Inocență și inițiere în romanele lui Ian McEwan

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: rodica.grigore@gmail.com

Innocence and Initiation in Ian McEwan's Novels

The narrative work of Ian McEwan, one of the most widely recognized authors of contemporary British fiction, is quite varied, as his literary style has undergone substantial development in the course of his career. Although each of his works is specific in a way, there are some motifs which link them thematically; among the frequently recurring themes are those of childhood, adolescence, family relationships and initiation. But whereas the Romantic poets had underlined the innocence and frailty of the child, the early and mid-Victorian novelists were more concerned with denouncing the material and psychological plight of children in society. The image of childhood visualized by the Romantic poets was often at odds with the abject squalor and cruelty suffered by the young inhabitants of urban England as described in Dickens's Oliver Twist or David Copperfield. McEwan highlights that age-old dilemma of how to come to terms with the transition from a child's perception of never-ending time to the adult's ever-growing awareness that one's own time is finite, as we discuss within this essay, taking into consideration several novels, such as The Cement Garden and Atonement. If the transition is painful, we may glean some comfort from the knowledge that the theme of childhood and adolescence and the attempts to capture the sense of loss that accompanies entry into adulthood have also produced some of the finest literature in English over the last decades.

Keywords: contemporary British fiction, Ian McEwan, childhood, initiation, maturity, postmodern novel.

Dacă scriitorii romantici subliniau inocența copilăriei, iar romancierii victorieni alegeau să accentueze condițiile materiale precare de care aveau parte mulți copii în epoca respectivă (Oliver Twist și David Copperfield din romanele lui Dickens fiind, probabil, exemplele edificatoare în acest sens), continuatorii lor au preferat să se orienteze către o literatură cu conținut dominat mai degrabă de „un soi de evazionism, dacă e să ne gândim doar la *Alice în Țara Minunilor*, de Lewis Carroll, sau la *Insula comorilor*, de Robert Louis Stevenson."[1] Cunoscând perfect aceste linii ale unei adevarate tradiții a genului, Ian McEwan, apropiindu-se, la rândul său, de protagonistul adolescent, mai cu seamă în romanul *Grădina de ciment* (1978), se raportează, însă, și la atitudinile lui Holden Caulfield, din *De veghe în lanul de secară*, de J. D. Salinger, dar și la unele dintre reacțiile copiilor ajunși pe neașteptate pe o insulă pustie, din *Împăratul muștelor*, celebrul roman al lui William Golding.

Dincolo de toate aceste posibile influențe, încercarea de a trata tema adolescenței – ori a sfârșitului copilăriei – ridică în fața oricărui scriitor, iar McEwan este pe deplin conștient de acest lucru, o problemă delicată, câtă vreme, în dorința de a surprinde cât mai exact transformările și provocările „vârstei ingrate", mulți autori s-au confruntat cu pericolul pierderii autenticității, tocmai din cauza excesului de analiză psihologică, realizată cu mijloace mult superioare capacității de înțelegere a tinerilor protagoniști. Soluțiile de rezolvare a acestei probleme au variat, căci, dacă, de pildă, James Joyce, în *Portret al artistului în tinerețe* alegea să-și adapteze limbajul evoluției psihologice și artistice a eroului, Golding,

BDD-A26134 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:05 UTC)

pe urmele lui Dickens sau chiar ale lui George Eliot, se folosește „de avantajele unei voci narative mature, oarecum omnisciente pe tot parcursul romanului."[2]

Conștient de marele adevăr subliniat nu o dată de Charlotte Brontë, și anume că orice copil simte și receptează lumea exterioară în mod acut, dar e greu de crezut că e și capabil să-și analizeze trăirile până la capăt, Ian McEwan s-a dovedit a fi preocupat de toate aceste aspecte încă de la începuturile sale literare, câtă vreme primul său volum de povestiri, *First Love, Last Rites* (1975) a fost considerat, pe bună dreptate, „momentul de început al manifestării unei noi direcții în proza britanică contemporană"[3], nu puține texte incluse în cartea aceasta fiind centrate pe evoluția unor adolescenți, adesea puși în fața unor situații extrem de complicate. De aceea, primul său roman, *Grădina de ciment*, nu a reprezentat, cel puțin din punctul de vedere al temei alese (adolescența și multiplele sale provocări) o surpriză, surprinzătoare rămânând, însă, mijloacele pe care autorul le-a găsit pentru a o rezolva. Dincolo de imensul scandal provocat de acest roman din cauza acuzațiilor de plagiat care i-au fost aduse autorului – și care s-au dovedit, în scut timp, a fi nefondate – *Grădina de ciment* a impus, pe dată, atenției publicului cititor britanic și nu numai, un scriitor ce deprinsese perfect strategiile narative impuse de William Trevor, cu câțiva ani în urmă, prin *The Children of Dynmouth* (1976), unde torționarul se transforma, treptat, în victimă dar care, pe de altă parte, nu va ajunge la excesele pasional-senzuale ale protagonistelor din romanele lui Jeanette Winterson.[4]

Fiind, în principiu, relatarea la persoana întâi a întâmplărilor sumbre prin care trec patru copii rămași pe neașteptate orfani de tată – care moare din cauza unui atac de cord – dar și de mamă, răpusă în scurtă vreme de cancer, *Grădina de ciment* înregistrează perfect temerile și provocările cărora copiii trebuie să le facă față și pentru care, evident, nu sunt deloc pregătiți. Astfel, ei vor decide să o înmormânteze pe mamă în pivnița casei, acoperind-o cu un soi de sarcofag de ciment (același ciment cu care tatăl lor încercase să acopere întreaga grădină pentru a împiedica buruienile să mai crească, dar distrugând, în același timp, și florile) pentru a nu fi duși la un orfelinat. Julie, fiica cea mai mare, încearcă să se ocupe de treburile gospodărești, având de înfruntat mai cu seamă opoziția lui Jack, naratorul, numai că lucrurile vor tinde să scape de sub control, o dată ce marele lor secret este descoperit de Derek, prietenul lui Julie, decis să se impună în fața fetei chiar și prin forța brută. Romanul, redus ca dimensiuni și alert în ceea ce privește relatarea întâmplărilor, cucerește de la primele pagini – și șochează, în același timp, mai cu seamă prin unele din atitudinile lui Jack, cel care nu se ferește să-și afirme deschis aversiunea față de tată. Desigur, nu cu vehemența micului James Ramsay din *Spre far*, romanul Virginiei Woolf, nici cu accentele oedipiene ale lui Paul Morel din *Fii și îndrăgostiți* de D. H. Lawrence, însă cu o claritate uimitoare. De altfel, precizia – uneori de-a dreptul chirurgicală, așa cum au afirmat unii critici – a tonului narativ caracterizează stilul lui McEwan de la inceput si până la marile sale creații romanești, *Durabila iubire* sau *Ispășire*, simptomatic, centrate și ele, chiar dacă nu în mod atât de evident ca primul roman, pe aspectele destrămării familiilor sau pe cele legate de dificultatea comunicării chiar și într-un mediu familial aparent stabil. În *Grădina de ciment*, aceată precizie este de găsit mai cu seamă în ceea ce privește aducerea în fața cititorului a reacțiilor lui Jack și a modului în care el se comportă în contextul tragicelor evenimente care îi marchează existența. Plus tema incestului, a atracției interzise dintre el și Julie, concretizată către finalul cărții, toate acestea de natură a transforma romanul într-un excelent exemplu de modernitate insolită, apropiat ca structură – dar și ca rezolvare narativă – de realizarea artistică din *Mângâieri străine*, cartea publicată de autor în 1981. În fond, așa cum se va întâmpla și în acest roman, unde locul de desfășurare a acțiunii, niciodată numit ca atare, putea fi imediat recunoscut ca fiind Veneția, și în *Gradina de ciment*, mai important se dovedește a fi ceea ce autorul nu spune niciodata până la capăt, Ian McEwan dovedindu-se de pe acum a stăpâni perfect tehnica omisiunii sugestive. De aici și atmosfera inconfundabilă, amestec de roman de mistere cu elemente gotice, totul prins într-un discurs construit în mod evident pe urmele lui Kafka și Beckett, căci textul este golit de orice punct referențial care să poată reprezenta o legătură cu lumea reală contemporană. *Grădina de ciment* se transformă astfel, dintr-o aparentă relatare a unui fapt divers, ca atâtea altele din paginile tabloidelor (britanice sau nu), în scriere de atmosferă, având un aer de vechime nedeterminată ce prinde cititorul de la prima și până la ultima pagină.

Deși aparent înrudit ca tematică și structură, la o lectură atentă, vom observa că romanul lui McEwan se afla la distanță semnificativă de celebrul și popularul *De veghe în lanul de secară*, căci Jack nu are nici umorul și nici exuberanța narativă a lui Holden și nici tendința permanenta a acestuia de a lua peste picior marile modele narative ale epocilor anterioare, între acestea, la loc de cinste aflându-se frecvent menționatul Dickens... În loc de așa ceva, *Grădina de ciment* (esențială această determinare, căci noua generație tânără nu mai are de-a face cu vreo grădină a Edenului, ci cu una de ciment) se prezintă drept un text golit, în mod esențial, de referințe livrești directe, tehnica lui McEwan fiind, în mod fundamental, cea a aluziei. Raportarea se face, desigur, cam la aceleasi modele pe care le utiliza cât se poate de clar și J. D. Salinger, numai că într-un mod pe care-l putem numi de-a dreptul subversiv, ce pare a-i scoate, astfel, pe tinerii protagoniști, din mijlocul societății în care trăiesc și a-i plasa ca pe un alt fel de insulă pustie, fără să însemne că Jack ar avea prea multe legături cu personajul cu același

BDD-A26134 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:05 UTC)

nume din *Împăratul muștelor* ori cu cruzimea înnăscută a acestuia. În fond, Jack, ca și atâția alți adolescenți, se află „în căutarea adevăratei sale identități, un drum extrem de dificil, mai ales în absența unor modele pe care să le poată urma la nivelul familiei sale."[5] Astfel că, implicit și subtextual, autorul îl face să se raporteze la ce altceva decât la literatură, câtă vreme imaginea pe care dorește să și-o construiască, în calitate de tânăr îndoliat și îndurerat de moartea părinților nu are atât de mare legătură cu ceea ce simte el cu adevărat, ci cu ceea ce dorește să arate celorlalți că ar simți, caz asemănător până la identificare cu cel al lui David Copperfield, rămas orfan de mamă și aflând acest lucru în mijlocul colegilor săi pe care, cu o vanitate copilărească, încearcă să-i impresioneze prin poza pe care o adoptă imediat. Ian McEwan reușește, în acest fel, să spună mult mai mult – și mult mai multe – despre psihologia adolescenților, dar și despre problemele cu care se confruntă aceștia decât un cititor neobișnuit cu maniera sa de a scrie s-ar fi putut aștepta. Dar, în același timp, să afirme, iarăși și iarăși, câteva mari adevăruri referitoare la viață și moarte, la dificultatea comunicării între oameni și la singurătatea care, mai des chiar decât am crede sau am vrea să recunoaștem, afectează lumea în care trăim.

Un scenariu diferit, dar având drept finalitate principală tot inițierea întâlnim într-un alt text reprezentativ al lui Ian McEwan. Astfel, o fetiță vede ceva de la fereastră, crede că înțelege tot și, mai ales, că știe adevărul, pe care își și propune să-l exprime, scriind și descriind scena, poate chiar din trei puncte de vedere diferite. Fetița se numește Briony Tallis, are treisprezece ani, e pasionată de literatură și a scris, pentru a sărbători vizita fratelui său mai mare, o piesă de teatru intitulată *Suferințele Arabellei*, pe care vrea s-o pună în scenă, folosindu-se de verii ei, aflați la reședința familiei Tallis, din cauza neașteptatului divorț al părinților lor. Numai că ceea ce vede Briony pe fereastră, în mod cu totul întâmplător, într-o zi toridă din vara anului 1935, este suficient de greu de înțeles chiar și pentru protagoniști: sora mai mare a lui Briony, Cecilia, de curând revenită acasă, după anii de studii la universitate, și Robbie Turner, fiul servitoarei devotate a familiei Tallis, absolvent strălucit de Litere la Cambridge și pasionat de medicină. Dar ce vede Briony? O vede pe Cecilia cu o vază și cu un buchet de flori în mână, stând alături de Robbie, lângă fântâna arteziană din grădina casei, apoi dezbrăcându-se pe neașteptate, sub privirile uluite ale lui Robbie, incapabil să facă ceva pentru a o opri, și sărind în apă. O simplă ceartă? O cerere în căsătorie? O respingere mândră din partea fetei, pe temeiul diferenței de clasă socială? Nimic din toate astea sau câte ceva din fiecare în parte? Iată întrebările la care foarte tânăra autoare de piese de teatru și, potențial, de proză trebuie să răspundă. Cum altfel decât scriind totul, descoperind, în acest fel, *tot* adevărul, și afirmându-și vocația de precoce romancieră. Dar, cum realitatea – și mai ales realitatea anilor '30 – depășește, adesea, cea mai îndrăzneață ficțiune, ambițioasele planuri ale și mai ambițioasei Briony se vor schimba în scurt timp. Însă vor schimba și vor distruge, deopotrivă, și viețile tuturor celor din jurul ei, iar după ani de zile Briony va fi silită să admită că nici chiar ficțiunea ajunsă la desăvârșire nu este în stare să mai îndrepte greșelile trecutului, ci ar putea doar, cel mult, să încerce să le ispășească. Deși „pentru Dumnezeu nu există ispășire, și nici pentru romancieri" sau, cel puțin aceasta este concluzia la care ajunge, după câteva decenii, B.T., naratorul romanului lui Ian McEwan, *Ispășire* (2001), nimeni alta decât Briony însăși, care, în anul 1999, serbându-și a șaptezeci și șaptea aniversare, se poate mândri cu faima de romancieră celebră.

Imediat după apariția acestei cărți a lui McEwan, nu puțini au fost criticii care au descoperit o serie de apropieri între strategiile narative utilizate de Henry James în *What Maisie Knew*, dar și între perspectiva adoptată, acolo, de autorul *Ambasadorilor* și viziunea din *Ispășire*, căci punctul de vedere și, mai cu seamă, punctul de vedere al unui copil asupra lumii adulților, precum și așa numita „viziune scenică"[6] sau rama structurală ce cuprinde narațiunea ne trimit, fără doar și poate, la metodele consacrate ale realismului psihologic, așa cum a fost el practicat de Henry James. Desigur, însă, că în *Ispășire* accentul cade pe scena de lângă fântână, moment neașteptat și luminând, la fel de neașteptat, tot ce se va întâmpla în continuare pe parcursul romanului, asemănător, până la un punct, cu modalitatea impusă încă din *Amsterdam* (1998). De altfel, nu e prima dată când Ian McEwan mizează pe asemenea modificări de situație și răsturnări de perspectivă, dacă ne gândim, de exemplu, la celebra scenă a balonului din *Durabila iubire* (1997). Numai că modul în care scriitorul reușește să descrie atât ceea ce se petrece între Cecilia și Robbie, cât și ceea ce vede Briony depășește net nivelul pe care îl atinsese în creațiile anterioare, în fond, deteriorarea prețioasei vaze nefiind altceva decât expresia premonitorie și simbolică a acelor lucruri atât de prețuite dar care, în fața atacurilor insidioase ale realității, se dovedesc a fi extrem de fragile, viața însăși sau sentimentele umane neavând, în *Ispășire*, un statut sau un destin fundamental diferite.

Pe de altă parte, McEwan se dovedește, și în acest roman, a fi foarte preocupat de tot ceea ce înseamnă scrierea unei cărți, ca și de toate amănuntele ce duc, finalmente, la descoperirea vocației literare, din acest punct de vedere, drumul lui Briony, așa sinuos cum este, fiind tocmai un inedit portret al artistului în tinerețe. Căci piesa ei de teatru, *Suferințele Arabellei,* care nu va fi reprezentată decât în 1999, la aniversarea autoarei, era, de fapt, expresia deplină a fanteziei creatoare a fetiței cucerită pe neașteptate de revelația faptului că ea, tocmai ea, ar fi în stare să creeze, „prin cuvinte, o întreagă lume pe care s-o îmbogățească, apoi, prin tipul aparte de cunoaștere pe care o implică ordinea distinctă a scrisului."[7] Dacă recitim cu atenție romanul lui Ian

BDD-A26134 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:05 UTC)

McEwan din această perspectivă, vom descoperi – dar nu cu surprindere, având în vedere arta pe care autorul a demonstrat-o deja și nu doar o dată – că *Ispășire* nu este altceva decât o versiune pentru adulți a acestui adevăr, atât de simplu, încât poate să pară, pentru cititorul inocent, de-a dreptul surprinzător. Puterea cuvintelor de a restructura adevărul se vede, însă, și în alte câteva situații, desigur, mai ales atunci când Robbie este arestat pe nedrept, ca fiind cel care ar fi abuzat de provocatoarea Lola, exclusiv pe baza mărturiei lui Briony, cea care se încăpățânează să creadă în propria ei variantă de adevăr mai mult decât în adevărul realității. Propria ei variantă de adevăr desemnând, fără îndoială, lumea imaginației mai mult sau mai puțin creatoare.

Mecanismul textual funcționează, în principiu, la fel ca în relatarea modului în care percepe Briony scena de lângă fântână, dovedindu-se a fi suficient de matură pentru a-și da seama de complexitatea întâmplării respective, dar nu suficient de pregătită să înțeleagă că era vorba de un fragment de realitate, iar nu de unul dintr-o povestire scrisă chiar de ea și pe care, în consecință, ar fi putut-o modifica după plac. Adică, altfel spus, Briony preferă să creadă în ceea ce ea însăși dorește să fie adevărat, și nu neapărat în ceea ce știe că este – sau poate fi – veridic. Din acest punct de vedere, *Ispășire* poate fi citit, deloc surprinzător, și ca un bun roman filosofic, având în centru o serie de preocupări legate de raporturile mereu schimbătoare stabilite între realitate și lumea imaginației, dar, deopotrivă, de implicarea cititorului în interpretarea mereu nouă a oricărui text, în funcție de capacitatea sa de a-și suspenda, după caz, dar cât se poate de deliberat, fie incredulitatea, fie credința oarbă în adevărul ficțiunii. În plus, drumul de la simplul proiect narativ la roman este reprezentat de tribulațiile lui Briony însăși, cea care, scriind, în timpul războiului, nuvela *Două siluete lângă fântâna arteziană*, primește din partea prestigioasei reviste *Horizon*, prin intermediul unei scrisori semnate C.C. (editorul revistei repsective fiind, se știe, Cyril Connolly), nu o promisiune de publicare, ci câteva direcții pe care, dacă e să devină cu adevărat literatură, textul respectiv trebuie să le urmeze. Evident, Briony este, în *Ispășire*, personajul cheie și catalizatorul tuturor întâmplărilor, putând fi comparată, din acest punct de vedere, cu June Tremaine din *Câinii negri* (1992), sau cu Leonard Marnham din *Inocentul* (1989). Numai că ea se individualizează mai ales deoarece este ridicată la rangul de narator, asumându-și, astfel, sarcina de a descrie – deci, implicit, de a (re)crea – întreaga lume din jurul său, în mod semnificativ, și încercând să tindă mereu spre idealul deplinei obiectivități.

Pe de altă parte, acest roman al lui Ian McEwan citește și interpretează, în felul său, numeroase texte de referință, din literatura de limbă engleză și nu numai, scriitorul insistând, deci, pe dimensiunea vădit metatextuală a cărții sale. Astfel, dacă epigraful este preluat din *Northanger Abbey*, de Jane Austen, preferința pentru scenele teatrale poate fi pusă în legătură cu *Mansfield Park*, mai ales dacă avem în vedere modul în care Briony pregătește reprezentația piesei sale de teatru. Apoi, în atmosfera petrecerilor mondene din casa Tallis, regăsim numeroase accente din cele mai bune pagini ale lui Evelyn Waugh sau Anthony Powell și, de ce nu, chiar din regalul cinematografic al lui Jean Renoir, *The Rules of the Game*.[8] Pe de altă parte, revenită acasă, Cecilia citește, deloc întâmplător, romanul *Clarissa* al lui Samuel Richardson, o carte care, ca și cea a lui McEwan, își spune povestea proprie, căci scrisorile Clarissei, așa cum bine știm și așa cum Cecilia va afla ea însăși, reprezintă cea mai de preț moștenire pe care eroina lui Richardson o lasă după moarte, dorind ca acestea să fie publicate. Ian McEwan sugerează, astfel, de la bun început, că, cel puțin la un anumit nivel, și romanul său reprezintă un soi de neașteptat testament literar al naratorului, B.T. *Ispășire* încetează, astfel, a fi strict un roman menit să exploreze implicațiile greșelilor omenești și ale vinei lui Briony și se transformă, pe neașteptate, într-o explorare subtilă a naturii ficțiunii însăși, într-un mod întrucâtva asemănător cu metoda utilizată încă de Laurence Sterne, în *Tristram Shandy*, dar putând fi comparat și cu strategia narativă din romanul lui Italo Calvino, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*. Iar dacă Briony tinde, cel puțin în anumite momente, să reprezinte Literatura, atunci, fără îndoială, victima ei cea mai sigură nu putea fi decât Robbie, cel care renunțase la studiul literaturii în favoarea unei viitoare cariere de medic, dorind, deci, să se raporteze la adevăruri ce pot fi demonstrate științific, iar nu la adevărul ficțiunii. Finalul romanului lui McEwan, însă, e mai puțin sceptic în ceea ce privește șansele literaturii, căci, dacă ficțiunea poate distruge, așa cum s-a văzut din tragica poveste de dragoste a Ceciliei și a lui Robbie, ultimele pagini din *Ispășire* își propun să demonstreze că tot ea este în stare, cel puțin câteodată, să (re)însufletească, chiar dacă e vorba, așa cum se întâmplă în cazul reprezentării după ani de zile a *Suferințelor Arabellei*, de o însufletire tardivă și de o ispășire livrescă. Singura cu putință, în fond, într-o lume în care nimeni nu mai pare a crede în alte ispășiri, din moment ce nici romancierului și nici lui Dumnezeu ele nu-i mai sunt date.

Iar dacă, în exemplele anterioare, aveam de-a face cu protagoniști aflați la vârsta copilăriei sau a adolescenței, romanul *Pe plaja Chesil* aduce, în contextul prozei lui McEwan, o altă etapă a evoluției protagoniștilor – care nu mai sunt, acum, copii. Dar, după cum se va vedea, nu pot fi numiți nici pe de-a-ntregul maturi. Astfel, pe malul mării, în Dorset, în camera unui hotel de unde se vede priveliștea minunată a Canalului Mânecii și a plajei Chesil, Florence, violonistă talentată și sensibilă și Edward, proaspăt absolvent de istorie, având în minte planuri mari – un doctorat strălucit și editarea unei colecții de cărți de științe umaniste – își petrec noaptea nunții. Amândoi au douăzeci și doi de ani, iar acțiunea

BDD-A26134 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:05 UTC)

cărții are loc în luna iulie a anului 1962. În ciuda tuturor așteptărilor celor doi, momentul acesta se termină, însă, cu un eșec și cu o imensă dezamăgire, tinerii se despart intempestiv, doar pentru a descoperi, fiecare în parte, după ani și ani de singurătate, că niciodată nu vor putea găsi o altă persoană pe care s-o iubească atât, dar și – asta mai ales! – că timpul nu poate fi dat înapoi. Din punctul de vedere al acțiunii propriu zise, nu se întâmplă altceva în romanul *Pe plaja Chesil* (2007), al lui Ian McEwan. Cu toate acestea cartea rezistă, iar materia epică redusă, care ar fi putut extrem de ușor să se transforme în farsă pură și în simplă literatură de consum, devine, pe nesimțite, profundă meditație asupra unei epoci istorice, dar mai cu seamă asupra temerilor, îndoielilor și neîncrederii care au marcat, practic, o întreagă generație. Totul spus întotdeauna pe un ton nostalgic, marcat doar din loc în loc de ironia autorului, într-o construcție epică ce împletește, de la început și până la sfârșit, prezentul acțiunii cu trecutul de natură a explica – măcar parțial – eșecul celor doi îndrăgostiți.

În primele rânduri ale cărții, stilul lui McEwan este reținut și ușor formal, având aparența aproape perfectă a scriiturii prin excelență britanice a epocii în care e plasată acțiunea. Nu puțini au fost cei care s-au gândit chiar să compare primele pagini din *Pe plaja Chesil* cu maniera în care se deschideau piesele radiofonice difuzate de BBC în perioada anilor '50 – '60, numai că această intenție e subminată, în cel mai evident mod cu putință, prin umorul subtil și ironia fină care se insinuează mereu, apărând tocmai în cele mai neașteptate momente: „Aceea nu era câtuși de puțin o epocă de aur în istoria bucătăriei britanice, dar în momentul respectiv nimeni nu părea să bage de seamă, poate cu excepția călătorilor străini." Pe acest fond alege autorul să prezinte istoria iubirii dintre Florence și Edward, precum și scena culminantă a despărțirii lor, petrecută pe plaja Chesil. Iar pentru a atinge acest deziderat, McEwan expune pe larg – dar niciodată didactic – nesfârșitele procese de conștiință care-i afectează pe cei doi, schimbând permanent perspectiva, privind lucrurile când din punctul de vedere el înspăimântatei Florence, când din cel al neexperimentatului Edward, pentru a demonstra extrem de convingător cât de imprevizibili sunt cei doi unul pentru celălalt dar, și mai important, cât de imprevizibili pot deveni fiecare pentru sine pe un fond emoțional acutizat de lipsa de comunicare. Cei doi vor descoperi, în fond, nu doar că noaptea presupusă a fi de neuitat și cea mai fericită din viața lor a fost un dureros eșec, ci mai cu seamă că, în ciuda unei istorii amoroase destul de convenționale, pe care doar încăpățânarea lor reușise s-o facă să semene cu predestinarea și cu descoperirea sufletului pereche, nu sunt, la urma urmei, decât doi străini, incapabili să comunice și lipsiți de răbdarea de a afla lucrurile esențiale despre celălalt. Ce știe Florence despre Edward, în afara pasiunii lui pentru istorie și a câtorva date disparate ale copilăriei sale provinciale? Că el o iubește. Ce știe Edward despre Florence, în afara faptului că e pasionată de vioară și că e încântătoare, deși total neîndemânatică la toate treburile casnice? Evident, că îl iubește. Adică, pare a sugera la tot pasul scriitorul, aproape nimic. Adică, altfel spus, exact ceea ce finalul acestei neobișnuite (dar oare, chiar atât de neobișnuite?) povești de dragoste demonstrează fără putință de tăgadă.

La fel ca și în alte scrieri ale sale, Ian McEwan se dovedește a fi un adevărat maestru în a demonstra că până și cele mai obișnuite momente ale vieții sunt pline de semnificații ascunse, de natură a spune câte ceva – întotdeauna esențial – despre circumstanțele istorice, despre epoca de care oamenii sunt, fie că vor, fie că nu, influențați în foarte mare măsură. Cazul lui Florence și al lui Edward e grăitor în acest sens, dacă avem în vedere că, în noaptea nunții lor, cei doi aud buletinul de știri la radio și meditează, mai mult sau mai puțin conjunctural, la acțiunile primului ministru sau la destrămarea Imperiului Britanic în contextul epocii Războiului Rece. Nimic altceva, în fond, decât demonstraseră și creațiile anterioare ale autorului, de la scenariul filmului *The Ploughmans Lunch* (1983), raportat la Anglia din timpul guvernării lui Margaret Thatcher, și până la romanul *Saturday* (2005), plasat pe fondul îngrijorării mondiale cu privire la evoluția terorismului după atacurile de la 11 septembrie. Ca atmosferă, *Pe plaja Chesil* aduce, mai cu seamă în ceea ce privește intensitatea senzațiilor și acuitatea descrierii lor, cu primele creații ale lui McEwan, reprezentând, însă, un evident pas înainte, chiar și în comparație cu romanul *Amsterdam* (1998), mai ales dacă privim textul în discuție drept o dovadă a faptului că viața nu este – nu poate fi – niciodată exclusiv privată sau ruptă complet de lumea exterioară, dar și că oamenii pot cădea ușor victime unii altora sau, dacă nu prea au noroc, deopotrivă momentului istoric în care trăiesc.

Ian McEwan nu utilizează, în *Pe plaja Chesil*, vreun epigraf, lăsându-l, însă, să plutească întotdeauna cumva pe deasupra textului, dacă avem în vedere numeroasele aluzii cuprinse în paginile romanului. Desigur, e vorba despre cunoscutele versuri de început din *Annus Mirabilis* de Philip Larkin: „Between the end of the Chatterley ban/ And the Beatles first LP./ Up to then there'd only been/ A sort of bargaining,/ A wrangle for the ring,/ A shame that started at sixteen/ And spread to everything." Căci exact acesta este momentul reprezentat de anul 1962, pe fondul căruia are loc povestea iubirii nefericite – dar nicidecum în sens shakespearian – dintre Florence și Edward. În fond, chiar prima frază a cărții conține, în germene, indicii de bază ai neîmplinirii celor doi: „Erau tineri, educați, amândoi virgini în această împrejurare, noaptea nunții lor, și trăiau într-o epocă în care o discuție despre problemele sexuale ar fi fost cu totul imposibilă."

Privită din această perspectivă, însăși plaja Chesil, unică în multe din datele sale, situată între Fleet Lagoon și Canalul Mânecii, devine emblematică din mai multe puncte de vedere: căci ea ajunge să reprezinte atât

BDD-A26134 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:05 UTC)

un moment al deplinei (dar aparentei) certitudini și stabilități din relația celor doi, un simbol al drumului pe care au pornit-o împreună, dar, deopotrivă, și al nesiguranței pe fondul căreia s-a desfășurat această poveste de dragoste, în care protagoniștilor le este mai ușor să nu spună nimic despre problemele ivite în cale, sperând – utopic – că, astfel, ele vor înceta să existe. O ipotetică stabilitate tipic britanică, în fața tumultuoasei revoluții sexuale care va urma în scurt timp, sau a și mai tumultuoasei mișcări de afirmare a feminismului care va marca mijlocul anilor '60 aproape în întreaga lume. Numai că, în *Pe plaja Chesil*, Florence și Edward – și, împreună cu ei, cititorul – se află, totuși, abia în 1962, pe când filmul *A Taste of Honey* încă mai reprezenta o mare îndrăzneală... Tocmai aici e de găsit aspectul esențial al artei de romancier a lui Ian McEwan, și anume priceperea de a nu transforma niciodată în comedie de situație nenumăratele amănunte care punctează marea seară a celor doi tineri și de a creiona un posibil portret al inocenței extreme și al candorii care, însă, nu-i apropie, ci aduce doar o accentuată notă de alienare în cazul lui Florence și al lui Edward. Fără îndoială, la un alt nivel de semnificații, Ian McEwan nu face decât să dea o replică în stil britanic lui Philip Roth și cărții acestuia, reprezentativă, întrucâtva, pentru aceleași probleme plasate într-un cadru american, *Everyman*.

Numai că, spre deosebire de Roth și de propensiunea sa spre analiza infidelității, *Pe plaja Chesil* explorează, din mai multe puncte de vedere, resorturile frustrării, precum și consecințele adevăratului complot al tăcerii cu privire la cele mai diverse aspecte ale existenței. La fel ca și în alte cazuri (scena de la supermarket din *The Child in Time* sau cea a catastrofei balonului din *Enduring Love*), McEwan se dovedește pe deplin capabil să învestească anumite momente ale vieții cu semnificații nebănuite; așa stau lucrurile și în romanul de față, dacă e să ne gândim la momentul cinei care li se servește celor doi în cameră sau al plimbării lor ratate pe plaja Chesil. Plimbare care devine, finalmente, mare scenă a despărțirii definitive, demonstrându-le tinerilor și inocenților protagoniști că, în viața reală, mai nimic nu este așa cum intenționezi sau cum planifici. Sau, cel puțin, nu este de la început. Iar pentru ca totul să fie (să poată fi) asemenea viselor frumoase e nevoie nu doar de dragoste ci, în unele momente, mai ales de răbdare. Florence și Edward nu le au pe amândouă – sau, oricum, nu le au în același timp – iar romanul primește, tocmai de aceea, o semnificație oarecum neobișnuită pentru o creație a secolului XXI, constând mai ales în acea notă caracteristică de destin implacabil care domnește parcă peste existența tuturor. Poate că tot de aici și impresia de basm modern pe care textul acesta al lui Ian McEwan reușește s-o dea cititorului până la final, căci totul pare a fi hotărât cu mult înainte, ca și cum cei doi tineri și prea plini de candoare protagoniști s-ar dovedi incapabili să se opună soartei.

Pe plaja Chesil reprezintă, fără îndoială, încă un excelent exemplu al artei lui McEwan de a explora, întotdeauna până la capăt și indiferent cât de dureroase ar putea fi consecințele pentru cei implicați, teritoriul acelor amănunte pe care, de cele mai multe ori, e mai ușor să le lăsăm nerostite cu glas tare, tărâmul lucrurilor pe care e mai ușor doar să le dorești decât să le ceri sau să încerci să le obții, într-o manieră asemănătoare cu cea cunoscută cititorilor autorului britanic încă din *Black Dogs*, *Amsterdam* sau *Atonement*. Căci în mijlocul unei lumi aparent lipsite de candoare, tocmai ea va sta în calea fericirii lui Florence și Edward, dovadă, dacă mai era nevoie, că până și cele mai bune intenții sau cele mai scumpe speranțe pot fi uneori, distruse din interior, dar și că niciodată oamenii nu reușesc să fie atât de sofisticați pe cât își doresc – în marea lor candoare – să pară.

Note:

1. Adrienne E. Gavin, *The Child in British Literature: Literary Constructions of Childhood, Medieval to Contemporary*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 57.
2. Ibid., p. 96.
3. David Malcolm, *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina Press, 2002, p. 75.
4. Cf. Dominic Head, *Ian McEwan*, Manchester University Press, 2008, pp. 98-99.
5. Adrienne E. Gavin, *op. cit*., p. 82.
6. Julie Ellam, *Ian McEwan's „Atonement"*, Continuum International Publishing Group, 2009, p. 112.
7. Ibid., p. 123.
8. Ibid., p. 134.

Bibliography:

Ian McEwan, *Grădina de ciment (The Cement Garden)*. Traducere de Dan Croitoru, Iași, Editura Polirom, 2009.

Ian McEwan, *Ispășire (Atonement)*. Traducere și note de Virgil Stanciu, Iași, Editura Polirom, 2008.

Ian McEwan, *Pe plaja Chesil (On Chesil Beach)*. Traducere de Ana-Maria Lișman, Iași, Editura Polirom, 2007.

Peter Childs, *McEwan's „Enduring Love"*, Routledge, 2006.

Julie Ellam, *Ian McEwan's „Atonement"*, Continuum International Publishing Group, 2009.

Adrienne E. Gavin, *The Child in British Literature: Literary Constructions of Childhood, Medieval to Contemporary*, Palgrave Macmillan, 2012.

Dominic Head, *Ian McEwan*, Manchester University Press, 2008.

David Malcolm, *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina Press, 2002.

BDD-A26134 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:05 UTC)