Figuri paterne și auctoriale în proza lui Andrei Codrescu. „Mesi@” și „Wakefield”

Nicoleta MARINESCU

Universitatea „Babeș-Bolyai“, Cluj-Napoca
“Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca
Personal e-mail: nicoletamarinescu@ymail.com

Paternal and Auctorial Figures in Andrei Codrescu's Prose. „Mesi@” and „Wakefield”

This study advances three reading lines: a theoretical perspective, which circumscribes Andrei Codrescu's prose within the American gothic tradition, mainly the Southern American gothic one, imprinted as it is by the literary legacy of writers such as Mark Twain, F. Scott Fitzgerald, Tennesee Williams. Secondly, our article focuses on narrative studies applied to the representation of trauma in literature, a defining trait of the gothic tradition, and highlights ways in which the latter gives voice to the experience of victims, the marginalized, the oppressed, by resorting to fictional mechanisms which mimick in the literary realm the same trauma mechanisms which operate in the inter and intra-psychic realms. Finally, the third exploration line of Andrei Codrescu's prose probes the language, via the theories and hypothesis regarding the apparition, functioning, and evolutionary pathways of our body of language.

Keywords: paternal and auctorial figures, Andrei Codrescu, Southern Gothic literature, God and Devil, Mesi@ and Wakefield

Idei introductive

Această incursiune urmărește cartografierea universului ficțional din romanele lui Andrei Codrescu. Situate undeva între memorialistică și biografism, între mica și marea istorie, pe de o parte, iar pe de alta între poezia pură, dusă până la limitele reprezentării, de unde cade în contemplația inefabilului, creațiile în proză ale lui Andrei Codrescu sunt veritabile artefacte literare menite să capteze atenția cititorului, dar nu într-o manieră vampirică, ci într-una generatoare de energie. Romanele sale pornesc de la un imperativ narativ de factură autoscopică, ce se realizează prin tropii ficționali speculari: autorul pune în scenă personaje din *irealitatea imediată*, o pre-realitate care stă în umbra realității instaurate discursiv și îi cadențează mersul mai mult sau mai puțin conștient.

Trei sunt liniile de lectură urmarite în acest studiu: o perspectivă teoretică, ce circumscrie proza lui Andrei Codrescu în tradiția goticului american, cu precădere cea a goticului american sudic, impregnat de moștenirea literară a unor scriitori precum Mark Twain, F. Scott Fitzgerald, Tennesee Williams. Tot ca o trăsătură definitorie a acestei tradiții este lectura romanelor lui Andrei Codrescu din perspectiva studiilor narative aplicate asupra traumei, și a aducerii la lumină a modului în care tradiția literară gotică dă glas experiențelor victimelor, marginalilor, a celor oprimați, recurgând la mecanisme de ficționalizare ce traduc fidel în câmp literar mecanismele de operare ale traumei în câmp inter-și intra-psihic. În fine, cea de-a treia linie de explorare a prozei lui Andrei Codrescu este aceea ce vizează limbajul, ipotezele și teoriile legate de apariția, funcționarea și căile de evoluție ale corpului

nostru de limbaj.

Într-un capitol al cărții sale intitulate *Narrative Crossings*, criticul american Alexander Gelley studiază poeticile narative ale povestirii *Wakefield* de Nathaniel Hawthorne (Gelley 1987). "Sighting the Scene: Representation and the Specular Model in Hawthorne's "Wakefield"" postulează două paradigme epistemologice care influențează producția literară la începutul secolului XX. Disputa dintre aceste două paradigme, prima depășind-o pe cea de a doua constă în critica pe care o face Jean Francois Lyotard în *Discours, figure* sistemului filozofic timpuriu al lui Merleau-Ponty. Lyotard expune drept iluzie noțiunea unei cogniții depline prin intermediul corpului sau la nivelul percepțiilor, cogniție în care experiența artistului, viziunea sa, este concepută ca fiind coextensivă mediului său artistic (limbajul, imaginea pictoriala) și imaginația este luată drept un fel de bază ontologică adecvată formelor de revelare a lumii fenomenale." Lyotard relevă faptul că am fi „mereu în lume ca și într-o baie de percepții și senzații. Cineva nu spune tot ce era de spus despre experiența noastra spațio-temporară atunci când o caracterizează drept o profunzime aderentă, o transcendență imanentă, un chiasm. Lume este de asemenea susceptibilă de întamplări (evenimente). Există discontinuități în lume, emergența unor zone ne-aderente, crize de 'transcendență' fără vreo prezență care să răspundă; timpul și spațiul lumesc ne pot deposeda în același fel ca și limbajul". Acest gen de discontinuități sunt foarte bine cartografiate în romanul *Wakefield*, unde afectele depind de geografiile care le hrănesc, iar aceste psihogeografii ascund falii nebănuite, purtând călătorul în lungul și în latul, susul și josul unor labirinte mnezice, în aceeași măsură în care ele sunt și geografice.

Genul de deposedare de care vorbește Lyotard și care este atât de bine ilustrat de Andrei Codrescu nu trebuie luat drept insuficiență sau eșec circumstanțial al aparatului perceptiv. La acest nivel situează Lyotard „celălalt ochi", „simbolul dorinței" care îi permite cuiva să conceapă „identitatea voinței de a cunoaște" și a dorinței. Intenționalitatea dorinței, potențialul ei cvasi-cognitiv, poate fi actualizat prin *figura.* Prin intermediul acestei noțiuni, Lyotard caută să explice atât forța transgresivă, cât și cea formativă a creației artistice. *Figura*, scrie el „se înstăpânește asupra cuvintelor noastre pentru a modela forme și imagini din ele".

Figura auctorială a lui Andrei Codrescu operează în interiorul romanelor sale prin intermediul personajelor ce funcționează ca autori-delegați și prin intermediul *tropilor speculari*, ai regimului privirii.

Un alt studiu care a stat la baza lecturii mele aplicate pe romanele lui Andrei Codrescu este cel al lui William Veeder, intitulat "The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive?", cules în volumul *American Gothic. New Interventions in the National Narrative* editat de Robert K. Martin și Eric Savoy (Martin, Savoy 2009). Veeder apelează la teoria lui D.W. Winnicott din *Playing and Reality,* unde sunt explicate trei concepte de bază în înțelegerea dezvoltării subiectivității umane. Cele trei concepte sunt spațiul potențial, obiectele tranziționale și joaca. Spațiul potențial stă la interferența spațiului exterior cu cel interior, obiectele tranziționale sunt semi-reale, semi-inventate (sau și descoperite, și inventate, în același timp). În fine, joaca reprezintă teritoriul antrenării atributelor de forță ale acestei subiectivități. Locul alocat tradiției gotice poate fi foarte bine marcat, arată Veeder, în termenii acestor parametrii. Rolul pe care îl are literatura gotică și funcția pe care o deservește este tocmai aceea terapeutică de vindecarea prin teroare; atunci când textul gotic își iește spre noi fețele lui terifiante, instanțe libidinale neconștientizate sau când ne plesnește cu conserve culturale de mult căzute în desuetudine și devenite incomode, acest text ne ajută să gasim o cale de a reintegra dorințele reprimate, de a le redefini, reinventaria și reinventa. „Orice schimbare a dorinței duce la dorința de schimbare," explică Veeder.

Soluția salvării noastre ca cititori în epoca post-modernă, post-umană în care trăim este revenirea la sine sau mai degrabă convertirea la sine. *Conversio ad se,* cum o numește Veeder, presupune un travaliu perpetuu de auto re-naștere, de reînnoire întru ființă și autenticitate.

„Dacă mai mulți oameni ar face efortul de a-şi plasa povestirile unul în casa celuilalt, lumea ar fi cu mult îmbunătățită," pledează unul din personajele din cel de-al doilea roman al lui Andrei Codrescu, *Mesi@H*, susținând cauza unui alt fel de transfer, un fel de hibridizare în care povestirile fac schimb de locații unele cu altele, şi astfel se împrospătează şi se îmbogățesc.

Acțiunea din roman are loc între decembrie 1999 și Mardi Gras 2000. Protagoniștii săi sunt Felicity, o domnișoară detectiv din New Orleans, şi Andrea, o orfană din Bosnia, care găseşte adăpost într-o mănăstire din Ierusalim după patru ani petrecuți într-o tabără de război din Serbia. Cele două fete se găsesc una pe alta, şi se regăsesc una în cealaltă, ceea ce le permite să îşi ducă la bun sfârşit misiunea lor epocală de a salva lumea de la distrugerea orchestrată de traficanții de mituri apocaliptice. Dintre aceştia cel dintâi e chiar unchiul lui Felicity, maiorul Notz, un bonom în aparență absolut benign, unchi protector, care este, totuşi, sub această aparență, un dirijor îndârjit şi minuțios al sfârşitului, scopul său fiind acela de a salva doar câțiva apropiați selecți, Felicity fiind doar cea mai privilegiată dintre ei, în intenția lui Notz. Misiunea maiorului dă greş tocmai fiindcă Felicity reuşeşte să îşi dea seama de devianța ei şi se extrage pe sine, şi povestea ei pe cale

de a se contura, din tranşeele coşmăreşti ale genului de mit promovat de unchiul ei.

Importanța vitală de a nu rămâne captiv într-un mit străin este redată într-un pasaj în care o Felicity spălată pe creier (cooptată de marioneta maiorului Notz, Reverendul Mulin, şi adusă într-o stare de submisiune hipnotică prin cântec) dă buzna ca din întâmplare în „magazinul de artă rituală" Manteaux din New Orleans. Îmboldită de vânzătorul albanez să ia parte la o împărtăşire ad hoc de poveşti, în care Felicity ține în mână o carte mică, în manuscris, „un tratat ce poartă numele de Cristal al Limbilor", Felicity țese o poveste complet lipsită de sine, fără niciun element al personalității ei:

„Cristalul limbilor a făcut posibil ca noi amândoi să ţesem o poveste. E ciudat, însă, cât de perfect ai împărtăşit, cât de puțin din tine era în ea... Eşti absolut limpede, ca o fereastră. Oamenii adaugă, de obicei, ceva de la ei, vreun detaliu al personalității lor, dar tu... este cât se poate de neobişnuit". (Codrescu 1999: 445)

Acest fel de a povesti, cel care este o împărtăşire limpede, stă la celălalt capăt de spectru față de cel în care te inserezi pe tine însuți în poveste. Totuşi, în ciuda pretenției sale de perfecție, acest gen de povestire poartă avertismente puternice, după cum aflăm din cuvintele lui Felicity câteva pagini mai încolo: „Numele tău e... Şeherezada? întreabă albanezul."... „înseamnă că ai o mie şi una de povestiri". „Aşa o fi, dar niciuna dintre ele nu e a mea. Aşa că sunt o sclavă". (Codrescu 1999: 449.)

A-ți găsi propria poveste, spre deosebire de a nu avea niciuna şi de a fi aşadar sclav înseamnă a te ancora în autenticitate, chiar dacă această căutare a autenticului e încărcată de durere şi de incertitudine:

„Cei trei prieteni trăiau solidaritatea lor plină de dragoste ca un val de repulsie față de traficanții de certitudine, un val în curând înlocuit de un altul, de dragoste pentru cei ce caută, cei ce au îndoieli, care erau chinuiți de corpurile lor şi care nu erau fericiți cu limitele minților lor". (Codrescu 1999: 586.)

Romanul lui Codrescu, *Wakefield*, se încheie cu o rezoluție care deja nu ne mai surprinde, foarte asemănătoare cu cea din schița *Un bar în Brooklyn*, şi anume: o tăcere pregnantă, semnificativă: „Wakefield nici nu-şi termină băutura. Se îndreaptă spre casă, să citească. Ce altceva ar putea să facă un om care iubeşte liniştea într-o lume plină de lovituri de ciocan? " (Codrescu 1999: 288).

Dintre toate personajele, Wakefield pare să poarte cea mai grea provocare. El trebuie să îl convingă pe Diavol însuşi să îi reînnoiască ipoteca pe propria viață. Demografia dracilor şi drăcoveniilor survolați în roman este comensurabilă cu cohortele angelice din *Mesi@*. Dar încă o dată, umanitatea ipostaziată de Wakefield, aşa cum e ea, cu defecte şi vicii, dejoacă planurile Diavolului, care, în cele din urmă, devine copleşit de ultimele absurdități birocratice ale iadului. Wakefield, spre deosebire de Casanova din romanul *Casanova în Boemia*, e un anti-erou. El nu e un scriitor în adevăratul sens al cuvântului, e mai mult specializat în scrierea de discursuri motivaționale, literatură de voiaj. Precum personajul al cărui nume îl poartă, din povestirea lui Nathaniel Hawthorne, el e lipsit de imaginație, complet angrenat în nişte mecanisme sociale - muncă, familie, meserie - care îi limitează aproape orice inițiativă personală. El e reflecția fidelă a vremurilor sale, ceea ce deja nu e puțin lucru, având în vedere multitudinea de perspective discordante pe care trebuie să le acordeze: gândirea corporatistă, practicile yoga, extravaganța arhitecturală, o fostă soție militantă, restaurante gourmet, zeloți balcanici, guru New Age. Tonalitățile întunecate din *Wakefield,* presărat în mod generos cu un umor sardonic contrastează într-o bună măsură cu frivolitatea şi umorul calin de la sfârşitul romanului *Mesi@*. Un Sfârşit care să pună cu succes capăt tuturor sfârşiturilor e reiterat în ultimul paragraf din *Wakefield*, unde protagonistul îşi regăseşte liniştea în lectură, însă el apare deja prefigurat in *Mesi@*:

„E ciudat, se gândi Andreea, ascultând frunzăritul paginilor, dar lumea va continua numai atâta timp cât toată lumea citeşte. Când închid cărțile, s-a terminat. Nu ştia de unde vine această certitudine, dar era suficient de sigură de ea. " (Codrescu 1999)

Mesi@ şi ironiile ludice

În timp ce în romanul *Contesa sângeroasă* Codrescu îmbină suprarealismul cu protestantismul pentru a construi o critică acerbă a lipsei de umor a acestei religii, tonul predominant fiind unul acuzator (Olson 2005), romanul *Mesi@* este, în accepția Ruxandrei Cesereanu, „romanul cel mai spectaculos al lui Andrei Codrescu … un roman carnavalesc cu miză soteriologică, unde se discută toate fantasmele salvării în epoca post-modernă (atingând apogeul în 2000), schițând fundamentalismele, derapările, ereziile, (ultra) perversiunile religioase de la începutul şi de la sfârşitul mileniului." (Cesereanu 2010: 51-61) Deşi publicului din România romanul *Mesi@* îi poate părea uneori ca fiind „foarte cultivat şi ludic-livresc în exces," după cum consideră Ruxandra Cesereanu (Cesereanu 2010: 51-61), romanul rămâne, totuşi, după părerea mea, accesibil acestui public şi perfect savurabil, dincolo de referințele culturale care pot părea arcane.

Spre deosebire de finalul angoasant din *Contesa sângeroasă,* finalul romanului *Mesia* este unul mult mai împăcat şi mai împăciuitor. Istoria, în sensul de narațiune, îşi deapănă sfârşitul, adică ipotezele de

lucru enunțate prin intermediul personajelor și a mesajului existenței fiecăruia dintre ele, sunt rând pe rând eliminate, pentru a ajunge la demonstrația logică a unor adevăruri simple, ontologice. Istoria, în sensul pe care i-l dă Emil Cioran, de cădere în timp, își găsește o oarecare vindecare în tăcerea care vine să o bandajeze, așternându-se „peste țesutul" ei, imagine care evocă ideea istoriei ca un organism viu, inevitabil suferind. Concomitent cu această suferință a istoriei, cu a sa visceralitate, există însă entitatea nopții care, personificată, „merge mai departe în deplină frumusețe." „Frumusețe", ca noțiune, întrunește în acest context mai multe conotații, pe lângă cea estetică. „Frumusețea" acestei nopți poate însemna și conștientizare, acceptare, integrare a durerii acestei istorii, prin sublimarea ei.

Tropii speculari domină puternic mizanscena acestui ultim capitol. El debutează ca narațiune din perspectiva Andreei, care, „așezată pe o pernă turcească, ...își soarbe din ochi oaspeții, ca un copil de ziua lui." (Codrescu 1999: 596). Focalizarea se păstrează una internă, însă atotcuprinzătoare. În loc să accesăm interioritatea Andreei doar prin intermediul speculațiilor celor din anturajul său, cum era cazul în prima parte a romanului, de data aceasta suntem chiar în mijlocul luminos al spațiului ei intrapsihic, în care se regăsesc oglindiți cunoscuții săi. Liantul care îi unește pe membrii anturajului de la Sfânta Hildegard este redat în cuvinte ce se constituie într-o definiție a unei autentice camaraderii existențiale:

> „Picaseră, rând pe rând în ultimele trei zile, întregi în ale trupului, foarte siguri în prietenia lor, intimi în modul cel mai firesc și adânc înfipți în aceleași întrebări care îi treziseră la conștiință." (Codrescu 1999: 596).

Ca timp, sfârșitul romanului stă sub auspiciile sărbătorii Mardi Gras-ului, împrumutând din plin din regimul carnavalesc al acestui eveniment. Cu ocazia reîntregirii grupului de prieteni de la așezământul Sfânta Hildegard, avem bucuria unor noi mostre de umor inter-religios, ce rezultă din confruntarea amicală, inteligentă și spirituală dintre mai multe sisteme de credință. Spiritualitatea ajunge să fie la ea acasă atunci când degajă un umor fin, în același timp eterat și perfect pământesc, ce oglindește paradoxurile ce străjuiesc toate teritoriile mistice, indiferent de religiile care și le alocă. Un bun exemplu de astfel de umor este replica părintelui Tuiredh la afirmația lamei Cohen că „roata oferă speranța întoarcerii –creștinismul se îndreaptă către un sfârșit liniar." Revanșa părintelui Tuiredh: „În evul mediu, noi am tras oameni pe roată. Nu a fost chiar totul liniar" îi deschide umorului negru, cu nota sa de detașarea sardonică, un culoar larg de circulație. (Codrescu 1999: 597). Odată atmosfera degajată, în spațiul spiritului, „interacțiune la toate nivelele" devine cu atât mai evidentă, mai dinamică. Schimbul de replici și de poante inteligente se desfășoară cu rapiditatea unui meci de ping-pong, care aruncă în aer diverse paradigme escatologice, care mai de care mai pitorești.

O astfel de paradigmă escatologică este cea enunțată de *Războiul Profeților,* conform căruia „încercările istoriei sunt rezultatul războiului fără răgaz dintre profeți și numere. De la începuturile lumii, profeții au încercat să prezică...sfârșitul lumii lor...Fiecare... ar fi putut să aducă Sfârșitul lumii, dacă alți profeți, prorocind alte date pentru Sfârșit, nu le-ar fi stat în cale." (Codrescu 1999: 598). Confruntarea dintre vechi și nou, puterea de regenerare și de renaștere a universului odată cu schimbările antrenate de o nouă generație este ilustrată și de prezența Andreei în cercul de învățați: „Acum că se adunaseră din nou cu toții, în prezența obiectului speculațiilor lor, toate vechile dispute păreau nebunești. Andreea era atât de vie, de parfumată, de primitoare, că anula orice abstractizare. Și arăta – lecuită." (Codrescu 1999: 602). Proiecțiile minților tuturor acestor învățați venerabili pălesc în fața prezenței vii a tinerei Andreea, semn că nu sforțările minții semenilor săi de a și-o reprezenta îi constituie tinerei identitatea. Ea există prin simpla ei revelare, împăcată cu sine și cu trecutul său, gaj al unui prezent auroral și al unui viitor deschis spre evoluție spirituală.

Rolul Andreei de liant pentru întregul grup este pus în evidență, precum și misiunea ei de liant între lumesc și ceresc: „Familia de la Sfânta Hildegard știa foarte bine că fusese adusă acolo de o putere mai mare decât ei, reprezentată oarecum de Andreea." (Codrescu 1999: 600). Aceast aspect al investirii divine a Andreei reprezintă unul dintre locurile comune ale literaturii gotice sudice. În *The Companion to Southern Literature,* articolul dedicat *goticismului,* înțeles ca un curent literar de forță în cadrul literaturii americane naționale, semnalează această particularitate a romanelor gotice de a aduce în scenă personaje-agenți ale unor instanțe spirituale ce le depășesc. Astfel, scriitoarea Flannery O' Connor își identifică propriul stil gotic ca o ficțiune care mereu „își împinge propriile limite în afară, spre limita misterului, și prezintă personaje care se văd obligate să se confrunte cu răul și cu binele, și care acționează pe baza unei încrederi dincolo de ele." (Joseph, Mackethan 2002: 312)

Ceea ce e inedit în romanul lui Andrei Codrescu este ideea de „avatar colectiv, format din mai multe persoane – poate chiar o întreagă generație" (Codrescu 1999: 602) Astfel, se iese din paradigma eroului individual, care a dominat istoria romanului, ca gen literar, de la Cervantes până în modernitate. Convenția ficțională prin care s-a ajuns să se pună în mod greșit semnul egal între persoană și individalitate este în sfârșit depășită. (Sloterdijk 2014) În mod semnificativ, perspectiva sincronică asupra timpului,

dublată de o atenție mult mai mare acordată spațiului, fie el microspațiu sau macrospațiu, asigură această permeabilitate a spațiului ficțional la Andrei Codrescu: „New Jerusalem, cafeneaua deținută și condusă de Felicity și Andreea...[avea scris pe firmă] *Toate Nivelele Oricând,* cu litere de mână, în caligrafia ușor gotică a Andreei." (Codrescu 1999: 604). Dimensiunea eternității la care se desfășoară evenimentele redate oferă ocazia de a face elogiul precursorilor, într-un pasaj care se citește ca un crez artistic:

„Ceea ce se petrece pe scenă este mai puțin important decât ceea ce se petrece la cucurigu. Un miliard de suflete ale morților privesc spectacolul. Cronicile lor contează. Nu are nicio importanță cine câștigă și cine pierde pe scenă." (Codrescu 1999: 605).

Cronicile scrise de sufletele morților creează ideea unei vieți de apoi în continuarea celei artistice de aici și pune accentul pe importanța receptării actului artistic. Interesant e că nu posteritatea este cea vizată, ci, de fapt, adevăratul public al spectacolului sunt înaintașii. Replica de mai sus, care îi aparține lui Ben, are o doză foarte mare de seriozitate și gravitate, dar pe de altă parte, ea îi stârnește lui Felicity râsul atât de tare, „că lacrimi îi țâșniră din ochi." Breșa de umor din remarca lui Ben deschide un culoar luminos pentru evocarea unor nume de casă în toată opera lui Andrei Codrescu. Unii sunt elogiați, alții, precum Karl Marx, sunt ironizați: „Karl Marx, care intrase în încăpere căutând toaletele, fu uimit. Privea o gașcă de cibercălători literari dobândind masă și dimensiuni, ieșind din ecrane și devenind entități fizice. Care să fi fost economia acestui timp-și-spațiu gratuit pentru toți?" Perpexitatea lui Marx în fața unui sistem de schimb bazat pe energie psihică pură, mai degrabă decât pe circulația de capital îl trimite înapoi în clasa întâi, unde va avea multe de învățat de la colegii lui de generație ale căror intuiții legate de existența lumii spiritului i-au lipsit lui Marx:

„Ciberoizii erau acoperiți cu o pudră fină de sare, ca și cum ar fi trecut prin Dom în drumul lor către New Jerusalem. Își spuneau numele în fața lui Marx, ca niște școlari la strigarea catalogului: Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Apunake, Paul Celan, Gherasim Luca." (Codrescu 1999: 607)

Figura lui Marx traversează ca un spectru o bună parte din poeziile lui Andrei Codrescu, de asemenea, inserându-se într-o logică a tropilor paternității, cu un substrat de raportare în termeni psihanalitici. Complexul dezvoltat în legătură cu Marx nu este însă unul tipic oedipian. Redimensionarea în cheie suprarealistă a figurii lui Marx dă naștere unor texte ce exemplifică o politică poetică de o mare subtilitate, în care economia libidinală joacă un rol ce uzurpă de multe ori economia bazată pe capital și rațională. Nu ne mai surpride să-l vedem pe Marx pradă unor conflicte interioare, la confluența dintre un sine vechi, constituit în jurul unor valori rigide și temporare, și un sine nou, pe cale de a se contura, axat pe percepția atemporalului, eliberat de robia liniarității și progresului istoriei:

„Marx ameţise de uimire – chiar dacă era el însuşi o creatură incarnată a unui alt nivel, nu putea pricepe existența acestor apariții pixelate. Nu crezuse niciodată în existența altor lumi şi disprețuise dulceaga concepție spirituală, și asta înainte de a-şi scrie opera de maturitate." (Codrescu 1999: 607)

Concomitența mai multor timpuri reprezintă, astfel, coexistența unor stagii de evoluție spirituală a unui sine structurat pe paliere de cunoaștere diferențiate. Sinele arhaic și sinele evoluat se manifestă atât în interiorul unui individ, cât și la nivelul sinelui colectiv. În mod caracteristic pentru Codrescu, confruntarea inevitabilă dintre un vechi palier de cunoaștere și unul nou, emergent, este o sursă de umor bogat. Urmând logica tehnicii portretizării, autorul implicit reușește să comunice auditorului vizat (*intended audience*) un mesaj prin intermediul personajului vorbitor, mesaj care depășește nivelul diegetic al vorbitorului, dar care revelează caracterul acestuia auditorului. Portretizarea lui Karl Marx îi oferă cititorului/auditorului imaginea unui personaj scindat, agățat în mrejele propriilor sale construcții mentale, atelat unui sistem de gândire devenit greoi, dar care își târăște după el propriul gânditor, cu energia specifică de cădere:

„Nu crezuse nici în Dumnezeu, nici în Hristos, nici în Biblie. Nu fusese sigur decât de lumea materială. Regretul pentru credința lui greșită îl copleși, chiar dacă o voce interioară îi tot spunea: Ai febră, Karl Marx. E un vis." (Codrescu 1999: 607-608)

Ultimul capitol din *Mesi@* conține de asemenea un adevărat inventar al ciber-umanității, o nouă specie umană născută din hibridizarea omului și a ingineriei electronice. Această hibridizare poartă o miză escatologică, și anume eliberarea de durere, de greutatea trupului material:

„Cibernauții, dependenți de existența lor electronică, puteau răbda chinurile trupurilor lor fără durere sau plângere. Mințile lor își găsiseră împlinirea în ciberspațiu, legate de alte minți într-o existență fără de spațiu și fără de timp." (Codrescu 1999: 612)

Abolirea categoriilor de spațiu și timp ține de o fantastică transcendentală, așa cum am vazut-o definită de Roger Caillois. Spațializarea și temporalizarea sunt de fapt funcții ale acestei fantastici, care, în ficțiunea lui Andrei Codrescu, acționează cu dublu sens. Ea se face responsabilă nu doar de proiecția minții dincolo

de limitele naturale ale corpului, ci și de inserare în corpuri noi, sau de corporalizare. Nu doar oamenii nasc proiecții mintale, ci și proiecțiile mintale acaparează oameni:

„-Mințile celelalte, cele care vin din ciberspațiu, sunt acum atât de puternice și își pot crea propriile trupuri de carne. Scopul lor este să se întrupeze. Uneori umplu trupurile părăsite de ceilalți călători, dar alteori se incarnează la întâmplare, în trupul celor vulnerabili. Pun stăpânire pe o mulțime de trupuri. Cibertraficul de acum este absolut nebun." (Codrescu 1999: 612)

Textul revine asupra permeabilității ciberspațiului, ca mediu suprastructurat, perfect circulabil în toate sensurile. Pe măsura progresiei capitolului, tropilor speculari, în special regimul privirii, evoluează tot mai adânc în focalizare interioară, într-un regim al incluziunii, al sinergiei comunității de suflete. Dacă în portretizarea lui Karl Marx funcționează principiul exteriorității, el fiind perceput ca *outsider* grupului central, la rândul lui percepându-se pe sine ca scindat, în portretizarea comunității de suflete simpatice din cafeneaua Noul Ierusalim, principiul care primează este cel al contopirii. La acest nivel de focalizare, narativitatea trece în liricalitate. Noul Ierusalim capătă o funcție narativă simbolică, accea de circumscriere a liricului, ca spațiu al interiorității colective. [1]

„Plutiră înapoi în sala de spectacol, unde aveau loc acum alte însemnări cu fierul roșu...Din ce în ce mai multe trupuri se adunau la marginea scenei, cerând să fie însemnate, până când nu mai existară spectatori, ci doar o masă de oameni bucurându-se și sărbătorind în durerea pe care o împărtășeau." (Codrescu 1999: 613)

În evoluția progresivă a tropilor speculari, nivelul atins aici este cel al dizolvării privirii exterioare. Se vindecă astfel, în interiorul aceleiași tradiții gotice postulată în integralitatea ei pe regimul privirii din perspectiva outsiderului o rană care datează încă de la originile acestei tradiții, rana auto-scopării, a divizării dureroase între trup și materie, o subiectivitate care vrea să se perceapă pe sine din afara propriului său corp. Gravitatea acestei alienări este cel mai bine cartografiată, pe principiul faliilor tectonice și în logica unei poetici a fisurării, în romanul *Wakefield. Mesi@* se păstrează foarte bine în cadrele afirmării principiului comunalității, al sinergiei și simpatiei. Tropii săi sunt magnetismul fizic, convergența spirituală, lipiciul, aderența. În capitolul precedent, aflasem că diavolul „inventase dragostea dintr-un moft, ca să-l oftice pe Dumnezeu, care, la mânie, despicase ființa umană în două, vrând ca acea ființă să rămână pe veci nefericită, în căutarea jumătății sale, de-a pururi știrbită și neîmplinită. Dar, într-un avânt de răzvrătire, diavolul făcuse cleiul dragostei, care să contracareze pedeapsa lui Dumnezeu și să dea alinare bietei creaturi despicate. Dar și acest clei scăpase de sub control și mustea acum din toți porii firii." (Codrescu 1999: 592)

Sub auspiciile acestei maree pneumatice debordante, se exorcizează o întreagă panoplie de rele, neajunsuri și abuzuri îndurate atât de oameni, cât și de natură. Magnetul cu clorofilă, inventat de un Nicola Tesla reîncarnat, atrage toate impuritățile care poluează râul Mississipi, precum și toate armele, făcând să dispară, într-o singură mișcare, instrumentele agresiunii oamenilor față de oameni, și a oamenilor față de natură. Ultimele replici din romanul *Mesi@* baleiază un spațiu din ce în ce mai purificat, cu fiecare rostire, care este în același timp o nouă conștientizare instanteneu eliberatoare „-Să fiu a dracului, strigă Felicity. Tesla făcut un magnet cu clorofilă și merge! Dezarmează lumea!" Dacă s-ar traduce în franceză, replica lui Felicity ar exploata din plin bogăția de sensuri ce se degajă din paronimia verbelor *aimer* (a iubi) și *aimenter* (a magnetiza). *Clorophilia*, la rândul ei, ar putea deveni numele unui nou afect, un imbold de reafirmare a dragostei oamenilor pentru natură. Plantele, cu puterea regeneratoare a lui *Cloros (verde)*, sunt perfect capabile să contracareze forțele de disoluție ale lui *cronos* (timpul). Notația „și așa se și întâmpla" are acea rezonanță scripturală a lui Dumnezeu porunci...și s-a făcut. Imperfectivul „întâmpla" instituie atemporalul povestirii, care emană din tâmpla caldă a povestitorului, iar al doilea și, cu rol de emfază, de întărire, înstăpânește netagăduitul faptic al celor gândite din inimă și rostite.

Stagiile purificării continuă să se facă revelate prin celelalte patru replici scurte: „Toți cei pe care îi iubim sunt aici, spuse Felicity." Cadența rostirii rămâne aceeași, în ritmul unei singure respirații, ca o trezire de conștiință și revenire la sine. Replica lui Felicity reprezintă principiul idealității, cuprinzând tărâmul ontologic în plenitudinea lui. Replica Andreei, care o succede pe cea a lui Felicity: „-Nu și părinții mei" reprezintă principiul realității, conștientizarea și asumarea pierderilor. O serie de alte conștientizări îi urmează, din partea lui Felicity, din nou, iar a apoi a lui Ben: „-Și nici Miles, adăugă Felicity. Sau maiorul." În economia autenticității pe care o instituie spațiul ficțional al romanului, personajele precum Miles și maiorul reprezintă acele ipoteze de lucru, (*provisional assumptions*) care sunt rând pe rând sustrase din demonstrația adevărului, până când acesta se impune de la sine. Miles reprezintă ipoteza căutării fericirii prin droguri, o cale care nu se susține. Maiorul, la rândul lui, a căzut sclav patimii metanarațiunilor.

În măsura în care el va trebui să aducă scuze și justificări pentru eternitate, Notz primește *the sentence of the full sentence* – adică „sentința enunțului încheiat". Corpul său de limbaj se perpetuează în eternitate sub

forma prozei, care, oricum ar fi ea, este o formă pedestră față de poezie, care e înaripată. „Actul cel mai eroic, cel mai nenatural, și cea mai bună cale de a explora prin limbaj – spre deosebire de eseul pisălog sau, cum îi spun eu, sentința propoziției complete (enunțului încheiat). ” (Olson 2005)

Avatarul treimic reprezentat de cei trei prieteni, Felicity, Andreea și Ben rămâne singura afirmație adevărată, cu-atât mai mult cu cât sinele lor lipicios cuprinde și Umbrele, tinerii tatuați din cap până în picioare și muți, perfect ascetici, și toate spiritele literare fondatoare. „-Dar cel puțin știm cine este Cel Adevărat, spuse Ben” și în urma rostirii sale se așterne o liniște atotcuprinzătoare, perfect punctată. (Codrescu 1999: 616)

Wakefield între un Diavol îndoielnic și un Dumnezeu absent

Temele care leagă un roman precum *Contesa sângeroasă*, primul roman al lui Andrei Codrescu, de *Wakefield* sunt nevoia de transgresiune și posibilitatea acesteia într-o lume perfect arondată deja unor sisteme de control absolut insidioase, care anulează libertatea individului de a decide. Primul e un roman abisal, celălalt seamănă mai mult cu modelul minții ca *alternate streams of consciousness,* avansat de cele mai recente descoperiri ale neuroştiinței (Caruth 1995). Primul are o construcție în *abyme* tipică, ultimul e mult mai liber și fluctuant ca structură. De asemenea, *Contesa sângeroasă* este scris după o rețetă gotică bucătărească, care nu lasă loc echivocurilor. Contrastele între bine și rău sunt atât de puternice, încât dispozitivul narativ nu permite permutări între personaje, ele sunt absolut previzibile, plăcerea lecturii vine din construirea *puzzle*-ului istoric de către cititor, nu neapărat din revelații profunde legate de preschimbări interioare ale personajelor. Acest aspect nu e de mirare, totuși, având în vedere rigiditatea ierarhiei sociale din epoca pre-modernă.

Sunt o serie de elemente în *Contesa sângeroasă* care prefigurează evenimente din *Wakefield*. Drake Bathory are toate semnalmentele unui anti-erou, după cum tot un anti-erou este și Wakefield. El se concepe pe sine ca piesa centrală dintr-un puzzle al răului, care nici măcar nu poate să se salveze din propria-i alunecare din rău în mai rău, pentru că voința sa nu pare să-i aparțină. Pe de altă parte, el este întruchiparea unui paradox care îl exonerează automat, odată ce își conștientizează condiția: dacă el nu își aparține lui însuși, cum poate fi condamnat de fapte comise în afara posibilității lui de control? Drake Bathory este și nu este vinovat. Ca piesă angrenată involuntar într-un mecanism atotputernic al răului, vina nu îi poate aparține pe de-a-ntregul. Pe de altă parte, nerecunoașterea vinei sale ar duce la perpetuarea răului până la distrugerea finală a structurii din care face parte. Orice gest recuperator, care să schimbe balanța universului, pornește de la eliberarea de orice falsă identitate, de modelele vechi de funcționare care și-au dovedit deja nocivitatea. Astfel, prin simpla lui recunoaștere „sînt nimeni”, el devine liber să fie, totuși, ceea ce are menirea să fie: suveranul propriului destin, dar un destin schimbat, dezrobit de sub furia oarbă a unui rău ce se perpetuează din inerție. Reflecția este atitudinea ce încheie romanul: „judecătoarea se retrase în biroul ei, ca să se gîndească la tot ce auzise.” (Codrescu 1995: 471) Personajul principal din Wakefield este așadar tot un anti-erou, dar asta tot într-un univers în care eroicul este condamnat la derizoriu, pentru că nimănui nu îi mai pasă cu-adevărat de libertățile individuale. Într-o societate în care totul este deja prescris, prea puțin contează inițiativa individuală, și chiar și actele de rebeliune precum cel final, al lui Wakefield, trec neobservate. Wakefield intuiește că Dumnezeu a adormit, diavolul știe asta preabine.

Într-un interviu despre romanul *Wakefield* din cartea lui Kirby Olson, *Andrei Codrescu și mitul Americii*, Andrei Codrescu își definește personajele principale din roman și le trasează statutul ficțional-ontologic: „Diavolul meu nu e deloc diavolul fundamentalist al pre-Iluminismului, este un fel de diavol central-european cult, cunoscut nouă din literatura, din opera, divertismentul de masă.” (Olson 2005) Diavolul din *Wakefield*, are, așadar, veleități de psihoterapeut. În mod secret, el se hrănește din nesiguranța „pacienților” săi, de care se interesează, într-adevăr, în scop deloc gratuit. Munca de teren a diavolului poartă miza specularității : el instigă la scenarii picarești, la căutări existențiale ale autenticității, cu gestul lui absolut caracteristic de delegare de credință : eu nu are credință în sine, dar speră în mod secret că, făcându-l pe Wakefield să creadă în el, se va molipsi la rândul lui de această credință. Prea leneș să îl caute și să îl trezească el însuși pe Dumnezeu, bântuit cu toate acestea de nostalgia Paradisului, Diavolul lui Codrescu caută să se oglindească în omul Wakefield, căutând astfel posibilitatea împăcării cu stăpânul universului, sau dacă nu, măcar a ațâțării lui. În lipsa unei adevărate instanțe transcendente, a marelui garant a libertății interioare, oamenii uită să își exercite liberul arbitru. Așa se face că gestiunea acestor păcătoși absolut previzibili îi provoacă Diavolului stări de *burn out,* de epuizare fizică și psihică din pricina rutinei și uzurii mentale pe care aceasta o produce.

Codrescu face o trecere în revistă a feluritelor escatologii aflate la îndemâna omului postmodern. Dintre toate, lectura ca mijloc de autocunoaștere, de plonjare în propriul sine este afirmată ca fiind cea mai validă, cultura fiind adevăratul drum spre echilibru :

„Wakefield căuta pacea, dar e pacea unui cititor burghez într-un oraș civilizat, nu liniștirea deliberată a minții la

budişti, sau pacea plină de hubris a celor care mai caută înca transcendența. El vrea să re-citească, mai mult decât să citească... nu vrea să renunțe la lume, ...doar...la ceea ce-i distrage atenția şi face parte din această cultură."

Codrescu trasează distanța parcursă între Wakefield, personajul omonim al povestirii lui Nathaniel Hawthorne, un om al secolului XIX, şi Wakefield din romanul său, situat la confluența secolelor XX şi XXI, ca un studiu ce vizează arealul tot mai restrâns al lui *homo sapiens sapiens*, ce riscă să devină un *homo tehnologicus*, perfect subordonat sistemului statal. Poziția polemică pe care Codrescu o ia față de formele de creştinism placid şi docil devine explicită în comentarii precum cel de mai jos : „Într-o lume creştină perfectă, - probabil într-un mediu bucolic - Wakefield ar putea servi drept model de tată (nedivorțat şi nefericit) şi drept model pentru (ciudații săi) copii, însă aceasta ar fi un acord formal, bazat pe o decizie conştientă de a renunța la independența şi imaginația sa. Ar fi resemnat şi îndatoritor, ca majoritatea oamenilor nefericiți care asigură bunul mers al lucrurilor." Una dintre soluțiile pentru a evada din modelele sociale sufocant de conformiste se află în explorarea creativă a limbajului, aşa cum o fac copiii şi poeții. Codrescu afirmă, de altfel, în multiple locuri în cărțile sale de eseuri, că unul dintre rezervoarele secrete care îi alimentează inspirația, unul dintre motoarele secrete ale poeziei sale, este copilăria. Acest limbaj primordial, viu şi colorat, care asigură o legătură nemediată cu universul, este şi liantul dintre oameni: făcând schimb de cuvinte, ei fac schimb de corpuri de limbaj, experiențele lor se întrepătrund.

Diavolul şi Wakefield sunt doi astfel de parteneri de dialog. Undeva între credința mută, ingenuă a lui Wakefield şi credința şovăielnică a Diavolului în afişata lui necredință, rămânând suficient spațiu pentru ca existența lui Dumnezeu să rămână posibilă. Cu alte cuvinte, Diavolul e atât de atent la neatenția lui Dumnezeu, încât cititorul poate intui cu uşurință nesiguranța Diavolului într-o lume în care Dumnezeu doarme, sau cel puțin însingurarea lui printre cohorte de egali lipsiți de atotputerea şi măreția lui Dumnezeu.

„Personal, are un respect deosebit pentru Dumnezeu, pentru că nu se bagă. O detaşare admirabilă. Dumnezeu doarme, odihnească-se în pace. Din nefericire, se pare că Wakefield mai crede că Dumnezeu este încă atent." (Codrescu 2006: 89)

Diavolul este mai ales atent la încărcătura pe care o pot lua cuvintele, la realitățile ontologice pe care acestea le revelează. Anxietatea Diavolului în fața puterii evocatoare a unor cuvinte precum Dumnezeu şi Mesia este temei de afirmare a forței lor. Extraterestrul naufragiat pe Pământ, limbajul uman, se prea poate să aibă puterea de comunicare cu realitatea transcendentă de unde provine. Un *Doamne* rostit cu suficientă tărie poate antrena prezența salutară a Dumnezeului pe care Diavolul îl vrea şi nu-l vrea adormit.

„Confederații" Diavolului par să se fi deşteptat, să fi rupt conspirația tăcerii şi a negării lui Dumnezeu. Jocul de cuvinte dintre confrați şi confederați este unul foarte antrenant, servind de glosă metatextuală ce face referire la locurile comune din literatura americană gotică sudică şi plăcerea cu care aceasta biciuieşte nostalgia maladivă, anacronică, după sociatatea sclavagistă de dinaintea Războiului de Secesiune: „Autorii postbelici au început să-şi țeasă idilele în jurul mitului „cauzei pierdute" şi a nostalgiei pentru o viziune idealizată a unei societăți antebelice –un alt tip de „sclavie a minții" centrată pe scrierea justificării/sudului. " (Joseph, Mackethan 2002: 314) Notz este de fapt tocmai simbolul acestui curent retrograd, iar Andrei Codrescu preia misiunea unor scriitori precum Mark Twain şi Charles W. Chestnutt, care „realizează un portret gotic al societății sudice, uneori chiar fără intenție, dând în vileag un mit mai puțin idealizat." (Ibidem) Lumile evocate de autori precum Chestnutt sunt lumi de coşmar, iar aceasta nu în sensul „animistic" de lumi iscodite de vreun Unchi Tom, ci „lumea rațională, arogantă, dezumanizată, a stăpânilor de sclavi...care îi obligă pe sclavii desperați să recurgă la invocări, sau hoodoo, pentru a se elibera de ororile sclaviei, şi de a-şi reveni din ele." (Ibidem) Pentru a exorciza aceste idei reziduale, aceste meme bolnave care continuă să se perpetueze din inerție sau din rea voință există două tipuri distincte de abordare, cea a artistului şi cea a călugărului:

„Diferența dintre artistul modern şi călugărul budist rezidă în abordare. Artistul intră în neant gol şi se întoarce cu un fel de suvenir, dacă vreți. Călugărul abordează neantul cu un corp tradițional de cunoştințe şi ajunge la vid. Lumea noastră, nu mai puțin ca cea a călugărilor, este plină de gunoaie care stau în calea practicii spirituale."

Cu gândul la creatorul său, pe care îl crede treaz şi pe recepție, Wakefield se poate auto-defini pe sine ca creator, şi-şi poate reprezenta raportul cu propria creație. Dacă în *Contesa sîngeroasă* miza jocului cosmic era confluența dintre râul Retentio, râul amintirii, şi Eros, preaplinul generat din această confluență ținând şi de domeniul scriiturii, ca documentare detaşată a acestor efluvii ale lui *Spiritus mundi*, în *Wakefield*, creația este văzută tot ca o formă de exces:

„Artistul se joacă cu aceste gunoaie, călugărul le ordonă să dispară în neant. Produsul finit are valoare pecuniară numai pentru cei din afara procesului. Este o excrescență grotească, născută din impuritățile creatorului ei, un obiect cu adevărat spurcat care trebuie îndepărtat de îndată, fie distrus, fie vîndut în vreo galerie. "

Poetica auto-negării se regăsește la multe nivele în opera lui Andrei Codrescu, care stând la confluența mai multor tradiții, capitalizează potențialul *noir* al scriiturii. Codrescu tratează tematici nietzscheene în propriul stil, care este unul esențialmente ludic și beatnic, fără urmă de nihilism, însă cu un ochi mereu țintit pe logica economiei libidinale:

„Valoarea acestui obiect este direct proporțională cu nevoia de a-l elimina. Cu cît mai tare o operă cere trecerea în neființă, cu atît mai valoroasă este. În punctul maxim al contradicției, la intersecția dintre impulsul de auto-distrugere și cel de perpetuare, acolo intră în scenă banul." (Codrescu 2006: 94).

Something has to be at stake, miza e nevoie să fie una valoroasă, altfel jocul poetic cade în gratuitate. Mizele constante ale întregii opere a lui Andrei Codrescu sunt autenticitatea, spiritualul în sensul de mister proaspăt, necolonizat de armada rațiunii și a discursurilor totalizatoare. Armele de luptă pentru apărarea acestor teritorii încă nedescoperite sau neexplorate, sunt de mărimea unei praștii, dar perfecte eficiente dacă sunt mânuite corect:

„Diavolul știe că Wakefield folosește cuvinte precum *Dumnezeu* și *Mesia* numai la modul metaforic, totuși, este o chestiune gravă; nu pune nici măcar piciorul în chestiunea asta, dacă nu vrei să-ți iasă pe nas piciorul ăla, cu degete cu tot."

Cuvinte precum Dumnezeu și Mesia, folosite în sensul lor literal, îl sperie pe Diavol, care se amăgește conferindu-i lui Dumnezeu o existență metaforică.

Diavolul are tot interesul să îl desconsidere pe Wakefield, pentru a-și masca propria nesiguranță față de realitatea sa ontologică problematică. Din ce gândește Diavolul, rezultă că „fragilitatea intelectuală și moliciunea morală a bărbatului postmodern" sunt adevăratele nișe care îi asigură necuratului existența. „S-a obișnuit atîta cu fragilitatea intelectuală și moliciunea morală a bărbatului postmodern, încît nu mai poate face față unui adversar adevărat, în caz că Wakefield este un astfel de adversar. Ar putea fi un idiot patentat și toată această vorbărie a lui - o perdea de fum care să-i ascundă teama. Răbdare." (Codrescu 2006: 103) Investitura lui Wakefield și a Diavolului ca figuri auctoriale și ca alter-ego-uri ale lui Codrescu însuși este cel mai bine documentată în interviul acordat lui Kirby Olson, în cartea sa, *Andrei Codrescu și Mitul Americii.*

Concluzii

Cele două romane ale lui Andrei Codrescu analizate în acest studiu, *Mesi@* și *Wakefield,* se folosesc de placa turnantă a romanului gotic american, în special romanul gotic american sudic, cu trăsăturile sale definitorii: vehicol ficțional al traumelor istorice și personale. În plus față de caracteristicile acestui creuzet literar, cele două romane ale lui Andrei Codrescu infuzează sensibilități balcanice tradiției romanești americane în interiorul căreia operează. Nu doar construcția pitorească a personajelor este de remarcat ca fiind inedită și pe deplin satisfăcătoare pentru un cititor european, ci, în plus, limbajul savuros, jucăuș și inteligent, mereu pus pe șotii spirituale, generoase, antrenante, devine în sine un personaj nenumit, un soi de alter ego bonon al scriitorului, care însoțește cititorul pe parcursul lecturii, ca la final să se alipească de ființa acestuia, printr-un act de înzestrare sufletească.

Note:

1. Adopt aici conceptele retorice de narativitate, lirism și portretizare definite de James Phelan în *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration.* (Phelan 2005: 161).

Bibliography:

Caruth, Cathy (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*. John Hopkins UP. 1995

Cesereanu Ruxandra, „L'alchimie scripturale chez Andrei Codrescu". Synergies. Roumanie. No.5 2010. p. 51-61.

Codrescu, Andrei, *Mesi@*. Iași, Polirom, 1999.

Codrescu, Andrei, *Wakefield*. Iași, Polirom, 2006.

Joseph M. Flora, Lucinda H. Mackethan *The Companion to Southern Literature.* LSU 2002.

Gelley, Alexander, "*Sighting the Scene. Representation and the Specular Model in Hawthorne's Wakefield."* In *Narrative Crossings: Theory and Pragmatics of Prose Fiction.* John Hopkins UP. 1987.

Martin, Robert K., Eric Savoy (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, Iowa, University of Iowa Press, 1998.

Olson, Kirby, *Andrei Codrescu and the Myth of America,* McFarland and Co. 2005.

Phelan James, *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca: Cornell UP. 2005.

Sloterdijk, Peter, *You Must Change Your Life*, Cambridge, Polity Press, 2014.