Rodica GRIGORE

Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere şi Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts

Semnificaţiile măştii în romanele lui Kobo Abe

The Meanings of Mask in Kobo Abe's Novels

This essay analyses the importance of different sort of disguise strategies in Kobo Abe's fiction. Considered one of the most significant contemporary Japanese novelists, Abe creates a hallucinatory universe, populated with characters that find in mask a perfect strategy of living (and even of surviving). Expression of the well-known literary theme of the double, mask, as well as mirror, offers a new kind of reality that puts into question the very essence of contemporary human condition.

Keywords: Japanese modern fiction, mask, identity, mirror, alienation, solitude

Institution's address: B-dul Victoriei, nr. 5-7, Sibiu, 550024, România, tel: +40-(269) 21.55.56, fax: +40-(269) 21.27.07, e-mail: *litere@ulbsibiu.ro*, web: http://litere.ulbsibiu.ro

Personal e-mail: *rodica_grigore@yahoo.com*

Dacă, cel puţin în spaţiul cultural occidental, orice discuţie referitoare la o teorie – în sensul cel mai larg, desigur – a romanului începe, în majoritatea covârşitoare a cazurilor, cu dezbateri mai mult sau mai puţin aprinse în legătură cu denumirea însăşi a acestei specii literare, în Japonia lucrurile se prezintă cu totul altfel. Din mai multe motive, având, fiecare, o anume însemnătate; căci literatura niponă nu poate fi corect analizată prin simpla aplicare, la nivelul textelor care o compun, a grilelor de lectură cu care cititorul european este, poate, mult prea obişnuit. În primul rând, trebuie să avem în vedere faptul că, aşa cum afirma un foarte bun cunoscător al problemei, Donald Keene, „romanul are, în Japonia, o istorie mai lungă decât în orice altă ţară, precum şi, uneori, culmi rar atinse aiurea."

Odată cu restauraţia Meiji, din 1868, Japonia va porni pe calea modernizării literare, având drept model de bază civilizaţia europeană. Aceasta e perioada când creează mari romancieri cum sunt, între alţii, Jun'ichiro Tanizaki, Yasunari Kawabata ori Yukio Mishima. Abia acum, în această epocă, proza va depăşi, în sfârşit, inferioritatea de care păruse a suferi veacuri de-a rândul şi va atinge un nivel cel puţin egal, dacă nu chiar superior poeziei, considerată, multă vreme, a fi arta supremă a cuvântului în Japonia. Prin literatură japoneză modernă se înţelege, de obicei, literatura scrisă în Japonia după 1868, an în care, prin Restauraţia Meiji, s-a produs o mare schimbare politică, regimul Tokugawa, care durase doua sute de ani fiind, în cele din urmă, abolit, readucându-se, astfel, în centrul puterii, tronul imperial, mult timp eclipsat. Se vor produce importante modificări estetice, scriitorii acestei perioade căutând să ignore cât mai mult şi cât mai clar cu putinţă moştenirea culturală a epocii anterioare care se condusese după principiul „Răsplăteşte virtutea şi pedepseşte răul", deoarece, afirmând, în diverse articole programatice, că proza nu trebuie să fie nici frivolă şi nici didactică, ci să caute să redea problemele umane în termeni realişti au exercitat, prin aceasta (şi numai prin aceasta) o adevărată critică. În plus, impactul culturii occidentale, introdusă acum, prin numeroase traduceri, în mod masiv în Japonia, a fost de natură să-i facă, pe unii scriitori, să nu se mai simtă tocmai în largul lor în propria ţară, iar această stare de tensiune, mai mult sau mai puţin vizibilă, reprezintă una dintre constantele literaturii nipone din ultimul secol. Se va depăşi, astfel, chiar dacă cu unele greutăţi, literatura anterioară, a „uşilor închise" din perioada Tokugawa. Desigur, este cunoscut faptul că, nu o dată, diferenţele dintre viziunea morală a acestor scriitori şi societatea în care trăiau şi creau se va încheia cu un eşec, alienarea fiind, pentru unii creatori, preţul pe care l-au plătit, adesea singura soluţie găsită fiind sinuciderea, iar exemplele lui Kawabata sau Mishima, ca să ne oprim doar la acestea două, sunt edificatoare în acest sens.

Există, însă, şi preocupări teoretice în această perioadă, exemplul cel mai edificator fiind al lui Tsubouchi Shoyo, cel care publică, în 1885, lucrarea *Esenţa romanului*. Problema ridicată de autor era, în

primul rând, aceea a necesității depășirii limitelor literaturii lipsite de valoare a vremii, printr-o serie de scrieri diferite, aflate pe o altă treaptă calitativă. Soluția propusă era acceptarea influențelor occidentale și abandonarea vechii concepții care privea proza doar ca pe un instrument didactic. Desigur, cerințele amintesc, pe alocuri, celebra doctrină a artei pentru artă, numai că autorul nu se mulțumește doar cu îndemnul adresat scriitorilor de a depăși închistarea specific niponă, ci dorește, de asemenea, adoptarea unor forme literare noi, considerate superioare în complexitate față de acele cultivate secole de-a rândul în Japonia. Producția literară a epocii Meiji a fost imensă din punct de vedere cantitativ, numai că o bună parte a ei nu mai prezintă, azi, nici un interes estetic, multe din creațiile perioadei fiind simple adaptări ale unor celebre texte occidentale.

Literatura niponă nu pornește de la noțiunea de *mimesis* cu toate înțelesurile și interpretările care s-au dat acesteia de la Aristotel la Erich Auerbach; de aceea, scriitorii de aici nu urmăresc doar portretizarea „rotundă" a personajelor și nici dimensiunile exclusiv psihologice ale acestora. Iar dacă Yasunari Kawabata este „cel mai tradițional scriitor nipon modern", nici alți autori formați la începutul secolului trecut (Jun'ichiro Tanizaki sau Yukio Mishima) nu se îndepărtează prea mult de tradiție. Va fi nevoie de afirmarea reprezentanților noii generații, cei care încep să scrie la sfârșitul anilor '50 ai secolului XX, mai ales Kenzaburo Oe, Kobo Abe și Haruki Murakami, pentru a exista premisele reale de trecere la ritmurile sensibilității moderne, ajunse în Japonia pe filieră ocidentală.

Privit, nu o dată, drept unul dintre cei mai influenți autori japonezi ai ultimelor decenii, Kobo Abe, afirmat, deopotrivă ca prozator, dramaturg, critic literar și fotograf, se raportează mereu, în mod deliberat, la literatura occidentală modernă, mai cu seamă la opera lui Franz Kafka, fapt evident în mai toate romanele sale, de la *Femeia nisipurilor* (1962) la *Chip străin* (1964) sau *Harta arsă* (1967); dar și la scrierile lui Albert Camus sau Samuel Beckett, apropiindu-se de literatura absurdului și prin activitatea sa regizorală, care își pune amprenta asupra prozei pe care o scrie el însuși, străbătută de tema identității și a crizei profunde în care s-ar afla societatea modernă.

Romanul *Chip străin*[1] nu se abate nici el prea mult de la modelul impus deja de scriitor și adoptat și de alți autori niponi: la fel ca și în *Femeia nisipurilor*, Kobo Abe creează aici un univers oniric și halucinant, kafkian de-a dreptul, și, la fel cum procedase Kenzaburo Oe în *O experiență personală*, alege narațiunea la persoana întâi, singura în stare să redea experiențele-limită din viața personajelor. Vom avea în față, așadar, pe de o parte, relatarea situațiilor trăite de narator, un om de știință desfigurat în urma unui experiment eșuat, iar pe de altă parte, ca un soi de complement al mărturisirii acuzatoare adresate soției lui, și o serie de marginalii și de glose, încercând să surprindă aspectele care scăpau la prima analiză, nu o dată rece, asemănătoare în mod voit stilului științific. Că avem de-a face cu un roman de-a dreptul kafkian este evident de la bun început, căci ce altceva sunt amănuntele incluse în text – sanatoriul doctorului K., labirintul orașului pe care naratorul îl străbate parcă la infinit fără a ajunge la destinație – decât trimiteri la *Procesul*, *Castelul* sau *Metamorfoza* lui Kafka. Mai ales la acest din urmă titlu, căci naratorul se percepe pe sine însuși ca monstruos, iar singura soluție pe care o găsește pentru a rezolva înstrăinarea față de soția sa va fi construirea unei măști – foarte elaborată, o mască perfectă. Prin urmare, el identifică un cetățean dispus să-și vândă chipul – a se citi imaginea feței, cu scopul realizării unui mulaj, iar naratorul va deveni, încetul cu încetul, altcineva, ajungând chiar să se prezinte drept fratele bărbatului cu fața bandajată care închiriase un mic apartament la periferie pentru a-și putea desăvârși experimentul. Problemele încep însă imediat ce el își pune masca pe chip, deoarece aceasta are tendința – sau el are senzația... – că acest obiect acționează din proprie inițiativă, și-și folosește puterea de convingere mai cu seamă cu scopul de a seduce. Astfel încât, planul inițial se modifică fundamental, naratorul sau masca sa dorindu-și doar să-și seducă propria soție, făcând-o să creadă că se întâlnește cu altcineva. Nou și inedit caz de Mister Jekyll și Doctor Hyde, dar, cumva, și o prelucrare a unei vechi teme literare, cu deosebirea că, aici, omul nu-și pierde umbra, ci chipul. Semn foarte important, acesta din urmă, că autorul creează un adevărat text în oglindă, fiecare ipostază a naratorului nefiind altceva decât o reflectare a unei părți a sinelui. Astfel că, din alegorie existențială, *Chip străin* devine studiu psihologic extrem de subtil, aducând în discuție nu doar tema identității, ci și imposibilitatea comunicării, singurătatea omului într-un univers pe care el îl receptează ca agresiv și alienant. Și, deopotrivă, o nouă și neașteaptată abordare a temei dublului, desigur în alt sens decât o făcea Poe în *William Wilson* dar la fel de convingătoare. Abe privește totul "through the looking glass", tocmai cu scopul de a descoperi – sau de a-și face personajele să descopere – ce se află dincolo de oglindă și, mai cu seamă, dincolo de mască, subtilă sugestie a unei ratate căutări de sine pe care o trăiește naratorul, și care reprezintă și o inițiere, în măsura în care orice asemenea experiență (completată cu permanentele călătorii ale personajului) este astfel, chiar dacă rezultatele nu vor fi cele așteptate.

Cititorul are în față, apoi, o lume dominată, după cum textul sugerează la tot pasul, de o adevărată viziune a vidului. Dar dacă, vorbind despre acest aspect prezent și în propriile sale romane, Yasunari Kawabata, marele prozator al erei Showa, afirma că acesta nu seamănă, totuși, absolut deloc cu golul occidental, ci e mai degrabă reversul ("Discipolul Zen se îndepărtează

de sine şi intră în lumea nimicului. Acesta nu e nimicul sau golul occidental. E, mai degrabă, reversul, un spirit universal în care orice comunică liber cu orice, depăşind graniţe, fără limite. Adevărul consta în alungarea cuvintelor, este dincolo de cuvinte." Deci, bucuria vidului, *kyomu no arigatasa*, este chiar expresia care se potriveşte cel mai bine pentru a caracteriza opera lui Kawabata, cel care, în discursul de acceptare a Premiului Nobel pentru literatură, continua: „Aici avem vidul, nimicul Orientului. Operele mele proprii au fost descrise ca opere ale vidului, dar acesta nu trebuie confundat cu nihilismul occidental. Fundamentul spiritual s-ar părea că e complet deosebit."[2]), la Kobo Abe lucrurile se prezintă cu totul altfel, în *Chip străin*, totul devenind înstrăinare, singurătate, alienare. Se întâmplă aşa tocmai pentru că strategia aleasă de narator este aceea a mascării şi deghizării. Pentru că se ştie că, în general, masca nu modifică personalitatea celui ce o poartă, fapt care ar da de înţeles că sinele e imuabil şi neafectat de acest tip de manifestări contingente. Numai că primejdia există, fiind evidentă în cazul cărţii de faţă, căci vrând să prindă forţele altcuiva în capcanele chipului său – aşa cum procedează naratorul – purtătorul măştii va deveni, la rândul său, posedat pe de-a-ntregul de Celălalt. Pentru că, deşi în numeroase texte masca este simbolul identificării, ea se dovedeşte în stare a provoca adevărate drame, Kobo Abe înscriindu-se în această direcţie, căci naratorul său se identifică într-atâta cu masca sa perfectă, încât nu mai reuşeste să şi-o scoată de pe chip, transformîndu-se, astfel, el însuşi, într-o imagine reprezentată.

În plus, autorul se raportează – dar într-un cu totul alt mod decât cel pe care îl alegeau predecesorii săi Kawabata sau Mishima, la o experienţă specifică spaţiului cultural nipon, şi anume teatrul Nō. Căci, dacă naratorul din *Chip străin* îşi doreşte o mască perfectă, nu trebuie să uităm că denumirea însăşi a acestui tip de spectacol teatral (reprezentat cu măşti, atenţie...) înseamnă tocmai *desăvârşire*. E ciudat cum această adevărată axă a textului a fost uneori trecută cu vederea în interpretările critice, cu toate că naratorul însuşi se raportează la acest tip de spectacol, mai cu seamă în ceea ce priveşte implicaţiile noului său chip, ale măştii, cu alte cuvinte. La fel ca în teatrul Nō, unde reprezentaţia este susţinută de un actor principal, *shite,* („cel ce face") şi de unul secundar, *waki,* („cel de alături"), şi în acest roman întâlnim puţine personaje, şi încă şi mai puţine sunt descrise amănunţit. Structura Nō este înţeleasă, în general, ca parabolă a căutării de sine, interpretare tratată cumva *à rebours* în romanul lui Kobo Abe. Iar finalul cărţii demonstrează, exact în acest spirit, că starea la care ajunge naratorul nu mai este echivalentul unei ţări a minunilor, ci dimpotrivă, spaţiu al coşamrului şi al singurătăţii din care nu mai există scăpare. Se întâmplă aşa iar strategia romancierului este, în mod cu totul deliberat, una mascată, a intenţiei „secunde", tocmai pentru că, în fond, marea lecţie oferită de literatura japoneză în ansamblu constă, după cum spunea Octavio Paz, în afirmarea faptului că „adevărata iluminare este non-iluminarea".

Apărut în anul 1974, romanul *Bărbatul-cutie*[3] urmează şi el modelul deja analizat. Avem de-a face, din nou, cu un text în care naratorul ajunge să se perceapă pe sine însuşi ca fiind altfel, diferit de ceilalţi, iar soluţia pentru a rezolva înstrăinarea va fi, ca şi în *Chip străin*, construirea unei măşti. Dar una reprezentată, acum, de o cutie de carton pe care va alege s-o poarte tot timpul pe cap, apoi chiar să-şi părăsească locuinţa şi să trăiască pe străzile marelui oraş, adică în cutia care-i va ţine loc şi de mască, dar şi de casă. Evident, problemele încep imediat ce bărbatul adoptă complet neobişnuita mască, transformându-se în bărbat-cutie, deoarece aceasta are tendinţa – sau el are senzaţia... – că acest obiect îi determină, din acea clipă, şi comportamentul. Iar în peregrinările sale, el va întâlni mai mulţi bărbaţi-cutie decât şi-ar fi imaginat că pot exista, dar şi oameni aparent obişnuiţi vrând să devină bărbaţi-cutie, mai ales doctorul care încearcă să-l determine să accepte un inedit schimb de roluri şi de identităţi, fapte înregistrate cu grijă de narator în carnetul său, subtilă sugestie a unei ratate căutări de sine pe care o trăieşte naratorul, şi pe care o receptează ca pe o veritabilă iniţiere negativă.

Căutarea permanentă de sine, dorinţa omului de a-şi găsi şi exprima sau, dimpotrivă, de a-şi ascunde identitatea profundă şi adevărată a fost un proces îndelungat şi, nu o dată, presărat cu şovăiri sau cu cele mai diverse interdicţii, dictate fie din interior, fie, mai frecvent, din exterior. În contextul prozei aparte a lui Kobo Abe, şi mai ales în cazul romanului *Bărbatul-cutie*, problemele legate de reflectare, mai mult sau mai puţin mimetică, vor începe să-şi joace, extrem de evident, propriul rol. În fond, întâlnirile naratorului cu numeroşii bărbaţi-cutie care circulă nestingheriţi prin oraş, ca şi lecturile pe care le face el din însemnările altora, desemnaţi, în bună tradiţie kafkiană drept A, B, sau C, nu reprezintă altceva decât nenumărate reflectări pe care le provoacă şi la care se supune de bunăvoie. Efectul specular este sporit, apoi, de implicarea cititorului însuşi în acest proces, de aici permanenta suprapunere a planurilor şi vocilor narative, ca şi adevăratul efect de vertij pe care o lectură grăbită a acestui roman îl poate provoca. Respinsă de moralişti, pe motiv că ar deforma imaginea, oglinda reprezintă obiectul privilegiat fără de care dubla privire, introspectivă şi mimetică, nu poate avea loc; iar în absenţa acesteia, nici individul nu se poate defini pe sine însuşi ca subiect. Astfel, atenţia pe care şi-o acordă omul în lumina dictonului „Cunoaşte-te pe tine însuţi" îi dă voie să se surprindă în suveranitatea conştiinţei sale, în vreme ce, construindu-se ca pură imagine

(reprezentare) în oglinda reprezentată de Celălalt, el devine, în fond, un adevărat spectacol pentru el însuşi, aflat mereu sub lupa unei priviri exterioare. Numai pe acest dublu fundal s-a putut afirma importanţa evidentă pe care „conştiinţa specularǎ" o are şi de care este marcat în cel mai înalt grad romanul lui Kobo Abe: a (se) vedea şi a fi văzut, a se cunoaşte şi a fi cunoscut sunt acte solidare. Se poate vorbi, în acest context, despre constituirea, în cadrul evoluţiei procesului tot mai complicat de cunoaştere de sine şi, de asemenea, de cunoaştere a Celuilalt din *Bărbatul-cutie*, a unei adevărate „apologii" a aparenţei, deoarece, idealul *ad-hoc* al noului tip de om asocial ia naştere doar pornindu-se de la această dublă funcţie a reflectarii. În acest context, se poate afirma fără nici o îndoială că personajul începe să-şi poarte haina (a se citi cutia…) exact în aceea şi măsură în care şi haina îl va purta pe el. În plus, cel mai adesea, adevăratul bărbat-cutie nici nu consultă oglinda doar pentru a vedea toate amănuntele eului său profund (nu o dată, trebuie să recunoaştem, suficient de detestabil), ci tocmai pentru a da o realitate cât mai consistentă acelei imagini pe care o aşteaptă Celălalt sau, alteori, ceilalţi, şi care se găseşte la joncţiunea dintre un adevăr prea crud pentru a fi prezentat şi un artificiu care să îl facă prezentabil. Că, uneori, se întâmplă ca obiectul reflectării să dezvăluie chipul fără mască, nu o dată aflat în directă relaţie cu moartea, sau, în orice caz, cu viaţa umbrelor, aşa cum se întâmplă în cazul întâlnirilor cu fata, asistenta medicală cu picioare frumoase, este adevărat şi ţine de riscurile pe care le comportă fenomenul în sine al transformării şi încercării ulterioare de oglindire, reflex, şi el, al ambiguităţii relaţiilor extrem de complexe şi al tensiunilor doar uneori evidente dintre a fi şi a părea. Reflectare şi contemplare prelungită a propriei imagini – nimic altceva, în fond, decât o acută luare la cunoştinţă a limitelor fiinţei, precum şi a acţiunii nemiloase a timpului. Nimic altceva decât, cu alte cuvinte, o surprindere a mereu dureroaselor nelinişti pe care orice fiinţă umană încearcă, cu disperare uneori, să le eludeze…

Iar bărbatul-cutie, în ciuda protestelor şi strategiilor sale care ne-ar putea induce, la un moment dat, în eroare, are, de fapt, nevoie ca ceilalţi să-i semene, să adopte, la rândul lor strategia retragerii în cutie. De aici nevoia sa de a reveni la spital şi de a negocia cu doctorul despre care ştie de la bun început că e un fals bărbat-cutie. Cu toate acestea, nu se poate dispensa de el, tocmai pentru că doctorul reprezintă oglinda în care naratorul încearcă să se privească şi să se recunoască, raportând întrgul univers la propriul model şi mod de existenţă. Imagine mimetică, pură reprezentare, apoi tulburare mijlocind şi însoţind obligatoriu cunoaşterea de sine, oglinda, reală sau simbolică, se dovedeşte, astfel, a fi un adevărat labirint borgesian în care personajul lui Kobo Abe, aflat parcă pe un drum nesfârşit, va fi întotdeauna departe de vreo ieşire care, şi aşa, era suficient de improbabilă de la bun început. Pentru că, deşi în numeroase texte masca este simbolul identificării, ea se dovedeşte şi capabilă a provoca adevărate drame, romanul lui Kobo Abe înscriindu-se în această direcţie, căci naratorul se identifică într-atâta cu cutia sa, masca perfectă, încât nu mai reuşeşte să trăiască fără ea, transformîndu-se, astfel, el însuşi, într-o imagine reprezentată. Iar de la atitudinea celui care alege, ca mod de viaţă, să contemple sau să se autocontemple la nesfârşit, mai este doar un pas, poate chiar numai o jumătate (iar naratorul, cel care va deveni, din proprie iniţiativă şi prin proprie opţiune pe jumătate obiect nu va întârzia să-l facă) spre alternativa pe care o reprezintă, în faţa vieţii şi a existenţei autentice, deghizarea, travestirea, salvarea prin mască. Numai că masca aceasta se dovedeşte a fi doar o salvare iluzorie şi, în plus, încărcată, în ceea ce-l priveşte pe autorul însuşi, cu multiple semnificaţii, cel mai adesea trecute cu vederea. Astfel, bărbatul-cutie seamănă de-a dreptul şocant cu celebrele portrete neconvenţionale ale lui Arcimboldo, dar, de asemenea, ne poate duce cu gândul şi la câteva desene ale lui Dürer, ce înfăţişează personaje care aduc a cutii suprapuse sau, de ce nu, chiar la fiinţele compuse din sertare ce străbat pictura lui Salvador Dalí. Romanul *Bărbatul-cutie* stă mărturie, în acest fel, nu doar pentru profunda influenţă pe care proza modernă occidentală – fie ea experimentală sau nu – a avut-o asupra scriitorului nipon, ci, în egală măsură, pentru modul în care Kobo Abe a ales să se raporteze la cultura universală, în ansamblu, pentru a spune câteva lucruri esenţiale despre oameni şi relaţiile interumane, despre singurătate, despre măşti şi posibila (şi înspăimântătoarea) reificare a fiinţei, despre comunicare şi dificultăţile ce-i pot apărea în cale. Şi, adesea, chiar şi despre acele aspecte la care ar fi mai comod, poate, să nu ne gândim niciodată.

Note:

1. Kobo Abe, *Chip străin*. Traducere şi note de Angela Hondru, Editura Polirom, 2006.
2. Yasunari Kawabata, *Japonia, frumosul şi eu însumi*, in *Tribuna*, nr. 37 / 711, 10 sept. 1970.
3. Kobo Abe, *Bărbatul-cutie*. Traducere de Angela Hondru, Editura Polirom, 2007.

Bibliography:

1. Kobo Abe, *Chip străin//The Face of Another/Tanin no Kao*. Traducere şi note de Angela Hondru, Editura Polirom, 2006.
2. Kobo Abe, *Bărbatul-cutie/The Box Man*. Traducere de Angela Hondru, Editura Polirom, 2007