

PÂNĂ LA CAPĂTUL PĂMÂNTULUI. A MODELLING AND MODULATION OF LIFE

Claudia Bosoi
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The present paper aims to offer a starting point to reassess the writing of an Israeli contemporary author, David Grossman. This study seeks to outline the evolution or perhaps the involution, the rise and the fall of some characters which Grossman had created into his novel To the End of the Land (2008). We are keeping a lookout for some landmarks, for instance: an historical and a literary context, an introduction to the fictional universe of the novel and its undeniable cross with Grossman's biography, a highlight of some thematic aspects which become important within the novel and in our interpretation, explaining the title of the novel and of this paper. The challenge of this micro-research will be to give privilege to a direct lecture of the text, so the itinerary of the following analysis stands for an essay approach, endorsed by an academic exactness.

Keywords: David Grossman, Israeli contemporary literature, baroque literary structure, way of initiation, unconditioned solidarity, southernmost point.

Născut în 1954 la Ierusalim, primind o educație literară solidă – sub înrâurirea tatălui său, bibliotecar – completată de studiile în direcția Filosofiei și Teatrului (la Universitatea Ebraică din orașul natal), David Grossman se va manifesta în ipostaze multiple, configurate de zonele de interes selectate, fiind profesor, scriitor, analist și activist politic (va milita pentru recunoașterea Palestinei ca stat). Biografia autorului ne este esențială pentru a-i (re)cunoaște fiul, Uri, prin medierea ficțiunii – personajul Ofer.

Romanul *Până la capătul pământului* subîntinde două coordonate spațio-temporale: pe de o parte, ne raportăm la anul 1967 când, într-un spital din Tel Aviv aflat în carantină, trei tineri (Ora, Avram, Ilan) erau internați, bolnavi de hepatită; pe de altă parte, prezentul narativ îl constituie anul 2000, care îi surprinde pe doi dintre eroi într-o „drumeție” care duce spre nordul Israelului. Este un prezent în care, paradoxal, Ora fusese căsătorită cu Ilan, este mama a doi fii (Adam – fiul lui Ilan, Ofer – fiul lui Avram), pornește în expediția în Galileea (pe care ar fi trebuit să o întreprindă cu cel mai tânăr dintre ei, odată stagiul militar încheiat) cu Avram, încearcă să recompună figura lui Ofer prin povestire, printr-o evocare minuțioasă, profund nuanțată – astfel încât să-i redea tatălui absent (traumatizat de propria experiență militară, se închisese într-un autism voluntar) fiul pe care a refuzat să îl cunoască, dar de care era legat sufletește (marca fiecare zi din cursul celor trei ani de stagiul ai lui Ofer cu o linie verticală, la capătul căreia o tăia cu una orizontală).

Incipitul romanului este, poate, cel care oferă în cea mai mare măsură frumusețe scrierii lui Grossman, care îi confirmă în mod indeniabil vocația literară, căci arată cum se pot cunoaște și apropia oamenii, cum pot da consistență limbajului, cum pot face Cuvântul să „sune” altfel. Ni se pare a fi și partea care suportă o interpretare insolită, sub aspect ideatic și stilistic, în virtutea căreia am ales titlul lucrării noastre. Motivația este dată de atmosfera creată, una în egală măsură

de confuzie și de luciditate (acuitate a simțurilor), ambele exacerbate: un spital în carantină, scufundat în întuneric („Și-a croit drum, pipăind cu mâna pragul de sus, dulapurile metalice și paturile, până când s-a oprit și s-a sprijinit cu brațele de un pat gol, gâfâind din răsuferință. Sunt aici, a mormăit, iar ea a zis, vino puțin mai aproape, și el, o clipă, lasă-mă să-mi trag sufletul. Dar întunericul îi dădea curaj și a spus cu voce tare, cu vocea ei de om sănătos, vocea ei de la malul mării, când juca ping-pong și înota până la Plaja Tăcerii, de ce tremuri? Nu mușc. Iar el a bâiguit, bine, bine, am auzit, sunt pe jumătate mort, iar tonul lui plângăreț și târșăit al picioarelor au impresionat-o. Semănăm puțin cu un cuplu de bătrâni, s-a gândit ea”¹), un „cuplu de bătrâni” de șaisprezece, respectiv douăzeci de ani („Tremuratul nu înceta, ci se transforma uneori în frisoane lungi, vorbele le erau întrerupte și sufocate și adeseori erau nevoiți să aștepte clipele de acalmie dintre crizele de tremurat, când mușchii fețelor și ai gurilor li se relaxau și scuipeau cuvintele repede, pe tonuri înalte și tensionate, în propoziții frânte de bâlbâială. Câ-ți-a-ni-ai? Șaisprezece, tu? Și-un-sfert”²), cântecele Orei în timpul visului, al delirului, pe care le uită atunci când, în termeni de psihologie, se găsește în „stare de veghe”; numele ca etapă secundară în cunoașterea unui om („Iar tânărului îi plăcea că, după trei nopți petrecute cu ea, încă nu știa cum o cheamă și nici ea nu-i știa numele; îi plăceau micile secrete precum acesta. [...] Între timp se amuza încercând să ghicească: Rina? Yael? Poate Liora? Pare a fi o Liora, își zise, zâmbetul ei luminează întunericul încăperii. [...] Am vrut să te trezesc înainte de a începe să cânti iar în somn, a mințit Avram. / Ce ai spus? / Am vrut să te trezesc înainte de a începe să cânti iar în somn, a mințit vicelanul Avram. / Of, ești... / Da. / Îmi spui și ceea ce... / Exact. / Tăcere. Un zâmbet reținut. Rostogoliri plăcute de valuri la ambele capete. / Și numele tău e Avram? / Ce pot să fac? A fost cel mai ieftin nume pe care și l-au putut permite părinții mei. / E ca și cum eu aș spune, de exemplu: «Vorbește cu mine ca și cum ar fi un actor de teatru, își zise Ora»? / Te-ai prins, i-a spus Avram Orei, după care și-a zis în sinea lui: Dragul meu suflet, cred că am descoperit...”³), fascinația exercitată de firea artistică a lui Avram, iubirea împărtășită care se naște, osmoza spirituală, fiorul încrederii necondiționate („Tăceau amândoi. Ea îl putea auzi gândind. Foșnetul ideilor. Și îi plăcea sunetul acesta”⁴), dar și curiozitatea, apoi îndreptarea sentimentelor în altă parte, către necunoscutul Ilan („Asta-i adevărat, a încuviințat Avram cu un zâmbet șters, admirativ, pe vremea când trăiam, chiar aveam în clasă un tip care nu învăța absolut nimic, un tip pe nume Ilan, incredibil de snob, nu vorbea niciodată cu nimeni. / Ce ar fi putut vorbi cu voi? Niște copii, o adunătură de fătălii care habar nu aveau pe ce lume trăiesc. / De ce? a întrebat Avram încetșor. Ce știi tu și noi nu știm? / Ilan a dat drumul unui hohot de râs scurt și amar”⁵), un băiat bolnav, inconștient pe care Avram îl opune sieși, în fața Orei, astfel încât un act de nebunie (Avram o lasă pe Ora singură cu Ilan) apare ca o formă exacerbată a lucidității, ca o preștiință, o cunoaștere infailibilă a ceea ce va fi, a căsătoriei ei cu Celălalt („Spune-mi, Ora, a întrebat Avram, extenuat și fără pic de plăcere, vrei să-l mai vezi o dată? Iar ea, spune-mi, ție-ți lipsește o doagă? Eu vorbesc cu tine și tu nu faci altceva decât să mi-l arăți pe el, îl împingi tot timpul între noi, de ce ești atât de...? Și el a zis, adevărul e că, nu știu, așa sunt eu. Și ea a spus disperată, deja nu mai înțeleg nimic, nu mai înțeleg absolut nimic. / Stăteau gârboviți în întuneric, simțindu-se deodată foarte bolnavi. Fiecare clipă care trecea făcea tot mai greu de suportat povara

¹ David Grossman, *Până la capătul pământului*, Traducere din limba ebraică și note de Ioana Petridean, Polirom, Iași, 2012, p. 11.

² David Grossman, *ibidem*.

³ David Grossman, *op. cit.*, pp. 14, 19.

⁴ David Grossman, *op. cit.*, p. 47.

⁵ David Grossman, *Până la...*, p. 16.

acelei vești proaste: ce eroare teribilă, ce greșeală îngrozitoare făcuse în clipa în care o lăsase pe Ora singură cu Ilan”⁶).

Toate aceste elemente converg, în opinia noastră, spre o interpretare a incipitului romanului drept un fragment de operă barocă. Ne raportăm strict la acest decupaj din întregul textului, pe care l-am evocat pentru a ne argumenta ipoteza de lucru și titlul propus lucrării noastre. Exegeza Barocului așază în ierarhia valorică a acestei orientări culturale trăsături precum: iluzie, efemeritate, haos, metamorfoză... Se conturează imaginea unei lumi „pe dos” («le monde à l’envers»), în care primează „inconstanța” și „inconsistența”⁷. Astfel, distorsionarea existenței umane și întrepătrunderea ei cu cea supraomenească, magică (aici, miracolul iubirii) devine un fenomen perfect plauzibil. Pornind de la accepția lui Chesterton asupra visului shakespearian („o perfectă discordanță de evenimente combinată cu o unitate de sentiment”⁸), putem extrapola unele impresii critice și încerca un demers personal în direcția fragmentului vizat. Teatrolgul George Banu vede în „confuzia partenerilor cu ochii îmbolnăviți” mai degrabă „metafora extraordinară a fragilității iubirii diurne”. Lumina se naște din „seninătatea exultantă de a iubi”⁹.

Prin urmare, iubirea este un miracol, o apariție fulgurantă – nu proiectată în eternitate –, de care omul trebuie să se bucure, având conștiința că cel mai important este nu atât pe cine iubește, cât trăirea pleneră a sentimentului... Așa cum se spune despre actori că sculpează în zăpadă, fără gândul zădărniceii, tot astfel iubirea, în sensul barocului, poate fi absolutizată prin raportare la clipa împlinirii ei (chiar în relativitatea coordonatelor temporale și spațiale).

Facem un pas înspre elementele care *modelează* (modifică după voie, influențează) cu o forță covârșitoare existența oamenilor: „Noaptea facilitează propensiunea ludică a omului. Ea tulbură și revelă ceea ce cotidianul interzice: visul sau jocul”¹⁰. E o lume proteică, în care hazardul devine etalon de valoare supremă, fiind instanța care acționează și în destinele celor trei eroi. Nu numai că Ora își „transferă” sentimentele de la unul la celălalt cu o seninătate imperturbabilă, cu egală convingere, fără ruptură în conștiință, ci și, după cum știm, făcând un salt către anii de stagiul militar ai celor doi bărbați, vedem cum tot hazardului îi este încredințată libertatea unuia și prizonieratul celuilalt (două bilete de aceeași mărime, pe care Ora să scrie numele fiecăruia dintre ei, alegându-l pe acela care desemnează ființa iubită). Nu știm pe cine a ales *cu adevărat*, dar e de semnalat grotescul și absurdul lumii în care eroii își poartă existența încă de acum, din tinerețe, când Viața putea fi *modelată*, ajustată conform visului elevat.

Tot într-un registru luminos, „diurn” putem plasa celălalt termen propus în titlu, ca un joc de cuvinte serios, pertinent. În muzică, a *modula* înseamnă a trece de la o tonalitate la alta, după regulile armoniei. Prin contextualizare, *modularea* ar putea fi asociată cu oscilații eufonice ale centrului de interes; desfășurarea acțiunii romanului, punctele nodale din evocarea complexă, dar nicidecum exhaustivă a Orei, punerea în lumină a personajelor și a faptelor (de pildă, momentul de fericire în care Ilan și Ora, înconjurați de copii, simt acut „plenitudinea vieții”, după una dintre formulările memorabile ale „vechiului Ilan”) reușesc să ilustreze ideea polifoniei care potențează textul.

⁶ David Grossman, *op. cit.*, p. 41.

⁷ Cf. Dolores Toma, *Du baroque au classicisme*, Ed. a III-a, EUB, 2006, pp. 9, 15 [*trad. n.*].

⁸ George Banu, art. „Ultima strângere de mână a lui Brook”, în *Teatrul Național „I. L. Caragiale” / Stagiunea 2003-2004* [caiet-program], *Visul unei nopți de vară* (Regia: Felix Alexa), p. 15.

⁹ George Banu, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ George Banu, art. „Trilogia nopții”, *idem*, p. 12.

La o primă lectură, ceea ce atrage atenția este „întâlnirea admirabilă”¹¹ cu un personaj construit fabulos, cu multiple nuanțe, poate pentru că nu este în mod ostentativ personajul principal, iar astfel libertatea de creație este infinită, nicio coerciție nu mai acționează aici. Copil, surprinde printr-o sensibilitate exacerbată, printr-o acuitate a simțurilor în măsură să compenseze fragilitatea fizică: „Un copil care își cumpără din banii de buzunar un carnetel legat cu o spirală portocalie și notează în el cu creionul, zi de zi, câți israelieni au mai rămas după ultimul atentat terorist. Sau care, în seara Paștelui acasă la familia lui Ilan, începe dintr-odată să plângă și spune că nu mai vrea să fie evreu, pentru că mereu neucid și neurăsc și știe asta, pentru că toate sărbătorile noastre vorbesc despre același lucru. [...] Îl vede pe Ofer privindu-i – oameni în toată firea certându-se între ei –, înspăimântat de îndoielile lor, de naivitatea lor, în timp ce ochii i se umplu de lacrimi grele, profetice. [...] În ziua următoare Ofer s-a trezit cu o concluzie și o soluție: de acum înainte va fi englez și toată lumea va trebui să-i spună John, pentru că nu va mai răspunde la numele de Ofer. / -Fiindcă pe ei nu-i omoară nimeni, i-a explicat el simplu. Englezii nu au dușmani. Am întrebat și la mine în clasă și mi-a spus și Adam: toată lumea e prietenă cu englezii”¹².

Vegetarianismul lui Ofer (și, ulterior, renunțarea bruscă la el, trecerea – șocantă și dureroasă pentru Ora – la consumarea de fripturi în sânge) este în strânsă legătură cu evoluția spirituală a personajului. Dacă în copilărie nu poate să conceapă chinul animalelor sacrificate pentru lăcomia oamenilor neînfrânați, el având orgoliul (conotat pozitiv) de a se ține deasupra elementelor mărunte care erodează lent verticalitatea unui om, în adolescență (la șaisprezece ani) va alege calea diametral-opusă, poate pentru a-și dovedi sieși că trebuie să fie „cu picioarele pe pământ”, aspru, insensibil, pentru a-și dezvolta dimensiunea carnală (pe care, oricum, nu o pierduse nici în anii de puritate fizică și morală) – după cum încearcă să-și explice Ora și să-i ofere deslușiri lui Avram. Pe măsură ce crește și avansează în cunoaștere, orizontul de așteptare al lui Ofer se restrânge. Se retrage în sine, în propria interioritate, iar viața militară reprezintă închiderea definitivă față de lume, ruptura de ceilalți (mamă, tată vitreg, logodnică). Nu-i mai poate fi milă de animalele care suferă atunci când sunt tăiate, de vreme ce poate să uite un om (fie el și prizonier musulman) într-un depozit frigorific, vreme de două zile, să nu se mai gândească la chinurile lui, să nu se intereseze ori să verifice singur dacă acel om fusese eliberat... de vreme ce, la capătul stagiului militar, el se înrolează voluntar într-o misiune de douăzeci și opt de zile, refuzând să-i dea ascultare mamei cum că nu va ucide niciun om, ci punând ororile războiului pe seama conflictului contemporan dintre israelieni și arabi, aproape motivându-și actele de cruzime. Privirea Orei este una de o luciditate amară; constată că patria „naționalizează” totul (viețile oamenilor, pruncii...). Orice tânăr care își încheie stagiul militar nu se mai întoarce cu adevărat acasă, căci e o experiență care îl maturizează silnic, îl face să-și piardă nu numai copilăria, ci și inocența, îl obligă să lase în urmă tot ce avea frumos, sacru, incoruptibil (iubirea filială; dragostea, în etapa idealizantă), în zadar mama caută pe trupul lui o „zonă demilitarizată”¹³ ori de câte ori se întoarce într-o permisie, pentru a-l îmbrățișa („...iar dacă va veni în permisie, s-o poată dezgheța cu o îmbrățișare, s-o poată folosi, s-o impresioneze cu fărâme de orori pe care le va arunca peste tot prin casă cu o indiferență afectată, dezvăluindu-i secrete care nu ar trebui spuse

¹¹ Expresie tributară unei cărți de eseistică a lui Anton Dumitriu, *Cartea întâlnirilor admirabile*, Ed. „Eminescu”, București, 1981.

¹² David Grossman, *Până la...*, pp. 390-391.

¹³ David Grossman, *op. cit.*, p. 544.

niciodată”¹⁴). Chiar zâmbetul lui e „ca o grămăjoară de tăciuni în care trebuie să sufli pentru a-i readuce la viață”¹⁵.

Ofer ia contact cu realitatea dură, inexorabilă, necosmetizată; descoperă că moartea nu este rezervată doar celorlalți, ci toți oamenii sunt vulnerabili în fața ei, ca realitate ultimă, în plan ontologic. Nu doar că nu i se poate sustrage, ci e dator să îi „vină în întâmpinare”, să o accepte ca pe o onoare, să fie demn de țara în care s-a născut, să se arate patriot, nu patriotard. Poate că de aceea nici nu îi pasă de disputele ideologice de tip „dreapta”, „stânga”, pentru el sunt „totuna”, o nulitate. Ofer se oferă morții, el știe că trebuie să fie primul care se jertfește, care-și apără concetățenii. E datoria lui să se „facă tuturor totul”, să se lase să moară, să fie o țintă umană în calea atentatorilor. Altfel, stagiul lui militar nu și-ar mai avea sensul: „Tată, dar asta e datoria mea, de aceea mă aflu acolo: să-și detoneze bomba în fața mea, nu în Tel Aviv”¹⁶!

Hipersensibilă, Ora rememorează evenimentele dureroase, și le actualizează în conștiință, cu suferința celui pentru care iubirea presupune nu doar *devotament* (realitate exterioară, lesne de atins), ci, mai degrabă, *devoțiune* (realitate lăuntrică, mai presus de rugăciune): „Poate că nu ar trebui să se plimbe prin camera lui, să nu rupă firele subțiri ale mișcărilor lui, care atârnau încă în încăperea, să nu amuțească ecoul slab al aburilor copilăriei lui, care se ridicau din când în când din cine știe ce pernă, din vreo minge galbenă și cheală de tenis ori din vreun soldat de jucărie echipat cu toate accesoriile militare necesare, redade în miniatură, pe care Ilan le aducea pentru el și Adam din călătoriile de peste hotare, le cumpăra din magazinele de jucării unde nu mai intraseră după ce băieții începuseră să crească și unde sperau să revină peste câțiva ani, pentru nepoți. Visele lor fuseseră modeste și simple, dar deveniseră extrem de complicate și aproape imposibil de realizat. Ilan a plecat, s-a dus să respire aer de burlac. Adam a plecat cu el. Ofer e acum departe”¹⁷. În aceeași ordine ideatică, trebuie amintit drumul parcurs zilnic cu autobuzul 18, pe linia unde aveau loc cel mai adesea atentate; Ora se plasează într-o solidaritate mută cu fiul ei, Ofer, care era acolo (în punctele cele mai expuse primejdiei) pentru ca teroriștii să-și detoneze bombe, munițiile în fața lui, nu a cetățenilor din Tel Aviv, dar își asumă, totodată, ipostaza unui simplu locuitor al orașului, care nu vrea neapărat să fie salvat, nu cu orice preț. Dacă ea iese de sub incidența pericolului, atunci nici el nu poate muri în acest mod... Este un legământ greu de înțeles, dar care închide în sine o coerență ce depășește limitele simțului comun, similar celui alt „pariu nebun cu viața însăși”: „Ea tace. Nu m-ar putea găsi, se gândește ea, tocmai asta e ideea, iar mintea ei mai face o conexiune: dacă nu o vor găsi, dacă nu o vor putea găsi [cei care veneau să anunțe părinților moartea copiilor-soldați], nici el nu va păți nimic. Nici măcar ea nu înțelege. Încearcă. Știe că nu are nicio logică, dar ce anume are logică? [...] Nu, nu-mi iau telefonul cu mine, nu vreau să fiu găsită. Nici măcar de mine? întrebă el cu o voce devenită deodată subțire, sfâșiată, și Ora răspunde cu tristețe, nici măcar de tine, de nimeni, iar o idee, până acum vagă, începe să devină din ce în ce mai clară: atâta timp cât el se va afla acolo, ea va fi de negăsit, asta-i ideea, asta-i legământul, totul sau nimic, ca jurământul unui copil, un pariu nebun cu viața însăși”¹⁸.

Cumva, Avram trebuie să fie gândit la fel, chiar dacă nu a formulat explicit un legământ. Nici el nu apare în cei trei ani de stagiul militar ai lui Ofer, și poate că nici nu și-ar fi făcut vizibilă prezența, dacă totul ar fi decurs așa cum spera. Telefonul pe care i-l dă Orei la capătul acestor trei

¹⁴ David Grossman, *Până la...*, p. 82.

¹⁵ David Grossman, *op. cit.*, p. 562.

¹⁶ David Grossman, *op. cit.*, p. 459.

¹⁷ David Grossman, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁸ David Grossman, *Până la...*, pp. 84-85.

ani ar fi fost și ultimul. Abia absența ființei pe care o credea mereu acolo e în măsură să-i înlăture deprinderile cele mai stratificate, să-l facă să reacționeze, să înceapă a-i reda rolul de tată. Ora îl poartă singură pe scări, îl duce inconștient în nordul Israelului, acolo unde ar fi trebuit să întreprindă o expediție cu fiul lor, operează o substituie... Dacă depășim intenționalitatea auctorială, putem spune că, în timp ce Avram va reînvia, în accepție spirituală, Ofer va muri. Ora vrea să-l facă pe Avram să-și iubească fiul, printr-o cunoaștere caracterizată de substanțialitate; îi menține vie amintirea prin povestire, care presupune aici rememorarea, actualizarea cu orice prilej a detaliilor semnificative de viață. Este ceea ce face și mărturisește Ora, căci „Ofer e răscumpărarea”¹⁹. Trauma lui Avram ține de perioada de prizonierat petrecută în Abbasiya (în anul 1973, dacă încercăm să recuperăm cronologia), când a opus torturilor egiptenilor amintirea clipelor celor mai frumoase, povestea lui („Chiar dacă ar fi să umblu prin valea umbrei morții, nu mă tem, pentru că povestea mea e cu mine”!²⁰), momentele de fericire plenară, de inocență („Dar mama mea nu se plictisea niciodată de nimic înaintea mea. Știam că nu va opri niciodată jocul înaintea mea, chiar dacă ar fi căzut cerul. [...] E ceva care-ți dă forță pentru o viață întreagă. E ceva ce face un om fericit, nu-i așa”²¹?), fărâma de bunătate a oamenilor abrutizați, glasurile celor care îi aminteau de copilul care a fost, dar, mai cu seamă, vocația de artist, scrisul lui, fiorul creației: „...trecuse prin toate astea agățându-se mereu de câte ceva, de o jumătate de cartof pe care un paznic milostiv i-a strecurat-o în ciorbă, de ciripitul unei păsări, pe care îl auzea sau își imagina că-l aude în fiecare dimineață, în zori, de vocile cristaline ale celor doi copilași, probabil copiii comandantului închisorii [...], dar, mai presus de orice, avea schița pe care o scrisese în timpul pregătirii din Sinai, înainte de începerea războiului, cu o acțiune complexă și o mulțime de personaje, iar acum *revenea iar și iar la un subiect secundar*, care nu-l preocupase înainte de a fi luat ostatic, *iar asta îl salvase din nou și din nou*, o poveste despre doi copii neglijăți, care găsesc un bebeluș abandonat și, spre surprinderea lui, Avram a descoperit că *personajele nu se estompaseră în mintea lui, așa cum se întâmplase cu oamenii*, chiar și cu Ora și cu Ilan, poate pentru că gândul la oamenii în carne și oase era de nesuportat, zdrobindu-i pur și simplu până și ultimele resturi ale voinței de a trăi, în vreme ce gândul la povestea sa reușea aproape întotdeauna să mai pompeze puțin sânge în venele lui secătuite”²².

Avram a iubit-o pe Ora în perioada cea mai „lipsită de glorie” din viața ei (spital, carantină, boală), când își pierdea calitățile care o individualizau atât de mult („simțul umorului”, „intuiția”, „instinctul de a rosti lucrul potrivit la momentul potrivit”, „spiritul mucalit”, „darul iubirii”²³). Și totuși, Ora îl alege pe Ilan (așa-zisa tragere la sorți, pe care am evocat-o anterior). De ce?! Poate fi motivația spiritelor puternice, orgolioase, care se tem de dizolvarea personalității unuia de către celălalt (asemenea lui Fred și doamna T., din *Patul lui Procust*): „Ascultă, spune ea, nu puteam nici să respir. Erai mult prea mult pentru mine. / Cum aș fi putut să fiu prea mult? Întrebă Avram încetișor. Ce înseamnă prea mult când iubești pe cineva”²⁴? Poate fi descoperirea unui om superior (Ilan) care, precum Gabriel de Montgommery, „a stat tot timpul în rândul al doilea; dar s-a arătat întotdeauna demn de primul”²⁵, un om pentru care, în *situația-limită* despre care vorbesc existențialiștii, *bravura* va triumfa mereu asupra *bravadei*, *afecțiunea* – asupra *afectării* (dincolo de calamburul nostru). Ilan își părăsește copilul, pe Adam, dar se întoarce la

¹⁹ David Grossman, *op. cit.*, p. 313.

²⁰ David Grossman, *op. cit.*, p. 529.

²¹ David Grossman, *Până la...*, p. 512.

²² David Grossman, *op. cit.*, p. 167, subl. n.

²³ David Grossman, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁴ David Grossman, *op. cit.*, p. 445.

²⁵ Alexandre Dumas, *Cele două Diane*, vol. II, Traducere de Teodora Popa-Mazilu, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 323.

Ora pentru a fi tatăl lui Ofer (își recuperează, astfel, fiii): „Simțeau amândoi că relația dintre Adam și Ofer stătea la baza familiei lor, că era, probabil, firul cel mai puternic, cel mai strâns și mai plin de viață dintre toate cele care-i lega pe ei patru într-o familie”²⁶. Misterul întâlnirii dintre Ora și Ilan, unitatea lor indestructibilă rămâne cumva suspendată în miraculos, *verosimilă*, dar nu *previzibilă*: „Nimeni pe lumea asta nu ar putea înțelege ce se întâmplase cu ei, doar ei o puteau face, iar asta era dovada suficientă a faptului că aveau dreptate”²⁷!

Marea prietenie dintre Avram și Ilan capătă sens într-o situație-limită, căci Ilan merge să-l salveze pe Avram din prizonierat. Drumul lui prin cenușă, funingine este unul inițiativ: „Pur și simplu mergea, spune ea. Nici măcar nu știa dacă înaintează în direcția bună. M-ai întrebat ce era în mintea lui. Nu era absolut nimic. Mergea pentru că mergea. Pentru că la capătul drumului erai tu”²⁸. (Ne poate aminti de filmul “The Four Feathers”: Harry Feversham, dezertor din armata care trebuia să lupte în Sudan, va pleca acolo pentru a-și salva un camarad căzut prizonier – unul dintre cei care îi oferiseră o pană albă de găscă, în codul lor desemnând un simbol al lașității – înfruntând ororile ocnei). În buncărul subteran din Bavel, unde rostirea rugăciunilor e înlocuită de repetarea unor formule chimice ori a unor ecuații (pentru a reduce frica), unde traducerea conversațiilor arabilor are ca scop spionarea tacticilor militare, Ilan interceptează vorbele lui Avram, îi ascultă plânsul, tonul grav care îi trădează vulnerabilitatea. Într-un moment privilegiat, de creație, unul întruchipează spiritul, iar celălalt brațul; Avram compune, iar Ilan scrie – prin receptor, în plină teroare, când putea răsună oricând strigătul egiptenilor, “Itbach al-Yahud”²⁹! Salvarea lui pare a fi o dovadă peremptorie a ideii conform căreia prietenia oferă elan vital, coerență, consistență, pregnanță în raporturile dintre oameni: „Ora se gândea că, de când se întorsese Avram, Ilan continua să se schimbe de la o zi la alta. Parcă dobândise o forță nouă, ce îi lărgea cumva spațiul pe care îl ocupase până atunci. Mersul îi devenise mai hotărât, mai apăsător. Era ceva confuz și puțin supărător în toate astea. Uneori îl privea surprinsă: era ca și cum cineva i-ar fi îngroșat conturul trăsăturilor cu o linie groasă, neagră”³⁰.

Am adăuga câteva elemente nu atât de noutate, cât de nuanță, care merită discutate. În accepție modernă, o carte este cu atât mai valoroasă cu cât este mai dificilă la lectură. Dacă ne-am situa pe poziția teoreticienilor literari, atunci am aprecia frazele ample (uneori prolix), analepsele, stilul indirect liber. E o proză densă, dar a cărei componentă modernistă credem că este asigurată prin alte aspecte. Observăm o deplasare a centrului de greutate – în locul momentelor cruciale exterioare – convingerea că faptele banale ale vieții cuprind în orice clipă integralitatea destinului și sunt în măsură să-l reprezinte. Povestirea Orei, modularea narațiunii, selectarea zonelor de interes argumentează această direcție de interpretare.

Complementar cu ideea enunțată anterior, cititorul simte privirea care stăruie asupra detaliilor, a personajelor secundare. Personaje bine individualizate, sub aspectul realizării lor într-o operă de ficțiune sunt *Ada* („Tu ești sursa mea de inspirație, avea obiceiul să spună Ada cu seriozitatea ei de copil. [...] Pari să stai liniștită în colțul tău, dar apoi scoți un singur cuvânt sau pui o întrebare scurtă, într-o doară, și poc!, totul în mintea mea se limpezește și știu exact ce am vrut să spun”³¹), *Sami* („Cu toate acestea, când Sami rostea cuvintele în ebraica aceea cu accent arab, ca pentru a submina pretențiile interminabile și lacome, care te umpleau de indignare, venite atât din partea evreilor, cât și a arabilor, când îi lua peste picior pe conducătorii ambelor tabere cu

²⁶ David Grossman, *Până la capătul pământului*, p. 422.

²⁷ David Grossman, *op. cit.*, p. 266.

²⁸ *Ibidem*, p. 489.

²⁹ „Măcelăriți evreii!” *Ibidem*, p. 529.

³⁰ *Ibidem*, p. 365.

³¹ *Ibidem*, p. 37.

câte o zicere arăbească tăioasă, în mintea ei urca, de undeva din adâncurile memoriei, idișul pe care-l vorbea tatăl ei și, în timp ce vorbea cu el, avea senzația indefinită că sfârșitul, sfârșitul acestei povești trebuie să fie unul bun – și va fi unul bun, fie și numai datorită faptului că acest bărbat șleampăt, cu fața rotundă, care șade alături de ea, a reușit să-și păstreze *nealterată ironia lui fină* și face eforturi să rămână *el însuși* în toată nebunia *asta*. [...] Într-un fel sau altul, el rămăsese *un om liber*, în ciuda haosului și nebuniei din jur, ceea ce ea reușea foarte rar. Acum totul crește și se umflă și e la un pas să explodeze, prostia ei, faptul că eșuase în această chestiune complexă, de principiu, că nu reușise *să fie un om sensibil în locul acesta, în vremurile acestea*. [...] [Sami] Nu dăduse nici măcar o dată greș cu blândețea și sensibilitatea lui”³²), Adam („E un tânăr pe care nu-l poți lua prin surprindere cu nimic. Da, asta e problema. Nu-l iau niciodată pe nepregătite nici fericirea, nici tristețea, nici durerea sau întâmplările îngrozitoare. Nu-l poți surprinde cu nimic”³³).

Analitic și sintetic, avem în față un roman al prieteniei (Ada-Ora, Ilan-Avram, Adam-Ofer), al dragostei (Ora-Avram, Ora-Ilan), al iubirii materne (Ora-Ofer), al redescoperirii paternității (Avram-Ofer). Astfel, titlul „Până la capătul pământului” poate acționa în direcția tuturor acestor paliere tematice. Pe de o parte, presupune un drum inițiativ, nu o călătorie excentrică, sub aspectul destinației alese; o simplă cărare din Galileea le era de ajuns Orei și lui Avram pentru a se regăsi și apropia sufletește. Pe de altă parte, e o expresie care implică o atitudine de abnegație, o solidaritate care transgresează limitele simțului comun, o prietenie și o iubire necondiționate (drumul spre Abbasiya, drumeția în Galileea). Poate exista și o a treia latență a titlului (dată de structura de adâncime a textului, vizibilă dintr-o perspectivă din interior, pe orizontală): exasperat de primejdia unor atentate, Ilan îl duce pe Ofer la școală căutând în fiecare zi o cale diferită de a ajunge acolo și de a se întoarce acasă. Își dă seama că, orice variantă ar alege, riscurile sunt la fel de mari, drept care îi va spune: „Oferiko, mergi cât de repede poți. Aleargă chiar”³⁴! – ceea ce poate fi înțeles drept singura cale de a rămâne lucid, rațional; nu rute ocolitoare nesfârșite, ci un singur drum de parcurs, un drum care duce la capăt, la situația-limită, la „punctul sudic” despre care vorbește eroul lui Alain Gavriliuțiu în romanul *Nu toată iarba e la fel*: „După ce ai atins cel mai sudic punct al vieții tale, urmează un urcuș, și asta nu din cauză că ai învățat ceva, ci pentru că nu mai ai unde să te duci în jos, iar de mișcat trebuie să te miști, așa că te ridici”³⁵.

O ultimă observație vizează o trăsătură particulară a romanului acestuia. *Până la capătul pământului* relevă vocația de scriitor a lui David Grossman. E o carte complexă, o proză densă care oferă detalii sugestive necesare evaluării unor personaje, fapte, modalități de acțiune – repere, nu sentințe. Marea șansă a acestei opere rezidă în literaritatea ei (întrucât privilegiază esteticul, fără a recuza eticul), iar a cititorului – de a fi parcurs o carte plină de melancolie, dar și de luciditate.

REFERENCES:

³² *Ibidem*, pp. 58-59, subl. n.

³³ *Ibidem*, p. 441.

³⁴ David Grossman, *Până la...*, p. 564.

³⁵ Alain Gavriliuțiu, *Nu toată iarba e la fel*, Humanitas, București, 2005, p. 170.

GROSSMAN, David, *Până la capătul pământului*, Traducere din limba ebraică și note de Ioana Petridean, Polirom, Iași, 2012.

BANU, George, art. „Ultima strângere de mână a lui Brook”, în *Teatrul Național „I. L. Caragiale” / Stagiunea 2003-2004* [caiet-program], *Visul unei nopți de vară* (Regia: Felix Alexa).

DUMAS, Alexandre, *Cele două Diane*, vol. II, Traducere de Teodora Popa-Mazilu, Ed. „Eminescu”, București, 1973.

DUMITRIU, Anton, *Cartea întâlnirilor admirabile*, Ed. „Eminescu”, București, 1981.

GAVRILUȚIU, Alain, *Nu toată iarba e la fel*, Humanitas, București, 2005.

TOMA, Dolores, *Du baroque au classicisme*, Ediția a III-a, Ed. Universității din București, 2006.