

JOHN FOWLES ȘI PREDILECȚIA MĂȘTILOR

Viorica ZAHARIA, dr., conf. univ.

Summary

English writer John Fowles's success was due, primarily, his talent as a storyteller. His narratives are full of well-dosed moments of suspense - after well resolved at narrative - and compelling characters, able to transform into perfect actors of drama erotic author puts to face.

„Un singur lucru ne e comun tuturor:
dorim să creăm lumi la fel de reale,
dar altfel, ca lumea care există”.

Succesul scriitorului englez John Fowles s-a datorat, în primul rând, talentului său de povestitor. Narațiunile îi sunt pline de momente bine dozate de suspans – ulterior bine rezolvate la nivel narativ – și de personaje convingătoare, în stare a se transforma în actori desăvârșiți ai dramelor erotice cu care autorul le pune să se confrunte. Dincolo de toate acestea se află abilitatea de a aduce în prim plan o serie de efecte și modalități narative venite pe filiera existențialismului francez sau a noului roman, fără, însă, a le transforma în scop în sine sau în simplu experiment. Scriitorul a reușit să pună la încercare convențiile consacrate ale genului romanesc, uneori parodiind subtil vechea artă a povestirii, alteori introducând în narațiune elemente considerate novatoare, dar explicate, mai târziu, de autorul însuși, ca fiind preluate din lirica provensală sau din literatura franceză veche, de care nu a încetat să fie fascinat.

De la debutul său literar, John Fowles s-a dovedit a fi, după cum el însuși a mărturisit, „extrem de priceput a jongla, la nivelul personajelor, cu măștile, această activitate devenind, treptat, o adevărată abilitate de a pretinde că este adevărat tot ceea, în mod normal, nu este așa.”

Romanele sale, de la *Colecționarul* sau *Magicianul*, până la *Daniel Martin*, demonstrează, toate, în grade diferite, această predilecție a autorului de a recurge la măști și la profundele implicații ale acestora. Această strategie devine mult mai subtilă și elaborată în *Iubita locotenentului francez*, roman apărut în 1969. Recursul la un soi de inedită strategie a dublei intenții și a unei neobișnuite intenționalități artistice se manifestă prin respingerea unei soluții unice de final. E vorba de celebra alegere a două finaluri, oarecum alternative, ale romanului, devenit în scurt timp best seller-ul și senzația literară a momentului în SUA, surprinzându-l până și pe autor, câtă vreme, în Marea Britanie, critica a manifestat răceală față de îndrăznețul experiment al romancierului.

Ce face atât de neobișnuit Fowles, în acest roman? În primul rând, se adresează direct lectorului, spunându-i din start că nu intenționează să-și exercite în niciun fel autoritatea asupra personajelor, câtă vreme pentru el, ca autor, rolul consacrat al romancierului omniscient este un model perimat și lipsit de validitate estetică.

Existențialist declarat, Fowles respinge existența unui Creator universal, *Iubita locotenentului francez* devenind, practic, manifestul deciziei sale de a abdica definitiv poziția vechii omnipotențe și omnisciențe auctoriale. Pentru a-și face punctul de vedere mai convingător, scriitorul construiește, aparent, un perfect roman victorian, recompunând cu fidelitate moravurile unei lumi dintr-un moment istoric definit: Anglia anului 1867: „Publicat într-un moment când sentimentele față de libertatea politică și de cea sexuală, discutate în ultimul capitol, atinseseră o intensitate maximă, dar plasat în jurul anului 1867, romanul pune în cumpănă libertatea viziunii de la sfârșitul anilor 60 ai secolului al XX-lea cu atitudinile severe ale perioadei victoriene din urmă cu o sută de ani” [1, 259].

La o lectură atentă, acest roman „victorian” se dovedește a fi cu desăvârșire lipsit de prezența consacratului autor omniscient și a unui final închis, căci Fowles însuși nu ezită să afirme că protagonistă cărții, Sarah Woodruff, a rămas pentru totdeauna „un mister nedescifrat” până și pentru el. Așadar, aparenta omnisciență se dovedește a fi o simplă mască, un soi de elaborat travesti, altfel spus, nimic altceva decât

aspectul esențial al unui complicat joc literar pus la cale de John Fowles, cel care mărturisea: „Povestea aceasta ține, în întregime, de lumea imaginației”.

Evocare a societății și comportamentului uman din epoca victoriană, *Iubita locotenentului francez* este, pe de altă parte, o parodie a convențiilor și a modelelor de construcție din romanul victorian. Căci, deși naratorul are mereu grijă să compare obiceiurile și ideile perioadei victoriene cu acelea ale secolului XX, cititorul înțelege demersul lui Fowles, precum și subminarea, de către el însuși, în calitate de autor, a modelelor estetice și sociale ale epocilor anterioare (câtă vreme aceluiși cititor i se sugerează la tot pasul că lumea aceea, aparent atât de stabilă, a anului 1867, este pe punctul de a dispărea definitiv și pentru totdeauna, cu toate că personajele nu realizează nicio clipă acest lucru). Că așa stau lucrurile ne demonstrează, în primul rând, deseale aluzii la evenimente din secolul al XX-lea, cele mai multe legate de cel de al II-lea Război Mondial. Autorul nu ezită să condamne cele două „plăgi” care au bântuit veacul trecut: nazismul și comunismul. Comentariile metatextuale reprezintă descrieri ale perioadei victoriene, ale moravurilor vremii, dintr-o perspectivă comparativă, căci există în permanență o referire la secolul al XX-lea, convenția literară fiind, astfel, dezvăluită fără nicio rețineră. Cu alte cuvinte, cititorul nu este lăsat să uite că are de-a face cu o poveste.

Parodierea convențiilor victoriene are și darul de a transforma, pe nesimțite, un aparent roman istoric într-un roman pe de-a-ntregul experimental, Fowles afirmă că „<<Roman>> înseamnă ceva nou, deci n-are sens ca scriitorul să pretindă cu seriozitate că am fi în anul 1867, sau, dacă, totuși, face acest lucru, trebuie să se asigure că cititorii au înțeles că aceasta e doar o aparență”.

Personaj fascinant în toate datele sale, Sarah alege să spună celor cu care intră în contact o altă versiune a poveștii vieții sale, fiind, practic, din toate punctele de vedere, „Cealaltă femeie” din roman, opusă în totalitate superficialei Ernestina. În fond, alegând această strategie – din nou, una a dublei sau chiar a multiplei intenții – Sarah reușește să provoace la tot pasul întregul set de convenții ale lumii victoriene, refuzând, de fapt, să trăiască în conformitate cu aceste modele pe care este incapabilă să le respecte, devenind, în fond, un personaj de secol XIX cu atitudini de plin secol XX, cu o voință puternică, cu o sensibilitate debordantă, cu o imaginație bogată și plină de pasiune, pe care nu se sfiește să le afirme în fața tuturor.

Charles Smithson este prins între Ernestina și Sarah, fața și reversul epocii victoriene, nereușind, însă, să se smulgă de sub fascinația pe care Sarah i-o provoacă la tot pasul, mai ales în timpul întâlnirilor lor – mai mult sau mai puțin întâmplătoare – în natură, dincolo de pereții caselor din Lyme Regis, adică dincolo de convențiile ce ar putea sta în calea pasiunii. Totuși, relația dintre ei nu reușește să elucideze misterul lui Sarah. Aceasta îi povestește lui Charles o versiune diferită a seducției sale de către locotenentul francez, care de asemenea se va dovedi a fi tot o ficțiune, deoarece Charles este primul bărbat din viața lui Sarah.

Sarah se situează în afara tuturor granițelor care impun etalonul a ceea ce este acceptabil din punct de vedere social. Ea dă dovadă de „o inteligență ce lasă în urmă convențiile”, pe când la pension fusese învățată cu o „spoială de doamnă din lumea bună”, lucru care i-a dăunat. Este ființa din afara societății, o ființă *altfel*. Prin atitudinea ei, poate fi considerată o feministă *avant la lettre*: „Pentru tinerii dornici de însurătoare din clasa pe care-o părăsise, devenise prea distinsă, în timp ce pentru cei din clasa către care se îndreptau năzuințele ei continua să fie prea comună”. Deși este evident că îl iubește pe Charles, ea nu dorește să-l facă fericit, ci să fie liberă și să-și afirme libertatea. Tocmai această dorință de libertate îl atrage și îl sperie pe Charles, incapabil de a o înțelege până la capăt. Iubirea pentru Sarah însă îi va dezvălui sensurile fundamentale ale libertății, căci Sarah se dovedește a fi întruchiparea misterului care îl determină să caute răspunsuri la nenumărate întrebări. Tot ea este catalizatorul care îl ajută să-și dorească, pentru el însuși, dobândirea libertății. E un proces lung și dureros, de peste doi ani de la dispariția inexplicabilă a lui Sarah. În același timp e un proces ce-i zdruncină lui Charles toate „marile speranțe” romantice, dându-i posibilitatea de a se descoperi pe sine dincolo de convenții.

În drumul său pe urmele lui Sarah, Charles se intersectează cu autorul însuși: momentul în care Smithson se întâlnește în tren cu un necunoscut cu barbă care îl privește cu o neobișnuită intensitate. Apariția autorului este o convenție de natură victoriană, prezentată cu toată recuzita romanului realist, dar tratată cu ironie, căci ceea ce dorește Charles îi este clar autorului, pe când aspirațiile lui Sarah îi rămân necunoscute. Fowles amintește cititorului că, oricum ar fi interpretat el întâmplările cărții, romanul nu este în niciun caz unul victorian „de-adeverat”. De unde permanentul său recurs la diferențierea cât mai clară cu puțință a lumii – a oricărei lumi – de reprezentarea ficțională a acesteia. Motiv pentru care Fowles își lasă personajele să acționeze singure, propunând lectorului finaluri alternative, scoțând astfel romanul de sub „tirania ultimului capitol”. Iar în capitolul XIII al romanului, autorul recunoaște că „Istoria asta pe care o povestesc e în întregime imaginată. Aceste personaje create de mine nu au existat decât în mintea mea. Dacă m-am prefăcut până acum că știu ce-i în capul personajelor mele și că le cunosc cele mai tainice gânduri, am făcut-o pentru că scriu într-o convenție (al cărei «ton» și vocabular le-am și preluat, în parte) unanim acceptată în vremea în care se petrece povestirea mea: anume că romancierul e egalul lui Dumnezeu. Eu însă trăiesc în epoca lui Alain Robbe-Grillet și Roland Barthes; așadar, dacă ceea ce aveți în față e un roman, n-are cum să fie un roman în sensul modern al cuvântului”.

Ludicul, disimularea sunt, în cele din urmă, tot niște modalități de a-l seduce pe cititor, de a-l incita. Autorul pare a spune că nu știe care sunt motivațiile scrierii romanului. De ce face acest lucru? Și ce fel de text e cel pe care-l scrie? Un roman? Câteva eseuri pe o temă dată? Se accentuează, prin acest tip de atitudine, caracterul postmodern al romanului: „Așa că poate ceea ce scriu eu aici e o autobiografie disimulată; poate că, în chiar clipa de față, locuiesc într-una din casele pe care le-am introdus în ficțiune; poate că Charles sunt eu însumi în travesti. Poate că totul nu-i decât un joc. Femei asemenea lui Sarah există și în epoca noastră – eu, unul, nu le-am înțeles însă niciodată. Sau poate că încerc să vă vâr pe gât un volum de eseuri camuflate. În locul titlurilor de capitole, ar fi trebuit, poate, să fi scris «Despre originalitatea existenței», «Iluziile progresului», «Istoria formei romanului», «Etiologia libertății», «Câteva aspecte uitate ale epocii victoriene»... sau mai știu eu ce”.

Conștient de limitele libertății absolute a oricărui personaj, chiar și a misterioasei Sarah Woodruff, Fowles sugerează că afirmarea libertății este mai degrabă un proces metaforic. Libertatea se dovedește a fi mai ales a cititorului și a interpretărilor sale. Romancierul adoptă ceea ce Eco numește „opera aperta”, lăsând cititorului posibilitatea de a interpreta și de a-și alege singur finalul romanului, după ce ilustrează niște posibile finaluri. Dacă în penultimul capitol al cărții, Fowles optează pentru un final fericit, în ultimul lucrurile se întâmplă exact pe dos, totul părându-i-se cititorului un labirint, determinat fiind ca recitind capitolele să descopere ce i-a scăpat neobservat. E o decizie ce capătă pregnanță și prin citatul perfect integrat în text din poemul *To Marguerite*, de Matthew Arnold: „porniți iar înspre larguri, pe-al mării adânc, nestrăbătut, sărat, ce unul altuia mereu va să ne smulgă.” Deși prin excelență victorian în temă și expresie, semnificațiile sale evidențiază imaginea omului secolului al XX-lea (dar și al celui de acum!), accentuând singurătatea, izolarea, imposibilitatea comunicării reale chiar și între cei care (cred, pretind că) se iubesc.

Asemenea lui Sartre, Camus sau altor gânditori existențialiști pe care i-a admirat, John Fowles a căutat să-și întemeieze cărțile pe o bază filosofică, pornind mereu de la convingerea că toate acțiunile și alegerile ființei umane au nevoie de un astfel de punct de pornire într-un univers modern care nu mai era, după părerea sa, construit în jurul vreunei forțe supranaturale cu adevărat ordonatoare. Tocmai de aceea, personajele sale sunt prezentate în mijlocul unei lumi aflate în permanentă schimbare, dar nu neapărat și în permanentă evoluție. Astfel că ideea însăși de responsabilitate ajunge să se sprijine doar pe umerii ființei umane, căci, dispensându-se de vechiul și consacratul mit al Vârstei de Aur (oricare ar fi aceasta, de la pierdutul Paradis creștin și până la imaginile ulterioare ale utopiilor), omul trebuie să se confrunte cu hazardul existenței, doar acesta mai putând să-i întruchipeze, în epoca modernă, deplina libertate.

Bibliografie

Stevenson Randall, The British Novelsince the Thirties, Iași, 1993.