„Molloy" (1951) de S. Beckett sau *Scriu, deci exist... s-ar părea, nu știu, poate*

Raluca-Ana PRAHOVEANU

Universitatea din București, Facultatea de Litere
University of Bucharest, Faculty of Letters
Personal e-mail: prahoveanur@yahoo.com

„Molloy" (1951) by S. Beckett or, „I write, therefore I exist... seemingly, I don't know, maybe"

From the abnormalities of the discursive structures to the "abnormals" of literature, this paper launches a theme for thought to what was dichotomized as an agreed opposition between the normal(-ity) vs. the abnormal(-ity); norm vs. deviance; autistic/alienated vs. alive/normal. Society and the invention of the public sphere, the intensifying of guilt in relation to one's self - as the Nietzchean bad conscience – emerge at the dawn of modernity as primary causes of what will be incriminated as a deviant-self /deviance and saught to be "corrected" mainly by a strict control of the body as M. Foucault considered. Modernity brings on the social scene a phenomenon sociologists referre to as the "self-reflexive identity" (cf. A. Giddens).

In modern literature, this modern self, the "individual actor" who reflects on the essence of humanity itself, tries to find out what it means "to-be-yourself" with the help of the alienated reason: deviance as ontological crisis, as a condensed expression of one's isolation understood as loneliness. Thus the tension between reason and passion is no longer dichotomous, but co-inclusive in the narratives of the self - seen as projections towards a powerful "inside" of the being, and not - as "Freudically" was thought to be – a withdrawal from reality. This is what I have analysed in the study bellow, following the mirage of the literary machine from S. Beckett's "Molloy" and the new type of character it proposes, Molloy as Homo Natura, a genuine "producer of intensive quantities" (apud. G. Deleuze & F. Guattari).

Keywords: Molloy, Samuel Beckett, Deleuze & Guattari, modernity, identity crisis, stigma, norm, deviance, abnormality, control, corporality, autistic, Homo Natura, anti-Oedipian, intensive quantities, desiring machines

Corpul și sinele

O meditație asupra proiectului modern al sinelui nu poate fi întreprinsă fără a include și corpul / corporalitatea. În practicile de controlare și rectificare a personalității stigmatizate, accentul se pune mai ales pe ținerea strictă sub control a corpului. Căci, după cum nota Giddens, sinele/eul este „încorporat" *(Modernitate și identitate de sine,* 56). Nu putem face abstracție de această concepție asupra corpului, care ne readuce la problema construirii identității de sine, indiferent că ea este imagine de sine sau imagine publică, corpul fiind conceput ca mecanism de control a ceea ce „nu putem spune în cuvinte", așadar ca „agent" de comunicare a experiențelor semnificative ce se refuză discursivizării. Corpul ca „procedură de control" (în termeni foucaultieni) al haosului interior, acesta nu doar spiritual, ci și fizic.

Controlarea corpului se pliază pe ideea individului ca „agent competent" (cf. Goffman: *Relations in Public*, citat de Giddens, 1991:56). Normalitatea se traduce și prin „rutinizarea controlului asupra corpului" ("routinized control of the body" – *ibid.*). Este „normal", considerat „normal" sau „competent" acel individ care este „văzut astfel de alți agenți zi de zi (routinely). El trebuie să evite căderile de control asupra corpului, sau să le semnaleze celorlalți prin gesturi sau exclamații că nimic <<rău>> nu s-a întâmplat, în caz că acestea au loc" (*ibid.*). El ajunge astfel să fie „identificat"

nominal de către ceilalți ca „agent social competent" și să „construiască" o anumită imagine a realității. Goffman introduce în această discuție perechea atractivă disimulare - demascare, esența identității ca „proiect reflexiv al sinelui" (Giddens). Noțiunea de *construct* amalgamează ideile de punere în scenă, mistificare și conștiință a acestei mistificări a sinelui (de către sine).

Goffman vorbește în acest sens de "normal appearances" (aparențele normale), și de "easy control", referindu-se la „modul activ în care individul își reproduce <<coconul protector>> în situații de <<normalitate>> prin manierisme corporale (strict supravegheate)" (*ibid*.). Ceea ce ne confirmă faptul că pentru a intra în *normalitate,* individul trebuie să joace un rol „social", propriul său rol, în același timp regizor, actor și spectator (alături de ceilalți) ai *performance*-ului sinelui. El însă este conștient de faptul că „joacă" un rol, că *se* joacă (pe sine), în funcție de contextele sociale în care evoluează / în care i se cere să o facă. Vorbim din nou de distincția dintre imaginea de sine și cea publică – cea din urmă implicând ideea de „performance" (Giddens, 1991:58).

Cu ideea de „spectacol"/"performance", Goffman reia discuția despre ce înseamnă normal și anormal, prin expresiile de „agent competent" vs. „deviant". În termenii lui Giddens (59), distincția se face între „sinele corporalizat", și implicit ținut sub control, și „sinele decorporalizat" (unembodied self). Devianța se traduce prin apariția „sinelui fals" (Laing, în Giddens, 59) ca efect al „acțiunii continue de dragul rutinei", efect al eforturilor de menținere a aparențelor, al "easy control"-ului. Așadar, devianța este produsă chiar de către normele/aparențele sociale, nu le pre-există. Implicarea continuă în regizarea identității (continuitate cerută cei din jur ca garanție a normalității) poate duce la comunicarea „decorporalizată" a experienței, am putea spune. *Nebunia* ca „decorporalizare" (disembodiement), ca sine fals, ca schizoidie / schizofrenie, ca „sentiment de irealitate". La nivelul „căderilor de control asupra corpului", terapia intervine ca modalitate a societății de îndreptare, de echilibrare a individului, de vindecare de „rău", de „incompetență" – în sensul de mai sus.

De fapt, nebunia ca „nerațiune", cum afirma și Foucault, se trage din rațiune, poate dintr-o excesivă nevoie (impunere a celorlalți asupra) a individului de a se prezenta lumii ca rațional, supus controlului, controlat/ controlabil. În secolele XVIII - XIX, arată Foucault, nebunia, anormalitatea devin instituționalizate, patologizate / medicalizate, „sechestrate" (după Giddens); în secolul XX se încearcă reabilitarea categoriilor „anormale" ale schizofrenicului și paranoicului. În această direcție se înscriu *Anormalii* lui Foucault (1999), *Anti-Oedip*-ul lui Deleuze și Guattari (1972), A. Artaud și „corpul fără organe".

Foucault atenționa asupra tendinței contemporane (începutul secolului XX) de a asimila schizofrenia regimului „medicalizat / patologizat" al nebuniei, identificată ca maladie și pericol social la început de secol XIX[1]. Deleuze & Guattari se ridică împotriva concepției instituționalizate, de tradiție freudiană, asupra corpului schizofrenicului ca „legumă", ca Autist, ca imagine a unui corp mort: „...cum a putut psihiatria" să-l facă pe schizofrenic „să figureze ca această zdreanță autistă, separată de real și de viață? [...]" (*op. cit.,* 26). Deleuze și Guattari se *luptă* cu retorica închisă a clinicii, promovată de Freud. Ei privesc schizofrenicul ca pe un caz-limită de raportare la realitate, ca „deviantă primară", care nu merită „patologizarea" freudiană: „Căci, în sfârșit, nu trebuie să ascundem nimic, Freud nu-i place pe schizofrenici, nu-i place rezistența lor la oedipianizare, are mai curând tendința de a-i trata ca pe animale: el ia cuvintele lor drept lucruri, spune el, ei sunt apatici, narcisiști, detașați de real [...]", aplicându-li-se falsul diagnostic de autiști (30). „Rezistența" schizofrenicilor la „oedipianizare" poate fi asimilată ideii de rezistență, chiar de revoltă, a acestora la procedurile de control pe care societatea le-ar folosi asupra lor. Se pun bazele unei retorici a revoltei, în acest mod. *Bătălia* se poartă în sfera retoricului, mai ales pentru că în acest spațiu se manifestă *puterea* vorbelor nebunilor sau/și a discursurilor medicalizate despre acestea. Forța delirului „anormalilor" se manifestă cu aceeași intensitate în discursul „clinicienilor", dar în haine instituționalizate (un fel de literatură științifică).

Prin corp se face trecerea către rediscutarea polemică a inconștientului redus la stadiul de credință într-un mit, mitul lui Oedip, făcută de către Freud. Deleuze și Guattari propun o idee despre inconștient ca producție a „mașinăriilor dezirante". Toți suntem dorință încapsulată în circuitul mașinăriilor dezirante, a căror normă nu este fixată, fiind constituită de „glisare", „detracare". Fluxul fantasmelor incoștientului este „orfan" (57) și nu poate fi redus la figurile parentale / conjugale, ca în modelul oedipian. Inconștientul, în alternativa anoedipiană, funcționează ca o mașinărie pe modelul producției, înregistrării și consumării (49); extragerea fragmentului dintr-un tot, detașarea de el, pentru înregistrare, și apoi, producerea subiectului ca efect al mașinii; el este un „atelier productiv, material". Se teoretizează astfel întregul ca fragment, ca „obiect parțial", alunecarea, glisarea, „eul fisurat", schizoid, ca elemente ale unei poetici a „diferenței", a fragmentarului în contrast cu poetica „globalului", a eului „generat" sau „de tip monadă". Realitatea / realul sunt înțelese ca mașini dezirante / producătoare care și ele intră în relație cu mașinăria dezirantă-om, în procesul de producție. Producția, cuvântul-cheie al acestei poetici. Ce se produce însă? Ne sunt oferite mai multe variante de răspuns: raportarea la real / natură ca moment al stabilirii unor „sinteze" între eu/inconștient și lume; „ruperi la nivelul fluxului material", ca adiacent, și nu ca opozant al naturii. De fapt, un alt tip de realitate, ca și un mod inedit de raportare la ea, prin „viziunea" de tip

schizoid asupra lumii și sinelui.

Ca și în discuția despre ce anume ar trebui să însemne real sau/și ireal, Deleuze & Guattari introduc noțiunea de joc al „atracției și respingerii" între mașinăriile dezirante. Un „produs" cu totul special este cel al schizofrenicului, ca „*Homo Natura*" (11), pentru care natura este corp din propriul său corp, cu care el se confundă, anulând distincțiile om-natură, subiect-obiect (10). Modalitatea de raportare la un real „esențial" (11) a schizofrenicului este una de „respingere a mașinăriilor dezirante", adică de respingere chiar și a imaginii despre (propriul lor) corp: conceptul lui Artaud de „corp fără organe", corpul „fără imagine"(14). Schizofrenicul este anti-producția, în raport cu ceea ce s-a instituit ca normă. El poate fi asimilat devianței, în măsura în care lumea întreagă este acea suprafață glisantă, în dezechilibru, care funcționează într-o continuă rezistență la încartiruire, standardizare, ordonare. E adevărat, există anumite „toposuri", locuri comune, convenții, clișee, în lipsa cărora poate că n-am mai ști să „funcționăm". Dar poate că ele există tocmai datorită provocării continue pe care le-o lansează „ne-ordinea" din noi. Și, la rândul ei, „ne-ordinea" n-ar putea să fie discursivizată ca atare fără raportarea la „ordine".

Dar, și în acest punct, Deleuze și Guattari aduc ceva nou: ceea ce este considerat / identificat drept „ne-ordine" sau „nerațiune" poate funcționa în afara „ordinii / ordonării", de fapt, nici nu are nevoie de ele pentru a exista. Schizofrenicul nici măcare nu are (nevoie de) o viziune, o imagine despre sine ca sine corporalizat sau despre lume ca „proiect social". El este acel individ care e pătruns de „realitatea esențială a omului și a naturii" (11), este corpul ce (se) refuză „mașinile (lor)-organe", cărora „le opune suprafața sa glisantă, opacă și întinsă" (15). Portretul care i se face schizofrenicului se pliază pe figura lui Molloy al lui S. Beckett. Urmează analiza „mașinăriei" din „*Molloy*".

„Molloy" - o „mașinărie literară"

Opera de artă este și ea o „mașinărie dezirantă" (Deleuze, 39), ea fiind sistemul artistului de „decupări" (*coupures*); dar aceasta nu înseamnă neapărat că sunt „separare de realitate" (43), ci mai ales că ele realizează decupaje la nivelul „fluxului asociativ" (44). Întrerupând astfel, ordinea prestabilită a înlănțuirii evenimentelor, deși decupajul ajunge să instituie partea decupată într-un alt flux sau „producție de flux", în comparație cu cel la care este „conectată" (44). Reintegrarea într-un flux poate asocia... disjuncțiile; la nivelul scriiturii, ele se asociază „decupajelor-detașări" (47), și nu „decupajelor-prelevări" din real. Scriitura devine „o scriere a însuși Realului, în mod straniu plurivoc [...] și niciodată linear, o scriitură transcursivă și niciodată discursivă: [...] unde am căuta în van ceva ce am putea numi ca Semnificativ (Signifiant)." (47). Scriitura devine spatial de manifestare a realului însuși, și nu de îndepărtare / separare de real. Realul înțeles ca hazard, ca spațiu al întâmplării, al inordonatului. Viața este fragmentaritatea, diferențierea, aleatoriul. „Opera" este doar una din mașinăriile care îi oferă spațiul de punere în scenă a relațiilor dintre semen, care nu înseamnă, nu reprezintă nimic mai mult decât simpla lor distribuire în „agenți de producție și de anti-producție" (55). Ce produc ele în spațiul literar conceput în sensul de mai sus? Dacă nu reprezintă, atunci ele nu servesc funcției de a simboliza, de a semnifica. Reafirmă doar spațiul vid, fluditatea fluxului realului, energia pură care-l traversează. Dar oare chiar nu „simbolizează" această energie?

La nivelul narațiunii, „mașinăria literară" din „*Molloy*" pune în scenă, sau ar trebui să spunem, în relație, „narațiunea sinelui", sinele ca narațiune (Giddens, 1991:76). Ea este spațiul în care se împlinește „proiectul reflexiv al sinelui", care constă în „procesul în care identitatea de sine se formează prin ordonarea reflexivă a povestirilor de(spre) sine" (the process whereby self-identity is constituted by the reflexive ordering of self-narratives – Giddens, 1991:244, *Glossary of Concepts*). În „*Molloy*", narațiunea stă sub semnul „nevoii de a povesti" (39), al conștientizării „confabulației" (46) în care sinele se simte atras. Prima parte este povestirea lui Molloy despre sine, despre felul în care se scrie pe sine, un sine care nu se poate separa de scriere. Care nu poate exista decât scriindu-se, și detracându-se, negându-se continuu: „Îmi dă câțiva bani și ia foile. Câte foi, atâția bani. Da, lucrez acum, aproape ca odinioară, doar că nu mai știu lucra. Asta n-are importanță, s-ar zice. [...] Când vine să ia foile noi, mi le-aduce pe cele de săptămâna trecută, adnotate cu semne pe care nu le-nțeleg. De altfel nu le recitesc. [...] Am uitat și ortografia și jumătate din cuvinte." (34). A doua parte aduce în scenă figura lui Moran, care, și el, scrie un raport despre Molloy. O povestire despre povestirea lui Molloy. Ambele „narațiuni" sunt o punere în relație de elemente, o înlănțuire „atractivă" de afirmații și negații, de producție și anti-producție. Ambele se afirmă pe sine, pornind dintr-un punct zero al limbajului. Sub semnul „căutării" și al unei continue „amânări", narațiunile sunt inventări de „ficțiuni false sau adevărate", „recompuneri de existență ipotetică dintr-un punct terminus"[2].

Molloy, individul de tip schizoid

Molloy a fost încadrat în tipologia anti-eroului, a „vinovaților fără vină", alături de personajele lui Sade și Kafka[3]. Mi se pare mai adecvat termenul de an-erou, care îl situează dincolo de *pro* și *anti-*, în afara etichetelor / identificărilor nominale antagonice. Molloy este non-personajul, nu anti-personajul. Figura lui se conturează în marginea reprezentărilor obișnuite despre personaj. Urmându-l în spirit pe Artaud și concepția lui despre

personaj/actor, Beckett propune un actor care poartă o piesă în sine, în propriul său corp. Personajul lui Beckett pare a fi, mai mult decât o figură umană simbolică, limbajul însuși. Prin Molloy nu se „semnifică" nimic; prin el se afirmă aleatoriul, logica particulară și obstinată a vieții ca hazard, ca set de relații care „semnifică" prin chiar lipsa lor de semnificație (semnificație înțeleasă tradițional, ca „meaning" – semnificanță).

Molloy a fost identificat de Deleuze și Guattari ca figura prin excelență a schizoidiei. El este „mașinărie dezirantă" a „viețiigenerice", pentru care „eu și non-eu, exterior și interior nu mai vor să spună nimic" (*op. cit*., 8). Pentru Molloy, începutul este „aproape sfârșitul": „Ciudat tip, omul ăla care vine să mă vadă. [...] El mi-a spus că începusem rău, c-ar fi trebuit să încep altfel. Sunt de-acord. Începusem cu-nceputul, închipuiți-vă, ca un neghiob. Iată începutul meu. Oricum, o să-l păstreze, dacă am înțeles bine. Mi-am dat toată silința. Iată-l. M-am chinuit rău de tot. Era începutul, mă înțelegeți. În timp ce acum, aproape că-i sfârșitul. E mai bine ce fac acum? Nu știu. Nu asta-i problema. Iată începutul meu. Va să-nsemne ceva, de vreme ce-l păstrează. Iată-l." (35). Identific „omul" cu vocea conștiinței artistice a lui Molloy, acea instanță superioară, de „control", care-i verifică producția discursivă. Molloy semnalează că povestirea sa începe cu sfârșitul, din punctul zero, experiența sinelui detașându-se de trecut. Povestirea sinelui ca „actualizare de sine/a sinelui" presupune „stabilirea unor zone de timp personal", „timp personal ce permite controlarea timpului vieții", după Giddens, 1991:77. Timpul personal al lui Molloy este acela înscris în propria sa povestire despre sine. El este conștient că „a trecut pragul", că în-scrierea de sine înseamnă să sfârșești cu o lume și să intri în alta, care se va sfârși la rândul ei: „De data asta, apoi încă o data gândesc, apoi se va sfârși, gândesc, și cu lumea aia. E noima penultimei. Totul se tulbură. Încă un pic și vom fi orbi. E în cap. Nu mai merge, spune capul, Nu mai merg. Iată că devenim și muți, zgomotele slăbesc. De cum ai trecut pragul așa e. Capul e de vină, probabil că-i ajunge. Așa că-ți zici, De data asta am să reușesc, și poate încă o data, și cu asta gata." (35).

Molloy începe de acolo de unde ne-am fi așteptat să termine. Ficțiunea sinelui începe acolo unde „totul se tulbură", în spațiul ne-ordinii. Se introduc în scenă două figuri de bărbați, descrierea lor fiind și ea „suspendată/tulburată" de nesiguranță: „Dar poate toate astea-s amintiri." Cititorul este avertizat de jocul pus la cale, de intrarea pe tărâmul invenției: „Poate inventez puțin, poate înfrumusețez, dar în mare așa era." (35). Scrierea/povestirea sub semnul lui „s-ar părea, poate, cred, nu știu" validează inversarea realității, ca și sentimentele de irealitate. Suntem pe teritoriul unei „realități psihice", al unei proiecții reflexive. Care are specificul ei de realitate. Nu doar imaginație, ci și Umor, unul care destructurează cadrele considerate firești ale realității „celorlalți". Este vorba de ceea ce Molloy numește „lăuntrul, tot spațiul ăsta lăuntric pe care nu-l vede niciodată creierul și inima și celelalte caverne unde sentimental și gândirea își țin sabatul, toate astea cu totul altfel rânduite." (36). Proiectarea figurii bătrânului trădează anxietatea existențială a lui Molloy. Căci morbul de care pare să fie atins Molloy nu este atât vizibilul „stigmat" pe care-l poartă (faptul că e „schilod" – 39, având un picior bun și unul beteag – 43), cât singurătatea de care suferă, „dorul unui frate" (42). El îl proiectează pe acest frate, îl „produce" ca să-și împlinească nevoia de „a fi eu însumi mai puțin singur" (38). El trăiește în „nemăsura vieții sale", în „noapte", în „profund [...] undeva între spumă și mocirlă", acuzând nevoia de a imagina din „aceeași plictiseală", „imaginarea cu ușurință" (41). El este cel care se proiectează pe sine ca „marginal", și care are totuși o anumită „profunzime".

Vorbind de stigmatul său, Molloy se descrie ca făcând corp comun cu bicicleta sa cu corn. Povestirea abandonează perechea de bărbați „imaginată cu ușurință", pentru a anunța pornirea în căutarea mamei, numită de Deleuze și Guattari drept „urmare a plimbării schizofrenicului, când personajele lui Beckett se hotărăsc să se plimbe" (*op. cit*.,8). Molloy, ca „mașinărie dezirantă-om", abandonează cârjele și se conectează la „mașinăria bicicletei cu corn", realizând astfel, un flux material: „Asta îmi permite să remarc, că așa schilod cum eram, mergeam pe bicicletă cu o anume ușurință, în vremea aia. Iată cum făceam. Prindeam cârjele de bara superioară a cadrului, fiecare pe câte o parte, îmi agățam piciorul țeapăn (uit care, acum sunt țepene amândouă) de ieșitura axului roții din față și cu celălalt pedalam. Era o bicicletă fără lanț, cu roți libere, dacă există așa ceva." Corpul lui Molloy este corp reificat, „corp fără organe" în sensul unui corp ale cărui organe au o productivitate specifică. El pare să-și încorporeze bicicleta: „la aproape fiecare sută de metri mă opream să-mi odihnesc picioarele, și cel bun, și cel beteag, și numai picioarele, nu numai picioarele. Nu coboram propriu-zis din șa, rămâneam călare, cu cele două picioare pe pământ, cu brațele pe ghidon, cu capul pe brațe și așteptam să-mi revin." (43). Despărțirea de bicicletă nu este decât parțială, el păstrând din ea ceea ce „sună" și-i provoacă „o adevărată plăcere, aproape o voluptate": „Și când a trebuit să mă despart de bicicletă i-am luat cornul și l-am păstrat asupra mea. Cred că-l am și acum pe undeva, și dacă nu-l folosesc e pentru că a amuțit." (42).

Modul său de a se odihni pe bicicletă îi provoacă neplăceri cu autoritățile, la intrarea într-un oraș. La fel cum constatase și Andrei Efimici în *Salonul nr. 6* de A. P. Cehov, atragerea atenției celorlalți prin pierderea controlului asupra propriului corp are ca efect intrarea într-un cerc vicios: „Sfârșii prin a înțelege că felul meu de a mă odihni, călare pe bicicletă, cu brațele pe ghidon, capul pe brațe, atenta la nu știu ce, la ordine, la pudoare." (46). El încearcă să se justifice prin „infirmitatea care mă

silea să mă odihnesc cum puteam, mai degrabă decât cum aș fi dorit-o", însă polițistul îi vorbește de „lege" ca de „una singură căreia trebuie să i se supună bogați și săraci, tineri și bătrâni, necăjiți și fericiți" (46). El încearcă să se justifice prin „infirmitatea care mă silea să mă odihnesc cum puteam, mai degrabă decât cum aș fi dorit-o", însă polițistul îi vorbește de „lege" ca de „una singură căreia trebuie să i se supună bogați și săraci, tineri și bătrâni, necăjiți și fericiți" (46). Foucault vorbea de „anormalul" care scapă domniei legii; iată că la Beckett, Molloy este interogat de polițist, și apoi de comisar, în termenii legii, care lui îi sunt necunoscuți. Molloy, în plimbarea pe bicicletă, se confundă cu aceasta și cu natura, devine corp fluid, anulând distincția subiect-obiect. Pentru el, natura a devenit el însuși, cu care nu are raporturi specifice, decât traversările / schimburile reciproce de energie, care este „divină", după Deleuze (19). Ea este disjunctivă, expresie a dorinței, care nu se lasă oedipianizată în triunghiul freudian. Discursul lui Deleuze și Guattari ne sugerează ideea inventării de către Freud a triunghiului social-parental-conjugal, ca o modalitate de a încerca să țină sub control dorința inconștientului: „Disjuncțiile sunt forma genealogiei dezirante; dar această genealogie este ea oedipiană, se înscrie ea în triunghiul lui Oedip? Sau mai degrabă Oedip este o exigență sau o consecință a reproducerii sociale, în faptul că-și propune să domesticească o materie și o formă genealogică care ei îi scapă din toate părțile?" (20). Astfel, Deleuze și Guattari propun o nouă viziune asupra modalității de raportare la realitate a personalității de tip schizoid care, venind în opoziție cu retorica socializa(n)tă instituită de Freud, scapă oricăror încercări de supunere la constrângerile codului social în vigoare. Și așa, iată că Molloy „nu încetează să existe, atunci când este interpelat" (Deleuze, 20) în termenii codului social: „Actele, îmi spuse [...] Dar nu, spusei, nu. Actele! strigă. "Ah actele mele. Or singura hârtie pe care o purtam cu mine era o bucată de ziar, ca să mă șterg, înțelegeți, când mă duc pân' afară. Oh nu spun că că mă șterg de fiecare dată când mă duc pân' afară, nu, dar îmi place să fiu în stare s-o fac, dacă e cazul, Nimic mai firesc, cred. Scos din minți am căutat în buzunar hârtia aia și i-am băgat-o sub nas. Vremea era frumoasă. [...] Eu nu – nu mă simțeam nefericit." (46/47). Ajuns la post, este interogat de un comisar: acte, ocupație, domiciliu, numele lui, numele mamei lui (49): „Și dintr-dată îmi amintii numele meu, Molloy. Mă numesc Molloy, izbucnii brusc, Molloy, mi-a venit dintr-o dată. [...] E numele mamei tale, spuse comisarul, era probabil un comisar. Molloy, am spus, mă numesc Molloy. Ăsta-i numele mamei dumitale? spuse comisarul. Cum? răspunsei. Te numești Molloy, spuse comisarul. Da, spusei, mi-am amintit dintr-o dată. Și mama dumitale? spuse comisarul. Nu-l înțelegeam. Se numește tot Molloy? spuse comisarul. Se numește tot Molloy? am spus. Da, spuse comisarul. Chibzuiam. [...]". Deleuze și Guattari se declară împotriva acestei încercări de „prindere" ale „uitării" de care suferă Molloy, în tiparele de control sociale. Și, într-adevăr, Molloy „scapă" oricăror încercări de fixare. Este „anormal", în sensul situării sale dincolo de normă sau de orice distincție de tipul normă vs. abatere.

Aceasta deoarece el „dispune de moduri de reperare care-i sunt proprii, pentru că dispune mai întâi de un cod de înregistrare particular care nu coincide cu codul social sau care nu coincide cu al lui decât pentru a-l parodia." (Deleuze & Guattari, 21). Molloy dispune de un cod „delirant sau dezirant" care „prezintă o extraordinară fluiditate". El „trece de la un cod la altul, bruiază toate codurile, într-o glisare rapidă, după întrebările care-i sunt puse" (*ibid.)*. După cum s-a văzut și mai sus, Molloy se află în afara codului social/parental, la întrebări răspunde cu întrebări, dacă oferă răspunsuri o face „pentru a fi pe plac" (*Molloy*, 49), pe care apoi nu și le simte justificate. Nu înțelege ce au polițistul și „probabil"-comisarul cu el, dar să nu uităm că acesta este un „ireal voiaj", cum îl numește el (43). Toată „acțiunea" se petrece într-o realitate inversată. Ni se readuce aminte că povestirea se face din punctul terminus, din „pacea descompunerii", în care tot mai trăiești, dar „nu mai ești complet întreg" (51). Timpul povestirii este „prezentul mitologic": „Vorbesc la prezent, e-atât de ușor să vorbești la prezent, când e vorba de trecut. E prezentul mitologic, nu-i dați atenție" (52). Textul își reia „căutarea", o căutare fără „motive", drept pentru care inventarea de ficțiuni paralele nu este „o simplă problemă de magie" (căci „din moment ce știi de ce, totul devine ușor, simplă problemă de magie" – 53). De aceea, textul nu își afirmă unitatea decât în multiplicitate, în fragmentaritatea lui. Ni se vorbește de „febra redactării", stare în care „nu trebuie să pierzi din vedere să nu vrei să spui, să nu știi ce vrei să spui, să nu poți ceea ce s-ar crede că vrei să spui, și totuși să spui sau parcă" (54). Să nu pierzi din vedere singura regulă rămasă: a jocului. Sinele reflexiv al celui care narează este conștient de faptul că acest mod de a scrie iese din tipare, că desființează tipare, că de fapt, există în afara lor. Sinele se scrie, se trezește scriind /scris. La Beckett, punerea în scenă este o punere în „poveste". „Delirul" lui Molloy este unul comunicativ. El încearcă să transforme experiența trăită în semnificație, deci în materie comunicabilă, care poate fi spusă. Însă „evită să vorbească, pe cât îi e cu putință", căci „spun mereu sau prea mult sau prea puțin, ceea ce mă întristează, într-atât sunt de însetat de adevăr" (59). „Setea de adevăr", de ajunge la originea lucrurilor se izbește de neputința cuvintelor de a „semnifica", de a trece dincolo de „a spune" cu ajutorul lor, de „a inventa"/crea lumi noi prin simpla lor rostire („A spune înseamnă a inventa. Fals, așa cum și trebuie. Nu inventezi nimic, crezi că inventezi, că evadezi, nu faci decât să-ți îngâni lecția [...]" – 57).

Molloy este conștient de scindarea sinelui său: „Căci în mine au existat dintotdeauna doi bufoni, printre atâția alții, cel care nu cere decât să rămână acolo unde este și

cel ce-și închipuie că mai departe ar fi ceva mai puțin rău. Astfel că, în acest domeniu, eram întotdeauna slujit, într-un fel sau altul, orice-aș fi făcut. Le cedam pe rând acestor triști complici, ca să-și poată înțelege greșeala." (73). Proiectare de sine conștientă, asumată existențial și care se plasează sub zodia fatalității: este o greșeală, însă una înscrisă în acele „profunduri" mlăștinoase din care nu se poate evada. Actorul și spectatorul, creatorul unic al imaginii de sine, regizorul actorilor din sine, Molloy.

„Producătorul universal" de „cantități intensive" (Deleuze, 25), „corpul fără organe" străbătut de energie divină experimentează stări de emoție pură, stări tranzitorii ale subiectului. Ele nu sunt halucinatorii sau delirante, ci „emoție cu adevărat primară/originară" (*ibid.*), încercată și de Molloy „cînd uruitul vieții mele... lua în stăpânire" grădina lui Lousse, „călărind pământul abisurilor și pustiurilor" („*Molloy*", 73). Când i se întâmpla „să uite nu numai cine era, ci că era, să uite că există", în interiorul ființei sale avea loc despărțirea „cutiei închise, în care trebuie să mă fi conservat de minune", și devenea „*Homo Natura*": „mă umpleam de rădăcini și tulpini, înțelepte de exemplu, de araci de mult uscați ce-n curând vor fi arși, de vacanța nopții și de așteptarea soarelui [...]" (*ibid.*).

În peregrinările sale, Molloy se percepe pe sine prin lentila „celorlalți" ca „punctul negru din imensitatea alburie a nisipului", ca „epavă" (98), ca pe cel căruia nu i se face rău, căci el se ascunde, se protejează singur. „Ceilalți" sunt împărțiți în „oameni... însetați de ordine, de frumusețe și de dreptate" și „tehnicienii" care „asigură curățirea orașului" (90/91) de „ne-curățenie", el incluzându-se pe sine în această din urmă categorie. Molloy va ajunge în partea a doua a cărții un caz, un „subiect" pentru Jacques Moran, „afacerea Molloy".

Povestirea lui Moran începe tot dintr-un punct terminus: „Îmi amintesc de ziua când am primit ordinul de-a mă ocupa de Molloy" (114). Și el scrie un raport despre Molloy. Moran face parte din categoria „agenților", supuși unui „patron" – Youdi, și înștiințat de un „mesager" – Gaber. Ca agent, Moran „este plătit ca să caute" (132). El este „un corp solid printre alte corpuri solide" (129), bine integrat într-o ordine / ierarhie socială, deși are „mania punctualității, a onoarei și a pudorii". Lui Moran i se ordonă să plece, ca și Molloy, într-o căutare. Care va ajunge să i se pară „o povestire impusă și plictisitoare" (152). La finalul ei aflăm că „o voce" i-a spus să facă raportul (194). Vocea nu este alta decât „dorința" mașinăriei literare din „*Molloy*", care se proiectează pe sine ca „limbaj", uneori „înțeles anapoda", după cum mărturisește Moran la sfârșitul textului. Personajul „principal" devine astfel chiar Limbajul, ca „scriitură transcursivă", a cărui „semnificație" constă în detracarea continuă a semnificației, joc al aleatoriului și diferenței.

Note:

1. Michel Foucault – *Anormalii. Cursuri ținute la College de France 1974 -1975* (trad. de Dan Radu Stănescu, postfață de Bogdan Ghiu), Univers, București, p.135.
2. Romul Munteanu – prefață la „*Molloy. Nuvele și Texte de neființă. Cum e. Mercier și Camier*", de S. Beckett, Univers, București, 1990 (trad. de Gabriela și Constantin Abăluță, postfață de Constantin Abăluță), p.22.
3. *Ibid*., p.10.

Bibliography:

Samuel Beckett - *Molloy. Nuvele și Texte de neființă. Cum e. Mercier și Camier / Molloy. Short Stories and Texts for Nothing. How It Is. Mercier and Camier* (translated by Gabriela și Constantin Abăluță, afterword by Constantin Abăluță), Univers, București, 1990.

Gilles Deleuze & Félix Guattari – *L'Anti-Œdipe (Capitalisme et schizofrenie) / Anti-Oedipus (Capitalism and Schizophrenia)*, Nouvelle édition augmentée (I ed.1972), Les Editions de Minuit, Collection "Critique".

Michel Foucault – *Anormalii. Cursuri ținute la College de France 1974 -1975 / Abnormals. Lectures at the Collège de France, 1974-1975*, Univers, București.

Anthony Giddens – *Modernitatea și identitatea de sine. Sinele și societatea în Epoca Modernă Târzie / Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, Stanford, California, 1991.

Richard Jenkins – *Identitatea socială / Social Identity* (translated by Alex Butucelea), Univers, București, 2000.

Acknowledgement:

Această lucrare este un extras din dizertația mea de master, „Anormalii" în literatură, din cadrul Masteratului de Teoria Literaturii, pe care am susținut-o în 2003, la Facultatea de Litere, Universitatea din București, sub atenta îndrumare a coordonatorului dizertației, d-na prof. univ. Carmen Mușat.

This paper is an excerpt from my Master's Dissertation "Abnormals" in Literature, of the Master in Theory of Literature, Faculty of Letters, University of Bucharest, sustained in 2003 under the vigillent supervision of University Professor Mrs. Carmen Mușat.