

*În memoria tatălui meu
(1889–1978)*

*CINE ARATĂ UN COPIL cum stă?! Cine-l
așază-n fața constelației și-i dă în mână
totuși măsura distanței?! Cine frământă
moartea pruncilor din pâine cenușie ce
se-ntărește –/ Sau cine-o lasă înăuntru-n
gura rotundă ca o rămășiță dintr-un măr
frumos?... Pe asasini e prea ușor/ să-i di-
buiești. Dar moartea, moartea-ntreagă,/ se-
nin să o conștii, încă-nainte de viață, și să
nu fii rău deloc,/ aceasta e de nedescris.*

RAINER MARIA RILKE, din *A patra elegie
duineză*, în românește de Ștefan Aug.
Doinaș și Virgil Nemoianu

*... caut esențiala regiune a sufletului, unde
Răul absolut e înfruntat de fraternitate.*

ANDRÉ MALRAUX, *Lazăr*, 1974

Let's face it, writing is hell.

Sudul, spunea Alfred Kazin, produce scriitori importanți în ritmul în care Evul Întunecat dădea naștere sfinților. Hiperbolizată, afirmația subliniază o realitate devenită axiomatică: un important (numeric, dar mai ales valoric) contingent de scriitori americani ai acestui veac provine de la miazăzi pe linia Mason–Dixon. Enumerarea trebuie să înceapă cu Faulkner și să continue cu Thomas Wolfe, Robert Penn Warren, Erskine Caldwell, Tennessee Williams, Carson McCullers, K.A. Porter, Flannery O'Connor, ca să menționăm doar nume familiare cititorului român, pășind din pisc în pisc. În această ilustră tovarășie, virginianul William Styron, un scriitor deloc grăbit, cu limpede propensiune spre monumental, constructor atent al unor mari ansambluri românești caracterizate prin complexitatea comentariului, diversitatea modalităților și curajul de a defrișa zone aproape virgine, ocupă un loc de onoare. El scrie despre un Sud ieșit din ceața romantică a paseismului mitizant, desprins din izolarea lui patriarhală, gata să facă față problemelor lumii moderne, integrat ritmurilor specifice de viață din vremurile noastre. Omului sudic al lui Styron îi este dat să continue aventura protagonistului wolfean de pătrundere a tainelor lumii; pe coordonate noi și cu o sensibilitate cu totul diferită, el iese din insularitatea civilizației plantatorilor; implicându-se într-o lume convulsionată de forțe malefice, cutreierată de angoase, dar în care speranțele nu sunt iremediabil pierdute. Talentului lui Styron – înclinat spre tragedie, tratată într-o manieră interiorizată, cu ecouri gotice, uneori chiar macabre – i se potrivește explorarea metodică a condiției omului modern, căruia istoria îi amintește mereu de insignifianța valorilor personale, debusolându-l și mai mult în pateticele sale încercări de a stabili sensul de a fi. Pentru modul sugestiv în care înfățișează diferite ipostaze ale existenței umane aflate în stare de criză, opera literară a lui William Styron a fost distinsă cu trei importante premii americane:

Respect | Prix de Rome (pentru *Lie Down in Darkness*), Pulitzer (pentru *The Confessions of Nat Turner*) și National Book Award (pentru *Sophie's Choice*).

La debutul din 1951, cu romanul *Lie Down in Darkness* (*Rămâi și zaci în beznă*), Styron, pe atunci în vârstă de numai douăzeci și șase de ani, s-a bucurat de o primire neobișnuit de favorabilă din partea criticii, grăbită să vadă în el un discipol fidel al lui Faulkner și un demn continuator al tradiției scrisului sudic. Academia Americană a Artelor și Literelor i-a acordat distincția menționată mai sus, în timp ce breasla scriitoricească l-a comentat cu ironie nelipsită de invidie. Norman Mailer scria în *Advertisements for Myself*: „[Styron] a scris cea mai drăguță carte a generației mele. *Lie Down in Darkness* are o frumusețe aproape desăvârșită, nu devine aproape niciodată sentimentală, iar, ca operă a unui tânăr de douăzeci și șase de ani, are și pasaje aproape geniale. Ar fi fost cel mai bun roman al generației noastre, dacă lui Styron nu i-ar fi lipsit trei calități: nu era nici măcar pe aproape de a crea un om care să se miște pe propriile-i picioare, gândirea lui n-a fost coruptă de nici o idee nouă și în carte răul nu există. Nu există decât sentimentul unei tragice neînțelegeri – o fereastră prea mică pentru a privi lumea pe care o cunoaștem...” Comentariu nedrept și, în mare parte, nejustificat, ce contrastează puternic cu seriozitatea cu care Styron, în interviul acordat revistei *The Paris Review* (la conducerea căreia s-a aflat o vreme), considera *The Naked and the Dead* (*Cei goi și cei morți*) un roman comparabil cu multe capodopere ale Generației Pierdute.

Acest prim roman, *Lie Down in Darkness*, este un studiu al erodării psihologice și decăderii morale a unei familii de americani albi din clasa mijlocie din sudul Statelor Unite, evident influențat, atât în concepția generală, cât și în procedeele de tehnică și stil, de capodopera faulkneriană *Zgomotul și furia* – Faulkner și Wolfe fiind mentorii cărora Styron le-a recunoscut, în diverse ocazii, fireasca patronare. Construit pe tiparul unui cerc închis, menit să augmenteze sentimentul apăsător de neputință, zădărnice și zbuciumată disperare pe care-l degajă paginile cărții, romanul începe și se termină în ziua înmormântării frumoasei fiice a familiei Loftis, Peyton. Timpul prezent al narațiunii se reduce la cele câteva ore consumate de acest eveniment, în care însă toți actorii dramei de familie re trăiesc cu dureroasă intensitate trecutul, examinându-și propriul rol, propria contribuție la declanșarea tragediei. Mișcării orizontale, în spațiu și timp, îi este așadar contrapusă o pătrundere verticală în luminile interioare ale

Respect protagonistilor, efectuată prin mijlocirea unor firești, dar oarecum ordonate procese de evaluare a evenimentelor și atitudinilor care au contribuit, prin acumulare, la deznodământul tragic. Devenite mar-tori în această invizibilă instanță morală, conștiințele fragmentate ale soților Helen și Milton Loftis, a amantei lui Milton, Dolly Bonner, a reverendului Carey Carr și chiar a lui Peyton, reînviată din necesitățile discursului romanesc, recompun cu migală tabloul tensiunilor mocnite, al sentimentelor contradictorii, al dilemelor și crizelor de identitate și personalitate care, ajunse la preaplin, au împins-o pe Peyton la sinucide-re. Disjuncția temporală îndeplinește, firește, un rol mai important în roman decât funcția ei pur compozițională: ea sugerează divorțul spiritual și emoțional al protagonistei de o lume în care mersul firesc al lucrurilor este înlocuit de entropie, unde patima alungă iubirea, isteria exilează normalul, iar familia, în loc să ofere securitate și liniște, nu produce decât exemple grotești de neputință sau răbufniri de ură, de o violență irațională. Romanul debordează de sugestii psihanalitice, între care un loc de frunte îl ocupă viziunea copilăriei ca un Eden al imposibilei reînțoarceri. De fapt, părinții lui Peyton își petrec majoritatea timpului refuzând să accepte prezentul ca pe o realitate sau să prospecteze un viitor încă și mai terifiant, purtător de bătrânețe și moarte, refugiindu-se într-un infantilism iresponsabil – simbolizat prin substituttele sânului matern, sticla de whiskey și țigări – sau încercând să învie un trecut mai generos, care conține însă și el sămânța distrugerii. Milton este, fără îndoială, factorul cel mai slab în această ecuație: torturat de remușcări, dar incapabil de a-și asuma cea mai mică răspundere, rușinat de simbolica dezaprobare paternă, vinovat de „schisma“ de a-și fi înșelat nevasta, el nu găsește consolare decât în viziunile paradiziace induse de alcool și în iubirea pentru Peyton, senti-ment de care, pe măsură ce înaintează în vârstă, devine tot mai dependen-t. Helen, pe de altă parte, crede în abstracțiunile morale mai mult decât în oameni și-și confecționează un crez personal, de inspirație religioasă, care-i fundamentează actele, dându-i o oarecare ascendență asupra celorlalți membri ai familiei. De fapt, viața ei interioară constă într-un adevărat nod de complexe freudiene și precepte religioase și morale pervertite, dominate de sentimentul culpei: fiica ei, Maudie, este un copil handicapat fizic și mental. Concentrându-și, cu o inten-sitate aproape morbidă, iubirea asupra copilului bolnav, Helen nu are pentru cealaltă fiică, Peyton, decât rea-voință și neînțelegere, ba chiar ură și gelozie. Peyton îi apare ca o imagine a propriei sale sexualități

Respect reprimite, ca o seducătoare nerușinată și o rivală la dragostea pe care o așteaptă încă din partea lui Milton. Actele lui Helen de cruzime față de Peyton pot fi interpretate deci ca forme contorsionate de autocenzură, transferate asupra unui obiect exterior ce ia atributele păcatului ce-o obsedează. De fapt, Helen se urăște cel mai mult pe sine însăși, dar din această ură îi distruge pe alții.

Deși o vedem pe Peyton, aproape tot timpul, prin ochii părinților, ea este adevărata protagonistă a romanului. Este catalizatorul violențelor conflicte dintre Milton și Helen, iar punctele nodale ale intrigii se înscriu în funcție de evenimentele importante ale scurtei sale vieți. Spitalicește, Peyton este un copil orfan, care se cufundă, încet, dar iremediabil, într-un ocean de disperare. Lipsa de suflet a mamei și slăbiciunea tatălui, potențată de alcool, o îndepărtează treptat de familie, transformând-o într-o ființă nevrotică, iresponsabilă, gata să accepte promiscuitatea, dar obsedată de vinovăție și căutând în moarte redempțiunea și purificarea. Tragedia lui Peyton Loftis, desfășurată pe fundalul unui oraș sudic intrat în decrepitudine (Port Warwick, Virginia) și consumată, în faza ei finală, în jungla urbană a New York-ului, este narată cu remarcabilă tensiune dramatică și este motivată strâns și convingător.

Decăderea familiei Loftis nu are în ea nimic ilustrativist, nimic emblematic (s-a spus că drama pe care o trăiesc membrii ei, spre deosebire de a Compsonilor din *Zgomotul și furia*, este personală, iar nu dinastică), ci este trăită pe viu, în conștiințele încărcate ale protagoniștilor. *Lie Down in Darkness* este un roman memorabil despre slăbiciunea umană și consecințele ei adeseori fatale, chiar dacă împărtășim și noi impresia că personajele căzute victimă acestei slăbiciuni sunt pasive și vagi și că motivarea inadecvării lor este, uneori, incompletă.

Pentru Styron, ca și pentru Faulkner, înstrăinarea omului față de semenii (din orice motive) înseamnă implicit o negare a condiției umane și duce neapărat la tragedie. El însă concepe societatea în termeni foarte generali, preferând să exploateze valențele tragice ale ființei unice, ceea ce-l apropie de individualismul existențialist modern, făcând din Peyton Loftis reprezentanta americană a numeroasei familii de înstrăinați ce populează literatura lumii după al Doilea Război Mondial.

Următoarea carte a lui Styron – *The Long March (Marșul cel lung)* – vorbește, în limitele unei nuvele de dimensiuni ceva mai mari, despre necesitatea rezistenței la totalitarism, în numele demnității umane.

Axată pe un conflict de voințe desfășurat într-o tabără militară din Carolina de Sud în zilele războiului din Coreea, nuvela (scrisă în 1953) se făcea ecoul sentimentelor de nemulțumire și protest ale generației scriitorului față de perpetuarea isteriei războinice, de procesul de alinere a relațiilor interumane și depersonalizare a individului într-un univers concentraționar, unde forțe aparent incognoscibile subjugă spiritul, forțându-l pe individ să renunțe la dreptul de a gândi. Nuvela se distinge prin gradul înalt al tensiunii psihologice și prin știința dozării ei, ca și a evocării acestei stări psihice printr-un verb nervos și o frază perfect adecvată prin simplitate. Descriind un duel al voințelor care amintește de Melville, sau de Conrad cel din *Dueliștii*, Styron transcende lupta dintre Templeton și Mannix într-o chestiune de filosofie comportamentală: poți să învingi supunându-te.

Cei care văzuseră în Styron un sârguincios discipol al marelui mississippien și un continuator al tradiției sudice în literatură au fost în bună măsură surprinși în 1963, la apariția romanului *Set This House on Fire (Dați foc acestei case)*, prin care romancierul se îndepărta cu aerul cel mai firesc de teme și motivele proprii Sudului, abordând probleme de un interes mult mai larg, într-o ambianță cosmopolită. Dacă *The Long March* era prea puțin relevantă în această privință (putând fi considerată un simplu interludiu), noua carte subliniază o trăsătură care, suntem tentați să credem, devine o caracteristică a prozei styroniene: refuzul de a se cantona în cunoscut, dorința de a-și subordona, cu fiecare altă ocazie, noi spații ale imaginației, populate de idei și motive noi, ambiția de a rămâne imprezvizibilă și, prin urmare, de a surprinde (următoarele două romane confirmă faptul că este vorba de un proces conștient). Refuzând să accepte jalonarea definitivă a universului său literar, predeterminarea operei, Styron s-a înnoit cu fiecare nouă carte, abordând de fiecare dată o altă secțiune a realității și îndepărtându-se prin aceasta de marii săi dascăli – Faulkner și Wolfe, oameni ai unei unice opere grandioase.

Dați foc acestei case este un roman-anchetă, descriind, sub forma unei investigații efectuate de către narator, Peter Leverett, traiectoria a două destine, întrepătrunderea și interconținerea lor, lupta pentru autonomie spirituală, pentru evadarea din condiția de epavă umană, de dependență materială și spirituală, pentru afirmarea valorilor personale. Este, totodată, și un roman-metaforă despre alienarea artistului față de mediul care l-a produs și posibilitățile de reintegrare prin cunoaștere de sine. Adevăratul erou al cărții, Cass Kinsolving – un pictor ratat, abrutizat

de băutură și terorizat de o familie numeroasă, autoexilat într-o Italie postbelică devenită o caricatură a consumismului american și dominat cu malițiozitate de o brută cu pretenții estetice, Mason Flagg – ar putea fi situat, într-o galerie a eroilor styronieni, undeva între descompusul Milton Loftis și dârzul Alexander Mannix. Considerându-se cel mai decăzut dintre oameni, Cass este, de fapt, un fel de sfânt în zdrențe, a cărui bunătate nu poate fi distrusă de suferințele prin care pare să treacă dintr-o vocație a martirajului. El ne apare ca un caz limită al artistului american expatriat, învins atât de complexitatea și reaua-voință a lumii, cât și de propriile lui slăbiciuni. Amplificate la maximum, identificăm în el datele tipice ale artistului american exilat: fuga de un tărâm abrutizat al vulgarității și ignoranței, doar superficial cunoscut, constatarea că infantilismul și grobianismul pe care dorea să le depășească îl vor urmări pretutindeni, nelăsându-i răgaz pentru creație, întoarcerea finală la pământul natal, unicul în măsură să ofere sevele adevăratei creativități. În momentele sale de luciditate, pictorul înțelege că nici vulgaritatea lui Mason Flagg, nici spiritul gregar-agresiv al lumii pe care o reprezintă, nici America de care fugise nu sunt răspunzătoare de ratarea sa, corupția din jur fiind, de fapt, mult amplificată de reflectarea exterioară a propriei slăbiciuni. Cass poartă deci germenele distrugerii sădit adânc în sufletul său, aidoma personajelor din *Lie Down in Darkness*. El străbate mai întâi o disperare irațională, aproape mistică, apoi își pierde viziunea estetică, precum și credința în puterile proprii, fiind gata să cedeze presiunii unor tendințe de autoanihilare: din prea multă ură de sine, caută să se autodistrugă, ca și Peyton. Spre deosebire de ea însă, în cazul lui Cass salvarea mai este o opțiune; ea apare sub forma posibilității de a fi folositor altor ființe omenești. Comițând apoi și un omor, de fapt o exorcizare a răului (uciderea lui Mason Flagg), Cass își va afirma și capacitatea de a face o alegere morală. Reîntors în America, el se va elibera pe de-a-ntregul de anxietate și de sentimentul de culpă care-l torturaseră în Europa și, în ambianța colonială a Charleston-ului, a unui Sud pacific, visător, va renaște – ca artist și ca om – din propria-i cenușă. Desigur, Cass reușește să-și refacă viața la Charleston, în tip ce Peyton nu-și poate găsi liniștea la Port Warwick, deoarece, prin creație, extrage din sine forța spirituală care-l susține. Vechiul tipar sudic de viață nu mai înseamnă nimic pentru Cass; dimpotrivă, el consideră firească și explicabilă dispariția vechii ordini a Sudului. Dacă pe Quentin Campson Sudul nu poate să-l recupereze, să-l ajute

să se autodefinească și să-și găsească funcția socială, Cass Kinsolving renunță singur la orice rol social, iar ceea ce-l salvează este dobândirea unei credințe, nereligioase ca natură, în necesitatea integrității morale, a acțiunilor juste, a iubirii pentru aproape, a abandonului presupus de actul creației. Cass este un personaj remarcabil și marea sa putere de convingere aruncă umbra ne semnificativului peste cele câteva deficiențe minore ale arhitectonicii romanului.

În *Dați foc acestei case* găsim deja formulări lapidare, dar semnificative, ale interesului constant al romancierului pentru trista și rușinoasa realitate a vieții Sudului care fusese, vreme de câteva generații, sclavia neagră. Ceea ce-l uimea îndeosebi pe Styron era faptul că, dacă în cursul existenței ei istorice sclavia făcuse să curgă multe lacrimi, vărsările de sânge fuseseră ne semnificative. În 150 de ani de robie – arată scriitorul în eseul *This Quiet Dust (Această pulbere mută)* – n-au existat decât trei încercări de revoltă a sclavilor de pe teritoriul Confederației. Ultima dintre ele, răzmerița lui Nat Turner, stârnită în 1831 în comitatul Southampton din Virginia, constituie subiectul celei de a patra cărți a lui Styron, *The Confessions of Nat Turner (Confesiunile lui Nat Turner)*, încununată cu Premiul Pulitzer.

Romanul folosește singurul document existent privind răscoala – o mărturisire scrisă, semnată de căpetenia ei –, tot restul datorându-se imaginației scriitorului, care și-a permis cea mai mare libertate de interpretare și confabulare pe marginea evenimentelor atestate. Rezultatul este remarcabil, deoarece prin acest procedeu – aspru criticat de intelectualii de culoare – Styron reușește să redea o viziune comprehensivă, din interior, a instituției sclaviei și a resorturilor ei psihologice și morale, sondând și motivația, destul de confuză și în mare parte mistică, dar bazată pe o aspirație firească spre libertate, care a dus la rebeliunea din Southampton.

Potrivit unui tipar devenit deja caracteristic romanelor lui Styron, și de această dată dimensiunea prezentă a narațiunii este folosită cu scopul de a-l pune pe cititor, încă din primele pagini, în fața deznodământului: în prima secțiune aflăm despre condamnarea lui Nat la moarte prin spânzurătoare. Restul cărții reface întregul drum parcurs de erou, devenind o lungă privire retrospectivă, o examinare minuțioasă a personalității căpeteniei răsculaților și a societății sudice din anii premergători Războiului Civil, a tuturor factorilor ce duc la vărsarea de sânge din 1831. Romanul se încheie cu execuția lui Nat.

Styron renunță la narațiunea la persoana a treia – care i-ar fi putut obiectiviza proza, dar ar fi însemnat, susține el, o evaziune morală și politică –, încercând să reconstituie psihologia sclavului negru în mod direct, printr-un discurs narativ consumat la persoana întâi, cu elemente din tehnica fluxului conștiinței. Procedând astfel, el încearcă să suplinească o lipsă a literaturii Sudului – cel puțin a celei scrise de albi – care nu se apropiase niciodată cu adevărat de omul de culoare, nu-i intuise psihologia, nu trăise gândurile unui negru, cum se exprimă Styron în *This Quiet Dust*. Procedeu, surprinzător pentru tema tratată, nu era lipsit de riscuri, după cum a dovedit uriașa controversă stârnită în literele americane la apariția romanului.

Într-adevăr, indiferent de veridicitatea trăirilor lui Nat – redat într-un limbaj plastic, dar ușor intelectualizat, care dublează convenția –, pericolul cel mare, implicit în acest procedeu, este reducerea perspectivei asupra istoriei la concepția și destinul unei singure persoane, aflate într-o stare de perpetuă exaltare mistică; or, cauzele „insurecției“ din comitatul Southampton au fost fără îndoială mai complexe decât ura oarbă alimentată cu imagini de apocalips și cu răstălmăciri ale cuvântului Domnului. Dar Styron a vrut să scrie roman, nu istorie; ca studiu al situației istorice date și al cauzelor răscoalei, *The Confessions of Nat Turner* este un text aproape irelevant, dar ca ficțiune creată și sondare a abisurilor psihologiei umane este o izbândă dintre cele mai impresiionante. În acest roman, Styron abordează (după cum remarca Philip Rahv) o temă substanțială, centrală experienței americane, încercând să fuzioneze două puncte de vedere aparținând a două rase diferite și să ofere astfel contemporanilor posibilitatea de a afla mai multe despre omul prins în vârtejul unor evenimente specifice.

La mai bine de un deceniu de la publicarea *Confesiunilor* – interval în care mai spărsese liniștea o singură dată, cu piesa *In the Clap Shack* (1973) –, Styron publică masivul roman *Sophie's Choice* (*Alegerea Sofiei*, 1979), revenind în centrul atenției critice și surprinzând din nou prin alegerea subiectului. Nu avem cum să știm dacă lungul interval de tăcere (obișnuit, de altfel, în cazul în discuție) poate fi interpretat drept un indiciu al perseverenței căutării a ineditului, dar trecerea de la un aspect minor al istoriei americane din secolul trecut la o fază mai recentă, zguduitoare prin proporțiile ei, a istoriei universale, tratată până atunci doar fragmentar și fugitiv în literatura de peste ocean, spune fără îndoială ceva despre ambiția romancierului de a deveni o conștiință sensibilă a timpului său, propulsându-i totodată opera, prin

interesul tematic sporit, spre un nivel cosmopolit de receptare, capabil să-i asigure circulația pe toate meridianele. Privind înapoi până la *The Long March*, ni se pare a distinge un efort conștient al romancierului de a desprinde literatura americană de provincialism și insularitate culturală, de a o implica tranșant în marile probleme care au confruntat omenirea în secolul războaielor. Într-adevăr, masiva intrare în istoria modernă a americanilor, începând cu Primul Război Mondial, solicita în mod imperios un grad elevat de exprimare artistică, iar literatura „postmodernă“ americană avea să continue, prin romancierii ca Heller, Styron, Malamud sau Wouk, începuturile mai timpide ale generației anterioare (Hemingway, Cummings, Steinbeck și alții). Incredibilul genocid imaginat și pus în practică de nazism în anii neguroși ai războiului mondial, monstruoasele crime împotriva umanității întreprinse cu metodică și calculată răceală în spatele sârmei ghimpate a lagărelor de concentrare au devenit cunoscute americanilor de rând prin mărturiile directe și reportajele transmise de mass-media în anii proceselor de la Nürnberg, ai Planului Marshall și ai reconstrucției timpurii a Europei, când vălul de taină – oricum cam străveziu – care ascunsese Holocaustul se destrămase în întregime. Dacă însă în Europa, din acest material de coșmar s-au croit vreme de decenii cărți și filme de imaginație care au redat, prin mijloacele mult mai puternice ale artei, dimensiunile zguduitor de umane ale tragediei ce tindea să se abstractizeze, prin însăși proporțiile ei, înapoia incredibilelor coloane de cifre, publicul american a trebuit să se mulțumească mult timp cu datele seci ale statisticii, cu literatura memorialistică și cu filme sau cărți nu întru totul eliberate de retorica propagandistică sau de melodrama sentimental-facilă. Succesul serialului de televiziune *Holocaust* și al romanului cu același nume, publicat în 1978 de Gerald Green, a dovedit existența unui enorm rezervor de simpatie a americanului simplu pentru soarta europeanului inocent sau neajutorat, evreu sau „arian“, prins în inexorabilele mecanisme ale politicii rasiale a celui de al Treilea Reich. Romanul lui Styron apelează tocmai la acest potențial. Prin personajul său Sofia Zawistowska, ființă complexă, imprevizibilă, cu statut moral confuz și derutant, dar care a băut până la ultima picătură cupa suferinței, victimele Holocaustului se bucură de o tratare onestă, credibilă, plină de omenoasă înțelegere, romanul devenind, în ultimă instanță, un comentariu moral și ontologic, centrat asupra capacității omului de a supraviețui, adeseori cu prețul unor compromisuri și umilințe, ele însele mai rele decât neînța. Intuiția

Respect sa de romancier l-a sfătuit pe Styron să nu aleagă drept protagonist pentru episoadele din Cracovia ocupată și de la Auschwitz un caracter dârz, puternic, care ar fi putut aluneca repede într-o virtute medievală, lăsându-ne cu apetitul românesc nesatisfăcut, ci, dimpotrivă, pe cea mai vulnerabilă dintre ființele omenești, o văduvă tânără și frumoasă, mamă a doi copii minori, dornică să-i apere și să-și salveze viața, dar neavând ce armă să opună eficacității tehnologice a programului hitlerist de exterminare. Sau neavând aproape nici o armă.

Naratorul și unul dintre actorii romanului – construit, firește, pe câteva date autobiografice – ne duce iarăși cu gândul la Melville și la povestitorul său, Ishmael, calitatea lui cea mai importantă devenind, ca și în cazul harponierului de pe *Pequod*, cea de martor. Modul în care ni se prezintă, cerându-ne să-i spunem Stingo, fiorul de anticipație și neliniște cu care se imbarcă în „voiajul“ său de descoperire și creație, capacitatea de a observa și interpreta lucrurile, revenind mereu asupra imaginilor constituite pentru a le corecta în funcție de noile date obținute, angajarea sa afectivă în avatarurile celorlalți, confruntarea cu diferite fațete ale realității și, în sfârșit, supraviețuirea lui pentru a putea depune mărturie – iată tot atâtea trăsături de unire între naratorul lui Styron și Ishmael. Tot el este și elementul de racord al celor două direcții (aparent divergente) de înaintare a narațiunii: destinul Sofiei și propria devenire, ca autor, a lui Stingo.

Începutul romanului, redactat într-o proză ironică ce preia tiparele scrisului memorialistic, ne introduce în culisele vieții literare din New York-ul imediat postbelic (suntem în 1947), când Stingo încearcă să-și câștige traiul salahorind pentru editura McGraw-Hill și, ca orice tânăr plin de nobile entuziasme, fantazează pe marginea unei lumi gloriificate a literelor, izbindu-se, în realitate, doar de aspectele ei sordide. Prilej pentru Styron de a caricaturiza un număr de personaje minore, dar atestate documentar, din cercurile literare americane, de a creiona sugestiv și picant atmosfera acelor vremuri, de a da relief de anecdotă savuroasă unor întâmplări în care cititorul avizat poate recunoaște situații și personaje familiare din alte lecturi. Figurează printre acestea și modul în care a fost conceput întâiul roman al scriitorului, *Lie Down in Darkness* (este manuscrisul deasupra căruia transpiră Stingo în casa Yettei Zimmermann), și atracția obsedantă pe care o exercita asupra-i răscoala lui Nat Turner; e limpede că, pentru Styron, odată zămislite, și cărțile devin o realitate palpabil-independentă, putând genera din nou literatură.

Întreg romanul își asumă tonul unei rememorări – întrezărim pe alocuri, pe parcursul povestirii, un Stingo matur, mult mai sceptic și dezabusat, încălzindu-și sufletul cu aceste amintiri din tinerețe – și reface cariera tânărului provenit din Sud, care trăiește o viață boemă, cu aspirații literare, în citadela literaturii, New York City. Concediat de la McGraw-Hill, Stingo se refugiază în Brooklyn (cartierul iubit al lui Wolfe!), unde închiriază o cameră într-o incredibilă casă de raport, zugrăvită complet în roz și poreclită The Pink Palace. Aici face cunoștință cu Sofia Zawistowska, o poloneză catolică supraviețuitoare a lagărului de la Auschwitz, și cu iubitul ei, Nathan, un tânăr intelectual evreu. Ambianța plăcută și prietenoasă permite sevelor creației, atâta vreme secate, să se reverse cu generozitate, și Stingo face progrese remarcabile în scrierea romanului, devenind, în paralel, confidentul Sofiei (de care se îndrăgostește) și partenerul lui Nathan în câteva discuții alerte, antrenante (prilej de a confrunta mentalitatea sudică cu idiosincraziile culturii iudeo-americană). Nathan și Sofia sunt angajați cu trup și suflet într-o pasiune devoratoare și într-o pasionantă viață sexuală, iar Stingo, iubindu-i pe ambii, încearcă să-i cunoască cât mai bine și să-i lege de ea cât mai strâns. Adevărul nu i se va dezvălui decât treptat, inducându-l la început în eroare cu false aparențe și confesiuni doar pe jumătate sincere. Mai întâi, Sofia preferă să-i ascundă amănunte semnificative, pentru a apărea în ochii lui Stingo ca o întruchipare a suferinței inocente și a bunei credințe înșelate. Ea debitează o poveste exemplară, întru totul conformă cu tiparele mitologiei rezistenței, revenind, mai apoi, de câteva ori asupra ei, corectând-o, suplimentând-o cu amănunte, adâncindu-i aspectele grotești abia bănuite și transformând-o treptat într-o cutremurătoare imagine a înjosirii demnității umane în universul concentraționar. Suprafața zgâriată a legendei lasă să se întrevadă adevăruri mai puțin laudabile, dar nu mai puțin omenești: intelectuali polonezi care împărtășesc prejudecățile rasiale ale cotropitorilor, dar care nu-și pot cumpăra prin asta bunăvoința lor; persoane care nu concep un sacrificiu pentru cauza generală, dar care împărtășesc, ironic, soarta luptătorilor din Rezistență; o populație de lagăr preocupată, firesc, de supraviețuire, patetică în eforturile ei de a dăinui; o femeie – Sofia – nevoită să-și sacrifice un copil pentru a-l salva pe celălalt (aceasta este dureroasa opțiune pe care trebuie să o facă) și care, de dragul vieții proprii și a fiului ei, nu pregetă să se înjosească în fel și chip, oferindu-și până și trupul. Deși abordează tematica lagărelor și a rezistenței, *Alegerea Sofiei* nu este o carte despre eroism, ci, ca toate celelalte romane ale

lui Styron, despre aspectele multiple ale slăbiciunii omenești, cu toate că putem considera capacitatea de a îndura atâtea umilințe o formă sublimată de eroism. Sofia este un personaj complex, foarte credibil în bogăția trăirilor ei interioare, în foamea ei de viață și în patetica-i străduință de a se justifica și a se face înțeleasă și iubită. Întrucât nu-și poate ascunde, nici uita trecutul și păcatele, toată forța ei afectivă se va concentra asupra justificării acțiunilor comise pentru răscumpărarea celor două vieți. După cum spune autorul, ea „nu se poate zvărcoli îndeajuns pentru a scăpa de conștiința înăbușitoare că existase în viața ei o vreme când jucase până la capăt rolul unei părtașe la crimă. Rolul unei obsedate, veninoase antisemite“. Iubirea ei pentru Nathan, care conferă atâtea intensitate, uneori împinsă până aproape de isterie, romanului, trebuie, așadar, citită și ca o inconștientă penitență, ca un preț moral pe care Sofia îl plătește pentru a-și răscumpăra păcatul. Dubla sinucidere cu care se încheie cartea reprezintă, după părerea noastră, un final deschis interpretării – moartea este nu numai marele pacificator, unica posibilitate de împăcare a unor tendințe contradictorii, ci și a doua „opțiune“ a Sofiei, un fel de conradiană modalitate de ispășire, de împăcare a sufletului cu sine însuși.

De fapt, povestea de iubire dintre Sofia și Nathan, împreună cu învierea gradată a unui trecut de suferință și moarte, constituie adevăratul centru de greutate al romanului. Stingo se transformă cu încetul din protagonist în observator și martor, cu un rol activ minor (acela de activizator) și propria lui poveste cade, în mod firesc, în planul secund. Concentrându-se asupra Sofiei și asupra vieții ei în lagăr, romanul aduce, implicit, în discuție problema răului, a celui „*Weltschmerz* care depășește înțelegerea“, în care Stingo, ajuns la capătul tristelor sale experiențe, va vedea manifestarea unei forțe ce transcende ideologiile, fiind parte constituantă din natura contradictorie a omului. „Într-o bună zi – ne spune el în final – voi scrie despre viața și moartea Sofiei, contribuind și eu prin asta la a demonstra că răul absolut nu dispăre niciodată definitiv din lume.“ Afirmare întărită de următorul schimb de replici grăitor:

„La Auschwitz, unde era Dumnezeu?
Dar unde era omul?“

Făcând pentru prima oară cunoștință cu moartea, cu durerea și cu sentimentul pierderii ireparabile, cu enigma adeseori inexplicabilă a comportamentului uman, Stingo invocă o lawrenceană iubire „pentru

Respect toate lucrurile vii”, nu ca pe o soluție infailibilă, ci drept unica rază de speranță ce-i mai rămâne omului pentru a mai dăinui.

Alegerea Sofiei este o mare izbândă a autorului, o imagine cutremurătoare, plină de adânci semnificații filosofice, etice sau morale, a mizeriei și suferinței umane transfigurate prin iubire. La începutul carierei sale internaționale, romanul se bucura de elogiile colegilor de breaslă ai scriitorului și ale criticilor literari. Carlos Fuentes numea cartea lui Styron „unul dintre cele mai mari romane ale tuturor timpurilor”, iar John Gardner vorbea despre ea ca despre un „thriller de prim ordin, cu atât mai pasionant cu cât secretele pe care le dezgropăm unul după altul sunt secretele istoriei și ale naturii umane înseși”. Comentând în *Lire* (aprilie 1981) versiunea franceză, publicată la Gallimard, Christian Giudicelli conchide că romanul „are atâta amploare, combină cu atâta știință istoria cu experiența interioară, impune personaje atât de atașante și complexe, încât cronicarul este obligat să vorbească despre ele ca despre o capodoperă”.

Pentru Styron – așa cum singur mărturisește – sumbra realitate a lagărelor de concentrare era un episod al istoriei contemporane ce se cerea investigat cu orice preț, un subiect cu care se simțea tentat să-și încerce puterile orice romancier. Supunându-se tentației de a-l explora și dedicând doisprezece ani efortului de a integra evenimentele într-o viziune estetică adevărată și omenește mișcătoare, el a izbutit să sporească în mod considerabil patrimoniul literaturii americane contemporane, implicând-o și mai adânc în problemele mari ale acestui veac. *Alegerea Sofiei* este o carte prin care opera literară a lui William Styron își adaugă un plus de greutate, cu remarcabilă consecvență în a găsi modalități noi de diversificare tematică și de a păstra treaz interesul cititorilor.

Virgil Stanciu