanchot (1948) și „Order of Insects” de William Gass (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968).

Din cele două, numai *L'Arrêt de mort* poate fi considerată fantastică din punct de vedere structural. Textul conține o serie de evenimente aparent supranaturale – o femeie reînvie rapid la solicitarea naratorului, apoi se reîntoarce în moarte pentru a pune stăpânire în mod demonic pe iubita lui –, evenimente pentru care avem explicații

raționale, deci nu supranaturale. Pe scurt, se ezită între natural și supranatural sau între straniu și miraculos, ca să utilizăm terminologia propusă de Todorov. În schimb, „Order of insects” nu trebuie să fie citit ca un text fantastic. În el, naratoarea, o americană din clasa de mijloc, ajunge să cadă pradă, aidoma lui Isabel din „Bestiar” sau naratorului din „Axolotl”, unei fascinații morbide față de un ordin străin, non-uman de ființe, „lumea” (în sensul metaforic) a insectelor care își fac apariția moarte în chip misterios pe covorul ei dimineța. Nu se întâmplă însă nimic supranatural și nici măcar extraordinar, iar fixației naratoarei pentru „ordinul insectelor” i se poate găsi cu ușurință o explicație: începutul unei căderi nervoase.

Și totuși, și totuși... Structura fantastică din *L'Arrêt de mort* este puternic subminată de caracterul vag și incoerența cu care naratorul prezintă situația și posibilele sale explicații. Spre deosebire de texte fantastice ezitante „clasice” precum *O coardă prea întinsă* sau *Strigarea lotului 49*, nici unul dintre cadrele explicative, natural sau supranatural, nu se impune aici în mod clar. Limbajul naratorului este înnebunitor de evaziv, aproape imposibil de urmărit, în maniera în care el face aluzie la secrete întunecate pe care refuză să le dezvăluie (sau la care nici el nu are acces). În schimb, textul aparent nonfantastic „Order of insects” menține câteva elemente ireductibile de straniețe, unele reziduuri de fantastic cărora nu li se poate găsi cu ușurință o explicație. De asemenea, aici, locusul stranieței este limbajul – nu excesiv de vag și aluziv, ca în *L'Arrêt de mort*, dimpotrivă, excesiv de artificial și *scriptibil*. Cum a dobândit o femeie aparent deloc excepțională un stil atât de improbabil de elevat, conștient de sine?

Să spunem deci că misterele acestor texte sunt ale limbajului, nu ale lumilor lor ficționale. În cazul acesta, ce l-ar determina pe cititor să continue să le vadă ca fiind relaționate în vreun fel cu genul fantastic? Un motiv ar putea fi prezența în ambele texte a celor mai caracteristice toposuri ale fantasticului: casa bântuită sau „incinta gotică” – transformate, pentru siguranță, într-o manieră ciudată, dar fără îndoială de neconfundat. Pe tot parcursul textului *L'Arrêt de mort*, interioarele domestice sunt constant invadate de străini – nu de ființe supranaturale, ci de alte personaje. Oricât de naturale par acestea la o primă vedere, fiecare dintre aceste intruziuni (am

numărat nouă de acest tip în cuprinsul unui text de optzeci și șase de pagini) însoțește sau provoacă un comportament agresiv, vinovat sau altminteri bizar din partea personajelor implicate. Motivele intrusului, atunci când există vreunul, sunt invariabil inadecvate sau absurde, iar cei care suferă din cauza intruziunii se comportă la fel de inexplicabil ca și intrușii. Cred că nici un cititor nu ar fi incapabil să recunoască în aceste episoade stranii variante ale venerabilului motiv gotic al „casei posedate”.

Casa din „Order of insects” este deopotrivă bântuită și „posedată” : într-un sens, de către gândacii misterioși (altminteri, perfect naturali), iar în alt sens, de către femeia a cărei obsesie cu privire la gândaci îi transformă viața – și a ei, și a familiei. Numai că natura acestei „bântuirii” nu poate fi înțeleasă pe deplin dacă nu luăm în considerare contextul în care apare „Order of insects”. Două dintre povestirile care precedă „Order of insects” în volumul *In the Heart of the Heart of the Country* implică de asemenea intruziuni în spațiul domestic. În „Puștiul lui Pedersen”, naratorul, un băiat de la țară, intră în casa unui vecin, unde se presupune că s-a ascuns un ucigaș, și dintr-odată, inexplicabil, devine posesorul unui stil verbal elaborat, conștient de sine. În „Mrs Mean”, naratorul nu reușește de fapt să intre în casa vecină, ci mai degrabă se imaginează făcând acest lucru, ceea ce totuși este suficient pentru a-i asigura accesul la un torent similar de expresii extravagante. În fine, în „Order of insects”, femeia și familia ei tocmai s-au mutat într-o locuință „nouă” – până nu de mult, casa altora ; în mod corespunzător, extravaganta verbală și conștiința de sine încep aici din prima propoziție a textului. Modelul ar trebui să fie evident : în volumul *In the Heart of the Heart of the Country*, pătrunderea în spațiul domestic al altcuiva – o versiune dislocată a motivului gotic al bântuirii – corespunde dobândirii unui limbaj extravagant.

Accasta sugerează că atât casa bântuită din „Order of insects”, cât și apartamentele din *L'Arrêt de mort* pot fi de fapt case bântuite ale ficțiunii sau chiar temnițe bântuite ale limbajului. Pe scurt, este tentant și posibil să citim ambele texte ca pe niște *alegorii ale scrisului*. *L'Arrêt de mort* este plină de scrieri ciudate – scrisori pe patul de moarte, testamente, mâini care pot fi citite (de câte un cititor în palmă) –, toate relaționate cu ideea de moarte sau de

persistență a celor decedați ; ultimul text din această serie stranie este chiar *L'Arrêt de mort*. Blanchot ne invită astfel să îl citim ca pe o alegorie a relației dintre moarte și scris ; pe de o parte, scrisul ca formă de reiterare a vieții, adică supraviețuirea prin scris, dincolo de moarte ; pe de altă parte, am avea scrisul ca semn sau garanție a morții scriitorului. În „Order of insects”, gândacii morți sunt identificați de la început ca fiind oarecum în relație cu imaginea scrisului : ei apar ca „pete de cerneală” pe covor ; femcia îi adună în cutii goale ale unor benzi pentru mașina de scris ; carapacea lor deshidratată supraviețuiește și după ce țesutul interior s-a descompus, în același fel în care semnele „goale” ale scrisului supraviețuiesc autorului lor. „Ordinul insectelor” ar putea fi la fel de bine deci „Ordinul scrisului”.

Așa că avem aici două povestiri cu case bântuite care se dovedesc a fi „adevărate” alegorii ale scrisului. Dar ce poate să însemne aceasta – „adevărate” alegorii ? Lectura alegorică este posibilă aici, poate chiar tentantă, dar nu este în nici un chip *necesară* : nivelul literal al ambelor texte pare perfect autonom, capabil să reziste și fără un nivel alegoric. Ne putem întreba foarte bine dacă, în acest caz, o lectură alegorică nu ar fi o impunere din partea noastră. Pe scurt, aceste texte ezită între literal și alegoric – așa cum, dintr-o altă perspectivă, ezită între reprezentarea unei lumi și evidențierea antireprezentatională a limbajului *de dragul lui însuși*. Acestea sunt opoziții și ezitări ontologice, deși nu opozițiile și ezitățile asociate cu scrierile fantastice tradiționale. Ezitarea a fost dislocată de la frontiera dintre lumea aceasta și „lumea de alături” înspre confruntarea dintre nivelele ontologice diferite în structura textelor. Aceasta explică răspândirea generală a „încărcăturii” fantastice pe parcursul scrierilor postmoderniste : un efect de dislocare a fantasticului persistă oriunde se înfiripă un dialog între nivele sau tărâmurile ontologice diferite.