

# Morfologia lumilor posibile

Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy

Volum publicat în cadrul grantului  
CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0061.

Redactor: RaduToderici

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:**  
**Braga, Corin (coord.)**

xxxxxxx / Corin Braga (coord.);

București: Tracus Arte, 2015

ISBN xxxxxx

[www.tracusarte.ro](http://www.tracusarte.ro)

Editura Tracus Arte

București, str. Sava Henția, nr. 2, sector 1

© 2015 Tracus Arte

Corin Braga  
(coord.)

# Morfologia lumilor posibile

Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy

Ștefan Borbély, Marius Conkan,  
Niculae Gheran, Simina Rațiu, Andrei Simuț,  
Olga Ștefan, Radu Toderici



Tracus Arte  
2015

## Spații distopice: memorie și ruină

### Argument

Textul de față își propune să reflecteze asupra locurilor și lucrurilor care alcătuiesc atributele *scenografice* ale distopiilor secolului XX, vizând și ecoul lor în literatura secolului XXI. Avem în vedere, pe de o parte, chestiunea construirii spațiului în romanul distopic și, apoi, *mobilarea* lui cu elementele insolite ale noului, dar și cu antichități-fetiș, obiecte prohibite, cu caracter reacționar, care vorbesc despre insurgență, și, în mod consecutiv, despre intenționalitatea *nostalgică* pe care se întemeiază acest tip de narațiuni. Pornesc de la ideea că narațiunea, în calitatea sa de discurs clădit în jurul unei atare experiențe, este definită de paradigmele *atitudinale* pe care și le asumă în contextul raportării sale la timp, dar și la spațiu<sup>310</sup>. Acest spațiu narativ însă nu desemnează efectiv *setting*-ul, scena sau mișcarea prin spațiu a personajelor în sine. Marie-Laure Ryan distinge, în acest sens, un strat intrinsec *povestirii* care implică „spațiul ce servește drept conținător și context al textului”<sup>311</sup>, astfel că „narațiunile nu sunt numai înscrise în logica unor obiecte spațiale, ele sunt, efectiv, situate în spațiul lumii reale, iar relațiile lor cu mediul trec de nivelul reprezentării mimetice”<sup>312</sup>.

---

310 Totuși, abordările naratologice actuale deplâng faptul că majoritatea definițiilor narațiunii, caracterizând povestirile drept înșiriri de evenimente temporale, pun pe seama timpului ceea ce intră, de fapt, în domeniul construirii și comprehensiunii spațiului.

311 Mary Lauren Ryan, „Space“, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>.

312 *Ibidem*.

Între geometriile arhitecturale recluzive ale lumii noi și haosul abandonat ruinei specific lumii vechi se construiește lumea fizică a distopiei. Înscrișă unei tendințe din ce în ce mai interesate de exploatarea vizuală a imaginarului distopic, problema esteticii *zidurilor* care delimitează aceste societăți de sălbăticia iresponsabilă situată de partea cealaltă devine un subiect fierbinte, pentru că discursivizează nu numai o formă de cartografiere în nuanțe negative a viitorului, ci și o încercare de ideologizare a posibilităților celor mai sumbre ale lui.

Mark Hillegas găsea în texte precum *Noi* al lui Evgheni Zamiatin, *Minunata lume nouă* al lui Aldous Huxley și 1984 al lui George Orwell *cele mai relevante indexuri ale anxietăților moderne*, iar perspectiva lui este una cât se poate de validă. Aceste cărți descriu state totalitare, coșmarești, dând naștere unor și mai coșmarești medii înconjurătoare, trasând noi concepte și noi hărți pentru semnificațiile moderne ale infernului. Infernul distopic se caracterizează, în principal, prin separarea omului de natură, omul fiind, în schimb, expus unor elemente ce țin de negocierile spațialității și care, simbolic, asumă funcția de a diminua valorile ce îl constituie ca individualitate (spațiul privat, intimitatea). Mai mult, tehnologia apare ca un factor care deformează viziunea asupra politicilor sinelui, subiectivității și conștiinței. În aceste circumstanțe, spațiul narativ devine un element proeminent.

Experiența umană concentrată aici se înscrie în coordonatele spațiale ale unui stat, ale unei lumi cu legi rigide, traumatizante. Opțiunea pentru mărturia directă a personajului principal vine din dorința autorului de a crea o formă de identificare a lectorului cu acest protagonist (un fel de a-i spune, sub titlu de avertisment, „Atenție, acesta ai putea fi tu însuși!“). În opinia lui Tom Moylan<sup>313</sup>, pe care îl voi cita în acest text, întrucât lucrarea lui lămurește o serie de teme care compun

---

313 Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westview Press, 2000, p. 3.

rețetarul textelor de acest tip, narațiunea distopică operează cu un tip de inversiune care se concentrează primordial asupra teroriilor, iar nu asupra promisiunilor infuzate de speranță ale istoriei. Hărțile infernurilor sociale, care își invită cititorii să pășească în spații coșmarești, implică o critică vehementă a viziunilor utopice ale progresului specific modernității.

Distopiile sunt, în fapt, realizarea literaturizată a speranței, în pofida definitivei lipse de speranță: ele reconfigurează parametrii privilegiilor și ai libertăților într-un format care excede alegoria. Perspectiva naratorului se ciocnește de expectanțele normalității cititorului, care își percepe, în mod automat, prezentul drept trecutul la care cineva dintr-un viitor ipotetic tânjește să se întoarcă. Când vorbim despre crearea de spațiu și spațialitate în distopie, avem în vedere elemente diegetice care dau coerență experienței spațiale în interiorul acestui gen de ficțiune. Spațiul se vede împărțit între *locuri dinainte* și *locuri de după*. Privită prin lentila experienței corporale a negocierii și percepției acestei dimensiuni, intriga presupune (și) orientarea acestui protagonist prin spațiu, traseul lui dând sens locului căruia îi aparține și creându-i o istorie dublă, separată de implicațiile sale oficiale. Distopiile se petrec adeseori în versiuni ipotetice ale unor orașe-simbol, iar panoramarea lor în contextele date presupune o formă de șoc. Istoria alternativă a unui oraș localizat, cu o poveste a lui, reală, devine mai de impact decât inventarea unei țări de nicăieri (procedeu specific, în schimb, utopiei).

În paralel cu descrierea și comentarea spațiilor iconice ale distopiei, urmăresc aici și țeserea unei ipoteze: mesajul sub-sidiar pe care mizează textele aparținând genului distopic se leagă de problema accesului la memorie, la afect, de dreptul la tânjire sau regret în raport cu această pereche complementară a discursului patetic din jurul poeticii ruinelor: a fost-nu mai este. *Misfit*-ul, dizobedientul, personajul care chestionează normele societale cărora trebuie să li se supună are, într-un fel

sau altul, o înțelegere nealterată a trecutului prohibit, pe care îl caută în locuri și în lucruri. El se situează, spațial și temporal (prin imposibilitatea recursului la o memorie nealterată) între ruinele unei lumi devenite disfuncționale. Acestea nu îi apar ca o istorie-avertisment, ci ca o istorie care are dreptul să fie integrată procesului neîntrerupt al memoriei sau, adeseori, drept urme care caligrafiază o autobiografie precară, un peisaj intim pe care îl trezesc la viață, cu consecința scoaterii din rând a personajului și declanșării acestei lui după un adevăr personal cu aplicabilitate globală. Am ales să mă opresc asupra primelor proiecte literare de lumii distopice din secolul XX, care explică și validează contextul orașului negru al distopiilor moderne și contraponderea sa – spațiul intim, redescoperit, ca semn al revoltei. În fine, ultima parte a eseului se referă la distopia postapocaliptică și la importanța obiectelor-talisman în contextul tramei ei narative.

### Orașul transparent

În *Spațiul critic*, Paul Virilio citează o afirmație devenită simptomatică pentru modul de percepere a mediului urban, aparținându-i primarului Philadelphiei în contextul revolteilor din ghetto-urile negre: „Frontierele statului trec de acum înainte în interiorul orașelor“. Această frază, scrie Virilio, „traducea o realitate politică ce-i privea pe cetățenii americani discriminați, constituindu-se însă ca o introducere la o perspectivă mult mai vastă, suprapunându-se cu edificarea zidului Berlinului, pe 13 august 1961“, întrucât ea „revela, de fapt, un fenomen general care tindea să cuprindă capitalele, ca de altfel și orașele provinciale: fenomenul de introversiune obligată, în urma căruia Cetatea era supusă primelor efecte ale unei economii multinaționale“<sup>314</sup>. Astfel, datorită industriilor,

---

314 Paul Virilio, *Spațiul critic*, Cluj-Napoca, Idea, 2008, p. 11.

procesul *abandonărilor urbane*, care va contribui la golirea câtorva orașe muncitorești, este contrapunctat de apariția altor tipuri de aglomerații urbane, construite în jurul aeroporturilor, „locuri ale experimentării exagerate a controlului”<sup>315</sup>. Viziunea propusă asupra direcției spre care se îndreaptă orașele supraexpuse ale secolului XX este una mai degrabă catastrofică: ele devin, în accepțiunea lui Virilio, veritabile panopticonuri, interceptând traiectoriile, accesate prin sisteme electronice de audiență. „De acum încolo”, scrie el, „ruptura de continuitate nu se mai operează în spațiul unui cadastru, la limita unei parcele urbane, ci în durată, o *durată* pe care tehnologiile avansate și abandonarea industriei nu încetează să o amenajeze printr-o serie de întreruperi (închideri de fabrici, șomaj, muncă la negru) și de ocultări succesive sau simultane care organizează și dezorganizează mediul urban până în punctul în care provoacă declinul, degradarea ireversibilă a locurilor”<sup>316</sup>. Noțiunea de limită suferă modificări la nivelul fațadei, iar orașul, crede Virilio, devine tot mai mult o suprafață transparentă, care anulează distincția intra-muros/ extra-muros.

Chiar dacă metropola posedă încă un amplasament, o poziție geografică, aceasta nu se mai scufundă în vechea ruptură: oraș / sat, și de altfel nici în dihotomia periferie / centru.

Localizarea și axialitatea dispozitivului urban nu mai sunt demult evidente. Nu doar suburbia este cea care a operat această disoluție, ci însăși opoziția intra-muros/extra-muros a dispărut o dată cu revoluția transporturilor și cu dezvoltarea mijloacelor de comunicare și de telecomunicații, de unde și această nebuloasă conurbație a grupărilor urbane marginale.

De fapt, asistăm la un fenomen paradoxal, în care opacitatea materialelor de construcție se reduce la zero. Este

---

315 *Ibidem*.

316 *Ibidem*, p. 12.



emergența structurilor portante, a „pereților-cortină“, pentru care transparența și ușurătatea anumitor materiale (sticlă, diverse materiale plastice) înlocuiesc apareiajele de piatră ale fațadelor, în același moment în care calcul, rodoidul și plexi-glasul înlocuiesc, în proiectele de studii, opacitatea suportului de hârtie.<sup>317</sup>

Acest fenomen reproduce, la scară estetică, tangibilă, o mutație produsă în modul de percepere a profunzimii spațiale, fiindcă „o dată cu interfața ecranului (...) ceea ce era privat până atunci de grosime – suprafața de înscriere – accede la existență ca și distanță, profunzime a câmpului unei noi reprezentări, de o vizibilitate fără de față-în-față, în care dispare și se șterge vechiul vis-a-vis al străzilor și bulevardelor“. O necesară și indubitabilă consecință a acestui fapt este chiar modul în care elementul arhitectonic, „privat de limitele obiective“, devine prolix, „intră în derivă, începe să plutească într-un eter electronic fără dimensiuni spațiale, înscris însă în singura temporalitate a unei difuzii instantanee“<sup>318</sup>. Spațiul comun este caracterizat de o permanentă suprimare a limitelor și opozițiilor: comunicarea instantanee anulează sosirea și plecarea, totul este simultan și lipsit de semnificație evenimentțială, creând iluzia unei întinderi fără limite.

Secolul XX este marcat de tendința spre urbanizare: una haotică, scăpată de sub controlul proiectelor luminoase ale orașelor geometrizate. Utopia unor megapolisuri perfect organizate începe să decadă, fiind curând înlocuită de ceea ce Gyan Prakash numește dimensiunea discursivă sci-ficțională a unei *privatopii* constând în „ridicarea de medii fortificate care să îi apere pe privilegiați de resentimentarismul și violența mulțimii“<sup>319</sup>. La drept vorbind, această pierdere a privilegiului

317 *Ibidem*.

318 *Ibidem*, p. 13.

319 Gyan Prakash, *Noir Urbanisms: Distopic Images of the Modern City*, Princeton University Press, 2010, p. 1.

spațiului privat este principala valoare amenințată asupra căreia se opresc avertismentele distopiilor moderne. Să ne gândim numai la simbolismul construcțiilor de sticlă din romanul lui Evgheni Zamiatin. La ce se reduce libertatea în momentul în care semnificația timpului și a spațiului este erodată până la o completă amalgamare a sensurilor lor ordonatoare?

Mereu-ocupați, mereu în mișcare, veșnic repudiind vechiul în favoarea noului, cu greu ne-am oprit ca să ne gândim la ce suntem atât de ocupați să construim și la ce am aruncat. Și, între timp, peisajul cotidian e tot mai coșmarec și mai inimaginabil cu fiecare an ce trece. Pentru mulți, termenul de dezvoltare în sine a devenit o expresie murdară.<sup>320</sup>

Modernismul a afișat programatic o atitudine ambivalentă vizavi de calitatea spațiilor urbane: le-a glorificat și, în același timp, le-a demonizat. Gyan Prakash susține, în acest sens, că „ritmul vieții urbane de zi cu zi putea sugera o simfonie, dar și plictiseala rutinei“, în vreme ce „promisiunea tehnologiei și a viitorurilor planificate prin lentila sa magică era, depotrivă, minunată și înfricoșătoare“. Din această ambivalență se nasc și spațiile urbane care marchează starea de fapt a societăților distopice: ele vorbesc despre viitoruri plănuite cu meticulozitate și despre promisiunea fragilă a acestora. Cu alte cuvinte, distopia urbană este rezultatul direct al acestor atitudini contrastive, din moment ce „ale sale viziuni întunecate ale unei societăți masificate, supuse capitalismului și tehnologiei“ conțin critica subtilă a tocmai acestor promisiuni făcute în timp real. Discursul distopic îmbrățișează și încorporează

---

320 *Ibidem*: „Ever-busy, ever-building, ever in motion, ever-throwing-out the old for the new, we have hardly paused to think about what we are so busy building, and what we have thrown away, Meanwhile, the everyday landscape becomes more nightmarish and unmanageable each year. For many, the word development itself has become a dirty word.“

realitatea urbană a secolului XX, împingând-o spre ultimele sale consecințe.

Particularizând, putem afirma că, în momentul în care locul pe care îl vedem ca acasă este deturnat de la sensul lui inițial, devenind un „loc malefic“, el devine un spațiu distopic. Termenul însuși implică această semnificație: distopia este un loc rău, un tărâm rău, un spațiu guvernat în conformitate cu norme malefice, negative. Ba mai mult, nu este doar rău și nealiniat cu așteptările subiectului privind siguranța și ocrotirea, el devine și depozitarul unor fantasmе neliniștitoare care amenință să devină componente ale realității. Depotrivă distrugătoare și înspăimântătoare, imaginile spațiului defamiliarizat, golit de însemnătate, dau naștere unor întrebări speculative privind calea distopică pe care o poate urma prezentul. În același timp, ele suscită perspectiva nostalgică a prezentului auctorial, transformat / deturnat într-un trecut dezirabil, îndepărtat.

Astfel, atunci când abordăm noțiunea spațiului distopic, este necesar să vedem contextul emergenței acestor narațiuni. Ne interesează, așadar, modul în care lumea spațială ca experiență reală influențează cartografiile imaginare care ne coordonează și orientează prin ceea ce înseamnă distopia modernă și postmodernă.

În calitatea lor de „narațiuni ale alienării“, distopiile își plasează cititorul în inima unei dileme de natură ontologică. Tom Moylan traduce această chestiune printr-o tiradă de întrebări ce rezumă, în fapt, efectul de nefamiliaritate pe care mizează aceste produse artistice: „Unde sunt? Ce se întâmplă? Ce o să fac?“. Cititorul se identifică, în mod firesc, cu personajul din perspectiva căruia este descrisă societatea distopică în care trăiește, întrucât el este la fel de dezorientat și incapabil să se adapteze conduitei lumii sale. El pare să vină din prezentul care, *acolo* e un trecut *alterat*.

## Două viziuni timpurii ale orașului distopic

„În astfel de zile, lumea întregă pare turnată din aceeași sticlă trainică, eternă ca și zidul verde, ca și toate construcțiile noastre. În zile ca acestea, ești în stare să pătrunzi cu privirea în adâncimea cea mai albastră a lucrurilor, să înțelegi ecuațiile uimitoare, necunoscute până atunci”<sup>321</sup>, scrie cu entuziasm matematicianul D-503, constructor al Integralei și personaj-narator în *Noi* de Evgheni Zamiatin, text-prototip care face posibil, douăzeci de ani mai târziu, romanele lui Orwell și Huxley. „Literatura înstrăinării cognitive” este sintagma prin care Darko Suvin descrie literatura S.F. și pe care Brinan McHale<sup>322</sup> o explică printr-o echivalare a conceptului de *înstrăinare* cu acela de *ostranenie* vehiculat în terminologia formaliştilor ruși, îmbrăcând însă forma ontologică a ceva *nedat*, ceva din afara lumii noastre, a unui *novum* inerent structurii lumii reprezentate. Toposul ceilalte lumi (celeilalte planete) sau al lumii pierdute din SF-ul clasic este, în distopie, toposul *acestei* lumi devenite o alta, supusă altor reguli, ce produc mutații la nivelul structurii sale spațiale și al modului în care locuitorii săi se raportează la ea. Asumând ideea că orașul distopic este responsabil nu numai pentru modelarea și redesenarea de noi hărți ale „celeii mai îngrozitoare lumi noi / posibile”, ci și pentru fixarea unei poziții ideologice, Joseph Frank sublinia tendința literaturii moderne de a migra dinspre un interes acordat cu preponderență timpului înspre o preocupare legată de spațiu, explicabilă, în termenii lui, prin „nesiguranța, instabilitatea, sentimentul de pierdere a controlului asupra semnificației și scopului vieții în mijlocul triumfurilor științei și tehnicii”<sup>323</sup>. Discursul axat pe spații este o

321 *Ibidem*, p. 18.

322 Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 101.

323 Joseph Frank, „Spatial Form in Modern Literature”, *The Sewanee Review*, vol. 53, nr. 4, 1945, pp. 643-653.

formă de refugiu, în sensul în care el este în măsură să mențină iluzia continuității, pornind de la ideea că „arhitectura poate fi văzută ca o cartografiere a trecutului, o reflecție a prezentului și o viziune a viitorului“. Însă este oare posibil să menții coerența spațialității într-o lume disruptivă? Sunt spațiile descrise în distopii căi de recreare, prin negocieri discursive, a unei coerențe primare sau, dimpotrivă, suportul unei înstrăinări ireversibile? Harta viitorului este o hartă în alb: granițele convenționale sunt perpetuu amenințate. Spațiile din literatura de anticipație vorbesc despre fobii, temeri și angoase ale prezentului. Joseph Howard Kunstler dezbată în cărțile lui chestiunea peisajelor create de om și a consecințelor acestora. Ordinea distopică a spațiului este văzută ca o chestiune de opțiune în aranjarea lucrurilor / locurilor al căror proces de distrugere este, crede Kunstler<sup>324</sup>, atât de prost înțeles încât vocabularul care le descrie este mai degrabă sărac. Suburbie. Aglomerație. Supradezvoltare. Conurbație. Megapolis. Cu toate acestea, referindu-ne strict la distopie, experiențele spațio-temporale sunt subordonate regimului unei memorii deficitare: în momentul în care amintirea lucrurilor din trecut – așa cum au fost – este cenzurată, aceasta are drept consecință anularea coerenței și provoacă anihilarea structurilor identitare. Spațiile supravegheate generează, implicit, un tip de discurs care se bazează, submers, pe comparația cu o lume mai bună – devenită, oficial, prohibită, inaccesibilă. Spațiul corupt, indezirabil și, mai presus de toate, destituit din funcția sa privată, protectoare, încorporează fobii și forme ale panicii care definesc experiența spațială a aglomerațiilor urbane ale zilelor noastre.

La John Hunnington, în chimb, această opoziție utopic-distopic implică și încercarea imaginativă de a asambla, de a compune și de a susține o lume, un atare text literar nefiind,

---

324 James Howard Kunstler, *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*, Free Press, 1993, p. 15.

în fapt, altceva decât „un exercițiu de gândire a unei lumi coerente“. Astfel, referințele spațiale sunt primele care sunt provocate la reinventare în contextul ramei de lucru a unui tip de narațiune axată pe pierderea memoriei și identității. Cele mai multe dintre distopii nu insistă în mod detaliat asupra felului în care au fost transformate, geografic și arhitectonic, în umbre monstruoase a ceea ce au fost cândva (ni se sugerează doar că a avut loc o catastrofă de proporții apocaliptice, un sfârșit care „nu a venit ca o consecință previzibilă a unor forțe istorice ori a unor acțiuni personale, ci ca un șoc, ca o ruptură, ca o intervenție neașteptată – un eveniment traumatic care nu poate fi explicat decât abia după ce s-a săvârșit“<sup>325</sup>).

Am identificat originea acestor structuri și modele în două texte pe care le putem considera, dată fiind apariția lor insolită, pionierii acestui tip de imaginar: *The Machine Stops*<sup>326</sup> a lui E. M. Foster și romanul *Noi* al lui Evgheni Zamiatin. Impactul pe care cele două îl au asupra modelelor după care vor fi re-cartografiate, re-construite *locurile rele*, inoportune, ale viitorului din ficțiunile-avertisment vine din faptul că ele conțin, până la urmă, ADN-ul acestei specii, elementele care ne ajută să definim un text ca aparținând genului distopic.

Povestirea lui E. M. Forster, *The Machine Stops* (*Mașinăria se oprește*), a fost publicată în 1909 și este unul dintre primele produse literare care ilustrează ceea ce Tom Moylan va descrie drept administrația totalizatoare care mecanicizează fiecare dimensiune a vieții de zi cu zi. Tema nu era neapărat nouă. Secolele al XVIII-lea și al XIX-lea au fost bântuite de fantasma mașinăriei care capătă atribute umane și chiar o formă de demonism în raport cu ființa din carne și oase, automatonul fiind una dintre figurile iconice ale progresului

325 John Hunnington, „Utopian and Antiutopian Logic“, *Science Fiction Studies*, vol. 9, nr. 2, 1982.

326 E. M. Forster, *The Machine Stops*, *The Oxford and Cambridge Review* (noiembrie 1909).

tehnologic. Foster însă oferă un suport mai profund relației de dependență potențială a omului de mediul mașinăriei, care ajunge să înlocuiască cele mai banale dintre funcțiile vitale.

Povestirea se deschide cu descrierea unei camere-locuințe tip stup, îngropată în rărunchii pământului, aparținându-i unei femei dependente de oportunitățile tehnologice oferite de Mașinărie. Mașinăria este motorul social și politic al acestei societăți: ea mediază conversațiile și simplifică până la ridicolul unui schematism dependent de impulsuri electrice relațiile interumane (incluzându-le aici și pe cele filiale). Vashti și Kuno, mamă și fiu, aparțin unei societăți care promovează o intensivă, programatică agorafobie și, în egală măsură, impune regimul totalitar al Mașinăriei, sub jurisdicția căreia trăiesc în locuințe comparabile celulelor unui stup de albine, construite în așa fel încât să le anuleze orice nevoie sau dorință de mișcare în spațiu. Întreaga lume este încapsulată în aceste spații-celulă, trăind iluzia libertății grație fluxului constant de informații care circulă, prin medii alternative, între ele. Puțini călătoresc în zilele noastre, scrie Forster, căci, grație avansului tehnologiei, Pământul arată exact la fel peste tot. Se stabilește și aici dihotomia lumea din afara acceptabilității sociale (otrăvită, de nelocuit) / lumea supusă normelor societale (investită cu false atribute ale siguranței). Atmosfera de la suprafața pământului e, se spune, otrăvită, neputând fi vizitată decât cu permisiunea Mașinăriei. O astfel de călătorie este, însă, văzută ca un act contrar spiritului epocii, datată, de un sentimentalism inutil. Teroarea experienței directe a spațiilor deschise este descrisă ca o experiență traumatizantă, întrucât ea implică oroarea confruntării directe cu rămășițele lumii de dinainte de instaurarea regimului Mașinii, elemente memoriale abandonate care și-au pierdut semnificații, întrucât, nemaivând nevoie de ele, oamenii au uitat cuvintele care le denumeau. Distopii postmoderne ca *În țara ultimelor lucruri* a lui Paul Auster și *Oryx și Crake* a lui

Margaret Atwood vor prelua această temă a uitării numelor de lucruri pe care lumea apocaliptică a prezentului ficțional al personajelor le înghite, le pierde din memorie. În acest context, atributele *misfit*-ului includ această tentativă de preservare, ca într-o ambră lingvistică, a parcelelor care dădeau cândva coerență experienței spațio-temporale, reducându-le la nivelul muzeal al unor fetișuri.

Elementul de control în *The Machine Stops* este izolarea într-un regim omniscient: intimitatea camerelor celulare este anulată de excesiva expunere tehnologică, de interconectările abusive. În *Noi*, în schimb, spațiul este construit în regimul solar, aseptice, al idealului integrativ al caselor de sticlă, al suprafețelor care și-au pierdut opacitatea, implicând, astfel, așa cum scria Virilio, irelevanța valorilor dihotomice în afară / înăuntru. Este prioritizat aici spațiul public, solaritatea pereților din sticlă opunându-se temerii viscerale de lumina naturală care caracteriza societatea din povestirea lui E.M. Foster. Dacă personajul lui Foster va deplânge pierderea simțului spațial prin izolare, aceasta fiind văzută ca o mutilare identitară, D-503 va găsi în opacitatea spațiului Casei Antice un tip nou de imaginar la care să se raporteze și care îi sugerează că aparenta libertate a structurilor geometrice din sticlă nu este decât travestiul investit ideologic al unui panopticon, al unei închisori utopice, menite să alieneze ființa umană.

## Orașul dinainte

Mitologia orașelor distopice include adeseori motivul orașului numai parțial – formal – reconstruit, sau al orașului în care supraviețuiesc, salvate prin proceduri la limita legalității (în contextul noilor reglementări), clădiri și spații-simbol, prețioase pentru că păstrează amprenta unui *înainte* conotat nostalgic și pentru că pot crea iluzia că, atâta timp cât ele sunt



palpabile, vizitabile, accesibile simțurilor, *nimic nu s-a schimbat*. Bunăoară, Bucureștiul postbelic și, mai mult chiar, Bucureștiul de după cutremurul din 1977, este descris<sup>327</sup> în termenii unei amalgamări de elemente ale vechiului (în special în periferiile sale), de negări ale epocii trecute și de emergențe arhitectonice grandioase, care încearcă să compună peisajul noii epoci. *O mie nouă sute optzeci și patru*, text clasic pentru genul distopic al secolului XX, schițează coordonatele spațiale pe care lectorul le va căuta (și identifica) în narațiuni tributare sau reproducând, cu o înfricoșătoare fidelitate viziunea statului lui Big Brother. Încă din incipit, ne situăm într-o Londra imundă, amplasată la granița dintre conformismul auster impus de Partid și „statul în stat” al orașului dublu, nocturn, cu atribute gotice. Totul, în Oceania, stă sub semnul Victoriei. Este firesc, în această circumstanță, ca blocul în care locuiește Winston, personajul principal al romanului, membru de partid și angajat în Ministerul Adevărului (responsabil cu propaganda și spălarea creierelor națiunii) să poarte aceeași pecete nominală. Mediul de dincolo de ușile sale de sticlă este, însă, deloc triumfal: holul blocului

---

327 A se vedea, în acest sens, Irina Tulbure, „From Casa Scânteii to Casa Poporului and Back. Architecture as Icon of a Totalitarian Regime“, *Studies of History & Theory of Architecture*, vol.1/ 2013 [Rescrierea trecutului și a istoriei și inventarea unei versiuni proprii aparținute sunt metode folosite de regimurile comuniste. Acest proces a avut ca finalitate construcția mitologiei comunismului, consolidată prin celebrări și festivități marcate într-un calendar roșu al istoriei. Fiecare acțiune a prezentului era legitimată prin trecut, văzut ca mărturie de netăgăduit, dar aflat în realitate într-o perpetuă schimbare: ceea ce reprezentase istoria partidului în anii 1950 era departe de trecutul pe care și-l etala același partid în anii 1980. Fiecare dintre momentele de celebrare a sărbătorilor cheie înscrise în calendarul roșu era prilejul expunerii publice a realizărilor regimului, arhitectura fiind prezentă în acest context ca o dovadă materială incontestabilă. Omul nou, cel cărui i se datorau aceste împliniri, a fost unul dintre rolurile cele mai disputate de pe scena construcției comunismului. (...) După cutremurul din 1977, proiectul exemplar de sistematizare a centrului Bucureștiului (incluzând Casa Republicii) urma să devină modelul demn de urmat pentru restructurarea tuturor așezărilor din România].

„miroase a varză călită și a preșuri vechi“ și stă în umbra spectrului înfricoșător al lui Big Brother: „Pe fiecare palier, figura cea enormă, așezată față în față cu ușa liftului, îl privește insistent de pe perete. Este una dintre pozele acelea în așa fel realizate, încât ochii te urmăresc din orice unghi“<sup>328</sup>. Apartamentul lui Winston este dotat cu obligatoriul tele-ecran, imposibil de oprit, generator de texte propagandistice și cifre aberante privind norme de producție fictive. Tele-ecranul are însă și funcția de a capta orice sunet: „Te obligă să trăiești – și de fapt chiar așa trăiești – dintr-o obișnuință devenită instinct – cu presupunerea că orice sunet pe care-l scoți este ascultat și orice mișcare observată, afară de cazul când, să zicem, stai pe întuneric“<sup>329</sup>. Afișele cu fratele cel mare domină peisajul stradal, la fel și patrulele de poliție, irelevante: „Poliția Gândirii: numai ea contează“.

Clădirile care domină peisajul londonez sunt expresiile noului tip de putere instaurată și găzduiesc principalele ministere ale Aerobazei Unu. Peisajul aplatizat, pentru a pune în valoare clădirile aparatului represiv, este unul lipsit de caracteristici memorabile. Winston se întreabă dacă Londra a fost dintotdeauna așa („Oare întotdeauna au existat străzile astea cu case din secolul nouăsprezece, degradate, cu pereții proptiți în stâlpi de lemn, cu ferestrele astupate cu carton, cu acoperișurile de tablă ruginită, cu zidurile alea stupide ridicate în fața grădinilor și care se prăbușesc în toate direcțiile? Sau locurile bombardate, unde praful de ciment se ridică în vârtejuri și buruienile cresc pe ici, pe colo, peste grămezile de moloz? Sau locurile în care bombele au curățat porțiuni mai mari și unde au răsărit coloniile alea abjecte de cocioabe de lemn, ca niște cotețe?“<sup>330</sup>). Această obsesie va construi, în fapt, intriga romanului. Identitatea furată orașului dă seama despre violul identitar al locuitorilor săi. Monoliții impunători (clădiri cu etaje subterane, clădirea

328 George Orwell, *O mie nouă sute optzeci și patru*, Iași, Polirom, 2002, pp. 17-18.

329 *Ibidem*, p. 18.

330 *Ibidem*, pp. 19-20.

fără ferestre a Ministerului Iubirii), labirintul de rețele de sârmă ghimpată, uși de oțel și cuiburi de mitralieră camuflante care le mărginesc se îndepărtează de viziunea utopică a pseudo-panopticonului din *Noi* și este tributară, mai degrabă, imaginii mizerabiliste a Londrei victoriene din romanele lui Charles Dickens. În contextul în care idealul pus pe tapet de Partid „este ceva uriaș, cumplit și sclipitor: o lume de oțel și beton, cu mașinării monstruoase și arme înfricoșătoare, un popor întreg de luptători și fanatici mășăluind în unitate perfectă, toți împărtășind aceleași gânduri și strigând aceleași slogane, muncind întruna, luptând, triumfând, persecutând – trei sute de milioane de oameni, toți cu aceeași figură“, iar realitatea sunt „orașele decăzute, murdare, în care niște indivizi înfometați își târșăie de colo până colo pantofii scâlciți și locuiesc în case șubrede, din secolul nouăsprezece, case care put mereu a varză și a closete înfundate“<sup>331</sup>, Winston caută, în Londra, un răspuns despre Londra dinainte, cea distrusă și reconstruită, a cărei istorie a fost mistificată până la o deusolantă confuzie. Gravura cu biserica Sfântul Clement, pe care i-o arată anticarul (și care va fi, ca de altfel întregul scenariu al camerei vechi, o capcană desăvârșită) problematizează tocmai chestiunea arhitecturii reutilizate și a clădirilor destituite din funcțiile lor inițiale, servind acum drept muzee ale propagandei. Imposibilitatea de a fixa vârsta unei clădiri face ca întreaga istorie a orașului să fie pusă sub litigiu: „Orice construcție mare și impresionantă, dacă arată cât-de-cât bine, se spune automat că a fost ridicată după Revoluție, iar dacă totuși este evident mai veche, este atribuită unei perioade tulburi, numită Evul Mediu“<sup>332</sup>. Vedem, așadar, că mistificarea funcționează nu doar la nivel factic, ci și din punctul de vedere al cartografierii orașului, singurele constante fiind, aici, clădirile ministerelor și mizeria mahalalelor, a căror proliferare este un semn al rigorii formale, interesate doar de

---

331 *Ibidem*, p. 100.

332 *Ibidem*, p. 127.

uniformitatea gândurilor, nu și de cea (utopică) a nivelului de trai (de altfel, pătura cea mai de jos, a proilor, este exclusă cu desăvârșire din intențiile sistemului, ea perpetuând un stil de viață dezolant, reprobabil și practicând un tip de libertate inconștientă, redusă la nevoile primare).

Margaret Farrar<sup>333</sup> descrie acest contrast între peisajele amorfe și cele cu pretenții de reinvestire simbolică într-un eseu relevant pentru dihotomia propusă de Orwell. Peisaje predilecte ale amneziei (fie voite, fie accidentale), cu toate posibilitățile spațiului pe care îl în-locuiesc, neutralizate printr-o operațiune de repudiare a datelor istoriei din configurația lor *per se*, locuri, așadar, lipsite de memorie, aceste aglomerări facilitează scufundarea într-un anonim amorf, pasiv față de evenimente memorabile. Pe de altă parte, prezervarea istorică apare ca un artificiu, având scopul de a umple golurile de sens pe care le produc aceste demonetizări ale spațiului generator de semnificație identitară. Aducând în prim-plan trecuturi stranii, selective sau pur imagine, operând un decupaj valoric cu bază pur mercantilă, efectul scontat este în mod egal depolitizant și alienant. În ciuda aparentei lor opoziții, ambele practici lucrează, adesea, în defavoarea înțelegerii semnificative a relației care se stabilește între identitate, memorie și spațialitate. Am văzut aceasta și în implicațiile lipsite de finalitate pe care le are căutarea spațiului familiar al copilăriei în contextul unui spațiu care refuză aceste valori. Refuzând să opteze pentru o singură posibilitate dintre cele două pe care le propun strategiile actuale de concepere a spațiului (respectiv, între amnezie și nostalgie), autoarea recurge la termenul de *porozitate*, așa cum este el utilizat de Walter Benjamin, explorând aplicabilitatea lui în contextul dezvoltărilor urbane din America începutului de mileniu. Premisa de la care pornește Margaret Farrar este aceea că „modul în care alegem să integrăm sau să eradicăm istoria din

---

333 Margaret Farrar, „Amnesia, Nostalgia and the Politics of Place Memory“, *Political Research Quarterly*, nr. 64 (4) pp. 723-735.

planul orașelor noastre modelează propriile noastre accepțiuni privind identitatea, comunitatea, și responsabilitatea. Pe scurt, felul în care aderăm la trecut prin intermediul spațiului construit deține implicațiile politice ale viitorului nostru<sup>334</sup>. Lucrând exclusiv cu materialul furnizat de relativ noile geografii ale mediilor urbane americane, ea remarcă faptul că „cea mai frecventă formă de proiectare a spațiului este ceea ce detractorii săi denumesc prin sintagma de aglomerare urbană“, definită ca „o topografie de secol XXI dominată de diverse peisaje imemorabile și nonmemorabile, caracterizate prin întinderi nesfârșite și omogene de decoruri privite din mers și, în general, de un tip de arhitectură uimitor de uitabilă<sup>335</sup>. Consecința acestei forme de configurare apăsătoare a spațiului constă, după Farrar, în felul în care „multe dintre replicile populare, academice și profesionale“ la aceste extinderi urbane se apropie incomod de mult de ceea ce s-ar putea califica prin peisaje ale nostalgiei. Exemplul furnizat este acela al amintirilor rarefiate reprezentate de clădirile istorice conservate în mod programatic. Sugestia că „memoria individuală și cea colectivă pot fi moștenite, susținute sau devvalorizate prin intermediul ambianței construite“, context în care „nici aglomerările urbane, nici conversațiile istorice nu reușesc să ofere uneltele necesare pentru a crea spațiul favorabil unor dezvoltări politice democratice<sup>336</sup>, duce la o formă de confuzie în practica organizării spațiale.

### Casele antice și intimitatea

*„De undeva, din fundul unui gang, vine un miros de cafea pusă la prăjit – cafea adevărată, nu Cafea Victoria – și se revarsă afară, în stradă. Winston se oprește involuntar. Timp de două*

---

334 *Ibidem.*

335 *Ibidem.*

336 *Ibidem.*

*secunde, i se pare că s-a întors în lumea pe jumătate uitată a copilăriei lui.*“

Ca să înțelegem imaginarul coșmaresc, alienant, al distopiilor, ca spații nefericite, apelăm la o lectură pe care o putem poziționa într-o perfectă opoziție. În *Poetica spațiului*, Gaston Bachelard propune o lectură a „spațiului fericit“, intenționând, prin aceasta să investigheze „spațiul cuprins de imaginație“, mai precis „valoarea umană a spațiilor de posesiune, a spațiilor apărate împotriva unor forțe adverse, a spațiilor iubite“<sup>337</sup>. Prima problemă pe care o abordează în lucrarea sa este aceea a casei, a cărei imagine justifică „un veritabil principiu de integrare psihologică“, idee întărită, în plus, de comparația pe care Carl Gustav Jung o face între sufletul uman și o casă construită etapizat. „Pentru un studiu fenomenologic al valorilor de intimitate a spațiului interior“, scrie el, „casa este, evident, o făptură privilegiată, cu condiția, bineînțeles, de a considera casa în același timp în unitatea și complexitatea ei, încercând să-i integrezi toate valorile particulare într-o valoare fundamentală. Casa ne va furniza deopotrivă și imagini dispersate și un corp de imagini. Și într-un caz și într-altul, (...) imaginația sporește valorile realității. Un soi de atracție a imaginilor le concentrează în jurul casei. Prin amintirile tuturor caselor în care ne-am găsit adăpost, dincolo de toate casele pe care am visat să le locuim, se poate oare desprinde o esență intimă și concretă care să fie o justificare a valorii singulare a tuturor imaginilor noastre de intimitate protejată?“<sup>338</sup>.

Bachelard plasează în rolul de chirieș permanent al acestei case memoria, cu toate capriciile ei: „Nu numai amintirile, ci și uitările noastre sunt *găzduite*. Inconștientul nostru este găzduit. Sufletul nostru este o *locuință*. Și amintindu-ne

337 Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 27.

338 *Ibidem*, p. 35.

de case, de camerele unde am stat, învățăm să *locuim* în noi înșine<sup>339</sup>. Tensiunea dintre inadecvarea la noile locuințe și la sinele localizat are toate simptomele nostalgiei (așa cum o teoretizase Hofer). Bachelard ocolește acest termen, însă descrierile lui ne îndreptățesc să îi recunoaștem profilul. Deprinderea locuirii, a dependenței de spațialitate a imaginației și memoriei (în ciuda diferențelor fundamentale care le definesc), își are obârșia în racordul psihicului la configurația primei case pe care corpul o percepe (în sens bergsonian)<sup>340</sup>. Întrucât „orice spațiu într-adevăr locuit poartă esența noțiunii de casă“, imaginația lucrează în acest sens „de îndată ce ființa a găsit un minim de adăpost: vom vedea imaginația construind pereți cu ajutorul umbrelor impalpabile, recăpătându-și energia din iluzii de protecție – sau, dimpotrivă, tremurând în spatele unor ziduri groase, îndoindu-se de cele mai solide întărituri“<sup>341</sup>. Casa devine acasă doar în măsura în care adăpostește: „ființa adăpostită sensibilizează limitele adăpostului său. Ea trăiește casa în realitatea ei și în virtualitatea ei, prin gând și prin visuri“<sup>342</sup>. Proiectându-și sediul confortului într-un spațiu închis, al casei, aceasta devine sinonimul refugiului prin excelență. Orice îndepărtare de structura centrală pe care o asumă este citită ca alienare și pierdere

---

339 *Ibidem*, p. 31.

340 Gaston Bachelard vorbește despre contribuția caselor la configurarea universului corporal: „Casele succesive, în care am locuit mai târziu, ne-au banalizat desigur gesturile. Dar suntem foarte surprinși să constatăm întorcându-ne în vechea casă, după zeci de ani de odisee, că gesturile cele mai fine, gesturile dintâi reînvie deodată, mereu perfecte. Pe scurt, casa natală a înscris în noi ierarhia diverselor forme de a locui. Suntem diagrama funcțiilor de a locui această casă anume și toate celelalte case nu sunt decât niște variații ale unei teme fundamentale. (...) În noi copilăria rămâne vie și poetic utilă pe planul reveriei și nu pe planul faptelor. Prin această copilărie permanentă menținem poezia trecutului. A locui oniric casa natală este mai mult decât a o locui prin amintire, înseamnă a trăi în casa dispărută așa cum este ea“.

341 *Ibidem*, p. 31.

342 *Ibidem*.

identitară. În plus, „dincolo de toate valorile pozitive de protecție, în casa natală se stabilesc valori de vis, ultimele valori care rămân atunci când casa nu mai este. Centre de plictiseală, centre de singurătate, centre de reverii se grupează pentru a constitui casa onirică mai durabilă decât amintirile împrăștiate în casa natală”<sup>343</sup>.

„De acum încolo“, remarcă, așadar, Bachelard, „toate adăposturile, toate refugiile, toate camerele au valori onirice consonante. Casa nu mai este cu adevărat trăită în pozitivitatea ei, binefacerile ei nu sunt recunoscute numai în ceasul prezent. Adevăratele stări de bine au un trecut. Un întreg trecut vine prin vis să viețuiască într-o casă nouă. (...) Iar reveria se adâncește într-atât, încât un domeniu imemorial se deschide pentru vișătorul căminului dincolo de cea mai îndepărtată memorie”<sup>344</sup>. Cu toate că alte studii consacrate problemei memoriei (ca, de pildă, cel al lui Edward Casey<sup>345</sup>) văd în imaginație contraponderea independentă de date efectiv probabile, atestabile, a memoriei, independente, totodată, de subiectivitate și de sine, în interpretarea lui Bachelard, în zona îndepărtată a reveriei casei-adăpost, „memoria și imaginația nu se lasă disociate“ întrucât „și una și alta lucrează la adâncirea lor reciprocă. Și una, și alta constituie, în ordinea valorilor, o comunitate a amintirii și a imaginii”<sup>346</sup>. La amintirea casei se adaugă toate elementele care contribuie, în copilărie, la construirea ei ca centru. „Astfel, casa nu se trăiește doar de pe o zi pe alta, pe firul unei povestiri, în istorisirea istoriei noastre. Prin vise, diversele sălașuri ale vieții noastre se întrepătrund și păstrează comorile zilelor de demult. Când, în casa cea nouă, revin amintirile vechilor locuințe, mergem în țara Copilăriei Imobile, imobile ca

---

343 *Ibidem.*

344 *Ibidem.*

345 Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, 2000.

346 Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 31.



și Imemorialul“. Perenitatea fixației zise „fericite“ pentru (a) casă își găsește explicația prin aceea că „ne simțim reconfortați retrăind amintiri de protecție“, întrucât „ceva închis trebuie să păstreze amintirile păstrându-le valoarea de imagini“<sup>347</sup>.

Teza pe care se întemeiază, în fapt, întreaga lucrare a lui Bachelard poate fi concentrată în afirmația conform căreia „amintirile lumii exterioare nu vor avea niciodată aceeași tonalitate ca și amintirile casei“ deoarece „evocând amintirile casei, le adăugăm valori de vis“, sustrăgând-o istoriei și integrând-o regimului imaginației. Există, așadar, o formă de „solidaritate“ între memorie și imaginație la fundamentul evocărilor casei. Casa „adăpostește reveria“ în accepțiunea reveriei ca depozitar de „valori care marchează omul în profunzimea sa“, purtătoare, în egală măsură, a „privilegiu de autovalorizare“. Casa este un obiect al reveriei pentru că a susținut, ea însăși, o serie de reverii paradigmatiche. Altfel spus, „locurile unde am trăit reveria sunt restituite de la sine într-o nouă reverie. Locuințele din trecut sunt în noi nepieritoare tocmai fiindcă amintirile vechilor locuințe sunt retrăite ca niște reverii“<sup>348</sup>. Situată în timp, casa oferă dinamici distincte trecutului, prezentului și viitorului, impunând, prin această dublă structură ofertantă fenomenologic, un sentiment de continuitate. În absența acestui reper, omul ar fi o ființă dispersată dintr-un motiv cât se poate de limpede: „Ea e prima lume a ființei umane. Înainte de a fi «aruncat în lume», omul este depus în leagănul casei“. Drept urmare, totdeauna, „în reveriile noastre, casa este un mare leagăn“<sup>349</sup>, iar „datorită casei, amintirile noastre locuiesc întotdeauna undeva“, indiferente la temporalitate: „în acest teatru al trecutului care este memoria noastră, decorul menține personajele în rolul lor dominant. Uneori credem că ne cunoaștem în timp,

---

347 *Ibidem.*

348 *Ibidem*, p.35.

349 *Ibidem.*

dar nu cunoaștem decât o suită de fixări în spații de stabilitate a ființei, a unei ființe care nu vrea să se scurgă, care, chiar când se întoarce în trecut în căutarea timpului pierdut, vrea să suspende zborul timpului. În miile sale de alveole, spațiul conține timp comprimat<sup>4350</sup>.

Memoria este, așadar, animată mai degrabă de valorile spațiului decât de datele concrete ale timpului. „Memoria (...) nu înregistrează durata concretă, durata în sens bergsonian. Nu putem reține duratele abolite. Nu putem decât să le gândim, să le gândim pe linia unui timp abstract, lipsit de densitate“. Mai mult chiar, „prin spațiu, în spațiu găsim frumoasele fosile ale duratei concretizate prin îndelungi stări pe loc. Inconștientul stă locului. Amintirile sunt imobile, cu atât mai solide cu cât sunt mai bine spațializate. Localizarea unei amintiri în timp este doar o preocupare de biograf și nu corespunde decât unui soi de istorie externă, o istorie de uz extern, de comunicat celorlalți“<sup>4351</sup>.

Scriitura angajată într-un proces de reconstituire a unor spații cu valoare de adăpost este non-descriptivă. Aceste valori, scrie Bachelard, „sunt atât de simple, atât de adânc înrădăcinate în inconștient, încât le regăsim mai degrabă printr-o simplă evocare decât printr-o descriere minuțioasă“. Orice descriere apare ca un act de impietate și, paradoxal, de detașare, în ideea că „Adevăratele case din amintire (...) nu se lasă descrise“, fiindcă „a le descrie ar însemna a le lăsa să fie vizitate“. „Există“, crede Bachelard, un „sens în a spune, în planul unei filosofii a literaturii și poeziei, în care ne situăm, că scriem o cameră, că citim o cameră, că citim o casă“; încă „de la primele cuvinte, la prima deschidere poetică, cititorul care citește o cameră își suspendă lectura și începe să se gândească la locul în care a stat el demult“<sup>4352</sup>.

---

350 *Ibidem*.

351 *Ibidem*, p. 41.

352 *Ibidem*, p. 45.

Avem, atât în *O mie nouă sute optzeci și patru*, cât și în *Noi*, exemplele unor încăperi care preiau fantasma intimistă a casei-care-protejează, a unui spațiu privilegiat. Personajele distopiilor citate nu au avut privilegiul unei case natale, ele găesc, însă, spații compensatorii, cu rol cronotopic în economia narativă.

Camera anticarului Charrington din romanul lui Orwell concentrează calitatea unui spațiu pe care personajul și-l va apropria drept o alternativă la lumea uniformizată, asexuată a prezentului său. În această cameră, el poate pune între paranteze timpul neprivilegiat căruia îi aparține și se poate imagina liber, în afara privirii Fratelui celui Mare. Că această nișă într-un zid impenetrabil se dovedește a fi o iluzie face parte din teza romanului, care descrie, până la urmă, aparatul represiv al unui regim al terorii. Să ne oprim totuși asupra elementelor care definesc această cameră și care îi conferă, apoi, aura insulară de spațiu fericit. Camera trezește în Winston „un fel de nostalgie“, ceva atavic: „I se pare că știe exact cum e să stai într-o cameră ca asta, pe un fotoliu, lângă foc, cu picioarele pe grătarul căminului și cu un ceainic pe trepid, cu totul singur, cu totul liniștit, fără să te supravegheze nimeni, fără o voce care să te urmărească“<sup>353</sup>. Nedotată cu teleecran, o aparentă relicvă a lumii vechi, camera devine toposul care face posibilă escapada cu Julia, dar și momeala perfectă pentru identificarea neloialității sale față de Partid. Acest spațiu este vizibil inspirat de Casa Veche din romanul lui Zamiatin, cu excepția faptului că aceasta din urmă era un exponat asumat ca atare al lumii vechi, cu scopul de a demonstra că opacitatea zidurilor și absurditatea obiectelor funcționale dinainte făceau, într-adevăr, imposibil progresul. Ea este îmbrăcată de jur împrejur în sticlă, integrată regimului locuințelor transparente. Aici, D-503 găsește, ghidat de propria lui Beatrice (I-330), o ieșire afară din Infern. Înțesată

---

353 George Orwell, *op. cit.*, p. 126.

de obiecte, ea descrie un spațiu care contrastează cu paradisul artificial al Integralei, pe care D-503 ajunge să îl prefere, atras de felul în afara Tabelelor Orare și apartenenței la clasa numerelor, se simte o creatură extinctă el însuși: un om dotat (bolnav) de imaginație.

### **Amnezia spațială și memoria artificială a locurilor**

*„Ceea ce-l atrage mai ales la el nu este atât faptul că e frumos, cât că are, așa, un aer că a aparținut unei epoci cu totul diferită de cea de astăzi. Sticla netedă, ca apa de ploaie, nu seamănă deloc cu ceea ce a văzut el în materie de sticlă, de când se știe. Și-apoi, obiectul îl atrage de două ori mai mult, fiindcă pare să fie inutil, deși bănuiește că era utilizat ca presse-papiers. (...) Este un obiect bizar, compromițător. (...) Tot ce este vechi și, tocmai de aceea, frumos este întotdeauna oarecum suspect“*

Într-o scrisoare adresată lui Witold von Hulewicz și citată de Giorgio Agamben în eseul „Marx; sau Expoziția universală“, Rainer Maria Rilke deplânge atitudinea din ce în ce mai laxă cu care lumea tratează lucrurile definitorii pentru ceea ce este ea și pentru ceea ce sunt oamenii care o locuiesc. „Până și pentru bunicii noștri“, scrie el, „o casă, o fântână, un turn, propriile lor haine reprezentau infinit mai mult, erau infinit mai intime; totul era ca un vas în care găseau umanitate și care se adăuga umanității“<sup>354</sup>. Prezentul e, în schimb,

354 „Even for our grandparents, a house, a well, a familiar tower, their very clothes, their coat: were infinitely more, infinitely more intimate; almost everything a vessel in which they found the human and added to the store of the human. Now, from America, empty indifferent things are pouring across, sham things, dummy life... A house, in the American sense, an American apple or a grapevine over there, has nothing in common with the house, the fruit, the grape into which went the hopes and reflections of our forefathers... Live things, things lived and conscient of us, are running out and can no longer be replaced. We are perhaps the last to still have known such things“.

caracterizat de obiecte goale, copii infinite, masificate, înlocuind lucrurile învestite cu semnificație, transformându-le în bunuri pe cale de dispariție, semnele unei civilizații pe moarte. Citatul e relevant pentru angoasa unei epoci și pentru o angoasă care bântuie, încă, imaginarul coșmaresc al ficțiunilor apocaliptice și post-apocaliptice actuale. Și aici, locurile și lucrurile se regăsesc în contextual unui vid de semnificație și al imposibilității producerii de sens pe care le rezolvă un eveniment final, purgative care „pare să aibă capacitatea de a scutura fundația unui sistem și de a-i da istoriei, acum într-o postură muribundă, un imbold spre reinventare”<sup>355</sup>. Apocalipsa devine, în acest sens, singurul final fericit al unui sistem care desacralizase valorile vitale ale unei umanități corupte. Peisajele apocaliptice pe care le regăsim în literatura contemporană își au originea în anti-urbanismul secolului XX, care caracterizează, cu precădere, țările preponderent urbane<sup>356</sup>. Când vorbim despre peisaje apocaliptice, ne referim la catastrofe care se învârt în jurul fenomenelor de abandon și de extincție. Mitul peisajului amenințat, experimentat ca, simultan, înfloritor și pe moarte, anticipând o catastrofă ireversibilă implică, după cum vedeam anterior, și evocarea unui conținut politic care plasează omul în raport cu mediul său de viață.

Am ales să ne oprim, pentru a ilustra această fațetă a nostalgiei plasate în viitor pentru un prezent, la romanul *În țara ultimelor lucruri* de Paul Auster pentru că, pe de o parte, structura lui tematică îl distribuie genului distopiei (o distopie postmodernă, interesată mai mult de crearea unui efect de

---

355 Gerry Canavan, „Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*”, *Literature Interpretation Theory*, nr. 23 (2), 2012, pp. 138-159.

356 A se vedea, în acest sens, studiul lui Șerban Văețiși, „Anti-Urban Ideologies and Practices in the Evolution of the American City”, *Transylvanian Review*, vol. XXII, Supplement no. 3/ 2013, pp. 82-95.

carusel psihologic decât de formularea unui avertisment concret), iar, pe de altă parte, este conceput ca un document de autentificare sau ca un text de auto-documentare: o scrisoare despre care adresanta sa nu știe dacă va ajunge la destinație, dar pe care o scrie din nevoia de preservare a unei substanțe umane prin intermediul memoriei. Anne Blum îi scrie iubitului ei de acasă, dintr-un oraș bântuit de foame și ruină, vămuit și controlat, supunându-și locuitorii la un examen psihologic de exces de memorie și necesitate a defamiliarizării, a detașării de ceea ce asumă ca memorie (iar nu amintire).

Atunci când descrie o lume în directă și implacabilă destrămare, Paul Auster dă glas, prin intermediul personajului Annei Blum, și unui discurs refractar nostalgiei: „Nimic nu durează, vezi tu, nici măcar gândurile dinăuntrul tău. Și nu trebuie să-ți pierzi timpul căutându-le. O dată ce un lucru este pierdut, acela este sfârșitul său“. Dar, într-un spațiu în care totul se dărâmă, surprinzător este, pentru personajul lui Auster, că atâtea lucruri rămân în picioare. Parte dintre ele, însă, doar datorită memoriei colective care le conservă programatic. Nostalgia, așadar, țâșnește prin cele mai surprinzătoare crevase ale infernului.

Distopia lui Auster alegorizează maniera catastrofică pe care Edward Casey o descrie ca înghițind și reformulând practica amintirii. „Adevărul“, scrie Edward Casey, „este că am uitat ce este memoria și ce poate ea semnifica, și nu facem decât să înrăutățim lucrurile reprimând faptul uitării noastre“<sup>357</sup>. Amintirea a intrat, crede el, în domeniul instabil al responsabilității computerelor, care o înlocuiesc pe Mnemosyne și sunt, în fapt, agenți sub acoperire ai amneziei:

---

357 Edward S. Casey, *op. cit.*, p. 2 [„The fact is that we have forgotten what memory is and can mean; and we make matters worse by repressing the fact of our own oblivion. No wonder Yates can claim that «we moderns have no memories at all». Where once Mnemosyne was a enated Goddess, we have turned over responsibility for remembering to the cult of the computers, which serve as our modern mnemonic idols.“]

„memoria umană a devenit auto-externalizată: proiectată în afara celui care își amintește și depozitată în mașinării non umane“, care, însă „nu își pot, cu adevărat aminti: ele numai înregistrează, înmagazinează și redistribuie informații – ceea ce este doar un proces parțial a ceea ce ființele umane fac în momentul în care intră într-o stare de memorare“<sup>358</sup>. Dar, aceste colecții de reziduri de amintiri nu fac decât să sporească sentimentul de alienare care implică o formă de fericire despre care Nietzsche scria că este posibilă în afara reamintirii. Uitarea neperceptută ca uitare este, însă, simptomul declinului vieții în orașul din *Țara ultimelor lucruri*: „Mereu sunt puse vămi noi, iar cele vechi dispar. Niciodată nu poți ști sigur pe ce străzi s-o iei și pe care să le eviți. Pas cu pas, orașul îți fură și cea mai mică certitudine. Nu există nici o cale sigură și poți supraviețui numai dacă nu ți-e nimic absolut necesar. Brusc, trebuie să fii gata de schimbare, de abandon, de revers. În final, se poate întâmpla absolut orice. Așa că trebuie să înveți să citești semnele“. Imunitatea și condiția esențială a supraviețuirii este „să întâmpini fiecare lucru ca și cum nu l-ai fi cunoscut niciodată. Indiferent cât îți e de familiar, trebuie să fie mereu ca prima oară“<sup>359</sup>.

Spațiul pe care îl construiește Paul Auster prin intermediul vocii Annei Blum este unul epurat de noțiunea de „acasă“, nu și de semnificațiile profunde ale structurii de reverie a acestui cuvânt. În absența locuințelor, agențiile imobiliare pun pe picioare o afacere care promovează, în mod ironic, aceeași nostalgie despre care scriam că o promovează fotografiile de tip Kodak.

---

358 *Ibidem* [„Human memory has become self-externalized: projected outside the rememberer himself or herself and into non-human machines. These machines, however, cannot remember what they can do is to record, store and retrieve information- which is only part of what human beings do when they enter into a memorious state.“]

359 Paul Auster, *În țara ultimelor lucruri*, București, Humanitas, 2006, pp. 13-14.

În fiecare zi agenții dau anunțuri în ziare, promovând apartamente frauduloase, ca să atragă lumea în birourile lor și să colecteze taxe. E o tactică prin care nu mai poți prosti pe nimeni, și totuși, mulți sunt dispuși să își îngroape și ultimul bănuț în asemenea promisiuni goale. Sosesc în fața birourilor dimineața devreme și stau la coadă răbdători, uneori ore întregi, doar ca să petreacă zece minute cu un agent și să se uite la poze cu clădiri, înșirate pe străzi mărginite de copaci, cu camere confortabile și apartamente mobilate cu scaune din piele fină și covoare – scene pașnice care evocă mirosul cafelei din bucătărie, aburii unei băi fierbinți, culorile strălucitoare ale ghivecelor cu plante adăpostite pe pervaz. Pentru nimeni nu pare să conteze că aceste fotografii au fost făcute cu mai bine de zece ani în urmă.<sup>360</sup>

O altă soluție de supraviețuire este regresia infantilă înspre o lume a percepției dominată de simțuri. Întrucât simțurile sunt primele funcții inhibitate într-un univers distopic (chiar și atunci când îl vedem exacerbât, ca în narațiunea lui Huxley, senzorialului i se neagă, totuși, natura proprie):

Mulți dintre noi se poartă ca și cum ar fi iarăși copii. Nu-i vorba că facem vreun efort sau că cineva ar fi într-adevăr conștient de asta. Dar, vezi tu, când îți pieri speranța, când îți dai seama că ai renunțat să speri chiar și la posibilitatea de a mai spera, încerci să umpli spațiile goale cu vise, cu mici gânduri copilărești și cu povești care să te țină în viață. Chiar și celor mai înăspriți le e greu să se oprească. Fără nici o tevatură sau introducere, se opresc din lucru, se așază și încep să-ți povestească despre dorințele care s-au acumulat înăuntrul lor ca într-o fântână. Hrana, desigur, e unul dintre subiectele preferate. Adeseori auzi câte-un grup descriind o masă în cele mai mici detalii, începând cu supe și aperitive și ajungând

---

360 *Ibidem*, p. 16.



treptat la desert, zăbovind asupra fiecărui gust și fiecărei mi-  
rodenii, asupra tuturor aromelor și savorilor, concentrându-  
se când asupra modului de preparare, când asupra efectului  
mâncării în sine.<sup>361</sup>

Anne Blume vede aceste tehnici ca dependente de o limbă  
a fantomelor. „Mai sunt și alte feluri de a vorbi în această  
limbă. Cele mai multe încep când o persoană i se adresează  
alteia cu mi-aș dori. Ce-și dorește persoana ar putea fi orice,  
atâta timp cât nu se întâmplă“<sup>362</sup>. De asemenea, în cadrul  
acestui spațiu autofag, există un circuit perpetuu al nostalgiei  
pentru prezentul imediat.

Cu toate că cei care coabitează în acest perimetru al te-  
rorii disolutive recurg la mijloace inumane de supraviețuire,  
adevărată maladie care bânuie lucrurile rămase încă întregi  
este amintirea lor în ipostaze revoluate<sup>363</sup>. Paradoxul statutului  
pe care și-l asumă Anna Blum în contextul acestei societăți  
ține de pseudo-slujba ei, parodiind, în chip extrem, tocmai  
premisele de la care, vedeam anterior, porneau colecționarii.  
Ea este vânătoare de obiecte: caută deșeuri reutilizabile

---

361 *Ibidem*, pp.16-17.

362 *Ibidem*: „În general, oamenii continuă să creadă că oricât de rău  
ar fi mers lucrurile ieri, tot era mai bine decât azi. Și că acum două zile  
era chiar mai bine decât ieri. Cu cât te întorci mai mult în urmă, cu  
atât mai frumoasă și mai atrăgătoare devine lumea. Te smulgi din somn  
în fiecare dimineață ca să te confrunți cu ceva mai rău decât în ziua  
precedentă, dar, vorbind de lumea care a existat înainte să adormi, poți  
să te amăgești spunându-ți că ziua de azi e doar o fantomă, cu nimic mai  
mult sau mai puțin reală decât amintirea tuturor celorlalte zile, pe care  
o porți pretutindeni înăuntrul tău“.

363 *Ibidem*, p. 27: „Cu toții am devenit monștri, dar nu există nici  
un om care să nu păstreze înăuntrul lui vreo rămășiță a vieții așa cum  
era. Poate că asta e cea mai mare problemă. Viața pe care o știam cu  
toții s-a terminat și nimeni nu poate pricepe ce anume i-a luat locul.  
Celor care au crescut în altă parte sau care sunt destul de bătrâni ca  
să-și amintească o lume altfel decât asta li se pare o luptă uriașă doar să  
supraviețuiască de pe o zi pe alta“.

și lucruri care, devenite rarități, suprapun semnificațiile utilității și ale fetișului<sup>364</sup>.

Dacă a salva ceea ce poate fi salvat, la nivelul comodităților, este un imperativ al supraviețuirii, lucrurile care dispar își anulează, treptat, și semnificații: „Cuvintele tind să dureze puțin mai mult decât lucrurile, dar în cele din urmă și ele pălesc, împreună cu imaginile pe care le evocau cândva. Dispar categorii întregi de obiecte – ghivecele, de exemplu – portțigaretele sau elasticele – și o vreme încă mai recunoști cuvintele, chiar dacă nu-ți aduci aminte ce înseamnă<sup>365</sup>. Memoria funcționează, în acest context, ca un trădător, selectând ceea ce anulează și ceea ce intensifică<sup>366</sup>.

364 *Ibidem*: „E un lucru ciudat, mi se pare, să te uiți mereu în pământ, să cauți tot timpul obiecte stricate și abandonate. După o vreme, în mod sigur îți afectează judecata. Pentru că nici un lucru nu mai e așa cum îl știai. Sunt bucăți dintr-unul și bucăți dintr-altul, dar nici unele nu se potrivesc într-un întreg. Și totuși, într-un mod destul de straniu, la limita acestui haos, totul începe să se îmbine din nou. Un măr făcut pulbere și o portocală făcută pulbere sunt, în final, același lucru, nu-i așa? Nu poți să spui care e diferența dintre o rochie frumoasă și una urâtă dacă amândouă sunt făcute franjuri, nu? La un moment dat, lucrurile se descompun și devin gunoi, se fac praf sau fărâmițe, și obții ceva complet nou, o particulă sau chiar o aglomerare de materie care nu poate fi identificată. E un ciot, o fărâmiță, un fragment de lume care nu-și are locul: un cifru al lucrurului în sine. Ca vânător de obiecte, trebuie să salvezi lucrurile înainte să atingă această stare de putreziciune absolută. Nu te poți aștepta niciodată să găsești ceva întreg – doar în caz de accident, de greșeală din partea cui l-a pierdut –, dar nici nu-ți poți petrece timpul căutând lucruri complet uzate. Pendulezi undeva între extreme, cu mare băgare de seamă la lucrurile care au păstrat vreo asemănare cu forma lor originală – chiar dacă utilitatea s-a dus“.

365 *Ibidem*, p. 94.

366 *Ibidem*, p. 43: „Nu numai că lucrurile dispar – dar odată ce dispar, se evaporă și amintirile lor. În minte apar zone întunecate, și dacă nu faci un efort constant să aduni lucrurile care dispar, în scurt timp le pierzi pentru totdeauna. Nu sunt imună la această boală, cum nici ceilalți nu sunt, și fără îndoială că există multe asemenea spații albe înăuntrul meu. Un lucru dispare și, dacă aștepti prea mult până să te gândești la el, oricât te-ai lupta, n-o să-l mai poți smulge și aduce înapoi. Memoria nu e, de fapt, un act de voință. Asta se întâmplă în ciuda

Sentimentul de înstrăinare este, așadar, și aici contracarat de atașamentul față de spațiul a cărui semnificație o dau obiectele. Lucrurile pe care le adună Anna Blume nu sunt, în fapt, altceva decât suveniruri din țara străină numită „trecut“. Accesul la el, mediat de memorie, este metatextual injectat cu nostalgie: „Era o frumoasă efemeritate în toate astea, un sentiment că soarta ne trăgea în urma ei în colțuri neștiute, uitate. Pe atunci vorbeam des despre casă, convocând toate amintirile pe care le aveam, refăcând chiar și cele mai mici și mai detaliate imagini, într-un fel de incantație plină de dorință. Încă simțeam gustul acelor lucruri, trăiam miriadele de incidente ale unei lumi pe care amândoi o cunoșteam din copilărie, și asta ne-a ajutat să rămânem optimiști, cred, ne-a ajutat să ne iluzionăm că într-o bună zi ne-am putea întoarce la ele“<sup>367</sup>.

În *Oryx și Crake*, Margaret Atwood explorează aceste teme într-o manieră angajată, care nu intenționează doar să compună peisajele unui sfârșit de lume datorat lăcomiei unei societăți hyper-consumeriste, ci și tropii care ghidează viața protagoniștilor-ultimi-oameni, în contextul negocierilor spațiului nelocuit și al recartografierii lui. Sugestia implicită a romanului lui Atwood este aceea că infernul – distopia consumeristă – nu poate lua sfârșit decât în chipul dramatic al unei catastrofe de proporții apocaliptice. Ne situăm în contextul neliniștitor al unei lumi neterminate, părăsite. Aceasta nu este o lume distrusă fizic: locurile și lucrurile nu sunt *marcate* propriu-zis de boala care a eradicat rasa umană. Ne situăm în inima unui tărâm recent pustiit, într-un exil al pierderii și distrugerii, pe fundamentul cărora crește o formă de nostalgie pentru ceea ce s-a pierdut: o societate deplorabilă, angajată într-un proces continuu de consum și posesie. Chiar și așa, cele mai disprețuite bunuri devin obiecte ale introspecției

ta, și când prea multe lucruri se schimbă mereu, mintea n-are cum să nu înceapă să șovăie, lucrurile n-au cum să nu alunece și să-i scape, și astfel o să le ai mereu cu tine“.

367 *Ibidem.*, p. 116.

și tânjirii, talismane ale unei societăți care nu poate renaște din cenușă. Această lume încremenită este apropiată într-o manieră fetișizantă, sărbătorită nu pentru ceea ce a fost sau pentru ceea ce a reprezentat, ci pentru însăși calitatea de a fi încă aici, prezentă, cartografiabilă, ca și când ar putea fi oricând *reîncepută, luată de la capăt*. Giorgio Agamben sublinia importanța pe care o joacă această estetică a neterminatului în contextul artei moderne: fragmentarismul este un instrument stilistic crucial în regândirea peisajului. Fragmentul înlocuiește structura distrusă a întregului respectând logica prin care, în fetiș, un obiect substituie absența a ceea ce este dorit în realitate. Și aici, ca și în *În țara ultimelor lucruri*, fetișul și nostalgia sunt legate de maniera prin care ambele investesc cu semnificație obiecte utilizate cu alt scop decât cel inițial, practic, căruia îi serviseră. Cele două concepte definesc aici și atitudinile vizavi de lucrurile rămase în urmă în contextul narațiunilor post-apocaliptice, din punctul de vedere al supraviețuitorului. Decontextualizate, ne-mai-locuite, orașe întregi, cu toată scenografia lor prolixă, devin subiecte ale nostalgiei (pentru o lume care a fost și care nu va să renască), în vreme ce dovezile abandonate ale lucrurilor și locurilor care au constituit cândva pilonii acestei existențe intră în regimul fetișului.

„Fetișul ne pune față în față cu paradoxul unui obiect inaccesibil care satisface o nevoie umană prin însăși calitatea de a fi inaccesibil. În aceeași măsură în care este o prezență, obiectul fetiș este, de fapt, ceva perfect concret și tangibil; dar în măsura în care el este prezența unei absențe, el este, în același timp, imaterial și intangibil, pentru că alunecă perpetuu dincolo de el însuși, fiind ceva ce nu poate fi, cu adevărat posedat”<sup>368</sup>, scrie Giorgio Agamben. Suntem înclinați să

---

368 Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, 1993, p. 33: „The fetish confronts us with the paradox of an unattainable object that satisfies a human need precisely through it being unattainable. Insofar as it is a presence, the fetish object is in fact something concrete and tangible; but insofar

vedem exact același tip de comportament în atitudinea lui Jimmy, protagonistul-supraviețuitor al apocalipsei după Atwood, ale cărui explorări prin complexe rezidențiale abandonate nu sunt numai acțiuni necesare supraviețuirii, ci și incursiuni nostalgice în lumea pierdută, suscitând mecanismul memoriei care stă la baza narațiunii cu *flash-backs* și *flash-forwards*. Din explorările lui, Jimmy se întoarce mereu cu mici *facitia*, obiecte artificiale a căror ultimă utilitate este una relicvară. De altfel, primul capitol al cărții se deschide cu o scenă în care Jimmy, dintr-un obicei devenit inutil, contemplă cadranul unui ceas de mână care indică ora zero. El, ni se spune, poartă acum acest ceas ca pe *unicul său talisman*. Gestul este eminent simbolic: nimeni nu mai știe ce oră este, timpul și măsurarea lui au devenit inutile. Ceasul este „deopotrivă simbolul și negarea a ceea ce el însuși reprezintă”<sup>369</sup>. Ca și traseul Annei Blum, și traiectoria lui Jimmy este marcată de un interes special pentru comorile inutilizabile ale altui timp: Jimmy este un colecționar de cuvinte uitate. Am văzut în *The Machine Stops* că lumea de după dezastru este plină de elemente cărora nimeni nu le mai știe numele (zăpada și munții, inaccesibile simțurilor directe, devin obiecte ne-mai-numite). Jimmy se *atașează* de termeni de dicționar deveniți vetuști, datați, inutilizabili, în aceeași manieră în care un colecționar se atașează de obiecte care, decontextualizate, capătă aerul insolit al unor obiecte de ordinul fantastic. Ca atare, fetișismul lui post-catastrofic reflectă tendința colecționarului care „caută în obiect ceva absolut impalpabil din perspectiva necolecționarului, care doar utilizează sau posedă obiectul în cauză”<sup>370</sup>, obiectul

---

as it is the presence of an absence, it is, at the same time, immaterial and intangible, because it alludes continuously beyond itself to something that can never really be possessed“.

369 *Ibidem*: „both symbol of something and its negation“.

370 *Ibidem*.

necoincizând cu aspectul și rațiunea lui de a fi. Jimmy investește, în fapt, aceste relicve ale trecutului cu promisiunea a tot ceea ce s-a pierdut. El ajunge chiar la o identificare cu acestea, în ideea că ele, ca și el însuși, au supraviețuit sfârșitului lumii, că sunt, în egală măsură, relicve, reminiscențe irepetabile, că împărtășesc destinul ironic al unui muzeu istoric destinat nimănui. În egală măsură, Jimmy, ca ultim om, și aceste obiecte – ultimele dintr-o serie de producție și consum neîntreruptă – negociază valorile absenței și substituției, epuizând semnificația marelui vid pe care încearcă să îl umple cu semnificațiile lor anulate.

Ca și în *The Machine Stops*, *Noi* sau *În țara ultimelor lucruri*, *Oryx și Crake* propune și o meditație asupra vinei, un poem al ruinelor: descrierile lumii locuite și observate de ultimii săi locuitori sunt încercări de trasare a unor schițe pentru speranță, dar și pentru convingerea că suntem responsabili pentru alterarea naturii, care se vede redusă la peisaje dezolante, evocând distrugerea și abandonul.

Jimmy este martor nu numai al apusului rasei umane, ci și al emergenței unei rase noi, create în laborator de către prietenul lui din copilărie, Crake, geniul rău care stă în spatele virusului de distrugere în masă încorporat pilulelor contraceptive utilizate de aproape întreaga populație hyper-hedonistă a globului. Crakersii sunt umanoizi de o frumusețe specială și de o inocență proverbială, creați în așa fel încât să compenseze erorile genetice care au dus, implicit, la distrugerea rasei umane. În ADN-ului lor inovativ, ei *viețuiesc*, totuși, în lumea speciei noastre extinse, iar curiozitatea îi împinge să trateze mediul înconjurător cu pasiunea unor arheologi ai civilizației, pentru care Jimmy este nu doar un străin, ci și un profesor, care îi observă și ghidează cu un amestec de invidie și falsă nostalgie. Este o falsă nostalgie, pentru că ei întrupează idealul unui tip de inocență a copilăriei la care Jimmy nu a avut cu adevărat acces și la care a tânjit constant.

În copilăria lui, natura fusese deja compromisă, iar escapadele în inima peisajelor virgine erau fantasme prohibite. Aceste prototipuri ale unei noi rase iau lumea în stăpânire ca și cum ea ar fi, aidoma lor, nouă și pură. Și ei explorează rămășițele societății, dar, pentru ei, acestea sunt semnele unei divinități în care cred fără tăgadă. Obiecte fără context (*mouse*-ul unui computer, ambalajul unui produs de fast-food) le apar ca darurile unui Dumnezeu bun și iubitor, în vreme ce Jimmy le vede ca pe niște obiecte de doliu, produse ale unui tip special de nostalgie, ale unei memorii vide de durere<sup>371</sup>, concretizată prin nevoia coerenței unei narațiuni definitive, care să preserve din nou cuvintele.

(...) ar putea să țină un jurnal unde să-și consemneze impresiile. Trebuie să existe tone de hârtie de scris care zac pe undeva în spații necontaminate și care nu au ars, unde s-ar găsi și pixuri și creioane; văzuse câteva de-a lungul raidurilor sale prin pubelele de gunoi, dar nu se obosise să ia vreunul. Ar putea rivaliza cu căpitanii corăbiilor din vremurile de demult – corabia se scufundă lovită de furtună, în timp ce, în cabina lui, căpitanul, condamnat dar întrepid, scrie în jurnalul de bord. Existau filme care surprindeau astfel de momente. Sau naufragiați pe insule pustii consemnând zilnic, în jurnalele lor plictisitoare, listele cu provizii, observații despre vreme sau micile acțiuni întreprinse – cusutul unui nasture, consumarea cu lăcomie a unei moluște.

Și el este tot un fel de naufragiat. Ar putea începe să întocmească o listă. Asta i-ar structura viața.

Dar până și un naufragiat își imaginează un cititor la un moment dat în viitor (...) Snowman nu poate să facă asemenea

---

371 David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1985, p. 4: „nostalgia is memory with the pain removed. The pain is today. We shed tears for the landscape we fiind no longer what it was, what we thought it was, or what we hoped it would be“.

supoziții: Crackerii habar n-au să citească. Oricare cititor pe care și l-ar putea imagina ține de domeniul trecutului.<sup>372</sup>

Acest fragment descrie, în mod specific, relația lui Jimmy cu lumea: el se simte ca un nou Robinson, golit însă de speranța redescoperirii valorilor pierdute ale umanității. El nu este altceva decât un observator care și-a pierdut reperul familiarității și este bântuit numai de spectrele unor amintiri fără continuitate. Pentru copiii lui Crake, el este Snowman, un personaj mitologic, pe care, într-o lume fără zăpadă, și, implicit, fără nostalgia zăpezii, ei nu îl vor vedea niciodată.

Spațiul care era, pentru Jimmy, *acasă*, distrus în urma catastrofei, nu mai chestionează datele istoriei sale (așa cum se întâmpla în Londra din *O mie nouă sute optzeci și patru*). El se vede, în fapt, redus la valoarea unui depozitar de fantasmе neliniștitoare, făcând apel la perspectiva nostalgică pe care o asumă autoarea vizavi de acest prezent care ar putea deveni, într-o logică nefavorabilă a lucrurilor, asupra căreia atenționează în fapt acest roman, ca și celelalte două părți ale trilogiei sale postapocaliptice (*The Year of the Flood* și *Maddaddam*). Mai mult chiar, având în vedere faptul că una dintre specificitățile imaginarului secolului XX este spațializarea duratei și transformarea sa într-o provocare narativă, putem extrapola afirmând că temerile din registrul temporal sunt și ele transferate în regimul spațialității. Ruina și decăderea sunt recurențe ale peisajului urban de zi cu zi, iar aceste narațiuni ale ultimilor oameni documentează, în fapt, realități urbane ale ruinelor civilizației noastre, menținând o relație tensionată între semnificații și semnificații acestei lumi, între lucruri și limbajul lucrurilor. Cu alte cuvinte, nevoia supraviețuitorilor de a descrie locuri care nu mai aparțin și nu mai sunt percepute de o privire colectivă. În momentul în care Winston hotărăște să țină un jurnal, el o face datorită

---

372 Margaret Atwood, *Oryx și Crake*, București, Leda, 2008, p. 80.



faptului că are la îndemână caietul de amintiri procurat în magazinul de vechituri și tocul – două obiecte dintr-o epocă în care se țineau jurnale și care, ca atare, îl transpun într-un *ca și cum* cathartic. Presspapierul din coral este, de asemenea, un obiect a cărui frumusețe lipsită de utilitate îl atașează unei lumi narrative alternative care îi permite evadarea din coordonatele sale limitative.

Margaret Atwood subliniază de asemenea în *Oryx și Crake* tensiunea intrinsecă stabilită între natura reinventată, servind unui scop pur mercantil, care duce, în cele din urmă, la alterarea și distrugerea umanității, și natura idilică, rămasă în urma catastrofei, care satisface fantasmelor ecologiste, dar care este, totuși, un peisaj vid, dezolant, chiar dacă peisajul unui nou început, opus inflației de produse abjecte care împânzesc rămășițele acestei lumi. Jimmy deplânge ruinele care evocă un trecut mai degrabă distopic, aseptice, mediul suburban al Modulelor în care copilărise, insule securizate, inventându-și o faună și o floră proprie, în contextul în care originalele fuseseră distruse.

Atât în țara ultimelor lucruri, cât și în *Oryx și Crake* reflectă raporturile pe care le întrețin narațiunile tensiunii apocaliptice cu o formă de nostalgie (aceeași care duce la anihilarea lui Winston în *O mie nouă sute optzeci și patru*). Nostalgia, în aceste contexte de creare a spațiului, rezultă din impulsul de a menține, de a crea spații semnificative. Eșecul memoriei, în acest context, se traduce printr-o civilizație care deprinde, încet, discursul diseminării spațiale, al locurilor abandonate și al realității ultimative.

Spațiile urbane sunt spații care indică o propensiune spre distopic, spre ștergerea memoriei prezentului într-un spațiu indiferent, aidoma istoriei care ar putea să îl anime. În fapt, calificând drept „distopică” o lume (reală sau fictivă) dominată de un principiu al răului, presupunem că discursul care asumă descrierea sau punerea ei în pagină „ca atare” are la bază o

intenție comparativă în măsură să chestioneze raporturile dintre un „înainte“ (cel mai adesea obturat, obstrucționat, scos din arhivele discursului oficial, devenit, așadar, material subversiv) și un „acum“ deteriorat, corupt, indezirabil. Consecința acestei antinomii inevitabile este investirea lumii „dinainte“ cu potențialitățile, accețiunile, promisiunile niciodată împlinite ale unui paradis pierdut. M. Keith Booker vede în literatura distopică o formă de dialog sceptic cu viziunile utopice făcută imposibile de circumstanțele istorice ale modernității și modernității târzii. „Pe scurt“, scrie acesta, „literatura distopică este în mod specific literatura care se situează în opoziție cu gândirea utopică, avertizând împotriva consecințelor negative ale unui utopianism militant“<sup>373</sup>. Ficțiuni relatate prin prisma unui narator-personaj, fundamentate, așadar, pe ceea ce este propria sa experiență, distopiile se disting de genul utopic prin atenția acordată verosimilității detaliilor. Mesajul lor submers este, în fapt, acela că, deși situate sub zodia convenției ficționalității, elementele care construiesc rama traumatizantă, negativă, a acestor narațiuni ar putea lesne trece în registrul non-ficționalului. Funcția lor este una declarat preventivă.

În aceste condiții, unul dintre efectele secundare ale adoptării acestei perspective ține de modul în care contrastul distopic-utopic este transpus de pe scara valorilor social-politice promovate pe planul temporalității înțelese istoric și particular. „Locul mai bun“ nu este regăsibil într-un viitor consacrat progresului, ci într-un trecut privit prin lentilele subiective ale nostalgiei. „Iată trecutul la care cineva din viitor tânjește să se întoarcă“, acesta pare a fi, la nivelul receptării individuale, paradoxul pe care marșează logica modelului

---

373 M. Keith Booker, *Distopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 3: „Briefly, distopian literature is specifically that literature which situates itself in direct opposition to utopian thought, warning against the potential negative consequences of arrant utopianism“.

distopic. Dacă utopiile promovează, în general, societăți perfecte ale viitorului, tematica distopică se orientează înspre imperfecțiunile prezentului, investindu-le cu proprietatea de mărci ale umanității. Critica lor nu se îndreaptă înspre ceea ce este, ci înspre ceea ce ar putea fi, ca rezultat al unei serii de mutații ce ar putea surveni în profilul, în ADN-ul lumii actuale.

Astfel, nostalgia retrospectivă cu care autorii de distopii tratează elemente pe care le privim, în lumea reală, ca fiind „de la sine înțelese“, inutile, prolixie chiar (ciocolata, de pildă, în romanul lui Orwell), ține nu de o dislocare spațială, ci de o reinventare identitară la nivel colectiv.

Asocierea dintre sentimentul distopic și sentimentul dislocării identitare este una mai degrabă instabilă, pusă sub semnul întrebării, la granița dintre asumare sentimentalistă și ironie. Nostalgia a fost și este, în continuare, citită ca o manifestare kitsch a memoriei, drept cea mai comodă formă de dezvinovățire a istoriei, o maladie rușinoasă. Critica formulată la adresa nostalgiei ține de natura sa etică. După cum remarcă Sean Scanlan, „nostalgia este un termen suplimentar în sens derridean. Problema se pune dacă ea este un surogat sau un substitut al memoriei, al istoriei sau al uitării. Ca și uitarea, nostalgia are proprietatea de a se îndepărta de ceea ce este adevărat, istoric sau precis, motiv pentru care multe dintre criticile finalului de secol XX o descriu în termeni de eroare sau evaziune“<sup>374</sup>. Lectorul se întreabă, așadar, dacă, infuzate de o notă puternică de nostalgie, aceste texte urmăresc sublinierea trăsăturilor negative ale lumii pe care o descriu sau, pur și simplu, o tendință specifică de conotare

---

374 Sean Scanlan, „Nostalgia: Introduction“, *Iowa Journal Of Cultural Studies*, nr. 5, 2010: „Nostalgia is a supplementary term in the Derridean sense, but is it a replacement or a substitute for the important terms that inform it: memory or history or forgetting? Paul Ricoeur says that forgetting remains the disturbing threat that lurks in the background of the phenomenology of memory and the epistemology of history“.

utopică a trecutului pierdut. Avem de-a face, deci, cu o provocare privind credibilitatea naratorilor de distopii.

Cu toate acestea, scrie Sean Scanlan, „în critica actuală, nostalgia privită ca avertisment, ca marcă peiorativă a anumitor schimbări istorice, îi face loc nostalgiei într-o accepțiune mai angajată, ambivalentă“, astfel că, „ipostaziată ca narațiune care servește unei mai atente observații privind modul efectiv în care funcționează memoria“, nostalgia nu mai are nuanța superficială de reacție la o carență. Acum, ea este privită ca to ehnică de provocare a unei reacții secundă<sup>375</sup>. În fond, despre această dublă reacție pe care o stârnește seducția arhivei, a trecutului înregistrabil, vorbesc „mărturiile“ din *infernuri* ca, de pildă, cele din *Noi* (Evgheni Zamiatin), *1984* (George Orwell), *În țara ultimelor lucruri* (Paul Auster), *Oryx și Crake* (Margaret Atwood), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury) sau *Po-vestirea cameristei* (Margaret Atwood). Pentru a justifica în plus perspectiva adoptată aici, trebuie menționat faptul că înainte de aceste cartografieri ficționale ale iadului, și, implicit, ale unor forme de paradisiac re-lecturat ca atare, nostalgia a fost boala unui altfel de infern: războiul.

Una dintre sintagmele cheie propuse de analizele sociologice întreprinse în direcția găsirii unei explicații unui paradis care „nu a fost“ este „the way we never were“, definită de Stephanie Coontz în studiul ei despre „capcana nostalgică“ în structura familiilor americane. Ca o concluzie, există și în distopii o supradimensionare a ceea ce nu a fost, o dorință de întoarcere la ceva nelocalizabil. Făcând apel la etimologia termenului de

375 *Ibidem*: „Like forgetting, nostalgia also has the property of meandering away from the truthful, historical, or the precise, which is why many late twentieth-century critiques describe it as connoting a mistake or an evasion. In current criticism, however, nostalgia as warning, as pejorative marker of certain historical changes, has given way to nostalgia as a more ambivalent, more engaged, critical frame. Now, nostalgia may be a style or design or narrative that serves to comment on how memory works. Rather than an end reaction to yearning, it is understood as a technique for provoking a secondary reaction“.

distopie, acesta indică, în fapt, un loc rău, iar desemnarea sa ca atare presupune amintirea sau recunoașterea unui loc mai bun prohibit. Edward S. Casey scria în *Remembering: A Phenomenological Study* că „una dintre cele mai elocvente mărturii privind extraordinara încărcătură memorială a locurilor este regășibilă în nostalgie“, întrucât natura umană înclină spre a tânji după locuri semnificative la nivel emoțional, inaccesibile-inaccesabile în momentul prezent. „Suntem îndurerăți (*algos*) din cauza unei întoarceri acasă (*nostos*) care nu mai este posibilă“<sup>376</sup>. S-a spus despre narațiunile postapocaliptice ale secolului XXI că amintesc, întrucâtva, de estetica ruinelor romantice, reluând temele acestora. Negocierile spațiale din distopii leagă, am putea spune, conștiința augmentată a personajelor cu privire la un „aici și acum“ negativ și nostalgia lor, ca maladie a spiritului nemulțumit de pierderea datelor experimentabile ale trecutului.

---

376 Edward S. Casey, *op. cit.*, p. 201: „One of the most eloquent testimonies to place's extraordinary memorability is found in nostalgia. We are nostalgic primarily about particular places that have been emotionally significant“.