Dan H. POPESCU

Universitatea din Oradea, Facultatea de Litere
University of Oradea, Faculty of Letters

Brian McHale – „Ficţiunea postmodernistă"

Brian McHale – "Postmodernist fiction"

The article consists of an introduction to *Postmodernist Fiction* by Brian McHale and a translation of "Chapter 5: A world next door" from the same book. The introduction attempts on displaying the most significant information with regard to Brian McHale's biography and work, and includes a general presentation of the book, its focus and main issues, i. e. the epistemological vs. the ontological dominant in fiction. The chapter translated (the Romanian version of the book is forthcoming this year, at Polirom Publishers) describes one of the possible fictional worlds, with an emphasis on the fantastic and the way it has been employed in the works of postmodernist writers.

Keywords: postmodernism, fiction, possible worlds, the fantastic

Institution's address: str. Universităţii nr. 1, Oradea, România,
tel.: +40 259 408 178; fax: +40 259 408 476, web: www.uoradea.ro

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

În 1987 apărea, la Editura Methuen, sub semnătura lui Brian McHale, *Postmodernist Fiction / Ficţiunea postmodernistă*, poate cel mai invocat studiu, în ultimii douăzeci de ani, în critica de specialitate a domeniului la care titlul însuşi ne trimite fără echivoc. La vremea aceea, autorul preda la Universitatea din Tel Aviv, iar cartea pe care tocmai o publicase intra, în concepţia sa, „în categoria poeticilor descriptive, (bibliotecari şi compilatori de antologii, luaţi aminte). Ceea ce înseamnă", ţinea el să sublinieze, „că nu aspiră să contribuie la teoria literară, deşi există în ea teorie din belşug – prea multă pentru unii, fără îndoială, şi poate nu suficientă, pentru alţii."

În cuvântul introductiv, pe lângă mulţumirile de rigoare adresate unor iluştri cercetători şi autori, precum Linda Hutcheon, Benjamin Hruşovski, Mieke Bal, David Lodge, Raymond Federman, Ronald Sukenick, Dick Higgins şi Randall Stevenson – de ale căror sugestii, modele şi opere a făcut uz şi abuz întru deplină satisfacţie intelectuală – Brian McHale insistă asupra ideii că „nu urmăreşte să impună interpretări la unele texte anume" ci că doreşte, mai degrabă „să construiască un repertoriu de motive şi procedee, şi un sistem de relaţii şi diferenţe împărtăşit de o anumită clasă de texte." O aventură cu accente nominaliste, a cărei idee de bază „este formulată pur şi simplu astfel: ficţiunea postmodernistă diferă de ficţiunea modernistă aşa cum o poetică dominată de probleme ontologice diferă de una dominată de probleme epistemologice."

Opoziţia astfel postulată este pusă în evidenţă pe parcursul unui traseu prin lumile posibile ale ficţiunii, care: ia în calcul „vechea analogie între Autor şi Dumnezeu"; trece prin „construcţia socială a irealităţii"; ne învaţă cum se edifică o zonă intertextuală sau cum se atinge pragul coliziunii urmărind linii paralele; ne invită în „lumea de alături" (capitol pe care îl oferim acum în versiunea în limba română) pentru a experimenta ezitarea sau rezistenţa; ne atrage atenţia asupra „science-ficţionalizării" postmodernismului şi a „postmodernizării SF-ului"; ne duce către regresia infinită prin buclele stranii ale naraţiunii; ne arată cum realemele sunt constrânse în lumile în curs de anulare până în pragul admiterii sensului absenţei unui final; reconsideră alegoria fie ea şi întoarsă împotriva ei înseşi; regândeşte lumile stilului şi ale discursului ca lumi pe hârtie, în circumstanţele (agravante?) ale morţii autorului; ş.a.m.d.

Un regal al provocărilor conceptuale din partea celui care a fost editor asociat, iar mai târziu co-editor, al revistei *Poetics Today/Poetica astăzi*, iar actualmente este Distinguished Humanities Professor la Ohio State University şi coordonează, din 2006, deja faimosul *Project Narrative*, proiect fundamentat pe premisa că naraţiunea constituie o strategie umană esenţială pentru a ne pune de acord cu elementele fundamentale ale experienţei noastre de viaţă. Tot din 2006, co-editează, împreună cu Randall Stevenson, *The Edinburgh Companion to*

Twentieth-Century Literatures in English. Celelalte cărţi ale profesorului McHale, *Constructing Postmodernism* (1992) şi *The Obligation toward the Difficult Whole* (2004), confirmă unul din numeroasele epigrafe la care recurge în lucrarea care l-a consacrat: „O carte care nu închide în ea propria-i contracarte este considerată incompletă." (Jorge Luis Borges, „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", din „Grădina potecilor ce se bifurcă", 1941)

(*Prezentare şi traducere de Dan H. Popescu*)

Brian McHALE

Cap 5: LUMEA DE ALĂTURI

ascultă: există iadul
unui univers la uşa de alături; hai să mergem
(e. e. cummings, "pity this busy monster, manunkind", 1944)

„Ştii ce miracol este ... intruziunea unei alte lumi în lumea aceasta. În cea mai mare parte a timpului coexistăm paşnic, dar când ne atingem cu adevărat, e o catastrofă."
(Thomas Pynchon, *Strigarea lotului 49*, 1966)

Ce s-ar obţine dacă s-ar lua confruntarea dintre lumi, aşa cum apare ea într-un roman science-fiction, şi s-ar comprima sau s-ar împacheta astfel încât să încapă în spaţiul interior al unei case normale? Poate că am avea „House Taken Over/Casa cucerită" a lui Julio Cortázar din *End of the Game* (*Final del juego*,1956), în care fiinţe supranaturale ocupă partea din spate a unei case normale din suburbii, forţându-i pe locuitorii ei de vârstă mijlocie din clasa mijlocie, un frate şi o soră, să se retragă în jumătatea din faţă şi să izoleze cealaltă jumătate în spatele unei uşi masive de stejar: „intruziunea unei alte lumi în lumea aceasta". Sau am putea avea ceva precum în „Aura" de Carlos Fuentes (1962), în care un tânăr istoric se instalează într-un apartament din Mexico City ocupat de o femeie în vârstă şi dublul acesteia, „fantoma" sinelui ei din tinereţe; adică intruziunea *acestei* lumi în *cealaltă* lume. Sau am putea avea „Bestiariul" lui Cortázar (din *Bestiario*, 1951), sau versiunea sa de comedie bufă, „The tiger Lodgers" (din *Cronopios y famas*, 1962), sau „western-ul gotic" al lui Richard Brautigan, *The Hawkline Monster* (1974), o altă versiune bufă, sau *The Master and Margarita/Maestrul şi Margareta* al lui Bulgakov (început în 1928 şi completat în 1940) sau Cortázar, *62: Modelo para armar/62: A Model Kit/62: Model de asamblat* (1968), nu o casă ci un întreg oraş invadat; ş.a.m.d. Oricare ar fi exemplul, structura ontologică a lumii proiectate este esenţial aceeaşi în fiecare caz: o ontologie *dual*ă, pe de o parte lumea noastră normală a vieţii de zi cu zi, pe de altă parte lumea de alături a para-normalului şi a supranaturalului, şi, trecând printre ele, contestabila graniţă care separă cele două lumi – uşa masivă de stejar a lui Cortázar.

Ce am avea, pe scurt, este o „incintă gotică", pentru a utiliza termenul lui Rosemary Jackson[1]; sau, cu alte cuvinte, o casă bântuită. Implicaţiile ar trebui să fie clare: ficţiunea postmodernistă are strânse afinităţi cu genul fantastic, în aceeaşi măsură în care are afinităţi cu genul SF şi apelează la fantastic pentru motive şi *topoi* la fel de mult pe cât apelează la science-fiction. Este capabilă să apeleze la fantastic în acest mod pentru că genul fantastic, ca şi SF-ul şi ca ficţiunea postmodernistă însăşi, este guvernat de dominanta ontologică.

Ezitarea

Fantasticul: un gen al poeticii ontologice? Această propoziţie necesită argumentare, întrucât există un consens în poetica zilelor noastre, care favorizează, din contră, o abordare *epistemologică* a fantasticului.

Cea mai influentă versiune a acestei abordări epistemologice este, desigur, cea a lui Tzvetan Todorov[2]. Fantasticul, pentru Todorov, este mai puţin un gen cât o *stare* tranzitorie de texte care aparţin de fapt unuia sau altuia din cele două genuri adiacente: fie genului straniu, în care evenimente aparent supranaturale sunt în ultimă instanţă explicate în termenii legilor naturii (de pildă, o decepţie sau o halucinaţie); fie genului miraculosului, în care evenimentele supranaturale sunt acceptate ca atare – unde, cu alte cuvinte, supranaturalul devine norma. Un exemplu de naraţiune fantastică în care soluţia finală aparţine straniului este „Prăbuşirea Casei Usher" de Edgar Allan Poe; iar un exemplu în care genul se subordonează miraculosului îl constituie povestirile horror ale lui H. P. Lovecraft. Un text aparţine cu adevărat fantasticului în măsura în care *ezită* între explicaţii naturale şi supranaturale, între straniu şi miraculos. Ezitarea, sau „incertitudinea epistemologică"[3], este astfel principiul care fundamentează fantasticul, conform lui Todorov.

Puţine texte reuşesc să menţină acest delicat echilibru până la final. Unul care o face totuşi este *O coardă prea întinsă* (1898) de Henry James; un altul, aş îndrăzni să afirm, este *Strigarea lotului 49* de Pynchon (1966). Dar, dacă este aşa, atunci a forţa lucrurile *dincolo* de acest punct de incertitudine epistemologică menţinută într-o oarecare stare de echilibru – aşa cum face Pynchon în tranziţia de la *Strigarea lotului 49* la *Gravity's Rainbow* (1973), şi cum fac alţi scriitori postmodernişti în diferite stadii ale carierelor lor – înseamnă a *ieşi* din genul fantastic şi a intra pe tărâmul miraculosului. Ficţiunea

ontologică postmodernistă ar trebui, se pare, prin definiţie, să se situeze *în afara* genului fantastic propriu-zis. Cum, deci, îmi justific afirmaţia cu privire la afinitatea dintre ficţiunea postmodernistă şi genul fantastic?

Todorov însuşi ar fi primul care să recunoască faptul că există o anomalie în ce priveşte comportamentul fantasticului în secolul XX, din punctul său de vedere. Cazul paradigmă este povestirea lui Kafka „Metamorfoza" (1916), un text caracterizat prin cea mai puţin fantastică tonalitate a banalităţii, unul în care niciun personaj nu trece efectiv prin ezitarea epistemologică între explicaţiile naturale şi cele supranaturale[4]. Bulversat, Todorov este forţat să tragă concluzia că textul lui Kafka anunţă dispariţia fantasticului în secolul XX. Această dispariţie, ne spune el, este o consecinţă a dispariţiei reprezentării în scrierile contemporane, întrucât posibilitatea de a produce efectul de fantastic depinde de posibilitatea de a reprezenta realul; fără acesta din urmă, cel dintâi nici nu intră în discuţie. „Încărcătura" fantastică a fost în general absorbită în operele contemporane; toate scrierile sunt acum „ezitante", deşi niciun text nu mai poate fi ezitant la modul fantastic[5].

Dar asta înseamnă să sărim deja la concluzii. Dintr-un punct de vedere, nici absenţa unui personaj ezitant *în interiorul* lumii ficţionale, nici banalitatea deloc fantastică a lumii, n-ar trebui să fie luate în considerare în cazul „Metamorfozei", întrucât niciuna din acestea nu reprezintă criterii *necesare* pentru fantasticul propus de Todorov, ci mai mult opţionale[6]. Dacă acceptăm că cineva trebuie să parcurgă experienţa epistemologică de tipul ezitării, pentru că altfel nu există efect de fantastic în sensul propus de Todorov, atunci de ce să nu susţinem ideea ca, în absenţa unui personaj care să performeze ezitarea, cititorul însuşi să facă acest lucru? Cât despre acuzaţia de banalitate – s-o recunoaştem, tipul de naraţiune fantastică cu care suntem cel mai obişnuiţi transmite în mod tipic o atmosferă încărcată de ameninţare, teroare, neprevăzut; totuşi, acesta reprezintă un fapt contingent istoric în ce priveşte fantasticul, şi nu o necesitate logică sau structurală.

În fine, zvonurile despre dispariţia reprezentării în literatura secolului XX au fost mult exagerate – ca şi cele despre dispariţia scrierilor fantastice, de altfel. Mare parte din ficţiunea postmodernistă continuă să arunce o „umbră", ca să folosim expresia lui Roland Barthes: continuă să aibă „un *pic* de ideologie, un *pic* de reprezentare, un *pic* de subiect"[7]. Într-adevăr, tocmai prin păstrarea acestui „un *pic*" de reprezentare ficţiunea postmodernistă poate să escaladeze provocarea *adresată* reprezentării. Todorov nu a reuşit să vadă că în contextul postmodernismului fantasticul a fost cooptat ca una dintr-un număr de strategii ale poeticii ontologice care pluralizează „realul" şi problematizează astfel reprezentarea. Fantasticul postmodernist poate fi văzut ca un soi de jiu-jitsu care foloseşte reprezentarea însăşi pentru a răsturna reprezentarea.

Aşa că anomaliile nu se află în „Metamorfoza" sau în ficţiunea fantastică postmodernistă, ci în teoria lui Todorov şi abilitatea sa de a gestiona asemenea texte. Abordarea epistemologică a lui Todorov pur şi simplu nu atinge fundamentul fantasticului. Acel „fundament", structura de adâncime a fantasticului este, aş îndrăzni să afirm, mai mult ontologic decât epistemologic. Rosemary Baxton, luându-şi uneltele din Bahtin, a descris fantasticul ca *dialogic*, o interogare a „realului" şi a formelor monologice ale reprezentării realiste[8]. Fantasticul, cu alte cuvinte, implică o confruntare directă între posibil („realul") şi imposibil, normal şi paranormal. O altă lume penetrează sau pune stăpânire pe lumea noastră (ca şi în „Casa cucerită") sau reprezentanţi ai lumii noastre penetrează un avanpost al unei alte lumi, lumea de alături (ca în „Aura"). Indiferent de modalitate, are loc o precipitare a confruntării dintre normele lumii reale (legile naturii) şi normele supranaturale ale celeilalte lumi. Uneori confruntarea este trecută sub tăcere până la punctul de supunere resemnată, fantasticul aplatizându-se până la acel ton de banalitate deloc fantastică pe care Todorov îl găsea atât de problematic; alteori, după cum vom vedea, este extrem de istovitoare.

Fantasticul, conform acestei analize, poate fi în continuare văzut ca o zonă a ezitării, o frontieră – dar nu, totuşi, o frontieră între straniu şi miraculos, ci între lumea aceasta şi lumea de alături[9]. Todorov are dreptate, desigur, afirmând că, pentru o anumită perioadă istorică, având ca repere, în mare, ascensiunea romanului gotic în secolul XVIII şi „Metamorfoza" lui Kafka, o structură a ezitării epistemologice a fost suprapusă structurii ontologice duale fundamentale a fantasticului, aclimatizându-l şi „psihologizându-l". Dar în anii care au trecut de la „Metamorfoza", această structură epistemologică a avut tendinţa să se evapore, lăsând în urmă structura ontologică de adâncime încă intactă. De aici practica unei poetici ontologice a fantasticului de către scriitorii postmodernişti.

Banalitatea

„Acceptarea unei lumi care este, vrând-nevrând, un dat al experienţei": aceasta este atitudinea ontologică pe care Alan Wilde i-a atribuit-o lui Barthelme şi altor artişti postmodernişti, şi chiar dacă e departe de a fi singura atitudine vizibilă a acestora, este cu certitudine una caracteristică. Todorov a întâlnit-o în „Metamorfoza" şi ea este comună multor texte postmoderniste fantastice al căror ton este banal şi de fel fantastic, iar personajele acestora, ca şi

Gregor Samsa şi familia sa din textul lui Kafka, sunt imposibil de blazate în faţa miraculoaselor violentări ale legii naturale.

Astfel, de pildă, în povestirea lui T. Coraghessan Boyle „Bloodfall" (din *Descent of Man and Other Stories*, 1980), sângele începe să plouă inexpicabil din cer, dar tipurile contraculturale comfortabile care populează această povestire par incapabile să se mobilizeze pentru o reacţie ceva mai viguroasă decât o iritare vagă. În mod similar, în „Bestiariul" lui Cortázar, prezenţa imprevizibilă a unui tigru în casă este acceptată de familie ca o stare de lucruri obişnuită. Brautigan împinge această stare şi mai departe în *În zahăr de pepene* (1968). Ce discută un băieţel cu tigrii - tigri vorbitori, chipurile - care tocmai i-au ucis părinţii? Tema sa la aritmetică, bineînţeles:

- Ce vrei să ştii? a întrebat unul dintre tigri.
- Cât face nouă ori nouă?
- Optzeci şi unu, a spus un tigru.
- Cât fac opt ori opt?
- Cincizeci şi şase, a spus un tigru.

Le-am pus o duzină de alte întrebări: şase ori şase, şapte ori patru. Aveam mari probleme cu aritmetica. În final, tigrii s-au plictisit de întrebările mele şi mi-au zis să plec[10].

„În final tigrii s-au plictisit": este uşor de înţeles din ce cauză, dar mult mai puţin uşor de priceput de ce scriitori postmodernişti fantastici ca Brautigan, Cortázar, Boyle, sau Kafka înaintea lor, ar dori să aplatizeze o situaţie fantastică în felul acesta.

„Niciodată nu vom fi suficient de uimiţi de această absenţă a uimirii", spunea Camus despre Kafka[11], şi în bună măsură acelaşi lucru poate fi spus despre „Bloodfall", despre „Bestiariu" sau *În zahăr de pepene*. Pentru că exact aceasta este ideea: incapacitatea personajelor de a fi uimite de întâmplări paranormale contribuie la creşterea propriei *noastre* uimiri. Am putea numi fenomenul retorica banalităţii contrastive. Departe de a reprima sau neutraliza efectul fantastic, aşa cum, în mod evident, Todorov credea că se întâmplă lucrurile, această „banalizare" a fantasticului intensifică şi ascute confruntarea dintre normal şi paranormal. Normalitatea în gospodăria hippie din „Bloodfall" sau pe proprietatea de la ţară din „Bestiariu" este *exagerat* de normală, normală până la punctul de plictiseală („În final tigrii s-au plictisit"); de aceea orice înstăpânire a fantasticului asupră-i va fi resimţită ca o sciziune la modul absolut, provocând cel mai tăios dialog între normal şi paranormal. Aceasta ne ajută să explicăm recurenţa în fantasticul postmodernist a acelui străvechi teatru de acţiune gotic, casa bântuită: nimic nu este mai domestic, mai normal, decât o casă ai cărei proprietari aparţin clasei de mijloc, aşa că nimic nu este mai disruptiv decât agenţii unei alte lumi care penetrează casa şi „pun stăpânire" pe ea.

Retorica banalităţii contrastive este dusă până la limita logicului în lumea unor texte precum *Midnight's Children/Copii din miez de noapte* de Salman Rushdie (1981) sau *Un veac de singurătate* de Gabriel García Márquez (1967). India din *Copii din miez de noapte* este o lume temeinic invadată de miracole - atât de temeinic încât, într-adevăr, miraculosul ajunge să pară o rutină. În mod similar, în Macondo-ul lui García Márquez, fiinţele şi întâmplările supranaturale, incluzând fantome şi apariţii, epidemii supranaturale de insomnie sau amnezie sau de păsări moarte, ş.a., sunt acceptate ca lucruri fireşti. Numai că García Márquez merge ceva mai departe decât Rushdie, pentru că reacţiile celor din Macondo nu sunt doar inadecvate sau disproporţionate în raport cu stranietatea evenimentelor, ele sunt de fapt *inversate*. Pe de o parte, covorul zburător al ţiganilor şi ridicarea la ceruri a frumoasei Remedios sunt privite ca întâmplări normale cotidiene; pe de altă parte, fenomenul natural al gheţii şi al masacrării perfect explicabile a demonstranţilor apar ca neplauzibile, paranormale, prea fantastice pentru a fi crezute. Astfel, în Macondo nu numai că fantasticul devine banal, ci, printr-un soi de chiasm, banalul devine şi el fantastic. Cu toate acestea, dialogul dintre normal şi paranormal continuă în *Un veac de singurătate*, deşi poziţiile lor relative au fost inversate. *Un veac de singurătate* este, în sensul spuselor mele, un text totuşi fantastic în pofida - sau într-adevăr tocmai din cauza - modului în care banalizează fantasticul.

Rezistenţa

Astfel, chiar şi în acele ficţiuni postmoderniste care par să subscrie la fantastic, reducându-l la banal(itate), o anume *rezistenţă* a normalităţii împotriva paranormalului continuă să fie resimţită - dacă nu în ce priveşte personajele, cel puţin din partea cititorului. Câtă vreme această rezistenţă este prezentă, dialogul dintre normal şi paranormal va continua - mai mult decât atât, va fi amplificat, adus în prim-plan prin banalitatea contrastantă a calmului lipsei de reacţie a personajelor. Acesta este unul dintre mijloacele pe care scrierile postmoderniste le folosesc pentru a accentua confruntarea ontologică inerentă în fantastic. Celălalt mijloc este mult mai direct: el implică *dramatizarea* confruntării, transformând rezistenţa normalităţii împotriva paranormalului într-o luptă încrâncenată.

Ca de obicei, opera lui Borges ne este la îndemână cu o parabolă. Lumea pur ideală Tlön, din povestirea „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", se manifestă la început, în cadrul lumii noastre, prin apariţia unor obiecte dintr-o altă lume, intruziuni treptate, dar în final pare să fie pe punctul de a înlocui lumea noastră

în întregime: „Contactul cu Tlön şi obiceiurile ei au dezintegrat această lume."[12] Naratorul lui Borges, în încheierea povestirii, se îndoieşte că lumea noastră are puterea de a rezista uzurpării ei de către lumea ideală.

Invazia fantastică se desfăşoară pe mai multe fronturi în ficţiunea postmodernistă. Theodora, unul din „Oraşele invizibile" ale lui Italo Calvino, după o laborioasă eliminare a tuturor dăunătorilor naturali - şerpi, muşte, termite, şobolani, ş.a. - sucombă în faţa unei invazii a faunei fantastice din biblioteca sa - sfincşi, grifoni, himere, dragoni, unicorni. În *62: Modelo para armar* a lui Cortázar, o vizită a două personaje din lumea noastră în paralela lume-de-alături, numită Oraşul, declanşează o masivă contrainvazie, iar oraşe ale lumii reale, Parisul şi Viena, sunt invadate şi copleşite de către fantastic. În *Terra Nostra* a lui Fuentes (1975), trei fraţi, tripleţi identici, servesc ca trupe de şoc pentru o invazie fantastică. Aruncaţi pe ţărmul Spaniei secolului XVI a lui Filip al II-lea, fiecare dintre ei este un emisar în lumea aceasta al unei lumi de dincolo sau de alături: un frate tocmai s-a reîntors după descoperirea unei lumi noi populate de divinităţi ale mitologiei aztece; cel de al doilea este un personaj dintr-o ficţiune gotică, vlăstarul unui rege şi al unei femei vârcolac; iar cel de al treilea este un personaj intertextual, nimeni altul decât Don Juan Tenorio. Aceşti fraţi îşi aduc propriile realităţi incomensurabile în miezul lumii închise şi unitare a Spaniei lui Filip, dispersând-o în lumi multiple, îngrămădite şi juxtapuse, ridicând stăvilarele pentru a permite un influx al supranaturalului. Palatul lui Filip de la Escorial este invadat de fantastic şi transformat într-un castel gotic bântuit; într-adevăr, Spania însăşi devine o incintă gotică, o ţară invadată şi „luată în stăpânire" de paranormal.

Cum fac locuitorii lumii noastre ca să reziste acestei invazii fantastice? În romanul *Maestrul şi Margareta* al lui Bulgakov, oficialităţile moscovite încearcă să organizeze rezistenţa construind raţionamente plauzibile, cadre explanatorii în care să „aclimatizeze" miracolele satanice. Scopul, de fapt, este convertirea fantasticului în ceea ce Todorov ar numi straniul. *Topos*-ul invaziei fantastice şi al rezistenţei raţionaliste este mult mai deplin dramatizat, totuşi, în *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* al Angelei Carter (1972). Aici Dr. Hoffman duce un „război de gherilă" împotriva realităţii cotidiene a Oraşului prin proiectarea în mijlocul ei a unor realităţi disruptive, „dorinţe concretizate":

Întrucât oglinzile oferă alternative, oglinzile se transformaseră în fisuri sau unghere în aspra lume prezentă a lui aici şi acum şi prin aceste fisuri se prelingeau în toate părţile tot soiul de năluci amorfe. Şi aste năluci erau trupele de gherilă ale lui Dr. Hoffman, soldaţii săi deghizaţi, care, deşi absolut ireali, cu toate acestea, existau[13].

Asaltul lui Dr Hoffman asupra realităţii include transformarea întregului auditoriu, la o reprezentaţie a *Flautului fermecat*, în păuni - prima lui „lovitură de graţie"[14] - şi aruncarea în aer a catedralei, care se dezintegrează în focuri de artificii şi muzică (o *Simfonie fantastică* naturală). Rezistenţa împotriva irealităţii invazive a lui Hoffman este organizată de Ministrul Determinării, un empirist incapabil de compromisuri care e în favoarea, s-ar putea spune, a unei normalităţi militante:

El credea că criteriul realităţii este că un lucru e determinat şi că identitatea unui lucru stă în gradul de asemănare cu sine ... Credea că oraşul - pe care îl lua drept o replică microcosmică a universului - conţine un set finit de obiecte şi un set finit al combinaţiilor dintre ele şi că, în consecinţă, se putea face o listă cu toate formele distincte posibile care erau logic viabile. Acestea puteau fi numărate, organizate într-un cadru conceptual pentru a forma astfel o listă de control pentru verificarea tuturor fenomenelor, disponibile instantaneu prin mijloacele unui sistem de recuperare a informaţiei[15].

Pe scurt, Carter construieşte confruntarea ontologică dintre lumea aceasta şi „lumea de alături" ca o luptă literalmente de proporţii, analogă *topos*-ului science-fiction a „războiului lumilor".

De la „lumi" la lumi

Ficţiunea postmodernistă cooptează astfel genul fantastic într-o manieră foarte asemănătoare celei în care a cooptat SF-ul, dezvoltând potenţialul inerent al genului fantastic pentru dialog ontologic într-un vehicul pentru o poetică ontologică postmodernistă. Dar aceasta nu este singura rută prin care postmodernismul ajunge la forma proprie de fantastic. El mai atinge fantasticul prin literalizarea unei metafore specific moderniste. Ese vorba despre utilizarea metaforică a „lumii" în sensul unui mod de viaţă, experienţă de viaţă sau *Weltanschauung* - o extensie metaforică familiară a sensului literal ontologic al „lumii" pentru a cuprinde o semnificaţie epistemologică, psihologică sau sociologică[16].

Stadii în literalizarea acestei metafore moderniste a „lumii" pot fi urmărite în scrierile de început ale lui Julio Cortázar. Metafora modernistă poate fi întâlnită în romanul lui Cortázar *Şotron* (1963), al cărui protagonist, Oliveira, este obsedat de problemele epistemologice clasic berkeleyene (şi modernist-târzii) ale solipsismului:

Tot ce e mai absurd în vieţile pe care pretindem să le trăim e falsul lor contact. Orbite izolate, din când în când două mâini care se strâng, o conversaţie de cinci minute, o zi la curse, o seară la operă, un priveghi unde toţi se simt puţin mai uniţi (şi e adevărat, dar totul se termină când vine monetul

punerii capacului la coşciug). Şi în acelaşi timp trăieşti convins că prietenii sunt acolo, că există contactul, că acordurile şi dezacordurile sunt profunde şi trainice. Cum ne mai urâm cu toţii, fără să ştim că dragostea e forma prezentă a acestei uri, şi raţiunea urii adânci e această excentrare, spaţiul de netrecut între mine şi tine, între aceasta şi astalaltă. Orice dragoste e o ontologică prindere în gheare[17].

„Orbite izolate", „excentrare": imagistica planetară a lui Cortázar dezvoltă aici într-un mod specific concret metafora „lumilor" ca experienţe şi perspective individuale. Dacă Oliveira disperă la gândul falsităţii majorităţii contactelor presupuse între lumile vieţii, *Şotron* ne arată că, în ce priveşte contactele adevărate, acestea tind să fie violente şi disruptive. Romancierul Morelli, care se mişcă în lumea solipsistică a ficţiunilor sale, este „atins" de lumea din afară când este accidentat de o maşină; Oliveira, proaspăt întors la Buenos Aires din Paris, atentează disruptiv la calmul lumii bine rânduite pe care o împărtăşesc Traveler şi Talita. Comportamentul straniu provocat de intruziunea lui Oliveira atinge un climax absurd când Talita este pusă să efectiv păşească pe scândură între ferestrele de la etajul al treilea ale unor apartamente situate faţă în faţă pentru a-i înmâna un pachet de *yerba maté* lui Oliveira. O consecinţă a tentativei de a arunca o punte peste „prăpastia de netrecut între mine şi tine", acest episod desigur că dramatizează, de asemenea, ideea „umplerii golului" dintre lumile vieţii solipsiste.

Trecând de la *Şotron* la povestirile mai vechi ale lui Cortázar observăm cum se efectuează literalizarea acestei metafore a „lumilor". În *Şotron*, Oliveira şi iubita sa La Maga sunt fascinaţi de acvarii, şi putem cu uşurinţă înţelege de ce. Interpunând o barieră transparentă, dar cu toate acestea impenetrabilă, între o ordine a existenţei şi o alta, acvariile servesc ca analogie pentru izolarea solipsistică a unei conştiinţe individuale, o lume a vieţii, de o alta, chiar şi (sau poate în special) în cazul îndrăgostiţilor. Isabel, eroina adolescentă din „Bestiariu", este într-o manieră asemănătoare fascinată de viaţa animală din spatele peretelui de sticlă al fermei sale de furnici, în care fără îndoială că vede o analogie pentru propria ei alienare[18]. Dar analogia cea mai importantă este cu „casa bântuită" în care îşi petrece vara; aşa cum lumea furnicilor este separată printr-o barieră de lumea lui Isabel, tot astfel casa este separată în suprafeţe normale şi suprafeţe interzise, „luate în stăpânire" de tigrul „rătăcitor". Altfel spus, aici confruntarea dintre lumi nu mai este o metaforă psihologică şi epistemologică, ci o structură literal ontologică, o dublă ontologie fantastică. În fine, naratorul din proza scurtă „Axolotul" (din *End of the Game* de Cortázar) se confruntă şi el cu o ordine străină a existenţei - de data aceasta, a axolotului, un tip de salamandră - dincolo de bariera de sticlă a unui acvariu. Numai că aici bariera de sticlă nu reuşeşte să menţină separaţia dintre ordinile incomensurabile: are loc un schimb de identităţi, conştiinţa naratorului devenind cea a lui axolotl - „ceea ce constituia obsesia sa era acum un axolot"[19]. Simultan cu sfărâmarea acestei bariere dintre lumi, supranaturalul pătrunde în lumea acestei povestiri, iar metafora „lumilor" devine literală la modul fantastic. Acest moment când „lumile" metaforice fuzionează, lumea povestirii înseşi schimbându-se simultan către modalitatea fantastică, revine în prozele scurte de început ale lui Cortázar: de pildă, în „Distanţele" (din *End of the Game*), în care o fată argentiniană din clasa de mijloc şi o cerşetoare din Budapesta se întâlnesc pe un pod şi în mod supranatural fac schimb de identităţi; sau în „The Island at Noon/Insula la amiază" (din *Toate focurile, focul*, 1966), în care un steward de pe o linie aeriană, obsedat de o insulă grecească întrezărită prin hubloul avionului, se aventurează în lumea insulei, numai pentru a-şi întâlni acolo un alter ego, cu implicaţii fatale. În toate aceste cazuri prăbuşirea barierelor dintre lumi este violentă, disruptivă, catastrofală, precum în *Şotron* - numai că aici, spre deosebire de *Şotron*, acest dialog violent dintre lumi nu este un trop ci o realitate literală, fantastică.

Fantasticul dislocat

În pofida a ceea ce afirmă Todorov, fantasticul *nu* este deci în totalitate absorbit în scrierile contemporane în general; prezenţa sa este totuşi recognoscibilă în variatele sale transformări postmoderniste. Cu toate acestea, Todorov are într-un fel dreptate: fantasticul nu mai pare să fie proprietatea exclusivă a textelor care sunt identificabile ca fantastice în structura lor ontologică; o „încărcătură" sau un efect de fantastic generalizat pare să persiste difuz în scrierile postmoderniste, făcându-şi simţită prezenţa în forme dislocate în texte care formal nu sunt fantastice de fel. Pentru a ne face o idee de cum are loc această dislocare şi generalizare a fanstasticului, am putea lua în discuţie două texte scurte: *L'Arrét de mort* de Maurice Blanchot (1948), şi „Ordinul insectelor" de William Gass (din *In the Heart of the Heart of the Country/În inima inimii ţării*, 1968).

Din cele două, *L'Arrét de mort* este singura care poate fi considerată fantastică din punct de vedere structural. Conţine un număr de evenimente aparent supranaturale - o femeie reînvie rapid din moarte la solicitarea naratorului, apoi se reîntoarce pentru a pune stăpânire la modul demonic pe iubita lui - evenimente pentru care avem explicaţii raţionale, deci nu supranaturale. Pe scurt, se ezită între natural şi supranatural sau între (ca să utilizăm terminologia propusă de Todorov) straniu şi miraculos. „Ordinul

insectelor", prin contrast, nu are nevoie de fel să fie citit ca un text fantastic. În el, naratoarea, o femeie americană din clasa de mijloc, ajunge să cadă pradă, aidoma lui Isabel din „Bestiariu" sau naratorului din „Axolotul", unei fascinații morbide față de un ordin străin, non-uman, de ființe, „lumea" (în sensul metaforic) insectelor care își fac apariția în chip misterios pe covorul ei dimineața, moarte. Nu se întâmplă însă nimic supranatural și nici măcar extraordinar, iar fixației naratoarei pentru „ordinul insectelor" i se poate găsi cu ușurință o explicație ca debut al unei căderi nervoase.

Și totuși, și totuși... Structura fanstatică din *L'Arrêt de mort* este puternic subminată de caracterul vag și incoerența cu care naratorul prezintă situația și posibilele explicații ale acesteia. Prin contrast cu texte fantastice ezitante „clasice" precum *O coardă prea întinsă* sau *Strigarea lotului 49*, niciunul din cadrele explanatorii, natural sau supranatural, nu se impune aici în mod clar. Limbajul naratorului este înnebunitor de evaziv, aproape imposibil de urmărit, în maniera în care el face aluzie la secrete întunecate pe care refuză să le dezvăluie (sau la care nici el nu are acces?). Prin contrast, textul aparent nonfantastic „Ordinul insectelor" menține câteva elemente ireductibile de stranietate, unele reziduuri de fantastic cărora nu li se poate găsi cu ușurință o explicație. Aici, de asemenea, locusul stranietății este limbajul - nu excesiv de vag și aluziv, ca și în cazul lui *L'Arrêt de mort*, ci din contră, excesiv de artificial și *scriptibil*. De unde a achiziționat o femeie aparent deloc excepțională un stil atât de improbabil elevat, conștient de sine?

Să spunem, deci, că misterele acestor texte sunt mistere ale limbajului, iar nu ale lumilor lor ficționale. În cazul acesta, ce l-ar dispune pe cititor să continue să le vadă ca fiind relaționate în vreun fel cu genul fantastic? Un motiv ar putea fi prezența în ambele texte a celor mai caracteristici *topoi* ai fantasticului, casa bântuită sau „incintă gotică" - transformate, pentru siguranță, într-o manieră ciudată, dar fără îndoială de neconfundat. Pe tot parcursul lui *L'Arrêt de mort*, interioarele domestice sunt constant penetrate de străini - nu ființe supranaturale, dar alte personaje. Oricât de naturale apar acestea la o primă vedere, fiecare din aceste intruziuni (am numărat nouă de acest tip în cuprinsul unui text de optzeci și șase de pagini) însoțesc sau provoacă un comportament agresiv sau vinovat sau altminteri bizar din partea personajelor implicate. Motivele intrusului, dacă el sau ea are vreunul, sunt invariabil inadecvate sau absurde, iar cei care suferă din cauza intruziunii se comportă la fel de inexplicabil ca și intrușii. Niciun cititor, cred, nu ar fi incapabil să recunoască în aceste episoade stranii variante ale venerabilului motiv gotic al „casei posedate".

Casa din „Ordinul insectelor" este de asemenea bântuită și „posedată": într-un sens, de către gândacii misterioși (altminteri perfect naturali); într-un alt sens, de către femeia a cărei obsesie cu privire la gândaci îi transformă viața, și a ei dar și a familiei. Numai că natura acestei „bântuiri" nu poate fi înțelesă pe deplin dacă nu luăm în considerare contextul în care apare „Ordinul insectelor". Două din povestirile care preced „Ordinul insectelor" în volumul *În inima inimii țării* implică de asemenea intruziuni în spațiul domestic. În „The Pedersen Kid/Puștiul lui Pedersen", naratorul, un băiat de la țară, intră în casa unui vecin, unde un ucigaș se presupune că s-a ascuns, și dintr-odată, inexplicabil, devine posesorul unui stil verbal elaborat, conștient de sine. În „Mrs Mean/Doamna rea", naratorul nu reușește de fapt să penetreze în casa vecină, cât mai degrabă se imaginează pe sine făcând acest lucru, ceea ce, totuși, este suficient pentru a-i asigura accesul la o torent similar de limbaj extravagant. În fine, în „Ordinul insectelor", femeia și familia ei tocmai ce s-au mutat într-o locuință „nouă" - până nu cu mult timp înainte, casa altora; în mod corespunzător, extravaganța verbală și conștiința de sine încep aici din prima propoziție a textului. Modelul ar trebui să fie evident: în *În inima inimii țării*, penetrarea spațiului domestic al altcuiva - o versiune dislocată a motivului gotic al bânturii - corespunde achiziționării unui limbaj extravagant.

Aceasta sugerează că atât casa bântuită din „Ordinul insectelor", cât și apartamentele din *L'Arrêt de mort*, pot fi de fapt case bântuite ale ficțiuniii sau chiar temnițe bântuite ale limbajului. Pe scurt, este tentant, și posibil, să citim ambele texte ca și *alegorii ale scrisului*. *L'Arrêt de mort* este plină de scrieri ciudate - scrisori pe patul de moarte, testamente, mâini care pot fi citite (de câte un cititor în palmă) - toate relaționate cu ideea de moarte sau de persistență a celor decedați; ultimul text din această serie stranie este chiar *L'Arrêt de mort*. Blanchot ne invită astfel să citim *L'Arrêt de mort* ca pe o alegorie a relației dintre moarte și scris; pe de o parte, scrisul ca formă de reiterare a vieții, adică supraviețuirea prin scris, dincolo de moarte; pe de altă parte, am avea scrisul ca semn sau garanție a morții scriitorului. În „Ordinul insectelor", gândacii morți sunt identificați de la început ca fiind oarecum în relație cu imaginea scrisului: ei apar ca „pete de cerneală" pe covor; carapacea lor deshidratată supraviețuiește și după ce interiorul de carne s-a descompus, în același fel în care semnele „goale" ale scrisului supraviețuiesc autorului lor. „Ordinul insectelor" ar putea fi la fel de bine deci „Ordinul scrisului".

Așa că avem aici două povestiri cu case bântuite care se dovedesc a fi „adevărate" alegorii ale scrisului. Dar ce poate să însemne aceasta - „adevărate" alegorii? Lectura alegorică este posibilă aici, poate

chiar tentantă, dar nu este în niciun chip *necesară*: nivelul literal al ambelor texte pare perfect autonom. Capabil chiar să reziste şi fără un nivel alegoric. Ne putem foarte bine întreba dacă o lectură alegorică aici nu ar fi o impunere din partea noastră. Pe scurt, aceste texte ezită între literal şi alegoric - aşa cum, dintr-o altă perspectivă, ele ezită între reprezentarea unei lumi şi evidenţierea anti-reprezentaţională a limbajului *de dragul lui însuşi*. Acestea sunt opoziţii ontologice, ezitări ontologice, deşi nu opoziţiile şi ezitările asociate cu scrierile fantastice tradiţionale. Ezitarea a fost dislocată, de la frontiera dintre lumea aceasta şi „lumea de alături", înspre confruntarea dintre nivelele ontologice diferite în structura textelor. Aceasta explică răspândirea generală a „încărcăturii" fantastice pe parcursul scrierilor postmoderniste: un efect de dislocare a fantasticului persistă oriunde se înfiripă un dialog între nivele sau tărâmuri ontologice diferite.

Note:

1. Rosemary Jackson, (London and New York, Methuen, 1981), p. 46-7.
2. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970); *The Fantastic: A structural Approach to a Literary Genre*, trad. Richard Howard (Ithaca, Cornell University Press, 1975). Conform opiniei lui Christine Brooke-Rose cu privire la teoria acestui gen a lui Todorov, exprimată în *A Rhetoric of the Unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic* (Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1981), p. 55-71 şi *passim*.
3. Jackson, *Fantasy*, 29. Conform lui Jackson, „Goticul narează ... confuzia epistemologică" (97); de la cele dintâi romane gotice, trecând prin *Melmoth the Wanderer/Melmoth rătăcitorul* al lui Maturin, *Confessions of a Justified Sinner* de Hogg, „The Fall of the House of Usher/Prăbuşirea casei Usher" a lui Poe şi până la goticul britanic şi american contemporan, istoria acestui gen este una a „internalizării progresive" (24, 56), conversiunea demonilor exteriori în probleme de percepţie şi psihologie..
4. Todorov, *The Fantastic*, p. 72-3, 169-74.
5. ibid., p. 167-8.
6. Brooke-Rose a observat deja acest lucru: *A Rhetoric of the Unreal*, p. 67.
7. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Miller (New York, Hill and Wang, 1975), p. 32.
8. Jackson, *Fantasy*, p. 35-7 şi *passim*.
9. Cf. analizei lui Lubomír Doležel a structurii ontologice alcătuite din două lumi din *Procesul* şi *Castelul* de Kafka,"Intensional function, invisible,worlds, and Franz Kafka," *Style* 7:3 (*Spring* 1983), p. 120-41.
10. Richard Brautigan, *In Watermelon Sugar* (New York, Dell, 1973), p. 39-40.,
11. Citat de Todorov, *The Fantastic*, p. 169.
12. Jorge Luis Borges, *Ficciones*, trad. Anthony Kerrigan (New York, Grove Press, 1962), p. 34.
13. Angela Carter, *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (London, Rupert Hart-Davis, 1972) p. 12.
14. ibid., p. 19.
15. ibid., p. 28.
16. În scrierile fantastice, ne spune Todorov, „Supranaturalul apare adesea deoarece luăm un sens figurat drept literal", *The Fantastic*, 76-7. El citează un exemplu din *Vathek*, de Beckford, în care un personaj, pentru se proteja de loviturile califului, „se strânge ca o minge" - o figură de stil - dar sub loviturile care continuă să se abată asupra lui suferă o metamorfoză fantastică într-o minge *literală* (77-9). În ce priveşte strategia postmodernistă de literalizare a metaforei, vezi Capitolul 9, „Lumi tropologice"..
17. Julio Cortázar, *Hopscotch* (New York, Signet, 1976), p. 326-7.
18. Cf. meditaţiei lui Oliveira asupra accidentului rutier şi spitalizării care pare să facă o breşă în izolarea romancierului Morelli: „Dacă oameni ca aceştia [ca Morelli, adică] trec sub tăcere aşa ceva, mai mult decât probabil, ceilalţi triumfă orbeşte, fără intenţie rea desigur, fără să ştie că operatul acela, tuberculosul acela, rănitul acela gol de pe pat sunt de fapt de două ori singuri fiind înconjuraţi de făpturi care se mişcă parcă în spatele unui *perete de sticlă*, într-un alt timp" (*Şotron*, 88; italicele mele).
19. *End of the Game and Other Stories*, trad. Paul Blackburn (New York, Harper & Row, 1978), p. 9.

Bibliography

Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Miller (New York, Hill and Wang, 1975); *Plăcerea textului*, trad rom. de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj, 1994

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, trad. Anthony Kerrigan (New York, Grove Press, 1962)

Brautigan, Richard, *In Watermelon Sugar* (New York, Dell, 1973); *În zahăr de pepene*, trad. rom. de Liviu Bleoca, Editura Polirom, Iaşi, 2004

Carter, Angela, *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (London, Rupert Hart-Davis, 1972)

Cortázar, Julio, *End of the Game and Other Stories*, trad. Paul Blackburn (New York, Harper & Row, 1978)

Cortázar, Julio, *Hopscotch* (New York, Signet, 1976); *Şotron*, trad. rom. de Tudora Şandru Mehedinţi, Editura Univers, Bucureşti, 1998

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London and New York, Methuen, 1981)

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970); *The Fantastic:A Structural Approach to a Literary Genre*, trad. Richard Howard (Ithaca, Cornell University Press, 1975); *Introducere în literatura fantastică*, trad. rom. de Virgil Tănase, Editura Univers, Bucureşti, 1973.