

SCRIITURA OGLINDĂ: VOCI ALE ISTORIEI ȘI VOCI ALE TEXTULUI

Doinița MILEA
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé : *La double orientation de la littérature, du côté de la mémoire et celui du devenir, permet à restituer des événements passés mais aussi à découvrir les mises en scènes du soi déguisé, sous la pression de l'angoisse du temps et de l'Histoire, comme dans un immense miroir. La fiction assure cet espace-miroir, lieu du texte et lieu de la condition humaine, où l'artiste, „l'anti-héros” de G. Grass, revit les images de son propre égoïsme, de sa culpabilité sociale, de la jeunesse à la maturité. La mise en texte d'histoires réelles ou fictives par l'intermède de l'appareil textuel permet à Grass de constituer un ensemble d'interrogations fondamentales concernant le récit de fiction comme modalité de fonctionnement de la représentation mentale, dans ses rapports avec d'autres phénomènes artistiques et, plus largement, représentationnels.*

Mots-clés: *miroir, fonctionnement, récit*

Imaginea unui anti-erou pentru care contingența existenței îmbracă acel caracter de iraționalitate pură și obscuritate brutală, o fisură în care pe furiș s-a insinuat nentul, proiectată în oglinzile istoriei și ale textului, spațiu de întâlnire a datelor realului, cu vinovățiile și frustrările unei națiuni, extinse asupra întregii umanități, deschide perspective multiple. Singurătatea lui Oscar, personajul centru, generează sentimente și resentimente, receptarea alunecând de la tragic la grotesc, de la liric la ironic, de la absurd la cinic, prin dialogul textual straniu între obiectivitate și subiectivitate ca moduri de a organiza vocile textului, depășind codul retoric al Bildungsromanului.

Pulverizarea acțiunii romanești, mascarea temporalității și spațialității organizării narative, sub secvențele lirice-degresive retrospective, iradiază din focalizarea variabilă: ceea ce nararea la persoana I nu permite prin subiectivitatea și interioritatea percepției, este preluat de persoana a III-a, falsă voce a obiectivității, sub care se ascunde același „neiubit” Oscar, cu frustrările și jocurile de măști recuzatoare. Tehnica fragmentarismului nu lasă totuși impresia de improvizație, de notație rapidă, căci amprenta strategiei autentificatoare a amintirii și a notării ei ca modalitate de a scăpa de disperarea totală în fața actului de a scrie, transpune direct mișcările vieții sub puterea aceluși inconștient violent al eroului, ca factor structurant.

Primind premiul Nobel (1999), Günter Grass, acest scriitor german care în anii de după război făcea parte din grupul '47, iese declarativ la rampa Istoriei, în interviuri acordate marilor reviste literare din perspectiva maturității și experienței creatoare (de la romanul care-l consacrase, *Toba de tinichea*, trecuseră patruzeci de ani): nu întâmplător unul din ultimele texte se numește „*Secolul meu*”.

Mai evident decât până acum, scriitorul își asumă istoria, cu “victime și călăi”: “Aceasta era ambiția mea literară: să reușesc să creez, să provoc un ecou al acestui secol cu cele mai diferite glasuri”.

În timpul care s-a scurs, plăcerea interviului reafirmă vechile-i puncte de vedere care-i sprijiniseră debutul și alimentaseră comentariile criticii (*Toba de tinichea* ca și texte ulterioare, fusese legată de aventura detaliilor biografice, de la locul nașterii până la opțiunile artistice): “Fiecare are o singură biografie și nu este deloc sigur că poate fi interesantă. În tot cazul, mie niciodată nu mi s-ar întâmpla să-mi scriu autobiografia. **În primul rând, pentru că prefer să mint în ficțiune, în roman. Pentru ce s-o fac într-o biografie?**”

Epoca teribilistă a debutului (aflat sub semnul dialogului dintre lirică și proză scurtă și grafică personală cu trimeri suprarealiste – volumul *Avantajele galinaceelor giruetă*, teatrul într-un act primit cu răceală, poate pentru eclectismul viziunii realiste, romantice și abstract-avangardiste și în sfârșit romanele *Ani de câine* (1963), *Anestezie locală* (1969), care dezvoltă tematic proză scurtă sau texte dramatice anterioare) este văzută acum ca ucenicie literară (deși premiile literare aparțin acelei perioade: în 1962, *Toba de tinichea* primește la Paris *Prix du meilleur livre étranger*): “În Grupul ’47 învățam profesia” (referirea include maestrul: Heinrich Boll, 1972, Premiul Nobel și modelul formării “Despre maestrul meu Alfred Doblin”).

Interesant este că lumea literară românească primește *Anestezie locală* în 1975, în colecția *Globus* a editurii Univers, și la mare distanță cartea debutului (la aceeași editură Univers, în traducerea Norei Iuga, 1997), infinit mai cunoscută și mai tradusă.

Cartea de tinerețe (autorul avea 32 de ani în 1959) contemporană ca spațiu literar cu experiențele Noului Roman francez (Michel Butor – 1956 *Emploi du temps*, 1957, *La Modification*, Alain Robbe Grillet – 1953, *Les Gommages*, 1957, *La Jalousie*; Nathalie Sarrante – 1947, *Portrait d’un inconnu*, 1956 – *L’Ere du soupçon*, etc.) față de care se află la o distanță măsurabilă în epicul învingător și constituția robustă a personajului, neîncercând disoluția formelor narative și a coerenței personajului și oprindu-se la dialogul cu o formă - Bildungsromanul -, care presupune privirea socială și istorică.

În acest sens, una din lecturile cărții *Toba de tinichea* presupune parabola politică: includerea ascensiunii la putere a lui Hitler în spațiul rememorarilor ar putea fi sugestia unei conștientizări parabolice colective și individuale a tragediei europene: nu întâmplător capitolul final rezumând devenirea eroului până la treizeci de ani, vede prin ochii lui Oskar, “inocentul viclean”, “polonezi avântați în moarte și comunicate speciale...”.

În alt capitol (*Poșta poloneză, El se odihnește la Saspe*), Oskar Mazerath se confesează lui Bebra: “Eu am fost maestre Bebra. *Asta am făcut eu și asta am făcut tot eu, am săvârșit această moarte și nici pentru aceea nu sunt nevinovat*”.

Recunoaștem aici imaginea ficțională a unui eseu celebru din 1948 al lui Karl Jaspers: *Culpabilitatea germană*, în care patru niveluri de culpabilitate (culpa “criminală” – situată la nivelul celor care au dus poporul german la distrugere, culpa “politică” – implicându-l pe cei care au devenit instrumentul acestei crime, culpa “morală” a celor care-și văd vecinul schingiuit și nu iau nici o atitudine și în fine, culpa “metafizică”, a celor care trăiesc într-un regim politic), pregătesc reflecția asupra ultimelor două (dat fiind că primele două cad în sarcina justiției): “*Fiecare individ trebuie să se judece pe sine, când a fost laș*”.

În egală măsură, *Toba de tinichea* este o carte despre lumina și umbrele din interiorul artistului (lumea literaturii germane având, deja, modele celebre, *Moarte la Veneția, Doktor Faustus*...), dacă pornim chiar de la opțiunile eroului prezente în două variante: prin monologul interior și prin viziunea unui comentator care unește perspectiva comportamentistă cu elemente de analiză psihologică: “În timp ce Oskar își agăța toba de gât și-și vâra bețele sub bretele, ducea *tratative simultan cu zeii săi Dionysos și Apollo. Dacă Apollo năzuia către armonie și Dionysos către beții și haos, Oskar era un mic semizeu, care armoniza haosul și puneia rațiune în stările de beție*”.

Dubla alegere, ca temă existențială, bântuie spațiul construcției interioare de la nivelul Bildungsromanului: “Această dublă alegere avea să-mi stabilească și să-mi influențeze viața, cel puțin pe aceea pe care plănuiam să o duc în absența tobei.

Până în ziua de azi, *oscilez* nepăsându-mi de Schiller și de tovarășii lui, *între Rasputin și Goethe*, între vrăciul și atotștiutorul, între întunecatul care înrobea femeile și luminosul prinț al poezilor, care se lăsa așa de lesne înrobite de femei”. Un alt element interesant în structura cărții este obsesia “spațiului închis” care introdus sub forma “spitalului de boli nervoase” pregătește confesiunea eliberatoare: *cartea povestire*: “În consecință, îngrijitorul meu nu poate să-mi fie dușman. Am prins drag de el, *îi povestesc* privitorului din spatele ușii, de îndată ce-mi calcă odaia, *întâmplări din viața mea, ca să mă poată cunoaște*, în ciuda vizorului care-i stă în cale”.

Cu altă ocazie, “albumul de fotografii” este văzut tot ca un spațiu capcană, declanșator de confesiuni “groapă de familie deschisă la lumina zilei (...), dragostea lui Oskar pentru *labirint*”.

Aceeași deschidere în povestire recuperatoare o regăsim și în *Anestezie locală*: “toate astea le-am povestit dentistului meu”.

Dar ceea ce domină tematic romanul este artistul și recuperările sale: dinspre amintire și din social: *toba de tinichea*, pe care Oskar “o pune sub cheie” când moare maestrul Bebra (iată și ucenicul și maestrul!) este simbolul acestei apartenențe: “Dar cine a trimis fluturele și i-a îngăduit lui și tapajului ... făcut de descărcările electrice ale verii târzii, să-mi ațâțe pofta pentru toba de tinichea promisă de mama și să mă facă s-o îndrăgesc și s-o răvnesc...”.

Artistul și modelele sale traversează textul: “în albumul meu spiritul lui Goethe, atestând cele două suflete ale mele, datorită cărora *pot în același timp să cobor cu o singură tobă la numele mele* în Petersburg și Weimar...”.

Discursul ironic și metatextual trimite în egală măsură la modele celebre: evocarea nașterii și copilăriei îmbracă modelul celebru al lui Lawrence Sterne: “Pe cât de influențabil am ascultat ca embrion numai de mine și oglindindu-mă în lichidul amniotic, m-am observat cu minuție pe atât de critic am pândit primele remarci spontane ale părinților mei sub becuri. Urechea mea era trează... Când Oskar o să fie de trei ani o să-i iau o tobă de tinichea...”.

Legătura cu modernizarea prozei postbelice este evidentă în secvențele autoreflexive, care-l apropie sau îl plasează în vecinătatea postmoderniștilor americani și sud-americani: fragmentul de mai jos este alături de Ernesto Sábato și al său *Abaddon Exterminatorul*: “*O povestire se poate începe de la mijloc și poate crea confuzie*, pășind hotărât înainte și înapoi. Te poți da modern, poți șterge toate timpurile și toate distanțele, ca pe urmă să anunți sau să pui pe alții să anunțe că problema spațiu-timp a fost în sfârșit rezolvată în cele din urmă... Mi s-a spus chiar că face impresie dacă începi prin a menține cu tărie: nu mai există eroi de roman...”.

În alt punct al cărții (capitolele păstrându-și rolul de chei de lectură) – “Credință, speranță, dragoste”, construiește ca și Raymond Queneau în *Exercices de style*, cincisprezece variante ale unei povestiri, matrice în care un muzician Meyn și-a ucis cele patru pisici, sau moartea bunicului, (tipul de legătură între variantele povestirii este amplificarea receptării afective).

Vorbind despre sine și despre lume, Oskar “cu statura lui de gnom, cu înfățișarea lui de trei ani...” încearcă în finalul cărții (cartea a *treizeci de ani* din viață), o întoarcere către sine, la finalul acestui traseu existențial nu-l așteaptă (pe fundalul unui joc de copii) Bucătăreasa Neagră (obsesiva prezență a întunericului): “dacă tot e să fug, singura fugă care să merite e fuga în direcția bunicii mele” – o întoarcere simetrică spre originile cărții și ale familiei – spațiul protector al acestui pitic-toboșar: “E dificil să anunți cu o simplă tobă de tinichea din cele ce se găsesc în prăvăliile de jucării ... sfârșitul plutelor de lemn, purtate de râuri până la linia orizontului. Și totuși am reușit să

cânt prohodul, *cu toba mea*, portului de lemne... tuturor ascunzătorilor de pe insula Speicher cunoscute mie”.

Bibliografie

Dambre, M., (sous la direction de), *L'Éclatement des genres au XX-ème siècle*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001

Dethurens, P., *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise d'esprit*, Droz, Genève, 2002

Hartog, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris, 2003

Mark, L., *Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică*, Polirom, Iași, 2005

Pavel, T., *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988