Istoria ca literatură şi realităţile alternative

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere şi Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: rodica.grigore@ulbsibiu.ro

History as Literature and the Alternative Realities

Considered one of the most important and influential contemporary British writers, Graham Swift succeeded in imposing his artistic method with the publication of Waterland (1983). Apart from the plot, this novel illustrates many of the postmodern theories of aesthetic representation and also establishes an original balance between reality and its historic expression. Many literary critics analyzed Swift's writing taking into consideration Hayden White's ideas and subsequently underlined the British novelist's prevalence as far as the limits of the mimesis or the relationship between fact and fiction are concerned. His other novels, such as Last Orders and Tomorrow, continue to explore the domain of personal memory related to that of history, but unfortunately do not reach the artistic level of Waterland, a masterpiece in its own way. Nevertheless, Graham Swift remains one of the most important representatives of postmodern fiction and one of the greatest masters of contemporary novel.

Keywords: postmodern novel, literary influence, history, reality, illusion, metafiction.

Hayden White afirma în cunoscutul său studiu, *Metahistory*, că acele aspecte pe care istoricul modern le consideră evenimente ale trecutului, îi apar, unui istoric postmodern, drept elemente ale unui mare text al prezentului, câtă vreme postmodernismul a impus, treptat, imaginea unui istoric privit, în primul rând, ca scriitor, capabil să plaseze orice eveniment al trecutului în contextul mai larg al unei cronici, înţeleasă, însă, mai cu seamă ca o naraţiune având o ipoteză, o concluzie, precum şi o linie de desfăşurare a acţiunilor bine definită. Nuanţându-şi punctul de vedere, acelaşi Hayden White va susţine, ulterior, că istoria însăşi trebuie privită din perspectiva momentelor (evenimentelor) care o compun şi care ar avea o accentuată structură simbolică, putând configura, astfel, metafore extinse, de aceeaşi factură cu acelea pe care le întâlnim în literatură, luând naştere, în acest fel, „dominanta metaistorică" ce poate fi identificată, practic, în orice discurs istoric. Postmodernismul, însă, consideră atât ficţiunea, cât şi istoria drept discursuri, având sisteme de semnificaţii care utilizează strategii retorice şi / sau narative. Fără îndoială, discursul istoiric mizează încă foarte mult pe cronologie şi pe legăturile de cauzalitate, menite a reprezenta cât mai adecvat realitatea şi a o explica integral, numai că realitatea însăşi, aşa cum au demonstrat perfect naraţiunile postmoderne, nu este – şi nici nu rămâne vreodată – aceeaşi, putând fi construită, reconstruită sau deconstruită în funcţie de imperativele estetice dominante.

Publicat în anul 1983 şi impunându-l rapid pe autorul său drept una dintre vocile cele mai pregnante ale prozei britanice din perioada respectivă, romanul *Pământul apelor* al lui Graham Swift textualizează multe dintre aspectele noii teorii a reprezentării postmoderne, punând în discuţie, deopotrivă, numeroase probleme de care au fost preocupaţi în cea mai mare măsură teoreticienii fenomenului istoric şi literar al ultimelor decenii. Dacă ar trebui să rezumăm totul la câteva rânduri, romanul e povestea profesorului de istorie Tom Crick, care mai are foarte puţin până când va

putea să iasă la pensie, dar care află, pe de o parte, că e pe punctul de a fi concediat (deoarece direcțiunea școlii unde preda decisese să facă economie la fondul de salarii, considerându-l, în plus, demodat, din cauza perspectivei asupra istoriei pe care le-o insufla elevilor săi), iar pe de altă parte că soția sa a răpit un copilaș dintr-un supermarket. *Pământul apelor* se dezvăluie, dincolo de subiectul în sine, drept o profundă – și, nu o dată, amară – meditație atât asupra destinului ființei umane într-o lume în care științele umaniste sunt în declin, cât și asupra raporturilor extrem de complicate care se stabilesc, în contextul noilor realități de după cel de-al Doilea Război Mondial, între istorie, adevăr și omul menit a le evalua dintr-o nouă perspectivă. Combinând discursul literar cu fragmente ce țin de narațiunea istorică, romanul acesta meditează, prin intermediul încercărilor lui Tom Crick de a înțelege ce a mers prost și ce nu a funcționat în propria sa viață, asupra actului însuși al povestirii, transformând, practic, discursul istoric într-o formulă perfect adecvată relatării metaficțional-istoriografice pe care autorul însuși o alege drept formulă dominantă a cărții sale.

De fapt, dincolo de subiectul ca atare, *Pământul apelor* se constituie într-o neașteptată autobiografie ficțională a lui Tom Crick, Graham Swift reușind, prin intermediul acestei strategii, să spună mult – și multe – despre soarta și, desigur, posibilitatea existenței speciei (literare) însăși a autobiografiei la finele secolului XX. Prin urmare, fără să confunde vreo clipă istoria personală a personajelor sale cu marea istorie, scriitorul le împletește, însă, la tot pasul, căci Tom Crick va relata nu doar propria sa istorie de familie, ci, deopotrivă, istoria regiunii mlaștinilor și a oamenilor care, de-a lungul vremii, au trăit acolo. Și va face asta întrebându-se, la tot pasul, ce îi determină pe oameni să spună povești, să istorisească – și în ce măsură ceea ce, în anumite momente, spunem despre noi înșine ne caracterizează cu adevărat sau reflectă întru totul adevărul faptelor petrecute. Graham Swift deține marea artă de a spune toate aceste lucruri indirect, căci, la un prim plan al semnificațiilor, *Pământul apelor* pare un soi de roman polițist, menit să descopere resorturile ascunse ale faptei necugetate a lui Mary, soția lui Tom, cea care ia acasă un copil dintr-un supermarket și va ajunge, finalmente, într-o clinică de boli psihice din acest motiv. De aici, practic, rememorarea pe care o face Tom întregii sale vieți și lungii existențe a două familii care au marcat regiunea mlaștinilor, Atkinson și Crick. Sensul profund al demersului său este, însă, de a pune în discuție raportul dintre adevăr și ficțiune și, pornind de aici ajungem, ca cititori, la sensurile profunde ale demersului lui Graham Swift însuși, și anume de a se raporta, ca autor, la câțiva dintre marii săi predecesori literari, Dickens, cu *Marile speranțe* și Faulkner, cu *Absalom, Absalom*, ca să ne limităm, pentru moment, la aceste exemple.

Pentru a-și spune povestea, Tom Crick meditează asupra capacității istorisirilor oamenilor – ori chiar a istoriei – de a spune totul și de a mijloci, astfel, înțelegerea deplină a faptelor din trecut. În plus, prin modul în care predă la școală, devine evident că el consideră că istoria însăși nu e altceva decât o poveste, Povestea esențială, probabil, menită a spune copiilor ce învățături trebuie să tragă din întâmplările din trecut și ce greșeli să nu repete niciodată. Însă elevii nu par a înțelege mesajul profesorului, de aici rezistența lor față de ceea ce le spune Crick, cel mai clar exemplu de atitudine refractară fiind cel al lui Price, cel ce se face mesagerul tuturor colegilor săi, doritori doar să trăiască într-un „aici și acum", fără prea multe ori mari legături cu trecutul, câtă vreme preocuparea esențială (și exclusivă!) a adolescenților este viitorul... În fond, Price atacă însăși istoriografia, considerând falsă asertiunea profesorului său, conform căreia fiecare întâmplare ar avea o explicație logică. Iar în încercarea sa de a-i face pe elevi să-l înțeleagă cu adevărat, dar să înțeleagă și resorturile profunde ale istoriei, Crick își va spune, în fața lor, propria istorie, reconstruind, deci, chiar istoria față de care copiii păreau a fi atât de refractari. Crick se construiește, prin intermediul demersului povestirii, și pe el însuși, ajungând să-și înțeleagă abia acum existența și trecutul. Căci, dacă a existat și pentru el și pentru iubita sa Mary, o epocă în care totul era doar iubire și fericire – ei trăind, pe atunci, într-o lume de-a dreptul anistorică – imediat dupa descoperirea cadavrului unui tovarăș de joacă, Freddie Parr, totul se schimbă, iar cei doi îndrăgostiți vor cădea, ei înșiși, în timp, în istorie și, mai cu seamă, în mrejele propriilor spaime – și vor fi siliți să dea piept și cu consecințele faptelor lor, avortul la care Mary e silită să recurgă și tot ce va decurge de aici maturizându-i, practic, peste noapte, alungându-i din paradis și, deopotrivă, înstrăinându-i unul de altul și, nu în ultimul rând, pe fiecare de sine însuși.

Iar dacă înainte de aceste evenimente Tom nu se gândise niciodată cu adevărat la propriul trecut, de acum înainte va fi silit s-o facă, dar, în egală măsură, să și mediteze asupra nevoii de a povesti, înțeleasă drept una dintre puținele modalități de scăpare de sub tirania timpului și, desigur, a istoriei. Tocmai de aceea, proiectul autobiografic al lui Tom este centrat asupra acelor aspecte care au mers prost în viața sa, asupra celor care nu au funcționat cum trebuie în trecut și care au făcut ca prezentul să fie așa cum este. Fără îndoială, secretele întunecate din trecutul propriei familii au rolul lor, la fel ca și acelea din trecutul familiei lui Mary, la fel și ereditatea încărcată ce determină faptele cumplite ale lui Dick, fratele mai mare al lui Tom – rod al unei relații incestuoase a mamei lor – dar și sinuciderea finală a acestuia. Toate acestea irump deodată în lumea de basm care dominase, până atunci, în Ținutul Mlaștinilor și distrug fericirea și liniștea ce înconjurau existența tinerilor și necugetaților Tom și Mary. Fără

îndoială, avem de-a face, aici, şi cu un excelent mod de abordare a naturii, privită şi înţeleasă, în *Waterland*, întotdeauna prin raportare – însă o raportare care ştie şi poate să ia şi necesara distanţă – la imaginea neoclasică a spaţiului natural, influenţată întotdeauna de ordinea divină, dar şi la cea romantică, gata mereu să răspundă stărilor sufleteşti ale protagoniştilor, fără să fie uitată, însă, nici imaginea universului natural victorian care, oricât ar fi putea să pară de ostil uneori, se dovedea întotdeauna usor de şlefuit de voinţa umană. Fără îndoială, importanţa elementului natural, întotdeauna pus în relaţie cu întâmplările ce marchează viaţa personajelor dar şi cu evenimentele istorice majore, nu este străină de tradiţia literaturii engleze, dacă ar fi să ne gândim, acum, doar la strategiile utilizate de Wordsworth, în *Tintern Abbey*.

În *Pământul apelor*, Tom Crick se raportează la trecutul fericit şi la vârsta de aur a inocenţei, cu deosebirea, esenţială, că el nu reuşeşte să găsească alinarea mult dorită în viziunea romantică a unui Paradis de origine miltoniană, ci trebuie să dea piept cu prezentul şi cu toate provocările dureroase ale acestuia. Dar, ca într-o ultimă încercare de a se apăra de acest brutal atac al prezentului, Tom recurge la singura soluţie salvatoare pe care o poate descoperi – şi anume povestirea, capabilă să-l sustragă, fie şi temporar, tiraniei timpului şi nefericirii. Numai că – şi aici e de găsit una dintre intuiţiile cele mai subtile ale lui Graham Swift, care îl individualizează în contextul prozei postmoderne – Tom Crick înţelege că materialul povestirilor umane nu poate fi, în atât de tulburatul secol XX, la fel de uşor transformat cum se dovedise a fi universul natural pentru romantici sau chiar pentru victorieni. Astfel încât, chiar dacă fiinţa umană este, după definiţia pe care chiar Crick o dă, la un moment dat, „un animal povestitor", totuşi, acest lucru nu-l ajută să reuşească să eludeze nici curgerea istoriei şi nici confruntarea dură cu adevărul realităţii sale personale. Căci situaţia în care familia Crick se va găsi după ce Mary răpeşte copilul din magazinul universal se va dovedi mult mai greu de îndurat ori de rezolvat decât toate adevărurile Marii Istorii la un loc. Prin urmare, după ce îşi petrecuse toată viaţa studiind diverse teorii ale istoriei – pentru uzul didactic – Tom Crick ajunge să înţeleagă că toate sunt insuficiente atunci când e vorba de înţelegerea adecvată – şi, mai ales, completă – a fundamentelor propriei sale vieţi de familie.

Pe de altă parte, Swift sugerează la tot pasul că ordinea cronologică şi legăturile de cauzalitate, elementele distinctive ale discursului istoric modern, sunt de natură a falsifica grav adevărul autobiografic. Venind, firesţe, pe urmele lui Tennyson şi ale poemului acestuia, *In Memoriam*, Tom Crick îşi spune povestea vieţii fără să ţină seama de cronologie, încercând ca, prin acest demers, să-şi explice aderarea la o serie de convingeri şi la un anumit mod de viaţă. Iar dacă, de pildă, Jane Eyre, din romanul lui Charlotte Brontë, sau Pip din *Marile speranţe,* de Dickens îşi povesteau viaţa după ce toate lucrurile esenţiale li se întâmplaseră deja, Crick povesteşte tocmai în timpul crizei majore care-i marchează anii senectuţii, căci Tom, la fel ca întreaga sa generaţie – iar la nivel global, la fel ca întreaga umanitate contemporană – trăieşte, e silit să trăiască, într-o perpetuă stare de criză, fără să aibă timp să mai aştepte ca lucrurile să se îmbunătăţească iar el să poată avea o perspectivă mai senină asupra evenimentelor relatate. Prin urmare, chiar dacă reprezintă, la nivel metatextual, o replică în cheie postmodernă pe care Graham Swift o dă unor opere clasice ale literaturii engleze, de la *Jane Eyre* la *Marile speranţe* şi de la *Tintern Abbey* la *In Memoriam*, *Pământul apelor* reuşeşte să aibă, de la început şi până la sfârşit, o individualitate remarcabilă şi să propună soluţii ce funcţionează excelent, atât la nivel narativ, cât şi la nivelul mai larg, al semnificaţiilor. Însă raportarea la predecesori este clară, câtă vreme romanul începe cu un epigraf preluat chiar din *Marile speranţe*: „A noastră era ţara mlaştinilor...", iar sentimentul de vinovăţie şi convingerea predestinării domină prima parte a cărţii. La fel, ascensiunea socială a protagonistului, dar şi suferinţele provocate diverselor personaje de iubirile împărtăşite sau, dimpotrivă, neîmpărtăşite, care ne duc cu gândul la mereu posibile comparaţii între Sarah Atkinson şi Miss Havisham, de pildă, căci similitudinile nu se limitează, în romanul lui Swift, doar la personajele de prim rang, ci se extind şi la nivelul celor episodice sau aparent neînsemnate.

Dacă romanul modern era dominat de preocupări epistemologice, cel postmodern se dovedeşte centrat pe acelea ontologice: dacă, de pildă, un roman precum *Absalom, Absalom*, de Faulkner urma logica povestirii polităste, bine condusă de autor până la deznodământ, dominantă fiind dorinta protagoniştilor de a interpreta în mod coerent lumea în mijlocul căreia trăiau, în *Pământul apelor* toate personajele meditează asupra destinului uman într-o epocă marcată de conflagraţii mondiale şi, la nivel personal, de cele mai incredibile secrete, cu reverberaţii la nivelul vieţii celor care îi vor urma. Discursul ficţional pare a încerca să rezolve, de la început şi până la sfârşit o enigmă pe care, practic, el însuşi o creează – şi, chiar mai important, o păstrează până în finalul cărţii. Iar ţinutul mlaştinilor, a cărui atmosferă domină romanul se dovedeşte a fi o replică în cheie postmodernă a miticului ţinut faulknerian Yoknapatawpha: adică, nu doar un spaţiu bine definit din punct de vedere geografic, ci mai degrabă o forţă activă, capabilă să influenţeze în cea mai mare măsură existenţa locuitorilor care, ca sub un blestem, sunt, practic, incapabili să părăsească această zonă, oricâte avantaje ar putea avea ori gasi departe de ea... Astfel că, ceea ce păruse a fi, la început, o riguroasă examinare a mecanismelor profunde ale eului se transformă în evaluare pe deplin conştientă a modalităţilor în care

istoria – din nou, desigur, Marea Istorie – influențează viața umană și dă un curs adesea sinuos până și celor mai (aparent!) previzibile manifestări umane. Iar din marele mecanism al istoriei nu există cale de ieșire și nici vreo șansă de scăpare, căci, dacă inițial povestirile lui Crick păruseră a mai salva ceva sau, cel puțin, a mai aduce alinare celor marcați de povara unui trecut cum e cel al familiei sale, finalul romanului va demonstra că acel „Aici și Acum" al istoriei prezente de care Tom se teme atât de mult nu poate fi controlat – și cu atât mai puțin determinat – de înțelepciunea istoriei trecutului și nici de aspirația umană spre mai bine sau, mai exact spus, în cazul lui, spre liniștea pe care atât d emult o dorește. Să fie, acesta, „sfârșitul istoriei", în sensul în care Francis Fukuyama a utilizat, mai târziu, sintagma? Aparent da, căci nu puțini critici literari britanici n-au ezitat să interpreteze romanul lui Graham Swift exclusiv după acest model teoretic. Dar care se dovedește inaplicabil în cazul *Pământului apelor*, câtă vreme Swift face o serie de aluzii la noțiunea creștină de sfârșit al istoriei, însă tocmai cu scopul de a o submina. Povestea lui Tom Crick, la fel ca și viața acestuia, rezistă unei asemenea analize, căci istoria sa – și istoria povestirilor sale – sugerează, dincolo de orice îndoială, că în secolul XX nu mai e loc pentru marile texte anterioare dar și că (mai ales!) istoria omenirii nu se îndreaptă spre sfârșit – decât, poate, în măsura în care sfârșitul fiecărei epoci istorice a însemnat și sfârșitul lumii...

Pământul apelor este romanul care-i aduce lui Graham Swift consacrarea în spațiul literar britanic – și nu numai – atât prin tematică, modalitatea de rezolvare a conflictelor și strategiile narative utilizate (care demonstrează arta autorului de a se folosi de o parte a modalităților specifice de expresie ale realismului magic, dar de a le trata sensibil diferit), cât și prin succesul pe care l-a avut versiunea cinematografică a cărții, cu Jeremy Irons în rolul principal. Ulterior, un alt roman, *Ultima comandă* (1996) avea să-i fie încununat cu prestigiosul Booker Prize, confirmând intuiția artistică a lui Swift de a se raporta, acum, la tehnica faulknneriană a monologului interior din *Pe patul de moarte*. Astfel, patru bărbați se adună la o cârciumă londoneză pentru a stabili ultimele amănunte ale unei călătorii pe care o vor face cu scopul de a îndeplini ultima dorință a prietenului lor decedat de curând, Jack Dodds, cel care lăsase cu limbă de moarte să fie incinerat, iar cenușa să-i fie aruncată în mare, de pe cheiul de la Margate, stațiunea unde, cu ani în urmă, obișnuia să meargă împreună cu soția sa, Amy, și cu fiul său adoptiv, Vince. Acesta este întreg nucleul generativ din *Ultima comandă* (ecranizat în anul 2001, cu Michael Caine și Helen Mirren în rolurile principale). Iar de aici începe să se dezvolte acțiunea cărții, mai precis întoarcerile mentale în timp, făcute, pe parcursul acestui drum, de către toți participanții: de la Vince, cel care, de altfel, conduce eleganta mașină (un Mercedes albastru) cu care sunt transportate rămășițele tatălui său, la Ray, Lenny sau Vic. Căci toți cei patru bărbați meditează la numeroase întâmplări din trecut, ajungând, în cele din urmă, să înțeleagă cum evenimente ce au avut loc cu ani în urmă pot încă influența existența umană dar și, cel puțin parțial, să se înțeleagă, fiecare, pe sine. Veritabil traseu inițiatic, călătoria celor patru, făcută, cumva, pe urmele traseului pelerinilor care, în Evul Mediu, mergeau în pelerinaje către locuri sfinte ale Marii Britanii, de aici și permanentele trimiteri subtextuale la Chaucer și semnificațiile apropierii de catedrala de la Canterbury, se transformă, la nivel narativ, într-un excelent roman al realităților alternative, o carte profundă și gravă, abordând dintr-o perspectivă sensibil diferită de cele prezente în literatura contemporana de limbă engleză, problema identității și a relației omului cu Celălalt.

Desigur, aceste amănunte, ca, de altfel, și mărturisirile făcute de Swift însuși trimit, în ceea ce privește sursa de inspirație și modelul narativ utilizat, la William Faulkner și mai cu seamă la romanul *As I Lay Dying*. Chiar titlul cărții, *Ultima comandă* (*Last Orders*), sugerează, de la bun început, imaginea morții. Dar creația aceasta se dovedește a fi, deopotrivă, un roman despre prietenie și sensurile multiple ale iubirii, despre despărțiri și înstrăinări, despre moarte, însă și despre speranță, adunând laolaltă întâmplări petrecute de-a lungul câtorva zeci de ani și prezentându-le, sub forma narațiunilor la persoana întâi, din punctul de vedere al fiecărui protagonist, al celor trei prieteni ai lui Jack, al fiului adoptiv al acestuia (iar de aici reiese relația dificilă dintre cei doi), dar și al lui Amy, soția lui Jack, absentă din această călătorie, dar expunându-și, la rândul ei, opiniile și sentimentele cu privire la viața sa și a celorlalți. Prin urmare, romanul în ansamblu este construit pe baza conversațiilor personajelor, dar Graham Swift are perfecta intuiție de a-și lăsa fiecare protagonist să vorbească, de multe ori – și întotdeauna în momentele cheie ale desfășurării acțiunii – cu sine. De aici aerul nu o dată melancolic al cărții, aceasta fiind una dintre notele particulare ale întregii proze a autorului în contextul prozei britanice a postmodernismului târziu, orientare în care a fost încadrat frecvent, pe baza caracteristicilor stilului său, evidente încă din *Proprietarul magazinului de dulciuri* (1980) sau *Departe de lumea aceasta* (1988).

Ultima comandă este construit, ca discurs romanesc, din numeroase secțiuni, uneori reduse la o pagină sau o pagină și jumătate, purtând ca titlu numele celui care narează, mereu la persoana întâi, fapte și întâmplări din trecut, fiecare astfel de fragment constituindu-se într-un excelent exemplu de monolog interior, urmând firul gândurilor protagonistului și caracterizându-l pe acesta perfect prin limbaj, dar reușind, în același timp, să exprime, chiar dacă uneori doar aluziv sau ambiguu, și ceea ce, de cele mai multe ori, nu poate fi spus cu glas tare. Astfel, Vince, fiul adoptiv al lui Jack, vorbește

obsesiv despre maşini, pasiunea şi ocupaţia sa, Vic, cel care lucrează la firma de pompe funebre aduce în prim plan lumea aparte a celor plecaţi dintre cei vii, iar Lenny, considerându-se mereu umilit de purtările lui Vince, îşi exprimă resentimentele la adresa acestuia, în vreme ce Vince nu ezită să le exprime pe ale sale chiar la adresa părinţilor lui adoptivi. La rândul său, Amy, absentă din călătorie dar prezentă în gândurile tuturor celor patru, pare a se adresa, de cele mai multe ori, fiicei sale retardate, incapabilă, însă, a-i înţelege regretele.

Desigur, toate aceste detalii demonstrează modul în care Graham Swift înţelege să se raporteze la literatură şi la marii maeştii ai prozei secolului XX, căci, dincolo de evidenta influenţă faulkneriană, *Ultima comandă* dovedeşte profunda înrâurire pe care a avut-o asupra autorului romanul *Ulise*, al lui James Joyce, acesta fiind marele text la care trimit numeroase din intervenţiile lui Amy, o altfel de Molly, construită în cheie postmodern-melancolică, precum şi dialogurile celor patru protagonişti, excelentă replică la episodul *Hades* din *Ulise*. În acest fel, *Ultima comandă* rescrie – şi recitește – pagini esenţiale ale literaturii de limbă engleză, câtă vreme autorul îşi asumă pe deplin toate experimentele modernismului, iar consrucţia generală a cărţii tinde să fie structurată, nu o dată, astfel încât să urmeze modelele de funcţionare ale gândirii, nu doar pe cele ale vorbirii – fie ea şi colocvială, Graham Swift reuşind, aşadar, să ducă un pas mai departe ceea ce începuse Virginia Woolf mai cu seamă în *Valurile*, text oscilând permanent între trecut şi prezent, prin intermediul monologurilor interioare ale personajelor. Numai că la Graham Swift, acest flux al conştiinţei devine şi lucid efort de reflexie nu doar asupra existenţei personajelor implicate, ci de-a dreptul asupra condiţiei umane, aducând, indirect, în centrul atenţiei, secolul XX în ansamblu, marcat de conflagraţiile mondiale şi de violenţă, toate de natură a pune însăşi speranţa în viitor sub un uriaş semn al întrebării. Fără îndoială, complexitatea unui roman ca *Pe patul de moarte* este mai mare, numai că Graham Swift a reuşit să-şi facă textul mai accesibil publicului cititor, în primul rând prin redarea cât mai apropiată a caracteristicilor vorbirii din cartierele muncitoreşti londoneze. Pe de altă parte, însă, Faulkner ştia întotdeauna cum să reziste în faţa unei ispite la care, adesea, Swift cedează – uneori, să recunoaştem, cam prea uşor şi anume, a-şi lăsa personajele să-şi relateze singure istoriile. Căci *Ultima comandă* abundă în explicaţii pe care fiecare personaj le dă cu privire la alegerile pe care, în anumite momente din trecut, le-a făcut în mod deliberat sau nu. Iar dacă în *Pe patul de moarte* totul devenea implicit fiind prezentat exclusiv prin intermediul dialogurilor membrilor aceleiaşi familii, structura cărţii fiind, astfel, extrem de complicată, Graham Swift simplifică acest tip de structură distribuind materia narativă în mod inegal din punct de vedere cantitativ, tocmai pentru ca esenţa existenţei lui Jack şi a tuturor celorlalţi să nu scape cititorului.

În plus, există, în *Ultima comandă*, un centru narativ, adevărat centru al acestui nou flux al conştiinţei Ray, cel care narează, de fiecare dată, momentele cheie ale călătoriei micului grup din maşina condusă de Vince. Fragmentele respective nu mai poartă, acum, numele lui Ray, ci pe acelea ale unor popasuri esenţiale făcute pe drumul către Margate, în felul acesta autorul rezolvând dificilele probleme ale unităţii structurii narative a romanului său. Pe de altă parte, dacă citim cu atenţie dialogurile presărate pe parcursul cărţii, înţelegem că Graham Swift a mai avut un punct esenţial de reper, şi anume tradiţia monologului dramatic, impusă pentru totdeauna în literatura de limbă engleză de autori precum Tennyson sau Browning, scriitori care au ştiut cum să facă forma însăşi să reclame implicarea cititorului în înţelegerea motivaţiilor profunde ale acţiunilor sau alegerilor personajelor, mai cu seamă ale acelora care nu sunt – sau nu pot fi exprimate direct şi până la capăt. Graham Swift rezolvă, astfel, magistral, tocmai dificultatea pe care mulţi autori contemporani au preferat s-o evite, şi anume incapacitatea cititorului de a înţelege până la capăt ceea ce textul cărţii îi oferă, fără însă a-i explica până la capăt.

Cu astfel de „antecedente" romaneşti, era evident că fiecare nouă apariţie editorială a scriitorului avea să fie aşteptată cu mare interes atât de publicul cititor, cât şi de critica literară, doritoare să investigheze capacitatea lui Swift de a-şi înnoi formulele narative sau de a le rafina pe cele deja utilizate. Iar dacă în *Lumina zilei* (2003) impunerea unei conştiinţe (şi voci) auctoriale apte să controleze totul (desfăşurarea acţiunii, relaţiile dintre personaje, precum şi consecinţele faptelor relatate, tehnica lui Swift fiind, aici, aceea de a-l păstra în centrul atenţiei pe detectivul a cărui datorie e să investigheze o serie de întâmplări în care, însă, va ajunge să se implice cu totul) era o reuşită, romanul rezistând atât la nivelul epicii, cât şi la acela al analizei psihologice, *Mâine,* cartea pe care autorul o publică în anul 2007 se dovedeşte a fi o dezamăgire. Nu atât din cauza aşteptărilor – mari, firește! – pe care cititorul le nutreşte în faţa unui text al lui Graham Swift, cât mai ales din cauza unor evidente deficienţe ale acestui roman. Şi care, paradoxal, nu sunt de natură tehnică, nu ţin de metoda narativă – oricum am lua-o, trebuie să recunoaştem că aceasta rămâne strălucită! – ci de o serie de detalii care, cu cât se doresc a fi mai uluitoare, cu atât reuşesc să cadă în derizoriu. Desigur, în cazul unui alt autor, astfel de imperfecţiuni ar fi fost, poate, mult mai uşor trecute cu vederea, însă, comparând cartea de faţă cu excelenta realizare artistică şi cu echilibrul remarcabil din *Waterland* sau cu tehnicile experimentale din *Last Orders*, cititorul va simţi, fără îndoială, nivelul inferior la care rămâne *Mâine*, mai cu seamă pentru că întregul roman accentuează aşteptările

lectorului, numai că deznodământul nu va reuşi nicidecum să se ridice la nivelul acestora.

Aparent, Swift urmează şi acum modelul din *Lumina zilei*. Şi anume, construieşte conflictul în aşa fel încât cititorul să nu fie interesat atât de mult de ceea ce urmează să se întâmple, ci mai ales de ceea ce s-a întâmplat în trecut, cu sugestia mereu accentuată că e vorba despre evenimente de cea mai mare importanţă nu doar pentru viitorul protagoniştilor, ci de-a dreptul pentru viaţa acestora. Informaţiile vor fi, prin urmare, oferite cu mare zgârcenie, lectura menţinându-se tensionată, prin intermediul acestui procedeu, de la început şi până la sfârşit. Numai că în *Mâine* autorul încalcă el însuşi regulile la care încearcă să dea impresia că s-ar raporta, fapt pe care cititorul îl înţelege complet abia la final, căci marele secret din trecut despre care se tot vorbeşte se dovedeşte a fi unul de-a dreptul banal (ca să nu mai vorbim că întreg romanul, intitulat, totuşi, *Mâine*, se raportează exclusiv la trecut, ajungând chiar să fie, pe alocuri, o lectură fastidioasă!), nejustificând desfăşurarea de forţe (şi de tehnici narative!) de până atunci. Căci, în fond, romanul *Mâine* constă în lungul monolog al Paulei, cea care se pregăteşte, de-a lungul unei întregi nopţi de nesomn, o noapte ploioasă petrecută în Putney, în casa ei elegantă şi alături de soţul său, Mike – care doarme liniştit lângă ea – pentru dimineaţa care va urma, momentul în care ar trebui să le dezvăluie celor doi copii ai săi, gemenii Kate şi Nick, în vârstă de şaisprezece ani, un teribil secret ce le va zgudui tuturor existenţa.

Din păcate, Graham Swift a ignorat, în această carte, marele adevăr că nu oricărei istorii i se potriveşte tehnica amânării (plus a suspans-ului) şi nici păstrarea distanţei şi a răcelii de către narator. În fond, ceea ce e aplicabil în cazul unui detectiv nu este la fel în cazul unei mame, astfel încât lungul excurs al Paulei prin hăţişurile trecutului nu reuşeşte să convingă şi cu atât mai puţin să emoţioneze. Căci, în ciuda faptului că Swift este cretaorul câtorva personaje feminine de excepţie, dacă e să ne gândim, aici, doar la Mary Metcalf din *Waterland*, tonul Paulei rămâne, în *Mâine*, artificial. Un cititor sau, de ce nu, o cititoare mai aplecaţi spre maliziozitate şi mai atenţi la nuanţe decât admiratorii fără rezerve ai scriitorului britanic, ar putea spune chiar că Paula vorbeşte exact aşa cum, în romanele de consum ori în cine ştie ce reviste ilustrate, un bărbat îşi închipuie că trebuie să vorbească o femeie – afectat, fals, fără prea multe nuanţe. În plus, deşi autorul a intenţionat s-o facă să se exprime aşa cum fac oamenii obişnuiţi atunci când se cred singuri, nici acest lucru nu a funcţionat în favoarea Paulei, pentru că vorbind astfel – şi vorbind numai ea!... – femeia dă adesea senzaţia că n-ar fi altceva decât o imagine parodică. Dovadă că, în urma lecturii lungului ei monolog, Otis, pisica pe care familia o avusese cu decenii în urmă, pare a fi mult mai bine conturată decât alţi apropiaţi ai Paulei. Astfel încât ceea ce se dorea a fi istoria (anatomia!) unui mariaj cu urcuşurile şi coborâşurile lui, cu câteva infidelităţi lipsite de importanţă, cu câteva renunţări, şi ele fără prea mari consecinţe, devine mai degrabă o lungă listă a realizărilor – şi mai cu seamă a celor din plan financiar... Fără îndoială, imaginile sunt bine configurate, Swift rămâne un maestru în acest domeniu, de asemenea tehnica şi structurarea planului narativ sunt, cel puţin în anumite fragmente, remarcabile. Însă rămâne evidentă, oricât ar încerca aceste artificii scriitoriceşti să îndrepte atenţia cititorului spre altceva, lipsa legăturii profunde dintre forma aceasta (căci romanul este, trebuie să recunoaştem, bine structurat) şi fond. Secretul Paulei, marele secret de familie, nici nu merită dezvăluit aici, e suficient că, la finalul lecturii acestui roman, rămâne dezamăgirea provenită mai cu seamă din latura tehnică la care *Mâine* pare a reduce totul; asemenea unui mecanism care funcţionează foarte bine – însă în gol... În plus, se observă şi faptul că, dacă, totuşi, în prima jumătate a cărţii, strategiile narative reuşeau să susţină mesajul, iar aluziile şi sugestiile îşi păstrau viabilitatea, de la un moment dat încolo repetiţiile de genul „ca să fiu sinceră”, „dacă e să vă spun adevărul până la capăt” încep să obosească şi, inevitabil, să-şi piardă, progresiv, consistenţa. Apoi, în colocvialismul ei, Paula se vrea a fi o maestră a amânării – cumva asemenea autorului însuşi... – şi a construcţiilor frastice lungi, presărate cu virgule şi cu atât de multe întreruperi ale ideii principale, încât, nu o dată, cititorul uită de unde s-a pornit şi nu înţelege nici unde trebuie să se ajungă. Totul fiind menit a sublinia teama Paulei la gândul a ceea ce s-ar putea întâmpla de a doua zi încolo, după ce marele secret va fi dezvăluit copiilor. Dar romanul rămâne cantonat în trecut, relatarea începând cu atmosfera lipsită de griji a anilor ‘60 de la Brighton şi ajungând până în fatala noapte a monologului Paulei, două decenii mai târziu.

Graham Swift a încercat să menţină trează atenţia cititorului de-a lungul întregului roman şi, mai mult decât atât, să-şi determine (sau, uneori, de-a dreptul să-şi silească!) cititorul să facă presupuneri cu privire la secretul păstrat cu sfinţenie vreme de atâţia ani şi care e menit a fi, finalmente, dezvăluit. Scriitorul reuşeşte în toate aceste demersuri. Dar cu ce preţ? Căci rezultatul va fi acela că, după lectura integrală a textului, cititorul e obosit – mult prea obosit – pentru a mai aprecia efortul depus pentru construirea unui asemenea eşafodaj complicat, cu atât mai mult cu cât spaimele Paulei se vor dovedi nejustificate în raport cu tainele sale... Tocmai de aceea, ceea ce părea a deveni, la un moment dat, liniştit roman de moravuri contemporane, presărat şi cu câteva note de comedie de caractere, plus un lirism care, dacă ar fi fost mai bine dozat, ar fi putut salva mult din mesajul cărţii, se transformă în nedorită parodie, rezultată mai cu seamă din inabilitatea pe care, din păcate, Swift o dovedeşte

atât în ceea ce privește păstrarea echilibrului între tehnică și conținutul propriu-zis, cât și în adecvarea procedeelor narative la subiectul abordat.

Până și subtila încercare a autorului de a-și implica cititorii în discursul narativ eșuează. Căci, dacă la început modul de adresare al Paulei („dragii mei", „îngerii mei") era menit a include doar copiii, spectatorii de a doua zi ai marelui spectacol al dezvăluirilor complete ale părinților lor, treptat, acesta devine tentativa lui Swift de a se adresa tocmai cititorilor romanului. Și, cu toate că strategia ar fi putut avea sorți de izbândă, cu condiția să fie bine condusă către deznodământ, prea frecventa repetare a acestor formule nu face decât să obosească și se dovedește, în cele din urmă, lipsită de acoperire la nivel estetic. *Mâine* rămâne un roman bine scris, făcând uz de toate procedeele impuse deja de Swift în creațiile sale anterioare, chiar remarcabil în unele pagini – la nivelul strict al tehnicii narative. Din păcate, însă, atunci când citim o carte, e greu să avem în vedere doar acest nivel – și nici chiar un autor de talia lui Graham Swift nu poate cere cititorului să se mulțumească cu tehnica. Mai ales că uneori se vede cum (și de ce!) aceasta nu este suficientă și nici nu mai poate convinge.

Bibliography:

Graham Swift, *Pământul apelor (Waterland).* Traducere de Traducere de Cristina Poenaru și Maria-Sabina Draga, Iași, Editura Polirom, 2010.
Graham Swift, *Ultima comandă (Last Orders)*. Traducere de Petru Creția și Cristina Poenaru, Iași, Editura Polirom, 2009.
Graham Swift, *Mâine (Tomorrow)*. Traducere și note de Cristiana Vișan, Iași, Editura Polirom, 2008.
David Malcolm, *Understanding Graham Swift*, The University of South Carolina Press, 2003.
Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Ninetinth-Century Europe,* Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1975.
Hayden White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2009.