Degradare și limite în proza lui Ian McEwan

Ana-Maria PARASCA

Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: anamariaparasca@yahoo.com

Degradation and limit in Ian McEwan's narrative

Considering degradation and sexuality in its quest of reviving the readers need for representation, this paper challenges the possibilities of textual regeneration, problematizing the narrative practice as a way of voicing the multiple interfaces of the human body. Namely, through motifs like: the masturbating child, incest, sexual freedom of the mentally ill and the manipulator, this study explores the overlappings entailed in some of Ian McEwan's novels, such as: Cement Garden, Amsterdam, On Chesil Beach, The Confort of Strangers and Atonement. Furthermore, the paper will talk about sexuality and degradation using a series of concepts as the image that encrypts the directions of limit. Lastly, this paper will present the process of limit including the evolution of the author's narrative style and the way he treats schizoid universes through solutions such as degradation.

Keywords: Ian McEwan, transgression, limit, sexuality, degradation, body

Privită ca imagine de ansamblu, proza lui McEwan conferă conținut unei teme de o notorietate în contemporaneitate, sexualitatea. Aceasta capătă formă și conținut prin reprezentare, care este, în cele din urmă, o sumă a tuturor sensurilor pe care le are la dispoziție cel care le oferă. Motivul pentru care moralitatea este așezată în subsidiarul prozei lui Ian McEwan este unul care poate fi lesne încadrat în sfera paradoxului, întocmai ca întreaga proză a autorului, și anume: o acțiune morală trebuie să implice și o relație cu sinele.

Romanele cele mai pregnante pentru ideea concretă de limită, respectiv sexualitate ale lui Ian McEwan sunt, din perspectiva mea analitică: Grădina de ciment, Amsterdam, Pe plaja Chesil, Mângâieri străine și Ispășire. Acestea reprezintă atât un nucleu al sexualității ca reprezentare, cât și o serie de nișe contradictorii, fiecare din ele fiind emblematice pentru diferitele vârste ale scrierii autorului. Problema sexualității este legată ombilical de cea a corporalității în romanele lui McEwan propuse spre analiză. Teme precum limita sexualității și a degradarea socio-umană, pot fi identificate prin motive recurente, considerate de criticii care au analizat opera lui McEwan ca fiind sugestive: 1. copilul masturbator, 2. incestul, 3. libertatea sexuală a bolnavilor psihici și 4. manipulatorul.

Reprimarea a fost, încă din perioada clasică, puntea de legătură dintre putere, cunoaștere și sexualitate[1]. Societățile moderne au preluat algoritmul acesta prin care ideea de sexualitate funcționează, autocondamnându-se prin comunicarea neîncetată despre sex. În sânul civilizațiilor contemporane, în care angoasa domină, tabuul, cenzura și negarea trec în continuare drept componente ale mecanicii puterii. „Pretutindeni [...] activitatea noastră sexuală e constrânsă la secret, deşi

în grade variabile, ea apare ca fiind contrară demnităţii noastre, astfel încât esenţa erotismului e dată asocierii inextricabile dintre plăcerea sexuală şi interdict."[2] Pudoarea, ruşinea şi refuzul de a vorbi despre actul sexual are drept cauză prejudiciul reprezentat de însăşi dorinţa pentru fiinţa intimă[3]. Occidentul a stabilit noi reguli ale puterilor, respectiv ale plăcerilor. S-a început astfel să se vorbească nu doar despre senzaţie şi plăcere, ci şi despre adevărul sau neadevărul sexului. De la o societate în care adevărul era extras din plăcerea însăși, s-a ajuns la o societate care se fundamentează pe principiul mărturisirii. În termeni foucauldieni, accentul s-a mutat de pe arta erotică pe știința erotică. Dacă în cazul celei dintâi, miza era experimentarea și intensificarea plăcerii, neexistând întrebări raportate la ceea ce este permis sau interzis, cea de-a doua are drept premisă principiul mărturisirii. Ne gândim, așadar, la confesiune ca la o modalitate de descoperire a unor adevăruri. Astfel, de la o plăcere a povestirii, respectiv a ascultării, s-a ajuns la o literatură al cărei demers constă în scoaterea la lumină a adevărului din propriul eu[4].

În acest context apare și proza lui Ian McEwan, un autor despre care s-a spus, în mod peiorativ, că este obsedat de macabru. În acest sens, i-a fost atribuit de altfel și numele de Ian Macabrul[5]. În 1994, Kiernan Ryan vorbea despre începutul carierei lui McEwan în anii 70 și îl prezenta pe acesta ca fiind un autor obsedat de macabru, grotesc, pervers, secretul său constând în morbiditatea stilistică și detașarea elegantă cu care a tratat teme precum nebunia sau abuzul sexual. Despre angajarea matură într-o abordare holistică a lumii, dar totodată făcând apel la istorie și deopotrivă la societate vorbește același Ryan. Acesta îi găsește justificarea în aprehensiunea autorului asupra izbăvirii și a capacității de vindecare prin dragoste[6]. Prin acest macabru, McEwan decapsulează câteva microuniversuri funcționale, apelând la teme precum: dezechilibrul emoțional, sexualitatea interzisă sau corpul ca instrument al degradării.

Romanele ulterioare, Amsterdam, Ispășire, Sâmbătă, Pe plaja Chesil, Solar, surprind atât o continuă examinare a efectelor unor incidente terifiante asupra protagoniștilor, precum și o creștere a încrederii în tehnica de scris a autorului. Această linie de demarcație este surprinsă de Julie Ellam, în studiul său asupra romanului Ispășire. În cadrul acestuia, evoluția scrierii lui McEwan este caracterizată drept una circulară, dar care este, în mod paradoxal, discontinuă. Această discontinuitate este, de fapt, o acoperire plasată strategic asupra cititorilor săi. Totuși, ceea ce McEwan reușește este trasarea unor intinerarii pe care cititorul va consimți, în mod deliberat să le urmeze.

Mergând pe aceeași linie, Dominic Head plasează autorul alături de scriitori precum Martin Amis, Graham Swift și Kazuo Ishiguro, integrându-l astfel în noul val al scriitorilor britanici contemporani, a căror literatură a început să iasă la suprafață în era lui Margaret Thatcher[7]. McEwan nu își arogă rolul unui predicator prin scrierile sale, însă faptul că a promovat o literatură care depășește stadiul de ficțiune, îl propulsează în rândul valului de scriitori mai sus amintit, caracterizat printr-o brutalitate care reconstruiește schizoid realul.

Swantje Moller, în studiul intitulat Negociind cu criza, dezorientarea și reorientarea în romanele lui Ian McEwan[8], urmărește un alt aspect important în ceea ce privește încadrarea autorului: unghiul etic și perspectiva sa postmodernistă. Moller identifică romanele lui McEwan ca o rezolvare a crizei etice în care oamenii se află, subliniind nevoia fundamentală de orientare a acestora. Mai mult de atât, este recunoscută ideea alterității ca fiind un punct cheie al romanelor lui McEwan. Pornind de aici, se trasează un cadru al eticii în termenii interacțiunii dintre indivizi, fiind lăsată deoparte impunerea unor coduri normative de conduită. Așadar, studiul lui Head nu propune doar o cheie de interpretare a prozei lui McEwan, ci și o redescoperire a relației dintre etică și literatură.

După 1981, când McEwan publică Mângâieri străine, critica receptează o schimbare majoră în abordarea tematică a autorului. Un studiu asupra artei și politicii existente la nivelul scrierii sale încadrează opera autorului în paradigma relației dintre aceste doua concepte. Dacă opera sa de tinerețe tratează teme precum familia și genealogia psihologică și malformațiile acesteia, se remarcă o puternică orientare după anii 80, înspre sfera politicului, cu toate implicațiile sale, în romane precum Inocentul sau Sâmbătă. Astfel, diversitatea și modul în care autorul jonglează în romane atrage atenția atât la nivel estetic, cât și la nivel mentalitar[9]. O demonstrație în acest sens o aduce însuși McEwan, în unul din interviurile sale: „Am fantezii contradictorii și aspirații despre munca mea. Îmi place precizia și claritatea în propoziții [...] Prefer o lucrare de ficțiune a fi de sine stătătoare, susținută de propriile sale porți și grinzi interne , asemănătoare lumii, dar într-un fel imun la ea. Îmi plac poveștile, iar eu sunt mereu în căutarea pentru cel pe care îmi imaginez a fi irezistibil [...] O altă polaritate care mă fascinează este cea a bărbaților și a femeilor, dependența lor reciprocă, frica și iubirea, precum și jocul de putere între ele. Poate că pot împăca, sau cel puțin rezuma, aceste impulsuri contradictorii în acest fel: procesul de a scrie un roman este educativ în două sensuri; că activitatea care se desfășoară, te învață propriile sale reguli, se spune cum ar trebui să fie scris; în același timp, este un act de descoperire, într-o lume dură, de amploarea exactă a valorii umane"[10]. Autorul promovează varietatea universală, mai degrabă decât norma universală. Pentru McEwan, fiecare poveste are autotomie. Se inspiră din universal, însă miza este pe particular. Impulsul lui McEwan de a echilibra

contradicțiile lumii despre care scrie se regăsește și la nivel stilistic. Autorul scrie și este scris, la rându-i, prin poveștile sale.

McEwan creează lumi independente, care se autoconstruiesc, mizând pe povești care se fundamentează pe exteriorul lor, dar care însă pot funcționa dupa propriul mecanism intern. Proza lui McEwan este asemenea jocului de putere dintre partea feminină și cea masculină: se contrabalansează pe masură ce iese la iveală.

Așadar, McEwan scrie despre lume. Compune lumi alternative, care nu survin însă ca o bază escapistă, ci ca o cheie de soluționare. Dacă în proza sa de început, care a determinat critica să îl caracterizeze drept un autor obsedat de macabru și de o sexualitate morbidă tratează universuri schizoide prin soluții precum degradarea, în perioada contemporană scrie despre societate și nișele prin care aceasta se descompune.

În acest sens, putem face apel la un alt critic care abordează unul dintre romanele lui McEwan, Bernie C. Byrnes. Acesta conturează un alt concept cheie întâlnit în proza autorului: secretul. Ceea ce tratează Byrnes este felul în care prozatorul reușește, la nivel de construct naratologic, să evidențieze prevalența câtorva tabuuri și obiceiuri sociale prin intermediul unui dezastru rezultat dintr-o noapte a nunții[11]. Secretul este o caracteristică definitorie a tuturor romanelor scrise de Ian McEwan, acesta reprezentând o sursa inepuizabilă de suspans și echilibru a unei lumi prăbușite. Prozatorul recompune lumi prin antagonisme, prin disfuncționalități, prin contrarii, propunând soluții precum acceptarea tuturor diversităților și integrarea acestora, ca pârghii de susținere.

*

Proza lui McEwan este de o precizie fotografică, lucru care poate fi identificat drept o caracteristică stilistică a sa. Romanele lui McEwan pot fi citite mai ales prin simțuri: vezi cum „vegetația grădinii își făcea de cap, senzuală și tropicală în risipa ei”[12], simți cum „biciuirea urzicilor devenea un act de autopurificare”[13] și auzi hârșâitul lopeții tatălui care amesteca singur cimentul.[14]

Fundalul din care apare McEwan este acela al scriitorilor opzeciști[15], al căror interes era concentrat mai ales pe istorie și societate, erijându-se ulterior înspre aspectele psihologice rezultate din dimensiunea primelor două. David Malcolm face referire la valul acestor scriitori, a căror proză se definea mai ales prin interesul față de istorie, localizarea geografică din afara teritoriului britanic, îmbinarea genurilor și accentul pe metaficțiune.[16] În acest sens, proza sa poate fi privită ca o reflexie în oglindă a istoriei corpului și metamorfozelor acestuia la nivel de receptare.

David Malcolm, în studiul său despre Ian McEwan identifică o tendință generală în interesul autorului asupra iraționalului din viața personajelor sale[17] . Psihicul lui Jack din Grădina de ciment este un conglomerat de sentimente contradictorii: resentimente față de tatăl său, iubirea față de mamă aflată în contrabalans cu nevoia de eliberare față de ea și fascinația sexuală față de sora lui. În Mângâieri străine, Colin și Mary, cuplul echilibrat și sensibil se va afunda în mod asumat în obsesiile sexuale ale lui Robert. Pe plaja Chesil ne aduce în prim plan un cuplu contrariat de dorințe și așteptări, încă din noaptea nunții. În Ispășire, Briony alcătuiește cel mai complex subsidiar al iraționalului, întrucât ipostazele acesteia sunt surprinse concomitent la vârste diferite. Vocea subconștientului lipsește din romanul Amsterdam, unde nu mai găsim alternativa obiectivă a lucrurilor, personajele fiind surprinse de întâmplări.

Psihicul oglindește perfect degradarea fizică în cazul personajelor lui McEwan. Există o preocupare a autorului asupra corporalității personajelor create, de la dezvoltarea corpului ca organism, până la reflectarea acestuia la nivel psihologic. În acest sens, Ian McEwan este autorul care nu mai are nimic de ascuns, care postulează prin personajele create dezvoltarea corporalității și a sexualității. McEwan pare să știe că reprezentarea trebuie să fie înlocuită cu acțiunea propriu-zisă și în acest sens el creează prototipuri schizoide, care să reflecte cât mai nuanțat și speculativ interșanjabilitatea corp-psihic.

Pentru a putea urmări această contrapondere corp-psihic, voi face apel la o analiză a conceptului de corp. În ultima parte a studiului asupra istoriei corpului, Corbin, Courtine și Vigarello identifică o tendință a contemporaneității în plasarea corpului înaintea sufletului. Corpul este privit ca un receptacul al puterii. În corp, puterea în care poate fi exercitată, dar în același corp aceasta se dezvoltă deopotrivă[18]. Vorbim despre puterea corpului de a se surprinde drept obiect al sexualității, dar trebuie sa avem în vedere și formarea etică a subiectului prin corp, care presupune capacitatea de distribuire a energiei sexuale. Astfel, personajele lui McEwan capătă roluri ambivalente: mai întâi, acela de simbioză a puterii psihice prin corporalitate și apoi, acela de compensare a stăpânirii de sine. McEwan nu creează personaje care se purifică prin asceză, ci dimpotrivă, asceza reprezintă la nivelul romanelor sale un punct din care personajele sale se depersonalizează.

Subiectele tabu precum incestul, homosexualitatea, corporalitatea degradantă sunt menite să provoace cititorul. Într-un sens larg, putem percepe această tendință de scoatere a cititorului din zona sa de confort ca pe o formă de escapism. Lipsa aceasta de judecată morală la McEwan reprezintă, în definitiv, deschiderea către una dintre temele principale propuse spre analiză și anume aceea de limită. Totuși, consider relevantă analizarea unui alt lait-motiv întâlnit în aceste romane, înaintea aceluia de limită, respectiv degradarea.

*

Pentru o încadrare potrivită a conceptului de

degradare, am surprins elementele cheie ale acestuia, precum acela de corp și sexualitate. Având în vedere că am stabilit parametrii în care corpul și sexualitatea se încadrează în proza lui Ian McEwan, voi analiza câteva tipologii ale personajelor din romanele studiate, din prisma direcției tematice a degradării.

Termenul de degradare se supune unui concept care vine în completarea lui, și anume acela de defamiliarizare. Cunoscut și sub denumirea de înstrăinare, acest concept a fost lansat de către Viktor Shklovsky, unul dintre fondatorii Școlii Formaliste Ruse[19]. Acest procedeu presupune transformarea limbajului comun în limbaj poetic. Potrivit formaliștilor ruși, obiceiul este dușmanul artei. Prin urmare, pentru a produce artă, scriitorul trebuie să forțeze cititorul să privească în afara tiparelor obișnuite ale percepției sale prin transformarea familiarului în neobișnuit[20].

McEwan comprimă prin personajele sale acest procedeu de defamiliarizare, silindu-și cititorii să privească dincolo de evident, de corpul care se degradează. Romanul care înglobează cel mai bine acest procedeu este mai ales Grădina de ciment. Jack, fratele cel mai mare al familiei este cel din perspectiva căruia ne sunt relatate evenimentele. În sens tradițional, el reprezintă instanța narativă care îi arată cititorului un univers ascuns din propriul punct de vedere. Totuși, Jack reușește să păstreze un stil detașat în relatarea întâmplărilor, deși acestea sunt prezentate din perspectiva sa.

Cu toate acestea, Jack nu poate fi privit drept un narator demn de crezut de către cititori, stilul său fiind evaziv și fragmentar. Inclusiv casa este prezentată de către el precum chipul cuiva care face eforturi să își amintească. Această comparație comprimă perfect ideea de disipare, de degradare, inclusiv la nivel de relatare. Această neîncredere în Jack poate fi ușor remarcată și din perspectiva celorlalți frați, care neagă unele amintiri ale acestuia: Sue abia își amintește jocurile sexuale cu el și cu Julie[21], toți ceilalți nu reușesc să cadă de acord în privința frecvenței ploilor de când a murit mama lor[22], însuși Jack neagă că s-ar fi comportat oribil cu mama sa[23].

Conceptul de înstrăinare se reflectă pregnant și la nivelul psihicului lui Jack. Nevoia patologică de degradare este evidentă în cazul lui și pornește din momentul în care tatăl său aduce sacii de ciment pentru grădină. Cimentul reprezintă un simbol cheie pentru întreg romanul. Întocmai proprietății sale fizice de a face priză și de a se întări la contactul cu apa, cimentul încastrează întreaga casă. Jack se simte străin față de tatăl său și de dorința acestuia de devitalizare a grădinii, însă straniul și dorința de a se afunda în această lume zidită de părintele său îi stârnește curiozitatea „ Mai presus de toate, să amesteci cimentul și să îl întinzi peste o grădină îngrijită era o fascinantă profanare”[24].

Alegerea copiilor de a-și conserva mama în pivniță, acoperită cu ciment continuă reflectarea lait-motivului în întreg romanul. Această nevoie de încapsulare a fizicului este oglindită perfect în procesul de degradare corporală a lui Jack, care se simte neputincios în fața oglinzii și manifestă o nevoie obsesivă de refuz al igienei „În semiîntunericul gălbui nu mi se mai vedea tenul ciupit și plin de coșuri. Mă simțeam ca o ființă nobilă și unică. Mi-am privit propriul chip până a devenit unul străin, ai cărui ochi mă paralizau.”[25] Adolescentul simte nevoia unei autoconservări corporale, însă aceasta trebuie să se afle într-un echilibru perfect cu psihicul său. Jack conștientizează evoluția degradării sale „Îmi închipuiam că începusem să putrezesc din pricina unei boli lente”[26], însă este vorba despre o decizie asumată.

Acțiunea romanului Pe plaja Chesil ne este relatată dintr-o perspectivă omniscientă, a unui narator care pare să știe tot ce se întâmplă, mai ales la nivelul subconștientului personajelor. Edward și Florence sunt instanțe ale straniului în roman, ei se vor a fi unici și diferiți față de cuplurile obișnuite „Își mai făcuseră o mulțime de planuri [...] și cum ei doi nu vor fi niciodată ca toți ceilalți, cel puțin pe dinăuntru”[27]. Acest control asupra psihologiei personajelor se răsfrânge și la nivel senzorial, prin vitalizarea spațiului înconjurător „Vegetația grădinii își făcea de cap, senzuală și tropicală în risipa ei”[28].

Pe de o parte, rigiditatea lui Florence este ușor de intuit datorită clasei sociale superioare din care face parte, ci și din slujba ei de violonist principal. Pe de altă parte, Edward provine din mediul rural, făcând parte dintr-o categorie destul de populară a vremii respective, a tinerilor cu un interes major în istorie și cu aspirații de a deveni scriitori. Ambii soți își comprimă naturalețea prin adaptarea actului nupțial. Tânărul, care suferă de ejaculare precoce, a evitat să se masturbeze timp de o săptămână, din dorința de a conferi intensitate nopții respective. Florence este măcinată însă de orice gând care implică nuditatea și sexualitatea.

Pentru soți, virginitatea se manifestă și la baza psihicului, fiind cuplul pentru care exprimarea dorințelor rămâne ascunsă, în ungherele subconștientului fiecăruia dintre ei. Dacă Florence, „cea care conducea cvartetul, cea care își impunea dorința cu calm, nu s-ar fi supus niciodată cu sfială unor așteptări convenționale”[29], se află de o parte a baricadei, atunci Edward se situează de cealaltă parte, suferind din cauză că noaptea nunții lor nu se desfășura natural, „când iubirea lor era atât de evidentă”[30].

Repulsia și dezgustul lui Florence se conturează o dată cu intrarea sa în jocul sexual. Ea este cea care dorește să își vadă soțul fericit, chiar daca știe că acest lucru implică o depășire a propriilor sale limite. Degradarea ei se manifestă, deci, la nivelul acceptării unor compromisuri care îi anulează propriile dorințe. Momentul culminant este acela în care Edward atinge

apogeul actului sexual înainte ca acesta să se consume. Florence se simte murdară și înșelată de gestul lui Edward, singura sa dorință fiind aceea de a se curăța de lichidul seminal și de a se îndepărta de cel care o pătase. Disprețul lui Edward este raportat la țipătul Florencei, pe care îl găsește deplasat și nejustificat. Pornirea lui violentă asupra Florencei se manifestă doar în subcobnștientul său, fapt care comprimă un întreg proces de frustrări. Prin acest proces se manifestă depășirea granițelor mentalitare ale lui Edward și anularea sa ca individ rațional.

Anularea cuplului este indicată, în primul rând de imposibilitatea celor doi tineri de a delimita sentimentul de iubire de acela de poftă trupească. Ei se autodefinesc prin iubirea care îi leagă, dar sunt neputincioși în căutarea unui liant pentru consumarea nupțiilor în acest alambic de sentimente. Grijile lui Edward sunt convenționale. Teama lui e raportată la frica de a nu duce la capăt actul în sine, în timp ce Florence este dezgustată de ideea contactului sexual. Cu toate acestea, comunicarea este practic imposibilă deoarece acțiunea are loc în anul 1962, într-o societate în care valorile și normele erau prestabilite cu rigoare de societate. Astfel, procedeul defamiliarizării este surprins la nivel mentalitar prin gândurile personajelor, care se simt străine în propriile trupuri.

În ceea ce privește romanul Mângâieri străine, McEwan abordează o metodă mai sofisticată în relatare, recurgând la o interșanjabilitate naratorială. Avem doi protagoniști ale căror puncte de vedere ne sunt și cele mai familiare, Colin și Mary. Trecerea de la un punct de vedere la altul este abruptă, lăsându-ne impresia unui traseu labirintic în care focalizarea nu este una obtuză. Uneori, cititorul este pus în fața unei stranietăți narative, întrucât sunt pasaje care par relatate de o a treia persoană. Cu toate acestea, capcana celui de-al treilea narator este deseori iluzorie, deoarece acesta se dovedește a fi doar un conglomerat de gânduri comune ale cuplului.

Dacă într-un roman precum Grădina de ciment, cimentul este simbolul catalizator în jurul căruia se autoconstruiesc personajele, în Mângâieri străine incomprehensibilul este cheia sub egida căruia se dezvoltă întreaga acțiune. Avem de a face cu o serie de locuri si lucruri necunoscute de către Colin și Mary, precum orașul, limba, străzile, hărțile turistice, străzile pe care aceștia se rătăcesc adeseori, care creează o stare generală de confuzie.

Această incomprehensibilitate precedă și procesul de degradare al cuplului. Neasumarea unei culpe comune în relația lor îi determină să privească dincolo de ei, să caute un spațiu care să le confere, în mod paradoxal un dezechilibru nou. Acest dezechilibru este instaurat prin Caroline și Robert, a căror viață îi intrigă, dar îi și fascinează deopotrivă: „Ar fi negat revoltați că se plictisiseră unul de celălalt. Spuneau adesea că le venea greu să-și aducă aminte că celălalt era o altă persoană. Când se priveau, era ca și cum s-ar fi uitat într-o oglindă aburită. Când vorbeau despre politica sexului, ceea ce se întampla adesea, nu vorbeau ei înșiși”[31].

Cele doua cupluri sunt prezentate în oglindă prin relația de putere, care reprezintă și un imbold al violenței. În cazul cuplului matur, violența este evidentă și depășește granița limitelor convenționale. Colin și Mary sunt încă la stadiul de fantezie, însă evoluează progresiv prin întâlnirile tot mai dese cu Robert și Caroline. Aceste întâlniri le provoacă o dependență patologică și îi îndepărtează unul de celălalt. După cea de-a doua vizită la apartamentul lui Robert și Caroline, Colin și Mary sunt separați ca și cuplu. Tânăra se simte amenințată de aceste întâlniri simțind cum ei devin marionete în slujba cuplului matur. De cele mai multe ori, Colin și Mary par somnambuli, ghidați de o forță exterioară, care îi determină să acționeze irațional.

În cazul acestui roman, conceptul de defamiliarizare care condiționează procesul de degradare al celor doi protagoniști stă sub egida violenței. Pentru a surprinde măsura în care violența și necunoscutul contribuie la depersonalizarea personajelor, voi face apel la un concept dezbătut de Georges Bataille în Erotismul. Așadar, potrivit lui Bataille, între două ființe există o discontinuitate, care poate fi recuperată prin moarte. Moartea este singurul element prin care ființa își recapătă continuitatea. Nu vorbim însă despre moarte în sens ad literam, sensul acesteia în acest context fiind înțeles în mod universal, moartea care presupune nu doar încetarea vieții, ci și anularea asumată a propriei ființe. Desigur că moartea, în general, implică o doză de violență, întrucât erotismul are la bază actul asumat între două persoane: „Posesiunea ființei iubite nu înseamnă moarte, dimpotrivă, însă moartea se află angajată în căutarea ei”[32].

Despre această anulare prin posesiune este vorba în Mângâieri străine, o accedere a ființei prin antagonism, prin căutarea celuilalt. Totuși Colin și Mary nu se regăsesc unul pe celălalt deoarece aceștia nu se caută unul pe celălalt, ci oglindirea lor, prin Robert și Caroline. Aici are loc conversia lor în simple marionete ale cuplului matur. Singurul moment în care această violență se revarsă la nivel afectiv asupra cuplului tânăr este scena crimei lui Colin. Abia atunci putem surprinde, în sens psihanalitic, un efect cathartic (catharsis-ul reprezintă un efect terapeutic obținut prin descărcarea unei trăiri refulate)[33]. Cu toate acestea, efectul este schizoid deoarece Mary este simplu observator în cadrul acestei crime iar nu actant.

Punctul de vedere din Amsterdam este unul omniscient, o voce care se vrea universală și care lasă cititorului pe alocuri un sentiment de nesiguranță. Această focalizare a perspectivei susține ideea întregului

roman, care poate fi considerat o satiră socială[34] . Clive și Vernon sunt prezentați ca tipologii sociale ale anilor 1980, respectiv 1990, tineri respectabili care au excelat în urma acțiunilor lor. Interesul lui McEwan este de a accentua prin aceste tipologii momente ale epocii în care compromisul devine capitulare și dorința individuală se supune voinței colective.

Vernon și Clive, în ciuda tendinței iluzorii de a se vedea figuri centrale în slujbele lor, nu sunt decât sclavi ai propriilor reverii, din care sunt scoși o dată cu înfruntarea dilemelor din viețile lor. Ceea ce le lipsește acestor două personaje este verticalitatea. Clive Linley și Vernon Halliday nu reprezintă tipologii complexe, ci dimpotrivă. Singurul lucru care le conferă substanță este raționamentul alegerii lor, care se fundamentează pe o premisă morală. Este interesant faptul că aceștia ne sunt prezentați cu numele întregi, fapt care idică ideea de nuanțare caracterială. Această nunanțare totuși nu face decât să reliefeze lipsa lor de substanță și nevoia suplinirii acesteia prin detalii onomastice. Acest aspect face parte, desigur, din categoria elementelor satirei sociale.

Ceea ce este diferit la acest roman al lui McEwan, în raport cu celelate romane studiate, este faptul ca procesul de defamiliarizare, respectiv degradare, este cel care construiește și oferă conținut. Simbolul-cheie al acestui roman este indicat de Christina Byrnes, în studiul asupra operei autorului, și anume boala din cauza căreia fosta amantă aa protagoniștilor moare. Byrnes identifică simptome comune ale celor doi, iluzia grandorii și lipsa de judecată, care sunt urme ale aceleiași maladii de pe urma căreia Molly a suferit. Această boală nu este alta decât sifilis cerebral, care este transmisibilă prin contact sexual[35]. Cu toate acestea, romanul nu își propune o miză morală, cu caracter puritan. Aceasta boală ar putea sugera ideea unei infestări la nivel universal în societatea vremii respective, a căror reprezentanți sunt nimeni alții decât Clive și Vernon.

Moartea lui Molly instaurează o stare de panică în subconștientul celor doi o dată cu reflecția asupra ideii de moarte, care poate fi cu ușurință asociată cu inadecvarea socială a acestora. În cazul lui Linley, este expusă lipsa spontaneității în cadrul artei și a creației sale, iar în cazul lui Halladay este absența convingerilor personale în poziția de scriitor. Deficiențele personale, evidențiate de către propriile simptome pshihomatice aduc în prim plan caracterul de satiră al romanului. Nu avem de-a face cu niciun fel de urmă de meritocrație, ingredientul succesului nefiind talentul. Această panică provenită din subconștientul celor doi, activată o dată cu moartea lui Molly, fie că este un rezultat al unei maladii reale sau nu, instaurează un întreg ciclu de defamiliarizare a personajelor ca tipologii sociale.

În ceea ce privește romanul Ispășire, aici ne întâlnim cu perspectiva cea mai interesantă întrucât nu ne este dezvăluit decât la sfârșitul celei de-a treia părți că întreg romanul a fost scris de Briony Tallis. În prima parte se jonglează fin de la o perspectivă la alta, având astfel o panoramă a întâmplărilor din punctul de vedere al mai multor personaje. Abia după ce aflăm ca Briony și-a arogat de fapt aceste perspective în prima parte putem analiza și descoperi nuanțe subiective.

Prin Briony, McEwan își avertizează cititorii să își păstreze o rezervă de neîncredere în narator, fie că acesta este vocea directă a autorului, fie că este o simplă instanță suplinită de un personaj. Dominic Head, în studiul său despre McEwan, amintește de o declarație a autorului referitoare la precizia narativă a lui Briony, în care McEwan sugera cititorilor să nu se lase păcăliți de sala de oglinzi a postmodernității, în care suntem dirijați înspre tărâmuri nesigure, ci dimpotrivă. Demonstrația lui Ian McEwan a constat în puterea ispășirii prin povești, ispășirea unei femei care este condamnată să își scrie la nesfârșit povestea, până când demența îi seacă și ultimul izvor de cuvinte și amintiri[36].

Procesul de defamiliarizare în acest caz este surprins în mod evident la acest nivel, al perspectivei naratoriale. Pe măsură ce avansează în lectura romanului și descoperă că prima parte a fost scrisă de Briony, cititorul își poate aroga libertatea de a o vedea pe aceasta ca pe o simplă invenție. Cu toate acestea, este necesar să punctăm ideea că vocea lui Briony poate suplini vocea oricărui narator, în sens general. Întocmai ca Briony, autorii exersează mereu responsabilitatea față de arta care trebuie să eclipseze întrebările etice individuale sau personale.

Ceea ce McEwan reușește, așadar, nu doar la nivel artistic ci și moral este controlul asupra acestui proces de defamiliarizare conștientă, asumată. Cititorului îi este comprimat acest întreg ciclu al creației și este condus în labirintul autorului prin diverse tactici de înstrăinare. Acest concept de înstrăinare poate fi cu ușurință arogat întregii teme a degradării, întrucât se poziționează în subsidiarul acesteia.

*

Ian McEwan găsește formula potrivită în romanele sale, instaurând o religie proprie a scrisului. Această căutare a adevărului devine mistică în momentul în care poveștile sale ating subiecte din lumea subsidiarului contemporaneității.

McEwan scrie despre lume, însă nu face compromisul tendinței pentru a acapara interesul cititorilor. Creează o literatură de șoc, dar cărțile sale se adresează acelor cititori care reușesc să se desprindă de rigori și să-și urmeze propriul set de reguli în lectură.

De la lumea suspendată a copiilor din Grădina de ciment, până la lumile create de Briony, autorul postulează un univers nelimitat. Absența regulilor îi instituie un nou statut la nivelul ficțional, plasându-l în sfera libertății, unde orice e posibil, poți fi oricine și poți

crea orice. Ian McEwan nu se limitează în a crea povești, ci contribuie la sensul acestora prin încadrarea lor în sfera științifică. Niciun roman de-al său nu surprinde un simplu substrat ficțional. Pentru fiecare poveste, McEwan s-a documentat și a elaborat și la nivel științific o serie de teorii.

Controlul asupra universului ficțional prin renunțarea la orice îngrădire surprinde o manieră unică de transgresare a limitelor ficționale, respectiv narative. Într-un interviu acordat revistei „New Yorker", autorul caracteriza scrisul prin principiul plăcerii, care însă nu e surprins și la nivel academic în discutarea literaturii.

Fervoarea și extazul scrisului caracterizează proza lui Ian McEwan. Autorul se autodepășește prin poveștile neobișnuite, reușind să pună pe hârtie întâmplări ale lumii adiacente celei în care se scrie despre ce e la modă și nu despre ce se întâmplă, de fapt.

Trăind într-o societate în care suntem condiționați de respectarea unor cutume și rigori, cititorii au nevoie de o cheie de evadare într-un spațiu ficțional, care să le permită acces necondiționat. McEwan oferă această soluție, miza sa constând în crearea unor povești care surprind individualul în afara oglinzii reflectate de colectiv.

Soluția acestui autor, apelul la adevărul lăuntric în relatarea poveștilor și îndemnul său de a corobora acest îndemn cu cheia lecturii personale promovează o literatură care se adresează tuturor categoriilor de cititori. Secretul este o caracteristică definitorie a tuturor romanelor scrise de Ian McEwan, acesta reprezentând o sursa inepuizabilă de suspans a unei lumi prăbușite. Prozatorul recompune lumi prin antagonisme, prin disfuncționalități, prin lucruri contrarii, propunând soluții precum acceptarea tuturor diversităților și integrarea acestora, ca pârghii de susținere.

Note:

1. Michel Foucault, *Istoria sexualității*, vol. 1, trad. Cătălina Vasile (București: Univers, 2007), 20-40.
2. Georges Battaile, *Erotismul*, trad. Dan Petrescu (București: Nemira, 2005), 46.
3. Julius Evola, *Metafizica sexului*, trad. Sorin Mărculescu (București: Humanitas, 2006), 21.
4. Foucault, *Istoria sexualității*, 25-30.
5. Trad. n. Ian Macabre.
6. Kiernan Ryan, *Ian McEwan* (London: Northcote House, 1994), 32.
7. Dominic Head, *Ian McEwan* (Manchester: Manchester University Press, 2007), 18.
8. Swantje Moller, *Coming to Term with Crisis, Disorientation and Reorientation in the Novels of Ian McEwan* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011), 14-17.
9. Pascal Niklas, ed., *Ian McEwan: Arts and Politics* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009), 25-40.
10. Gerry Ellis, *Enduring Love by Ian McEwan*, Wessex Publications, 75, http://www.bishopramsey.hillingdon.sch.uk/attachments/download.asp?file=2425&type=pdf
11. C. Bernie Byrnes, *Ian McEwan's On Chesil Beach: the transmutation of a secret* (London: Paupers Press, 2009), 12-19.
12. Ian McEwan, *Pe plaja Chesil*, trad. Ana-Maria Lisman (București: Polirom, 2007), 11.
13. Ian McEwan, *Ispășire*, trad. Virgil Stanciu (București: Polirom, 2014), 21.
14. Ian McEwan, *Grădina de ciment*, trad. Dan Croitoru (București: Polirom, 2009), 8.
15. David Malcolm, *Understanding Ian McEwan* (South Carolina: University of South Carolina Press, 2002), 16.
16. Ibid.
17. Ibid., 23.
18. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului III, Mutațiile privirii. Secolul XX*, trad. Simona Manolache, Mihaela Arnat, M. Constantinescu, G. Sfichi (București: Art, 2009), 504.
19. Julie Rivkin, Michael Ryan, ed., *Literary Theory: An Anthology* (Malden, MA: Blackwell Pub, 2004), 15-21.
20. David Macey, *A Dictionary of Critical Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 397.
21. McEwan, *Grădina de ciment*, 107-108.
22. Ibid., 122.
23. Ibid.
24. Ibid., 7.
25. Ibid., 42.
26. Ibid., 102.
27. McEwan, *Pe plaja Chesil*, 12.
28. Ibid., 11.
29. Ibid., 135.

30. Ibid., 151.
31. McEwan, *Mângâieri străine*, 23.
32. Bataille, *Erotismul*, 45.
33. https://dexonline.ro/definitie/catharsis.
34. Malcolm, *Understanding*, 208.
35. Christina Byrnes, *The Work of Ian McEwan: A Psychodynamic Approach* (Nottingham: Paupers Press, 2000), 67.
36. Head, *Ian McEwan*, 176.

Bibliography:

Bataille, Georges. *Erotismul* [L'érotisme]. Translated by Dan Petrescu. Bucharest: Nemira, 2005.
Bataille, Georges. *Literatura și răul* [La Littérature et le Mal]. Translated by Vasile Savin și Laura Teodor. Bucharest: Rao, 2006,.
Byrnes, C. Bernie. *Ian McEwan's On Chesil Beach: The Transmutation of a Secret*. London: Paupers Press, 2009.
Cesereanu, Ruxandra. *Biblioteca stranie* [The Strange Library]. București: Curtea Veche, 2010.
Childes, Peter. *The Fiction of Ian McEwan*. London: Palgrave Macmillan, 2005.
Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, and Georges Vigarello. *Istoria corpului III, Mutațiile privirii. Secolul XX,* [Histoire du corps]. Translated by Simona Manolache, Mihaela Arnat, M. Constantinescu, G. Sfichi. Bucharest: Art, 2009.
Ellam, Julie. *Ian McEwan's Atonement*. London: Continuum, 2009.
Ellis, Gerry. "Enduring Love by Ian McEwan." *Wessex Publications*, 75. http://www.bishopramsey.hillingdon.sch.uk/attachments/download.asp?file=2425&type=pdf
Evola, Julius. *Metafizica sexului*, [Metaphysics of Sex]. Translated by Sorin Mărculescu. Bucharest: Humanitas, 2006.
Foucault, Michel. *Istoria sexualității* [L'Histoire de la sexualité]. Translated by Cătălina Vasile and Cătălina Ivan. Bucharest: Univers, 2004.
Head, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2002.
McEwan, Ian. *Amsterdam* [Amsterdam]. Translated by Virgil Stanciu. Iași: Polirom, 2011.
McEwan, Ian. *Grădina de ciment* [Cement Garden]. Translated by Dan Croitoru. Iași: Polirom, 2009.
McEwan, Ian. *Mângâieri străine* [Comfort of Strangers]. Translated by Dan Croitoru. Iași: Polirom, 2004.
McEwan, Ian. *Ispășire* [Atonement]. Translated by Virgil Stanciu. Iași: Polirom, 2014.
McEwan, Ian. *Pe plaja Chesil* [On Chesil Beach]. Translated by Ana-Maria Lisman. Iași: Polirom, 2007.
Moller, Swantje. *Coming to Term with Crisis, Disorientation and Reorientation in the Novels of Ian McEwan*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011.
Ryan, Kiernan. *Ian McEwan*. London: Northcote House, 1994.