

Prezentare¹

Dragă Angelo Guglielmi, „l-aș întreba acum pe Calvino două lucruri“, scrii tu, dar în realitate sunt multe semne de întrebare, explicite sau implicite, puse de tine în legătură cu *Călătorul* meu, în articolul tău din *Alfabeta* nr. 6, intitulat chiar *Întrebări pentru Italo Calvino*. Voi încerca, pe cât pot, să-ți răspund.

Voi începe cu partea din articolul tău care nu pune întrebări, cea în care discursul tău coincide cu al meu, pentru a distinge apoi punctele în care drumurile noastre se bifurcă și încep să se îndepărteze. Tu descrii foarte fidel cartea mea și mai ales definești cu precizie cele zece tipuri de roman propuse pe rând cititorului:

„...Într-unul dintre romane, realitatea e la fel de greu de îndepărtat ca ceața; în altul, obiectele sunt prea consistente și senzuale, într-un al treilea, abordarea e în primul rând introspectivă; în altul, acționează o puternică tensiune existențială, proiectată asupra istoriei, a politicii și a acțiunii; în fine, în altul, explodează violența cea mai brutală; și apoi, într-altul, crește un sentiment insuportabil de teamă și anxietate. În fine, mai există romanul erotic-pervers, cel teluric-primordial și romanul apocaliptic.“

¹ Acest text a fost publicat de către Italo Calvino în revista *Alfabeta*, în decembrie 1979, la șase luni după apariția romanului *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*, ca răspuns la o recenzie a criticului literar Angelo Guglielmi (n.red.).

Pentru a defini aceste zece incipituri, majoritatea criticilor au căutat modele posibile sau izvoare (și, adesea, în aceste liste de autori apar nume la care eu nici nu m-am gândit, lucru care atrage atenția asupra unui câmp până acum puțin explorat: cum funcționează asociațiile mentale între texte diferite, pe ce căi un text din mintea noastră este asimilat sau alăturat altuia); tu, în schimb, urmezi ceea ce a fost procedeul meu: mi-am propus de fiecare dată o abordare stilistică și în relație cu lumea (în jurul căreia, apoi, adun în mod firesc ecourile amintirilor atâtor cărți citite), abordare definită perfect de tine, în toate cele zece cazuri.

În toate cele zece cazuri? Privind mai atent, îmi dau seama că exemplele pe care le dai sunt doar două. Există o lacună, marcată de un punct și de „Și apoi...“, care corespunde povestirii despre oglinzi (*Într-o rețea de linii ce se intersectează*), adică unui exemplu de narațiune ce tinde să se structureze ca o operație logică, o figură geometrică, sau o partidă de șah. Dacă am încerca aproximarea numelor proprii, părintele cel mai ilustru al acestui mod de a povesti ar fi Poe, și punctul de sosire cel mai deplin și actual, Borges. Între aceste două nume, îndepărtate între ele, îi putem situa pe autorii care tind să filtreze emoțiile cele mai romanești, într-o climă mentală de abstracție rafinată, garnisită adesea cu afectări erudite.

Într-o rețea de linii ce se intersectează, unicul roman uitat de tine, a fost scos în evidență (poate prea mult?) de alți critici. De ce? Pentru că, spun eu, dacă ai fi ținut cont de el, ar fi trebuit să ții cont de faptul că între formele literare ce caracterizează epoca noastră se află și opera *închisă și calculată*, în care închiderea și calculul sunt opțiuni paradoxale, care nu indică un adevăr prea încurajator (a fi complet și cu ținută), adevăr pe care propria

formă pare să-l semnifice, ci comunică senzația unei lumi precare, în suspensie, fărâmițată.

Dar, dacă tu admiti asta, trebuie să recunoști că volumul *Călătorului* în întregime răspunde în oarecare măsură acestui model (începând cu folosirea – caracteristică acestui gen – a vechiului *topos* de roman: conspirația universală, investită cu puteri incontrollabile, în manieră comico-alegorică, cel puțin de la Chesterton încoace – dirijată de un proteiform *Deus ex machina*. Personajul Marelui Mistificator, pe care tu mi-l reproșezi ca pe o găselniță prea simplă, este, în acest context, un ingredient, așa spune, aproape obligatoriu). Modelul la care mă refer are ca primă regulă a jocului pe aceea de „a fi folositor“ (sau, mai degrabă: a ne preface că e folositor, deși știm că nu este). Noțiunea de „A Fi Folositor“ este pentru tine doar o soluție comodă, deși poate fi privită ca un exercițiu acrobatic pentru a sfida – și indica – golul de dedesubt.

În fine, dacă tu n-ai fi ignorat (sau eliminat?) „romanul geometric“ de pe listă, o parte a întrebărilor și obiecțiilor tale ar fi dispărut, începând cu cea despre finalul „neconvincător“. (Te scandalizezi că eu „închei“ și te întrebi: „Să fie vorba de o neatenție a Scriitorului Nostru?“ Nu, am fost foarte atent, calculând totul, încât „sfârșitul fericit“ cel mai tradițional – căsătoria eroului și a eroinei – să închidă cercul-cadru ce cuprinde dezordinea generală.)

Cât privește discuția despre „non-finit“ – temă despre care spui multe lucruri corecte la modul literar general – așa vrea în primul rând să curățe terenul de posibile echivo-uri. Așa vrea să clarific mai ales două puncte:

1) Obiectul lecturii, aflat în centrul cărții mele, nu este atât „literarul“, cât „romanescul“, adică o procedură literară determinată – proprie narațiunii populare și de consum, dar adoptată în diferite moduri de literatura

cultă – procedură bazată în primul rând pe capacitatea de a concentra atenția asupra unei intrigii, în așteptarea a ceea ce se va întâmpla în romanul „romanesco”, întreruperea este o traumă, dar poate fi și instituționalizată (întreruperea în momentul culminant în romanele în fascicule; decuparea capitolelor; procedeul „să ne întoarcem în trecut”). Am folosit întreruperea intrigii ca motiv structural al cărții mele în acest sens precis și circumscris; ea nu atinge problematica „non-finitului” în artă și în literatură, care este altceva. Mai bine-zis, aici nu este vorba de „non-finit”, ci de „finitul întrerupt”, de „finitul al cărui sfârșit este ascuns sau ilizibil”, fie în sens literal, fie în sens metaforic. (Mi se pare că undeva spun: „trăim într-o lume de povestiri care încep și nu se sfârșesc“.)

2) E, oare, adevărat că aceste incipituri se întrerup? Unii critici (vezi Luce d'Eramo, *Manifestul*, 16 septembrie), și unii cititori cu gusturi rafinate susțin că nu: ei le consideră drept povestiri încheiate, care spun tot ce trebuiau să spună și la care nu mai este nimic de adăugat. Nu mă pronunț asupra acestui punct. Pot spune doar că inițial am vrut să creez romane întrerupte, sau să prezint lectura unor romane ce se întrerup; apoi, s-au născut texte pe care aș fi putut chiar să le public, independent, ca povestiri. (Lucru destul de natural, dat fiind că dintotdeauna am fost mai degrabă autor de povestiri decât romancier.)

Destinatarul natural și beneficiarul „romanescului” este „cititorul mediu”: de aceea, am vrut ca el să fie protagonistul *Călătorului*. Protagonist dublu, căci se scindează într-un Cititor și o Cititoare. Pe primul nu l-am caracterizat, nici nu i-am atribuit gusturi precise: ar putea fi un cititor ocazional și eclectic. Cea de-a doua are vocația cititorului, știe să-și explice așteptările și refuzurile (formulate în termeni cât mai puțin intelectuali posibil, chiar dacă – ba

chiar tocmai pentru că – limbajul intelectual se estompează în mod ireparabil în vorbirea cotidiană), sublimare a „cititoareii medii“, dar foarte mândră de rolul ei social de cititoare din pasiune dezinteresată. Este un rol social în care cred, premisa muncii mele, și nu doar a acestei cărți.

Asupra calității de beneficiar al „cititorului mediu“ ești cel mai categoric, atunci când te întrebi: „Nu cumva prin Ludmila, poate chiar în mod inconștient, Calvino întreprinde o operă de seducere (de adulare) a cititorului mediu, care este de fapt adevăratul cititor (și beneficiar) al cărții sale, împrumutându-i unele dintre calitățile extraordinare ale inegalabilei Ludmila?“

Din cele de mai sus, ceea ce nu-mi place e *poate chiar în mod inconștient*. Cum adică: în mod inconștient? Dacă i-am pus pe Cititor și pe Cititoare în centrul cărții, știam ce fac. N-am uitat nici o clipă (dat fiind că trăiesc din drepturi de autor) că cititorul este un *cumpărător*, că volumul este un obiect ce se vinde pe piață. Nu i-am respectat niciodată pe cei ce cred că pot trece cu vederea latura economică a existenței și tot ce comportă ea; în fine, dacă mă consideri seducător, treacă de la mine; adulator, tot așa; vânzător ambulant, la fel; dar dacă mă faci inconștient, atunci mă jignești! Dacă în *Călător* am vrut să prezint (printr-o alegorie) implicarea cititorului (a cititorului *obișnuit*) într-o carte care nu e niciodată cartea pe care el o așteaptă, nu am făcut decât să explicitez intenția mea conștientă și constantă, prezentă în toate cărțile mele anterioare. Aici ar începe o discuție despre sociologia lecturii (ba chiar despre politica lecturii), care ne-ar îndepărta de discutarea substanței cărții în chestiune.

Mai bine să revenim la cele două întrebări principale în jurul cărora se conturează discuția ta: 1) se poate, oare, insista asupra multiplicării eului în vederea depășirii eului?; 2) toți autorii posibili pot fi, oare, reduși la zece? (Rezum

astfel numai pro-memoria, dar, răspunzându-ți, încerc să țin seama de toată argumentarea din articolul tău).

La primul punct pot spune doar că a urmări complexitatea printr-un catalog de posibilități lingvistice diferite este un procedeu caracteristic unei mari părți din literatura secolului acestuia, începând cu romanul ce povestește o zi oarecare a unui ins din Dublin în optsprezece capitole, fiecare într-o manieră stilistică diferită.

Aceste precedente ilustre nu exclud faptul că mi-ar plăcea să obțin întotdeauna acea „stare de disponibilitate“, despre care vorbești tu, „prin care relația cu lumea se poate dezvolta nu în termeni de recunoaștere, ci sub formă de căutare“; dar, cel puțin în cartea aceasta, „forma căutării“ a fost tot cea canonică: multiplicitatea tinzând spre (sau propagându-se din) o unitate tematică de fond. Nimic deosebit de nou, din acest punct de vedere: încă în 1947, Raymond Queneau publica *Exercices de style*, în care o anecdotă de câteva rânduri era tratată în 99 de redactări diferite.

Eu am ales, ca situație tipic romanească, o schemă pe care aș putea-o enunța astfel: *un personaj masculin, care povestește la persoana întâi, ajunge să-și asume un rol care nu este al lui, într-o situație în care atracția exercitată de un personaj feminin și iminența amenințării obscure din partea unor dușmani îl implică fără scăpare*. În fond, acest nucleu narativ de bază se află în cartea mea sub forma povestirii apocrife din *O mie și una de nopți*, dar mi se pare că nici un critic (deși mulți au subliniat unitatea tematică a cărții) nu l-a relevat. Aceeași situație poate fi recunoscută în capitolele-cadru (în acest caz, criza de identitate a protagonistului vine din faptul că nu are identitate, că este un „tu“, în care oricine își poate recunoaște „eul“ său).

Aceasta este una dintre *contraintes* sau reguli ale jocului pe care mi le-am impus. Ai văzut că în fiecă „capitol-cadru“ tipul de roman ce va urma este enunțat întotdeauna de către

Cititoare. În plus, fiecare „roman“ are un titlu ce corespunde și el unei necesități, dat fiind că titlurile citite unul după altul vor constitui și ele un incipit. Titlul este întotdeauna pertinent în mod literal temei narațiunii și de aceea fiecare „roman“ se va naște din întâlnirea dintre titlu și așteptarea Cititoarei, așa cum a formulat-o ea în cursul capitolului precedent. Cele de mai sus înseamnă că privind atent, în locul „identificării în alte euri“, găsești o grilă de parcursuri obligatorii, care e adevărata mașină generativă a cărții, pe tipul de aliterații propuse de Raymond Roussel ca punct de plecare și punct de sosire în operațiile sale românești.

Ajungem astfel la întrebarea nr. 2: de ce chiar zece romane? Răspunsul este evident și îl dai chiar tu cu câteva rânduri mai înainte: „trebuia fixată o limită convențională“; puteam opta pentru douăzeci, șapte, sau șaptezeci și șapte, câte ar fi fost necesare ca să comunice ideea de multiplicitate. Dar tu îndepărtezi imediat acest răspuns: „Calvino delimitează cu prea multă știință cele zece posibilități, nedezvăluindu-și intențiile totalizante și lipsa de disponibilitate substanțială față de un joc mai incert.“

Gândindu-mă la acest lucru, îmi vine să mă întreb: „în ce bucluc m-am băgat?“ De fapt, am avut întotdeauna o anume alergie față de ideea de totalitate; nu mă recunosc în „intențiile totalizante“; și totuși, hârtia vorbește: aici eu vorbesc – sau personajul meu Silas Flannery vorbește – chiar despre „totalitate“, despre „toate cărțile posibile“. Problema le privește nu numai pe *toate*, dar și pe cele *posibile*; la asta se referă obiecția ta, dat fiind că a doua ta întrebare este reformulată imediat astfel: „crede oare Calvino... că *posibilul* coincide cu *existentul*?“ Și îmi atragi atenția foarte sugestiv „că *posibilul* nu poate fi numărat, că nu e niciodată rezultatul unei sume și că se definește mai degrabă ca un fel de linie ce se pierde; fiecare punct al ei, însă, participă la caracterul infinit al întregului“.

Pentru a încerca să ies din încurcătură, poate întrebarea pe care trebuie să mi-o pun este: de ce acele zece tipuri și nu altele? E clar că am ales cele zece tipuri de roman pentru că mi se părea că aveau mai multă semnificație pentru mine, pentru că mi se potriveau mai bine, pentru că mă distram mai mult scriindu-le. Mi se înfățișau mereu alte tipuri de roman, pe care le-aș fi putut adăuga la lista mea, dar fie nu eram sigur că voi reuși, fie nu prezentau pentru mine un interes formal destul de puternic, iar schema cărții era oricum destul de încărcată și nu voiam s-o extind. (De pildă, de câte ori nu m-am gândit: de ce eul narator trebuie să fie întotdeauna un bărbat? Și scriitura „feminină“? Dar există oare o scriitură „feminină“? S-ar putea imagina oare, pentru fiecare exemplu de roman „masculin“, un „feminin“ corespunzător?)

Să spunem atunci că în cartea mea *posibilul* nu este posibilul în absolut, ci *posibilul pentru mine*. Și nici măcar tot posibilul pentru mine; așa, de pildă, nu mă interesa să parcurg autobiografia mea literară, să rescriu tipuri de națiuni scrise deja; trebuiau să fie romane posibile, la marginea a ceea ce sunt și fac eu, realizabile printr-un salt din mine însumi, dar rămânând în limitele unui salt *posibil*.

Această definiție limitativă a muncii mele (pe care am amintit-o pentru a dezminți „intențiile totalizante“ pe care mi le atribui) ar sfârși prin a da o imagine sărăcită, dacă nu ar ține cont de un impuls în sens contrar, care a însoțit-o mereu: m-am întrebat tot timpul dacă munca pe care o făceam putea avea un sens nu numai pentru mine, ci și pentru alții. Mai ales în ultimele faze, când cartea era practic încheiată și numeroasele ei articulări obligatorii împiedicau deplasări ulterioare, am avut ideea fixă să verific dacă-i puteam justifica conceptual intriga, desfășurarea, ordinea. Am încercat diferite rezumate și scheme, exclusiv pentru clarificarea mea personală, dar nu am reușit niciodată să le rezolv sută la sută.

În acel punct, am dat manuscrisul la citit celui mai informat dintre prietenii mei, să văd dacă el reușea să mi-l explice. Mi-a spus că, după el, cartea proceda prin eliminări succesive, până la eliminarea lumii în „romanul apocaliptic“. Această idee și, în același timp, recitirea povestirii lui Borges *Apropierea de Almotasim*, m-au făcut să-mi recitesc cartea (terminată) într-un mod ce ar fi putut fi o căutare a „romanului adevărat“ și, în același timp, a atitudinii potrivite față de lume, unde orice „roman“ început și întrerupt corespundea unei soluții la care renunțasem. În această optică, romanul reprezenta (pentru mine) un fel de autobiografie inversă: romanele pe care le-aș fi putut scrie și la care renunțasem, și în același timp (pentru mine și pentru alții) un catalog indicativ de atitudini existențiale ce duc la tot atâtea căi blocate.

Prietenul cunoscător și-a amintit schema alternativelor binare, folosite de Platon în *Sofistul*, pentru a defini pescarul cu undița: de câte ori o alternativă este exclusă, cealaltă se bifurcă în două noi alternative. A fost suficient acest citat ca să mă împingă spre căutarea schemelor care, după această metodă, ar da socoteală de itinerariul conturat în carte. Îți comunic unul dintre ele, în care vei regăsi, în definirea celor zece romane, aproape mereu aceleași cuvinte pe care le-ai folosit tu.

Schema ar putea fi circulară, în sensul că ultimul segment poate fi legat de primul. Totalizant, deci? În acest sens, sigur, mi-ar plăcea să fie. Și mi-ar plăcea dacă, în granițele înșelătoare astfel trasate, ar reuși să circumscrie o zonă albă, unde să se situeze atitudinea de „nerecunoaștere“ față de lume, propusă de tine ca singura nemistificatoare, când declari că „lumea nu poate fi atestată (sau afirmată), ci doar nerecunoscută, desfăcută de sub orice tutelă, individuală sau colectivă, și restituită ireductibilității sale“.

