

Capitolul II

Julian Barnes și literatura fragilității

Etica subiectului în roman

În roman, criza sfârșitului de secol XX a fost una a sistemelor de referință. Nimic nou nu se întâmpla (sau inventa) în afara „discursului teoretic”¹, fapt care a dus la devalorizarea romanului ca discurs cultural, narațiunile fiind reduse la statul de text sau sistem de semne². În acest peisaj anarhic, dezbaterile despre etica subiectului în roman au fost suspendate în favoarea abordărilor teoretice care dezamblau textele, chiar dacă adevărata structură teoretică reiese mai clar din roman decât din discursul metacritic asupra acestuia.

Barnes e unul dintre scriitorii care se încrede prea puțin în discursul teoretic care anticipează schimbările la nivelul discursului românesc, dar el e interesat de modul în care subiectul uman poate fi reconfigurat în narațiune, prin recuperarea unei voci vulnerabile și a unei legături intersubiective fragile care redeschide dialogul despre rolul

1. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 218.

2. *Ibid.*, p. 103. „Textul primar” numit înainte „Literatură” e lipsit de context.

celuilalt. Scriitorul a publicat până în prezent mai multe romane considerate a fi canonice, printre care *Papagalul lui Flaubert*¹, *O istorie a lumii în 10 capitole și ½*, *Anglia, Anglia*², *Nimicul de temut*³, *Sentimentul unui sfârșit*⁴ sau *Niveluri de viață*⁵, precum și romane polițiste sub pseudonimul de Dan Kavanagh. Mai mult decât alți prozatori, Barnes e interesat de metamorfozele subiectului în roman și de dezbaterile etice pe care literatura le poate prilejui.

Chiar dacă romanele de început ale autorului sunt încadrate deseori de teoreticieni în curentul narațiunilor postmoderne, această apartenență parțială a narațiunilor e insuficientă pentru a cataloga proza lui Barnes ca postmodernistă. Dialectica și etica subiectului nu își găsesc locul în acest sistem de gândire, nici nu include preocuparea prozatorului pentru contexte ontologice. În romanele de început, vulnerabilitatea vocii individului, filosofia dubiilor, estetica certitudinilor și substratul etic sunt „sufocate” de aspectul formal al romanelor, de inovația stilistică și estetică, și de aceea, fragilitatea acestor romane e ușor de ignorat de cititori. Dar nici chiar formula ficțională a acestor

1. Julian Barnes, *Papagalul lui Flaubert*, traducere de Virgil Stanciu, București, Editura Nemira, 2014 [1984].

2. Idem, *Anglia, Anglia*, traducere de Mihai Miroiu, București, Editura Nemira, 2011.

3. Idem, *Nimicul de temut*, traducere de Mihai Miroiu, București, Editura Nemira, 2009.

4. Idem, *Sentimentul unui sfârșit*, traducere de Radu Paraschivescu, București, Editura Nemira, 2012.

5. Idem, *Niveluri de viață*, traducere de Radu Paraschivescu, București, Editura Nemira, 2014.

narațiuni nu se încadrează, pe de-a întregul, în categoria romanelor postmoderne, așa cum sunt definite acestea în critica de specialitate.

Confesiunea expresivă din *O istorie a lumii în 10 capitole și ½*

Fragilitatea subiectului și afectele traversează teritoriul mai mult sau mai puțin eterogen al romanului contemporan. În *O istorie a lumii în 10 capitole și ½*, un text postmodern de manual ar spune criticii literari, apare un fragment confesiv atipic din punct de vedere stilistic și afectiv. Această confesiune inedită din jumătatea de capitol (*Paranteză*) destabilizează structura ficțiunii lui Barnes și logica universurilor postmoderne ca narațiuni ale lejerității. *Paranteză* are o structură narativă diferită de celelalte capitole care intră în istoria oficială a lumii (ficționale), întrucât e un fragment confesiv despre iubire și credință, două teme tratate cu ironie până atunci de narator(i), dar nu și în acest capitol. Istoriile ficționale sunt puse sub semnul pluriperspectivismului și al divertismentului, dar ruptura e provocată tocmai de confesiunea din *Paranteză* care „atacă” detașarea cititorului de până atunci:

Cartea prezintă, de asemenea, o varietate de registre stilistice și combină versiuni contradictorii, voci narative și focalizări, fiecare capitol propunând naratori diferiți și puncte de vedere

noi asupra istoriei și povestirilor, creând astfel o polifonie dinamică, cea a istoriei înseși.¹

Cele zece capitole deconstruiesc istoria oficială a lumii și legitimează punctul de vedere potrivit căruia istoria nu e altceva decât ficțiune. Partiturile narative postmoderne pot fi analizate prin diferite modele interpretative fiindcă au un construct stilistic unitar. Cu toate acestea, multe dintre ele își pierd suflul deoarece narațiunea ajunge deseori într-o zonă de redundanță stilistică. Totuși, romanul prilejuiește o gamă teoretică variată de abordări critice postmoderne. Spre exemplu, versiunea biblică a potopului lui Noe e resemantizată din punctul de vedere clandestin al unor carii care spun lucruri esențiale despre natura umană, construct care pare a fi doar o ficțiune utilă. Oamenii, afirmă cariile, sunt inconstanți și predispuși schimbărilor, de aceea ei trebuie priviți cu neîncredere.

În ficțiunea lui Barnes, istoria e doar o (altă) formă de improvizație care depinde de puntea observațională a naratorului. Separarea dintre animalele spurcate și cele nespurcate (din primul capitol) este rescrisă în cel de-al doilea capitol unde oamenii iau locul animalelor. În capitolul *Musafirii*, gruparea teroristă Tunetul Negru îi sechestrează pe turiștii de pe vaporul Santa Euphemia și îi omoară

1. Vanessa Gugnery, *The Fiction of Julian Barnes*, Palgrave Macmillan, 2006, p. 62: „The book also presents a variety of stylistic registers, and mixes contradictory versions, narrative voices and focalisations as each chapter proposes new narrators and points of view on history and stories, thus producing a dynamic polyphony which is that of history”. [tr. n].

pe cei considerați „mai vinovați” în funcție de țara de origine, oamenii fiind supuși unei selecții naturale ad-hoc care amintește de selecția de pe arca lui Noe. Franklin Hughes, unul dintre pasageri, e nevoit să țină un discurs care să justifice asasinarea anumitor oameni de pe vas, dar nu și a altora. El se amăgește că alegerea lui e corectă din punct de vedere moral, căci el speră să își salveze iubita. Doar că discursul său, chiar și în circumstanțele morale eronate stabilite de Franklin însuși, nu poate fi justificat de iubirea pentru partenera lui, o relație care trebuie privită cu neîncredere, atât timp cât „Franklin se îndrăgostea superficial de câteva ori pe an”¹.

În capitolul al treilea, *Războaiele religioase*, adevărul istoric e relativizat și convingerile individului par să depindă doar de tabăra în care el se află, nu de certitudini sau valori morale. Personajele participă la dezbateri în care se implică superficial și aduc doar argumente care trebuie să fie convingătoare, fără să conteze dacă ele sunt crezute sau nu de cel care le folosește. Dar confesiunea vulnerabilă din jumătatea de capitol bruiază logica celorlalte povestiri și propune un nivel diferit de autenticitate în roman, un adevăr pe jumătate în afara discursului ficțional, care ajunge în zona scriiturii (auto)biografice. Acest pasaj narativ poate fi înțeles ca o fisură în arhitectura ficțională de până atunci, o nepotrivire care nu încheie istoria neoficială a lumii, ci o deschide spre alte posibilități. În *Paranteză*, cititorul intră în contact cu o voce

1. *Ibid.*, p. 54.

confesivă care reușește să recupereze (parțial) expresivitatea afectivă a confesiunii literare:

Să vă spun ceva despre ea [...] Stă întinsă pe o parte, cu spatele la mine. Nu văd pe întuneric, însă e suficient să-i simt răsuflarea ușoară ca să fiu în stare să-i trasez harta corpului. Când e fericită, doarme ore-n șir în aceeași poziție [...] Noaptea noastre nu seamănă între ele.¹

Această confesiune a apropierii stă sub semnul fragilității deoarece provine dintr-un spațiu intim; istoria subiectivă din începutul jumătății de capitol are o stilistică diferită de celelalte narațiuni și un grad de autenticitate distinct. Prin urmare, postura critică ironică e anulată, cel puțin temporar, datorită vulnerabilității vocii confesive, ceea ce face ca această confesiune minoră să fie greu de contextualizat, abordat și teoretizat. Dar confesiunea își pierde treptat gradul de autenticitate de vreme ce naratorul nu își asumă, până la capăt, fragilitatea confesiunii, banalitatea descrierii și eventualele acuze de patetism. El se retrage în teritoriul mai sigur al dezbaterii eseistice în care adevărul despre iubire și credință trebuie demonstrat sau justificat într-un discurs argumentativ:

Cum ar trebui să reacționeze cititorii la acest lucru? Ar trebui să îl ia în serios, pentru că Barnes vrea asta. [...] [Jumătatea de capitol] are menirea de a submina relativismul postmodern

1. Julian Barnes, *O istorie a lumii în 10 capitole și ½*, p. 298.

la care tind argumentele istoriei; dacă oamenii spun adevărul atunci când iubesc, atunci există un adevăr care poate fi spus.¹

Dar incipitul sentimental al jumătății de capitol trebuie luat în serios fiindcă detașarea obiectivă de până atunci se transformă în apropiere subiectivă, printr-un artificiu stilistic care izolează confesiunea naratorului într-un spațiu domestic minor, impunând un grad diferit de autenticitate în relativismul postmodern de până atunci. Dacă istoria lumii e doar o versiune ficțională asupra unor evenimente și poate fi interpretată oricum, confesiunea ca istorie particulară a subiectului se bazează pe estetica afectivă care stă la baza constructului discursiv. Însă turnura afectivă din incipitul jumătății de capitol, asumarea fragilității și stilistica banalității sunt abandonate de narator și narațiunea ajunge în același punct al speculației conceptuale. Prin urmare, se poate vorbi de o opoziție între ficționalizarea istoriei ca interpretare și autenticitatea afectului în căutarea unui adevăr subiectiv. Eșecul parțial al confesiunii acestui narator inedit e provocat de suprapunerea viziunii argumentative peste o narațiune expresiv-descriptivă, prin recuperarea stilisticii eseistice. Confesiunea nemediată e urmată de justificarea și

1. Merritt Moseley, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, University of South Carolina Press, 1998, pp. 122-123: „How are readers to take it? They should take it seriously, for Barnes means it.[...] It works to undermine the postmodernist relativism to which the arguments about history tend; if people tell the truth when they are in love, then there is truth to tell.” [tr. n.].

contextualizarea iubirii într-un cadru istoric sau filosofic limitat. Cu toate acestea, vocea care apare în *Paranteză* imprimă romanului o notă afectivă inedită care devine o marcă expresivă în romanele fragilității publicate ulterior de Barnes. Jumătatea de capitol nu constituie o istorie diferită, fiindcă narațiunea cade în aceeași capcană a argumentului logic care nu se potrivește funcției expresive a confesiunii. În *Paranteză*, deschiderea spre zona argumentativă a prozei anulează autenticitatea expresiei subiective, dar apariția acestei voci vulnerabile dezbină, fie și temporar, structura ficțională speculativă a romanului.

Dintr-un anumit punct de vedere, romanul e o arhivă din interiorul căreia poți sustrage orice fel de premise și interpretări care se adună sub auspiciile „orice-ului” postmodern. Naratorii multipli deconstruiesc adevărul obiectiv al istoriei și propun un subiect tematic instabil, în timp ce naratorul confesiunii creează o poetică a recunoașterii și un intersubiect fragil autentic. Confesiunea nemediată a naratorului din *Paranteză* creează o singură zonă de stabilitate afectivă, printr-o micro-narațiune care nu deconstruiește, ci reconstruiește o certitudine a emoției și un adevăr posibil într-o lume (sau istorie) a ruinelor. Jumătatea de capitol nu rămâne în zona expresiv-descriptivă a narațiunii și urmează, în cele din urmă, același traseu al experimentului stilistic de până atunci. Eroarea constă în amestecul discursurilor și în nevoia de autojustificare a unui narator copleșit de gândirea argumentativă:

Toți romancierii știu că arta lor purcede prin abordare indirectă [...] Cu toate acestea, câteodată e normal ca romancierul să se arate nemulțumit de oblicitatea ficțiunii. În jumătatea de jos a înmormântării contelui de Orgaz de El Greco, expusă la Toledo, există un șir de oameni uscățivi și abătuți care jelesc. Se uită încoace și încolo, într-o durere conformă momentului. Unul singur privește direct în afara tabloului și ne fixează cu un ochi întunecat și ironic.¹

Naratorul abandonează confesiunea cu un grad zero de ficționalitate când el înțelege că discursul său nu este suficient de convingător. Prin urmare, el justifică importanța iubirii prin ipostazele care apar în poezie, filosofie și antologii universale. Iar afectul e conceptualizat și trecut prin toate repererele posibile: logice, istorice, circumstanțiale, fără ca naratorul să ajungă la o concluzie, fiindcă în realitatea obiectivă a lumii, istoria iubirii e inutilă: „Tertulian a spus despre credință că era adevărată fiindcă era imposibilă. Poate că dragostea este esențială fiindcă este inutilă”². Apropierea și afecțiunea mărturisite „între paranteze”, așadar suspendate, sunt inutile pentru gândirea argumentativă, dar nu și pentru dimensiunea afectivă. În cele din urmă, confesiunea vulnerabilă trasează granițele unei micro-istorii subiective care semnaleză fazele incipiente ale literaturii fragilității la Barnes:

1. Julian Barnes, *O istorie a lumii în 10 capitole și ½*, p. 301.

2. *Ibid.*, p. 315.

Însă vă pot zice de ce să iubiți. Fiindcă istoria lumii, care se oprește în dreptul jumătății de casă a dragostei doar ca s-o distrugă cu buldozerul și s-o prefacă în moloz, e ridicolă fără ea. Istoria lumii dobândește o suficiență brutală în absența dragostei.¹

Fragmentul reprodus anulează temporar versiunile istoriei de până atunci, pentru că dragostea și adevărul pot apărea în aceeași frază, fără să fie atacate sau ironizate. *Paranteză* e jumătatea de capitol esențială pentru istoria subiectului uman în literatură: „Istoria lumii? Doar voci ale căror ecouri se aud în întuneric; imagini care ard câteva secole și apoi se pierd; povești, povești vechi, care par uneori să se suprapună; verigi bizare, conexiuni nepotrivite.”².

Istoriile ficționale care se succed fără sens sunt utile deoarece demonstrează adaptabilitatea nesfârșită a argumentului și nesiguranța pluralismului interpretativ. În schimb, confesiunea fragilă e o micro-istorie subiectivă afectivă care nu poate fi schimbată. În umbra excursului asupra iubirii apare ideea capitulării în fața unui adevăr incontestabil. Acest adevăr nu mai poate fi justificat prin argumente și demonstrații, ci el poate fi redat printr-o confesiune expresivă bazată pe certitudine personală și nu pe adevărul istoriei, cel de pe urmă fiind mai ușor de distorsionat și demontat.

1. *Ibid.*, p. 321.

2. *Ibid.*, pp. 324-325.

Dintr-un anumit punct de vedere, romanul fragilității nu mai e scris într-o logică argumentativă a ficțiunii, ci expresivă, afectivă și descriptivă, aspecte ale ficțiunii mai puțin valorificate în narațiunile de secol XX.

Subiectul uman între incertitudine și certitudine în *Anglia, Anglia*

Anglia, Anglia (1998) adună mai multe trăsături specifice unui text postmodern și de cele mai multe ori romanul e analizat ca metaficțiune istoriografică sau ca satiră politică la adresa Angliei moderne. Această abordare teoretică poate fi justificată dacă interpretarea se oprește asupra simulacrului¹ sau a realității-copie, argument valabil pentru cel de-al doilea capitol („*Anglia, Anglia*”). Dar discursul românesc atinge, în primul rând, probleme de etică ce debusolează cititorul, trăsături care amintesc de un fond arhaic al romanului ca discurs ficțional despre condiția individului. Din punctul acesta de vedere, romanul poate fi înțeles și ca o narațiune a reabilitării subiectului în proza lui Barnes.

La nivel tematic, romanul urmărește destinul Marthei Cochrane dintr-o copilărie neclară (capitolul „*Anglia*”) la vârsta adultă din capitolul „*Anglia, Anglia*”, până la o vârstă înaintată,

1. Jean Baudrillard, *Simulacre și simulare*, traducere de Sebastian Big, Cluj-Napoca, Editura IDEA Design & Print Editură, colecția „Panopticon”, 2008.

nedefinită, în care se întrezărește o posibilă întoarcere a unui sine angoasant (capitolul „Albionul”). Contrapunctic, un alt fir narativ urmărește istoria Angliei într-un parc tematic de distracții pe o insulă utopică, o realitate de tip simulacru, instabilă din punct de vedere ontologic. Mirajul realității distopice se destramă odată cu renunțarea Marthei și a celorlalte personaje la rolurile care le-au fost încredințate de Jack Pitman, antreprenorul care vrea să creeze o copie mai reală decât originalul, prin construirea unui parc de distracții unde oamenii pot intra în contact, fără vreun efort, cu istoria Angliei. Într-un fals prim plan apare și un discurs secundar legat de construirea identității englezești care amintește de o farsă cvasi-shakespeareiană. Dar chiar și actorii angajați pentru un anumit rol în parcul de distracții acționează subversiv prin ieșiri și renunțări la rolurile care le-au fost desemnate, astfel că proiectul lui Pitman pare un eșec încă de început. În contextul reconstituirii istorice, cei mai mulți dintre indivizii care vin pe insulă renunță la vechea Anglie pentru a se muta într-o „minunată nouă realitate”.

Pitman construiește un parc de distracții pentru turiștii din întreaga lume care vor să cunoască istoria recentă sau îndepărtată a Angliei, dar proiectul lui eșuează din cauza instabilității organice a indivizilor care nu pot fi convinși să respecte, decât parțial, regulile simulacrului. Ideea de identitate colectivă e falsă, iar aceste convingeri identitare naționale sunt deconstruite:

Anglia, Anglia (1998) se concentrează aproape exclusiv asupra subiectului. Tot ce se întâmplă și fiecare individ din roman sunt o falsificare, deseori o caricatură a unei memorii incerte și a unor născociri nostalgice [...]. Fondul englezesc este o iluzie goală.¹

Conceptul identității naționale e o iluzie care nu depășește statutul de farsă ironizată încă de la început de personaje, pentru că așa-zisul hiperspațiu e anulat de fiecare eroare umană asumată sau neașteptată a actorilor de pe insulă. Participanții la farsă nu își respectă rolul pe care fiecare dintre ei a fost angajat să îl joace, trădând gesturi autentice care aparțin unui fond personal autentic, care nu poate fi modificat.

Martha e cinicul de serviciu, dar ea nu își asumă acest rol până la capăt, fiindcă ea nu crede în proiect. În aceeași postură se regăsesc și Paul, doctor Max sau Mark Polo, cei responsabili cu implementarea copiei mai reale decât originalul. Ieșirile lor din rol sunt similare ieșirilor din rol ale bufonilor din comediile lui Shakespeare, ieșiri care anulează farsa și ascund o dimensiune existențialistă tensionată, dar și un substrat etic al romanului într-o

1. Richard Bradford, "Julian Barnes's *England, England*" (pp. 92-102) în Sebastian Groes, Peter Childs (ed.), *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives*, Continuum International Publishing Grup, 2011, p. 93: „*England, England* (1998) addresses itself almost exclusively to its subject. Everything and every individual in the novel is a falsification, often a caricature, of questionable memories and nostalgic contrivances [...]. Englishness is an empty illusion”. [tr. n.]

arhitectură narativă fals postmodernă. Textul nu propune o etică ori un model al lumii ca simulacru, ci deconstruiește posibilitatea cooptării individului într-o astfel de inițiativă. La polul opus, unii dintre angajații de pe insulă renunță la identitatea proprie în favoarea rolului pe care îl joacă, simulând, la nivel ficțional, premisa conform căreia copia poate fi mai reală decât originalul.

Însă atunci când în hiperrealitate intervin moartea, promiscuitatea sau eroarea umană (legată de afectele participanților la farsă), veridicitatea sistemului și probabilitatea funcționării sale sunt demistificate. Instabilitatea organică a indivizilor distruge farsa. În teorie, hiperrealitatea mai reală decât realul poate exista, dar în țesătura complexă a afectelor (și a vieții), această teorie nu poate fi susținută din cauza angoaselor personajelor și a erorilor omenești care îi caracterizează. Martha posedă toate trăsăturile personajelor postmoderne care atacă, distrug și ironizează într-o lume lipsită de repere. Cu toate acestea, istoria ei se traduce printr-o narațiune identitară cu o concluzie diferită de lejeritatea unui text postmodern, fiindcă destinul Marthei e plin de neliniști, angoase și dubii. Așadar, firele narrative ale romanului nu pot fi forțate într-o schemă a relativizării, chiar dacă prima reacție a cititorului e neîncrederea în fața pierderii certitudinilor și a reperelor istorice sau morale.

Proiectul lui Pitman e o zonă narativă a rui-nelor și umbrelor care creează o lume inautentică a siguranțelor. În timp ce, universul

afectiv al Marthei e populat de ruine și umbre ale nesiguranței sincere. Formarea identității pentru Martha pornește de la nesiguranța primelor amintiri percepute de personaj ca false sau mincinoase. Așadar, istoria subiectului e legată de un fond afectiv primar. Nesiguranța memoriei presupune o doză de neîncredere asociată oricărei încercări de înțelegere, prin rememorarea și ficționalizarea propriului trecut. Romanul începe cu o întrebare simplă: „Care e prima ta amintire?”, la care răspunsul e unul singur: „Nu-mi aduc aminte”¹. Înainte de a ajunge în punctul cheie al narațiunii, rolul amintirilor e spulberat și restaurat în procesul ficționalizării. Justificarea răspunsului depășește contextul slab al incertitudinii memoriei, dar acest aspect e devoalat de narator doar în finalul primului capitol.

În logica internă a textului, subiectivitatea precedă universalitatea sau identitatea colectivă: „Martha Cochrane avea să trăiască o viață lungă și în toți anii acestei existențe nu va întâlni nicio dată o primă amintire care să nu fie, după părerea ei, o minciună. De aceea mințea și ea”². Primul lucru pe care Martha și-l amintește e asamblarea unui puzzle al Angliei împreună cu mama sa. Dar această amintire e o distorsiune voită a adevărului pe care ea și-l amintește, dar căruia nu vrea să-i dea importanță. Chiar și într-o istorie a pierderii certitudinilor, nuanțele melancolice ale discursului confesiv trădează trăirile autentice ale

1. Julian Barnes, *Anglia, Anglia*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10.

personajelor: „Aceste amintiri, chiar și false, nu erau mai puțin neadevărate”¹. Astfel, naratorul gradează nivelurile de adevăr și autenticitate, de aceea câteva procente sunt mai importante decât nimic, iar confirmarea unui adevăr prin reflectarea în celălalt conferă un grad mai pronunțat de autenticitate amintirilor.

Sistemul de referință al lumilor ficționale imaginate de Barnes nu este al perechii copie (simulacru), respectiv original, nici al adevărului opus minciunii, ci e un context narativ al referințelor întotdeauna incomplete și al procentelor pe care cititorul se bazează. Certitudinea amintirilor adevărate presupune confirmarea lor prin recurență sau rememorarea din partea celui care își amintește același lucru alături de tine, chiar dacă viziunile celor care își amintesc nu sunt identice. Alteori, adevărul se traduce prin persistența senzației unei amintiri particulare care revine în mintea individului. De pildă, Martha își amintește cum ascundea în fiecare zi piesele de puzzle între scaunele autobuzului care o ducea la școală, își amintește cum a aruncat marea din puzzle și cutia cu piese la gunoi: „...și uneori nu mai aveai nici asta, ci doar imaginea remanentă, ștearsă, a emoțiilor stârnite de astfel de evenimente”². Dar afectele care rămân în urma amintirilor false sau adevărate sunt importante pentru ea, căci ele sunt un rest al unor trăiri autentice.

Într-o anumită măsură, istoria Marthei prefigurează istoria Angliei și anunță lipsurile proiectului

1. *Ibid.*, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 13.

de pe Insula Wight, a parcului de distracții. Deși unele amintiri sunt false sau imaginate, afectele care rămân în memoria individului sunt autentice. Chiar și atunci când Martha e conștientă că se amăgește alegând să facă parte din realitatea de pe insulă, un afect melancolic bântuie narațiunea: „Astfel, chiar dacă admiteai toate astea, percepând impuritatea memoriei și alterarea sistemului memoriei, în parte tot mai credeai în lucrul acela autentic – da, lucrul – pe care îl numeai amintire”¹. Memoria se bazează pe argumente, demonstrații și confirmări, în timp ce amintirea e doar varianta afectivă a memoriei. Pentru individ, distincția clară între amintirile false și cele adevărate e de multe ori imposibilă, dar importanța acestor amintiri se transmite, în cele din urmă, la nivel afectiv prin recurența și persistența lor în memorie.

În biografia ficțională a personajului central sunt evidențiate cinismul defensiv și necredința Marthei chiar și prin rugăciunile rostite de ea care par a fi blasfemii: „*Tată Mare, carele ești în cețuri/ Sleiască-se numele tău/ Vie grădinăria ta...*”². Dar necredința ei nu poate exista fără credință sau certitudine, într-un sistem de referință compus din două unități aflate în opoziție. De aceea, discursul religios nu e unul ateist, ci e confesiunea unui credincios a cărui căutare a eșuat, dar care mai speră că va găsi ceva în care se poate încrede: „Martha nu știa de ce, de data aceasta, adusese cu ea flori. Ar fi trebuit să țină minte că nu mai există vase în

1. *Ibid.*, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 21.

care să le poată pune, nici apă. Le așază pe altar, se întoarse pe călcâie și se lăsa stângaci în prima strană”¹. Prin gesturile minore, dar semnificative din punct de vedere afectiv, Martha renunță treptat la hiperrealitatea de pe insulă. Acestea sunt primele semne că farsa se destramă pentru ea. Gesturile inexplicabile ale Marthei, din punct de vedere logic sau rațional, aparțin esteticii certitudinii ca adevăr care nu trebuie demonstrat. În romanul lui Barnes apare această poetică a gestului² ca rest dubitativ sau afectiv al subiectului, dar și o estetică a fragilității individului care nu își poate justifica, de fiecare dată, acțiunile sau gândurile.

Romanele publicate de Barnes spre finalul secolului XX conturează o istorie incipientă a unui subiect fragil, mult mai bine individualizat în romanele de după anul două mii ale autorului. Gestul sau atingerea sunt rezultatul unei alegeri personale care nu poate fi inclusă în logica determinărilor comunitare, sociale sau politice, fiind o acțiune minoră ce nu poate fi explicată sau justificată în totalitate într-un sistem de gândire cauzală³, așa cum ilustra Vilém Flusser. De aceea, comportamentul Marthei trebuie înțeles și prin această poetică a gestului care trădează o interioritate activă, care se reflectă în celălalt. Femeia face un gest inexplicabil și duce flori în biserică, un regret care

1. *Ibid.*, p. 305.

2. Vilém Flusser, *Gestures*, traducere în engleză de Nancy Ann Roth, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

3. *Ibid.*, p. 2 (gestul ca mișcare a trupului pentru care nu există nicio explicație suficient de convingătoare din punct de vedere cauzal).

anunță schimbarea și sonata neliniștii din finalul romanului. Ea crede chiar și atunci când toate acțiunile sale demonstrează contrariul.

În cele din urmă, Martha decide să plece de pe insulă după ce discută cu două personaje atipice pentru lumea simulacrului. Ea poartă un dialog cvasi-socratic cu doctorul Johnson, personajul care refuză să mai participe la farsă fiindcă trecuse printr-un moment de depresie, un alt gest inexplicabil într-o lume a còpiilor. Aflată în căutarea unei certitudini în universul simulacru, Martha se întâlnește și cu doctorul Max, opusul său moral, care o ajută să înțeleagă că a găsit deja răspunsul pe care îl căuta, chiar dacă ea nu a știut cum să definească această căutare: „Ce caut? Nu știu. Poate recunoașterea faptului că, în ciuda aparențelor, viața are capacitatea de a fi serioasă. Care mie mi-a scăpat”¹. Apariția acestui context ontologic grav e ironizată intraficcional de criticile celorlalți participanți la farsă, care caută o explicație pentru gesturile femeii: „Mai bine, Martha. Mult mai bine. Doar dacă n-ai vrut să spui că ai hotărât să pornești în căutarea lui Dumnezeu ca modalitate de a evita antidepresivele”². În viziunea doctorului Max, fostul cinism al femeii e înlocuit de o formă de sentimentalism, dar ea refuză această interpretare cauzală sau psihologică: „Nu sunt sentimentală. Dimpotrivă. Vreau să spun că viața e mai serioasă și mai bună și mai ușor de îndurat, chiar dacă rămâne într-un

1. Julian Barnes, *Anglia, Anglia*, p. 328.

2. *Ibid.*, p. 329.

context arbitrar și crud, chiar dacă legile ei sunt false și nedrepte”¹.

Chiar dacă lumea din afara simulacrului e imperfectă, ea o preferă pe cea din urmă: „Doctorul Max nu credea în mântuire, însă poate că ea credea, sperând că o va putea găsi printre ruinele unui alt sistem de izbăvire, mai măreț, dar aruncat la gunoi”². În lumea pe care o părăsește, ea face un ultim gest: „Așeză florile pe altar și le luă pe cele de săptămâna trecută, uscate și fragile. Trase, cu un efort, ușa grea după ea, dar nu o încuie, în eventualitatea că mai erau și alții. Căci a ta e grădina, și plivirea, și culegerea...”³. Toate aceste gesturi autentice apar într-o lume care nu e niciodată pe de-a întregul o realitate de tip simulacru. Aceste acțiuni sunt aparent greu de înțeles în acest cadru ontologic, dar gesturile Marthei pot fi interpretate ca aparținând unui personaj care restaurează treptat contextul etic al universului ficțional.

Proiectul lui Pitman (copia mai reală decât originalul) demonstrează cum aproape totul poate fi reprodus, falsificat și copiat, mai puțin existența individului. Din instabilitatea organică a omului și din erorile lui reiese importanța alegerilor personale. De aceea, Martha nu ar trebui inclusă cu prea multă ușurință în tipologia personajului postmodern, de vreme ce romanul fragil pare mai apropiat de nivelurile de viață și de un substrat etic al literaturii decât de lejeritatea și ironia ficțiunilor

1. *Ibidem*.

2. *Ibid.*, p. 328.

3. *Ibid.*, p. 303.

postmoderniste. Metafiecțiunea de pe insulă e construită liniar prin expuneri și deconspirări specifice simulacrului, în timp ce aria afectivă a textului e plină de acțiunile stranii (pentru o lume fără sens) ale personajelor. Dar tocmai această formulă narativă a insatisfacției afective e transferată într-o etică tare a subiectului în romanele viitoare ale prozatorului britanic. Fragilitatea personajelor și gesturile inexplicabile încredințate literaturii trădează moștenirea umanistă a romanelor lui Barnes.

Moștenirea umanistă, fluxul de afecte și momentele de certitudine pot fi observate în tot mai multe narațiuni fragile de la începutul secolului XXI, prin restaurarea unui spațiu domestic sau relațional în care nu mai apare nicio urmă a lejerității și relativismului postmodern.

Discursuri ontologice și momente de certitudine

Barnes e un scriitor de „esență umanistă”, remarca Joyce Carol Oates¹. De aceea, el poate fi inclus într-o categorie aparte a scriitorilor pre-post-moderni²; în ciuda viziunilor contradictorii sau plurale pe care autorul le are asupra istoriei, esența romanelor sale e legată de umanitate.

1. Joyce Carol Oates, „But Noah Was Not a Nice Man”, *The New York Times*, octombrie 1989, <http://www.nytimes.com/1989/10/01/books/but-noah-was-not-a-nice-man.html?pagewanted=all>, accesat 13 iunie 2015.

2. *Ibid.*: „a man to whom ideas are quite clearly crucial: a quintessential humanist, it would seem, of the pre-post-modernist species.” [tr. n.].

Supra-personajul din proza lui Barnes e individul surprins în diferite contexte ontologice.

Anglia, Anglia, capitolul intermediar care dezvoltă scenariul metafictional în romanul cu același nume al lui Barnes, nu reprezintă punctul tensional al romanului, fiind doar istoria unui simulacru eșuat care funcționează în teorie, nu în practica vieții. Mirajul lumii ca simulacru e mai ademenitor, inițial, decât vechea realitate, dar acest construct nu e la fel de convingător pe cât este noua etică a subiectului fundamentată pe o poetică a gesturilor, dificil de atacat sau deconstruit. Insula lui Pitman e locul unde turiștii se pot întâlni cu Shakespeare sau cu familia regală, unde ei pot vizita atracțiile turistice într-o singură zi sau pot vorbi cu Samuel Johnson, așadar noua Anglie funcționează ca un mic stat Disneyland. Dar nimic din structura lumii simulacru nu rezistă. Dezbaterea despre realitatea-simulacru pornește de la ceea ce Pitman le semnala angajaților săi:

Sunteți, desigur, reali pentru voi înșivă, dar nu așa se judecă lucrurile la cel mai înalt nivel. Răspunsul meu ar fi că nu. Din nefericire. Și mă veți ierta pentru sinceritate, dar v-aș putea înlocui oricând cu niște surogate, cu niște... simulacre, mai rapid decât l-aș putea vinde pe iubitul meu Brâncuși.¹

În mod surprinzător, în realitatea de tip simulacru apar și relații de iubire. Dragostea față de Martha îi oferă lui Paul, partenerul său de pe insulă,

1. Julian Barnes, *Anglia, Anglia...*, p. 48.

o realitate afectivă stabilă într-o lume lipsită de repere: „Dragostea pentru Martha făcuse lucrurile reale”¹. Dar atingerile celor doi sunt mecanice și intimitatea lor e caracterizată de o oarecare repetitivitate fără adâncime și afect. În cele din urmă, pseudo-relația celor doi e pusă sub semnul simulacului, mai ales din cauza renunțării Marthei la idilă. Însă chiar și în această legătură de falsă iubire (de tip simulacru), Paul „simte” o emoție autentică de ură sau dezgust atunci când e părăsit: „M-ai făcut să-l trădez pe Sir Jack, iar acum mă trădezi, la rândul tău. Neiubindu-mă. Sau neiubindu-mă destul. Sau neținând la mine. Ai făcut ca lucrurile să pară reale. Dar numai o vreme. Acum ne întoarcem la ce era înainte”². Dar adevărul neclar al celor mulți „unii spuneau” e negat de Martha care își redobândește independența, întorcându-se în vechea realitate, o lume a ruinelor. Presupunerile celorlalți sunt anulate de ceea ce Martha percepe ca autentic într-un moment de certitudine personală. Pentru ea, ceva real și autentic se poate naște chiar și într-o lume inautentică:

Acum îi rețineau atenția doar fețele copiilor, care exprimau o încredere în realitate atât de hotărâtă, dar și atât de complexă. Nu ajunseseră, după părerea ei, la vârsta lipsei de credință, ci doar la vârsta mirării; astfel, chiar și atunci când nu credeau, tot credeau.³

1. *Ibid.*, p. 146.

2. *Ibid.*, p. 285.

3. *Ibid.*, Fluxul afectiv al construcției și deconstrucției certitudinilor se continuă printr-o trecere de la general la particular, într-o istorie a subiectului păstrat în amintirea celorlalți: „Unii

Martha recunoaște mirarea genuină a copiilor (de pe insulă) ca opusul credinței și non-credinței, o etapă importantă în formarea identității în copilărie, când nu contează ce e adevărat sau fals, ci doar intensitatea emoției: „Realitatea precisă a trecutului Marthei e la fel de inaccesibilă pe cât este Anglia locuitorilor sau turiștilor care o vizitează”¹. Dar această concluzie nu împinge romanul într-o zonă a relativismului, ci într-o arie a dubiilor și întrebărilor. Mai poate fi certitudinea inventată sau recuperată? E posibil ca deconstrucția să fie urmată de reconstrucție? Pot fi reluate dialogurile etice?

Finalul primului capitol, ignorat de critici, oferă o altă viziune asupra eticii subiectului și a rolului jucat de personajul central în narațiune. Dubiile Marthei prefigurează o estetică a fragilității asumată de Barnes cu mai multă fermitate în romanele viitoare: firescul unui destin monoton al individului surprins în romanul *Privind soarele în față*², o existență nespectaculoasă plină de nesiguranță redată în *Nimicul de temut*, un text despre memorie, amintire și uitare. Dar acest pasaj din *Anglia*, *Anglia* debusolează cititorul și include o cheie de lectură importantă pentru înțelegerea inutilității simulacrului în realitatea cotidiană. În mod evident, simulacrul e un construct

spuneau că ai fi real doar dacă te vede cineva; alții că ai fi real doar dacă apari într-o carte; alții că ai fi real doar dacă în tine cred suficient de mulți oameni (pp. 368-369).

1. Frederick M. Holmes, *Julian Barnes*, Palgrave Macmillan, 2008, p. 96: „The full reality of Martha’s own past is as inaccessible as England’s is to its residents and visitors”. [tr. n.].

2. Julian Barnes, *Privind soarele în față*, traducere de Mihai Moroiu, București, Editura Nemira, 2011.

imatur și greu de implementat în practica vieții. Motivul necredinței și al ironiei Marthei are legătură cu plecarea tatălui, un adevăr care ajunge să fie clarificat atunci când cei doi se reîntâlnesc. Redau aici un fragment extins de dialog pentru că e important în demersul demonstrației:

— Când ai plecat, aveai Nottinghamshire în buzunar.

— Mi s-a părut mie că asta ai spus [...] În timp ce rostea asta, simți stânjeneala; nu îi era rușine, dar parcă își dezvelea prea mult din suflet.

— Aveai obiceiul să iei câte o piesă și să o ascunzi în buzunar, pe urmă să o găsești. Când ai plecat, ai luat cu tine Nottinghamshire. Nu-ți aduci aminte? El clătină din cap.

— Îți plăceau jocurile de puzzle? Presupun că toți copiii sunt morți după ele. Și Richard la fel. O vreme cel puțin. Avea unul incredibil de complicat, îmi amintesc, cu nori sau așa ceva, nici nu știai cum vine până nu făceai jumătate din el...

— Nu-ți amintești?

O privi.

— Chiar nu îți amintești deloc?

Pentru asta avea să îl considere întotdeauna vinovat. Trecuse de douăzeci și cinci de ani și avea să înainteze și mai mult în vârstă, cu mult mai mult decât douăzeci și cinci de ani și avea să fie pe picioarele ei; dar pentru asta îl va considera întotdeauna vinovat.¹

1. Julian Barnes, *Anglia, Anglia*, pp. 38-39.

Pasajul confesiv demonstrează neîncrederea în memorie și atașamentul pentru amintire al Marthei. Ea nu dă crezare primei amintiri pe care o are cu tatăl său, fiindcă el nu își amintește la rândul lui legătura pe care a avut-o cu fiica sa. În acest fel, jocul atestării eșuează într-un punct tensional în definirea Marthei ca individ, cea care va ajunge să ignore importanța amintirilor viitoare. În mod atipic, atestarea subiectului pornește de la privirea celuilalt, nu de la constructul interiorității. Tensiunea identitară se adună în relația cu celălalt, de vreme ce doar tatăl poate confirma autenticitatea unor amintiri și legătura specială pe care Martha și-o amintește. Dar părintele înlocuiește amintirile lor cu cele pe care le avusese alături de fiul său Richard, un aspect care declanșează tristețea și cinismul Marthei. Phil nu își amintește contextul particular din copilăria Marthei și ignoră o amintire importantă pentru ea, la fel cum el nu își amintește circumstanțele părăsirii familiei dincolo de motivele sale personale. Tensiunea crește atunci când el nu își amintește că Marthei îi plăcea să facă puzzle-uri. După ce cadrul subiectiv e anulat, apoi cel biografic desconsiderat, subiectul e transformat într-un număr oarecare: „toți copii sunt morți după ele”. Pentru ca gestul tatălui să fie imposibil de iertat, cadrul intim între cei doi e înlocuit de o copie (în viziunea Marthei): fratele vitreg care făcea la rândul său puzzle-uri complicate.

Martha mărturisește că nu își poate ierta tatăl deoarece el a uitat acele momente de apropiere importante pentru ea, nu fiindcă el ar fi părăsit-o.

În această micro-ficțiune domestică subzistă logica lumii simulacru care nu atinge același grad de complexitate afectivă. „Îți amintești” e întrebarea care anulează metaficțiunea istoriografică și realitatea de tip simulacru ale cărei principii sunt aruncate în zona farsei și satirei. Fiindcă Phil nu își amintește alături de ea, Martha își pierde certitudinile. Această primă dezamăgire afectează încrederea și importanța pe care tânăra avea să o atribuie amintirilor sale viitoare.

Relativismul memoriei e confirmat din punct de vedere speculativ prin farsa de pe insula Wight. Dar căutarea unor certitudini nu e o farsă pentru personajul central. Cercetarea Marthei eșuează întrucât ea nu găsește un altul în care să se încreadă pe insulă sau în vechea lume. Din această cauză, personajul părăsește insula și se retrage într-o realitate imperfectă, a normalității și banalității pe care o preferă. În romanele viitoare ale lui Barnes, legătura intersubiectivă și etica subiectului sunt reabilitate ca *prezență*, nu ca *absență*, așa cum apar în *Anglia, Anglia*.

Filosofia certitudinilor la Ludwig Wittgenstein

Înainte de morții sale, Wittgenstein a adunat într-un caiet mai multe însemnări care aveau să fie publicate în cartea *Despre certitudine*¹. Acest manus-

1. Ludwig Wittgenstein, *Despre certitudine*, traducere de Ion Giurgea în colaborare cu Mircea Flonta, București, Humanitas, 2012.

cris oferă câteva răspunsuri unor dileme filosofice, prin adaptarea întrebărilor speculative la contexte de viață, în care certitudinea și îndoiala nu pot exista una fără cealaltă, dar nici concomitent. Filosoful austriac critică scepticismul și idealismul sau un anumit tip de filosofie speculativă care ignoră gândirea cotidianului. Deoarece anumite incertitudini, dileme și interogații pot fi plasate în contextul situațiilor de viață¹ sau într-un cadru relațional restrâns și rezolvate, așadar ele pot fi scoase din generalitatea speculației teoretice. Acest model de gândire oferă o altă variantă de înțelegere a filosofiei, diferită de cea abstractă și speculativă. Unele dintre întrebările fără răspuns ar putea fi rezolvate prin limitarea contextului general la situații sau probleme particulare de viață. Totodată, pentru ca îndoiala să fie posibilă trebuie să existe, implicit, și certitudini pentru individ, întrucât îndoiala apare ca incertitudine a ceva ce acesta știe deja: „Cine nu este sigur de niciun fapt, nu poate fi sigur nici de sensul vorbelor sale”².

Aceleași idei pot fi aplicate și în interpretarea teoretică a narațiunii lui Barnes, fiindcă în romanul *Anglia*, *Anglia* momentele de certitudine pot fi măsurate, definite și urmărite prin evoluții și eșecuri. În rămășițele gesturilor participanților la farsă, în renunțările la rol, în îndoială și căutarea sensului are loc pentru Martha o întoarcere la vechea realitate, chiar dacă aceasta este doar o lume a ruinelor: „Barnes, prin intermediul Marthei,

1. *Ibid.*, p. 15.

2. *Ibid.*, p. 62.

pune un punct final procesiunii golirii, confuziei și disperării și arată că momentele de certitudine, cu atât mai puternice pe cât sunt de concise, sunt posibile”¹.

Problematica subiectului lipsit de adâncime e tratată subversiv de un realist-sentimentalist precum e Barnes încă din anii nouăzeci ai secolului trecut, înainte ca romanul afectiv, marile narațiuni și etica autenticității subiectului să redevină puncte cheie în preocupările romancierilor și ale teoreticienilor de astăzi. Experimentul stilistic al prozatorului personalizează și caricaturizează ideea de hiperrealitate care se diluează spre finalul romanului, dar momentele de certitudine și incertitudine, regretele și gesturile autentice rămân elemente definitorii și categorii esențiale pentru poetica afectivității pe care narațiunea o creează. Prin reliefarea acestor circumstanțe afective, metaficțiunea istoriografică apare ca farsă pentru cititor, într-un roman care ascunde fragilitatea subiectului uman în însăși stilistica postmodernă.

1. Richard Bradford, “Julian Barnes’s England, England” (pp. 92-102) în Sebastian Groes, Peter Childs (ed.), *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives...*, p. 95: „Barnes, via Martha, stops the farcical procession of emptiness, confusion and despair and indicates that moments of certainty, all the more powerful for their brevity, are possible.” [tr. n.].

Cartezianism, subiect și sinele ca univoc

Sebastian Groes și Peter Childs singularizează o înțelepciune a incertitudinii¹ în proza lui Barnes, care nu se transformă în relativism moral sau etic. Pe linia aceluiași argument, se poate discuta de o estetică a incertitudinii în romanele scriitorului britanic. Dar pentru ca această estetică să nu se transforme în relativism e nevoie de zone compensatorii de încredere și stabilitate în universul ficțional. Expunerea și reabilitarea subiectului într-o zonă zero a ficțiunii nu pot fi înțelese decât prin filtrul noii sincerități și a ficțiunii ca expresie narativă a intersubiectivității fragile. În dezbaterile actuale, rolul romanului ca discurs cultural e important atât timp cât acesta surprinde adevăruri „riguroase”, explică Barnes: „Când sunt întrebat ce face Romanul, prefer să răspund: povestește minciuni minunate, atrăgătoare, care cuprind adevăruri riguroase, exacte”². Prozatul pare interesat să experimenteze cu forma romanului³ și să

1. Sebastian Groes, Peter Childs (ed), *op. cit.*, p. 7.

2. Julian Barnes, *Nimicul de temut*, p. 108.

3. Sebastian Groes, Peter Childs, *op. cit.*, p. 6. Peter Childs consideră că nevoia lui Barnes de a experimenta cu forma și limitele romanului nu e o trăsătură a unui scriitor postmodern, ci a unui scriitor influențat de gândirea continentală, în continuarea scriitorilor moderni de la Cervantes încolo, ca Richardson, Sterne, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Proust, Kafka, Joyce, Musil sau Broch, autori care au influențat și modificat discursul românesc.

depășească granițele ficțiunii înspre un discurs afectiv ne-cartografiat care poate fi inclus într-o estetică a incertitudinii, atât timp cât nivelurile de ficțiune și non-ficțiune sunt deseori inversate în scriitura sa.

În confesiunea din romanul *Nimicul de temut* anumite elemente biografice pot fi recunoscute cu ușurință de cititor, dar aceste caracteristici ale textului nu transformă romanul într-o carte de memorii. Așa cum finalul autoreflexiv nu transformă cartea autobiografică în roman ficțional doar pentru că naratorul se joacă cu „sfârșitul”, mai exact cu modul în care cuvântul sfârșit atestă finalul definitiv al cărții. De altfel, cuvântul „sfârșit” apare pentru prima dată în finalul unei cărți scrise de Barnes, cel care, în mod obișnuit, notează doar inițialele, locul și anul când a terminat cartea.

Romanul are un „sfârșit suficient de irevocabil” pentru cititorul care va citi cartea peste un an, zece ani sau o sută de ani. Iar narațiunea are un al doilea sfârșit ipotetic de vreme ce naratorul descrie pierderile cu care subiectul modern se confruntă. Mai degrabă decât o carte de memorii, *Nimicul de temut* e un manual de dialectică a finalurilor, în care naratorul recunoaște atât angoasa în fața morții, cât și o stare de neliniște provocată de proximitatea altor sfârșituri, cum ar fi încheierea epocii Gutenberg și dispariția cărții tipărite. Dar acesta mărturisește că narațiunea nu e „autobiografia”¹ lui oficială: „Apropo, aici nu e

1. Julian Barnes, *Nimicul de temut*, p. 52.

vorba de *autobiografia mea*, și nici nu sunt în căutarea părinților mei”¹. În mod deloc surprinzător, datele autobiografice și informațiile din roman pot fi verificate și dovedite ca adevărate sau false, dar aceste aspecte ale ficțiunii nu sunt atât de importante. Nu contează dacă istoriile s-au întâmplat sau nu în realitate, ori cum s-au întâmplat. În schimb, sunt mai importante povara discursului despre dialectica memoriei, decalogul amintirii imperfecte și angoasa individului în fața finalurilor definitive. Nu informațiile sunt relevante, ci câmpul imaterial al gesturilor și certitudinilor depozitate în roman, precum și modulațiile vocii confesive în fața sfârșiturilor „definitive”.

Pe de altă parte, un fel de agnosticism identitar poate fi observat în narațiune, întrucât naratorul nu se poate încrede în credință sau în propriile amintiri. Barnes amintește de cazul jurnalistului John Diamond, care a scris o rubrică în care înregistra schimbările prin care a trecut ca pacient diagnosticat cu cancer în fază terminală. În această împrejurare, confesiunea nu trebuie citită ca *ficțiune*. Iar cititorul care ar face acest lucru ar deforma intenția autorului: „Deși – cum să spun – un critic literar rigid ar fi putut obiecta că povestirii i-a lipsit densitatea, spre sfârșit”². În rubrica publicată de Diamond, cititorul sau criticul nu mai poate căuta densitatea prozei ficționale. Aceeași observație e valabilă și în cazul particular al romanului *Nimicul de temut*, o proză construită pe niveluri de autenticitate ce fluctuează

1. *Ibid.*, p. 58.

2. *Ibid.*, p. 146.

între incertitudinea memoriei și certitudinea afectului și a amintirii. Chiar dacă autenticitatea ficțiunii a fost contestată de critici, fragilitatea subiectului și incertitudinea individului amintesc faptul că cititorul continuă să aibă încredere în autenticitatea literaturii, tocmai prin apariția acestor voci fragile atipice, așa cum este cea din *Nimicul de temut*. În roman, Barnes creează un decalog al neliniștilor și angoaselor unui subiect activ folosindu-se de principiile afectivității literare:

Mă tem de sondă și de targă, de trupul plin de secreții și de creierul în ruină. Mă tem de soarta lui Chabrier/Ravel, mă tem să uit cine am fost și ce am făcut. Stravinski, ajuns la o vârstă foarte înaintată, se gândea poate la sfârșitul lui, atunci când își chema, din camera sa, soția sau menajera. „Ce ai nevoie?” era întreat. „Să mă asigure cineva că exist.”, răspundea el. Iar confirmarea putea fi o strângere de mână, un sărut sau un disc preferat.¹

Dar fragilitatea nu aparține doar autorului. Ea e transferată cititorului, care e îndemnat să găsească o nouă interpretare afectivă și subiectivă într-o narațiune care propune diferite niveluri de „realitate” și „ficțiune”: „Dar romancierul (din nou eu) este mai puțin interesat de natura exactă a acelu adevăr, cât mai degrabă de natura celor care cred, de felul în care își păstrează credințele și de urzeala spațiului dintre narațiunile care intră în concurență”².

1. *Ibid.*, pp. 187-188.

2. *Ibid.*, p. 315.

Romanul confesiv și mărturisirea religioasă

La începutul noului mileniu, confesiunea ficțională e înțeleasă de cititor ca o narațiune autentică, iar discursul afectiv din romanul fragilității menține un context relațional specific confesiunii religioase. Aceasta din urmă a influențat confesiunea ficțională, de vreme ce rămășițele mărturisirii religioase sunt asimilate și în literatură odată cu abolirea confesiunii obligatorii în Anglia, la jumătatea secolului al XVI-lea¹. Confesiunea în fața preotului, ca practică religioasă, e însușită de scriitori ca tehnică literară în roman, unde caracterul ficțional al textului nu presupune identificarea cu personajul. Narațiunea confesivă urmărește o formă de detașare din partea cititorului nevoit să înțeleagă motivațiile personajului.

Unul dintre primele romane care se desprind de ideea de confesiune religioasă sau discurs despre sine e *Pamela sau virtutea răsplătită*², consideră Paul D. Stegner. Spre deosebire de romanele confe-

1. Paul D. Stegner, *Confession and Memory in Early Modern English Literature: Penitential Remains*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, p. 3. Confesiunea anuală obligatorie a fost abolită de Biserica Catolică în 1548.

2. Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740, ebook, <http://www.gutenberg.org/files/6124/6124-h/6124-h.htm>, accesat iunie 2016, în românește, *Pamela sau virtutea răsplătită*, traducere de Adina M. Arsenescu, București, Editura Minerva, 1987.

sive de până atunci construite în jurul ideii de sine și izbăvire, romanul lui Richardson adună laolaltă mai multe voci care nu cer identificare din partea cititorului, ci empatie și afect, respingere și detașare. În cazul acestui roman, confesiunea nu e înțeleasă ca un act necesar, căci apare ideea unei destăinuirii voluntare a individului în fața celuilalt.

În Evul Mediu, confesiunea era obligatorie în Anglia și avea un rol coercitiv pentru individ, dar și un rol consolator pentru oameni¹, adeseori ignorat în dezbaterile actuale despre semnificația confesiunii religioase. Practica presupunea salvarea sufletului prin confesiune, căință și ispășire, dar și consolarea sau o formă de împăcare a omului cu sine însuși și cu acțiunile sale din trecut. Același rol consolator al literaturii apare și în romanul fragilității înrudit cu romanul confesiv, o ficțiune care nu ar trebui inclusă în panopticonul de narațiuni recente de tipul „mărturisește tot”. Narațiunile fragilității oferă o nouă estetică literară confesiunii ficționale prin reabilitarea subiectului, a dialogului și a afectului. Această ipostază a romanului fragilității e diferită de viziunea anti-sentimentalistă specifică narațiunilor de secol XX, când romanul devine un discurs cultural al elitelor.

În prezent, confesiunea e privită cu reticență și verificată *ca și cum* ar trebui inclusă, la rândul său, într-o demonstrație argumentativă, fiindcă în epoca modernă individul are nevoie de dovezi și argumente pentru orice tip de discurs. Modernitatea a deschis epoca științelor și a dubiului care au

1. Paul D. Stegner, *op. cit.*, pp. 9-11.

ajuns să se impună ca normă în societate. E interesant de observat cum la începutul secolului XXI, știința ocupă un loc similar bisericii din perioada Evului Mediu, când clerul deținea adevărul unic. În contemporaneitate, știința deține acel adevăr în care individul se poate încrede. Dar literatura iese din acest cerc al științelor exacte și nu singularizează „adevăruri” științifice, într-un discurs non-argumentativ, cel puțin nu direct.

Astăzi, individul e învățat să accepte adevărul cercetării științifice, așa cum se întâmpla în Evul Mediu cu adevărul revelat al religiei, pe care prea puțini oameni îl contestau. Dar poate fi înlocuit adevărul științei cu un alt adevăr sau cu o altă certitudine? În Occident, puterea de convingere a religiei și încrederea în cutume s-au devalorizat, tradițiile religioase fiind înțelese azi ca reminiscențe naive ale unor practici retrograde. Pe de o parte, știința ne-a oferit o serie de certitudini fundamentale care nu mai pot fi contestate; pe de altă parte, dinamica internă a cercetării științifice lasă deschisă aria debaterilor și a ipotezelor. Astfel, „adevărurile” din prezentul imediat pot fi demonstrate ulterior ca fiind eronate. Prin urmare, chiar și știința conține propriile sale zone de incertitudine.

Din punctul acesta de vedere, romanul fragilității e un discurs non-argumentativ care reabilitează funcția subiectului și vulnerabilitatea sa, iar în această situație abordarea critică trebuie să ia în considerare și afectivitatea textului. *Nimicul de temut* e un roman fragil care evidențiază tocmai angoasele individului, temerile care nu pot

fi reduse la calcule și nici rezolvate rațional. Barnes construiește prin acest roman o poetică literară a sfârșiturilor și o meditație despre fluiditatea memoriei și diluarea amintirilor. De aceea, textul e dificil de inclus într-un discurs teoretic tare sau într-o tipologie literară rigidă, fiind o narațiune hibridă între memorialistică și ficțiune.

Nimicul de temut, o confesiune în descendență augustiniană

Nivelurile de ficțiune și realitate nu sunt suficiente pentru a înțelege structura romanului *Nimicul de temut* care seamănă cu o confesiune augustiniană în negativ. Certitudinea e înlocuită de incertitudinile și angoasele naratorului aflat într-un dialog cu un „cititor implicit”¹ – un aspect al romanului care amintește de *Confesiunile*² Fericitului Augustin, scrise pentru comunitatea și cetățeanul a cărui viață ar fi putut fi schimbată de învățămintele sale.

Detaliile autobiografice din romanul lui Barnes sunt mai puțin importante decât spațiul afectiv al narațiunii, un spațiu al angoaselor reflectate introspectiv, relațional și ficțional, raportate la vieți imaginare sau reale. Nu răspunsul sau

1. Termenul amintește de *cititorul implicit* al lui Iser, dar în acest context particular conceptul e îndatorat, mai degrabă, *Confesiunilor* Sfântului Augustin, în care cititorul e inclus ca actant în confesiune.

2. Sfântul Augustin, *Confesiuni*, traducere din limba latină, introducere și note de Eugen Munteanu, București, Editura Nemira, 2006.

adevărul sunt importante, ci consolarea pe care introspecția o poate avea pentru individ. Această situație destabilizează îndoiala modernă a individului: „Nu cred în Dumnezeu, dar îi simt lipsa. Așa răspund când mi se pune întrebarea”¹, printr-o confesiune care trădează starea de incertitudine a omului modern în fața unui nimic lipsit de conținut. Dacă *Confesiunile* Sfântului Augustin pornesc de la certitudinea existenței lui Dumnezeu, un adevăr axiomatic în textul augustinian, în *Nimicul de temut*, prezența divinității nu mai e o certitudine. Această nesiguranță declanșează nostalgia celui care simte lipsa lui Dumnezeu, perceput ca o „prezență” la care omul s-a raportat de-a lungul secolelor. În romanul lui Barnes, absența lui Dumnezeu e tratată cu melancolie într-o paradigmă în interiorul căreia nimic din ceea ce nu poate fi demonstrat științific nu există. Absența lui Dumnezeu nu poate fi argumentată științific, ci afectiv prin incertitudinea unui agnostic, nu a unui ateu.

Confesiunile augustiniene au fost scrise și ca o chemare sau o îndemnare spre interioritate, demonstra Charles Taylor, întrucât ele descriu interioritatea și interogativitatea spațiului lăuntric al individului². Prin legătura sa cu Dumnezeu, naratorul confesiunilor augustiniene se întoarce spre „reflexivitatea radicală”³, chiar dacă acest

1. Julian Barnes, *Nimicul de temut*, p. 7.

2. Charles Taylor, “In interiore homine”, (pp. 127-143) în Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 132.

3. *Ibid.*, p. 131: „Augustine’s turn to the self was a turn to radical reflexivity.”

procedeu introspectiv nu afectează relația cu cititorul și rolul pedagogic al textului, atât timp cât autorul confesiunii nu scrie doar pentru sine însuși. Prima parte a *Confesiunilor* e liniară și mai puțin reflexivă, iar această secțiune creează premisele pentru o formă de intersubiectivitate afectivă. A doua carte e înțesată de referințe biografice și evenimentțiale care declanșează speculația și analiza rațională a evenimentelor, dar și o anumită detașare emoțională din partea cititorului.

La fel ca în cazul confesiunilor augustinienne, *Nimicul de temut* e un roman al interogațiilor care atestă, de această dată, instabilitatea subiectului uman. Dacă la Sfântul Augustin memoria e un edificiu al certitudinilor, la Barnes memoria nu mai e o certitudine, la fel cum *nimic* nu mai ajunge să fie o certitudine demonstrabilă științific sau analitic. În pasajele de memorialistică, autobiografie și jurnal din *Nimicul de temut* sunt folosite acele instrumente narative specifice ficțiunii, potrivite pentru redarea imperfecțiunilor memoriei și înregistrării sale defectuoase, dar semnificative din punct de afectiv. Spre exemplu, atunci când bunicii naratorului își confruntă intrările în jurnal pentru aceeași zi, după zeci de ani de la consumarea evenimentelor, ei descoperă însemnări complet diferite¹ pentru aceeași zi; dar la fel de importantă pentru narator e persistența amintirilor fiecăruia, chiar dacă acestea sunt diferite. De aceea, viziunea conform căreia amintirea poate fi falsă sau adevărată e insuficientă pentru înțelegerea arhitecturii ficționale. Julian, din pos-

1. Julian Barnes, *Nimicul de temut*, p. 12.

tura de narator, se încrede în gândirea afectivă, spre deosebire de fratele său care are încredere doar în gândirea rațională, bazată pe fapte și lucruri care pot fi demonstrate: „prefer să mă amăgesc, prin urmare merg mai departe ca și cum toate amintirile mele ar fi adevărate”¹.

Chiar dacă memoria e imperfectă și ficționalizarea amintirilor e unul dintre subiectele îndelung dezbătute în arena științei, naratorul găsește un punct de stabilitate în memoria afectivă: „Fratele meu nu crede în adevărul de esență al amintirilor; eu nu cred în felul în care le colorăm”². Prin urmare, amintirile condiționează universul afectiv al subiectului și sunt adevărate prin efectul pe care îl produc, nu prin conformitatea cu evenimentele. Indiferent dacă faptele sau evenimentele pot fi verificate sau recunoscute ca adevărate, echivocul trăirilor emoționale e posibil. Astfel, în narațiune apare o tensiune nouă a naratorului. Acesta înțelege că certitudinea nu depinde de numărul ipotezelor care pot fi verificate sau de un cumul de calcule și date: „Cu toate că suntem mai informați, nu suntem deloc mai evoluți și, cu siguranță, nici mai inteligenți decât ei. Ce anume ne convinge că toată cunoașterea noastră ar fi atât de definitivă?”³. Dacă la Fericitul Augustin certitudinea e sinonimă cu credința, pentru Barnes certitudinea e însăși starea interogativă a subiectului modern uzat afectiv. Evoluția umanității e privită cu suspiciune de narator, mai ales atunci când

1. *Ibid.*, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 44.

3. *Ibid.*, p. 36.

această siguranță se construiește pe certitudini exterioare în „paradisul laic modern”:

Ne încurajăm reciproc în direcția paradisiului laic modern al realizării de sine: dezvoltarea personalității, relațiile în scopul autodefinirii, jobul și obținerea statutului social, dobândirea bunurilor materiale și a proprietăților, vacanțele în străinătate, acumularea de economii și de experiențe sexuale, abonamentul la sala de gimnastică și consumul de cultură. Toate laolaltă înseamnă fericirea, nu-i așa...nu-i așa?¹

Barnes e preocupat de densitatea vieții și de felul în care literatura poate reda istoria subiectului modern și melancolia individului, mai exact acele erori și resturi ale subiectivității care nu pot fi incluse în discursul teoretic, filosofic sau științific. Romanele de după anul două mii ale scriitorului sunt narațiuni ale întregirii sensului, istorii ficționale despre un subiect fragil ușor de ruinat sau destabilizat în epoca modernă a dubiilor.

Un alt moment important în istoria confesiunii e jucat de *Confesiunile* lui Rousseau², în care naratorul renunță la rolul consolator al confesiunii, în favoarea atestării unicității subiectului. Cartea lui Rousseau descrie singularitatea, creativitatea și independența individului care se raportează prea puțin la celălalt sau la divinitate în procesul for-

1. *Ibid.*, p. 83.

2. Jean-Jacques Rousseau, *Confesiuni*, traducere de Martinescu Pericle, București, Editura pentru Literatură, colecția „Biblioteca pentru toți”, 1986.

mării sale. Dacă la Sfântul Augustin amintirea faptelor și a evenimentelor era o certitudine, pentru Rousseau dubiile descriu imperfecțiunea memoriei și nesiguranța amintirilor. Pentru gânditorul francez, prima certitudine este cea a existenței sinelui: „eu” e pronumele care deschide narațiunea, în timp ce la Fericitul Augustin, existența lui Dumnezeu e prima certitudine a omului credincios.

Întoarcerea spre interioritate la gânditorul francez e diferită de întoarcerea augustiniană spre interioritate (dependentă de celălalt și de ideea de credință), căci la Rousseau eul e autosuficient sieși. Astfel, are loc transformarea conceptului de interioritate în noțiunea de identitate și implicit diferențiere de celălalt. În acest nou context ontologic, individul își reconfigurează lumea pe orizontală, fără să se mai raporteze la divinitate. Individul imaginat de Rousseau e autosuficient sieși, original și unic, o persoană cu totul diferită de oamenii obișnuiți, anti-eroii și personajele bolnave care apar în confesiunea literară a secolelor următoare, când confesiunea e folosită tot mai mult de scriitori în stilistica romanului. Dar o schimbare majoră în istoria confesiunii literare are loc odată cu publicarea *Însemnărilor din subterană*¹. Acest micro-roman anunță, încă din nota introductivă, că lucrurile neadevărate sau imaginate pot naște în cititor un alt adevăr decât cel descris în narațiune și o trăire autentică, chiar dacă personajele sunt fictive. În acest mod, Dostoievski conferă autenticitate și valoare de adevăr util romanului „închisurii”.

1. Feodor M. Dostoievski, *Însemnări din subterană*, traducere din limba rusă de Emil Iordache, Iași, Polirom, 2012.

Gradul zero al ficțiunii în *Niveluri de viață*

În descendență dostoievskiană, Barnes consideră că ficțiunea poate transmite adevăruri esențiale greu de înțeles de individ în viața cotidiană lipsită, uneori, de explicații. Prin urmare, confesiunea literară trebuie conceptualizată pornind de la modul în care aceasta e construită ca „relație discursivă între narator și cititor”¹, întrucât orice confesiune e narativizare de sine și împărtășire în fața celuilalt. Vocea din ultima parte a cărții *Niveluri de viață* amintește de vulnerabilitatea naratorului din jumătatea de capitol (*Paranteză*), din romanul *O istorie a lumii în 10 capitole și ½*, o instanță ficțională care își asumă fragilitatea intersubiectivă a confesiunii literare. În *Niveluri de viață*, Barnes propune o stilistică originală a afectivității literare, deoarece include un fragment biografic despre moartea soției sale în însăși stilistica ficțională a unui roman confesiv construit din trei partituri narrative distincte, dar legate între ele tocmai prin sentimentul pierderii.

În *Pierderea adâncimii*, ultima parte a romanului *Niveluri de viață*, prozatorul include, în contextul ficțional de până atunci, un episod biografic dependent de istoriile ficționale care îl preced și totodată diferit de acestea. În partitura care

1. Jo Gill (ed.), *Modern Confessional Writing. New Critical Essay*, *Routledge Studies in Twentieth-Century Literature*, London and New York, 2006, p. 4: „discursive relationship between speaker and reader” [tr.n].

conchide romanul, fragmente din stilistica și estetica ficțiunii sunt folosite pentru a „explica” și narativiza un episod traumatic care nu poate fi înțeles de celălalt altfel decât prin imaginație. Nivelul zero al ficțiunii, din această ultimă secțiune a cărții, nu trebuie interpretat doar prin efectul afectiv produs de confesiunea nemediată a naratorului care își amintește moartea soției sale¹. El trebuie asimilat de cititor prin structura inversă a romanului, un construct care nu pornește de la o realitate pe care o ficționalizează, ci de la un construct estetic pe care îl golește de artificii stilistice ale ficțiunii pentru a ajunge la viața trăită. Acest procedeu narativ dezgroapă scheletul fragil al afectivității literare, imprimând, astfel, un grad de sinceritate și autenticitate ficțiunii. Altfel spus, naratorul nu poate relata direct propria pierdere (moartea soției sale), de aceea el construiește cu ajutorul ficțiunii scenarii asemănătoare despre întâlniri și pierderi imaginare. Ulterior, Barnes se folosește de afectele din ficțiune pentru a explica, cu mai multă claritate pentru cititor, pierderea suferită în realitate, care lasă în urma ei o durere fără echivalent estetic. În romanul lui Barnes, raportul realitate-ficțiune e inversat pentru a evidenția echivocul emoțional al vieții trăite care se opune liniarității ficționale: „Pui laolaltă două lucruri care n-au mai fost puse laolaltă până acum. Și lumea se schimbă. S-ar putea ca oamenii să nu observe pentru moment,

1. Pat Kavanagh, soția lui Julian Barnes, a murit în 2008 din cauza unei tumori pe creier.

dar nu contează. Lumea s-a schimbat oricum.”¹
(*Păcatul înălțimii*), respectiv debutul celei de-a treia secțiuni confesive din realitatea care nu mai poate fi ficționalizată:

Pui laolaltă doi oameni care n-au mai fost puși laolaltă până acum. Uneori e ca la prima încercare de a fixa un balon cu hidrogen de un balon cu aer cald: preferi să te prăbușești și să arzi sau să arzi și să te prăbușești? Însă uneori merge, se creează un lucru nou și lumea se schimbă. Pe urmă, la un moment dat, mai devreme sau mai târziu, dintr-un motiv sau altul unul dintre ei e luat. Și ce e luat e mai mare decât suma a ceea ce a fost. Poate că, din punct de vedere matematic, e imposibil; dar, din punct de vedere emoțional, e posibil.²

Afectul fără echivalent (din viața trăită) nu poate fi inclus într-o demonstrație matematică și e dificil de narativizat, spre deosebire de construcțiile afectivității mult mai generoase din punct de vedere estetic din secțiunile ficționale precedente. Spre exemplu, spațiul intim descris de naratorul din ultima secțiune a romanului rămâne obscur pentru cititor în punctele cheie dezvoltate narativ (și afectiv) în povestirile precedente. În primele două povestiri, întâlnirea și sentimentul pierderii sunt ficționalizate pornind de la un context general și de la anumite evenimente pe care naratorul

1. Julian Barnes, *Niveluri de viață...*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 67.

și le imaginează. De altfel, ultima confesiune folosește fragmente din ficțiunile precedente (cum sunt prăbușirea primului balon cu aer cald și sentimentul pierderii unor personaje ficționale) pentru a explica afectele din realitate. Acestea sunt transpuse într-un discurs capabil să amplifice, pentru cititor, sentimentul „final” al pierderii redat, cu precauție, de o voce fragilă care amintește de stilistica și sinceritatea memorialisticii. Prin nivelul de ficționalitate zero din această secțiune finală, naratorul construiește gradul de autenticitate al vieții „adevărate”, o proiecție unică pe care naratorul o assemblează gradual prin comparație cu celelalte două povestiri ficționale, nu trăite.

În ultima secțiune, descrierea afectelor simțite de narator după moartea soției sale nu atinge gradul de expresivitate și minuțiozitate al descrierii din ficțiunile precedente, întrucât această confesiune cu un grad zero de ficționalitate (așadar, o secțiune care încearcă să redea o emoție greu de prelucrat estetic, una care face parte din fluxul vieții) e bazată pe intensitate afectivă și rupturi de ritm. Această partitură originală folosește detaliile din istoriile ficționale precedente (un sit arheologic-literar) pentru a descrie gesturile absente din fluxul vieții. Naratorul din ultima povestire amintește de precizia grijii unui personaj imaginar pentru soția sa, o grijă descrisă în amănunt în cronotopul ficțional. Dar lentoarea grijii unui moment ficționalizat lipsește din fluxul vieții (ca experiență singulară), unde pierderea bruscă anulează timpul lent al ficțiunii:

Mă vedeam purtându-i de grijă: ba chiar aş fi putut – chit că n-am făcut-o – să mă văd, ca Nadar, îndeplătându-i părul de pe tâmplele afa-zice şi învăţând rolul sorei medicale blânde (iar faptul că ea ar fi putut să deteste o asemenea dependenţă e irelevant). În loc de asta, din vara până-n toamna unui an au apărut neliniştea, îngrijorarea, frica, teroarea. De la diagnosticare la moarte au trecut treizeci şi şapte de zile.¹

Dacă în ficţiune sentimentul pierderii e construit estetic şi tensiunea se adună într-un cadru spaţio-temporal extins, în povestirea cu un nivel zero de ficţionalitate, confesiunea urmăreşte timpul accelerat al pierderii care fragmentează naraţiunea atât din punct de vedere afectiv, cât şi descriptiv şi expresiv. Într-o anumită măsură, confesiunea finală se limitează la un rezumat narativ prin liste de acţiuni, gesturi şi afecte care pot părea inexpresive, dar care puse în legătură cu naraţiunile ficţionale precedente dobândesc un grad diferit de autenticitate şi intensitate afectivă pentru cititor. În 2008, Barnes publica romanul *Nimicul de temut*, o carte despre dialectica finalurilor, neîncrederea în amintire şi angoasa morţii. În vara aceluiaşi an, Pat Kavanagh, soţia scriitorului, a fost diagnosticată cu o tumoare inoperabilă pe creier şi a murit 37 de zile mai târziu. Într-un scenariu obişnuit pentru proza lui Barnes, ficţiunea şi realitatea s-au suprapus într-un scenariu imposibil de imaginat în realitate.

1. *Ibid.*, p. 68.

Confesiunea cu un grad zero de ficționalitate

Sentimentul pierderii din primele două narațiuni se revarsă în confesiunea cu un grad zero de ficționalitate în care vocea nesigură a naratorului își amintește un micro-univers relațional afectiv, o lume fără istorie și timp. Primele două ficțiuni sunt contextualizate și datate temporal, în timp ce ultimul capitol propune un cadru narativ confesiv atemporal într-o proză expresivă care nu pare a fi inclusă în timpul oficial al lumii, ci suspendată în fluxul vieții:

Durerea, la fel ca moartea, e banală și unică.¹

Durerea este o afecțiune omenească, nu medicală, și chiar dacă există pastile care ne ajută să uităm de ea – și de tot restul –, nu există pastile care să o vindece.²

Durerea reconfigurează timpul – lungimea, textura și funcția lui: o zi nu înseamnă cu nimic mai mult decât următoarea și-atunci, de ce-or fi fost individualizate și botezate separat? Durerea reconfigurează și spațiul. Ai intrat într-o nouă geografie, deservită de o nouă cartografie.³

Barnes compune un teritoriu literar inedit prin intermediul confesiunii finale dependentă

1. *Ibid.*, p. 70.

2. *Ibid.*, p. 71.

3. *Ibid.*, pp. 82-83.

de instrumentele stilistice ale literaturii. În cea de pe urmă istorie despre pierdere, cititorul e avertizat că durerile nu pot fi comparate între ele în viață trăită, unde fiecare dintre dureri e diferită prin unicitatea sentimentului: „Fiindcă adevărurile în care au căzut nu doar până la genunchi, ci până la inimă, gât și creier sunt uneori imposibil de definit; sau, chiar dacă pot fi definite, sunt inexprimabile¹. Confesiunea fără echivalent ficțional rămâne un teritoriu narativ inedit prin comparație cu istoriile care o precedă. În cele din urmă, prima și a doua povestire sunt mai puțin credibile decât ultima, chiar dacă confesiunea finală decupează porțiuni descriptive și interpretări ale sentimentului pierderii din ficțiune pentru a explica acele emoții din realitate care nu pot fi descrise sau exteriorizate de narator. În mod paradoxal, durerea descrisă în ultima secțiune a romanului nu cere identificare sau empatie din partea cititorului, tocmai din cauza acestui eșec al comparației. În acest fel, viața trăită restaurată afectiv prin rememorare, un spațiu protejat de narator, e mai fragilă decât sentimentul pierderii din celelalte două povestiri. Dar intensitatea afectivă și gradul de autenticitate al secțiunii finale nu ar fi fost la fel de convingătoare dacă nu ar fi fost precedate de discursul ficțional. De aceea, romanul are o structură estetică atipică deoarece realitatea e filtrată prin intermediul ficțiunii. Dacă istoria lumii imaginare e definită de evoluții și prăbușiri, aceleași trucuri stilistice sunt insuficiente pentru înregistrarea sentimentelor care provin dintr-un spațiu afectiv intim:

1. *Ibid.*, p. 78.

Să ne uităm la noi înșine de departe, să transformăm dintr-odată subiectivul în obiectiv: iată un lucru care ne provoacă un șoc psihic. Dar cel care a pus primul două lucruri laolaltă – fie și de la o înălțime de câteva sute de metri, fie și în alb-negru, fie și doar câteva imagini ale Parisului – a fost Felix Tournachon cel cu părul de foc.¹

În fiecare dintre cele trei secțiuni ale cărții, sentimentul pierderii e reluat din perspective diferite, singura pierdere fără întoarcere fiind cea din ultima parte a romanului care punctează singurul *nivel de viață trăit*. În procesul ficționalizării, sentimentul pierderii pare un eveniment minor care trebuie depășit, întrucât timpul ficțiunii nu se comprimă, ci se continuă cu alte istorii. Acest sentiment al pierderii nu invadează sau nu blochează timpul narațiunii și spațiul parcurs de personaj, deoarece istoria personajului ficțional nu se oprește odată cu pierderea. Dar în ultima povestire, timpul non-ficțiunii se oprește și viața nu merge mai departe, cel puțin nu imediat, fiindcă spațiul se comprimă și ceva se schimbă în mod radical în viața scriitorului:

Ne furișăm printre gloanțe, cum susținea Sarah Bernhardt că se furișează printre stropii de ploaie. Dar există mereu sulița care se-nfige deodată în gât. Fiindcă fiecare poveste de iubire este o presupusă poveste de durere.²

1. *Ibid.*, p. 31. Trecerea de la o întâlnire la alta construiește aceleași granițe provizorii ale *nivelurilor de viață* și ficțiune pe care se bazează confesiunea.

2. *Ibid.*, pp. 67-68.

Acest nou nivel de verosimilitate al literaturii ilustrează concret diferențele între viața trăită și nivelul de ficțiune imaginat. Confesiunea auctorială cu un grad zero de ficționalitate creează un teritoriu literar inovator pe care sunt reprezentate insulele tristeții și traseele subterane care rămân în urma pierderii. La nivelul discursului cultural propus de roman, confesiunea auctorială finală demonstrează dependența (și nevoia) realității de ficțiune. Efectul lecturii acestei partituri e inexplicabil dincolo de constructul meticulos propus de scriitor, căci narațiunea confesivă se reflectă în istoriile alternative despre întâlnire și pierdere. Cititorul știe că în ultima confesiune există o singură versiune a pierderii, irepetabilă și definitivă. La fel ca jumătatea de capitol din *O istorie a lumii în 10 capitole și ½*, ultima parte din romanul *Niveluri de viață* e singura versiune a lumii care nu poate fi rescrisă. Fragmentul final nu poate fi inclus în tipologia non-ficțiunii fiindcă e o partitură narativă care întregește ficțiunea, adăugându-i noi forme de autenticitate și sinceritate. Constructul narativ sustrage romanul din categoria narațiunilor sentimentale, biografice și non-ficționale fiindcă apare un meta-discurs auctorial despre gradele de ficțiune și estetică literară.

În accepțiunea comună, scriitorul se inspiră din viață pentru a scrie opere ficționale, dar în cazul particular al acestui roman, naratorul se folosește de ficțiune pentru a înțelege și descrie acele emoții sau sentimente dificil de ficționalizat și împărtășit celuilalt. În ultimele secole, romanul a devenit un

fenomen global. În această perioadă, ficțiunea a avut și un rol consolator pentru cititor, deoarece ficțiunea e *mai adevărată* decât viața. În actul lecturii, cititorul ajunge la concluzii și „adevăruri” la care s-ar putea să nu ajungă în practica vieții cotidiene, de vreme ce realitatea nu are o arhitectură liniară, ci se bazează pe evenimente și acte aleatorii.

Romanul lui Barnes nu trebuie inclus în categoria confesiunilor de tipul „mărturisește tot” care au invadat literatura de azi, fiindcă naratorul protejează (și deconspiră doar parțial) spațiul intim afectiv. Dacă acesta ar fi fost expus „fără rest” privirii cititorului, romanul ar fi putut fi citit ca „literatură autobiografică” sau memorialistică (deși primele două secțiuni din cartea lui Barnes nu se încadrează în aceste tipologii literare). Dar teritoriul confesiunii literare cu un grad zero de ficționalitate nu e pe de-a întregul expus cititorului, chiar și atunci când naratorul recunoaște panica, frica și momentele de vulnerabilitate, el păstrează și ariile clarobscur ale confesiunii. Anumite gesturi particulare, cuvinte și detalii nu sunt înregistrate sau încredințate literaturii:

[...] deși îmi amintesc cu precizie lucrurile de pe urmă. Ultima carte pe care-a citit-o. Ultima piesă (ultimul film și concert, ultima operă și expoziție de artă) la care am fost împreună. Ultimul vin pe care l-a băut, ultimele haine pe care le-a cumpărat. Ultimul week-end departe de casă. Ultimul pat în care am dormit și care nu era al nostru. Ultima asta, ultima cealaltă. Ultimul lucru pe

care l-am scris și care a făcut-o să râdă. Ultimele cuvinte pe care le-a scris ea însăși: ultima dată când și-a scris numele. Ultima bucată muzicală pe care i-am pus-o s-o asculte când s-a întors acasă. Ultima ei propoziție întregă. Ultimul cuvânt rostit.¹

Dacă în partiturile ficționale naratorul s-ar fi folosit de funcția expresivă și descriptivă a limbajului pentru a potența efectul ultimelor cuvinte rostite de personajul aflat pe moarte, felul în care și-a scris numele, dacă el ar fi oferit detalii despre contextul care a făcut-o să râdă, în confesiunea cu un grad zero de ficționalitate spațiul intim și gesturile intersubiective sunt protejate și nu sunt descrise de narator. Ele rămân suspendate în spațiul privat. În acest fel, cronotopul romanului e reconfigurat prin apariția unui „timp intermediar, trecutul-prezent”² al amintirii retrăite în prezent doar ca durată și intensitate. Dacă în ficțiune există niveluri de durere și fericire, intensități construite estetic, în viața trăită durerea și sentimentul pierderii nu pot fi comparate între ele: „Ne trăim durerea în funcție de firea noastră, nu ca afecțiune medicală”³, într-un excurs literar în care sentimentul pierderii și durerea sunt afecte nedeterminate:

Bine, și cum te simți? Ca și cum ai fi căzut de la o înălțime de peste o sută de metri, conștient

1. *Ibid.*, p. 96.

2. *Ibid.*, p. 104.

3. *Ibid.*, p. 70.

în permanență, ca și cum ai fi intrat până la genunchi într-un strat de trandafiri, iar în urma impactului organele interne ți s-ar fi făcut praf și ți-ar fi țâșnit din corp.¹

Confesiunea ultimă se bazează pe un flux de afecte nedeterminate, într-un roman fragil care propune o viziune nouă asupra subiectului uman reprezentat în literatură și a ariei afective ca efect al lecturii. Viața trăită poate fi înțeleasă doar retrospectiv. Sentimentul din prezent e același pentru narator fiindcă memoria afectivă urmărește doar logica intensității și consolării, și nu logica spațială sau temporală. Din punctul acesta de vedere, romanul lui Barnes e o narațiune autentică prin banalitatea emoției descrise: „S-ar putea ca acesta să fie un tipar, vă spuneți, pe când înainte ar fi fost doar o coincidență stranie, dar până la urmă neînsemnată, în legătură cu felul cum cade fiecare dintre noi în viață”². Chiar dacă naratorul își asumă fragilitatea confesiunii cu un grad zero de ficționalitate în fața cititorului, tot el îl avertizează pe acesta că imaginația are limitele ei și că istoria sentimentelor diferă de la un individ la altul: „Durerea reconfigurează timpul [...] Durerea reconfigurează și spațiul”³, „În acest tărâm nou nu există nicio ierarhie, în afară de cea a sentimentului, a durerii”⁴, într-o nouă geografie afectivă unde intensitatea sentimentelor din realitate nu poate fi măsurată sau comparată.

1. *Ibid.*, pp. 76-77.

2. *Ibid.*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 82

4. *Ibid.*, p. 83.

Nu există un manual de instrucțiuni pentru înțelegerea și depășirea sentimentului pierderii, întrucât emoțiile din viața trăită nu pot fi examinate comparativ, ci doar cele din ficțiune pot fi înțelese și estetizate în acest mod. Indirect, confesiunea din finalul romanului lui Barnes avertizează cititorul că și el, la rândul său, nu va fi pregătit pentru sentimentul pierderii. Că nici el nu va ști cum să facă față durerii. Că și el va fi copleșit de o tristețe nouă, de o suferință pe care nu o va înțelege, de o stare adâncă de neliniște pe care nu va ști cum să o depășească, cel puțin nu imediat.