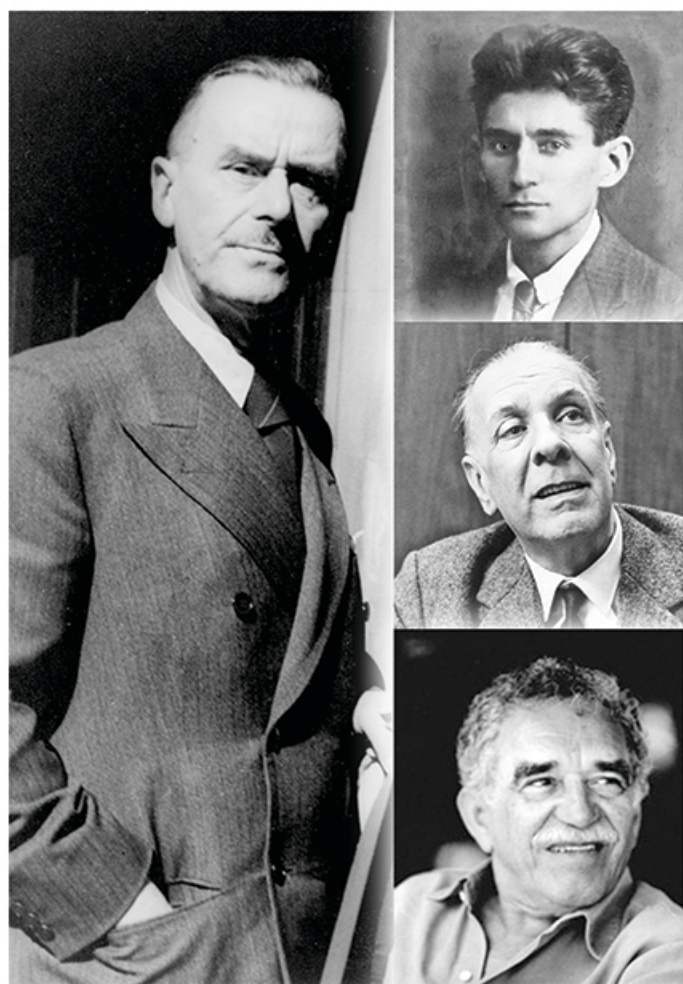


CAIET DE SEMINAR – LITERATURĂ COMPARATĂ – SECOLUL XX

GABRIELA GLĂVAN



COLECȚIA AMFITEATRU

Seria Filologie

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GLĂVAN, GABRIELA

Caiet de seminar – Literatură comparată – Secolul XX /

Gabriela Glăvan. - Timișoara : Editura Universității de Vest, 2020

Conține bibliografie

ISBN 978-973-125-781-5

82.09

Editor: Marilena Tudor

Tehnoredactare și copertă: Liliana Olaru

© 2020 Editura Universității de Vest pentru prezenta ediție

Editura Universității de Vest

Calea Bogdăneștilor nr. 32A

300389, Timișoara

E-mail: editura@e-uvt.ro

Tel.: +40 - 256 592 681

Gabriela Glăvan

**CAIET DE SEMINAR
– LITERATURĂ COMPARATĂ –
SECOLUL XX**



**Editura Universității de Vest
Timișoara, 2020**

CUPRINS

Thomas Man. Moartea la Veneția / 7

Franz Kafka. Metamorfoza / 29

Franz Kafka. Procesul / 51

Jorge Luis Borges. Moartea și busola / 65

Gabriel García Márquez. Un veac de singurătate / 73

Bibliografie / 83

MOARTEA LA VENEȚIA

Thomas Mann

Nuvela *Moartea la Veneția* (*Der Tod in Venedig*) a scriitorului german Thomas Mann a fost inspirată de o călătorie a acestuia în orașul italian, între 26 mai și 2 iunie 1911, împreună cu fratele său Heinrich și cu soția sa Katia. Așa cum mărturisește ulterior, toate cele relatate în nuvelă s-au petrecut întocmai:

„Nimic din *Moartea la Veneția* nu este inventat: călătorul de la marginea Cimitirului de Nord din München, vaporul sumbru de la Pola, bătrânul filfizon, gondolierul dubios, Tadvio și familia lui plecarea împiedicată de încurcătura bagajelor, holera, funcționarul onest de la agenția de voiaj, cântărețul ambulant răuvoitor, și toate celelalte amănunte pe care le puteți pomeni – toate mi-au fost date și n-au trebuit decât să fie așezate la locul lor, arătându-mi în cel mai extraordinar mod cum ar trebui interpretate în cadrul compoziției mele.”¹

De la momentul apariției sale, în 1912, în foileton, în revista literară „Die neue Rundschau”, nuvela a beneficiat de o atenție critică sporită, amplificată și de controversa generată de parcursul protagonistului Gustav von Aschenbach, scriitor canonic german, celebrat și respectat, care se lasă cuprins de o fascinație neobișnuită, cu vădite nuanțe homoerotice, pentru un adolescent polonez de paisprezece ani.

Narațiunea debutează „in medias res”, în plină desfășurare a acțiunii, „în ziua când [Aschenbach] împlinise cincizeci de ani”² și se simțise copleșit de epuizare din pricina muncii susținute, în jurul căreia se concentra întreaga sa viață, din anii tinereții. Încă din primul paragraf, cititorul este familiarizat cu atmosfera încordată și frământarea interioară fără oprire ce animau viața

¹ Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, vol. XI, Fische, Frankfurt, 1974, p. 124, cit. în Ritchie Robertson, *Classicism and Its Pitfalls: Death in Venice*, în vol. *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, ed. Ritchie Robertson, Cambridge University Press, 2004, p. 101.

² Thomas Mann, *Moartea la Veneția*, trad de Lazăr Iliescu și Al. Philippide, București, Editura pentru Literatură, 1965.

interioară a protagonistului – „Nervii încordați [...] muncă grea și dăunătoare, care tocmai acum îi cerea și mai multă grijă, atenție, pătrundere și precizie (250). De asemenea, tot din incipitul nuvelei se conturează o tendință clasicizantă, prin referiri la autori canonici ai culturii greco-latine, precum Cicero – „Vibrația aceea permanentă a instinctului său de creație, acel *motus animi continuus*, care, după cum pretinde Cicero, e esența însăși a elocvenței” (ibid.). Protagonistul decide să facă o plimbare la marginea orașului, pentru a se relaxa. Descrierea atmosferei schimbătoare e un bun prilej de a insera prima aluzie la unul dintre leitmotivele nuvelei – înșelăciunea, falsul, aparența³. Thomas Mann utilizează tehnica leitmotivului în cinstea uneia dintre figurile majore ce i-au inspirat creația, compozitorul german Richard Wagner. În noiembrie 1937 Mann susține o conferință la Universitatea din Zürich, în care, făcând referire la opera muzicală *Inelul Nibelungilor*, a lui Wagner, scriitorul își exprimă admirația față de capacitatea compozitorului de a crea mituri. Compusă atât ca o tragedie în stil clasic, urmând traiectoria dramatică a eroului spre moarte, cât și ca o construcție muzicală, *Moartea la Veneția* conține o evidentă trimitere la creația wagneriană prin intermediul leitmotivului, împrumutat de Mann din arsenalul tehnicilor de compoziție muzicală utilizat de Wagner și transferat în creația sa epică. Leitmotivul falsului și al înșelăciunii⁴ domină întreaga nuvelă: de la vremea ce induce în eroare - „se pornise deodată o căldură înșelătoare de vară” (250), „era o zăpușeală ca de august” (251) și până la figurile înșelătoare ale personajelor ce-i taie calea în drum spre Veneția - bătrânul de pe vas, încercând să pară tânăr, falsul gondolier, masca tinereții pe care Aschenbach însuși o va prelua, cu ajutorul bărbierului, în încercarea de a părea, la rândul său, mai tânăr, și, de o gravitate aparte, transgresiunea morală comisă de Aschenbach prin faptul că decide să păstreze tăcerea cu privire la epidemia de holeră ce se abătuse asupra Veneției, punând astfel în pericol viața tânărului adorat. Un alt leitmotiv relevant este cel al întâlnirii, având o importanță aparte tocmai datorită personajelor semnificative cu care Aschenbach se întâlnește încă de când simte nevoie de a părăsi Münchenul și de a face o călătorie. Fiecare dintre acestea „ascunde” o prezență mitologică, de la zeul Hermes, la satyrii însoțitori ai zeului Dionysos și până la figura supremă a zeului însuși, deghizat sub aparența senină, solară și luminoasă a tânărului Tadgio. Un alt leitmotiv

³ William H. McClain, “Wagnerian Overtones in ‘Der Tod in Venedig’”, *Modern Language Notes* 79, 1964, pp. 487–88, 489–91, în vol. Harold Bloom (ed.), *Bloom’s Major Short Story Writers: Thomas Mann*, Chelsea House, 2003, pp.20-22.

⁴ Ibidem, p.21.

este cel al dorinței, al tânjirii⁵, manifestată tot mai incontrollabil pe măsură ce obsesia estetică și erotică a lui Aschenbach ia amploare și, probabil cel mai evident în întregul context al nuvelei, este leitmotivul morții.⁶ Acesta este prezent ca factor declanșator al dorinței protagonistului de a pleca într-o călătorie ce se va dovedi inițiativă și finală – după ce își va termina plimbarea la marginea orașului, el „rămase lângă cimitir să aștepte tramvaiul ce trebuia să-l ducă înapoi în oraș” (251). Numele protagonistul are, de asemenea, o puternică dimensiune simbolică – în sens literal, Aschenbach înseamnă „izvor de cenușă”, iar posibilele interpretări contextuale trimit la arderea și epuizarea interioară prematură a scriitorului, la cenușa incinerării dar și la drumul morții, desfășurat de către Aschenbach în mare parte pe calea apelor. Numele Gustav este o aluzie directă la numele compozitorului Gustav Mahler, despre a cărui moarte Mann a aflat înainte de a pleca în călătoria la Veneția. Portretul fizic al personajului reface destul de fidel trăsăturile compozitorului austriac, față de care Mann avea o admirație aparte.

Momentul revelației iminente e pregătit printr-o serie de descrieri ce pregătesc o atmosfera sumbră și solemnă, în cadrul căreia scriitorul ajuns la vârsta deplinei maturități devine conștient de perisabilitatea prezenței sale fizice în lume: „Întâmplarea făcea ca prin împrejurimi să nu fie nimeni” (251), „nu se vedea nici un vehicul nici pe șoseaua Fohringului și nici pe caldarâmul străzii Ungerer” (251), iar „dincolo de ulucile cioplitorilor de piatră, unde crucile, tăblițele comemorative și monumentele de vânzare alcătuiesc un al doilea cimitir, fără morți, nu se simțea nici o mișcare, iar clădirea bizantină, unde se țineau de obicei slujbele funebre, se înălța tăcută sub lumina zilei” (251). Se observă subtilitatea inserării unor elemente ce doar sugerează prezența morții, fără a o expune direct, dimensiunea thanatică fiind prezentă strict la nivel simbolic. În acest cadru, „tocmai când începuse să-și revină din visările lui, zări deodată în mijlocul porticului, deasupra celor două vietați apocaliptice care stăteau de strajă de-o parte și de alta a treptelor, chipul unui om, a cărui înfățișare neobișnuită îi schimbă rânduiala gândurilor” (251-252). Acest prim străin „era de tipul roșcovanilor cu pielea alburie și pistruiată” (252), un ins cu aer demonic ce „nu arăta a bavarez” și „aveau un „aer de om străin, venit de departe” (252); de asemenea, avea „ceva imperios, ceva îndrăzneț, dacă nu chiar sălbatic”. Descifrată simbolic, într-o lectură mitologizantă, figura acestui prim străin călător amintește în

⁵ Idem, ibidem.

⁶ Idem, ibidem.

mod evident de atributele zeului Hermes, zeul călătoriilor și al interpretării dar și cel ce poartă sufletele în lumea de dincolo. Efectul declanșator în conștiința scriitorului Aschenbach este imediat - „înfățișarea nomadă a străinului îi stârnise închipuirea” (253) iar el „își dădu seama că, în chip ciudat, ceva se trezise în el” (253). Acest sentiment devine tot mai clar, e „o neliniște hoinară, o sete tinerească de a cutreiera depărtările” (253), „dorul de a călători, care se manifesta năvalnic, ca o patimă, aproape ca o răătăcire a simțurilor” (253). E important de observat că încă din acest punct narațiune își face apariția aluzia la „rătăcirea simțurilor”, înțeleasă ulterior nu doar ca tulburare, favorizare a visării și atracției față de latura întunecată a psihicului, ci și ca obsesie, manie, degradare morală (prin refuzul de a comunica familiei băiatului pericolul letal al epidemiei) și neputință de a-și accepta sexualitatea.

Acest prim străin pe care Aschenbach îl întâlnește la marginea orașului și a cimitirului îi stimulează imaginația, dorința de a se îndepărta de rutina angoasantă și de a întrerupe ritmul neobosit al muncii zilnice. Nu întâmplător, Aschenbach are o reverie diurnă în care îi sunt dezvăluite tocmai acele aspecte neglijate, trecute sub tăcere, pe care Aschenbach și le refuzase⁷ încă din tinerețe:

„Dorința lui lacomă prindea viață, puterea lui de închipuire, care încă nu se liniștise după atâtea ceasuri de muncă, prinse să vadă aievea toate minunile și grozăviile de pe pământul acesta atât de divers” (253) „o întindere tropicală mlăștinoasă [...] o întindere umedă [...] un soi de lume primitive și sălbatică” (253) „văzu [...] scânteind ochii tigrului care stătea la pândă și-și simți inima bătându-i de groază, dar și de dorințe nelămurite” (254). Acest peisaj încărcat de pericol și vitalitate prefigurează experiența pe care o va avea la Veneția, tot un teritoriu acvatic, unde va fi „vânat” de deșteptarea unor dorințe ascunse, dezlănțuite, pe care inițial le neagă, interpretându-le în termenii filosofiei clasice, cu care era familiarizat și pe care e pregătit să o accepte.

⁷ În termenii psihanalizei, cu care Thomas Mann era familiarizat prin intermediul scrierilor lui Sigmund Freud, un fenomen important, de o relevanță radicală în interpretarea nuvelei, este cel al refuzării, (un fel de „uitare” aparent involuntară, de care individul nu e conștient) înțeles ca „proces de îndepărtare a impulsurilor care își văd refuzat accesul la conștiință – cf. *Dicționar de psihanaliză*, Larousse, Editura Univers Enciclopedic, 1997, p. 291; artistul ce și-a desfășurat întreaga creație sub semnul rațiunii, al disciplinei și muncii neobosite, aflat, în termenii filozofiei lui Nietzsche (pe care Mann de asemenea îl recunoștea drept influență majoră și model), sub semnul *apolinicului*, va cunoaște, în urma unei crize existențiale, revelația a tot ceea ce nu a acceptat și cultivat în existența sa de până atunci: iraționalul, abandonul în plăcere, uitare, beție, eliberarea tensiunii interioare prin muzică, râs, sexualitate, adică tot ceea ce poate fi așezat sub semnul *dionisiacului*.

Aschenbach găsește o explicație rațională a stării neașteptate ce l-a cuprins: „simpla dorință de a fugi, năzuința depărtării și a noutății, setea de eliberare, de despovărare și uitare – dorința de a se depărta cât mai mult de opera lui, de locul unde zi de zi slujea unei datorii rigide, reci și pătimăse” (255). În raport cu opera sa, Aschenbach dezvoltă „un simț exagerat a perfecțiunii, din ce în ce mai cu neputință de satisfăcut” (255).[...] Încă din tinerețe își educase un simț al disciplinei și cumpătării, „își strunise simțirea, potolind-o” (255), cenzurându-și adevărata natură, pe care nu e pregătit să o recunoască și să o accepte. Se teme că „simțirea lui înfrânată, se răzbuna acum, părăsindu-l și refuzând să-i mai sprijine arta”⁸ (255).

Aschenbach e un scriitor deja canonic, „artistul răbdător”, „autorul luminoasei și puternicei epopee în proză având drept subiect viața lui Frederic al Prusiei” (257), dar și al unui „eseu atât de înflăcărat despre *Spirit și Artă*” (257). Aici devine evidentă influența lui Friedrich Nietzsche, prin *Nașterea tragediei*, în care filosoful elaborează o teorie estetică și culturală despre artă, la care Mann face aluzie prin intermediul titlului acestui eseu elaborat de scriitorul său ficțional.

Genealogia lui Aschenbach justifică suprapunerea celor două naturi contrare, cea rațională și luminoasă, și cea întunecat-maladivă, negată și „refuzată” la nivel conștient, intrate brusc în conflict și criză la vârsta deplinei maturității a scriitorului: „din îngemănarea unei conștiințiozități treze și aspre cu unele impulsuri întunecate și aprinse, ieșise un artist, ieșise artistul acesta cu totul deosebit” (257). Prin această îngemănare și suprapunere, Thomas Mann afirmă conectarea ideologiei implicite a nuvelei la teoria artistică lui Nietzsche, în care doar tragedia antică greacă suprapune și reconciliază forma apolinică și substanța dionisiacă, aflate în mod obișnuit în opoziție și conflict. În acest sens, Aschenbach poate fi înțeles ca un erou tragic, al cărui parcurs, sau călătorie, este una ce începe în sfera echilibrată, rațională, reținută, a apolinicului și se încheie în revelația brutală, ultimă și fatală a iraționalului dionisiac. Această trecere este facilitată de revelația frumuseții, care invită deopotrivă la contemplare intelectuală și înflăcărare erotică.

⁸ În acord cu cele enunțate anterior, tot conform teoriei lui Freud, ceea ce a fost refulat se aseamănă cu uitarea (v. Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. 10 - *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Editura Trei, București, 2009, p.49), iar ceea ce a fost refulat se întoarce, uneori în forme dificil de recunoscut: „despre refulare putem afirma cu certitudine că ea nu înseamnă dispariția, ștergerea amintirii. [...] într-o zi, sub influența unui factor extern, din el se nasc produse psihice care trebuie considerate metamorfoze sau mlădițe ale amintirii uitate și care nu pot fi înțelese decât astfel” (ibidem, p.50); așadar, întoarcerea refulatului, adică a ceea ce a fost „uitat” este un concept psihanalitic important.

Ritualul matinal al scrisului debutează similar unei jertfe, Aschenbach părând că închină artei toată energia sa vitală. Scena nu e însă lipsită de conotații funeste: în centrul acestui cadru se află „o pereche de lumânări înalte de ceară în niște sfeșnice de argint pe care și le așeza de-o parte și de alta a manuscrisului” (259), ca și când jertfa adusă creației nu e doar energia creatoare a artistului, ci el însuși, întreaga sa existență. Încă din această etapă premergătoare călătoriei sale revelatorii, Aschenbach problematizează o serie de aspecte morale, pregătind teritoriul conflictului interior în care se va afla în cele ce urmează: „dar o accentuare atât de puternică a moralității [...] nu înseamnă și ea, la rândul ei, o simplificare, o bagatelizare morală a lumii și a sufletului, și deci o tendință de sprijinire a răului, a ceea ce e nepermis și imposibil moralicește? Și care formă nu are și ea o dublă înfățișare? Nu e ea și imorală și morală în același timp?” (263). Această incertitudine va fi amplificată de transgresiunea gravă pe care o va comite la Veneția, când, așa cum am menționat și anterior, va decide să păstreze secretul cu privire la epidemia mortală ce a cuprins orașul, în speranța că familia lui Tadgio nu va pleca, iar tânărul îi va rămâne oarecum aproape, împlinindu-i fantezia bolnavă, abia sugerată, de a muri împreună.

Destinația de călătorie a lui Aschenbach trebuie să răspundă nevoii lui de distanță și evadare – „Căuta ceva cu totul străin, fără nicio legătură cu viața lui obișnuită” (266) și alege „una din insulele adriatice [...] nu departe de coasta Istriei” (266), ai cărei locuitori vorbeau „un dialect cu totul străin” (266), iar peisajul e marcat de „stâncile abrupte și sălbatice ale falezelor” (266). Atmosfera ternă a locului, vremea mohorâtă și plictisul apăsător îl alungă însă, și dintr-o dată are revelația adevăratei destinații la care visa: „De-ar fi ca pe negândite să vrei să găsești neasemuitul, minunea nemaipomenită din povești, unde ar fi s-o cauți?” Fără să ezite, Aschenbach se îmbarcă spre Veneția. E important de reținută frecvența tot mai crescută a termenului „străin”, înstrăinarea fiind înțeleasă, în acest moment, ca evadare și distanță.

Pe corabia italiană veche, într-o cabină întunecoasă „ca o vizuină” (267), Aschenbach e întâmpinat de „un marinăr cocoșat și răpănos, rânjind politicos” (267) și de „un bărbat cu o țăcălie de țăp și cu aere de director de circ de modă veche” (267) care elibera bilete călătorilor cu gesturi „largi și extravagante” și vorbe multe. Momentul readuce în atenție, prin imagini sugestive și aluzii funeste, scenariul anunțat și presimțit al călătoriei lui Aschenbach spre moarte: „mâzgăli câteva slove necitețe, presără dintr-o cutie nisip albastru peste cele scrise, pe care îl scurse după aceea într-o ceașcă de pământ, împături hârtia

cu degetele lui galbene și osoase” (267). Numele său, conținând explicit termenul „cenușă” („asche”), își află oglindirea în nisipul albastru, ca într-o metaforă vizibilă, concretă, a „izvorului de cenușă” sau a călătoriei pe ape spre moarte, spre combustia finală. Pe coverta corăbiei, în mijlocul unui grup de tineri, lui Aschenbach îi atrage atenția un bărbat cu mult mai în vârstă decât însoțitorii săi: îmbrăcat extravagant, cu mult peste decența anilor săi, „insul care se maimuțărea făcând pe tânărul era un bătrân cu zbârcituri adânci în jurul ochilor și gurii” (269), machiat intens, purtând perucă și întreținând cu prietenii săi mult mai tineri o „intimitate” la care Aschenbach privea „cu scârbă” (269). Spre sfârșitul călătoriei, când insul se va îmbăta, ridicolul său excesiv îi va părea intolerabil lui Aschenbach. Asemeni unui satyr⁹ măcinat de pofte senzuale, anunțând colapsul rațiunii și căderea în abisul desfrâului delirant ce-i va prevesti, peste timp, lui Aschenbach, sfârșitul, acesta „cu vârful limbii, scârbos și nerușinat, își lungea colțurile gurii” (272). Sentimentul sfârșitului se insinuează tot mai puternic, prin aluzii transparente – „Aschenbach [...] simți iar cum parcă lumea tinde să-și iasă din rostul ei, căpătând o înfățișare ciudată, schimonosită” (272). Din nou, protagonistul are presentimentul „ieșirii” lucrurilor din matca lor firească, așa cum el însuși va „ieși” din firescul vieții sale raționale când va trăi revelația frumuseții când îl va întâlni la Veneția pe adolescentul Tadgio. Splendidă și mohorâtă, Veneția i se arată lui Aschenbach fără lumina senină de altădată, deși acesta rămâne convins că pătrunde „în cel mai neverosimil oraș din lume” (273), din nou, tot ca previziune și avertisment. Presentimentul celor ce urmează a se petrece la Veneția i se revelează scriitorului sub semnul unei suprapuneri tulburătoare dintre neobișnuitul realității și „pânza stranie de vis” (269) ce-l cuprindea ca o vrajă. Învăluit de senzația irealului, Aschenbach revede, într-o stare de reverie diurnă, „când bătrânul fandosit de adineauri, când țcălia omului care îl luase în primire la urcarea pe corabie, când tot felul de fapte ciudate, cu gesturi și cuvinte de neînțeles” (270).

Însoțit de urările deșănțate ale bătrânului ce-și fixase spre final atenția asupra lui Aschenbach, acesta pășește, înfiorat și cuprins de senzații sumbre, într-o gondolă. Vehicul simbolic ce străbate apele întunecate ale unui imaginar fluviu infernal, gondola îi pare lui Aschenbach un mijloc de transport funest „negru cum doar sicriile sunt”¹⁰ (274), amintind „de moartea însăși, de

⁹ Satyrul e o ființă mitologică, având atribute deopotrivă umane și animalice, care, în mitologia greacă, îl însoțea pe zeul Dionysos.

¹⁰ O altă sursă esențială de inspirație a fost, pentru Mann, biografia și opera lui Johann Wolfgang von Goethe. În timp ce lucra la nuvela *Moartea la Veneția*, Mann a reluat

catafalcuri, de îngropăciune și de călătoria cea de pe urmă” (274). O liniște nefirească se așterne în jur, iar călătorul se simte cuprins de o moliciune narcotizantă, ce îi paralizează simțurile. Gondolierul, asemeni unui Caron ce poartă sufletele morților peste apa Aheronului, împrumută trăsăturile fizice distinctive ale străinilor ce i-au deschis până atunci lui Aschenbach călătoria spre anunțatul sfârșit – „își trase de câteva ori buzele înapoi, descoperindu-și dinții albi. Încrângându-și sprâncenele roșcovane, privi de sus la clientul lui” (275). O ceată de cântăreți ambulanți tulbură pentru scurt timp liniștea de mormânt a apelor, prevestind episodul ulterior al apariției muzicanților instigatori la râs și delir colectiv de pe terasa hotelului unde îl va întâlni pe Tadgio. Așa cum misterioasă i-a fost gondolierului prezența și purtarea, la fel îi va fi și dispariția, înainte ca Aschenbach să-și poată plăti călătoria. Ajuns la Hotelul Băilor, în mintea protagonistului persistă amintirea „dizgrațiosului unchiaș boit” și a „gondolierului proscris și înșelat” (279), semnalând declanșarea unor procese imaginative și mentale ce se vor acutiza în perioada următoare.

În acea seară, la cină, îl observă, în mijlocul familiei sale, pe tânărul Tadgio – „un băiat cu părul lung, de vreo paisprezece ani” (280) care îi lasă o impresie puternică, deoarece artistul Aschenbach „observă că băiatul e de o frumusețe desăvârșită. Chipul palid, cu trăsături severe, grațioase, încadrat de un păr auriu ca mierea, cu nasul drept și gura drăgălașă, cu expresia gravă și totuși divină, amintea de statuile grecești din cea mai nobilă perioadă elină, cu forma lor desăvârșită, și avea un farmec personal atât de curat și de exclusiv încât Aschenbach era convins că nu mai întâlnise niciodată, nici în viață, nici în plastică, ceva de o asemenea perfecțiune” (280).

Este evidentă, în această primă descriere a tânărului, că perspectiva inițială a scriitorului este una estetizantă. Asemănarea cu statuile grecești din epoca clasică, repetiția termenului „desăvârșită”, caracterizându-i frumusețea ce amintea de forma sculpturilor eline, precum și recursul la sinonimul „perfecțiune”, ce amplifică încadrarea imaginii adolescentului în paradigma unui ideal estetic devin instrumentele predilecte prin care Aschenbach își descrie revelația artistică și intelectuală. Aschenbach observă și statutul privilegiat pe care tânărul părea să-l aibă în familie, ca o confirmare a adorației și intangibilității de care o făptură depășind ordinea firescului

lectura romanului *Afinitățile elective*, preluând o serie de elemente pe care le va adapta în nuvelă, precum dragostea lui Eduard pentru Ottilie. Goethe vizitează Veneția în 1790, ocazie cu care scrie *Epigramele venețiene*, de unde Mann preia metafora gondolei ce se aseamănă cu un sicriu.

trebuia să se bucure – el e „crescut cu dragoste și îngăduință” (281), „părul acela frumos nu cunoscuse foarfeca” (ibid.), iar băiatul pare înzestrat cu grația „statuiei adolescentului care-și scoate spinul intrat în picior” (ibid.). Referința culturală pe care Aschenbach o face la arta clasică (*Spinario* sau *Băiat cu spin*, sculptură în marmură și secolul I î.Ch.) introduce, în imaginarul nuvelei, noțiunea subînțeleasă a unui ideal clasic al frumuseții masculine, pe care Thomas Mann îl va deturna ulterior spre o zonă ambiguă a fascinației erotice. Aproape simultan, Aschenbach observă paloarea delicată a tânărului și se întreabă, premonitoriu „Era cumva bolnav?” (282) În forfota dinaintea cinei, în timp ce Tadgio privea detașat și gânditor mulțimea ce inunda sala de mese, scriitorul îi atașează pentru prima dată o noțiune platonice: el rămăsese „cu ochii la băiețușul ce întrupa frumusețea însăși”. Acesta întoarce capul și-l privește ca din întâmplare iar Aschenbach se simte cuprins de o stare meditativă în care filosofează despre „frumusețea omenească [...] reflectând asupra unor probleme ale formei în artă” (283), ajungând la concluzia că „ideile și descoperirile sale se asemănau cu anumite năluciri de vis” (ibid.).

Amorțirea seducătoare a primei zile la Veneția se destramă, iar vremea mohorâtă aduce a doua zi miresme respingătoare dinspre lagună. „Mirosul putred” (284) îi amplifică protagonistului discomfortul cauzat de vreme, amintindu-i și de o întâmplare din tinerețe, când a trebuit să părăsească Veneția în grabă, din cauza unei stări asemănătoare. La micul dejun, observând că Tadgio lipsește, Aschenbach exclamă în gând: „Ei, pheacule¹¹, mititel [...] Ești răsfățat.” (285) Apelativul pe care îl folosește în această adresare imaginară e o trimitere direct la *Odiseea* lui Homer, și, implicit, la cultura și filosofia clasică grecească. Apariția lui Tadgio ete, pentru scriitor, un nou prilej de uimire și revelație: „Părea și mai frumos în timiditatea lui copilărească [...] Zâmbind, rostind ceva doar cu jumătate de glas, într-un fel dulce, nelămurit [...] și [...] în chiar clipa aceea își întoarse chipul spre Aschenbach, acesta se simți din nou uimit și aproape înflorat de frumusețea aproape divină a adolescentului. „Focalizarea exclusivă asupra frumuseții fizice a băiatului pare, la o primă vedere, un simptom al concentrării asupra contemplării estetizante a acestei prezențe încărcate de sens, pe care, fără ezitare, Aschenbach o încadrează în dimensiunea idealului armoniei liniilor și formei din arta clasică grecească.

¹¹ Feacii, locuitori ai insulei mitice Scheria (actualmente Corcyra), sunt poporul primitor pe malul căruia ajunge Odiseu în lunga sa călătorie spre casă. Feacii duceau o viață senină și fericită, se aflau în armonie cu zeii și erau buni navigatori. Naufragiatul Odiseu e descoperit pe malul mării de Nausicaa, fiica regelui feac Alcinou, și e ajutat să ajungă în Itaca pe un vas dăruit de acest popor generos și pașnic.

Nu întâmplător însă, în contextul descrierii tot mai evident racordate la această paradigmă culturală, se insinuează aluzii la potențialul destabilizator al unei astfel de confruntări cu o categorie a absolutului (vezi „cu jumătate de glas”, „dulce, nelămurit”). Integrarea personajului Tadgio în cadrele mitologiei antice grecești e una directă, prin asemănarea acestuia cu figura zeului Eros: „capul băiatului, cu farmecul lui neasemuit – capul lui Eros, cu luciul gălbui al marmurii de Paros” (285). Atât observațiile celui ce îl privește, cât și maniera în care are loc actul contemplării sunt, în această etapă a fascinației lui Aschenbach față de adolescentul polonez (și el un „străin”, prin urmare), așezate sub semnul admirației privitorului față de o prezență a cărei frumusețe se aseamănă cu cea a unei opere de artă: „Frumos! Frumos! își zise Aschenbach, cu acea aprobare rece și măsurată a specialistului în care artistul își îmbracă adesea admirația și încântarea față de o operă de artă deosebit de măiestră.” (286) Nu ezită să își declare, pentru prima dată, dorința de a rămâne la Veneția atâta timp cât va rămâne și Tadgio. Retras pentru câteva clipe la malul mării, Aschenbach privește mulțimea turiștilor și își reafirmă statutul de artist: „Avea motive adânci să iubească marea: o iubea din nevoia de liniște a artistului care muncește din greu [...] o iubea dintr-o înclinare nepermisă, cu totul opusă menirii sale și tocmai de aceea mai ademenitoare, pentru tot ce e indivizibil, incomensurabil, pentru etern, pentru neant (287). În acest punct, dobândesc contur o serie de asocieri esențiale în semantica nuvelei – arta prilejuiește contemplarea frumosului etern dar tot ea intermediază o raportare „nepermisă”, susținând porniri întunecate și chemări abisale, aparent incompatibile cu categorii eminamente pozitive, precum incomensurabilul sau eternitatea. Mann afirmă o coincidență clasică a contrariilor, a acelor noțiuni fundamentale ce-și conțin, implicit, reversul – seria *indivizibil, incomensurabil, etern, neant* sugerează atracția lui Aschenbach atât față de frumosul etern, identificabil și în sublimul naturii, cât și față de moarte și neant. „Oare neantul nu e și el o formă a desăvârșitului?” (287) se întreabă protagonistul nuvelei, conectând, definitiv pentru paradigma artistică și intelectuală pe care o conturează, perfecțiunea și eternitatea morții.

Seria aluziilor erotice având rolul de a destabiliza deja fragilul echilibru interior al raționalului Aschenbach continuă cu un detaliu sugestiv – Tadgio poartă la piept o fundă roșie ce îl face ușor de identificat în mulțimea turiștilor aflați pe plajă, unde se afla cu alți tovarăși de joacă, băiatul este strigat, iar Aschenbach îi aude numele, pronunțat „cu un «u» prelungit la urmă” (289), care, va observa câteva clipe mai târziu, „avea în el ceva și dulce și sălbatic în

același timp” (290). Același sunet îl va auzi în visul ce-i va confirma prăbușirea în irational, visul orgiei dionisiace din ultima parte a nuvelei. Urmărind jocul copiilor pe plajă, surprinde un moment revelatoriu – un alt adolescent care „părea că e vasalul și prietenul lui cel mai apropiat” (290), pe nume Iașu, care va avea un rol important în finalul nuvelei, manifestă o tandrețe amicală din care nu lipsește sugestia erotismului: cei doi adolescenți „porniră, ținându-se de mijloc, de-a lungul plajei” (ibid.) iar Tadgio este sărutat de prietenul său. Pentru a atenua revelarea substratului homoerotic evident al scenei, precum și al fascinației lui Aschenbach față de frumosul adolescent, scriitorul (și implicit, autorul) readuce în prim-plan dimensiunea clasicizantă a nuvelei, numindu-l pe celălalt tânăr Kritobulos¹². Pe măsură ce obsesia lui Aschenbach va prinde contur, trimiterile la filosofia clasică și la mitologia greacă vor fi tot mai numeroase. În timp ce îi privește pe cei doi băieți¹³, protagonistul „gustă din niște căpșuni mari, bine coapte, pe care le cumpărase de la un negustor” (ibid.). Gestul, aparent banal și ușor de trecut cu vederea, ascunde posibila sursă a contaminării cu holeră, boala ce bântuia în secret Veneția la acel moment, tănuțită de autorități, ca o rușine inacceptabilă. Istoric, e un fapt cunoscut că, la început de secol XX homosexualitatea era considerată, în mentalul colectiv european, o boală, prin urmare alăturarea transparentă a celor două momente (aluzia homoerotică și contaminarea cu holeră) nu este deloc întâmplătoare. Deși Aschenbach continuă să afirme că originea fascinației lui pentru tânărul Tadgio e pur intelectuală, fiind cea a artistului ce imaginează frumusețea față de frumusețea vie, întrupată ca într-o operă de artă, estomparea limitei dintre contemplare și emoție incertă e tot mai evidentă: „Văzând făptura aceasta vie, atât de grațioasă și de severă, în ciuda virilității sale pretimpurii [...] te simți îndemnat să te gândești la imagini mitice, la reprezentări poetice despre vremi primitive, despre originea formei și nașterea zeilor” (291). În același timp, se simte cuprins de „un simțământ straniu, un fel de dragoste părintească, o duioșie profundă îi tulbura inima, o dragoste duioasă pe care cel ce jertfin-du-se pe sine ca să izvodească în mintea lui frumusețea o nutrește pentru cel ce

¹² Kritobulos este un personaj din dialogul platonician *Phaidon*; este fiul lui Kriton, însă nu participă la dialog.

¹³ Un detaliu esențial vizează modul în care homosexualitatea este înțeleasă social și cultural în Grecia antică. Deși cultura Europeană se raportează la antichitatea greacă în termenii apartenenței și ai continuității, arhitectura socială a acelui loc și a acelei epoci era radical diferită de cea europeană, modelată puternic de elementul creștin. Un detaliu important în interpretarea lui Mann este acela că în antichitatea greacă, relațiile dintre bărbați adulți și băieți tineri, adolescenți, erau considerate firești, în timp ce în Europa creștină ele erau blamate, considerate imorale și prohibite.

posedă cu adevărat această frumusețe” (ibid.). În aceeași zi, în ascensor, aflat aproape de tânărul polonez, Aschenbach observă că acesta, în ciuda frumuseții sale desăvârșire, are o dantură fragilă, trădând o sănătate șubredă, ce probabil îi va scurta mult viața. Gândul morții premature a băiatului îi dă un „sentiment de satisfacție sau de liniște” (292), confirmând astfel nuanțele întunecate ale moralei personale a scriitorului ce nu poate imagina frumusețea și erosul decât în proximitatea elementului thanatic¹⁴. Acesta devine omniprezent în oraș, ca o amenințare tăcută, despre care nu se vorbește, dar care răzbate din canale, case și tenebrele Veneției. Sufocat de atmosfera grea a orașului, Aschenbach decide să plece. Pe vaporelul ce-l ducea spre gară, e cuprins de regret la gândul că, alungat a doua oară de aerul greu al orașului, probabil nu-l va mai putea revedea niciodată. Mirosul infect și senzația de sufocare îi par acum un chin voluptuos, de care se bucură fără ezitare. Profitând de o încurcătură ce i-a trimis bagajul din greșală spre Como, călătorul refuză să plece mai departe și se întoarce la hotel. Împlinindu-și dorința ascunsă de a rămâne în Veneția, cu toată amenințarea tot mai perceptibilă a unui rău omniprezent, Aschenbach cedează tot mai mult din teritoriul vieții sale ordonate și raționale chemării spre plăceri obscure irepresibile: „Îl cuprinse o veselie de necrezut, o bucurie nemăsurată îi zgudui aproape spasmodic pieptul” (298). Întors la hotel, îl vede de la fereastra camerei pe Tadgio pe plajă și recunoaște, în sinea lui, că tânărul e adevăratul motiv al rămânerii sale în Veneția. Peisajul solar, luminos, aparent armonios și senin, e descris de Aschenbach sub semnul mitologizării, într-un elan ce menține fundamentul narativ în paradigma culturii clasice greco-latine. Deși „Aschenbach nu era un om al plăcerilor” (301), el se lasă sedus de tihna îndestulată a vacanței într-un hotel de înaltă clasă, ca într-un „păienjeniș plin de vrajă” (ibid.). Deși adevăratul motiv al satisfacției sale fără limite e faptul că „îl vedea acum aproape tot timpul pe Tadgio” (302), scriitorul continuă să-și justifice starea de bine și abandon prin farmecul solar al locului, sporit de luxul și confortul eliberării de constrângeri și îndatoriri. Ziua, la plajă, îl privea nestingherit pe tânărul polonez jucându-se cu ceilalți copii și adolescenți, vorbind o limbă pe care nu o înțelegea. Tadgio însă face parte acum dintr-un tot a cărui splendoare mitologică îi satisface deplin scriitorului

¹⁴ Eros și thanatos sunt două concepte fundamentale în opera de maturitate a lui Sigmund Freud (*Disconfort în cultură*, 1930), fiind înțelese atât în sens complementar cât și în opoziție. Fiecare dintre cele două instincte (pulsiiuni, în termeni psihanalitici) marchează o tendință specifică – spre viață, creativitate, sexualitate, respectiv spre distrugere și moarte. Pentru protagonistul lui Mann, cele două instincte, „chemări”, se suprapun în mod tragic.

nevoia de a-și păstra adorația într-un cadru al distanței contemplative: „Graiul străin al băiatului devenea astfel muzică, soarele puternic și plin de măreție își revărsa strălucirea asupra lui, iar imensitatea și profunzimea sublimă a mării slujeau drept relief și fundal frumuseții chipului său” (304). Tot privindu-l, ajunge să-i cunoască „fiecare linie, fiecare mișcare a trupului acestui copil [...] și de fiecare dată se simțea cuprins de admirație și de o ușoară beție a simțurilor” (304).

Străinul, ca materializare a dorinței lui Aschenbach de a se distanța de rutina epuizantă a existenței sale definite prin muncă și izolare, e și un agent al neliniștii, al dezordinii și iminenței haosului. Călătorul bizar de la marginea cimitirului, directorul ridicol de pe vasul ce-l duce la Veneția, bătrânul ce-și deghiza nefericit vârsta în haine și gesturi tinerești, gondolierul misterios, cântărețul ambulant de pe terasa hotelului, precum și Tadgio însuși își vor găsi sublimarea în arhetipul „zeului străin” invocat în sărbătoarea orgiastică din visul ultim al lui Aschenbach, zeul naturii rodnice, al extazului, beției și iraționalului, Dionysos. În toate legendele ce-i definesc cultul sunt menționate originile sale străine, cultul său ajungând să fie celebrat în Grecia antică mai târziu.

Insistența intelectualizantă a contemplării lui Tadgio de către Aschenbach trădează proporțiile obsesiei maladive pe care scriitorul o cultivă pentru tânărul băiat. Dincolo de conceptualizarea clasicizantă, răzbate emoția unui atașament ce depășește cadrele contemplării frumosului materializat în opera de artă. Deși subliniază că privirea sa nedezipită de trupul tânărului e cea a creatorului ce admiră creația – „reprezentare plastică și oglindă a vieții spirituale” (305) – atașamentul lui are puternice conotații erotice: „ochii lui îmbrățișau acolo, pe marginea albastrului mării, făptura aceea cu trăsături atât de nobile” (ibid). În jurul acestei imagini aparent idealizate, scriitorul expune o veritabilă argumentație socratică, articulată în termenii și cadrele filosofiei lui Platon din *Phaidros*, dialogul despre frumos: „...în exaltarea lui entuziastă își închipuia că această simplă privire îl făcuse să înțeleagă esența însăși a frumosului, forma ca expresie a ideii divine, acea perfecțiune unică și pură ce sălășluiește în spiritul muritorului și care ridicase aici un chip simbolic-omenesc, plin de grație și frumusețe, menit să fie adorat e către ceilalți” (ibid.). O parcurgere comparativă a discursului lui Socrate din *Phaidros* evidențiază substanța filosofică din care Thomas Mann s-a inspirat în argumentarea naturii platonice a adorației artistului față de frumusețea tânărului, similară unei opere de artă ce facilitează accesul la frumosul desăvârșit, la însăși ideea de frumos:

„Oricare suflet omenesc a contemplat, prin chiar natura lui, adevăratele realități; altminteri, el nu ar fi venit să se așeze într-o viețuitoare omenească. Nu înseamnă însă că oricărui suflet îi este lesne, pornind de la lucrurile existente aici, să-și reamintească de cele văzute acolo. [...] Desigur, spiritul dreptății, înțelepciunea și toate câte încă dau sufletului preț, sunt lipsite de strălucire în imaginile lor din lumea de aici; ci îndreptându-se către imaginile acestea cu palide mijloace omenești, abia de pot câțiva să mai contemple tot ce întrunea în sine modelul, acum doar reflectat. Frumusețea putea fi văzută în toată strălucirea ei pe vremea ei când, prinși într-un cor preafăcut, unii însoțindu-l pe Zeus, alții prinși în suita altor zei, contemplau divina priveliște ce te umplea de bucurie... [...] frumusețe[a], după cum spuneam, rânduită între lucrurile acelei lumi, ea era toată numai strălucire. Și iată de ce, ajunși aici, tot ea este aceea pe care, prin simțul nostru cel mai aprig, am descoperit-o strălucind cu neîntrecută claritate. Într-adevăr, vederea este cel mai răzbatător dintre simțurile care se nasc prin trupul nostru, și totuși înțelepciunea pură nu poate fi supusă prin vedere. Dacă imaginile ce s-ar desprinde din substanța ei s-ar oferi privirii cu aceeași limpezime, cât de năpraznice ar fi iubirile pe care le-ar stârni! Și-ntocmai s-ar petrece cu toate celelalte care nu-s mai prejos de-a fi iubite. Dar iată că numai frumuseții i-a fost sortit să se înfățișeze atât de limpede privirii, ea singură menită pentru iubirea noastră. Numai că acela care nu e de curând inițiat sau care s-a ticăloșit, nu este în stare să se ridice sprinten de aici acolo, în preajma frumuseții însăși, atunci când se întâmplă să contemple ceea ce poartă în lumea de aici, numele ei. Încât văzând-o, el nu îi dă cinstirea cuvenită, ci, mânat doar de plăcere, asemeni dobitoacelor ce merg în patru labe, el se pune pe zămislit cu trupul, și, însoțindu-se cu neînfrânarea, nu simte teamă, nici rușine de a căuta plăceri în contra firii. Dimpotrivă, cel de curând inițiat, care a contemplat mulțime din lucrurile de odinioară, când vede un chip care aduce cu cel zeiesc, desprins parcă din chipul frumuseții însăși, sau un trup asemenea alcătuit, se simte mai întâi încercat de o înfiorare și ceva nedeslușit, din temerile ce-l prindeau odinioară, vine să-l stăpânească iar. Apoi, cu privirea ațintită asupra acelu chip sau trup, el îi dă cinstire asemeni unui zeu și, de nu s-ar teme să îi iasă vorba că a fost cuprins de o strașnică sminteală, n-ar pregeta ca celui care i-a stârnit iubirea să îi aducă jertfe, asemeni unei imagini sfinte și unui zeu.”¹⁵

Protagonistul lui Mann reia argumentația socratică într-o formă cât se poate de transparentă: „tot așa și Dumnezeu pentru a ne face să înțelegem ceea ce e imaterial s-a slujit de forma și de atracția tinereții, pe care, spre a ne-o aminti mai bine, a împodobit-o cu toată strălucirea frumuseții, pentru ca în contemplarea ei să ne înflăcăram, plini de durere și de speranță...” (306). Aschenbach reface, cu deplină fidelitate, discursul lui Socrate din *Phaidros*,

¹⁵ Platon, *Phaidros* [sau *Despre frumos*: dialog etic], *Opere IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, trad. Gabriel Liiceanu, pp.448-449.

justificându-și în cheie platonice, dorința incertă dar tot mai puternică de a se afla în preajma tânărului ce i-a inflammat imaginația. Apoi „simți deodată cum îl covârșește dorința de a scrie” (308), iar rezultatul acestei exaltări creative este „acea bucată scurtă de proză aleasă - doar o pagină și jumătate – a cărei puritate, noblete și avânt înaripat trezire admirăția multor cititori (ibid.).

Complementară acestei argumentări este referința implicită la dialogul *Banchetul* (*Despre dragoste*), în care Pausanias și Diotima din Mantinea enunță natura comună și cea divină a erosului, respectiv afirmă treptele inițierii ce fac posibilă revelarea frumosului desăvârșit.

„Cuvântarea lui Pausanias

Dacă am avea de-a face cu un singur Eros, desigur, ar fi foarte frumos. Iată, însă, că nu-i unul; și nefiind așa, e mai drept să se fi lămurit întâi în ce mod se cade a-l proslăvi. [...] Știm cu toții că fără Eros nu poate fi Afrodita. Dacă această zînă e una, ar exista neîndoios și un singur Eros; dar cum sînt două Afrodite, cu necesitate sunt și doi Eros. [...] Una, de bună seamă, este cea mai veche, și e fără de mamă. Fiind copila cerului, o supranumim Afrodita Cerească. A doua, mai tânără, s-a născut din Zeus și Diona; o numim Afrodita Obștească. E necesar să luăm aminte și asupra lui Eros: că trebuie să fie doi, unul pe drept numit Obștesc, care ajută pe Afrodita din urmă, altul Ceresc. [...] Dragostea pe care o insuflă Afrodita Obștească este cu adevărat ceva de rînd. Dintr-însa nu poate veni decât cea-duce întâmplarea, căci nu încălzește decât pe cei mai bicisnici dintre oameni. Și mai întâi, unii ca aceștia se îndrăgostesc deopotrivă de femei ca și de tineri, al doilea, ei iubesc de dragul trupurilor mai curînd decât de-al sufletelor; în sfârșit, pe cât pot, iubesc ființa cât mai simple cu duhul. [...] Dimpotrivă, Afrodita Cerească, întâi, nu-și trage ființa din femeie. E născută numai din bărbat (și există astfel un Eros al tinerilor); apoi, este mai în vîrstă și nu-i pătrunsă de nesăbuiță. Urmează de-aici că spre bărbat se-ndreaptă cei însuflețiți de acest Eros, iubind ceea ce e de la natură mai tare și mai inteligent. Afară de aceasta, din însăși iubirea pentru tineri, cineva ar putea deosebi pe cei curat inspirați de Eros Cerescul. Căci ei nu se îndrăgostesc de băieți decât în clipa când și mintea acestora începe a se coace, fapt care se întâmplă cam pe când le mijesc tulleii. După credința mea, cine se prinde într-o astfel de dragoste, se pregătește a iubi pe celălalt viața întreagă și a trăi împreună cu el.”¹⁶

¹⁶ Platon, *Banchetul* (*Despre dragoste*), în vol. Platon. *Banchetul*, Marsilio Ficino. *Asupra iubirii*, Editura de Vest, Timișoara, 1992, trad. C. Papacostea, pp. 24-26.

În cadrul dialogului *Banchetul*, Socrate intervine cu o serie de observații despre Eros – „Vreau să vă spun despre Eros un cuvânt pe care l-am auzit odată din gura unei femei din Mantinea, numită Diotima, înțeleaptă și-n cele ale dragostei și-n multe altele.”¹⁷

Relevant pentru contextul de față este detaliul conform căruia, în mod repetat, Socrate o numește pe cea care i-a expus treptele inițierii în misterele Erosului „străina”. Diotima caută să îi arate calea, marcată de trepte precise și etape, a revelării Frumosului, „acel frumos către care se îndreptau mai înainte toate străduințele noastre: un frumos ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade; [...] frumos ce rămâne el însuși întru sine, pururea identic sieși, ca fiind de un singur chip.”¹⁸ Reluând cele spuse de Diotima, Socrate enunță treptele inițierii în Eros, culminând cu revelarea adevărului absolut, a Frumosului în sine, ce poate fi contemplat nemediat în starea numită „epoptie”: „calea cea dreaptă a dragostei sau mijlocul de a fi călăuzit în ea, este să începem prin a iubi frumusețile de aici, de dragul frumosului aceluia, pășind ca pe o scară pe toate treptele urcușului acestuia. Să trecem, adică, de la iubirea unui singur trup, la iubirea a două; de la iubirea a două la iubirea tuturor celorlalte. Să ne ridicăm apoi de la trupuri la îndeletnicirile frumoase, de la îndeletniciri la științele frumoase, până ce-ajungem, în sfârșit, de la diferitele științe la una singură, care este de fapt însăși știința frumosului, știință prin care ajungem să cunoaștem frumusețea în sine, așa cum e.”¹⁹

Căderea lui Aschenbach și eșecul traiectoriei contemplative, invocată cu obstinație pentru a-și ascunde adevărata fixație, a cărei natură incertă îl tulbură și-l înspăimântă, e sugerată de observația că starea lui „era ca o beție, și, fără să șovăie, cu sete chiar, artistul, în pragul bătrâneții, se lăsa prins de această beție” (ibid.). Vraja, beția, tulburarea, incertitudinea aparțin unui registru opus celui contemplativ, armonios, solar. În termenii afirmați de Friedrich Nietzsche în *Nașterea tragediei* (1872), acest teritoriu al creației dar și al vieții interioare aparține dionisiacului, aflat într-o opoziție complementară cu apolonicul. Eliberat prin scris de povara excesului de concentrare și emoție, Aschenbach „se simți istovit, frânt, și fără vlagă și i se păru că în sinea lui aude cum îl ceartă conștiința, așa ca după cine știe ce dezmaț” (309). În ziua următoare, scriitorul, apropiindu-se din nou de adolescent, e tentat să-l atingă și să-i vorbească, însă renunță în ultima clipă. Aschenbach devine conștient că e captiv într-o stare de fascinație echivocă, pe care continuă să

¹⁷ *Ibidem*, p.54.

¹⁸ *Ibidem*, p.69.

¹⁹ *Ibidem*, p.70.

o legitimizeze în cod filosofic, intelectual. Simte că „nu voia să fie trezit, că se simțea mult prea bine în brațele beției ce-l cuprinsese” (310). Argumentele prin care își justifică excesul creativ și sentimental se deplasează din teritoriul echilibrului contemplativ spre subterana dramatică a unei patimi excesive, pe care Aschenbach o înțelege tot în termeni filosofici, de data aceasta preluați din concepția lui Nietzsche despre dualitatea artei și a conștiinței artistului: „Cine poate tălmăci esența și caracteristica firii artistului? Cine înțelege adâncă contopire a celor două instincte, al disciplinei și al desfrâului, de care depinde această fire?” (310) Cu tot efortul de a-și păstra adorația sub semnul artei, oscilantă între polul contemplării distante și al obsesiei împătimate, Aschenbach e nevoit să-și recunoască față de sine eșecul de a-și mai controla emoțiile față de tânărul polonez. Când acesta lipsește pe parcursul zilei din locurile obișnuite și apare doar seara, zâmbindu-i deopotrivă provocator și echivoc, Aschenbach e copleșit de un tumult imposibil de stăpânit. Epuizat de îndelunga sa opoziție argumentativă, prin care își justifică strict artistic și intelectual atracția față de frumosul tânăr, după acest episod ce-i încurajează fantasma reciprocității, Aschenbach, prăbușit în „întunericul parcului dosnic” (316), își declară, învins, dragostea pentru acesta.

În a patra săptămână a șederii sale la Veneția, într-o discuție cu frizerul, Aschenbach devine conștient de faptul că hotelul e tot mai gol, turiștii plecând alungați de o boală despre care află dintr-o scăpare a acestuia. Într-o plimbare prin oraș, „simți deodată în văzduh un iz ciudat, pe care i se păru că-l mai simțise, fără să-l bage în seamă, și în zilele din urmă, un miros dulceag de medicamente, care te făcea să te gândești la mizerie, la răni și la o curățenie de mântuială, un iz ce dădea de bănuț” (317). Cu toate că orașul era împânzit de avertismente sanitare legate de alimentație și igienă, locuitorii tănuiesc adevărata anvergură a pericolului, iar Aschenbach e asigurat că totul e „o măsură preventivă” deoarece „*sirocco*-ul e dăunător sănătății” (318).

Văzând că ziarele locale ascund adevărul, Aschenbach înțelege că doar turiștii străini, în afară de cei germani și austrieci, au rămas în Veneția. În sine lui, admite că „nu se temea de nimic decât de o eventuală plecare a lui Tadio; își dădu seama că, dacă s-ar întâmpla astfel, n-ar mai putea să trăiască” (319). Jubilează pe ascuns la gândul unui dezastru, care de fapt rimează deplin cu haosul său interior. Obsesia sa activă depășește o nouă graniță – începe să-l urmărească pe Tadio prin Veneția, iar comportamentul său, presupus maladiu (așa cum și homoerotismul era înțeles în acea perioadă), rezonază, simbolic, cu „mirosul orașului bântuit de molimă” (320). Băiatul, probabil simțin-

du-se urmărit, îl privește la rândul său pe Aschenbach, care interpretează gestul ca pe o admisiune a reciprocității. Căzut în ipostaza degradantă de urmăritor disperat, admite că „deși capul și inima îi erau ca și bete de emoție, pașii săi continuau să urmărească supuși poruncile Demonului, căruia îi place să calce în picioare judecata și demnitatea omenească” (320). Deși mai puțin evidentă, și aceasta e tot o trimitere la literatura clasică, și prin extensie, la comentariile lui Friedrich Nietzsche despre orgia dionisiacă. Autorul tragic Euripide descrie sărbătoarea zeului Dionisos în piesa *Bachantele*, așezându-l în centrul acțiunii tragice pe regele Penteu, un conducător rațional și drept al cetății Tebei, care îl disprețuiește pe zeul Dionysos. El vorbește de „un oarecare pehlivan și vrăjitor din țara Lidiei, cu părul inelat, bălai și-nmiresmat, cu ochii dogorind de harurile Afroditei” care „se dă drept zeul Dionisos”²⁰. Acest străin, așa cum e numit în repetate rânduri pe parcursul tragediei, este într-adevăr, zeul, și se va răzbuna pe cel ce nu-i aduce cinstirea cuvenită. Cu mințile pierdute, Penteu se lasă ademenit de acesta și se îmbracă în haine femeiești pentru a le putea privi în voie, deghizat fiind, pe bachantele ce-i însuflețeau sărbătoarea. Acestea, aflate în extazul orgiastic, în frunte cu mama sa, Agave, îl sfășie pe Penteu, care-și găsește sfârșitul ca ofrandă vie adusă zeului Dionisos.

Urmând un model similar, raționalul Aschenbach, care și-a dedicat viața muncii și ordinii riguroase, ignorând orice chemare spre plăcere și exces simte repulsie când îl vede pe bătrânul îmbrăcat în haine tinerești, cu chipul ofilit ascuns sub pomezi și perucă, cu gesturi lascive și vorbe nepotrivite, adresate presupusei „drăguțe” a lui Aschenbach. În textul original, Mann întrebuițează termenul neutru “Liebchen”, așadar referirea putea fi și la cineva de sex masculin. Dorind să se facă plăcut tânărului adorat, bărbatul trecut de floarea vârstei va ajunge precum cel pe care inițial îl detestase: după ce va avea visul eliberator al orgiei dionisiace, se va duce la bărbier care-i va vopsi părul și chipul pentru a-i reda strălucirea pierdută și pentru a-l face mai atrăgător. Asemeni unui personaj tragic, Aschenbach se îndreaptă spre contopirea deplină și fatală cu latura sa dionisiacă, pe care a negat-o de-a lungul întregii sale vieți.

Urmărindu-l pe Tadio prin oraș, Aschenbach se simte încă o dată sedus de splendorile Veneției, „frumoasă, lingușitoare și dubioasă”, însă plăcerea îi e umbrită de convingerea că orașul e cuprins de holeră, iar amenințarea e ținută secretă, chiar dacă pune în pericol vieți. Bolnav, la rândul său, de intoxicația sa erotică, Aschenbach nu se mai teme că ar putea fi văzut și și-ar distruge

²⁰ Euripide, *Bachantele*, în vol. *Bachantele*, trad. de Alexandru Pop, Editura Pentru Literatură, 1965, p.170.

reputația și într-o seară, „în fața camerei idolului său își rezemase, îmbătat de dragoste, fruntea de tăblia ușii acestuia” (322). Ultimul personaj ce-i confirmă lui Aschenbach căderea în vraja și beția dionisiacului e căpetenia trupei de cântăreți ambulanți, un ins cu aer de clown, roșcovan, cântând obscen cu un rânjet larg, încadrabil și el în șirul de străini bizari ce își fac periodic apariția în fața protagonistului pentru a-i semnala iminența unei revelații primejdioase, mortale. După ce-l interoghează cu privire la dezinfectarea Veneției și la molima ce amenința orașul, iar cântărețul neagă, sub amenințarea evidentă a personalului hotelului, Aschenbach e martor la scena neverosimilă în care trupa deochată cântă un refren obscen, ca un hohot de râs adresat auditoriului, victime ale unei înșelăciuni imorale. Râsul molipsitor, absurd și lipsit de obiect, îi cuprinde pe toți cei de față, spectatori și cântăreți, ca într-o sărbătoare deșănțată ce aplatizează bunul simț și normele sociale, ca într-o nouă prefigurare a dionisiacului. Văzând că Tadgio nu participă la râsul colectiv, ci pare că-și trage pieptul respirând cu dificultate, Aschenbach se simte cuprins „de o grijă nespus de curată, dar în același timp și de o bucurie desfrânată” (331) la gândul că tânărul nu va trăi mult. Ca pentru a-și confirma o bănuială sumbră, a doua zi Aschenbach se adresează agenției engleze de voiaj cu privire la situația sanitară a orașului, află că într-adevăr Veneția era infestată de boală, holera venită tocmai din Indii, din mlaștinile cu vegetație luxuriantă, străjuite de ochiul letal al tigrului, ascuns în trestii precum dorința ce stă la pândă și aduce cu sine spaimă și plăcere. Aceeași viziune a unui peisaj exotic, ademenitor, Aschenbach avusese în reveria provocată de străinul de la marginea orașului, din preajma cimitirului, când în el se deșteptase dorința de a evada și de a călători departe. Tot de la funcționarul englez află că boala nemiloasă, a cărei rată a mortalității era aproape totală, aducea bolnavilor un sfârșit cumplit și degradant, iar orașului îi imprimase, cel puțin în cartierele dosnice, un aer de nebunie și delir, exacerband rata criminalității și comportamentele agresive, antisociale. Sfătuit de tânărul englez să părăsească de urgență orașul, Aschenbach ezită din nou dacă să-i spună familiei lui Tadgio teribilul secret. Copleșit de amintirea primului străin ce i-a aprins imaginația, dar și de însemnele thanatice de pe clădirea funerară de la marginea cimitirului din orașul său, Aschenbach decide să tacă și să rămână cât mai aproape de tânărul adorat. „Cine și-a ieșit totuși din fire”, adică a pătruns într-o stare de „ieșire din sine”, în sensul fundamental pe care îl are extazul²¹, „nu disprețuiește nimic mai mult decât încercarea de a-și redobândi chibzuința” (336).

²¹ Ékstasis: ieșire din sine, extaz, contopire mistică; în Francis E. Peters, *Termenii filozofiei grecești*, Humanitas, București, 1997, p.82.

Friedrich Nietzsche, în *Nașterea tragediei*, formulează explicit o teorie filosofică și estetică bazată pe dualitatea apolinic/dionisiac. El afirmă că „evoluția permanentă a artei este legată de dualismul apolinic/dionisiac; [...] Cele două zeități ale artei, Apollo și Dionysos, ne fac să ajungem la concluzia că, în universul grecilor, exista un contrast uriaș, atât în origine cât și în finalitate, între artele plastice (cele apolinice) și cea neplastică (muzica), adică arta lui Dionysos. Amândouă pornirile, atât de deosebite, înaintază paralel, de obicei certându-se fățiș, dând naștere, prin emulație, unor creații mereu mai viguroase; astfel se perpetuează lupta din sânul acelui contrast pe care denumirea comună: „arta” îl anulează doar aparent, până ce, printr-un miracol metafizic al „voinței” eline, să apară îngemănate, și, prin această împerechere, să făurească tragedia attică, acea operă de artă atât dionisiacă cât și apolinică.”²²

Visul și imaginația stau sub semnul apolinicului, iar Nietzsche afirmă că:

„seducătoarea aparență a lumilor de vis, în făurirea cărora orice om este un artist suveran, e premisa tuturor artelor plastice, ba chiar, așa cum vom vedea, a unei părți importante din poezie. În vis ne desfășăm printr-o percepere directă a reprezentărilor; toate formele ne vorbesc; nu există nimic indiferent și inutil. În ciuda trăirii intense a acestei realități onirice, licărește totuși senzația că toate acestea sunt doar *aparențe*. [...] Această plăcere necesară a experienței onirice a fost exprimată și ea de greci prin zeul Apollo; ca zeu al tuturor forțelor plastice, Apollo este totodată zeul previzitor. El, care prin obârșie este zeitatea strălucitoare a luminii, stăpânește de asemenea frumoasa aparență a lumii lăuntrice a fanteziei. [...] Schopenhauer²³ ne descrie groaza nemăsurată ce-l cuprinde pe om când se simte înșelat de formele cunoașterii aparențelor... [...] Dacă adăugăm acestei groaze extazul dătător de delicii, ce se naște din adâncurile omului [...] aruncăm o privire în *esența dionisiacului*, pe care ni-l putem închipui cel mai lesne prin analogie cu *beția*. Înrâurirea băuturilor narcotice, despre care toate popoarele primitive vorbesc în imnuri, sau sosirea năvalnică a primăverii ce irupe în întreaga natură cu o covârșitoare plăcere, trezește instinctele dionisiace a căror exacerbare face ca subiectul să se transforme într-o totală uitare de sine. [...] Există oameni care, din lipsă de experiență sau din stupiditate, disprețuiesc asemenea fenomene, considerându-le «boli» ale popoarelor; ei își bat joc de ele sau le deplâng,

²² Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust: dialog între civilizații, dialog între generații*, antologie, cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, Editura Meridiane, București, 1978, p.180.

²³ Este vorba de volumul lui Arthur Schopenhauer *Die Welt Als Wille und Vorstellung* (*Lumea ca voință și reprezentare*), vol I, Cap. III, p.416.

mândrii de propria lor sănătate: sărmanii! Ei nu bănuiesc cât de lividă și de spectrală apare această «sănătate» a lor, atunci când trece urlând pe lângă ei viața înfocată a exaltaților dionisiaci.

Sub farmecul dionisiacului nu numai că se restabilește legătura dintre om și om; chiar și natura înstrăinată, dușmană sau subjugată își sărbătorește împăcarea cu fiul său rătăcit, omul. Pământul își împarte de bună voie darurile, și fiarele din munți și din deșerturi se apropie pașnice. Carul lui Dionysos e acoperit de flori și de cununi; pantera și tigrlul pășesc sub jugul lui. [...]

Aproape pretutindeni miezul acestor serbări consta într-o extravagantă deșănțare sexuală ale cărui valuri treceau peste toate principiile respectabile ale vieții de familie. Se dezlănțuiau atunci cele mai cumplite furii ale naturii, ajungând până la acel amestec abject de voluptate și cruzime care mi-a părut totdeauna a fi adevăratul filtru al Satanei.” (182-186)

În aceeași noapte Aschenbach are „un vis îngrozitor” (337), visul în care se vede participant la sărbătoarea zeului Dionysos ce-i înfrânge definitiv voința și rațiunea. Sunetul ce însoțește muzica delirantă a orgiasticilor dionisiaci, „acel «uuu» prelung, strigă mai sălbatic și mai dulce decât oricare altul” (338), pe care l-a mai auzit și în numele lui Tadgio, când era chemat de prieteni pe plajă, adaugă figurii divinizate a acestuia și trăsătura ultimă, cea a dionisiacului. Artistul Aschenbach a eșuat în ascensiunea sa spre cunoașterea frumosului desăvârșit, îndrăgostindu-se, împotriva lumii și a vremurilor în care trăia, de cel ce părea să-i călăuzească doar intelectul, nu și simțurile. Căderea lui din grația apolinicului nu se putea petrece decât sub semnul de sens opus, al dionisiacului.

În partea finală a nuvelei, Aschenbach nu mai opune rezistență, ci își acceptă abandonul deplin, atât în iraționalul obsesiei sale pentru Tadgio, cât și în conștientizarea chemării sale către distrugere și moarte. În reluarea ultimă, ficțională, a dialogului socratic despre fumos, în care înțeleptul își încheie argumentația în fața tânărului Phaidros, Mann afirmă eșecul artei (și mai ales al literaturii, deoarece se referă, precum Platon, în *Republica*, la poeți) de a facilita accesul la frumosul etern. „Noi poeții nu putem fi nici chibzuiți nici demni [...] trebuie neapărat să rătăcim pe căi greșite” (347), iar cea mai gravă dintre aceste rătăcirii este chemarea spre abis, spre anihilare și moarte.

Scena ultimă a nuvelei este, în cod tragic, revelatorie pentru destinul eroului: acesta își privește idolul adorat „de jos în sus” (347), și conștientizează, în pragul morții, că acesta este nu doar o întrupare alegorică a frumuseții eterne,

ci și a morții. „Psihagogul²⁴ acela palid și drăgălaș” (348), care părea că l-a inițiat în arta luminoasă a contemplării senine a frumuseții desăvârșite, apoi i-a revelat, în sens opus, iraționalul, abandonul în plăcere și delir, confruntându-l, prin intermediul unei deșteptări erotice tardive și copleșitoare, cu adevărata sa natură și conștiință, este, în cea mai ascunsă dintre înfățișările sale, un mesager al morții.

Discuție

1. Care este dimensiunea moderna a personajului Tadgio?
2. Cum poate fi conectată această nuvelă altor scrieri ale lui Thomas Mann despre boală?
3. Cât de pregnant este aspectul invertirii (homosexualității) în nuvelă?
4. Cum este reprezentată moartea?
5. Cum este articulată imaginea Veneției?
6. Ce elemente filosofice a preluat Mann de la Nietzsche?
7. Comentați ecranizarea nuvelei realizată de Luchino Visconti.

²⁴ Psychagōgos, în limba greacă, în mitologie, îl desemna pe cel ce conduce sufletele în lumea morților.

Metamorfoza

Franz Kafka

Elaborarea *Metamorfozei* (*Die Verwandlung*) a fost un proces relativ scurt, însă pregătirea ei pentru publicare, impresiile scriitorului după recitiri succesive și proiectele sale cu privire la includerea în volum fac parte dintr-un proces separat, integrabil contextului esențial al nuvelei. În 24 noiembrie 1912, în timp ce elabora partea de mijloc al povestirii, Kafka le face cunoscut primul capitol prietenilor Max Brod și Oskar Baum, iar Brod va nota în jurnal că l-a ascultat pe Kafka citind „splendida nuvelă cu gândacul”. După ce ascultă întreaga povestire, în 15 decembrie 1912, și apoi, din nou, în martie 1913, Brod scrie despre ea că ar fi „povestea cu ploșnița” și „nuvela cu insecta”.²⁵ Pentru Kafka, impresiile prietenilor săi sunt importante, iar lecturile, un bun prilej de a însenina procesul, de altfel dificil, al scrisului.

Kafka era exasperat în acea perioadă de călătoriile de afaceri și de îndatoririle slujbei: însemnările din jurnal și mai ales corespondența cu logodnica de atunci, Felice Bauer înregistrează, ca un seismograf, angoasele și încordarea scriitorului. Viața interioară a lui Kafka, devenită mit literar, revine în mod necesar în atenție când scrierile personale devin jurnalul de creație al ficțiunilor sale. În noaptea de 17 spre 18 noiembrie 1912, Kafka îi scrie Felicei despre travaliul prelungit al scrisului, mereu sabotat de prioritățile slujbei:

„Iubita mea, e ora unu și jumătate noaptea, povestirea pe care ți-o anunțasem nu e nici pe departe gata, la roman n-a mai fost adăugat astăzi nici un rând, mă duc la culcare cu prea puțin entuziasm. De-aș avea noaptea liberă, fără să mai las tocul jos, ca să pot scrie mai departe până dimineața! Ar fi o noapte frumoasă! Dar trebuie să mă sui în pat, căci ieri noapte am dormit prost, astăzi, peste zi, aproape deloc, și nu mă pot duce la birou într-o stare prea jalnică.”²⁶

²⁵ Joachim Unseld, *Franz Kafka: A Writer's Life*, Riverside, CA, Ariadne, 1994, p.99, cit. în Hartmut Binder, “The Metamorphosis: The Long Journey into Print”, în vol. Franz Kafka, *The Metamorphosis*, translation, background and contexts by Stanley Corngold, W.W.Norton & Company, New York, London, 1996, p.172.

²⁶ Franz Kafka, *Opere complete 5. Scrisori către Felice*, Editura Univers, București, 1999,

O călătorie de afaceri la Kratzau afectează ritmul scrierii (așa cum și pe Gregor Samsa îl exaspera să se afle „zi de zi pe drumuri”). În compensație, Kafka proiectează într-o nouă scrisoare către Felice un mod ideal de lucru, afirmându-și dorința de a fi putut să scrie povestirea într-o manieră unitară:

„Acum, iubito, trebuie să las la o parte mica mea povestire, la care nici n-am lucrat astăzi atât de mult ca ieri, s-o las, din cauza afurisitei de călătorii la Kratzau, să se odihnească una sau două zile. Îmi pare atât de rău, chiar dacă, să sperăm, nu va avea urmări prea proaste pentru poveste, pentru care mai am nevoie de trei-patru seri de lucru. Prin astfel de urmări mult prea proaste, vreau să spun prin modul meu de lucru, povestirea a fost destul de betegită. O povestire ca asta ar trebui scrisă cel mult cu întreruperi de zece ore, în două rânduri: atunci ar avea aceeași trăsătură și același elan în capul meu ca duminica trecută. Dar n-am la dispoziție cele de două ori câte zece ore. Așa că trebuie să căutăm ce se poate face cel mai bine, întrucât acel „cel mai bine” ne este nouă refuzat. Dar păcat că nu ți-o pot citi cu voce tare, păcat, păcat, de pildă în acea duminică înainte de masă.”²⁷

Într-o altă scrisoare, din 26 noiembrie 1912, Kafka insistă asupra greșelii de a ceda în fața obligațiilor de serviciu, proiectând încă o dată supremația, niciodată manifestată în fapt, a literaturii. Aceasta e una dintre oscilațiile definitorii ale vieții de scriitor a lui Kafka – suferința de a nu se putea dedica în totalitate literaturii, subminată de teama că o dedicare completă ar dăuna șanselor de a scrie o literatură autentică:

„Nu trebuie cu nici un preț să pleci la drum, și, mai curând să refuzi să dai ascultare celor de la birou, dacă ai acasă o lucrare la care ai nevoie de toate forțele tale. Îngrijorarea permanentă, pe care o am și acum, că drumul acesta va dăuna lucrului meu la povestire, că nu voi mai putea scrie nimic și așa mai departe.”²⁸

Sfârșitul lunii noiembrie este marcat de o criză personală – se pare că relațiile cu familia s-au deteriorat pe fondul tensiunilor dintre tată și fiu, Hermann Kafka solicitându-i lui Franz să se implice mai mult în afacerea familiei. Reacția fiului e descrisă într-o scrisoare a lui Max Brod către Felice din

pp. 56-57.

NOTĂ: prezentarea de față este o versiune prescurtată și adaptată a capitolului despre *Metamorfoza* din volumul *Povestirile lui Franz Kafka*, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2017.

²⁷ Ibidem, p. 75.

²⁸ Ibidem, p. 79-80.

22 noiembrie 1912: „De curând a trebuit să-i scriu doamnei Kafka o scrisoare de opt pagini în privința asta. Părinții voiau ca Franz să stea după-amiezile la prăvălie. De aceea Franz era *ferm decis să se sinucidă* și mi-a scris o scrisoare de adio.”²⁹ În aceeași perioadă, însă, Kafka își citește povestirea în grupul său de prieteni, în care se afla și Franz Werfel, care se pare că l-a contactat pe Kurt Wolff, a cărui editură își propunea în acea perioadă să publice tineri autori într-o serie intitulată „Der jüngste Tag” („Ziua Judecății”).

În noaptea de 5 spre 6 decembrie 1912, Kafka îi anunță Felicei moartea personajului său Gregor Samsa, implicarea unei identificări cu acesta fiind sugerată limpede: „plângi, iubito, plângi, acum e vremea plânsului! Eroul micii mele povestiri a murit de puțin timp. Dacă asta te mângâie, află atunci că a murit destul de pașnic și împăcat cu toate. Povestea însăși nu e încheiată chiar cu totul, dar de fapt nu mai am chef într-adevăr de ea și las sfârșitul pe mâine.”³⁰

Nuvela a fost scrisă după ce Kafka a elaborat, ca într-o transă nocturnă de opt ore, *Verdictul*. La *Metamorfoza*, însă, a lucrat trei săptămâni, din 18 noiembrie până în 6 decembrie.

Hartmut Binder conturează o interpretare ce conține câteva observații inovatoare legate de *Metamorfoza*, pornind de la câteva interogații cu privire la motivul pentru care Kafka a dorit ca această nuvelă să fie publicată alături de *Fochistul* și *Verdictul*. Tematic, fiecare dintre cele trei nuvele are ca protagonist un fiu aflat în conflict cu familia, proces ce duce la degradarea acestuia și la pierderea simbolică a umanității –cei trei fii trec prin încercări și pericole, la capătul cărora îi așteaptă exilul sau moartea.³¹ Karl Rossmann e alungat de acasă de părinții săi și trimis departe, pe un alt continent, în America, unde se confruntă cu situații neobișnuite și personaje stranii. Georg Bendemann trece printr-un scurt „proces”, în care tatăl, după ce îi expune cauzele pentru care el, fiul, se face vinovat, îl condamnă la moarte prin înec. Georg execută sentința tatălui și, pentru că „se simți alungat din cameră”³², fuge pe scări, ajunge în stradă și se aruncă în râu. Exilul și „execuția” lui Gregor Samsa presupun un travaliu îndelungat, în cursul căruia fiul este ascuns de familie ca o rușine ce nu trebuie expusă public, e maltratată, exilat și condamnat la moarte.

²⁹ Ibidem, p. 67.

³⁰ Ibidem, p. 104.

³¹ Hartmut Binder, “The Metamorphosis: The Long Journey into Print”, în vol. Franz Kafka, *The Metamorphosis*, translation, background and contexts by Stanley Corngold, W.W.Norton & Company, New York, London, 1996, p. 174.

³² Franz Kafka, „Verdictul”, în vol. *Opera antumă*, Editura RAO, București, 1996, p.48.

Binder mai propune o conexiune, în care cele trei nuvele, scrise în același interval temporal, reprezintă „produsul unor acte literare conectate între ele”³³, un proiect imaginativ în care scriitorul „vizualizează [...] efectele posibile ale unor decizii de viață cruciale, fără să trebuiască să le îndure consecințele în mod concret.”³⁴ Nu întâmplător, scenariile se încheie în proiecții sumbre, iar deznodământul presupune, direct sau sugerat, anularea umanității protagonistului.

Hartmut Binder identifică în „detalii individuale” anumite „corespondențe tematiche” între *Verdictul* și *Metamorfoza*, menite să arate că „ambele texte au la bază un arsenal comun de elemente narative prefabricate”.³⁵ Unul dintre cele mai relevante motive de acest tip este pierderea interesului față de înfățișarea fizică, simptom al marginalizării și decăderii dintr-o poziție de autoritate. Tatăl lui Georg, aflat într-o situație economică inferioară celei a fiului, duce o viață precară, marcată prin semne concrete – trăiește într-o cameră întunecată, iar hainele sale sunt murdare, așa încât fiul își reproșează că l-a neglijat. Deteriorarea lui Gregor e semnalată și de praful care i se acumulează pe spate, precum și de resturile pe care le târăște după el - „era colbăit tot și târa după el, pe spinare și pe lături, scame, fire de păr și resturi de mâncare” (*M.*, 121). Într-un mod similar își pierde pofta de mâncare tatăl lui Georg și Gregor Samsa – primul mănâncă foarte puțin din micul dejun, celălalt renunță de tot la hrană. Pierderea apetitului este o consecință a indifferenței familiei³⁶, care, în mod normal, funcționează ca o unitate în care toți membrii beneficiază de resursele comune, hrana delimitând un raport primitiv esențial. Ea se mai află și în centrul unei alte dinamici, semnalate tot de Binder³⁷ – dorința lui Gregor de a lua micul dejun cu timp și în liniște, așa cum nu avea niciodată prilejul pe când era comis voiajor, se împlinește într-un mod imposibil în momentul în care, odată transformat, nu mai muncește, rămâne acasă și s-ar putea bucura de o masă matinală îndelungată. În revers, mesele familiei sunt tulburate de ieșirile lui Gregor din camera sa, astfel că și familia e perturbată în ritualul hrănirii.

Un moment de turnură pentru ceea ce va fi exegeza *Metamorfozei* are lor în octombrie 1915, când nuvela urma să apară, în sfârșit, la editura Kurt Wolff. Scrisoarea lui Kafka, în care solicita ca Gregor, metamorfozat în insectă, să nu fie desenat pe copertă, a generat numeroase interpretări legate de modul în care scriitorul și-a proiectat personajul:

³³ Hartmut Binder, op.c it., p. 175.

³⁴ Idem, ibidem.

³⁵ Ibidem, p. 184.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Idem, ibidem.

„Către Editura Kurt Wolff, Praga, 25 octombrie 1915

Mult stimate domn,

Mi-ați scris ultima dată că Ottomar Starke va desena pagina de titlu la *Metamorfoza*. Acum m-a cuprins deodată o mică spaimă, de fapt în măsura în care îl cunosc pe artist din cartea *Napoleon*, probabil e o temere de prisos. Mi-a trecut anume prin minte, din moment ce Starke o va ilustra, că ar dori cumva să deseneze chiar insecta. Asta nu, vă rog, asta nu! Nu vreau să limitez cercul forței sale de reprezentare, ci să adresez chiar o rugămintă pornind de la cunoașterea de către mine, în mod firesc mai bună, a povestirii. Insecta nu poate fi desenată. Ea nu poate fi arătată nici măcar de departe. Dacă o asemenea intenție nu există și prin urmare, rugămintea mea devine ridicolă, cu atât mai bine. V-aș fi foarte îndatorat pentru comunicarea mai departe și confirmarea categorică a rugăminții mele. Dacă mi-aș putea permite să formulez eu însumi propuneri pentru o ilustrație, aș alege scene cum ar fi: părinții și procuristul în fața ușii închise sau, și mai bine, părinții și sora în camera luminată, în vreme ce ușa stă deschisă spre camera de alături, cufundată cu totul în întuneric.”³⁸

Metamorfoza a generat un interes critic vast, fiind probabil cea mai îndeaproape explorată dintre toate scrierile lui Kafka. Modul în care scriitorul s-a raportat la propria nuvelă reprezintă adesea punctul de plecare al interpretărilor acesteia, iar criticul american Stanley Corngold urmează și el această cale într-unul dintre cele mai influente eseuri critice despre povestire, *Metamorfoza metaforei*. Debutul *Metamorfozei* relatează transformarea unui om într-o gânganie monstruoasă, dar, de asemenea, realizează încă o metamorfoză: aceea a unei expresii figurate comune.”³⁹. Această ipoteză, conform căreia *Metamorfoza* are în centrul său o metamorfozare a limbajului, a fost propusă în 1947 de către Günther Anders (*Kafka - Pro und Contra*), când acesta a afirmat că scriitorul are drept punct de plecare în elaborarea nuvelor sale „limbajul obișnuit...Mai precis: el se bazează pe resurse aflate la îndemână, pe caracterul figurat (*Bildcharakter*) al limbii. El ia sensul de bază al metaforelor (*beim Wort*). De exemplu, pentru că Gregor Samsa dorește să trăiască precum un artist (adică asemeni unui «Luftmensch» - cineva care trăiește în aer, arogant, plutind liber

³⁸ Franz Kafka, *Opere complete – Scrisori*, Editura Univers, 1998, p.125.

³⁹ Stanley Corngold, *Metamorphosis of the Metaphor*, în Harold Bloom (ed.), *Kafka's The Metamorphosis*, Chelsea House, 1988, p. 38.

în înalt), în ochii lumii respectabile și muncitoare el este un «gândac scârbos» («dreckiger Käfer»): așadar în *Metamorfoza* el se trezește gândac, a cărui idee de fericire e să stea atârnat de tavan.⁴⁰ Argumentele lui Anders, după cum le prezintă și Corngold, includ și alte exemple de vorbire figurată, precum „a simți pe propria piele”, expresie desemnând experiența directă, nemijlocită, aflată la baza nuvelei *Colonia penitenciară*, unde este reprezentată literal, prin mașinăria ce tatuează sentința pe pielea condamnatului.

În studiul său din 1956 dedicat *Metamorfozei*, *Kafka's "Metamorphosis": Rebellion and Punishment*, Walter H. Sokel notează atât faptul că „dreckiger Käfer” desemnează un individ murdar și neîngrijit, cât și că servitoarea îl numește „alter Mistkäfer”, unde „Mistkäfer” înseamnă orice specie de gândac ce trăiește în gunoi. De asemenea, Sokel mai remarcă și că, în germana austriacă și în cea vorbită în sudul Germaniei acest cuvânt caracterizează indivizi ce trăiesc în mizerie. Originea reprezentării centrale a nuvelei se află, prin urmare, după cum subliniază și Corngold, în „transformarea unei metafore familiare într-o creatură ficțională care există la modul literal precum această metaforă.”⁴¹ Sokel își reia argumentele legate de specificul *Metamorfozei* și în volumul *The Myth of Power and the Self (Mitul puterii și eul)*, care reunește scrieri din perioada 1966-1997. Cu o limpezime a argumentării specifică, Sokel scrie despre transformarea lui Gregor în termenii unei metamorfozări a limbajului:

„În limba germană, oamenii josnici și demni de dispreț sunt caracterizați prin cuvântul *Ungeziefer* (parazit), la fel cum noi folosim cuvântul «gândac» pentru a descrie o persoană considerată fără coloană vertebrală, cu un caracter mizerabil. Comis-voiajorul Gregor Samsa, din *Metamorfoza* lui Kafka, este «ca un gândac» din cauza comportamentului său laș și abject și a dorințelor sale parazitare. Cu toate acestea, Kafka renunță la cuvântul «ca» și transformă metafora în realitate când Gregor Samsa se trezește metamorfozat într-o insectă uriașă. Prin această metamorfoză, Kafka întoarce actul original al metamorfozei, realizat de gândire, atunci când formează metafora; pentru că metafora este întotdeauna o «metamorfoză». Kafka transformă la loc metafora în cadrul realității lui ficționale, iar această contra-metamorfoză devine punctul de pornire al povestirii sale.”⁴²

⁴⁰ Günther Anders, *Kafka - Pro und Contra. Die Prozess-Unterlagen*, München, C. H. Beck, 1951, cit. în Stanley Corngold, *Metamorphosis of the Metaphor*, p. 38.

⁴¹ Stanley Corngold, *Metamorphosis of the Metaphor*, p. 38.

⁴² Walter Sokel, *The Myth of Power and the Self*, Wayne State University Press, Detroit, 2002, p. 36.

Pentru a păstra și o anumită coerență a tradiției discursului exegetic din jurul *Metamorfozei*, în care generațiile critice valorifică demersuri anterioare, e nevoie de o întoarcere la observațiile lui Sokel din acest studiul timpuriu, în care investighează resorturile revoltei și ale pedepsei din nuvela lui Kafka. Aici, criticul observă⁴³ că starea deplorabilă a lui Gregor, sublimată în statutul său decăzut de creatură ce trăiește în gunoi, e semnalată prin avertismentul tatălui, care îi atrage atenția lui Gregor, vorbindu-i prin ușa închisă, că poate procuristul „va avea bunătatea să scuze dezordinea din camera ta” (*M.*, 87). „Metamorfoza lui Gregor într-o insectă dezgustătoare pare să confirme opinia tatălui despre fiul său”⁴⁴, argumentează criticul.

Nuvela debutează brusc, pe un ton aproape fantastic, în care se remarcă atât fractura dintre banalitatea obișnuinței și irealul noii stări a protagonistului, cât și incertitudinea agentului concret ce a dus la incredibila transformare: „Într-o bună dimineață, când Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gănganie înspăimântătoare” (*M.*, 80).⁴⁵ „Buna dimineață”, e o referință directă la rutina și obișnuitul fiecărei zile, și se va regăsi în debutul romanului *Procesul*. În cursivitatea unei existențe terne apare o fractură inexplicabilă, pe care nimic nu o va rezolva. Gregor va rămâne o „gănganie înspăimântătoare” până la final, când va muri. Cititorul nu va afla *ce* sau *cine* l-a metamorfozat pe Gregor, iar diateza pasivă din incipit („se pomeni metamorfozat”) creează iluzia unui proces încheiat. Gregor însă își va continua transformarea, trupul i se va micșora, abilitățile sale fizice se vor împuțina, relația cu familia se va degrada progresiv, iar membrii familiei înșiși vor trece prin metamorfoze semnificative – casa le va fi luată în stăpânire de chiriași, părinții se vor întoarce la muncă, iar Grete va deveni, dintr-o copilă, o femeie în plină afirmare a vitalității corporale.

Una dintre mărcile incontestabile ale literaturii lui Kafka e *înstrăinarea familiarului* - debutul nuvelei arată cum protagonistul, în loc să caute explicații pentru incredibila sa transformare, e preocupat mai degrabă de neputința de a pleca la serviciu. Primele lui gânduri se îndreaptă către colegii care „duc o viață fără griji, ca niște cadâne în harem” (*M.*, 81) și spre șeful căruia de mult tânjește să-i spună „părerea [...] pe șleau” (*ibid.*). Cu toate acestea, își reprimă pornirile vindicative deoarece de această slujbă depindea achitarea

⁴³ Walter Sokel, „Kafka's «Metamorphosis»: Rebellion and Punishment”, *Monatshefte*, vol. 48, no. 4, aprilie-mai 1956, p. 203.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 204.

⁴⁵ Toate citatele din nuvela *Metamorfoza* au fost preluate din Franz Kafka, „Metamorfoza”, în vol. *Opera antumă*, Editura RAO, București, 1996.

datoriilor familiei. Metamorfoza, însă, are și un rol salvator, ea „îi permite lui Gregor să se elibereze și să rămână „nevinovat”, fiind doar victima unei catastrofe incontrolabile.”⁴⁶ Aparent, transformarea poate fi pusă în legătură cu starea proastă a lui Gregor în ziua dinaintea fatalei dimineți – procuristul îi aduce la cunoștință lui Gregor, tot prin ușa închisă, că e bănuț de delapidare de către șeful său, și el nemulțumit de activitatea lui recentă. Criza din viața protagonistului e sugerată și prin aluzia că starea sa de sănătate a fost tot mai proastă în ultimul timp – „sculatul ăsta de dimineață te tâmpește de tot. Omul trebuie să doarmă ca lumea” (*M.*, 81), „aseară am simțit un prim simptom fără importanță. Ar fi trebuit să-mi dau seama.[...] totdeauna îți închipui că ai să învingi boala fără să stai în casă” (*M.*, 89). Însă nicio boală nu ar fi considerată reală la firmă, „unde, la cea mai mică abatere, se trezeau neîntârziat cele mai grave bănuțeli” (*M.*, 86), iar pentru medicul Asigurărilor, a cărui opinie contează în fața șefului, „nu există decât oameni sănătoși, care caută să scape de muncă” (*M.*, 82). Înfățișarea sa îngrozitoare îl pune pe fugă pe procurist, însă toate se petrec fără voia lui: „metamorfoza îi împlinește lui Gregor dorința de a se revolta, fără a-i implica însă și partea conștientă a minții”⁴⁷, prin urmare, acționează asemeni unei dorințe inconștiente împlinite, a cărei natură reală îi rămâne inaccesibilă lui Gregor. Metamorfozarea lui Gregor poate fi înțeleasă, așadar, ca reprezentare concretă, vizibilă, a unei stări interioare marcate de înstrăinare, neputință, retragere din lume. Alienarea poate fi considerată tema fundamentală a întregii opere a lui Kafka.

„Izolarea lui Gregor încununează metamorfoza”⁴⁸, desăvârșind-o ca proces definitiv de excludere și suprimare a protagonistului. Dacă la început, când preschimbarea sa fizică nu era completă, Gregor mai putea articula cuvinte vag inteligibile, odată ce-și pierde abilitatea de a comunica, închiderea lui în sine este completă. Tragedia lui Gregor constă, în această linie argumentativă, în negarea vehementă a adevărului situației sale, a dorințelor sale suprimate, prezente încă de la început când, în loc să se ridice din pat și să-și confrunte situația, Gregor se gândește să mai doarmă, pentru a uita de „toate smintelile astea” (*M.*, 80). Walter Sokel vede în chiar termenul prin care Kafka îl numește pe Gregor, „Ungeziefer”, semnificația esențială a metamorfozei – „gângania” e atât un parazit detestabil, trăind de pe urma altora, implicând atât o conotație agresivă, cât și o creatură fără apărare, care poate fi cu ușurință alungată

⁴⁶ Walter Sokel, „Kafka's «Metamorphosis»: Rebellion and Punishment”, p. 206.

⁴⁷ Ibidem, p. 208.

⁴⁸ Ibidem, p. 211.

sau strivită.⁴⁹ Termenul îi era familiar scriitorului și din vocabularul tatălui, care obișnuia să adreseze astfel de caracterizări.⁵⁰ Dimensiunea gigantică a insectei îi conferă un aspect înspăimântător, dar de fapt creatura e mult mai vulnerabilă în noul trup, așa cum o dovedesc accidente, loviturile tatălui și amenințările servitoarei. Când nimeni nu mai este înspăimântat de „gângania înspăimântătoare” (*M.*, 80), ea devine complet lipsită de apărare.⁵¹

Termenul prin care este descris Gregor în prima frază a nuvelei, „Ungeziefer”, provine din germana medievală, unde avea sensul de „animal impur, nepotrivit pentru sacrificiu”⁵², prin urmare sensul atribuit în *Metamorfoza* nu este limitat la „parazit” sau „gânganie”. E interesant de urmărit și modul în care „impuritatea” lui Gregor transpare totuși în modul în care familia, și mai ales Grete, evită contactul cu tot ceea ce ar fi putut fi contaminat de „necurătenia” lui. Când ia din camera lui castronașul cu lapte, altădată hrana lui preferată, Grete „îl ridică numaidecât, însă nu-l apucă direct cu mâna, ci cu o cârpă, și-l scoase afară” (*M.*, 99). După ce Gregor e lovit cu mărul de către tată, Grete îl neglijează tot mai mult, fapt reflectat și în modul în care abia atinge hrana pe care i-o aduce: „Grete venea pe fugă, dimineața și la prânz, înainte de a pleca la magazin, și împingea cu piciorul în camera lui o mâncare oarecare, pe care seara o scotea cu mătura afară, fără a ține seama dacă ciugulise din ea sau – de cele mai multe ori – nici măcar n-o atinsese” (*M.*, 117).

Contradicții ascunse stau chiar la baza conflictelor latente din *Metamorfoza*, iar Walter Sokel le identifică pe cele mai evidente, ele având deopotrivă un rol ordonator în cursul narativ: copleșit de responsabilitatea achitării datoriilor familiei, Gregor, dorindu-și în secret să se elibereze de povară, se pomenește metamorfozat ca urmare a împlinirii acestei dorințe; în sens contrar, transformarea poate fi văzută și ca o răzbunare a fiului pe familia ce-l parazita, exploatându-l, așa că devine el însuși parazit⁵³. „Sugestivitatea enigmatică”⁵⁴ este, în opinia criticului, trăsătura esențială a nuvelor lui Kafka, iar asemănarea lor cu forma și reprezentările visului este evidentă în primul rând prin rezistența lor în fața interpretărilor directe, apoi prin faptul că visele sunt de fapt proiecții vizuale ce transpun elemente simbolice în forma concretă a unor acte sau evenimente.

⁴⁹ Idem, ibidem.

⁵⁰ Franz Kafka, „Scrisoare către tata”, *Scriseri postume și fragmente II*, Editura RAO, București, p. 85.

⁵¹ Walter Sokel, *Kafka's „Metamorphosis”: Rebellion and Punishment*, p. 231.

⁵² Ibidem, p. 44.

⁵³ Walter H. Sokel, *The myth of Power and the Self*, p. 39.

⁵⁴ Ibidem, p. 36.

Există un consens critic în ceea ce privește articularea nuvelei în trei părți distincte corespunzând, pe de o parte, tentativelor lui Gregor de a ieși din cameră, de a se arăta familiei și străinilor (procuristul, chiriașii) ce desemnează lumea exterioară, și, pe de altă parte, celor trei pedepse primite pentru îndrăzneala de a transgresa concret granița dintre monstruos și uman (cele două naturi incompatibile reunite în imposibila înfățișare a insectei). Motivația conflictului și a deznodământului violent (tatăl își lovește fiul cu mere, iar rănile acestuia îi grăbesc sfârșitul) este o referință clară la un conflict oedipian dintre tată și fiu: la fel ca în *Verdictul*, tatăl își revine brusc din aparenta amorțeală și își reia rolul autoritar în familie. Figura paternă intimidează și strivește (în *Metamorfoza*, la fel ca în *Verdictul*, acest act fiind, din nou, literalizat, adică reprezentat concret, nu simbolic), pedepsind fiul pentru îndrăzneala de a-i fi luat, chiar dacă doar în sens economic, locul privilegiat în familie. Într-o analiză paralelă a conflictelor tată-fiul din *Verdictul* și *Metamorfoza*, Sokel remarcă faptul că *Metamorfoza* punctează direct incompatibilitatea dintre cei doi printr-o diferență ireconciliabilă de regn.⁵⁵ Nu doar simbolic, ci concret biologic cei doi nu pot conviețui în același spațiu, Grete fiind cea care exprimă (ca voce a noii autorități a familiei, conferită de valoarea ei maritală) un verdict comun:

„— Să dispară, este singura cale, tată! Trebuie să te eliberezi de gândul că el este Gregor. Toată nenorocirea noastră provine din faptul că am crezut atâta vreme acest lucru. Dar cum ar putea să fie Gregor? Dacă ar fi fost el, ar fi înțeles de mult că nu e posibilă conviețuirea între oameni și astfel de animale și ar fi plecat de bunăvoie.” (*M.*, 125)

Camera lui Gregor, pe care mama și sora intenționează s-o golească de mobile pentru a-i lăsa lui Gregor cât mai mult spațiu pentru a putea umbla în voie, se transformă, sub impactul acestei inițiative, într-un spațiu de altă natură, locuit de un animal. Dacă în dimineața când se trezi metamorfozat „în jur se afla camera lui liniștită – o adevărată cameră omenească” (*M.*, 80), aproape de final, încăperea își schimbă destinația și devine un depozit pentru tot ceea ce nu mai era de folos în casă:

„Nu suportau să vadă lucrurile inutile și, mai ales, murdare.[...] Din această cauză deveniseră inutile multe obiecte, pe care familia nici nu le putea vinde și nici nu se îndura să le arunce. Toate acestea luară calea camerei lui Gregor.

⁵⁵ Ibidem, p. 45.

În curând le urmă lada cu cenușă și găleata de gunoi din bucătărie. Tot ceea ce nu-și afla întrebuințare, pentru moment, era aruncat pur și simplu în camera lui Gregor, de către femeia de serviciu,..." (M., 119).

Aspectul camerei reflectă, fără îndoială, ambiguizarea naturii lui Gregor, tulburarea graniței dintre uman și animal, fenomen pe care Gregor îl privește cu permanentă uimire – se întreabă dacă nu cumva cele două luni petrecute în singurătate, fără ca familia să-i mai adreseze vreun cuvânt, l-au făcut să-și piardă mințile, „altfel nu-și putea explica cum de-l cuprinsese dorința nestrămutată de a-și vedea camera golită de mobile" (M., 108).

O componentă interesantă în exegeza nuvelei o reprezintă evreitatea autorului, reflectată în condiția tragică a lui Gregor Samsa. *Metamorfoza* a fost interpretată și ca o reflectare a unei imposibilități biologice, dublată de o permanentă tensiune etnică. Corpul monstruos și limbajul dezintegrat al protagonistului sunt o reprezentare a ceea ce Kafka a trăit în Praga începutului de secol XX, ca scriitor evreu de limbă germană. În 1911, scriitorul se familiarizează cu teatrul idiș și se împrietenește cu actorul evreu Isaak Löwy, despre care tatăl său a afirmat că ar fi un parazit - „Fără să-l cunoști, îl comparai într-un mod oribil pe care l-am și uitat, cu un gândac și aveai automat la îndemână, ca mai întotdeauna pentru oamenii care-mi erau dragi, proverbul despre câini și purici.”⁵⁶

Evreitatea lui Kafka condiționează anumite moduri aparte de a reprezenta corpul și limbajul, ambele vulnerabile în fața discursului antisemit, aflat, în Praga primei jumătăți a secolului XX, într-o constantă perpetuare. Sander Gilman, în cartea sa *Franz Kafka, the Jewish Patient (Franz Kafka, pacientul evreu)*⁵⁷, autorul expune modul specific în care era reprezentat corpul masculin evreiesc la începutul secolului trecut în Imperiul Austro-Ungar și, implicit, în imaginarul intelectual praghez, în care Kafka s-a format. În *Metamorfoza*, Kafka fixează insistent „ochiul” narativ asupra a două tablouri din casa Samsa: primul este cel din camera lui Gregor, înfățișând imaginea erotică a femeii în blănuri. Al doilea, vizibil în momentul în care Gregor iese din camera sa pentru prima oară cu noua înfățișare, este un tablou ce îl arată ca tânăr sublocontenent, în uniformă militară. Această imagine sobră se află într-o contradicție flagrantă cu insecta gigantică, a cărei apariție îi sperie pe cei din familie iar pe procurist îl pune pe fugă. Ea exprimă însă o imposibilitate – în contextul antisemitismului tot mai virulent al începutului de secol XX,

⁵⁶ Franz Kafka, „Scrisoare către tata”, p.85.

⁵⁷ Sander L. Gilman, *Franz Kafka, the Jewish Patient*, Routledge, New York, 1995.

un tânăr bărbat evreu era în mod asociat cu slăbiciunea, efeminarea, anomalia și fragilitatea. În acea perioadă, comunitatea evreiască era ținta excluderilor venite atât din partea germanilor, cât și a cehilor, aflați în mod tradițional pe poziții opuse, uniți însă împotriva evreilor. Kafka a fost martor la două pogromuri violente: cel din 1897 și cel din 1920, în ambele cazuri populația evreiască fiind protejată de poliție și armată, fapt pe care Kafka l-a considerat, într-o scrisoare adresată Milenei Jesenka-Pollack, o rușine dezgustătoare⁵⁸. Tot aici, el îi scrie, într-o formulare ce rezonază cu *Metamorfoza*, că eroismul de a rămâne în aceste condiții este similar celui al gândacilor din baie de care nu se poate scăpa:

„Toate după-amiezile sunt acum pe stradă și mă scald în ura antisemită. „Prašivé plemeno”⁵⁹, am auzit odată spunându-se despre evrei. Nu e firesc atunci să pleci de acolo de unde te simți astfel detestat (sionismul sau sentimentul popular nici nu mai sunt necesare pentru așa ceva)? Eroismul care constă în a rămâne pe loc este unul dintre gândacii care nici ei nu se lasă stârpiți din camera de baie.”⁶⁰

Aptitudinea pentru serviciul militar, notează criticul Simon Ryan⁶¹, era măsura absolută a masculinității în mentalul european al epocii.⁶² Deși nefondate, stereotipurile anti-semite caracterizează soldatul evreu ca fiind laș, slab, înclinat spre trădare. Tradiția circumciziei și a restricțiilor profesionale adaugă trăsături efeminate acestui portret deloc flatant, la care se adaugă și prejudecăți legate de sexualitate. Corpul evreului este, în imaginarul popular încărcat de reprezentări ofensator-discriminatoare, suspect, bolnav, contagios, predispus la boli ale sângelui, sifilis, tuberculoză, infecții cutanate. „Punctișoare(le) mici, albe” (*M.*, 81) de pe abdomenul lui Gregor pot fi asemănate unei boli de piele invadând corpul monstruos al gânganiei⁶³, ale cărui neputințe, maladii și deficiențe sunt și ale corpului evreiesc, așa cum îl imaginează timpul lui Kafka. Gilman conturează un portret fizic detaliat al modului în care evreitatea devine condiția unui statut fizic degradat, căruia

⁵⁸ Ibidem, 841.

⁵⁹ „rasă mizerabilă” (în original în limba cehă) [nota traducătorului Mircea Ivănescu]

⁶⁰ Franz Kafka, *Opere complete 6. Scrisori către Milena*, Editura Univers, 2000, p. 234.

⁶¹ Simon Ryan, „Franz Kafka's «Die Verwandlung»: Transformation, Metaphor, and the Perils of Assimilation”, în Harold Bloom (ed.), *Franz Kafka. Bloom's Modern Critical Reviews*, Infobase Publishing, New York, 2010.

⁶² Ibidem, p. 207.

⁶³ Idem, ibidem.

îi sunt asociate numeroase tare, inclusiv promiscuitatea sexuală, invertirea și lascivitatea. Contemporanii lui Kafka erau, prin urmare, familiarizați cu această asociere dintre evreitate și corpul degradat, acumulând patologii și deviații. Gilman vede în Kafka un „pacient evreu” arhetipal⁶⁴, predestinat bolii ce avea să-i scurteze viața.

Tabloul de familie ce-l arată pe tânărul sublocotenent Gregor Samsa în uniformă militară sugerează o uniformizare ce în realitate nu exista.⁶⁵ Inapt pentru muncă, Gregor își vede, privind tabloul, inadecvarea socială. Gilman notează, alăturându-și observațiile unui nucleu argumentativ solid conturat în jurul semnificațiilor termenului „Ungeziefer”, desemnând gângania parazită și impură din prima frază a nuvelei, că termenul avea puternice conotații antisemite. Presa politică germană și austriacă îi numea frecvent pe evrei ca „Ungeziefer der Menschheit”⁶⁶, iar apelative precum „șobolani”, „paraziți”, „șoareci” erau comune. În concluzie, Gilman conturează argumentul că trupul monstruos și dezgustător al insectei poate fi văzut ca o materializare a rușinii și neputinței de a se conforma unei proiecții imposibile, aceea a evreului occidentalizat, deplin asimilat.⁶⁷ Gregor nu împlinește dorința tatălui de a susține familia în procesul de integrare și adaptare economică la condițiile capitalismului modern, sugerate în prima parte a nuvelei și cedează sub presiunea enormă a încercărilor de adaptare într-un mediu ostil.⁶⁸ *Metamorfoza* ar fi, în concluzia acestei argumentări, o materializare a ceea ce mediul social crede despre fiii leneși ca Gregor – ei se încadrează ușor în clișeul ce-i arată neputincioși, efeminați, dependenți, inapți de serviciu militar. Acest stereotip definește, în termenii antisemitismului european, bărbatul evreu, conturat în metaforele crude ale limbajului comun⁶⁹ ca o creatură nevolnică, parazită. „Feminizarea” și invalidarea socială a lui Gregor atrage, în contraparte, afirmarea Gretei ca adult independent, așezarea ei într-o poziție de putere și control.

Metamorfoza nu vizează doar transformarea lui Gregor, ci și a tatălui și a Gretei. Relația cu sora implică rolurile pe care Grete, ca liant activ între Gregor și lume, și le asumă în cele trei părți ale *Metamorfozei*. James Rolleston vede

⁶⁴ Idem, ibidem.

⁶⁵ Idem, ibidem.

⁶⁶ Ernst Hiemer, *Der Jude im Sprichwort der Völker*, Nürnberg, Der Stürmer, 1942, pp. 34-40, cit. în Gilman, *Franz Kafka, the Jewish Patient*, p.80.

⁶⁷ Simon Ryan, op. cit., p.210.

⁶⁸ Idem, ibidem.

⁶⁹ Idem, ibidem.

o interacțiune permanentă între cele trei roluri, „fiecare dintre ele modificându-le și interogându-le pe celelalte două pe măsură ce povestea se dezvoltă.”⁷⁰ Primul, și cel mai evident, este cel al Gretei ca adolescentă, având o dublă reacție infantilă în raport cu starea fratelui – „intrigată și dezgustată”⁷¹; un al doilea rol o arată pe tânăra fată însăși ca protagonistă a unei metamorfoze ce culminează la finalul celei de-a doua părți - „Uf, Gregor !” strigă Grete, amenințându-l cu pumnul și sfredelindu-l cu privirea” (M., 111) - și își găsește împlinirea în cea de-a treia, când aceasta declară în fața familiei că insecta, care nu poate fi Gregor, trebuie să dispară.

Dimensiunea autobiografică a nuvelei a fost explorată îndeaproape, dincolo de conflictul cu tatăl, iar asemănările dintre configurația reală a biografiei și cea imaginară, din ficțiuni, au fost inventariate îndeaproape: „*Metamorfoza* conține mai multe aluzii autobiografice decât oricare altă scriere de-a lui Franz Kafka.”⁷² Hartmut Binder⁷³ notează că descrierea locuinței familiei Samsa se aseamănă întru totul cu apartamentul familiei Kafka de pe Niklastrasse, numărul 36, și că până și mobila era aranjată similar celei descrise în nuvelă. Familia Kafka locuia de cinci ani acolo, așa cum și familia Samsa împlinise cinci ani de când se mutase în casa în care locuia Gregor. Două dintre surorile scriitorului (Elli și Valli) erau căsătorite, singura soră care mai locuia cu familia fiind Ottla. Corespondențele continuă: așa cum Gregor dorea să-și ajute sora să studieze la conservator, Kafka și-a oferit ajutorul să o susțină pe Ottla să studieze agronomia, și, la fel ca protagonistul *Metamorfozei*, Kafka era angajat (la Assicurazioni Generali) de cinci ani, fiind pasionat de tâmplărie. Până și aluziile referitoare la dorințele incestuoase ale lui Gregor își găsesc, în viziunea lui Binder, echivalente în biografia scriitorului.

Camera lui Gregor, cu ușile închise noaptea, cu zgomotele familiei pe care le asculta, ascuns, e prefigurată într-un fragment publicat, cu mici modificări, sub titlul *Vacarm*, în octombrie 1911 în „Herder Blättern”:

„Vreau să scriu, cu o încordare constantă, care-mi zvâcnește pe frunte. Stau în camera mea, în acest cartier general al vacarmului care domnește în toată casa noastră. Aud cum se trântesc ușile și prin larma asta aud doar pașii celor

⁷⁰ James Rolleston, op. cit., p. 13.

⁷¹ Idem, ibidem.

⁷² John Winkelman, “The Liberation of Gregor Samsa”, în Harold Bloom (ed.), *Bloom’s Modern Critical Interpretations: The Metamorphosis*, Infobase Publishing, 2008, p.30.

⁷³ Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu Sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler Verlag, 1975 cit. în John Winkelman, “The Liberation of Gregor Samsa”, în Harold Bloom (ed.), *Bloom’s Modern Critical Interpretations: The Metamorphosis*, Infobase Publishing, 2008, pp.30-31.

care aleargă mereu de la o ușă la alta, aud chiar și trosnetul metalic al ușitei de la soba de gătit din bucătărie. Tata dă buzna, trântind ușa, în camera mea și trece trăgându-și după el halatul de casă care-i alunecă în urmă, din soba din camera de alături se scoate cenușa. Valli întreabă de undeva, nu se știe de unde, de dincolo de vestibul, zbierând ca pe o stradă pariziană, dacă au periat pălăria tatii; un sâsâit, care s-ar zice că-mi ia mie partea, stârnește strigătul altei voci răspunzându-i răspicat. La ușa de la intrare se smucește clanța și răsună în toată casa, ca și cum și-ar drege glasul cineva tare răcit; ușa se deschide apoi cu un scâncet scurt, ca o voce de femeie, și se închide cu un brânci care se simte bărbătesc, înăbușit, dar violent, cu o totală lipsă de considerație față de oricine altcineva. Tata a plecat, acum începe o larmă blândă, difuză, însă lipsită de speranță, dominată de glasurile celor doi canari. Mă gândisem la asta dinainte, iar acum, când au început să se audă canarii, îmi vine din nou în gând și mă întreb dacă n-ar trebui să deschid ușa, doar puțin, s-o crăp abia simțit, să mă târăsc pe dușumea, ca un șarpe în camera de alături, și să le rog pe surorile mele și pe guvernanta să facă în sfârșit liniște.”⁷⁴

În izolarea lui, Gregor are un ultim reper, concret, vizibil, palpabil, al trecutului său omenesc: fotografia reprezentând „o femeie cu căciuliță pe cap și cu un boa de blană la gât” (*M.*, 80), o aluzie evidentă la romanul lui Leopold von Sacher Masoch, *Venus în blănuri*. Rama aurită, făcută în timpul liber de către burlacul singuratic ce cu greu își protejează intimitatea de omniprezența sufocantă a familiei. Acest mic obiect kitsch, parte din estetica domestică a casei Samsa, este centrul erotic al vieții lui Gregor. Blănurile în care se pierde brațul femeii, sugerând o altă metamorfoză, în care ea devine una cu șarpele, sunt o aluzie la primitivismul animalic spre care Gregor se îndreaptă după momentul crucial al metamorfozei sale. Iar acest statut, aparent decăzut și precar, își conține, subtil, contrariul: eliberat de constrângeri, Gregor se bucură o libertate infantilă, de tot ceea ce viața lui banală de până atunci nu-i putea oferi. Gesturile lui devin copilărești – „Gregor ajunsese cu jumătatea corpului afară din pat — noua metodă era mai mult joc decât efort, nu trebuia decât să se legene într-una, ritmic” (*M.*, 85). Jocurile solitare devin obișnuință:

„luă obiceiul să se distreze cățărându-se, cruciș și curmeziș, pe pereți și pe tavan. în special îi plăcea să stea atârnat de plafon; era cu totul altceva decât să zacă lungit pe podele; respira mai liber; simțea în tot trupul ca un fel de vibrație; și, în starea de euforică uitare de sine care-l cuprindea acolo sus, i se întâmpla uneori, spre marea lui surprindere, să-și dea drumul și să vină grămadă jos” (*M.*, 106-107).

⁷⁴ Franz Kafka, *Opere complete 3. Jurnal*, Editura Univers, 1998.

Cu toată aparenta absență a unei conștiințe de sine bine încheiate, Gregor, deși rănit de tatăl său și tot mai ignorat de mamă și soră, are șansa de a trăi o stare de beatitudine, de uitare și ieșire din lume. Momentul coincide cu conștientizarea faptului că viața dinaintea metamorfozei este definitiv pierdută, Gregor aflându-se pe un drum fără întoarcere. La două săptămâni de la transformare, părinții sunt mai degrabă curioși decât îngrijorați cu privire la evoluția lui Gregor, iar Grete își face din îngrijirea lui o cauză menită să-i schimbe reputația din cea de copil alintat într-una de adult responsabil. Deplin singur, închis într-o alveolă atemporală, pierdut în sine, Gregor găsește plăceri acolo unde fosta sa viață nu-i oferea decât o rutină alienantă:

„Gregor nu-și amintea s-o mai fi auzit pe sora lui cântând la vioară, în tot acest răstimp; tocmai în seara aceasta însă, sunetul viorii răsună dinspre bucătărie.[...] Sora începu să cânte; tata și mama îi contemplau cu atenție mișcările mâinilor — fiecare de la locul său. Atras de cântecul viorii, Gregor îndrăzni să înainteze puțin și se trezi cu capul în sufragerie.[...] Și, cu toate acestea, Grete cânta atât de frumos ! Fața îi era aplecată pe-o parte, iar privirea urmărea, încordat și trist, notele de pe portativ. Gregor mai înainta puțin, cu capul cât mai aproape de podea, încercând să-i întâlnească privirea. Oare era doar un simplu animal, când muzica îl emoționa atât de profund ? Avea impresia că descoperă, în fine, calea către hrana necunoscută, pe care o dorea atât de mult.”

(M.,120-122)

Spre finalul nuvelei, Gregor refuză hrana materială, bucurându-se de micul concert al surorii sale, așa cum nu o mai făcuse până atunci. Corpul lui, eliberat de greutatea organică, tinde spre purificarea ultimă a imponderabilității. În opoziție cu o majoritate critică pentru care metamorfoza lui Gregor a reprezentat o tragică regresie, transformându-l într-o veritabilă victimă, Mark M. Anderson consideră că metamorfoza a fost șansa protagonistului de a „duce la împlinire proiectul definirii de sine, al autonomiei individuale și al libertății”⁷⁵ Asemeni protagonistului nuvelei *Un artist al foamei*, adevărata hrană după care Gregor tânjește este hrana spirituală, nu cea concretă, materială. Din această perspectivă, transformarea sa poate fi înțeleasă ca o regresie materială, dublată de o revelație spirituală.

⁷⁵ Mark M. Anderson, „Sliding Down the Evolutionary Ladder? Aesthetic Autonomy in «The Metamorphosis»” în Harold Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Metamorphosis*, Infobase Publishing, New York, 2008.

Una dintre cele mai personale interpretări ale *Metamorfozei* îi aparține lui Michael Rowe⁷⁶ în studiul său *Metamorphosis: Defending the Human*. Pornind de la o experiență devastatoare – problemele grave de sănătate ale fiului său, Jesse, care a suportat două transplanturi hepatice și treisprezece operații, urmate de moartea acestuia la nouăsprezece ani, în 1995 - sociologul american, profesor la Universitatea Yale, propune o dezbatere despre posibilitatea înțelegerii și interpretării *Metamorfozei* din unghiul îngust, însă privilegiat, al modului în care boala și suferința afectează și modifică atât umanitatea bolnavului, integritatea sa corporală, percepția propriei identități, cât și al relațiilor sale cu familia și mediul social.

Rowe compară metamorfozarea lui Gregor cu apariția unei boli grave, fizice sau psihice. Aceasta acționează în dublu sens, destabilizând echilibrul corporal și mental al pacientului: afectarea nu e doar concretă, ci și indirectă, prin faptul că membrii familiei și vizitatorii, chiar dacă involuntar, pot, prin reacții și gesturi oricât de subtile, să-i confirme bolnavului situația severă în care se află, contribuind, fără voie, la degradarea stării sale interioare. Criticul repune în discuție conduita familiei lui Gregor și modul în care ei gestionează criza declanșată de incapacitatea sa de a mai asigura bunăstarea economică a familiei și de imposibilitatea comunicării cu „pacientul” Gregor. Analiza lui Rowe propune, prin urmare, dezvoltarea unor argumente derivate din scenariul pe care nuvela îl permite, chiar dacă acesta nu persistă în prim-plan până la sfârșit – atât protagonistul, cât și familia, reacționează la metamorfozarea acestuia ca în fața debutului unei boli, care, odată vindecată, le va permite tuturor să-și reia viața obișnuită de până atunci. „Of, Doamne, gândi el, ce meserie obositoare mi-am mai ales și eu! Zi de zi pe drumuri.” (*M.*, 81) Câteva momente mai târziu: „Sculatul ăsta de dimineață, gândi el, te tâmpește de tot. Omul trebuie să doarmă ca lumea.” (*M.*, 81) Când, la ora șase și jumătate, își dă seama că alarma ceasului ar fi trebuit să-l trezească la ora patru, se gândește brusc la o salvare în fața superiorilor: „Ce-ar fi să anunțe că este bolnav?” (*M.*, 82) Deși inițial se simțea perfect sănătos – „se simțea foarte bine și avea și-o poftă de mâncare cât și poate de zdravănă” (*ibid.*), noul său corp, străin și greu de manevrat, începe să îl deranjeze: vocea sa se transformă, devenind înțelegibilă – „în ea se amesteca, venind parcă de undeva, din adânc, un piuit dureros” (*ibid.*), așa încât Gregor se gândește că

⁷⁶ Michael Rowe a detaliat această experiență în volumul de memorii *The Book of Jesse: A Story of Youth, Illness and Medicine*, Francis Press, 2002; studiul *Metamorphosis: Defending the Human* a apărut în revista „Literature and Medicine” 21, vol.2, Johns Hopkins University Press, pp. 264-280.

acesta ar fi „simptomul prevestitor al unei răceli strașnice, boala profesională a tuturor voiajorilor” (M.,83). Reacția familiei e specifică situației în care un membru se îmbolnăvește brusc și devine indisponibil – sora îl întreabă prin ușa închisă: „Gregor! Nu te simți bine?” (ibid.) Când vine procuristul pentru a-i cere socoteală de ce nu s-a prezentat la serviciu în dimineața aceea, mama îi ia apărarea: „Nu se simte tocmai bine.”, iar Gregor confirmă: „Am avut o ușoară indispoziție, o amețeală care m-a împiedicat să mă scol.[...] Aseară am simțit un prim simptom fără importanță” (M., 89). Primele senzații pe care Gregor le percepe în noul său corp sunt diferite forme ale durerii: „din pricina durerii tăioase care îl săgetă înțelese că tocmai partea inferioară a corpului era, pentru moment, cea mai sensibilă” (M., 84); „capul nu și-l ferise cu destulă grijă și și-l lovise” (M., 86); încercând să deschidă ușa, rotind cheia cu mandibulele, „se rănise, fără îndoială, de vreme ce din gură îi curgea un lichid cafeniu” (M.,91). Reacția părinților nu întârzie: mama solicită venirea unui doctor, pe când tatăl consideră că mai potrivit ar fi un lăcătuș. Deși nu știe cum anume l-ar putea ajuta oricare dintre cei doi, Gregor „se simțea reintegrat în societatea oamenilor și nădăjduia isprăvi mărețe și surprinzătoare din partea medicului și a lăcătușului, deopotrivă, fără a face de fapt vreo deosebire între ei” (M., 91). Odată ce se arată familiei în noua sa prezență „înspăimântătoare”, relațiile se deteriorează progresiv. Mai mult, când simptomele „boli” interferează cu interesele familiei, Gregor este treptat abandonat. Fereastra camerei lui Gregor se deschide către un spital, semnalând statutul său de bolnav izolat de lume, cu care familia se rușinează.

Michael Rowe invocă argumentul unui alt critic, Robert Coles, cu privire la modul în care nuvela descrie efectele suferinței asupra celor ce asistă la ravagiile ei: „*Metamorfoza* ne cere să luăm în considerare nu doar transformarea letală a lui Gregor, ci și experiența noastră continuă ca supraviețuitori: profităm noi cu ușurință de degradarea umană a celorlalți? Este, cumva, confortul nostru câștigat cu prețul unei suferințe teribile? Dacă e așa, ce se întâmplă cu noi, ce fel de metamorfoză ne afectează pe toți?”⁷⁷

Modul în care boala și suferința afectează relațiile de familie în nuvela lui Kafka poate fi abordat, în viziunea lui Michael Rowe, din perspectiva a patru teme esențiale.⁷⁸ Prima vizează modul în care Gregor își pierde umanitatea

⁷⁷ Robert Coles, „On Kafka’s *Metamorphosis*”, în *The Mind’s Fate: A Psychiatrist Looks at His Profession*, Boston, Little Brown, 1995, pp. 311-312.

⁷⁸ Michael Rowe, „«Metamorphosis»: Defending the Human” Harold Bloom, *Bloom’s Modern Critical Interpretations: The Metamorphosis*, Infobase Publishing, 2008, p. 159.

în cadrul familiei prin pierderea rolului său economic, singurul care de altfel contează pentru ei. Odată ce-și pierde slujba, Gregor își pierde orice legitimitate în fața familiei. O a doua temă privește relația lui Gregor cu sora sa, văzută ca o relație între bolnav și îngrijitor. Dacă la început Gregor îi este recunoscător surorii sale pentru grija pe care i-o poartă, treptat, pe măsură ce ea îl percepe tot mai mult ca pe o povară, și sentimentele lui Gregor se schimbă. Rowe interpretează fantezia lui Gregor, în care o închide pe sora sa în camera lui, de unde „n-o va lăsa să plece ...[.] se va sălta până la umărul ei și o va săruta pe gât” (*M.*, 122), ca pe o proiectată răsturnare a relației de putere dintre bolnav și îngrijitor. Cea de-a treia temă ar fi dimensiunea temporală a înstrăinării lui Gregor de părinți și soră; acest proces presupune și el o transformare, culminând cu excluderea lui Gregor și „condamnarea” enunțată de către Grete. O a patra temă se referă la dorința lui Gregor de a rămâne autonom, de a nu deveni complet dependent de Grete. Reacția lui când mama și sora vin să-i ia mobila, mersul amenințător spre femeia de serviciu ce i-a călcat teritoriul, intrând în cameră și numindu-l gândac, gândul că ar putea merge oricând în cămară pentru a lua mâncarea ce i se cuvine, toate confirmă dorința lui Gregor de a nu își pierde statutul de membru al familiei și de persoană ce-și poate purta singură de grijă.

Reacția familiei la bizara transformare cuprinde un spectru comun de trăiri simțite de familiile încercate de boala și suferința unui membru. Michael Rowe le enunță: șoc, indignare, durere, adaptare emoțională și financiară, conștientizarea faptului că bolnavul poate fi o povară, mânie față de trădarea sa implicită, prin încetarea contribuției sale economice, dezgust față de noua sa înfățișare, iar la final, distanțare și abandon.⁷⁹ Ca fond psihologic, Rowe numește „epuizarea morală”⁸⁰ drept factor cardinal în degradarea relației dintre suferind și îngrijitor. Pierderea răbdării, distanțarea temporară sau gesturile brutale sunt simptome ale acestei epuizări, pe care Kafka o semnalează la începutul celei de-a treia părți a nuvelei:

„...grava rană, de pe urma căreia zăcu mai bine de o lună, părea să-i fi amintit chiar și tatălui său că, în ciuda tristei și respingătoare forme actuale, Gregor era totuși un membru al familiei, pe care nu-l putea trata ca pe-un dușman, și că datorită familiei era să-și înfrângă dezgustul și să-l tolereze, pur și simplu să-l tolereze.” (*M.*, 114)

⁷⁹ Ibidem, p. 155.

⁸⁰ Idem, ibidem.

Deși cel mai activ violent dintre toți membrii familiei, tatăl exprimă cel mai vizibil conflictul interior al celor aflați în ipostaza de martori și îngrijitori. Când Gregor iese pentru prima dată din camera sa, îngrozindu-l pe procurist și punându-l pe fugă, tatăl are o reacție ce exprimă limpede ambivalența sentimentelor sale față de noua viață a fiului:

„Tatăl strânse pumnul cu o mutră dușmănoasă, de parcă ar fi vrut să-l izgonească îndărăt, în camera lui, apoi privi oarecum nesigur în jur, prin odaie, își acoperi ochi cu mâinile și un plâns cu sughițuri începu să-i scuture pieptul voinic.” (M., 92)

Moartea împăcată a lui Gregor, al cărui ultim gând se îndreaptă către familia sa, afirmă, dincolo de suferința și degradarea protagonistului, sensul unei existențe încheiate în pace. Ultimele ore aduc o nesperată împăcare, cu sine și cu ceilalți, iar zorile, pe care Gregor apucă să le vadă, anunță începutul unei alte vieți. Pentru familia Samsa, această nouă viață începe odată cu plecarea chiriașilor pe care îi urmăresc coborând scările și îndepărtându-se, simțind de asemenea o mare eliberare. Moartea împăcată a lui Gregor amintește de un moment similar, în *Verdictul*, unde protagonistul se aruncă în râu de pe un pod, declarându-și dragostea pentru părinții săi. Călătoria în care familia pleacă, pentru a uita întunecata suferință a ultimelor luni, delimitează concret o noua traiectorie, dedicată perpetuării vieții, prin confirmarea valorii maritale a fetei, singura care va asigura persistența, prin generații viitoare, a familiei sale.

Michael Rowe propune înțelegerea nuvelei ca poveste despre suferință și modul în care ea afectează atât umanitatea celor ce o îndură, cât și a celor ce îi suportă indirect consecințele. Asimilată unei istorii personale, cea a bolii și morții unui fiu, *Metamorfoza* dobândește vibrația unei literaturi a suferinței, gravitând mereu spre interpretări ce-i reactivează lumina palidă și umbrele.

Discuție

1. Ce conexiuni puteți face între modul în care este imaginată metamorfoza în literatura clasică și modul în care o reimaginează Kafka?
2. Comentați dimensiunea spiritualizării în nuvelă.
3. Ce teorii psihanalitice ar putea conlucra în interpretarea nuvelei?

4. Cum se articulează rolurile feminine?
5. Ce funcție au chiriașii în dinamica familiei Samsa?
6. Cum poate fi interpretată alegerea scriitorului de a imagina un protagonist transformat într-o „gânganie înspăimântătoare”?
7. Poate fi conectată nuvela lui Kafka imaginarului romanelor sale ?

Procesul

Franz Kafka

Cea mai cunoscută dintre operele lui Kafka, romanul *Procesul* (*Der Prozess*) a fost scris într-un interval de cinci luni, între august 1914 și ianuarie 1915, manuscrisul rămânând neterminat, în fragmente. A fost publicat de către Max Brod la un an după moartea scriitorului, în 1925, la editura berlineză de avangardă Die Schmiede. În postfața romanului, Brod face cunoscut faptul că prietenul său, Kafka, i-a adresat rugămintea de a-i arde toate manuscrisele, fără să le citească, însă dorința sa a rămas neîmplinită.

Kafka a scris la început primul capitol, *Arestarea* și ultimul, *Sfârșitul*, gestul fiind considerat de către critici⁸¹ un semn al temerii scriitorului că, așa cum s-a întâmplat și cu romanul *America*, nu va putea termina nici *Procesul*. În 2 august 1914, când Germania declară război Rusiei, Kafka notează evenimentul în jurnal, printr-o singură propoziție. Atât romanul *Procesul*, cât și nuvela *Colonia penitenciară*, elaborată în aceeași perioadă, păstrează amprenta acelui timp dramatic, prin amplificarea marilor teme ce-i vor defini ulterior opera: conflictul individului cu o autoritate atotputernică, absurdă și opresivă, neputința eliberării din acest conflict, alienarea, vinovăția, justiția coruptă, natura alegorică a întâmplărilor prin care trece protagonistul, uciderea violentă a acestuia de către angajați mărunți trimiși de autoritatea supremă, obscură și inaccesibilă. Deși romanul debutează cu arestul neașteptat al lui Josef K., până la finalul romanului, când este executat la marginea orașului, protagonistul nu va afla de ce se face vinovat, care sunt acuzațiile care i se aduc, unde se desfășoară procesul său, sau cine e instanța care îl judecă. Ambiguitatea acestor aspecte, precum și locurile și personajele stranii pe care K. le întâlnește în căutările sale au inspirat variate interpretări, fiecare importantă și validă în felul său. Romanul poate fi citit ca o alegorie a unui sistem totalitar, secolul XX cunoscând două astfel de ideologii care au făcut nenumărate victime, nazismul și comunismul; ca o odisee modernă întunecată, golită de sens, în care eroul, un individ oarecare, cu o viață banală, procurist la o mare bancă

⁸¹ Ritchie Robertson, *Introduction*, in Franz Kafka, *The Trial*, Oxford University Press, 2009, p. XII.

într-un oraș nenumit despre care bănuim că s-ar afla undeva în Boemia, devine victima unui sistem totalitar criminal; ca o parabolă metafizică sau religioasă, în care protagonistul, căutând să cunoască divinitatea și, implicit, sensul propriei existențe, este pedepsit de o instanță supremă nevăzută, omniprezentă și omnipotentă, ce nu se lasă cunoscută și înțeleasă; nu în ultimul rând, ca o alegorie biografică, în care tânărul K., celibatar, preocupat excesiv de slujba sa, locuind în chirie, nu își poate coagula un destin, ci rămâne subjugat obsesiei de a căuta aprobarea unei autorități neiertătoare, care de fapt ascunde autoritatea paternă, atât de influentă în viața scriitorului. Interpretările simbolice, politice, sau psihanalitice, alcătuind o bibliografie imensă, dovedesc că ambiguitatea textului, care pare că se sustrage unei singure interpretări, invitând numeroase alte semnificații posibile, este principala sa calitate, asigurându-i capacitatea de a fascina și provoca noi generații de cititori. Romanul sugerează direct acest aspect prin faptul că, în capitolul *În catedrală*, preotul închisorii îi oferă lui Josef K. două posibile interpretări ale straniei parabole pe care i-o spune, fiecare dintre ele contrazicând-o pe cealaltă.

Procesul, la fel ca *Metamorfoza*, debutează în medias res „în miezul lucrurilor”, în plină acțiune, iar cititorului nu i se oferă detalii despre posibile aspecte importante ce ar putea elucida absurda situație în care protagonistul se află – dacă Gregor Samsa „se pomeni metamorfozat într-o gănganie înspăimântătoare”, Josef K. se pomeni arestat, fără să fi făcut vreun rău. Nimic din ceea ce urmează după acest moment nu explică nici cine sau ce l-a metamorfozat pe Gregor, nici cine l-a acuzat pe Josef K., de ce se face vinovat, sau unde se află instanța care îl judecă. Metafora centrală a romanului este procesul însuși, înțeles atât ca acțiune în instanță, cât și ca evoluție, dezvoltare, parcurs. Prima observație legată de procesul lui Josef K. privește un aspect central al operei lui Kafka – importanța familiei în imaginarul prozelor sale. Josef K. nu și-a mai vizitat mama de trei ani, deși în fiecare an o vizita de ziua lui. În al treilea an al absenței sale, este arestat în dimineața fatidică ce deschide romanul. Așa cum observă criticul Walter H. Sokel, în limba germană cuvântul „Verhaftung”, însemnând, într-un prim sens, „arest”, mai semnifică și „complicație”, „încurcătură”, „atașament fatal”. Aceste sensuri secundare se integrează evident în spectrul conflictelor, anxietății și alienării personajului central. Atașamentul lui K. față de copilărie, de imaturitate, a rămas latent, inconștient, până când acesta s-a manifestat fulminant, declanșând o criză. Așa cum, în termenii psihanalizei lui Freud (care a fost adesea implicată în interpretarea operei lui Kafka), ceea ce este

indezirabil, inadecvat, tulburător, este alungat din planul conștient („refulat”, cum spune Freud), aceste reprezentări reușesc uneori să se întoarcă din nou în conștiință, printr-un proces numit „întoarcerea refulatului”. În cazul lui K., adevărata sa stare, deși îndepărtată din conștiință, se arată brusc, într-o manifestare explozivă, disimulată, așa cum ceea ce a fost refulat se întoarce într-o altă formă, ascunsă, prin intermediul viselor. Apropiind romanul lui Kafka de aceste idei și noțiuni, criticul Walter H. Sokel îl încadrează într-o perioadă a creației pe care o consideră ca fiind a „fanteziilor punitive”⁸²: „în prima fază a maturității sale (1912-1914) protagonistul își reprimă adevărul interior, dar adevărul său erupe într-o catastrofă – îl acuză, îl judecă, și îl anihilează. Aceasta este faza fanteziilor punitive, acele istorii despre pedeapsă și moarte care sunt cele mai dramatice și cele mai populare dintre scrierile lui Kafka.”⁸³ Vinovăția, rușinea, revolta împotriva unei autorități opresive (tatăl, divinitatea, ordinea politică, etc) sunt însoțite, în întreaga creație literară kafkiană, de neputința eliberării și de încercarea mereu eșuată de a câștiga aprobarea respectivei autorități.

Primele pagini ale romanului *Procesul* stabilesc fundamentul paradoxal al acestuia – Josef K. este arestat fără să știe de ce anume este acuzat, deși i se aduce la cunoștință acest fapt după ce doi paznici năvălesc în casa doamnei Grubach, unde K., alături de alții, locuia cu chirie. Cei doi îl anunță că, deși este arestat, își poate continua viața obișnuită de până atunci, însă îi cer să le predea lucrurile sale, „căci la magazie se fac mereu fraude, și, în afară de asta, acolo, după un anumit timp, lucrurile sunt revândute.”⁸⁴ Gravitatea situației devine limpede printr-o serie de întrebări și observații pe care K. le lansează: „Ce fel de oameni erau aceștia? Despre ce vorbeau ei? Cărei autorități aparțineau? K. trăia doar într-un stat constituțional. Pretutindeni domnea pacea. Toate legile erau respectate. Cine îndrăznește să-l atace în propria locuință?” Deși va urma un an în care Josef K. va căuta să găsească răspunsuri, el nu le va afla, ci va fi executat la marginea orașului, într-o carieră de piatră. Cei doi paznici nu știu exact în slujba cui se află, însă îl avertizează că „autoritățile pe care le reprezentăm, după câte le știu - și țin seama că eu nu cunosc decât gradele inferioare – nu caută delictele populației, ci, după cum prevede legea, sunt atrase de delict și ne trimit pe noi, paznicii. Asta este legea.”⁸⁵ Acest moment

⁸² Walter H. Sokel, *The Myth of Power and the Self*, Wayne State University Press, Detroit, 2002, p. 41

⁸³ Idem, *ibidem*.

⁸⁴ Franz Kafka, *Procesul*, traducere de Gellu Naum, Editura RAO, 1994, p. 13.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 17.

are o relevanță deosebită deoarece avertizează asupra a trei aspecte ulterioare esențiale: primul este efortul lui K. de a înțelege nu doar care este legea în numele căreia a fost arestat, ci, într-un sens mai vast, ce este legea și cum reglementează ea existența umană. Un al doilea aspect relevant prezent în acest text este cel legat de faptul că autoritățile „sunt atrase de conflicte” – în atelierul pictorului Titorelli, K. identifică un tablou reprezentând o alegorie a justiției care era înfățișată ca zeița vânătorii, sugerând astfel statutul de victime al celor care intră în orizontul ei. Și, deopotrivă de relevant, spusele paznicului venit să-l aresteze că „eu nu cunosc decât gradele inferioare” anunță vorbele paznicului din parabola relatată de preotul închisorii în catedrală. Joseph K. „se pomeni într-o dimineață arestat” (11) așa cum Gregor Samsa „se pomeni metamorfozat într-o gănganie înspăimântătoare”⁸⁶ tot „într-o bună dimineață” (80). După acest moment, fiecare are experiența unei fracturi existențiale – nimic nu va mai fi la fel, tot ceea ce era bine cunoscut și familiar devine străin și ostil, iar protagonistul se simte captiv într-un coșmar. Incertitudinea este una dintre strategiile narrative cel mai des implicate de către Kafka: incipitul romanului *Procesul* generează o atmosferă dominată de nesiguranță, naratorul renunțând dintru început la omnisciența sa tradițională: „Pe Josef K. îl calomniase pesemne cineva căci, fără să fi făcut nimic rău, se pomeni într-o dimineață arestat” (11). Întreaga acțiune a căutării lui K. de a înțelege ce i se întâmplă este declanșată de un fapt obscur, care va rămâne necunoscut. Așa cum Walter Sokel observă, „Kafka îl preferă pe «se pare» lui «este»”⁸⁷ în tot cuprinsul operei sale, ambiguitatea și sugestivitatea înlocuind certitudinea.

În încercarea de a înțelege ce i se întâmplă, K. vorbește cu proprietara care îi închiriasse camera, doamna Grubach. Aceasta îi spune „...arestarea dumneavoastră mi se pare un lucru savant [...] pe care nu-l înțeleg, ce-i drept, dar nici nu trebuie înțeles” (27). Ea îi sugerează lui K. faptul că atât procesul său, cât și instanța care îl judecă se află dincolo de limitele cunoașterii și ale înțelegerii. Departe de a-l descuraja, cuvintele doamnei Grubach îl motivează să caute o explicație pentru arestul său. În aceeași seară poartă o discuție și cu domnișoara Bürstner, iar la despărțire, în hol, o cuprinde brutal în brațe și o sărută, într-o explozie vitală neașteptată.

K. primește un telefon că trebuie să se prezinte duminică următoare la ancheta care va avea loc cu privire la cazul lui, iar protagonistul află că i se face un favor, deoarece interogatoriile sunt programate în afara orelor de

⁸⁶ Franz Kafka, *Metamorfoza* în vol. „Opera antumă”, Editura RAO, București, 1996, p. 80.

⁸⁷ Walter Sokel, op.cit., p.40.

serviciu, duminica sau noaptea. Primește o adresă unde trebuia să se prezinte – „un imobil situat pe-o stradă dintr-un cartier mărginaș, în care K. nu mai fusese niciodată până atunci” (37). Când ajunge la locul indicat, vede „câte un șir lung de clădiri înalte, uniforme și cenușii, un soi de cazărmi închiriate și locuite de oameni săraci” (39). În clădirea unde trebuia să se desfășoare ancheta, K. alege la întâmplare o scară și, căutând să intre în interiorul unor încăperi, bate la uși, spunând că îl caută pe tâmplarul Lanz. La etajul cinci, o femeie tânără îi deschide, iar K. vede în interior o mulțime adunată într-o cameră mică; totodată i se atrage atenția că a întârziat. În haosul general din încăperea plină, K. observă că cei prezenți purtau cu toții insigne, semn al apartenenței la o organizație obscură sau la o instituție necunoscută. În dezordinea generală, judecătorul de instrucție începe anchetarea lui K., însă acesta intră în conflict cu el și, într-un discurs entuziast, enunță un adevăr important, intuit doar, despre mecanismul justiției „...în dosul interogatoriului la care sunt supus astăzi, se află o mare organizație, o organizație care plătește nu numai paznici venali, inspectori și judecători de instrucție nerozi, dar mai întreține și judecători de rang înalt și foarte înalt, cu numeroasa și inevitabila lor suită de valeți, de scribi, jandarmi și alți auxiliari, poate chiar și călăi, nu mă sfiesc să rostesc cuvântul. Iar sensul acestei mari organizații, domnii mei, în ce constă? În a aresta oameni nevinovați cărora li se intentează procese stupide — ca în cazul meu — adesea fără nici un rezultat” (49). Apoi părăsește sala furios. „— Bandă de golani! Strigă el, vă dăruiesc toate interogatoriile! Apoi deschise ușa și porni în goană pe scări. În urma lui, auzi cum crește vuietul adunării ce se reînsuflețea ca să discute evenimentele, ca o clasă care comentează un text”(51). Această comparație dovedește interesul lui Kafka pentru actul interpretării, fundamental în roman, deoarece miza esențială a lui Josef K. este aceea de a înțelege acuzația ce stă la baza arestului și a procesului. Efortul lui este unul interpretativ, iar acest lucru va fi speculat de către preotul închisorii, care îi oferă interpretări contradictorii ale parabolei pe care i-o împărtășește. În câteva locuri importante din opera sa (deopotrivă scrieri ficționale și scrisori sau jurnal) Kafka revine la această ecuație a acuzării lansate de o instanță centrală în viața protagonistului – tatăl (ca în *Verdictul*), familia (în *Jurnal*) sau profesorii. În faimoasa *Scrisoare către tata*, Kafka îi mărturisește tatălui că atitudinea lui severă și distantă i-au avariat încrederea în sine în copilărie, când faptul că a terminat prima clasă i se părea incredibil:

„Deseori îmi imaginam înspăimântătorul consiliu profesoral [...]; îmi imaginam cum se vor aduna profesorii într-o zi – după ce absolvisem prima clasă [...] – să cerceteze acest caz unic, strigător la cer, ca să constate cum de

reuşeam eu, cel mai incapabil şi în orice caz cel mai ignorant dintre toţi elevii, să ajung pe furiş până în clasa aceea, care acum, când atenţia generală era îndreptată asupra mea, fireşte că mă va scuipa afară imediat...”⁸⁸

În *Verdictul*, în urma unui conflict verbal violent, tatăl lui Georg Bendemann îşi condamnă fiul la moarte prin înec, iar acesta execută verdictul instanţei supreme a vieţii sale şi se aruncă în râul din spatele casei. Ultimele sale gânduri şi vorbe se îndreaptă spre părinţii săi, cărora le spune că îi iubeşte.

Deşi este sentimentul dominant al lui K., vinovăţia sa nu e menţionată sau detaliată niciunde în roman. Ea rămâne la fel de ascunsă şi inaccesibilă precum tribunalul, Curtea sau judecătorul. Sokel afirmă că „Procesul este singura opera complet opacă dintre scrierile majore ale lui Kafka. Opacitatea sa rezultă din doi factori: ambiguitatea totală a Curţii şi ambivalenţa totală a eroului”.⁸⁹ Tot Sokel face observaţia pertinentă că numele protagonistului, Josef, căruia i se adaugă iniţiala K., aparţinând în mod evident scriitorului, marchează o „fractură verticală”⁹⁰ existentă în interiorul său. Aluzia vizează cartierul evreiesc Josefov, care în copilăria lui Kafka era locul predilect al răufăcătorilor şi ghetoul oraşului. Aparenţa sa diurnă, luminoasă, cu clădiri impresionante şi străzi largi era anulată de viaţa nocturnă, plină de pericole şi mizerie. La fel şi Josef K. suportă o scindare, între o latură raţională, în care domină încrederea în sistemul de justiţie şi în faptul că nu poţi fi condamnat dacă nu eşti vinovat şi o serie de gesturi prin care se supune Curţii şi îşi acceptă condamnarea – K. îi duce de fapt pe cei doi agenţi care îl ridică de acasă, la un an de la arestare, la locul execuţiei sale.

În duminica următoare, contrariat că nu a fost chemat din nou la interogatoriu, K. se duce în aceeaşi clădire, unde descoperă cu uimire birourile tribunalului, într-un pod precar, cu o atmosferă sufocantă. Acolo întâlneşte aprodul, de la care speră să obţină informaţii despre procesul său, însă, ca întotdeauna când intră în contact cu un om al tribunalului, confuzia sa sporeşte. Află însă de la aprod despre abuzurile sexuale comise de cei aflaţi în interiorul sau în proximitatea sistemului juridic. Într-o seară, aflat la bancă, aude dintr-o cămăruţă nişte gemete, iar după ce deschide uşa găseşte trei bărbaţi într-o poziţie ciudată – unul părea că se pregătea să îi biciuiască pe ceilalţi doi. K. îi recunoaşte pe Willem şi Franz, cei doi paznici care au dat buzna peste el

⁸⁸ Franz Kafka, *Scrisoare către tata*, în vol. *Scrieri postume şi fragmente*, Editura RAO, Bucureşti, 1998.

⁸⁹ Walter Sokel, op.cit., p. 51.

⁹⁰ Ibid., p. 52.

în casa doamnei Grubach și l-au anunțat că este arestat. Deoarece K. s-a plâns de ei judecătorului de instrucție, ei urmau să fie bătuți. Cel care urma să îi pedepsească se declară interesat doar de a-și face absurdă datorie – „sunt plătit ca să bat, așa că bat” (75), cuvintele sale având o sinistă rezonanță în deceniile ce au urmat Holocaustului, când cei ce s-au făcut vinovați de implementarea monstruosului proiect de exterminare în masă a evreilor și a altor minorități au declarat că nu și-au făcut decât datoria. De asemenea, K., el însuși implicat într-o formă de administrație, ca procurist la bancă, știe că vinovăția coboară din sferele înalte ale ierarhiei, acolo unde se decide tot: „Vinovată e instituția, vinovați sunt funcționarii superiori” (75), afirmă K., exonerându-l pe bătaș de responsabilitatea acțiunii sale brutale. Vinovăția este elementul central al eticii lui K., el încercând să înțeleagă cauza arestării sale și posibilul verdict ce i s-ar fi putut da. Convingerea că în mod cert este vinovat, din moment ce a fost arestat și acuzat, se reflectă în gândul că ar fi putut să se ofere el pentru a fi bătut, așa încât cei doi paznici pedepsiți din cauza lui să fie eliberați.

Hannah Arendt face o legătură între romanul lui Kafka și regimul birocratic din Imperiul Austro-Ungar, al cărui rol era departe de cel a servirii cetățeanului, acționând mai degrabă ca un sistem aberant și distructiv decât ca element coeziv. Arendt mai subliniază și faptul că scriitorul, angajat la Societatea de Asigurări Împotriva Accidentelor de Muncă din Praga cunoștea bine aparatul birocratic imperial, mai precis „știa că un om prins în mașinăria birocratică era deja condamnat”⁹¹ deoarece nici instrumentele administrative nici legea nu erau de partea lui. Mai mult, sistemul birocratic părea că devenise o entitate monstruoasă care avea privilegiul de a lua decizia finală.

Vizita unchiului de la țară, care vine la bancă să-l interogheze pe K. despre procesul său, semnalează declanșarea unei noi dimensiuni a crizei – familia neglijată, pe care K. nu o mai vizitează, se întoarce și își clamează dreptul de a ști ce se întâmplă cu el. Deoarece nu și-a mai vizitat mama în ultimii ani și nici cu verișoara, fiica unchiului, nu a vrut să se întâlnească, e ușor de intuit că în direcția aceasta se va contura un teritoriu vulnerabil, din care se vor desprinde direcțiile fatale ale conflictului insolubil în care Josef K. se află. Unchiul aflate de arest și de procesul în care K. era implicat și insistă să îl pună în legătură cu avocatul său, Huld. K. îl ironiza în secret numindu-l „fantomă de la țară”, așa încât primește de la el cu neîncredere informația că Huld este unul dintre foștii săi colegi de școală și „are totuși o mare faimă ca apărător

⁹¹ Hannah Arendt, *Franz Kafka: a Revaluation* in vol. *Essays in Understanding. 1930-1954*, ed. Jerome Kohn, Harcourt Brace&Company, New York, p. 71.

și ca avocat al săracilor” (85). Huld este bătrân și bolnav, locuind într-o casă întunecată, a cărei unică prezență vie pare a fi servitoarea Leni. În încercarea de a-și asigura cât mai multă susținere în procesul său, K. solicită din nou ajutorul femeilor (anterior, vorbește cu doamna Grubach și cu domnișoara Bürstner) și se apropie de Leni, din nou printr-o tentativă erotică. „S-ar părea că știi multe despre tribunal și despre toate tertipurile necesare aici” (95) îi spune K., iar Leni îi dezvăluie adevărul despre tabloul unui judecător, în care acesta apare într-o poziție impunătoare, autoritar și intimidant, „de parcă s-ar fi pregătit să țâșnească în sus, împins de o violentă indignare, ca să spună un lucru decisiv, poate chiar să rostească sentința definitivă” (93). Leni îi dezvăluie că judecătorul are o postură impozantă deoarece „stă pe-un scaun de bucătărie, peste care se așază o pătură veche, de grajd, împăturită în patru” (94). Pentru K. devine tot mai evidentă tendința acestei lumi a Legii, despre care Kafka va enunța o misterioasă parabolă în acest roman, de a disimula, induce în eroare și ascunde. Odată cu acest capitol, *Unchiul. Leni*, devine evidentă și incertitudinea temporală a romanului – prima frază a fiecărui capitol marchează un moment atemporal: „În săptămâna care urmă” (52), „Într-una din zilele următoare” (73), „Într-o după-amiază” (79), „Într-o dimineață de iarnă” (98). Pe acest fond începe colaborarea cu avocatul Huld, care, deși nu-i este de niciun ajutor în privința procesului, îi oferă informații importante despre sistemul juridic și modul în care se desfășoară procesele. K. dezvoltă tot mai mult o atitudine de om vinovat, chiar dacă nu știa să fi încălcat vreo lege. Acaparată de obsesia procesului său „se întrebase adeseori dacă n-ar fi fost mai bine să se apere întocmind un raport scris pe care să-l trimită tribunalului: și-ar fi expus în el biografia, pe scurt, și ar fi explicat, în legătură cu toate evenimentele cât de cât importante din viața lui, motivele care îl determinaseră să procedeze așa cum procedase, judecând apoi motivele acestea după opiniile lui actuale” (98). Gândul că ar trebui să își justifice întreaga existență în fața tribunalului confirmă posibilitatea unei interpretări psihanalitice, în care tribunalul este o alegorie a autorității paterne și familiale sau a unei divinități inaccesibile, a cărei apropiere și validare este dorită cu ardoare de Josef K. Avocatul Huld, ca om din interiorul lumii juridice, îi descrie lui K. principiile ordonatoare ale unui sistem haotic, anacronic și montat împotriva cetățeanului. Îi spune că prima întâmpinare din proces „zace în vreun sertar, sau până la urmă se pierde și, chiar dacă e păstrată, de obicei nu e citită” (99). Faptul că Josef K. nu știe de ce e acuzat rezonază cu avertismentul lui Huld, cum că „dosarele tribunalului, și mai ales actul de acuzare, rămân

secrete și pentru acuzat, și pentru apărătorul său” (99). Fundamentală este și ideea că „legea nu admite în mod expres apărarea, ci doar o îngăduie, și se poate pune chiar întrebarea dacă paragraful din lege care pare că o îngăduie, o îngăduie și în realitate” (99-100), fapt ce confirmă conexiunea cu noțiunea că într-un stat totalitar, justiția este inexistentă și apărarea imposibilă. Mai mult, textul legii, care ar trebui să fie limpede și accesibil tuturor, e plin de confuzii, contradicții și incertitudini. Consecința este aceea că cei ce ar trebui să apere atât respectarea legii cât și dreptul cetățenilor de a beneficia de o judecată corectă, sunt și ei precum sistemul din care fac parte: „toți cei care se prezintă la bară nu sunt decât avocați de contrabandă” (100). Întreaga ierarhie a oamenilor legii e coruptă, retrogradă și ineficientă, procesele fiind prilejuri de a comite furturi de acte, fraude, trafic de influență. Sensul justiției nu mai este restaurarea ordinii sociale, deoarece „funcționarii sunt lipsiți de contactul cu societatea” (102), nu mai înțeleg relațiile umane și prin urmare nu mai pot înțelege faptele în adevărata lor semnificație. Întreg procesul este secret, astfel șansele inculpatului de a beneficia de o judecată corectă sunt minime. Huld îl mai avertizează pe K. despre dimensiunile acestui aparat birocratic neadaptat lumii moderne - „ierarhia justiției este infinită și printre treptele ei chiar inițiații abia dacă se descurcă” (102). Bătrânul avocat își scuză astfel încetineala și lipsa de eficiență în raport cu cazul lui K., în același timp satisfăcându-i adevărata nevoie, aceea de a se apropia de Tribunal, de angajații să-i, de a înțelege ce sens au legea și aplicarea ei. O anecdotă despre avocații aruncați de pe scările tribunalului completează peisajul ridicol al acestei lumi. Prin intermediul unui industriaș care și el apelase la serviciile avocatului Huld, află că pictorul Titorelli, pictor al tribunalului, i-a putea fi de folos, deoarece cunoaște mulți judecători. Trezindu-i suspiciuni directorului adjunct, cu care K. se afla într-un conflict tacit, acesta ia o mașină pentru a ajunge mai repede la pictor, într-un cartier și mai sărac decât cel în care se aflau clădirile tribunalului. Ajuns în apartamentul lui Titorelli, observă că acolo se jucau niște fete, despre care pictorul îi spune că și ele aparțin justiției. Pictorul e un bun cunoscător al culiselor tribunalului și al tranzacțiilor ilegale ce au loc aici, moștenind poziția deținută anterior de tatăl său. Aflând că Josef K. se considera nevinovat, Titorelli îl întreabă ce fel de achitare dorește. Aici Kafka aduce la suprafață una dintre cele mai acute critici posibile la adresa sistemului judiciar pe care îl cunoștea prea bine, deoarece niciuna dintre cele trei tipuri de rezoluție nu înseamnă un act de justiție corect. Prima soluție este cea a achitării reale, dar, așa cum Titorelli însuși o spune, „nu există nimeni

care să poată determina o achitare reală” (130), „nu cunosc nicio achitare reală” (131). Achitarea aparentă poate fi aranjată cu ajutorul unor judecători inferiori corupți, care nu au dreptul să achite pe nimeni, aceasta fiind strict atribuția tribunalului superior, care nu este accesibil nimănui. Când trebuie să persecute, sistemul funcționează eficient – nicio hârtie nu se pierde, justiția nu uită, și oricând un judecător ce constată că actul de acuzare este încă valabil, poate ordona arestarea. „Atunci când acuză, justiția e ferm convinsă de vinovăția acuzatului; iar convingerea aceasta, pe cât se pare, e foarte greu să i-o zdruncini” (128), conchide Titorelli. Vinovăția lui K., insinuată treptat, prin toate discuțiile pe care acesta le are cu oamenii din proximitatea legii, devine în conștiința acestuia un adevăr insurmontabil.

Tărăgănarea la infinit, o ironie ținută vizând disfuncționalitățile și încețineala marelui aparat administrativ imperial, presupune menținerea procesului în faza sa inițială. Judecătorul trebuie vizitat, căutat, iar acuzatul trebuie să-și facă „datoria de inculpat” (138). Tot în atelierul lui Titorelli K. vede tabloul unui judecător, iar pe spătarul jilțului de care se sprijinea, părând că se ridică hotărât, impunător, descifrează conturul „unui mare personaj alegoric al cărui sens nu și-l putea explica” (124). Pictorul îi spune că este alegoria Justiției, reprezentată în așa fel încât seamănă cu alegoria Victoriei. Prelucrate de pictorul tribunalului, însă, cele două alegorii se contopesc într-o imagine nouă, străină de acestea, semănând cu zeița Vânătorii. Această sublimare a justiției validează o relație abuzivă între sistemul juridic și cetățean, acesta devenind prada unui vânător agil, care nu ratează captura niciodată. Erich Heller consideră că „Nu există roman mai pătruns de senzația de coșmar și paranoia precum *Procesul*.”⁹² De asemenea, criticul remarcă importanța privirii, a modului în care K. este urmărit, cercetat, fixat și interogată de personaje secundare aleatorii și trecătoare. În lumea lui Kafka, indivizi ciudați răsar din umbră, ascultă la ușă, spionează, sfredelesc cu privirea. Romanul debutează cu arestarea lui K., în timp ce „bătrâna care locuia peste drum îl privea cu o curiozitate absolut neobișnuită” (81). Sub aceste priviri are loc înstrăinarea familiarului, o tehnică predilectă a lui Kafka prin care operează și alienarea protagoniștilor săi.

K. decide să renunțe la serviciile avocatului Huld și se prezintă la el acasă pentru a-i comunica intenția sa. Acolo îl întâmpină Leni și-l întâlnește pe negustorul Block. Acesta obișnuia să aștepte ore în șir să fie primit de Huld,

⁹² Erich Heller, *The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought*, GB: Bowes and Bowes Ltd., 1971, p.97.

ba chiar obișnuia să doarmă acolo, pentru că uneori Huld îl primea noaptea sau după trei zile. Altădată prosper, cu o afacere înfloritoare, Block a ajuns sclavul avocatului său, în fața căruia se umilește, sărutându-i mâna și stând în genunchi. Pentru că procesul său dura deja de cinci ani și părea că se află tot în faza inițială, Block și-a mai luat încă cinci avocați de contrabandă care să îl apere. Convins că are nevoie de toți cinci, declară că se află în tratative cu al șaselea și, aproape complet ruinat, își dedică tot timpul procesului său. Block îi spune lui K. despre marii avocați, care au rămas misterioși și intangibili, nimeni nefiind apărut de vreunul dintre ei. K. devine conștient că avocatul a pus stăpânire diabolic pe întreaga existență a negustorului Block: „clientul sfârșea prin a uita de întreaga lume și a nu mai spera decât să se târască până la capătul procesului prin labirintul acesta rușinos. Nu mai era un client, ci un câine al avocatului” (167). Dezumanizat, acuzatul există doar prin validarea avocatului și a instanțelor inaccesibile de dincolo de el.

Penultimul capitol, *În catedrală*, conține o proiecție a întregului roman. Crezând că se va întâlni cu un client italian în catedrală, K. pătrunde în spațiul întunecat și aparent protector, unde se întâlnește cu preotul închisorii. Acesta părea că știe cine este K. și, după un scurt dialog, îi spune o stranie parabolă ce poate fi citită ca o posibilă cheie a romanului. Deloc întâmplător, K. pătrunde în catedrala întunecată în timpul dimineții, așa încât pare că lasă în urmă lumina zilei pentru a pătrunde în noaptea densă din interior. K. Deoarece în întregul roman vocea narativă redă perspectiva lui Josef K., e important de remarcat observația „lumânările nu făceau decât să sporească și mai tare întunericul” (176-177). Aceasta e o anticipare a imposibilității de a interpreta parabola Legii, pe care preotul închisorii i-o va spune lui K. în câteva momente. Efortul de a interpreta acest text scurt, dens și opac, adică de a „face lumină” în ceea ce privește sensul acesteia, precum și eșecul inevitabil de a reuși acest lucru, sunt sugerate de această alegorie a luminii care nu luminează cu adevărat, ea doar evidențiind întunericul, adică ceea ce e de neînțeles, obscur. În catedrală K. identifică silueta unui paracliser, care îl îndeamnă să-l urmeze, făcându-i, din mers, un semn incomprehensibil. Din întuneric se arată un preot, care îl strigă pe Josef K. pe nume, spunându-i „Ești acuzat” și „Eu te-am făcut să vii aici” (181). Apoi îl anunță că procesul său se va termina rău, deoarece este considerat vinovat, iar vina i se „socotește dovedită” (182). Când K. se apără protestând că este nevinovat, preotul îi răspunde că „de obicei așa vorbesc vinovații” (ibid.). Apoi, într-un dialog

în crescendo, preotul îi reproșează că încearcă să caute „prea mult ajutorul altora, și mai ales pe cel al femeilor” (182). K. încearcă să se apere, însă preotul „îi strigă de sus:

– Nu vezi oare nici până la doi pași?” (ibid.)

Sugestia că Josef K. nu „vede” nici ce se întâmplă în fața sa e o altă aluzie la faptul că acesta nu își înțelege situația. Preotul e de acord să stea de vorbă cu el, însă, când K. îi spune că e foarte bun cu el și că e „o excepție printre oamenii justiției” (184), preotul îl îndeamnă să nu se înșele în privința justiției și îi relatează parabola Legii. Textul, compact și plin de semnificații, expune situația paradoxală în care se află „omul de la țară” (cu care K. se identifică imediat), care ajunge în fața paznicului ce stă în fața unei porți aflată „dinaintea Legii” (184) și îi cere „îngăduința de a pătrunde înăuntru”. Paznicul îi spune că nu îl poate lăsa să intre „în clipa aceea”, spunându-i că „s-ar putea” să îl lase să intre mai târziu. Omul de la țară vede că paznicul se dă la o parte din fața porții, care e „deschisă ca totdeauna” (184), și se apleacă să privească înăuntru. Paznicul râde și îl îndeamnă să intre, dacă vrea, dar să nu uite că el e puternic, deși e „ultimul dintre paznici” (ibid.). Apoi îi spune că „la ușa fiecărei încăperi ai să găsești paznici din ce în ce mai puternici; începând de la al treilea, nici eu nu mai sunt destul de tare ca să le pot suporta privirea” (184). Argumentul paznicului că nici măcar el, unul dintre ei, nu le poate suporta privirea conține și aluzia vinovăției, element radical în conștiința lui K. și, implicit, a omului de la țară.

Omul credea că „Legea trebuia să fie îngăduită tuturor, întotdeauna” (ibid.) și, dezamăgit, îl studiază atent pe paznic, îi cercetează figura și înfățișarea, deopotrivă intimidat de prezența lui. Decide să rămână în fața porții, așteptând permisiunea paznicului de a intra, și așa trec „ani îndelungați” (ibid.). Paznicul îi pune întrebări, și, asemeni unui avocat, „îl supune uneori la mici interogatorii” (ibid.), însă îi spune mereu că nu-l poate lăsa să intre. Omul se degradează moral (îl mituiește pe paznic, ajunge să se roage și de puricii din blana acestuia să-l înduplece) și fizic – îmbătrânește, îi slăbesc vederea și auzul, „cade în mintea copilăriei” (ibid.). Cu toate neajunsurile stării sale deplorabile, el trăiește un moment de iluminare – „deslușește în beznă licărirea unei lumini care răzbate prin porțile Legii” (185). Conștient că i se apropie sfârșitul, îl cheamă pe paznic mai aproape și îl întreabă de ce, în toți acei ani îndelungați, nimeni nu a mai venit să ceară voie să intre. Paznicul îi răspunde „nimeni, în afară de tine, n-avea dreptul să intre aici, căci poarta asta era făcută numai pentru tine; acum plec, și o încui” (185). Ascultând cu atenție

parabola ce i se adresa de fapt, K. se grăbește să concluzioneze că „paznicul la înșelat pe om”. Preotul îi oferă atunci două interpretări contradictorii ale acestei parabole.

Unul dintre textele cele mai cunoscute din opera lui Kafka, parabola Legii a fost publicată și separat, în timpul vieții scriitorului, în 1915, acest lucru dovedind importanța pe care o avea pentru el. În mod evident, parabola conține câteva elemente relevante prezente în roman, pe care le sublimează, le transformă în fapte sau gesturi simbolice. Degradarea omului de la țară a fost anunțată de umilințele negustorului Block, iar dorința de a se apropia de Lege este trăsătura definitorie a eroului central al *Procesului*. K., precum omul de la țară, se prezintă „în fața legii”, căutând judecată dreaptă, însă, așa cum observă filosoful francez Jacques Derrida⁹³, și paznicul porții stă „în fața legii”, numai că el stă cu spatele la lege, deoarece privește spre cei acre caută să intre. Mai mult, Derrida semnalează faptul că Legea nu este un text, așa cum există ea în sensul ei comun, ci este un loc, în care omul vrea să pătrundă printr-o poartă. Parabola nu explică, lămurind, ideile și reprezentările cardinale ale romanului, din contră, pare să sugereze că, așa cum sensul ei rămâne ascuns, la fel și înțelesul profund al Legii îi rămâne inaccesibil omul de la țară, și, implicit cititorului romanului. Preotul îl avertizează pe K.: „Scriptura e invariabilă și comentariile nu sunt, adeseori, decât expresia deznădejzii comentatorilor” (187). Această asociere între textul Legii și Scriptură sugerează și că Legea ar putea avea o componentă religioasă, referindu-se la Tora (Biblia ebraică). Deși întâlnirea cu preotul se încheie cu cuvintele acestuia „Justiția nu vrea nimic de la tine. Ea te primește când vii și te lasă când pleci” (191), în ziua în care se împlinește un an e la arestarea sa, K. este vizitat de doi bărbați costumați ca niște actori de teatru și este obligat să plece cu ei. Aceștia își țin brațele răsucite în jurul brațelor lui K., ținându-l strâns între ei. Deși în drumul lor trec pe lângă niște polițiști, K. nu se oprește, din contra, trece mai departe, conducându-i el pe cei doi domni spre marginea orașului. Convins de vinovăția sa în timp ce nu se știa vinovat de vreo faptă ilegală, K. știa că va fi executat de către cei doi indivizi. Ajunși la marginea orașului, cei doi domni se opriă, pentru că aceea a fost dintru început destinația finală. Unul dintre ei scoate „un cuțit de măcelar, lung și subțire, cu două tăișuri” (196) și amândoi încep un ritual absurd prin care își trec cuțitul pe deasupra capului lui Josef K., invitându-se parcă unul pe celălalt să-l ucidă. K. privește ferestrele luminate

⁹³ Jacques Derrida, *Before the Law, in Acts of Literature*, New York, Routledge 1992, p. 200.

ale unei case din apropiere și se gândește dacă acolo poate fi cineva care să îl salveze. Ultimele lui gânduri sunt interogații desperate despre procesul ce se va sfârși cu uciderea sa fără judecată: „Unde era judecătorul pe care nu-l văzuse niciodată? Unde era tribunalul suprem la care nu ajunsese niciodată?” (196). Întrebările sale se sting, pentru că Josef e înjunghiat în inimă de unul dintre cei doi călăi. Ultimele sale cuvinte sunt „Ca un câine!” cărora Kafka le adaugă observația că „era ca și cum rușinea ar fi trebuit să-l supraviețuiască. Captiv în obsesia sa față de proces, incapabil să se elibereze din coșmar, K. este paradoxal prins între dorință și frică. „Rușinea” morții sale poate fi consecința abuzurilor sistemului juridic (care „vânează” oameni, ca în alegoria pictorului Titorelli), a celor care au conlucrat la prăbușirea lui, dar și a sa însuși, deoarece, fascinat și atras de Lege, s-a lăsat asasinat de reprezentanții săi.

Romanul poate fi citit ca o paraboă a alienării omului modern într-un sistem politic opresiv, totalitar, având însă și semnificații metafizice. Istoria secolului 20 și cele două sisteme ce au dus la moarte milioane de oameni au confirmat intuițiile lui Kafka din acest roman.

Discuție

1. Cum interpretați relațiile dintre Josef K. și personajele secundare ale romanului?
2. Cum poate fi interpretat *Procesul* în legătură cu celelalte două romane publicate postum, *America* și *Castelul*?
3. Ce semnificații au vina și rușinea în opera lui Kafka?
4. Ce conexiuni mai pot exista între romanul *Procesul* și nuvela *Verdictul*?
5. Ce rol are limbajul juridic în roman?
6. În ce măsură parabola Legii poate fi citită ca un text despre literatură?
7. Menționați câteva tipuri de interpretare pe care le considerați valide în legătură cu romanul.
8. Poate fi considerat *Procesul* un roman actual? În ce sens?

Moartea și busola

Jorge Luis Borges

Scriitorul argentinian Jorge Luis Borges, un veritabil personaj legendar în literatura secolului XX, a trăit mulți ani în străinătate în timpul Primului Război Mondial, întorcându-se în Buenos Airesul natal în 1921. Orașul apare ca spațiu labirintic în câteva nuvele, printre ele aflându-se și *Moartea și busola* (*La muerte y la brújula*). Considerându-se în tinerețe mai degrabă poet, în 1938 Borges suferă un accident sever la cap, fapt ce eliberează o mare energie creatoare, datorită căreia Borges credea a că putut începe să scrie proză. *Moartea și busola* e o nuvelă detectivistică scrisă în 1942, nefiind un caz solitar în opera lui Borges: în anii de după teribilul său accident, Borges a scris împreună cu Adolfo Bioy Casares nuvele detectivistice sub pseudonimul Bustos Domecq (combinație a numelor ancestrale din familiile celor doi scriitori), publicate tot în anul 1942 cu titlul *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (*Six Problems for Don Isidro Parodi*).

Alături de alte nuvele ce dau măsura fascinației lui Borges pentru literatură (*Cartea de nisip*, *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*, *Grădina cărărilor ce se bifurcă*, *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote*) implicând în primul rând modul în care este imaginată, scrisă, citită, recită și interpretată, *Moartea și busola* este o povestire scrisă în tradiția clasică a detective story-ului, așezând în opoziție un detectiv prea încrezător în abilitățile sale și un criminal viclean, ce va răsturna relația dintre cei doi antagoniști. Nuvela îi este dedicată lui Mandie Molina Vedia, o artistă argentiniană ce i-a fost prietenă lui Borges. Ea a inventat numele Triste-le-Roy (locul în care se petrece deznodământul nuvelei), pe care l-a dat apoi unui loc de pe o hartă reprezentând o insulă imaginară. *Moartea și busola* este, așa cum au observat mai mulți critici, o veritabilă *summa* a operei lui Borges⁹⁴, reunind temele sale predilecte – dublul, labirintul, paradoxul, simetria, infinitul, căutarea divinității, coincidența contrariilor, oglindirea, magia cifrei și a literei, textul scris și povestea, scrierea, citirea și interpretarea.

⁹⁴ John P. Dyson, „On Naming in Borges’ ‘La muerte y la brújula’”, in *Comparative Literature*, vol. 37, nr. 2, Primăvara 1985, p. 140.

Fascinația lui Borges implică și textele sacre, cu precădere Biblia, Tora și tradițiile mistice, precum învățătura Cabalei⁹⁵. Pentru Borges, Cabala este modelul suprem al interpretării. Așa cum observă Călin Andrei Mihăilescu⁹⁶, „toate prozele lui Borges sunt, în mare parte, eseuri interpretative”, *Moartea și busola* fiind nuvela în care scriitorul exprimă acest deziderat printr-o cizelare aproape desăvârșită. Nuvela pornește de la interpretarea crimei comise asupra unui rabin, pe care detectivul consideră că trebuie să o interpreteze ca pe un gest ritualic, implicând tradiții obscure, credințe mistice și texte misterioase. Pentru că rabinul avea în camera sa de hotel câteva cărți populare despre mistica vechii tradiții a Cabalei, detectivul decide că nu poate fi vorba de un banal asasinat, ci de un sacrificiu uman făcut de fanatici ce comit sacrificii umane în timp ce caută Numele absolut al lui Dumnezeu. Scharlach află din ziarul *Yidische Zeitung* de scenariul rabinic născocit de Erik Lönnrot și decide să comită încă două crime (reale sau simulate) pentru a-i confirma interpretarea și a-l atrage în cursă.

Tradiția nuvelei detectiviste favorizează dintotdeauna soluțiile extraordinare, pe care o minte obișnuită nu le-ar intui. În nuvela de față, Borges ironizează acest mod de investigare a faptelor, proiectând, prin intermediul interpretărilor fanteziste ale detectivului, un labirint fatal. Detectivul particular Lönnrot, dotat cu o „perspicacitate temerară”⁹⁷, este articulat pe matricea detectivilor arhetipali ai genului - Auguste Dupin (detectivul din povestirile lui Edgar Allan Poe) sau Sherlock Holmes (protagonistul scrierilor lui Arthur Conan Doyle). Red Scharlach este căpetenia unei bande de hoți, bănuind că este implicat în asasinarea rabinului Marcelo Yarmolinsky. Incipitul, în care naratorul dă impresia că informează și explică, atât cu privire la personaje și relațiile dintre ele, cât mai ales cu privire la modul în care Lönnrot se percepe pe sine, oferă jumătăți de adevăr ce pot induce în eroare. Intenția este aceea de a atrage și cititorul în jocul interpretării. Astfel el află, la o primă lectură, că Lönnrot a avut „multe cazuri” ce i-au „încercat perspicacitatea temerară” (340), însă „niciunul nu a fost mai ciudat, mai riguros de ciudat” (ibid.), decât o serie de „fapte sângeroase, care au culminat în quinta Triste-le-Roy” (ibid.). Naratorul pare că dezvăluie întregul parcurs al acțiunii:

⁹⁵ Cabala este o tradiție iudaică mistică și ezoterică ce implică o școală de gândire și metode interpretative în care fiecare literă, forma și spațiul dintre litere alcătuiesc sensuri oculte.

⁹⁶ Călin Andrei Mihăilescu, „Pure Line. An Essay in Borgermeneutics”, în *Semiotica*, nr. 140, 1/4, 2002, p. 141.

⁹⁷ Jorge Luis Borges, *Moartea și busola*, în *Opere*, vol 1, Editura Univers, București, 1999, p. 340.

„Este adevărat că Lönnrot n-a reușit să împiedice ultima crimă, dar, indiscutabil, a prevăzut-o. N-a bănuț nici identitatea funestului asasin al lui Yarmolinsky, dar a aflat forma secretă a perversei serii, precum și participarea lui Red Scharlach, a cărui a doua poreclă este Scharlach zis Dandy. Acest criminal (ca atăția) jurase pe onoarea sa să-l ucidă pe Lönnrot, dar el nu s-a lăsat niciodată intimidat.” (ibid.)

Strategia de a simula afirmarea adevărului – paragraful începe cu declarația fermă „este adevărat că” – permite înșiruirea unor fapte afirmate parțial, așa încât semnificația să poată fi direcționată spre confirmarea „perspicacității temerare” a detectivului. Doar la a doua lectură (pentru că *Moartea și busola* e un text ce trebuie recitit, a doua citire revelând semnificația incipitului) nuvela își revelează deplin sensurile. Tot atunci, această înzestrare ce i-a permis o aventură paradoxală, rațională și deopotrivă mistică, se va dovedi calea prin care protagonistul s-a dus singur la pierzanie. Strategia e și una a detaliilor esențiale intenționat evitate – Lönnrot nu a putut împiedica ultima crimă deoarece el a fost victima, n-a bănuț cine l-a ucis pe Yarmolinsky, deoarece dacă afla, cazul se încheia, nu urma o „serie de fapte sângeroase” și nici Red Scharlach nu decidea să intervină ca „mastermind” demonic în atragerea detectivului în capcană. Lönnrot a aflat, într-adevăr, „forma secretă a perversei serii”, însă a ajuns la această cunoaștere prea târziu. O singură propoziție a fost de ajuns pentru a genera o obsesie mortală – este rândul de început al unui text scris la „mașină, probabil conferința pe care rabinul Marcelo Yarmolinsky urma să o țină la Cel de-al Treilea Congres Talmudic: „Prima Literă a Numelui a fost articulată” (341).

Borges implică patru crime în nuvela sa, două reale (rabinul și hoțul Daniel Azevedo, din banda lui Scharlach, intrat din greșeală în camera lui, pe când voia de fapt să îl jefuiască pe Tetrarhul din Galileea, și el venit la congres, cazat vis-a-vis), una simulată (Scharlach, deghizat în Gryphius-Ginzburg/Ginsberg este răpit demonstrativ de însoțitorii lui) și una, ultima, când este ucis protagonistul de către Red Scharlach, cel care i-a construit un labirint de semne și iluzii, atrăgându-l spre moarte. Într-adevăr, Lönnrot nu s-a lăsat intimidat – s-a lăsat ucis. Incipitul face tranziția spre povestea propriu-zisă prin observațiile despre propria viziune de sine a lui Lönnrot – considerându-se un „raționalist pur” interpretează și uciderea rabinului printr-o metodă „raționalistă”, însă ajunge la concluzii fantastice. Se mai considera și personaj din *Crimele din Rue Morgue*, povestirea din 1841 a lui Edgar Allan Poe, avându-l ca protagonist pe Auguste Dupin. Personaj într-o poveste

imaginată de el însuși, asemănătoare doar incidental cu realitatea, Lönnrot se lasă ademenit într-o capcană urzită din fanteziile sale predilecte – simetria numerelor, geometria locurilor, simbolistica străvezie a unor elemente dispuse în forme menite să-i confirme lui Lönnrot ipotezele sale năstrușnice, rezultat al unor hiperinterpretări. Așa cum observă Matei Călinescu în studiul său despre nuvela lui Borges, aceasta este „o parabola metafizică și mistică și, în același timp, o evidentă parodie”⁹⁸. Subversiv, vocea narativă avertizează că detectivul, deși se considera un raționalist pur, avea tendințe contrare acestei ordini riguroase – „avea în el ceva de aventurier și chiar de trișor”. Această ultimă trăsătură se va dovedi definitorie – „ca un bibliofil sau ca un ebraist” (341), mimând erudiția și formarea într-o tradiție spirituală complexă, Lönnrot îi va oferi inamicului său ascuns și nevăzut, Scharlach, toate instrumentele pentru a-i întinde capcana perfectă: tot mai satisfăcut și încrezător că rezolvă cazul, Lönnrot intuiește că vor fi patru crime, și nu trei, corespunzând celor patru puncte cardinale: unei crime petrecute în nordul orașului îi urmează una petrecută în vest, apoi alta în est, și, deși criminalul îi trimite semne clare că nu va urma o a patra, tocmai prin aceasta îi stârnește orgoliul de a-și valida intuiția că urmează una în sud, unde se duce și, în melancolica vilă Tristele-Roy, își găsește sfârșitul, împușcat de Scharlach, nu înainte ca acesta să îi explice în detaliu cum l-a ademenit și ce cursă i-a întins.

Borges tratează în cheie parodică simbolistica numerelor, trei și patru fiind relevante aici. Prima crimă, petrecută la Hôtel du Nord, se află sub semnul cifrei trei: în trei decembrie, Marcelo Yarmolinsky se cazează, vis-a-vis de suita Tetrarhului din Galileea, posesor al celor mai prețioase safire din lume. Important doar ca abundență ironică, urmează un lung șir de referiri la cifra trei – rabinul participă la cel de-al „Treilea Congres Talmudic”, după ce a tolerat „trei ani de război în Carpați și trei mii de ani de opresiuni și pogromuri” (340) A patra zi, la unsprezece și trei minute, un redactor de la *Yidische Zeitung* îl sună, apoi este găsit înjunghiat. Jocul dintre cifrele trei și patru semnifică alternanța dintre căutarea sacrului și capcanele ce pun în pericol acest parcurs, triada fiind implicată și în simbolistica celor nouăzeci și nouă de Nume ale lui Dumnezeu. Secta Hasidimilor caută cel de-al o sutălea nume al divinității, Numele Absolut, iar bănuiala fantastică a detectivului, dezvăluită la final de Scharlach, este că această misiune implică sacrificii umane. Treviranus, comisarul de poliție, oferă o explicație verosimilă a cazului

⁹⁸ Matei Călinescu, “Adventures of Misreading. Borges’ Death and the Compass. A Commentary”, in *Literary Research/Recherche Littéraire*, vol. 20, nr. 39-40, 2003, p.247.

și intuiește corect că un hoț, dorind să fure safirele Tetrahului, nimerește din greșeală în camera rabinului, acesta vrea să alerteze paza și este ucis. Replica lui Lönnrot, „posibil, dar neinteresant”(341) dovedește interesul detectivului față de ipoteze și interpretări excentrice, chiar dacă hazardate.

O prezență semnificativă este redactorul de la *Yidische Zeitung*, alter-ego ficțional al scriitorului, care de fapt declanșează întreaga acțiune prin telefonul dat lui Yarmolinsky, iar apoi intervine, la fel de important, publicând detalii din anchetă în interviul cu Lönnrot. Descrierea sa – „era miop, ateu și foarte timid” este o trimitere directă la autor, strategia fiind una a reevaluării interacțiunilor dintre instanțele narative, specifică literaturii postmoderne. Tot în acest cadru al jocului textual postmodern, detectivul este cititorul din interiorul ficțiunii, o posibilă oglindire a cititorului real. O altă marcă a autoreferențialității este invocarea titlului cărții *Răzbunarea Cabalei*, una dintre cărțile lui Yarmolinsky, care este de fapt titlul unui eseu scris de Borges.

Cele trei crime implică o succesiune temporală precisă – 3 decembrie, 3 ianuarie, 3 februarie - și o dispunere spațială urmând trei puncte cardinale – nord, vest, și est. Când Trevianus primește, în 1 martie, indicii despre faptul că o a patra crimă nu va mai avea loc, deoarece faptele deja comise alcătuiesc, pe harta orașului, „laturile perfecte ale unui triunghi echilateral și mistic” (344-345), Lönnrot știe că va urma a patra crimă, și va fi comisă în sudul orașului. O busolă și un compas îl vor orienta spre moarte. În 2 martie, siguranța de sine a detectivului îl determină să plece liniștit cu trenul spre quinta Tristele-Roy, acolo unde spera să găsească criminalul și să-l aresteze, înainte ca acesta să comită o crimă în data de patru. Numele lui Dumnezeu, tetragrama ebraică YHWH are patru litere, iar la locul celei de-a treia crime, care de fapt a fost un simulacru (cum corect a intuit, din nou, Treviranus), într-o cameră din taverna Liverpool House, unde criminalul se ascunsese, Lönnrot a găsit într-un dulap tratatul teologic *Philologus hebraeograecus* (1739) de Leusden⁹⁹. A treizeci și treia dizertație (din nou, repetiția lui trei) clarifică durata unei zile pentru evrei – de la apusul soarelui la apusul următoarei zile. În acest mod, data de trei, când au avut loc cele două crime reale și ce-a de-a treia, simulată, s-au petrecut de fapt în data de patru. Un alt instrument al înșelăciunii îl reprezintă inscripțiile de la locul crimei – la

⁹⁹ Johannes Leusden, teolog calvinist olandez, este autorul volumului *Philologus hebraeus* (1656), un tratat de filologie biblică. Borges citează aproape identic din acest text, modificând titlul volumului și subiectul frazei citate; acest joc cu literatura, cu marile ei figuri sau cu nume obscure este una dintre amprente specifice ale scrisului lui Borges.

locul celei de-a doua crime, pe zidul vopsitoriei din vestul oraşului, unde fusese ucis Daniel Azevedo, hoţul ce a ratat jaful şi l-a ucis dintr-o eroare pe Yarmolinsky, cineva scrisese „A doua literă a Numelui a fost articulată”. La taverna lui Black Finnegan, pe când se pregăteau să fugă de la un presupus loc al faptei, unul dintre arlechinii ce-l însoţeau pe Gryphius¹⁰⁰ Ginzburg a mângâlit cu creta pe o tablă „Ultima literă a numelui a fost articulată”. Sentinţa l-a convins pe Lönnrot că şirul crimelor nu s-a încheiat, de unde şi falsele lui presupoziii despre o a patra crimă.

Triste-le-Roy, un loc misterios, o veche vilă aproape în ruină, este locul de întâlnire al celor doi antagonişti uniţi sub semnul culorii roşu. Aşa cum arată şi Matei Călinescu, împreună cu o întreagă tradiţie critică, numele personajelor lui Borges au o semnificaţie importantă, ele codificând trăsături ascunse şi destine invizibile. Numele rabinului Yarmolinsky, prima victimă, începe cu litera Yod, prima literă a tetragramei YHWH şi ce a zecea literă a alfabetului iudaic. Numele lui Treviranus, compus din două cuvinte latineşti – „tres viri”, însemnând „trei bărbaţi”¹⁰¹, un „triumvirat al autorităţii în «La muerte y la brújula»”¹⁰² – trimite la triada profană a nuvelei, alcătuită din Treviranus, Lönnrot şi Scharlach. Cei doi oponenţi, detectivul şi făptaşul, au şi ceva în comun – culoarea roşu, semnificând demonicul, sângele, sacrificiul: în limba germană, „scharlach” înseamnă stacojiu, numele său având o dublă afirmaţie a culorii, Red Scharlach, „red” desemnând în engleză roşul, prezent şi în numele Lönnrot, prin termenul „rot”, în germană însemnând culoarea roşu. Când cei doi se întâlnesc, dată fiind identificarea lor simbolică, unul dintre ei trebuie să moară¹⁰³. Numele protagonistului, însă, are o semnificaţie şi mai adâncă: Borges a avertizat că numele protagonistului său este suedez, prin urmare, trimiterea este, cel mai probabil la medicul şi folcloristul finlandez Elias Lönnrot, rămas în istorie prin faptul că a cules mituri şi legende ale triburilor nordice, reunindu-le în epopeea fondatoare al poporului finlandez, Kalevala. Erezia lui Lönnrot constă însă în ceva şi mai sever – aşezând textele într-o formă unitară, a scris din propria imaginaţie elementele de legătură, punând-şi ireversibil amprenta pe un text transcendent, emblematic pentru spiritul naţiunii finlandeze. Dacă acest prim Lönnrot a fost un eretic al scrisului, personajul lui Borges este

¹⁰⁰ Andreas Gryphius a fost pseudonimul lui Andreas Greif (1616- 1664), poet şi dramaturg baroc, a cărui mare temă în creaţie a fost deşertăciunea vieţii omeneşti.

¹⁰¹ Matei Călinescu, op. cit., p. 248.

¹⁰² John P. Dyson, op. cit., p.156.

¹⁰³ Carter Wheelock, *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*, Oxford, 1977, pp.. 90-91.

un eretic al interpretării. Scrisoarea semnată Baruj Sprinoza, filosof olandez a cărui metodă geometrică (more geometrico) aplicată interpretării nu face decât să evidențieze eroarea fatală în care se află detectivul. Acesta va avea revelația căderii sale în capcană în momentul în care vede cum „luna acelei înserări traversa perdelele de la ferestre. Erau galbene, roșii și verzi. L-a reținut pe loc o amintire bruscă și înspăimântătoare” (346). Amintirea era despre panglicile clovnilor care îl însoțeau pe Gryphius/Ginzburg la taverna lui Black Finnegan (o aluzie la romanul intraductibil al lui James Joyce, considerat de critici drept punctul de pornire al postmodernismului literar, *Finnegan's Wake*).

Întâlnirea finală dintre Red Scharlach și Lönnrot îi revelează detectivului strategia prin care a fost atras în cursă. La Triste-le-Roy, în decorul nocturn al quintei ce aduce, în jocul dintre trei și patru, cifra cinci, detectivul află că Scharlach îl vâna de mult, căutând să-și răzbune fratele, prins și închis cu implicarea lui Lönnrot, în urmă cu trei ani. Numele locului poate fi, de asemenea, interpretat simbolic: deși pare o trimitere la un rege trist și singuratic, semnificația sa e ancorată în termenul „roy” care în dialectul scoțian înseamnă „roșu, roșcovan” (precum numele Rob Roy, care i-a fost dat haiducului Robert MacGregor)¹⁰⁴. „Tristre”, în franceza veche, desemna un „loc de întâlnire” și s-a păstrat în engleză ca „tryst”, însemnând o întâlnire într-un loc anume, la o anumită oră. În engleza modernă, referirea se face mai degrabă la întâlniri amoroase secrete.¹⁰⁵ Triste-le-Roy, este, așadar, locul în care se întâlnesc, într-o ultimă confruntare, Red Scharlach și Erik Lönnrot. Scharlach îi descrie detectivului cum a țesut „un labirint” în jurul său, ale cărui materiale sunt „un ereziolog mort, o busolă, o sectă din secolul al XVIII-lea, un cuvânt grecesc, un pumnal, romburile și vopsitoria” (347). După ce ascultă lunga expunere, Lönnrot îi propune, pentru când îl va ucide „a doua oară”, să-i construiască „un labirint grec, care-i făcut dintr-o singură linie, dreaptă” (348), descriindu-i al doilea paradox al lui Zenon din Elea, având șa bază povestea cu Ahile și țestoasa¹⁰⁶. Într-o interpretare imediată,

¹⁰⁴ John P. Dyson, op. cit., p.158

¹⁰⁵ Idem, ibidem..

¹⁰⁶ Zenon din Elea a fost un filozof grec presocratic din secolul V î.Ch., care a făcut parte din școala filozofică a lui Parmenide. Paradoxul este un enunț contradictoriu, care poate fi argumentat, dar concluziile sunt absurde. Paradoxul despre Ahile și țestoasa este o argumentație ce susține că, dacă eroul Iliadei se ia la întrecere cu o broască țestoasă, dacă broasca va avea un avans față de Ahile, acesta nu o va putea ajunge din urmă niciodată. Raționamentul era că, deși Ahile va încerca să o ajungă, broasca va avea mereu un avans, deoarece ea nu stă pe loc; și, în permanență, ea, fiind în mișcare, va avea un avans față de eroul lui Homer, iar acesta nu o va putea ajunge din urmă. Paradoxul urmează

unui parcurs infinit în spațiu îi corespunde unul infinit în timp. Însă, pentru Lönnrot, timpul s-a sfârșit.

Nuvela abundă în semnificații ce devin evidente la o a doua sau chiar a treia lectură. Scriind despre un cititor imaginar cum se pierde printr-un labirint de semne și cuvinte, Borges își încurajează, implicit, și cititorii să participe la acest joc.

Discuție

1. Ce semnificație are la Borges labirintul?
2. Cum se decelează în nuvelă dualitatea?
3. Ce alte trimiteri culturale, livrești, mai face naratorul?
4. Ce alte tradiții ale genului polițist mai pot fi invocate în legătură cu nuvela lui Borges?
5. Ce semnificație are geometria rectangulară în nuvelă?
6. Cum poate fi citită nuvela în contextul celorlalte scrieri borgesiene despre ficțiune, literatură, citire și interpretare?

Un veac de singurătate

Gabriel García Márquez

Unul dintre cele mai citite romane ale secolului XX, apreciat deopotrivă de un public divers și de critici și specialiști în studii literare, *Un veac de singurătate* (*Cien años de soledad*) este cartea ce a așezat Columbia pe harta marii literaturi a lumii. Publicat în 1967, având un succes instantaneu, așa încât tirajele se epuizau pe loc, fiind nevoie să fie tipărite cu o frecvență săptămânală, romanul lui García Márquez este rezultatul unui travaliu interior ce a durat aproape două decenii. La vârsta de douăzeci și doi de ani face o călătorie, împreună cu mama sa, în orașul natal, Aracataca. Întors de acolo, încărcat de nostalgie și afecțiune pentru imaginea lumii din copilăria sa, García Márquez decide să scrie o istorie subiectivă a familiei sale, o saga căreia i-a dat titlul *La Casa*. În acest proiect niciodată finalizat, orașul său natal avea numele Macondo. În limba bantu, „macondo” înseamnă banană, numele orașului fiind dat de plantația de banane aflată în apropiere. Mult timp, scriitorului i-a rămas în minte acest cuvânt, menținându-i vie dorința de a scrie despre lumea sublimată în amintire a copilăriei. Scriitorul s-a născut în 1927, când încetase „nebunia bananelor” ce cuprinsese Columbia la începutul secolului trecut. În preajma Primului Război Mondial, Aracataca era în pragul colapsului economic, confruntându-se cu exoduri masive, cu inundații catastrofale, infraționalitate și epidemii devastatoare.¹⁰⁷ Compania United Fruit, la care scriitorul face aluzie în roman când elaborează efectele companiei bananiere asupra Macondoului, a atras inițial numeroși muncitori în căutarea unei slujbe, pentru ca apoi să intre în faliment, iar averile nemăsurate apărute rapid din comerțul cu fructe s-au topit în ruină. Legende locale spuneau că bogații de atunci aprindeau candelabre cu bancnote de o sută de pesos, iar în lumina lor dansau femei goale, la petreceri nerușinate.¹⁰⁸ Când s-a născut García Márquez, în 1927, din fastul și excesele acestei lumi a rămas doar amintirea.

¹⁰⁷ Mario Vargas Llosa, “From Aracataca to Macondo”, in *Essays translated from the Spanish, Literature and Arts from the Americas* 3/3, 1970, pp. 129.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*.

Bunica lui Gabriel se strecura în camera lui noaptea și îi șoptea povești din anii marilor seisme sociale și economice ale Columbiei. Mai târziu, în interviuri, scriitorul mărturisea că bunica sa, Tranquilina Iguarán Cotes de Márquez, este povestitorul model al vieții sale, sugerând că ea a fost modelul naratorial al întregii sale opere. Bunicul său, colonelul Nicolás Márquez, a cărui poftă de viață copleșitoare a rămas legendară prin numeroșii fii nelegitimi pe care i-a avut cu mai multe femei în expedițiile sale militare, l-a inspirat semnificativ în scrierea romanului *Un veac de singurătate*. Pentru că avea pe conștiință moartea unui om, bătrânul obișnuia să se oprească în mijlocul străzii, pe când îl ducea pe micul Gabo la circ, și spunea că nimeni nu știe cât de greu atârna corpul unui mort. Această amintire a fost preluată în romanul *Un veac de singurătate*, unde patriarhul familiei Buendía, José Arcadio Buendía, îl ucisese pe Prudencio Aguilar. Mortul îl bântuia, așa încât José Arcadio a decis să treacă munții, unde a descoperit un ținut nou, Macondo. Veteran al războiului de o mie de zile, care a avut loc între 1899 și 1903, colonelul a murit când Gabriel avea opt ani. După acest moment marcant în biografia sa, întreaga familie se mută la Barranquilla, un oraș-port cu deschidere atât la râul Magdalena, cât și la Oceanul Atlantic. Așa cum ironic remarcă Mario Vargas Llosa în eseul său despre García Márquez, scriitorul a urmat, la fel ca mulți alți scriitori latino-americani, cursuri de drept, pe care le-a abandonat în favoarea jurnalismului. A început să lucreze la ziarul *El Espectador* din Bogotá, unde i-au apărut primele scrieri în anul 1946. Așa cum relatează Vargas Llosa, anul 1956 a însemnat pentru scriitor oportunitatea de a trăi o perioadă în Italia, de unde urma să relateze evenimentul marcant al morții Papei Pius al XII-lea. Ca într-un scenariu din romanele sale, acest moment a întârziat mulți ani, iar García Márquez a continuat să trăiască în Europa. Aflat la Paris, scrie (și rescrie de unsprezece ori)¹⁰⁹ a doua carte în care ar fi vrut să poată contura Macondoul din memoria sa, *Colonelului n-are cine să-i scrie*. Prima carte, în care nu reușise să redea intensitatea realului fantastic al marilor romane ulterioare, se intitulează *Vijelia* și a fost publicată de către prietenii lui García Márquez, în timp ce acesta se afla în Europa. În 1957 se întoarce în Columbia și se căsătorește cu Mercedes Barcha, pe care un citator atent o poate identifica în *Un veac...* în personajul farmacistei Mercedes, logodită cu un anume Gabriel. Timp de doi ani locuiește la Caracas, în Venezuela, și practică jurnalismul. În acești ani finalizează volumul *Funeraliile Mamei Mari*, care va apărea în 1962. Llosa atrage atenția că în acest volum începe să se contureze

¹⁰⁹ Ibid., p.130.

dimensiunea magică a satului Macondo. În anii de până la scrierea și apariția romanului *Un veac de singurătate*, García Márquez mai publică *Ceas rău*, primul roman ce își propune, fără să reușească, împlinirea dorinței scriitorului de a readuce în prezentul narațiunii trecutul său subiectiv. Pentru că romanul a apărut cu modificări majore, într-o limbă sterilă, în care García Márquez nu se regăsea, scriitorul are, în anii ce urmează, convingerea că e posibil să nu se mai întoarcă la literatură.

În anul 1965, în timp ce se afla pe drum de la New Mexico la Acapulco, scriitorul columbian are revelația întregului roman *Un veac de singurătate*. Așa cum declara apoi în interviuri, dacă ar fi avut un asistent lângă el, i-ar fi putut dicta pe loc primele pagini, atât de clare îi erau forma și expresia romanului. Timp de un an și jumătate, García Márquez a lucrat la manuscrisul ce însuma la final o mie trei sute de pagini. Romanul a avut un succes remarcabil la public, consolidându-i faima în întreaga lume.

În discuția despre statutul canonic al acestui roman, atât pentru literatura sud-americană, cât și pentru postmodernismul literar, un aspect relevant ține de încadrarea în genul, sau mai bine zis în maniera realismului magic. Alăturare terminologică paradoxală, realismul magic și-a făcut apariția în domeniul artei cu mult înainte de „boom-ul” romanului sud-american. În 1925, criticul de artă Franz Roh îl folosește pentru a caracteriza stilul unor pictori germani. El se referă la stilul unor artiști postexpresioniști care reprezintă în picturile lor aspecte banale ale vieții obișnuite, dar o fac cu mirare și uluire, ca și când acestea ar exista și ar funcționa în lume după ce ar fi apărut din nimic, ca prin magie. Perspectiva era una ce reunește elemente ale realului imediat cu o viziune onirică, revelând calitatea principală a acestui stil de a suprapune două lumi incompatibile, rezultatul fiind o spectaculoasă reconciliere a contrariilor. În eseu său din 1955, Angel Flores spune despre realismul magic că este „un amalgam de realism și fantezie”¹¹⁰. Flores argumentează că ambele dimensiuni au existat în cultura sud-americană cu mult înainte de intrarea termenilor în limbajul culturii al acestor termeni, în opera unor scriitori precum Jorge Luis Borges sau Franz Kafka. În 1948, scriitorul și criticul cubanez Alejo Carpentier a așezat în opoziție realitatea fantastică a Americii Latine cu canonul cultural european, derivate din tradiția opresivă a canonului eurocentric. Acest real extraordinar („lo real maravilloso”) sud-american, în viziunea lui Carpentier este suficient dacă este preluat, el asigurând crearea unei literaturi extraordinare.

¹¹⁰ Angel Flores, „Magical Realism in Spanish – American Fiction”, in *Hispania*, no. 38/1955, p. 189 (187-192).

Gabriel García Márquez este considerat autorul exemplar al acestui mod de a imagina lumea, ca pe un teritoriu în care fantasticul se înserează firesc în banalul cotidian. O altă dimensiune importantă în care se manifestă acest stil creativ este cea politică, romanul *Toamna patriarhului* fiind unul dintre romanele definitorii ale genului. *Un veac de singurătate* este însă romanul paradigmatic al acestui curent, atât pentru că este o carte în care sunt prezente întâmplări suprafirești, recalibrări ale mitului și elemente din folclor, ci și pentru că ea creează o mitologie literară deopotrivă savantă și populară.

Într-un studiu esențial, criticul Roberto González Echevarría invocă o serie de mituri și personaje mitologice prezente în roman: Potopul, cele șapte semne ale Apocalipsei, Paradisul, genealogia familiei Buendía, care pare desprinsă din Vechiul Testament; José Arcadio Buendía amintește de Moise, care și-a condus poporul prin deșert, Rebeca, personificându-l pe Perseu, și frumoasa Remedios, care se ridică la ceruri în mijlocul zilei, luând cu sine în neverosimila ascensiune și cearșafurile aflate la uscat.

Romanul este istoria unei familii de-a lungul a șapte generații, desfășurate pe parcursul a o sută de ani. Singurătatea invocată chiar din titlu este semnul definitoriu sub care se află destinele bărbaților acestui neam. Sensul fundamental al termenului este revelat însă la final. În ultimul paragraf al romanului, naratorul enunță o idee ce va modela interpretarea întregii povești – acestei seminții nu-i este dată „o a doua șansă pe pământ”¹¹¹. Unică și irepetabilă, istoria acestei familii s-a consumat sub timpul și istoria tragică a marilor seisme politice și sociale ce au scris cronica imaginară a Columbiei și Americii Latine, începând cu colonizarea și terminând cu industrializarea și războaiele civile. Genealogia familiei Buendía stă sub semnul înfricat al repetiției aberante a aceluiași. José Arcadio Buendía și Úrsula Iguarán, fondatorii acestei familii, erau veri primari. Terifiată la gândul că vor da naștere unui copil cu coadă de porc (așa cum în trecut se mai întâmplase o dată în istoria acestui neam), femeia refuză relațiile maritale cu bărbatul său și poartă o centură de castitate. Vestea nefirească se răspândește în comunitate ca o miasmă otrăvită. Într-un moment înfierbântat, la luptele de cocoși, nesăbuitul Prudencio Aguilar îi aruncă lui José Arcadio un reproș rușinos – cocoșul său e mai curajos decât s-a dovedit el cu propria nevastă. Pierzându-și mințile de furie, José Arcadio îl ucide și își obligă nevasta să își îndeplinească datoria până la capăt. Familia își începe existența cu un incest și o crimă, la fel ca narațiunile fundamentale

¹¹¹ Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*, trad. Mihnea Gheorghiu, Editura Minerva, București, 1974, p. 452.

ale tragediei grecești, aflate la temelia canonului cultural european. Căderea în istorie are loc însă, abia peste un veac, când, într-adevăr, se va naște un copil cu coasă de porc, cu o piele precum pergamentul pe care s-au scris, timp de secole, cronici, cărți de învățătură, povești, tratate și legi. Un întreg discurs ordonator, o posibilă referire directă la administrația colonială ce a pângărit paradisul Americii de Sud de dinainte de Columb, se află în alegoria acestei piei a nefericitului prunc malformat, mort la naștere alături de mama sa, Amaranta Úrsula. Legitimi, nelegitimi sau adoptați, copiii familiei sunt ținuti într-o legătură strânsă de figura maternă tutelară, Úrsula. Atracția fatală a celor din familia Buendía către incest are drept fundament refuzul lor de a ieși din matricea aurorală a satului Macondo și de a-și amesteca sângele cu lumea exterioară. Invazia acesteia nu poate fi însă oprită. Încet, insidios, lumea din afara paradisului suspendat în afara istoriei pătrunde în Macondo, îl contaminează, strivindu-i iluziile și inocența.

S-a scris mult despre incipitul romanului, parte definitorie a oricărei capodopere. Așa cum arată Harold Bloom în importantul ghid de studiu dedicat romanului lui García Márquez, „un incipit impetuos e dezideratul oricărui scriitor ambițios”¹¹² Un astfel de debut are rolul de a transpune cititorul într-o altă lume, creată după legile și structura fanteziei, așa cum se întâmplă în cazul unor mari scriitori, precum Tolstoi sau Dickens.¹¹³ Nu întâmplător, personajul care își face primul apariția, ca prin magie, este colonelul Aureliano Buendía, imaginat după chipul și asemănarea legendarului bunic al lui García Márquez. Încă din prima frază, romanul tinde spre limbajul esențial și limpede al marilor mituri:

„Mulți ani după aceea, în fața plutonului de execuție, colonelul Aureliano Buendía avea să-și amintească de după-amiaza îndepărtată, când tatăl său l-a dus să facă cunoștință cu gheața. Macondo era pe atunci un cătun cu vreo douăzeci de case din lut și trestie, clădite la marginea unui râu, ale cărui ape diafane alunecau prin albia cu pietre lucioase, albe, enorme, ca niște ouă preistorice. Lumea era atât de recentă, încât multe lucruri nici nu aveau încă nume iar pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul”(1).

Incipitul generează o necesară suspensie a timpului istoric, printr-o strategie ce intersectează o prolepsă, un salt în viitor – „mulți ani după aceea” și o analepsă, o întoarcere într-o durată deja trecută – „avea să-și amintească

¹¹² Harold Bloom (ed.), *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*, Chelsea House, New York, 2006, p. 33.

¹¹³ Idem, *ibidem*.

după-amiaza...” Într-un timp anistoric, „pe atunci”, Macondo era un cătun restrâns, construit cu materiale primitive, preluate direct din natură și procesate minimal, așezat „la marginea unui râu”, pregătind expediții și întâlniri cu lumea exterioară ce îi vor grăbi prăbușirea. Pietrele imense amintesc de ere ale monștrilor tereștri, trăind înainte de apocalipsa ce le-a adus sfârșitul, însă ele, fiind „preistorice”, sugerează și un alt sens al termenului, diferit de cel referitor la erele geologice. Preistoria Americii de Sud mai este și istoria ei dinainte de Columb, neintegrată procesului violent al colonizării, o istorie autoreflexivă, independentă în raport cu istoria consemnată în cronică, aparținând unui timp neintegrat în cursivitatea liniară a istoriei Europei Occidentale. „Lumea era atât de recentă” pentru că Geneza e un proces continuu și nu poate fi curmat decât de cădere, de pierderea Paradisului; această lume nu avusese timp să intre în istorie, ci rămăsese suspendată în ciclicitatea mitului, acolo unde generațiile se nasc și se sting, părând că au aceleași vieți și aceleași destine. În această lume limbajul e primitiv, e semn și gest copilăresc, pentru că limbajul și narațiunea sunt instrumente ale memoriei, dovedind intenția de a conserva trecutul, de a-l transforma în poveste și amintire. Suprapunerea esențială dintre cuvinte și lucruri, necesară dinamicii universale a lumii, era încă un proces neîncheiat.

Într-adevăr, așa cum a scris un alt sud-american celebru, Carlos Fuentes, „Macondo începe să prolifereze cu amplexarea unui Yoknapatawpha columbian”¹¹⁴. Influențele cele mai pregnante pe care García Márquez le-a invocat în interviuri sunt Faulkner (cea mai evidentă, de altfel), Kafka (de la care a preluat relatarea unor aspecte fantastice, bizare, pe cel mai firesc ton) și Joyce. În figura magului țigan călător Melchiade, un cititor pasionat poate descoperi profilul argentinianului Borges, maestru al labirinturilor și al miturilor rescrise în cod modern. Așa cum cititorului i se sugerează spre finalul romanului, Melchiade, autorul manuscrisului în sanscrită dezvăluind istoria familiei Buendía este naratorul ce urzește firul poveștii; vocea lui se confundă cu cea a naratorului, iar manuscrisul său se contopește cu textul aflat în fața cititorului. Melchiade mai amintește și de povestitorul din textul sacru al Bibliei, Iehovistul, una dintre sursele Pentateuhului, primele cinci cărți ale Bibliei.¹¹⁵

Romanul se desfășoară între Geneză și Apocalipsă, structurând în interiorul narațiunii istoria familiei Buendía, care se reflectă în destinul așezării Macondo, la rândul său reflectând destinul Columbiei, al Americii Latine și al

¹¹⁴ Carlos Fuentes cit, în Bloom, op.cit., p. 7.

¹¹⁵ Vezi Bloom, op. cit., p. 7

întregii umanități. Așa cum Borges imaginează o lume cuprinsă într-un text în *Tlön Uqbar, Orbis Tertius*, García Márquez instituie prin Macondo un teritoriu în care legile lumii exterioare sunt privite cu uimire, nu de puține ori ca niște fenomene magice.

José Arcadio Buendía, cel etern fascinat de știință și de alchimie, privește uluit cum, într-o primăvară, când în Macondo veneau ȝiganii, în frunte cu căpetenia lui, Melchiade, „un ȝigan voinic, cu barbă stufoasă și cu mâini de vrăbioi” (1), aceștia au adus cu ei magneții, prezentându-i ca pe „a opta minune a înțelepților alchimiști din Macedonia” (ibid.) și făcând un spectacol pe care toată suflarea satului l-a privit mută de uimire: Melchiade „trecea din casă în casă, trăgând după sine doi drugi de metal și toată lumea fu cuprinsă de groază văzând cum căldările, sobele, cleștele și spirtierele cădeau singure de a locurile unde se aflau, cum crapă lemnăriile din cauza cuielor și șuruburilor care încercau cu disperare să se smulgă din ele...” (ibid.) Acest moment, primul din roman în care apare Melchiade, este parte din incipit și este o mostră ideală a realismului magic al lui García Márquez. Un fenomen fizic obișnuit, precum magnetismul, este prezentat ca minune a lumii, iar oamenii din Macondo, izolați de lume și naivi, priveau demonstrația ca pe un număr de magie. Infiltrați în fibra și în spiritul satului Macondo, ȝiganii vor reveni ciclic, iar Melchiade, despre care circulă legende și povești incredibile, se va întoarce din moarte și se va afla mereu în miezul poveștii, ca adevăratul narator al romanului.

Multe dintre edițiile romanului *Un veac de singurătate* sunt însoțite de un arbore genealog al familiei Buendía, deoarece, în cele șapte generații care se succed până la momentul Apocalipsei, numele se repetă, și, după cum observă figura maternă centrală, Úrsula, se repetă și caracterele:

„În lunga istorie a familiei, repetarea stăruitoare a numelor îi îngăduise să tragă concluzii care păreau hotărâtoare. În timp ce Aurelienii erau închiși, dar perspicaci, cei care purtau numele de José Arcadio erau impulsivi și întreprinzători, însă marcați cu un semn tragic. Numai în cazul lui José Arcadio Segundo și Aureliano Segundo clasificarea se dovedi imposibilă” (199).

Timpul, a cărui ciclicitate mitologică se va sfârși odată cu uraganul catastrofal ce va distruge satul, pare a avea sincope, întoarceri, stagnări. Úrsula, care parcurge un ciclu vital complet, întorcându-se la stadiul de copil mic, purtată de mâini de urmașii cei mai tineri ai familiei, observă acest lucru: „— Cunosc toate acestea pe de rost, strigă Úrsula. Parcă s-ar învărti timpul în loc și parcă ne-am fi reîntors la început” (213). De asemenea, când peste Macondo se abate o ploaie care durează „patru ani unsprezece luni și patru

zile” (342), oamenii trăiesc o deznădejde mortală, pentru că timpul nu mai putea fi măsurat, perceput, înțeles, ci se scurge fără noimă, dizolvat sub ploaia ce părea eternă:

„Aureliano Segundo se întoarse acasă cu cuferele sale, convins că nu numai Úrsula, ci toți locuitorii din Macondo așteptau să înceteze ploaia pentru a muri. Îi văzuse întrecere șezând în odăile de primit oaspeți, cu privirea pierdută, cu brațele încrucișate, simțind cum trece timpul scurgându-se dintr-o dată, un timp lăsat în voia lor deoarece era inutil să-l divizezi în luni și în ani, în zile și ceasuri, când nu se putea face altceva decât să contempli ploaia” (349).

Locul în care timpul pare că stă pe loc este arhiva lui Melchiade din casa familiei Buendía. Acolo se află un manuscris ininteligibil pentru neinițiați, dar și alte texte importante, precum povestea celor *O mie și una de nopți* sau Enciclopedia engleză. Încăperea, în care nu a mai intrat nimeni de la moartea lui Melchiade (acesta va reveni, însă, supranatural), părea proaspăt îngrijită, fără praf, încât dădea impresia că a fost de curând locuită. Aici, timpul pare a avea altă dinamică, în contradicție cu logica și recurența timpului mitic, determinante în roman.

Așa cum observă Roberto Gonzalez Echevarria¹¹⁶ într-un studiu esențial despre romanul lui García Márquez, acesta are două mari dimensiuni, determinate pe de o parte de subiectul central, istoria familiei Buendía, și pe de altă parte de povestea ascunsă, dezvăluită abia la final – „arhiva” lui Melchiade din casa Buendía, unde se afla manuscrisul ce conținea, sub formă de cronică și profeție, istoria familiei. Aureliano Segundo va fi primul care investighează îndeaproape camera lui Melchiade, însă cel ce va descifra manuscrisele este Aureliano Babilonia, martor la sfârșitul Macondoului și al familiei. Copilul cu coadă de porc, născut din relația incestuoasă a Amarantei Ursula cu nepotul său, Aureliano, este mort, purtat de furnici, încheind complicata genealogie a familiei. Vijelia ce se arată tot mai puternică, începe să distrugă totul în jur. Aureliano Babilonia descifrează în manuscrisul lui Melchiade atât trecutul, cât și prezentul și viitorul, privindu-și întreaga existență ca și când s-ar fi privit „într-o oglindă de cuvinte” (432). Aici, influența lui Dante este evidentă¹¹⁷. În Paradisul, ultima parte a *Divinei Comedii*, Dante își întâlnește un străbunic, pe cruciatul Cacciaguida, care îi spune lui Dante să privească în oglinda în care se reflectă toate cele ce sunt, pentru că acolo se află o formă a absolutului. Dante

¹¹⁶ Roberto González Echevarria, “Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive”, *MLN* Vol. 99, No. 2, (Mar., 1984), p. 371.

¹¹⁷ V. Bloom, p. 10

ilustrează „oglanda de cuvinte” ca pe o lumină incandescentă „într-un triunghi, la fel tu vezi-naime/ce va să fie, contemplând lucoarea/ce vede tot, supremul nost’ părinte”¹¹⁸.

Romanul lui García Márquez, de o bogăție stilistică și o suplețe dinamică rare, este emblematic pentru literatura sud-americană prin autenticitatea motivației subiective ce stă la baza sa ca intenție. Realismul magic este în matricea lui ideală: în roman. personajele amintesc de eroi mitologici, de frumuseți din altă lume, peste sat se abate ploaia ca un diluviu, Remedios cea minuna de frumoasă se ridică la ceruri, José Arcadio Buendía înnebunește, Aureliano face bijuterii pe care îi topește și o ia de la capăt. Niciun studiu despre acest roman nu trebuie însă să piardă din vedere însă calitatea ce-i va asigura succesul la public – plăcerea deplină a lecturii,

Discuție

1. Ce legătură poate fi între realismul magic și postcolonialism?
2. Discutați rolul femeilor în roman.
3. Ce strategii narrative implică scriitorul în conturarea relației lui José Arcadio Buendía cu Melchiade?
4. Ce alt roman sud-american din lecturile proprii poate intra în dialog cu acest roman?
5. În ce măsură *Un veac de singurătate* poate fi citit ca un roman despre copilărie?
6. Ce rol are fascinația științifică a personajelor în contextul istoriei Americii Latine?
7. Ce semnificație are insomnia ?

¹¹⁸ Dante, *Divina comedie*, trad. Eta Boeriu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p.628.

Bibliografie

- Anders, Günther, *Kafka - Pro und Contra. Die Prozess-Unterlagen*, München, C. H. Beck, 1951.
- Anderson, Mark M., "Sliding Down the Evolutionary Ladder? Aesthetic Autonomy in «The Metamorphosis»" în Harold Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Metamorphosis*, Infobase Publishing, New York, 2008.
- Arendt, Hannah, "Franz Kafka: a Revaluation" în vol. *Essays in Understanding. 1930-1954*, ed. Jerome Kohn, Harcourt Brace & Company, New York.
- Bloom Harold (ed.), *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*, Chelsea House, New York, 2006.
- Bloom, Harold (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Metamorphosis*, Infobase Publishing, 2008.
- Borges, Jorge Luis, *Moartea și busola*, în *Opere*, vol 1, Editura Univers, București, 1999.
- Călinescu, Matei, "Adventures of Misreading. Borges' Death and the Compass. A Commentary", în *Literary Research/Recherche Littéraire*, vol. 20, nr. 39-40, 2003, pp.247-257.
- Coles, Robert, "On Kafka's Metamorphosis", în *The Mind's Fate: A Psychiatrist Looks at His Profession*, Boston, Little Brown, 1995.
- Corngold, Stanley, "Metamorphosis of the Metaphor", în Harold Bloom (ed.), *Kafka's The Metamorphosis*, Chelsea House, 1988.
- Corngold, Stanley, *Franz Kafka, The Metamorphosis*, translation, background and contexts by Stanley Corngold, W.W.Norton & Company, New York, London, 1996.
- Dante, *Divina comedie*, trad. Eta Boeriu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
- Derrida, Jacques, "Before the Law", în *Acts of Literature*, New York, Routledge 1992, pp. 194-206.
- Dyson, John P. , "On Naming in Borges' 'La muerte y la brújula'", în *Comparative Literature*, vol. 37, nr. 2, Primăvara 1985, p. 140-168.
- Euripide, *Bachantele*, în vol. *Bachantele*, trad. de Alexandru Pop, Editura Pentru Literatură, 1965.
- Flores, "Magical Realism in Spanish – American Fiction", în *Hispania*, no. 38/1955, pp.187-192.
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 10 - *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Editura Trei, București, 2009.

- Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust: dialog între civilizații, dialog între generații*, antologie, cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, Editura Meridiane, București, 1978.
- García Márquez, Gabriel, *Un veac de singurătate*, trad. Mihnea Gheorghiu, Editura Minerva, București, 1974.
- Gilman, Sander L., *Franz Kafka, the Jewish Patient*, Routledge, New York, 1995.
- González Echevarría, Roberto, "Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive", *MLN* Vol. 99, No. 2, (Mar., 1984), pp. 358-380.
- Hartmut Binder, "The Metamorphosis: The Long Journey into Print", în vol. *Franz Kafka, The Metamorphosis*, translation, background and contexts by Stanley Corngold, W.W.Norton & Company, New York, London, 1996.
- Heller, Erich, *The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought*, GB: Bowes and
- Kafka, Franz „Scrisoare către tata”, în vol. *Scrisori postume și fragmente II*, Editura RAO, București.
- Kafka, Franz, „Metamorfoza” în vol. *Opera antumă*, Editura RAO, București, 1996.
- Kafka, Franz, „Verdictul”, în vol. *Opera antumă*, Editura RAO, București, 1996.
- Kafka, Franz, *Opere complete – Scrisori*, Editura Univers, 1998.
- Kafka, Franz, *Opere complete 3. Jurnal*, Editura Univers, 1998.
- Kafka, Franz, *Opere complete 5. Scrisori către Felice*, Editura Univers, București, 1999.
- Kafka, Franz, *Opere complete 6. Scrisori către Milena*, Editura Univers, București, 2000.
- Kafka, Franz, *Procesul*, traducere de Gellu Naum, Editura RAO, București, 1994.
- Mann, Thomas, *Moartea la Veneția*, trad. de Lazăr Iliescu și Al. Philippide, București, Editura pentru Literatură, 1965.
- Mann, Thomas, *Gesammelte Werke*, vol. XI, Fische, Frankfurt, 1974.
- McClain, William H., "Wagnerian Overtones in 'Der Tod in Venedig'", *Modern Language Notes* 79, 1964, pp. 487-88.
- Mihăilescu, Călin Andrei, "Pure Line. An Essay in Borgermeneutics", în *Semiotica*, nr. 140, 1/4, 2002, pp. 141-152.
- Peters, Francis E., *Termenii filozofiei grecești*, Humanitas, București, 1997.
- Platon, *Banchetul (Despre dragoste)*, în vol. *Platon, Banchetul, Marsilio Ficino. Asupra iubirii*, Editura de Vest, Timișoara, 1992, trad. C. Papacostea.
- Platon, *Phaidros [sau Despre frumos: dialog etic]*, în vol. *Opere IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, trad. Gabriel Liiceanu.
- Robertson, Ritchie, *Classicism and Its Pitfalls: Death in Venice*, în vol. *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, ed. Ritchie Robertson, Cambridge University Press, 2004.
- Robertson, Ritchie, *Introduction*, în *Franz Kafka, The Trial*, Oxford University Press, 2009.
- Rowe, Michael "«Metamorphosis»: Defending the Human", *Literature and Medicine* 21(2), pp. 264-280.

- Rowe, Michael, *The Book of Jesse: A Story of Youth, Illness and Medicine*, Francis Press, 2002.
- Ryan, Simon “Franz Kafka’s «Die Verwandlung»: Transformation, Metaphor, and the Perils of Assimilation”, în Harold Bloom (ed.), *Franz Kafka. Bloom’s Modern Critical Reviews*, Infobase Publishing, New York, 2010.
- Sokel, Walter “Kafka’s «Metamorphosis»: Rebellion and Punishment”, *Monatshefte*, vol. 48, no. 4, aprilie-mai 1956.
- Sokel, Walter H., *The Myth of Power and the Self*, Wayne State University Press, Detroit, 2002.
- Vargas Llosa, Mario, “From Aracataca to Macondo”, in *Essays translated from the Spanish, Literature and Arts from the Americas* 3/3, 1970, pp. 129-142.
- Wheelock, Carter, *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*, Oxford, 1977, pp. 90-91.

Imprimat la
Tipografia Universității de Vest
Calea Bogdăneștilor nr. 32A
300389, Timișoara
E-mail: editura@e-uvv.ro
Tel.: +40 256 592 681

Acest caiet de seminar li se adresează atât studenților Facultății de Litere, Istorie și Teologie, cât și cititorilor interesați de autorii abordați în cadrul disciplinei literatură comparată. Având o dublă miză – didactică și interpretativă, prezentul volum este un instrument util în studiul literaturii moderne de secol 20.

ISBN 978-973-125-781-5

