

Educațional

LITERATURA IRLANDEZĂ ÎN ACTUALITATE

NR. 5 2007

Retrospectivă academică

Elena Voj

Alegerea unui program masteral care se situează în vecinătatea momentului absolvirii poate ridica nu doar probleme de adecvare, alegere sau specializare, ci și aspecte psihologizante legate de prelungirea „speranței de viață” a demersului academic. Masteratul înseamnă, de aceea, atât o etapă de cercetare devenită firească în ultimul timp, cât și o așteptare în anticamera evoluției personale. Fie că e desfășurată pe parcursul unui an sau doi, după reglementările recente, masteratul reprezintă pentru unii o reală tergiversare a uceniciei intelectuale, iar pentru alții o șansă în plus, un (pen)ultim contact cu mediul universitar. Pentru prima categorie, diploma de masterat este un document ce poate fi obținut în virtutea inerției care funcționează decent până în momentul absolvirii. Pentru cea de a doua, ea reprezintă dacă nu chiar o provocare, cel puțin un efort intelectual în tranziția de la cercetarea dirijată la cea individuală. Se ridică din ce în ce mai des problematica fiabilității masteratelor din cadrul facultăților de orientare umanistă, a finalității lor în câmpul așa-zis real de muncă. Recurența unor noțiuni precum „realitate”, „pragmatism”, „orientare” creează o falie de separare între așteptările proaspătului absolvent (viitor masterand) și oferta facultăților de științe umaniste în general. Disputa dintre științele amintite deja și cele de orientare realistă este prea veche pentru a dezbate aici popularitatea acestora din urmă; ceea ce rămâne sigur este faptul că aparatul teoretic (al ambelor tipuri de științe) nu poate fi demontat definitiv în particule separate de materie pură. Departe de intenția consolidării

unui elogiu adus programului masteral în general și celui de factură filologică în particular, memoria unui proaspăt absolvent de masterat poate fi citită drept cuvânt înainte la istorisirea aproximativă a parcursului intelectual. O exemplificare în acest sens va lămuri mai bine chestiunea.

Masteratul de **Studii Irlandeze** din cadrul Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” constituie una dintre acele alegeri care ridică întrebări cu privire la destinația traseului profesional. Cei pentru care cultura irlandeză rămâne în tiparul paseistic al unor stereotipii generate de moștenirea celtică și fondul folcloric aferent vor constata cu o oarecare mirare că ele se reciclează, de fapt, în subsolul unei cercetări care are ca scop radiografierea societății și culturii irlandeze actuale, contemporane. Deloc neglijate, totuși, acestea devin apendicele unor perspective aluvionate de termeni-cheie precum: modernitate, contemporaneitate, inovație. Tradiția culturală sub umbrela căreia s-au coagulat o istorie milenară, basmul sau oralitatea este revizitată de „farmecul” istoriei recente, de romanul irlandez (anti)canonic, sau de ermetismul unui estetici străine de tranzitivitatea poveștilor cu spiriduși și inorogi. „Studiile irlandeze” devin, în acest context, studii literare, lingvistice, socio-istorice ce își propun să reparcurgă anatomia secolelor IX și XX, insistând asupra trecerii de la o estetică la alta și, de ce nu, de la o realitate la alta. Evoluția societății irlandeze este și filonul pe care sunt organizate disciplinele. Mai mult decât o privire diacronică, programa acestui masterat oferă posibilitatea revizuirii din perspectivă actuală. Reevaluarea ca metodă de investigație și cercetare este eficientă atâta timp cât ea poate fi dedusă și din analiza sincronică.

Popularitatea unui program masteral este asigurată fie de „oferta” didactică, fie de adecvarea la exigențele socio-economice post-absolvire. În cazul de față, popularitatea Studiilor Irlandeze este justificată pe de o parte de exotismul ariei culturale, iar pe de altă parte de

calitatea corpului didactic înțeleasă ca marcă de autentificare și legitimare a standardelor impuse: prof. univ. dr. Virgil Stanciu, prof. univ. dr. Liviu Cotraș, conf. univ. dr. Sanda Berce, conf. univ. dr. Adrian Radu, lect. dr. Liliana Pop, lect. dr. Rareș Moldovan, cărora li se alătură profesori irlandezi invitați să susțină cursuri modulare. Trecerea în revistă a detaliilor „tehnice” nu trebuie să omită existența unei biblioteci de profil, cu materiale ce servesc drept suport pentru cursurile predate și nu numai. Acestea din urmă propun fie cadre generale de discuție, fie particularizări. Astfel, romanul irlandez devine text joycean, iar poezia irlandeză devine opera lui Yeats. Fără a fi reduce la un simplu sinopsis ale vreunui fenomen mai amplu, cele două ilustrări garantează atât atenta selecție a materialului înaintat spre studiu, cât și nivelul dezbaterilor aferente. Spațiul irlandez și-a rafinat singur pilonii pe care se sprijină realitatea actuală, iar „studiile” pe marginea lor o refrazează și parafază în discursuri ce ies din spațiul convenției. Provocarea pe care o lansează numele unor Joyce, Beckett sau Flann O’Brien se conjugă cu suportul teoretic furnizat nu de bibliotecă neapărat, ci mai degrabă ca rezultat al colaborării dintre cadre și masteranzi. Schimbul de informație – strategie profesională și deschidere mai mult decât necesară – motivează liniile de dezvoltare individuală, dar creează precedentul unei fericite co-determinări și raportări. Fie că naște simple discuții, dezbateri sau polemici, turul și returul informațional conturează perimetrul de liber acces la repere fundamentale în cercetarea aflată în curs de desfășurare sau ulterioară. Din acest punct de vedere, masteratul de Studii Irlandeze poate lansa și relansa rampa către un stadiu următor. Intermediaritatea acestui tip de cercetare este, de regulă, un popas sigur pentru o orientare viitoare, iar în cazul de față, o participare la academismul înțeles ca negociere culturală, iar nu ca elită.

Receptarea lui William Butler Yeats

Liliana Pop

William Butler Yeats (1865-1939) reprezintă figura emblematică a poetului ce realizează receptarea poeziei de limbă engleză ca poezie a Irlandei. Performanța sa, de a-și asuma bogata moștenire poetică engleză, de la Renaștere până în contemporaneitate, modelând-o în același timp pe tematica și spiritualitatea irlandeză, i-a adus atât recunoaștere mondială, răsplătită prin Premiul Nobel (1923), cât și statura de poet național. Considerat de critica literară ca fiind cea mai importantă voce a modernității poetice de limbă engleză, poetul beneficiază, atât pe plan poetic, cât și biografic, de studiile cele mai serioase și aprofundate în spațiul anglofon. Orașelul Sligo, locul copilăriei sale, din îndepărtatul ținut Sligo, ținut prezent în opera sa poetică de la primele poezii până la testamentul poetic, a devenit de aproape cincizeci de ani locul unde se adună în fiecare vară cei ce doresc să fie parte a *școlii internaționale de vară Yeats*. Despre acest

eveniment vreau să vorbesc în cele ce urmează.

Școala de la Sligo nu este doar cadrul convențional anual pentru celebrarea unui poet. În 1959 această inițiativă a fost luată de către un grup de entuziaști și de cercetători ai operei și vieții lui Yeats, care au dorit să îl celebreze pe poet în peisajul pe care acesta l-a făcut celebru. Sintagma poet național este ea însăși problematică, însă, deoarece cadrul este Irlanda, iar poetul a fost receptat, încă de la începutul secolului al XX-lea, ca cea mai importantă voce a poeziei engleze. Yeats este, totuși, poetul care, fără să cunoască limba irlandeză, a declarat, de la început, că „subiectul [său] a devenit irlandez”. Într-adevăr, datorită lui, folclorul irlandez și toponimia sa, cultura irlandeză în general, au ieșit din marginile regionale și au devenit o prezență semnificativă a moștenirii culturale mondiale.

Școala de la Sligo nu este doar un eveniment academic anual. Formatul generos de două săptămâni adună cele mai respectate și mai respectabile nume în domeniul studiilor yeatsiene, din Irlanda, din Regatul Unit, din Statele Unite, din Canada, dar și din Japonia și din alte țări de care opera lui Yeats este legată structural. „Studentii” participanți provin din cele mai diverse categorii: studenți cu un interes general pentru literatură, doctoranzi cu un interes special pentru poezia lui Yeats, tineri poeți aspiranți veniți să își asculte uneltele, chiar și „turiști culturali”



veniți din lumea largă.

Indiferent de unde pornesc acești studenți, cu toții au beneficiat, în 2006, ca în fiecare an, de prezența celor mai străluciți specialiști în probleme yeatsiene. Formatul școlii cuprinde două conferințe în fiecare dimineață, urmate de seminarii în fiecare după-amiază, de un atelier de teatru, de recitaluri din poezia unor poeți contemporani irlandezi de primă mână, dar și a tinerilor poeți în devenire. În

vara trecută, evenimentul a fost condus de profesorul irlandez Patrick Crotty, de la Universitatea din Aberdeen, și de profesoara Maureen Murphy, de la Universitatea Hofstra, din New York.

Modelul antinomic pe care Yeats își construiește întreaga operă îi îndeamnă pe cititori (critici) să îl citească în modalități antinomice, atât la nivelul lecturii poeziilor individuale, cât și la nivelul mai complicat al receptării operei în integralitatea sa. De unde și incredibila diversitate a punctelor de vedere asupra operei. Astfel, una din cele mai importante caracteristici ale operei unui poet care s-a declarat "ultimul romantic" este faptul că pe o perioadă de o jumătate de secol a continuat să se metamorfozeze, cizelându-și fără încetare poezia în "opere complete". Străduință transformată în etică a muncii. Acest aspect al poeziei sale l-a îndemnat pe criticul Patrick Crotty la o citire atentă a producției care a demonstrat convingător că ideea de muncă îndârjită stă la baza întregii poezii yeatsiene și la nivel tematic. Prelegerea sa "Yeats și munca" a dezvăluit meșteșugarul tânăr, care și-a tematizat în mod dramatic alegerea între artă și viață, mereu conștient de destinelul său de monument viu.

"Poeziile ce rămân", sau "Ultimele poezii", cum am putea să citim titlul excursului Ednei Longley, "Making Poems Last", a oferit o subtilă incursiune în poezia târzie a poetului. Concentrându-se pe categoriile de finitudine, formă și voce, Edna Longley, reputat critic de poezie de la Universitatea Queen's din Belfast, a dezvoltat ideea structurii poetice care se transformă în prezență tematică. Spiritul de finețe al criticului a investigat dificultatea de a transforma cunoașterea în poezie de calitate; de a înclina balanța dinspre retorism înspre poezie, renunțând la apostrofare în favoarea introspecției. Ultimele poezii ale lui Yeats se dovedesc, sub lupa Ednei Longley, poezii care pot, sau poezii care nu pot să ofere un "corelativ obiectiv" pentru retorica folosită. Concluzia logică a demonstrației este că poezia de cea mai bună calitate de la sfârșitul carierei lui Yeats este cea care dramatizează facerea poeziei.

Aceste demonstrații de citire au fost urmate de mărturia oferită de "Caietele XYZ", analizate de editorul operei yeatsiene, David Holdeman, de la Universitatea din Texas. Într-o perspectivă total diferită, dar într-un spirit afin prelegerilor menționate, Margaret Kelleher, de la Universitatea Maynooth, a vorbit despre antologii și de munca de antolog a lui Yeats. Pornind de la entuziasmul inițial pentru reconstruirea autenticității tradiției, Yeats a creat el însuși antologii de poezie irlandeză. Spiritul acestor antologii se direcționează înspre: antologia ca recensământ; ca o hartă, respectiv ca o geografie critică; antologia ca muzeu, deci ca o istorie. Spre sfârșitul vieții, antologul Yeats, tot mai conștient de necesitatea unei autocunoașteri delfice, a refuzat să fie el însuși inclus în antologii ale poeziei irlandeze. Probabil motivul acestui refuz îl constituia propria conștiință a valorii, ca cel mai important poet de limbă engleză, dincolo de hotarele Irlandei.

În primul deceniu al secolului al XX-lea viața lui Yeats se complica, iar frământările sale erotice ajung să fie matrița povestirilor celtice pe care le redescoperează. Ceea ce salvează această poezie autoreferențială ca operă literară este spiritul renesanțist de "sprezatura" așa cum este el identificat de critică, și redescoperit de investigația profesoarei Maureen Murphy în prelegerea sa despre naționalismul cultural al lui Yeats. Profesorul Nicholas Grene, de la Trinity College, Dublin, și-a îndreptat atenția asupra toponimiei yeatsiene, relevând alegerile subtile pe care acesta le-a făcut între autenticitate și sonoritate poetică, în favoarea celei din urmă. Cu toate acestea, însăși straniețea acestor nume apărute pentru prima dată în poezia de limbă engleză le conferă

caracterul de "ciudățenie" a obișnuitului.

Profesoara Ann Margret Daniel, de la Universitatea Princeton, a analizat scrierea și rearanjarea poeziilor din volumul "Scara în spirală", investigând tema atât de revelatoare, pentru un poet modern, a relației dintre monumental, firească pentru poetul ce îl considera pe Michelangelo ca pe un alter ego, și fragmentar, așa cum era acesta exemplificat de mai tânărul poet și prieten la lui Yeats, Ezra Pound.

Ideea modernității poetului, una din cele mai dezbătute teme ale criticii yeatsiene, a fost prezentată într-o lumină nouă de reputatul critic și scriitor Seamus Deane. Acesta a pornit de la o diagnosticare a încercării inițiale anti-moderniste de a recupera vraja pierdută a lumii moderne. Un excurs în spațiul urban emblematic al lui Walter Benjamin, arcadele Parisului, într-o interpretare marxist-lukácsiană, îl duce pe Seamus Deane la concluzia că Yeats împărtășește totuși impulsul modern de a investi obiectele cu o viață proprie. Deane îl prezintă astfel pe Yeats ca pe un artist ce privește în doua direcții, ce reușește să sudeze contradicția dintre "individul eroic" și "comunitatea izbăvită", chiar dacă numai pentru o clipă.

Am participat și la prelegeri de o natură foarte diferită. Un jurnal pierdut timp de 90 de ani, al unei persoane din anturajul lui Yeats, i-a oferit profesorului american James Pethica prilejul unei reevaluări a elegiilor lui Yeats. Bazându-se pe aceste mărturii nesperate, Pethica a reușit să explice ciudățenia tonului acestor elegii, ce au mai degrabă sonoritatea unor imnuri aduse autorului. S-a discutat de asemenea conexiunea lui Yeats cu modernismul european, cu artele frumoase, cu teatrul expresionist și cu teatrul japonez Nô.

După cum nota T.S.Eliot în 1940, la scurt timp după dispariția poetului, Yeats a continuat să influențeze generațiile de după el. Fie că a fost contestat, fie că a fost acceptat, afiliația sa cu marii poeți de limbă engleză, precum Thomas Kinsella sau Dylan Thomas este certă, la nivel structural, sintactic sau tematic.

Aceasta influență a lui Yeats asupra poeziei ce i-a urmat a fost demonstrată în fapt prin prezența poezilor la școala din Sligo. S-ar putea spune că prin lectura propriei lor poezii aceștia au tematizat diferitele aspecte ale canonului yeatsian. Poetul englez James Fenton, care a deschis de altminteri școala de vară, cu un cuvânt despre Yeats ca continuator al tradiției engleze, a încântat cu o lectură-spectacol a propriei poezii, într-un tur de forță ritmic. Ca să parafrarez versul celebru al lui Yeats, nu deosebeai dansatorul de dans, în poezia sa cu cuvinte folosite cu economie, cu un umor hâtru, cu referințe politice contemporane. Poeta irlandeză (cu titlul onorific de bard) Moya Cannon a demonstrat continuitatea înțelegerii peisajului irlandez; poeta Sinead Morrissey a arătat cum poate continua astăzi poezia incantatorie; Maurice Riordan, a navigat subtil prin moștenirea poetică, vorbind concomitent de experiența imediată și de durata geografică.

Desigur, poetul Michael Longley, care a și condus un atelier de poezie, a fermecat publicul cu versurile sale meșteșugite la școala poeziei clasice, în care violența conflictelor din Irlanda de Nord este temperată de observația cotidianului, de notațiile discrete ale dragostei pentru peisajul irlandez.

Atelierul de teatru ce s-a desfășurat pe timpul celor două săptămâni, condus de regizorii Sam și Joan McCreedy, pe scena teatrului ce poartă numele uneia dintre piesele poetului, a prezentat această piesă, la a 90-a aniversare, în fața unui public încântat.

Alegerea locului unei astfel de școli este esențială pentru un poet ca Yeats, care împletește elementul personal în poezie. Cu atât mai mult a

fost apreciat prilejul de a vizita locațiile poeziei sale: Lough Gill, inspirație pentru poezia "Insula din Lacul Innisfree"; Rosses Point, Glencar, Lissadell House; Coole Park, Thoor Ballylee, muntele Ben Bulbern, strajă a testamentului poetic al lui Yeats. și biserica din Drumcliffe, în al cărui cimitir odihnește poetul, sub propriul său epitaf. Toate acestea sunt locuri cu sonoritate magică, cu asociații pe care studenții școlii le-au descoperit sau redescoperit.

Am descoperit în Irlanda că acest poet trăiește, că face parte din viața cotidiană. În timpul școlii a fost inaugurată la Dublin o Expoziție Yeats la Biblioteca Națională, deschisă publicului timp de patru ani.¹ Într-un spațiu ingenios, am văzut expuse obiectele personale ale poetului și ale familiei, ale prietenilor și asociaților, picturi, înregistrări cu vocea solemnă a poetului, filme scurte, impresionante prezentări electronice ale evoluției poeziei sale și sabia antică a japonezului Sato, primită în dar de poet și devenită emblemă a poeziei sale.

Diferite culturi au aplecări diferite în ce privește eminența literară. O experiență ca cea a școlii din Sligo te poate ajuta să internalizezi ceea ce au susținut diverse voci, că Irlanda este o țară a poeziei. În această țară Yeats este o prezență permanentă, ce culminează în lunile de vară, în Sligo.

Sligo, Irlanda, 2006

1 Tot în aceasta perioada a aparut în seria critica dedicată receptării autorilor britanici și irlandezi în Europa, cartea dedicată receptării lui Yeats, în îngrijirea lui Klaus Peter Jochum, incluzând contribuția profesoarei Rodica Albu de la Universitatea din Iași, referitoare la receptarea lui Yeats în România.

John Banville și meandrele memoriei

Virgil Stanciu

În 1979 premiul Booker, cea mai înaltă distincție britanică la care poate aspira un prozator, era decernat romanului *The Sea, the Sea*, al unei scriitoare (Iris Murdoch) născute la Dublin, în al cărei univers ficțional referirile la starea identitară și etosul irlandez sunt doar estompat reflectate. În anul 2005 același premiu (devenit între timp Man-Booker) a fost atribuit unei cărți ce avea doar jumătate din titlul (și din dimensiunile) romanului lui Murdoch: *The Sea*. Autorul, John Banville, de asemenea irlandez, și-a consolidat prin această operă reputația de stilist de frunte al literaturii de expresie engleză. Nici la el nu se întâlnesc temele și motivele vitale ale literaturii irlandeze altfel decât expediate, poate, în fundal, iar dacă cele două romane oarecum fortuit alăturate de noi au unele lucruri în comun (în primul rând situația pivotală, în care un erou îmbătrânit dar neliniștit, cu preocupări intelectual-artistice – la Murdoch, un regizor de teatru, la Banville, un istoric de artă – se retrage pe malul mării, departe de tumultul vieții active, pentru a medita asupra trecutului) pe autorii lor îi desparte "o mare de deosebiri": Murdoch e prolixă, repetitivă, ușor melodramatică, filozofardă, dar și sarcastică, iar Banville zgârcit cu verbul, impecabil în construcție, atent la nuanță, mai tentat de psihologia profundă, mai metaforic și mai liric, mai puțin dispus la judecăți etice. *Marea* a fost recent publicat de editura "Nemira" într-o frumoasă și fidelă traducere aparținând lui Mihai Moroiu. Este primul text de John Banville transpus în slovă românească; din acest motiv, socotim că nu ar fi lipsită de interes, pentru inocentul cititor, o telegrafică prezentare a autorului.

Născut la Wexford, în Irlanda, în 1945, John

Banville a rămas să trăiască și să scrie în țara sa natală (în prezent locuiește la Dublin). A călătorit mult, și datorită faptului că a lucrat pentru compania aeriană Aer Lingus. Timp de 11 ani a fost redactorul literar al celui mai important cotidian irlandez, *The Irish Times*. Colaborează regulat la *Times Literary Supplement*, *The Sunday Times* și *The London Review of Books*. În 1976 a publicat o biografie ficționalizată, *Dr Copernicus*, care i-a adus James Tait Black Memorial Prize. Era prima dintr-serie de cărți cu subiecte din lumea științei și viețile marilor savanți, fiind urmată de *Kepler* (1981, The Guardian Fiction Prize) și de *The Newton Letter: An Interlude* (1982), povestea unui universitar care lucrează la o carte despre Isaac Newton. Alte romane ale sale sunt *Mefisto* (1986, cu o perspectivă răsturnată asupra mitului faustic), *The Book of Evidence* (1989, ajuns pe lista scurtă a nominalizărilor pentru Premiul Booker), *Ghosts* (1993), *Athena* (1995), *The Untouchable* (1997, povestea ficționalizată a spionului "regal" Anthony Blunt), *Eclipse* (2000, în care Banville exploatează o situație identică cu cea din *The Sea*: un actor se retrage din viața profesională în casa în care și-a petrecut copilăria), *The Shroud* (2002) etc. [Date bio-bibliografice furnizate de site-ul Consiliului Britanic *contemporarywriters.com*]. Să adăugăm că în această primăvară John Banville este pe lista candidaților la ediția a doua a Man Booker International Prize, distincție a cărei acordare este iminentă.

Conceptia curentă despre Banville, spune criticul Joseph McMinn (în capitolul "Versions of Banville: Versions of Modernism" din volumul *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*. London. Macmillan, 2000, pp. 79 și urm.) este că e un formalist, un stilist cu prea puțină considerație față de romanele cu subiect politic sau cu substrat educativ, un autor ce se ghidează după concepția "artei fără atitudine". Firește că, prin aceasta, el contrastează cu majoritatea romancierilor irlandezi contemporani, puternic angajați în bătăliile (și) culturale pentru afirmarea unui etos specific. El se înscrie, însă, într-o tradiție a romanului irlandez non-realist, grăitor ilustrată de Joyce, Beckett sau Flann O'Brien. Formalismul lui Banville este, totuși, înșelător, pentru că și în romanele ai căror protagoniști sunt savanții îndrăgostiți de abstracții și de simetriile ascunse găsim o sugerare complexă a epocii și o tratare uneori geometrizată a unor aspecte ale ei. Deși introvertită, aproape solipsistă, proza lui Banville (cel puțin cea din *Marea*) poate fi citită ca un pandant al realismului frust irlandez, el însuși ajuns la o formă simbolică de esențializare în cărțile unui John McGahern, mult prețuite de Banville.

Romanele lui Banville, spune Tim Conely, unul mai rafinat scris decât altul, sunt narate de vocile șovăielnice ale savanților, artiștilor, impostorilor, ale celor ce fug de viață. Fără excepție, naratorii săi sunt bărbați cu știința exprimării bine-articulate, cu harul (tipic irlandez) al povestitorului. Cărțile sale – datorită subiectelor și temelor alese – au o dimensiune intelectuală care poate încetini ritmul de lectură, dar în absolut toate, la nivelul limbii și al stilului, autorul e preocupat de claritate. Biografiile ficționalizate ale oamenilor învățați nu sunt povestiri de epocă, ci dezbateri epistemologice în haină romanescă. Pe Banville îl atrage incertitudinea morală, falsitatea vieții publice, păcatul ascuns, confesiunea vinovată, psihologiile strâmbe. Această bogată paletă tematică e vizibilă în trilogia formată din *The Book of Evidence*, *Ghosts* și *Athena*, deseori comparată, nu într-un total justificat, cu trilogia lui Samuel Beckett *Molloy*, *Malone Dies* și *The Unnamable*. Protagonistul acestei serii, Freddie Montgomery, a cărui identitate

devine din ce în ce mai neclară pe măsură ce ne adâncim în lectură, este un iubitor de artă care, într-o lungă confesiune scrisă în închisoare, povestește cum iubirea pentru frumos l-a împins (ca pe Dorian Gray al lui Wilde) la crimă. Freddie este fascinat de răul inert din sufletul său, de homosexualitatea sa reprimată, de problema falsului și a imitației (în artă și în viață) de rolul denaturant al artei în perceperea corectă a realității. Banville nu se mulțumește să nareze povești insolite; acestora el le adugă eleganța unei proze rafinat cizelate, în care cuvintele bine alese, grijuliu cântărite, sunt înșirate ca notele unei partituri muzicale.

Marea este un exercițiu de memorie, proustian prin delicatetea reconstituirii unor sentimente pasagere și emoții evanescente într-o proză filigranată, generatoare de tristeți complementare și învelită în aura nostalgiei. Naratorul, istoricul de artă Max Morden, are consistența unei umbre (de altfel, sunetele numelui său chiar sugerează tărâmul umbrelor, după cum s-a observat). După moartea consoartei sale Anna, răpusă de cancer, debusolat și simțindu-și tăiate legăturile cu prezentul, el caută consolare în micuța stațiune irlandeză Balyless, unde acum cincizeci de ani, la începutul adolescenței, trăise o vară de neuitat. Regăsește luxoașă vilă, the Cedars, unde cândva făcuse cunoștință cu stilul de viață fascinant, ca de pe alte tărâmururi, al celor din bogata familie Grace. Aici Morden dă frâu liber amintirilor, în care trecutul mai recent – povestea de iubire dintre el și Anne, lunga boală și moartea acesteia – se suprapune peste cel mult mai îndepărtat, al vacanței petrecute pe malul mării și al primelor două iubiri, pentru doamna Connie Grace și pentru fiica acesteia, Chloe. Timidul adolescent de odinioară fusese fascinat de gemenii Grace, Myles și Chloe și îndrăgostit în taină de frumoasa Constance Grace, înainte de a schimba un "sărut de neuitat" cu fiica ei, preacruța Chloe, în penumbra cinematografului local. După o jumătate de secol, distanțele fantome ale tinereții sunt readuse la viață în memoria povestitorului, la început cu duioșie și puțin umor, într-o lumină calmă, întunecată curând de o dramă evocată extrem de discret, doar din vârful peniței, de către autor. Tristețea naratorului e potențată de înțelegerea adevăratelor semnificații ale unor evenimente la care fusese un martor fie prea grăbit, fie indiferent. Principala concluzie filosofică pe care o desprinde se referă la "alteritatea absolută a celorlalte ființe omenești". Printre ele se prenumără și soția sa, pe care se ferise s-o cunoască temeinic. Drogul lui Morden, așadar, este reconstituirea trecutului, adică a imaginii fragmentare ce se poate reconstitui din umbrele și crâmpiele întipărite în memorie. *Marea*, firește, devine o metaforă a memoriei, cu meandrele, tălăzuirile și porțiunile de calm plat ce indică autonomia memoriei față de sentimentele spontane. Romanul reînvie o epocă întreagă cu parfumurile și culorile ei, cu o melancolie delicată, informată de meditația implicită asupra scurgerii timpului și erodării lente, inevitabile, a vieților omenești. Sentimentul izolării existențiale a individului transpare pregnant în această proză obsedată de autenticitatea trăirilor, de calitatea percepției, de conflictul dintre imaginație și realitate. Romanul ilustrează perfect teza formulată de autor privind investigarea trecutului: "Ne închipuim că ne amintim lucrurile așa cum au fost, când, de fapt, ducem cu noi în viitor doar fragmente ce reconstruiesc un trecut absolut iluzoriu. Din primul deces care ne afectează va rămâne un murmur de voci pe un coridor și un ceasornic ticăind apatic într-o cameră întunecată; sfârșitul unei iubiri va fi pentru vecie două țigări lăsate neterminate într-o farfurioară și o ușă albă închizându-se." Așa cum îl evocă Max, trecutul nu



are densitate și propria sa identitate de odinioară (un ghem de gânduri, senzații și sentimente în formare) e caracterizată de o fragilitate prea mare pentru a putea fi definită.

Vioaie și studiată în același timp, calofilă fără a fi prețioasă, proza lui John Banville impresionează prin subtilitate și prin sugestivitatea expresiei. Ea îi procură cititorului, după cum observa Martin Amis, o "încântare sensuală continuă".

Jennifer Johnston și Irlanda romanului contemporan: cu grație despre adevăr

Sanda Berce

"Suntem imaginile în oglindă ale celorlalți..."
Jennifer Johnston

Într-unul dintre interviurile acordate presei, scriitoarea irlandeză Jennifer Johnston mărturisea că îi "plac oamenii care își inventează viața pentru că, astfel, aceștia pot să trăiască experiențe pe care altfel nu le-ar fi trăit". Dar, marele pas în devenirea artistului, adăuga artista, înseamnă capacitatea de a imagina:

"Când încep să scriu, știu întotdeauna încotro mă îndrept, o știu chiar înainte de a începe, dar nu știu în ce mod voi ajunge acolo unde voi ajunge. De fapt, las romanul să crească asemenea unui organism și termin prima variantă din care rezultă un vraf de hîrtii și la care nu mă mai uit o bună bucată de timp. Apoi, mă întorc la ele, le revăd și, de regulă, înlătur cîte ceva, înfloriturile, de regulă, căci lucrurile pe care le-am gândit și imaginat cu adevărat sunt bune, sau o anume scenă care mi-a produs o reală plăcere cînd am scris-o este, cu adevărat, reușită. Cred ca e ciudat că îmi ia atît de mult timp să scriu un roman; uneori stau zile și săptămîni la rînd, fără să pot scrie ceva și mai cred că acesta este momentul în care romanul se constituie undeva în subconștient și, apoi, începe să iasă la suprafață foarte încet și nu sunt conștientă de asta pînă în momentul în care, citindu-l pentru a doua oară, constat că are o structură și că mi-a iese!" (Interviu cu Roza Gonzales, 1996).

Pentru Jennifer Johnston, capacitatea artitului de a imagina situații, trăiri și personaje se regăsește remarcabil în modul în care stăpînește "arta de a escava memoria", pentru a re-consid- era valoarea prezentului, ca să preluăm expresia folosită de Declan Kiberd (Kiberd, 1996), memoria legată de oameni și locuri, de trăiri și de izolare în propria neputință, de experiențe și eșecuri, de valori și de rapida lor de-valorizare.

Artista face parte dintr-o pleiadă de scriitori contemporani, descendenți din creatorii romanului irlandez, cu modul propriu de înțelegere a istoriei și pentru care *valoarea* care domină societatea irlandeză este dată de *familie* și de *locul* în care trăiește (s-a născut și își croiește viața). Această tradiție, reflectată în experiența estetică, este dovada extraordinarei modernități manifestate de irlandezi în gândire și în experiența textului scris, proces stimulat de perpetua nevoie de adaptare la o situație istorică în permanentă schimbare, de dinamica internă a unei culturi care și-a abandonat limba proprie și a folosit și folosește literatura în locul limbii ca mijloc de înțelegere a lumii și ca fundament al cunoașterii de sine. Într-o mare măsură, un indiciu al modernității este capacitatea irlandezilor de a produce o literatură experimentală importantă ce se caracterizează prin versatilitate, rafinment și diversitatea punctelor de vedere.

Născută la Dublin în anul 1930 ca fiică a actriței Sheilagh Richards și a dramaturgului Denis Johnston, angajat al teatrului Abbey din Dublin și, mai apoi, al teatrului Liric din Belfast, Jennifer Johnston a păstrat o vie memorie părinților, memorie amestecată cu respect și admirație. Cu studii la Colegiul Trinity din Dublin, mamă a patru copii, autoare a patrusprezece romane, scriitoarea a debutat la vârsta de 42 de ani, în anul 1972. Plasată de critica de specialitate în tradiția romanescă anglo-irlandeză reprezentată de Elisabeth Bowen și Molly Keane, așa numita tradiție "Big House", romane ce pot fi definite ca analize, din perspectivă psiho-culturală și social-istorică, a relațiilor dintre populația irlandeză majoritară și anglo-irlandezi, Jennifer Johnston nu încetează să respingă această plasare forțată a operei ei într-o zonă căreia nu îi corespunde:

"În ceea ce mă privește, tema "Big House" este numai un mijloc pentru a-mi atinge scopul. Nu spun prea mult despre viața de pe o astfel de proprietate, încerc să vorbesc despre oameni, iar locul acela se întimplă să fie cadrul în care oamenii aceștia sunt plasați...Mi s-a dat rolul acesta de care încerc, cu disperare, să mă îndepărtez. Dar nu voi putea să o fac vreodată pentru că toți acești universitari și-au scris operele critice și vorbesc despre mine în universități și aceasta este categoria în care m-au plasat, dar nu îmi place de loc pentru că o găsesc foarte restrictivă și asta mă deranjează" (Interviu cu Roza Gonzales, 1996).

De fapt, evoluția artistei, după anul 2000, reprezentată de romane cum ar fi *The Gingerbread Woman* (2000), *This is Not a Novel* (2002) și *Grace and Truth* (2005) sunt dovada incontestabilă a apartenenței ei la o altă direcție, cea definită de Eve Patten "a uzurpării feminine a imaginii orașului"(Eve Patten, în *The Irish Novel*, 2006), fie prin inducerea unei "topografii romantice în zona de sud a Dublinului", fie prin postularea unei alte poziții și a unui alt rol femeii din societatea irlandeză contemporană. Căci, împotriva relaxării, a apariției unui conservatorism pozitiv cu privire la rolul femeii în societatea irlandeză, cu privire la căsătorie și viața de familie, reflectate în creșterea vizibilității femeii în viața publică prin publicarea și apariția frecventă a scriitoarelor în paginile revistelor, în cronicile literare, împotriva măririi numărului femeilor-editori, a campaniei literare pentru recunoașterea valorii muncii lor care au culminat cu publicarea în anul 2003 a două volume, dedicate, în exclusivitate, prezenței femeii în literatură și cultură, statutul femeii este încă departe de cel dorit. De aceea, Jennifer Johnston a ales o cale proprie, cea pe care a definit-o cu tărie în interviul din 1996, idee pe care a reluat-o în mai multe rânduri și pe care o transpune în roman. Văzută prin perspectiva

comunicării dintre irlandezi și anglo-irlandezi, calea aleasă de scriitoarea irlandeză în romanele sale privește *necesitatea comunicării interpersonală*, definirea căilor de comunicare și a valorii acestora în societatea contemporană și refuzul explorării cauzelor care duc la non-comunicare și, implicit la violență psihică, verbală, fizică:

"Cred foarte puternic în ideea că suntem puși în niște cutiute. Că oamenii nu își vorbesc, îi vezi cum trăiesc în societate, așa cum ar trăi într-un orașel, adică oamenii care locuiesc pe partea asta a râului nu vorbesc celor care locuiesc pe partea cealaltă a râului, oamenii care locuiesc pe "domeniul" ("Big Houses", subl.n.) nu vorbesc celor care locuiesc în case obișnuite, și asta continuă pe parcursul vieții tuturor, și copiii sunt educați, într-un fel, să nu aibă nimic de a face cu cei care locuiesc mai încolo, dintr-un anume motiv sau altul, ceea ce este o absolută manipulare. În ceea ce mă privește, am crezut întotdeauna, cu convingere, faptul că vârsta nu contează, că sexul nu contează, că religia nu contează, că poți avea relații cu oameni de pretutindena, că există un anume soi de onestitate și de adevăr în aceste relații. Aceasta este ceea ce eu, personal, prefer să explorez decât să analizez cauzele care împiedică oamenii unii de alții." (Interviu cu Roza Gonzales, 1996).

În aceeași măsură, relația dintre *individ* și *comunitate* care face parte dintre temele de căpătii ale scriitoarei Jennifer Johnston, relație care îi definește individului (printre altele) identitatea, ne dezvăluie faptul că ideea unei singure istorii, a unui singur trecut, valabil pentru fiecare individ, este tot mai greu de acceptat sau de imaginat. Profesorul Declan Kiberd propunea în cartea sa din 1996, *Inventarea Irlandei: literatura unei națiuni moderne*, conceptul de „istorie plurală”, concept însoțit de o percepție pluralistă asupra Irlandei. Această percepție asupra istoriei unei singure insule, relativ mici, sursă de ironie și auto-ironie în configurarea identității irlandeze, poate explica, afirma Kiberd într-un interviu publicat în *Ireland in Writing* (1996), acea „tendință a spune una și de a înțelege altceva, ceea ce dă irlandezilor sentimentul dedublării în orice experiență pe care o încearcă”(Kiberd, 1996:133). Un soi de ironie ce caracterizează nu numai ființa, comportamentul, ci și literatura ce a apărut și s-a maturizat sub *semnul măștii* (termenul îi aparține profesorului de la University College Dublin), astfel încât "sub suprafața, în aparență tradițională, se petrece ceva mult mai radical" (subl.noastră). Experiența "memoriei rănite", ca să preluăm termenul lui Paul Ricoeur, poate fi atenuată prin revizitarea trecutului. Cu toate că nu pot vorbi deschis despre trecut, cei mai de valoare scriitori irlandezi contemporani urmează o *cale inversă*, afirmă Kiberd. Ei își propun să pună în discuție *istoria recentă*, evenimente recente și, astfel, să supună analizei lor trecutul, să și-l intergreze, ca experiență traumatizantă, propriei lor experiențe. Căci trecutul întunecat pentru care irlandezii nu pot fi întrutotul responsabili, nu poate fi ficționalizat, nu poate fi văzut **ca și cum** nu ar fi fost. El poate fi, însă, înțeles, explicat și, pentru a fi mai suportabil, asumat. Iar Jennifer Johnston nu este străină de toate aceste abordări. Ea însăși este *interfața* dintre Irlanda și irlandezi: scriind într-o manieră rafinată ce interferează inteligent cu political, cultura și societatea. Ea scrie despre problemele vieții de zi cu zi, ale vieții de familie, ale celei din comunitate, despre individ și comunitate, despre izolare, loialitate și iubire, despre greutățile vieții și lupta cu sine însăși pentru a răzbi. și, în toate acestea, ea-scriitoarea, ea-femeia, *femeia* este eroina principală, bărbaiții aparțin

memoriei, arhivei, "aduceri aminte jucăușe":

"De la vârsta de aproximativ paispezece ani am devenit conștientă că oportunitățile existente pentru bărbați nu erau aceleași și pentru femei și că, pentru ca aceasta să-și găsească un loc în lume, trebuia să se gândească foarte bine în legătură cu rolul pe care urma să îl joace[...]. Cred că atunci când am început să scriu, când am învățat să scriu, nu am avut curajul să fac asta ca femeie și, de aceea, m-am apropiat de arta scrierii de pe o poziție marginală, încercând să scriu prin ochii unui bărbat și asta a fost, cred, o lipsă de curaj. Pentru că nu poți sări într-o piscină adâncă dacă nu știi să înoți, așa încât a trebuit să învăț să înot, înainte de a începe să scriu despre ceea ce doream să scriu..."(Interviu cu Roza Gonzales, 1996).

De la tînărul imberb Alex, personajul masculin al romanului "How Many Miles to Babylon?" care re-configura lumea în funcție de propria-i perspectivă, creeată de existența la conac („Big House”) și Sally, actrița reîntoarsă acasă pentru a se regăsi, după un lung turneu european, nu sunt numai trezeci și ceva de ani (primul roman a fost publicat în anul 1974), ci o viață de scriitoare. După cum se petrec lucrurile și în romanul publicat în anul 2005, "Grație și adevăr"(Grace and Truth), memoria (des)face în nivele și straturi Istoria care se (re)face din povestirile celor care participă la ea, iar cartea ni se prezintă ca un palimpsest de întâmplări și trăiri: Sally este soția unui bărbat și fiica altuia, nepoata unui al treilea, într-o istorie ciclică, repetitivă care lasă urme și printre care Sally se strecoară pentru a-și trăi propria istorie personală. și aceasta numai pentru a descoperi, în final, că viața însăși este o poveste despre una și aceeași persoană care încorporează povestea vieții tuturor strămoșilor ei. *A nu uita cine ești*, dincolo de greutate, experiențe neplăcute și victorii, pare a fi adevăratul mesaj al romanului și nu numai, căci, printr-un subtil și nevăzut transfer de idei el poate fi mesajul întregii opere a acestei tenace scriitoare irlandeze pentru care *a nu uita cine este și a pune capăt amintirilor* care ar ține-o departe de aceasta sunt numai două dintre stările de spirit ce se construiesc ca *linii de forță* în romanele publicate după anul 2000:

"Vedeți, eu provin dintr-o familie cu înclinații literare, mama mea era actriță și, noi toți, citeam enorm. Copilăria mi-a fost plină de oameni ce cântau cintece, cintece de leagăn, balade sau orice ar fi fost ele, nu neapărat bine, dar cântau și, de fiecare dată când plecam în excursie cu mașina, se cânta pe drum tot timpul. Toate astea sunt o parte din viața mea încât, acum, ascult foarte multă muzică care este parte din ființa mea și nu cred că aș putea scrie un roman sau o piesă de teatru din care nu ar răzbate genul acela de muzică[...]. Când aveam șaptesprezece ani am plecat la Trinity unde am trăit o perioadă extraordinară din viața mea. Nu erau multe fete la Colegiu, dar oricum destule ca să îți sară în ochi. Erau multe englezoaice pentru că, dacă nu puteai să ajungi la Oxford sau Cambridge, doreai, desigur, să ajungi la Trinity College Dublin care era următorul pe listă[...].Așa încât era foarte interesant, acolo, pentru că englezii erau diferiți, erau strălucitori, aveau, probabil, mai mulți bani decât aveam noi, și haine frumoase [...].

Când am plecat în Anglia eram fericiți pentru că aveam ceva bani, soțul meu avea o slujbă bună, locuiam într-o casă frumoasă. Aveau prieteni mulți. Când am plecat de la Trinity cred că apropape toți prietenii și contemporanii noștri au părăsit Irlanda ca să locuiască în străinătate, iar noi am decis să plecăm la Londra. După cum

mai spuneam, Londra era pe vremea aceea un fel de suburbie a Dublinului unde ne întorceam cu copii în toate vacanțele lor. Am început să mă simt străină numai atunci când au început Tulburările (*The Troubles*, denumesc tulburările sectarianiste dintre comunitatea protestantă și cea catolică). Abia atunci am devenit conștientă de diferența imensă de percepție dintre engelzi și irlandezi. și mi-a devenit din ce în ce mai clar că eram o străină[...]. Acum mă simt irlandeză. Nu sunt nici din nord nici din sud, sunt pur și simplu irlandeză. și mai sunt protestantă. Asta nu înseamnă nimic. Este o etichetă. De fapt, dacă doriți purul adevăr nu sunt nimic din toate astea. Am fost pusă într-o cutiuță și, pentru simplul motiv că nu sunt catolică, m-au pus într-o cutiuță.

N-am crezut niciodată în existența vreunei frontiere decât în ceva foarte plictisitor peste care orice călător trebuie să treacă dacă dorește să călătorească de la Dublin la Belfast, sau de la Dublin la Derry. De asemenea, mai cred că, dacă, atunci în anul 1922 Irlanda s-ar fi unit, tot ar mai fi fost probleme să călătorești încoace și încolo, deoarece abia acum încep cu toții să înțeleagă, și asta pentru că toți sunt mult mai educați decât erau, ... pentru că au început să se poarte unii cu alții cu mai mult respect și considerație[...]. Și pentru că foarte mulți au înțeles că a-i urî pe ceilalți nu are sens și că este o pierdere de timp[...]. și au mai înțeles că cei din nord (catolicii cu protestanții, subl.noastră) se aseamănă atât de mult unii cu alții și că spun exact aceleași lucruri, doar că privesc prin două telescoape diferite și că sunt unii imaginea celorlalți[...]. Va fi un moment extraordinar acela în care se vor recunoaște ca fiind frați și nu dușmani. Sunt convinsă că asta se va întâmpla. Faptul că eu s-ar putea să nu mai fiu pe lumea asta ca să văd este absolut irelevant, dar cel mai grozav lucru de care sunt absolut sigură este faptul că se va întâmpla pentru că **suntem un popor mare și am început să învățăm cine suntem[...]** (subl.noastră).

SANDA BERCE

Notă: Fragmentele din Interviu cu Roza Gonzales au fost preluate din interviul publicat în volumul *Ireland in Writing* (Roza Gonzales, ed.), Amsterdam: 1996, Rodophi (Traducere din limba engleză de Sanda Berce)

**Ars est celare artem.
Despre problemele
traducerii lui Flann
O'Brien
Mihálycsa Erika**

Prima întâlnire cu romanul *At Swim-Two-Birds*¹ de scriitorul irlandez Flann O'Brien, cvasi-contemporan al lui Joyce, a prilejuit-o masteratul de studii irlandeze; aș putea-o numi dragoste la prima vedere. Întrucât nu exista încă o traducere în limba maghiară al acestui roman-ludo², traducătoarea aspirantă (pe-atunci masterand, mai apoi doctorand în scriitura celui numit „the Dublin diversion”), cu încă prea puține traduceri în mână, dintre care doar cea a dramei *Translations / Traduceri* de Brian Friel³ ridica problema traducerii în interiorul aceleiași limbi și tălmăcirea hibridului lingvistic anglo-

irlandez, a experimentat, a trudit și a disperat timp de doi ani și jumătate pe textul compus din mai mult de treizeci de parodii de stiluri și discursuri. Întâmplarea a făcut ca în vara anului 2005, căutând o editură pentru acest *work-in-progress* din care apăruseră fragmente în reviste literare din Cluj și Budapesta, să-l arăt profesorului Takács Ferenc de la Universitatea Eötvös Loránd din Budapesta, care mi-a făcut cunoștință cu un fost doctorand în O'Brien, Csizmadia Gábor, traducător a mai multor romane de O'Brien, traduceri care nu văzuseră încă lumina tiparului. A urmat o atentă și reciprocă citire și recitare a celor două versiuni – și, inevitabil, realizarea că procesul traducerii, pe care amândoi îl consideram aproape terminat, de abia începuse. Ideea să facem o nouă variantă, un fel de palimpsest bazat pe cele două traduceri existente, s-a impus aproape de la sine. Puțin ne-am dat seama amândoi că urma poate cea mai migăloasă, dar și cea mai frumoasă, fază din tot parcursul muncii pe text: mai mult decât un montaj a celor două versiuni, inserând câte-un pasaj dintr-o traducere într-alta, aceasta s-a dovedit a fi un proces care genera o a treia, a patra, a zecea variantă, păstrând ritmul, înșirarea de cuvinte, o caracteristică frază ba dintr-o traducere, ba dintr-alta și altoind-o cu sintagme, cuvinte, calambururi din cealaltă.

Prima problemă care se ridică în traducerea lui Flann O'Brien este întrebarea ÎN CE LIMBĂ să traducem. *At Swim-Two-Birds* înglobează mai mult de treizeci de stiluri literare, fiecare dintre acestea fiind încorporat într-un cadru narativ comun, numitorul comun al acestora fiind limba *Hiberno-English*, varianta englezei vorbită în Irlanda care, cu energiile lingvistice jucăușe și caracteristicile-i idiomuri și formulări diferă marcat de engleza standard. Cowboy-ii importați pe Ringsend (un cartier mărginaș al urbei Dublinului), angajați de scriitorii Trellis și Tracy - Shanahan, Lamont, 'Slug' Willard (zis „Bourel”, trad. A. Oțoiu) și 'Shorty' Andrews (zis „Scurtu”, trad. A. Oțoiu), precum și Furriskey, creat *ab ovo et initio* la vârsta maturității prin procesul cunoscut ca aestho-autogamie, sunt vorbitori de *brogue*, idiomul colorat al *plain people of Ireland*. Acest limbaj deosebit de plastic și de inventiv, presărat cu traduceri mot-à-mot din limba irlandeză, are o îndelungată tradiție care se depărtează de „irlandeză de scenă” (*stage Irish*), inventată de Renașterea Celtică. Premergătorul lui O'Brien este, și aici, Joyce, care avea un simț acut pentru dialectul dublinez. În *Ciclopul* din *Ulise* se pot întâlni „originalele” unor nenumărate replici din *At Swim-Two-Birds*, posibile aluzii la monstrul sacru al literaturii contemporane, dar la fel de bine și expresii caracteristice Dublinului pub-urilor și al (semi)literaților care le populează.

Acest *Hiberno-English* funcționează în operă ca dialect – un dialect care nu are echivalent în limba maghiară și nu numai prin faptul că maghiara nu are dialecte marcat diferite, cu tradiții literare proprii ci, în primul rând, fiindcă anglo-irlandeză are în componentă *sui generis* traducerea, din limba irlandeză (*Gaelic*) în engleză. Inflecțiile, sintagmele, idiomurile ei caracteristice sunt corpuri străine în engleza care le înglobează, urme lăsate de procesul traducerii, al hibridizării. În prima jumătate a sec. XIX populația, preponderent rurală, a învățat engleza de la dascălii școlilor improvizate de la țară (cunoscute ca *hedge-schools*, ele utilizând deseori drept spațiu șuri, hambare ș.a.m.d.), ei înșiși puțin familiarizați cu limba; prin urmare, în acest dialect-amalgam abundă traduceri mot-à-mot, devierile de la regulile gramaticale (în special în ce

privește folosirea prepozițiilor) și malapropismele. Totodată, aceste însușiri fac din anglo-irlandeză sursa unor energii lingvistice creatoare și al unui comic izvorât din divorțul, atât lingvistic cât și stilistic, de *standard*, care a reușit să revoluționeze limbajul prozei engleze la începutul secolului XX prin autori ca Joyce, O'Brien, Beckett.

Pentru un cititor în engleză 'Gob' ('God'), 'wait till you hear this' sunt aproape o marcă înregistrată; una dintre problemele principale ale traducerii va fi *inventarea* unei formule pentru această limbă-în-traducere - o limbă eclectică, reproducând formele verbale surprinzătoare, excentrice ale originalului, în care regionalisme (în prezenta traducere, ardelenisme – care însă, în intenția mea cel puțin, nu sunt legate în mod inechivoc de o regiune sau un dialect maghiar anume) se întâlnesc cu formulări din slang, dar și cu arhaisme, limbaje comico-academice, pedant științifice etc. În acest sens mi-a fost de mare ajutor și consider exemplară traducerea lui Adrian Oțoiu - „brogue-ul” său românesc evocă, în același timp, limba vorbită de personajele lui Caragiale, regionalismele (ardelenisme mai cu seamă), dar și acea limbă de mahala care este mai mult decât limbaj de cartier și care câștigă din ce în ce mai multă anvergură prin new wave-ul literar românesc. Concluzia, dacă există, ar fi, să-l parafrazăm pe luminatul Shanahan-cărturarul, că tot urechea e baza și traducătorul poate să-și frece degetele pe creion și tastatură până le jupoie, tot nu ajunge nicăieri dacă n-are ureche muzicală.

Ajungem aici la a doua mare problemă a traducerii – parodiile de stil. De fapt fiecare plan ficțional în roman, cu extractele de text aferente, este parodia vreunui stil literar. Acest lucru ne readuce încă o dată la Joyce și *Ulise* unde, îndeosebi în capitolele *Ciclopul*, *Boii soarelui* întâlnim extinse parodii ale diferitelor straturi ale englezei și anglo-irlandezei, ale stilurilor literare engleze istorice și ale diferitelor registre de vorbire. Majoritatea interpretărilor critice consideră *Boii soarelui* o „gestație” a limbii literare engleze, de la epica aliterativă din engleza veche până la literatura modernă din epoca lui Joyce. Calea spre limba personajelor lui O'Brien trece prin Joyce și *Ulise* - traducătorului maghiar îi stau la dispoziție găselnițele congeniale ale lui Szentkuthy Miklós⁴ acolo unde acestea reverberează în *At Swim-Two-Birds*.

Cadrul narativ al romanului *At Swim-Two-Birds*, o versiune ironic recognoscibilă a *Portretului artistului în tinerețe*, cu limbajul pedant, circumlocuțional și narațiunea jucăuș autoreflexivă este o replică a diegezelor lui Stephen Dedalus pe teme de estetică. Cadrul narativ poate fi considerat chiar o demonstrație ludică, un fel de inventariere a figurilor retorice – inversând astfel definiția aforistică a impersonalității creatorului din *Portretul* lui Joyce: „Artistul, ca și Dumnezeu creației, rămâne înlăuntrul sau îndărătul lucrării sale, sau dincolo de ea sau deasupra ei, nevăzut, subțiat până la neființă, impasibil, curățându-și unghiile.” Romanul lui O'Brien, compus din fragmente de narațiune întrerupte de definițiile sau identificarea explicită a figurilor de stil folosite, se opune prin însăși structura sa principiului *ars est celare artem*.⁵ Cum era de așteptat, nici acest aforism nu scapă calamburului lui O'Brien: rostit în contextul în care autorul Trellis observă conturul mult prea vizibil al corsetului slujnicei, o piesă de îmbrăcământ a cărei rost ar fi modelarea corpului fără a-și trăda prezența, prin pronunție aduce inevitabil cu un cuvânt puțin cuviincios, referându-se la partea de corp nesatisfăcător subțiată.

Eroul următorului filon parodic reprezentativ este Finn MacCool, un fel de Hercule irlandez, în jurul figurii sale scriindu-se nenumărate cicluri de legende. În tradiția orală au supraviețuit tocmai acele straturi de legendă – de regulă, cataloagele însușirilor lui Finn – care descriu statura și forța sa fizică în termeni bombastici, în hiperbole comice. Renașterea Celtică a vehiculat eroul în traducere engleză „îmblânzită”; energiile lingvistice și potențialul comic din nesfârșitele înșirări aliterative și hiperbole vor fi exploatate de Joyce care descrie Cetățeanul dublinez din capitolul *Ciclopul* (o replică parodică a lui Michael Cusack, fondatorul Ligii Atletice Celtice, leagăn al naționalismului irlandez în sec. XIX) și tovarășul său canin Garryowen într-o parodie a lui Finn. Originalul lui O'Brien trebuie, din acest motiv, luat împreună cu traducerea engleză practicate de Renașterea Celtică și cu parodiile acestora la Joyce (pentru traducătorul maghiar, Szentkuthy-Joyce). Se poate vedea că O'Brien se depărtează de acestea prin proximitatea textelor sale față de originalele irlandeze (el fiind pe deplin familiar nu numai cu irlandeza medievală, dar și cu cea veche – în anii studenției scria tablete satirice în revista universitară *Comthromm Féine* în irlandeză veche, astfel încât să rămână neobservat de cenzura de stat instaurată în 1927), iar în parte prin jocul de limbaj dezlănțuit, îndeosebi în liste, cum ar fi catalogul păsărilor cântătoare, compus aproape în întregime din creaturi fantastice cu nume pseudoștiințifice, între care mai mulți termeni incongruenți derivați din nume de păsări sau (cum ar fi *crúiskeen lawn*, „Ulciorul plin-ochi”, cunoscut cântec de voie bună și titlu al rubricii de tablete umoristice scrise de O'Brien timp de peste douăzeci de ani în *Irish Times*) glume pe seama publicului cititor mai mult sau mai puțin fluent în limba ancestrală. Aceste specimene ornitologice ridiculizează în același timp seriozitatea traducerilor academico-pedante practicate de Renașterea Celtică și așteptările cititorului față de traducere.

Umorul grosolan al episoadelor Finn sunt și ocazii pentru nenumărate jocuri intertextuale. Propozițiile engleze, cu structurile și prepozițiile exotice traduse din *Gaelic* ('The mouth to his white wheyface had dimensions and measurements to the width of Ulster...') pot fi tâlmăcite prin arhaisme și inflecții arhaice, dar ne-am permis, ocazional, și câte-o parafrază a unor versuri celebre din poezia maghiară din secolul Luminilor și din sec. XIX, unde anumite ritmuri făceau posibilă astfel de paralele. Spre deosebire de pasajele descriptive însă, narativa *Furiei lui Sweeny* unde povestitorul este Finn se apropie de spiritele tradiției literare irlandeze medievale, cum reiese și dintr-o confruntare a versurilor din parodia Sweeny cu traducerea engleză modernă a *Buile Suibhne* de poetul Seamus Heaney, laureat al premiului Nobel. Am tradus aceste versuri în strofe/stanze fără rimă sau ritm, apropiindu-se maxim de original, păstrând o structură aliterativă și permițând aluzii intertextuale la poezia maghiară medievală.

Traducerea romanului este un palimpsest „la patru mâini”. Amândoi traducătorii suntem cercetători O'Brien și, printr-o jucăușă ironie a soartei, ne-am ocupat amândoi, în alte contexte, de palimpseste – Gábor este arheolog și anglist de formație, iar eu mi-am scris lucrarea de diplomă în istoria artei dintr-un ciclu de fresce-palimpsest din evul mediu timpuriu. Romanul însuși, jucându-se la toate nivelele cu polifonia producătoare de admirabile aliterații și zarva făcută laolaltă de vocile ce se unesc în discurs

melodios, cu hibriditatea lingvistică și stilistică, funcționează ca palimpsest – concluzia dorită fiind că responsabilii pentru versiunea în maghiară sunt întru totul calificați pentru a se îndeletnici cu „activitățile literare din timpul liber” ale lui O'Brien...

Obiectivul meu a fost realizarea unui amalgam al celor două traduceri în care să nu fie perceptibile linii de ruptură și de sudură și crearea unui text în care fiecare personaj și parodie de stil să funcționeze unitar și credibil. Nu este vorba doar de un decupaj, ci de un proces migălos și continuu în care cele două versiuni se citesc reciproc, iar în cursul confruntării lor se ivesc idei și soluții noi: în (actuala) versiune finală au pătruns multe elemente care nu apar în nici una dintre traduceri precedente. Procesul aduce a traducere-control, dar în cazul nostru, în afară de textul original două versiuni se rescriu și se transcriu continuu. Sunt relativ rare cazurile în care un pasaj mai lung s-a transpus neschimbat în versiunea prezentă, pe care o considerăm finală (nu, însă, și încheiată) – în cele mai multe cazuri pe ritmul unei versiuni se suprapun sintagme, găselnițe din cealaltă. Din propria traducere au ajuns în versiunea finală mare parte din cadrul narativ, din limba parodiilor Finn și ai legendei Sweeny, precum și dialectica amicală dintre Pooka, din seminția diavolilor, și Zâna cea Bună; din versiunea lui Csizmadia Gábor provine majoritatea versurilor și a parodiilor de poezie, cele mai multe parodii de discurs moralizator sau (pseudo)științific, el fiind și autorul a celor mai multe scâpărări de calambur. Limba cel mai hibrid, sub acest aspect, este cel al cowboy-ilor de pe Ringsend și cel al antiromanului scris de Orlick, fiul autorului Trellis zămislit cu una dintre personajele sale literare; aici cea mai mare dificultate a constat în amalgamarea bagajelor noastre lingvistice, trio-ul Furriskey-Lamont-Shanahan vorbind, în versiunea mea, pe ardeleneste (cu inflecțiuni din maghiara vorbită în secuime, probabil dialectul cel mai aparte dintre cele vorbite în Transilvania), iar în versiunea lui Gábor, mai apropiat de slangul orășenesc cu accente din maghiara vorbită în vestul Ungariei. Aceste diferențe trebuiau atent „netezite”, fără a le nivela însă, păstrând elemente din fiecare într-o manieră în care să sune cu un parfum de credibilitate.

În procesul de editare-coagulare și în succesivele faze de corectare m-am folosit, în afară de original și de traduceri din Joyce⁶, și de traduceri ale romanului în alte limbi – în afară de traducerea română deja amintită a lui Adrian Oțoiu, și de cea în germană, exemplară⁷, precum și de critică. Confruntarea cu traduceri în alte limbi o consider foarte educativă, îndeosebi în ce privește soluțiile pentru diferitele stiluri, parodii, ele putând fi repere și în interpretarea unor pasaje obscure. În interpretarea titlului de exemplu: contrar părerilor anterioare care considerau *Snámh-dá-én*, locul unde Sweeny își află odihnă toponim, o localitate aflată pe malul râului Shannon, critica recentă de care se folosește noua versiune germană a arătat că este vorba despre o insulă pe Shannon – Harry Rowohlt îl traduce, deci, schimbând titlul anterior, în *Auf Schwimmen-zwei-Vögel*; în traducerea titlului în maghiară se schimbă prefixul, rezultând într-un curios și intimidator *Úszikétmadáron*...

Sunt convinsă că amândouă versiunile au avut numai de câștigat din acest proces de amalgamare: dincolo de corectarea erorilor de traducere și de interpretare nădăjduiesc să cred că s-a reușit păstrarea punctelor forte din amândouă.

Sper ca adevăratul câștigător să fie cititorul.⁸

1 Apărut în limba română sub titlul *La doi lebedoi*, în traducerea lui Adrian Oțoiu, Editura Paralela 45, 2005.

2 Operele traduse în limba maghiară ale autorului irlandez fiind romanul *An Béal Bocht/The Poor Mouth* (singurul scris în limba irlandeză), apărut în anii '80 la editura Európa, și cel de-al doilea roman, *The Third Policeman*, apărut în 2003 la editura Geopen, trad. Török Gábor.

3 Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 2001. Regia: David Grant (*The Lyric Theatre*, Belfast).

4 O a doua traducere, aparținând unei echipe de traducători-cercetători joycieni sub conducerea Prof. Kappanyos András este în curs de apariție, dar cunoscând-o doar parțial, nu am putut-o folosi.

5 În traducerea maghiară a lui Csizmadia Gábor: „Altest celare artem”.

6 Lui Rowohlt, un traducător devenit figură de cult, îi aparține a doua traducere în germană a romanului, precum și traducerea integrală a operei lui O'Brien în germană – apărută la editura Kein & Aber, Zürich, 2002-2006.

7 Traducerea este în curs de apariție la editura Koinonia, Cluj. Fragmente au apărut în revistele literare *Látó*, *HELIKON*, *Fosszília*, *PolÍSz*, precum și pe portalul electronic *Erdélyi Terasz* (www.erte.freeblog.hu).

Dublin & Environs

Rareș Moldovan

“Dublin.

Substantiv propriu, plural.

Există, desigur, un Dublin al bogaților și un Dublin al săracilor. Astea-s standard. Dar e mai mult de-atît. La urma urmelor bogaților le place o oarecare varietate; iar săracii sînt bogați în diversitate. și apoi mai sînt cei nici bogați, nici săraci – cei care se descurcă, masa de mijloc, majoritatea. Ei unde trăiesc?

Trăiesc în Dublin, cu toți ceilalți. Un milion de pui de pisică într-un sac, pe malul rîului.

Dublinul muncitoresc, Dublinul poștarilor, Dublinul drogaților, Dublinul media, Dublinul chefurilor, Dublinul șefilor, Dublinul fără adăpost, Dublinul suburbiilor, Dublinul adolescent, Dublinul găștilor, Dublinul cu steagurile arborate, mama Dublin, Dublinul țărănoilor, Dublinul musulman, Dublinul în februarie, cu ploaia sfișiată de vînt la unsprezece dimineața pe Pearse Street, Dublinul beat, Dublinul flămînd, Dublinul brigăzii de moravuri și al epidemiei de sifilis, Dublinul care dansează, Dublinul în favoarea Catedralei, Dublinul scriitorului, Dublinul politicianului, Dublinul la TV, Dublinul lui Bono, Dublinul lui Ronnie Drew², Dublinul de Bloomsday, Dublinul închisorilor Arbour Hill și Kilmainham, Dublinul lui Gandon³, Dublinul lui Durcan⁴, Dublinul în care se-nvață engleza ca limbă străină, Dublinul evreiesc, Dublinul emigrantului, Dublinul imigrantului, Dublinul în care ți-o fură, Dublinul balustradelor, Dublinul în care te fură, Dublinul cu oberlihturi, Dublinul în care te violează, Dublinul cluburilor de golf, Dublinul în care te-



omoară, Dublinul american, Dublinul de ziua Sfintului Patrick, Dublinul cu parcul Phoenix, Dublinul ucigașului în serie, Dublinul paradis înfricoșător, Dublinul banilor de salariu în plicuri de hîrtie maro, Dublinul ambuteiajelor, Dublinul inept, Dublinul pe care nu ți-l poți permite, Dublinul care are nevoie de tine, Dublinul care n-are, Dublinul cu vedere spre dealuri, Dublinul cu marea în golf și cu riul împleticindu-se beat către ea.

Dublin.”

Keith Ridgway, *The Parts* (2003)

Am început să traduc pasajul de mai sus cu intenția nu într-un totuș limpede de a scrie despre romanul lui Keith Ridgway, de a nota sarcasmul joycean, dar și jovialitatea succulentă o'brien-iană a acestei cărți despre oameni din Dublinul secolului 21. De a vorbi despre personajele prinse într-un oraș pe care un critic îl numea „o frumoasă catastrofă”. Acestea, și multe altele, mi-au devenit brusc mult mai neclare, undeva între ploaia de februarie, bătută de vînt în rafale aproape horizontale, și oberlihturile caselor georgiene din Merrion Square, pe măsură ce ingredientele Dublinului multiplu descris de scriitor trezeau Dublinul adormit undeva în minte, hibernînd de vreo doi ani încoace, tresărind cînd și cînd. Dublinul de mai sus, în parte, în mică parte, în părțile sale cele mai inofensive, recunosc, și al meu.

și cum tot Ridgway, trăitor acum la Londra, scrie pe blogul personal, după o vizită în orașul său natal că „e imposibil să-ți dai seama cît din atitudinea față de acesta e guvernată de tine, și cît de el”, și cum am ratat ocazia de a scrie un articol mai academic despre literatura irlandeză, nu-mi rămîne decît acest Dublin, cu tresăririle întezindu-se și imaginile înmulțindu-se în jurul meu.

Nu știu dacă vreo fantasmă livrescă mi se învrtea prin cap – probabil că nu – în timp ce stăteam amozit și amețit pe o bandă rulantă care mă transporta pe un coridor interminabil de la aeroportul din Dublin, în 1998, în timp ce alți oameni mergeau agale pe banda alăturată, alunecînd în sens invers, pîrînd că se deplasează cu o viteză uluitoare pe lîngă mine, însă evident că Dublinul nu mi s-a părut nicidecum „centrul paraliziei”. În fapt, la capătul benzii rulante, se apropia de mine, imens, un panou iluminat cu niște uriași zîmbitori, bronzați, frezați, și îmbrăcați identic. În oboseala de după călătorie, am mai avut totuși un zîmbet pentru prima asociere liberă pe care Irlanda mi-o oferea: *Boyzone*.... Fără liniuță, desigur. Am încercat să nu iau în nume de rău Irlandei, pe atunci „the Boyzone country”. De altfel, febra flăcăiașilor cu balade duios-plîngăcioase avea să se stingă destul de rapid.

Nu, n-aveam să mă apropiu niciodată de Irlanda Boyzone, cum nici de Irlanda trifoiului turistic, a sumedeniei de suveniruri, și a

rapsozilor „celtici”. Ritmul Irlandei mele, încă de la început într-un semi-„commodius vicus of recirculation” al Iarnród Éireann (CFR-ul irlandez), avea să sune astfel:

Dublin Connolly - Drumcondra - Broombridge - Ashtown - Castleknock - Coolmine - Clonsilla - Leixlip (Confey) - Leixlip (Louisa Bridge) - Maynooth, și retur. Ritmul sonor al suburbiilor care mi-a însoțit primul drum cu trenul din Dublin înspre Maynooth, și nenumărate altele după aceea, rostit de vocea metalică a mecanicului, întipărîndu-mi-se în memorie, astfel încît și acum îl pot recita aproape în întregime. În stupoarea acelei primei călătorii, numele în *Gaeilge* întipărite pe plăcuțele galbene din gări vorbeau însă despre cu totul alte spații: Droim Conrach, Caisleán Cnucha, Cul Mhin, Cluain Saileach, Léim an Bhradáin, Maigh Nuad, nume cărora nu le-am învățat sensul decît accidental, și n-am trăit frisoane poetico-mitologice aflînd că unul înseamnă „Saltul Somonului”, în vreme ce un altul „Pajiștea cu sălcii”.

Iar imaginile înghesuindu-se unele într-altele, călătorie după călătorie, „I have them all, tame, deep, and harried, in my mine's I”⁵. Drumcondra cu fundăturile ei, acele „lanes” (cele asemănătoare, dar din Limerick, făcute celebre de Frank McCourt), unele încă pavate cu piatră cubică, strălucind după ploaie, case mici de cărămidă înghesuite și curți pentru liliputani, separate de garduri de beton, caricaturi ale „backyard”-urilor americane, trenul trecînd chiar prin spatele peluzei stadionului Croke Park. Ashtown, adevărat „wasteland” al cenușii, doar garduri de beton împinzite de grafitti, și dincolo de peronul cu refugiul devastat, mereu cițiva puști supărați, îmbrăcați în treninguri lucioase, aruncînd uneori cu pietre în vagoane. „Farmecul” mic-medieval-pastoral-turistic al Leixlip-ului - „cottages” cu acoperiș de stuf transformate în pub-uri, un castel, poduri de piatră, pe care autobuzele cu etaj abia par să încapă - alături de halele imense ale corporației Intel, care-și produce aici microcipurile. Mai încolo, lîngă podul Louisa, pe malul unui canal, o tabără de „travellers” în rulote, pe care mi i-am închipuit români la un moment dat, concepînd chiar o istorioară *pulp*, în care, în loc de student la doctorat, eram un imigrant naiv și exploatat.

Dublinul emigrantului, Dublinul imigrantului. Pe primul îl cunosc (vag) doar din citite, al doilea se intersecta cu al meu. În avion, unde am stat o dată lîngă o echipă de tineri moldoveni care nu mai zburaseră, însoții de un dom' inginer. Mergeau cu toții să le monteze centrale de gaz irlandezilor, iar unul dintre ei ținea între genunchi, între mîinile tremurătoare, o sabie mare sticlă, umplută pînă în plăsele cu coniac. Era pentru patron. În față la Hainault House (80, St. Stephen's Green, la doi pași de vechiul sediu al University College Dublin, unde studiaseră Joyce și O'Brien⁶), unde ajungeam o dată pe an ca să-mi reînnoiesc viza, trăgîndu-mi sufletul pe lîngă țigara dintre buze, după ce alergasem de-a curmezișul parcului St. Stephen, printre orătării la fel de somnoroase ca mine la șase dimineața, doar ca să descopăr, pe la opt, că numărul meu de ordine era 341, și urma să fiu primit „pe la ora două” (funcționarii irlandezi, precum și instalatorii irlandezi, au multe în comun cu ai noștri). În fața mea un șir lung de chinezi, mongoli, ruși, ucrainieni, moldoveni, români, turci, croați, nigerieni, senegalezi, ganezi, saudiți, yemeniți, și cițiva australieni nedumeriți care se dădeau repede bătuți. Restul ne enervam și ne resemnam pe rînd, în orăcăielile zecilor de

copiluși treziți cu noaptea în cap. Încercam să fac haz de necaz, și de numele predestinat al clădirii Ministerului de externe, și mă retrăgeam prin parc, pe Grafton Street pînă la faimoasa cafenea Bewley, unde un italian simpatic prepara cappucino-uri, trasînd desene de ciocolată în frișca groasă („Caman, ai șăuă iu hau tu duă”). La Bewley's așteptam să se deschidă librăria Hodges Figgis, insinuată pînă și în reveriile sexuale ale lui Stephen Dedalus⁷, unde petreceam pînă pe la prînz. După care mă intersectam din nou cu Dublinul imigrantului la Burger King sau McDonalds, cu personalul lor aproape în întregime chinez sau mongolez, și apoi, din nou în parc, mă întindeam pe iarbă printre fetele în fuste gri care ieșeau din sediile corporațiilor ca să ia un lunch frugal. Dublinul care n-are nevoie de mine înfășurîndu-mă în tihna lui de amiază, în care ajungeam uneori să cred că sînt singur pe lume, cu rațele și lebedele de pe lac.

„Cît despre mine, eu scriu mereu despre Dublin pentru că dacă reușesc să ajung la inima lui reușesc să ajung și la inima oricărui oraș din lume. În particular e conținut universalul”, îi scria Joyce prietenului său Arthur Power, amintindu-l încă o dată, și pe jumătate ironic, îmi închipui, pe Aristotel.

Cît despre mine, e prima dată cînd scriu despre Dublin, și chiar acum, e și prima dată cînd trebuie să tai fluxul acesta, care se repede înspre mine, prea puțin împlînzit, prea hărțuit, și în voia căruia m-am lăsat pentru că n-am reușit să scriu un articol mai academic. Altfel, n-aș mai termina. Dar „cînd totul merge prost”, îmi amintește O'Brien, ... „A pint of plain is your only man”. Am dat ascultare îndemnului din balada lui Jem Casey, alături de Adrian Oțoiu, într-o seara la *Messrs. Maguire*, pe Wellington Quay, chiar înainte ca el să publice traducerea din Flann O'Brien. O strofă, un *outro* potrivit pentru învîrtirea mea prin aceste „environs” dublineze, care se termină, cum altfel, *down the pub*:

În vreme de restriște, și de-ai ajuns pe drojde,
Limanul e aicea, deloc independărtat,
și încă poți cîrmi spre ultima nădejde-

UN ȚAP DE BERE ȚI-E SINGURUL FÎRTAT.⁸

1 Dublin, Dubh Linn, „Black Pool”, „Balta neagră”.

Etimologie întrucitva contestat?

2 Ronnie Drew (1934 -), cunoscut cîntăreț irlandez de folk.

3 James Gandon (1743-1823), arhitect englez, autorul mai multor clădiri-monument în Dublin.

4 Paul Durcan (1944 -), important poet irlandez, autor a peste șaptesprezece volume de poezii, și solist vocal al formației Van Morrison.

5 James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Penguin, 2000, p. 425. Aproximativ: „Le am pe toate, împlînzite, adînci, și hărțuite, în ghiochiul min(e)ții mele”.

6 „Privit din exterior, Colegiul e o clădire simplă dreptunghiulară, cu o colonadă frumoasă pe care soarele amiezii o inundă în timpul verii dinspre Donnybrook, încălzindu-i treptele spre desfătarea studenților” (Flann O'Brien, *La doi lebedoi*, tr. Adrian Oțoiu, Editura Paralela 45, 2005, p. 89).

7 „Into the ineluctable modality of the ineluctable visibility. She, she, she. What she? The virgin at Hodges Figgis' window on Monday, looking in for one of the alphabet books you were going to write.”

8 Flann O'Brien, *La doi lebedoi*, tr. Adrian Oțoiu, Editura Paralela 45, 2005, p. 157.

James Joyce și cultul lui Cúchulainn

Liviu Cotrău

În martie 1907, Joyce și-a susținut prima din cele trei conferințe ale sale la Universitățile Populare din Trieste: *Irlanda, insula sfinților și a înțelepților*. Cu un asemenea titlu, evocând cea mai fastă epocă din istoria „Insulei de smarald”, ne putem lesne imagina ce le-ar fi spus triestinilor W. B. Yeats, AE (George Russell) sau Lady Augusta Gregory, corifeii Renașterii literare irlandeze. N-ar fi pierdut ocazia, măcar într-un preambul, să amintească de faptele glorioase ale lui Oisín, Cormac MacAirt, Fionn Mac Cool sau Cúchulainn, barzii și eroii celți din mitologia vremurilor păgâne – izvodul adevăratului spirit gaelico-irlandez. Rezumându-și propria operă dramatică despre Cúchulainn, Yeats ar fi redesenat, în prelegerea sa, portretul celui care, biruindu-și toți dușmanii, și-a apărut cu strășnicie pământul strămoșesc – un erou tragic, impulsiv și pasional, care și-a omorât fiul, apoi – *imitatio Christi* – s-a lăsat, la rândul-i, ucis de Omul cel Orb.

Explicația acestui probabil recurs la mitologie o găsim în agenda Renașterii literare irlandeze, anume concepută ca să reînvie, în imaginarul colectiv, eroi precum Cúchulainn – personaje indispensabile în campania de recuperare a „splendorilor și bogățiilor antichității literare gaelice”¹ – modele capabile să confere noblete și demnitate întregii mișcări culturale-politice a sfârșitului de veac XIX. Mitologizarea, observă istoricul T. W. Moody, este o veche meserie irlandeză, produsele ei caracteristice fiind legendele despre origini și poveștile eroice ale Irlandei pre-creștine și medievale.²

Prin comparație, substanța prelegerii lui Joyce va fi părut oricărui naționalist de bună credință de-a dreptul ignobilă. Argumentul prelegerii sale sună cam așa: rasa irlandeză din acele glorioase timpuri nu era defel eroică și nici foarte pură. Colac peste pupăză, englezii – conchide doct conferențiarul – au venit în Irlanda la repetatele rugăminți ale unui rege autohton aflat la ananghie și – cumplită trădare! – înarmați cu bula papală a lui Adrian al IV-lea.

Interpretând faptele istorice, să tragem prima concluzie: Richard de Clare, vasalul regelui Henric al II-lea și oaspetele lui Diarmait Mac Murchada, rege peste ținuturile din Leister, a pătruns în Irlanda *à la manière de* Dracula, adică pe bază de invitație. A doua concluzie, fertilă și ea în consecințe:

„Strongbow”, cum era poreclit prințul normand, avea asupra sa o imputernicire (*Laudabiliter*) emisă de singurul englez care a ocupat vreodată scaunul papal. Astfel, într-o singură propoziție, Joyce demască conjurația ce a produs ruina desăvârșită a țării sale: cărdășia dintre vampirismul englez și hainlăcul papal.

Cât despre puritatea rasială, Joyce se pronunță ca un expert în biologia celulară. „Străvechiul sânge celtic”, dă el de înțeles, s-a amestecat binișor cu cel scandinav, anglo-saxon și normand. Într-un astfel de țesut e inutil să cauți un strop care să fi rămas pur și neprihănit. În fine, rodul mixturii e pur și simplu „un alt temperament național”. și, pentru a fi mai convingător, Joyce evocă întâmplarea cu parlamentarul irlandez care în ziua premergătoare alegerilor se laudă în fața electoratului că domnia sa se trage din vechea rasă, în vreme ce oponentul său descinde din coloniștii englezi ai lui Cromwell:

A-i exclude din națiunea prezentă pe toți cei ce descind din familiile străine și a nega titulatura de patriot tuturor celor care nu se trag din stirpea irlandeză ar însemna să i-o refuzăm aproape tuturor eroilor mișcării moderne – Lord Edward Fitzgerald, Robert Emmet, Theobald Wolfe Tone, căpeteniile

răscoalei din 1798, Thomas Davis și John Mitchell, conducătorii Tinerei Irlande, precum și Charles Stuart Parnell, în ale cărui vene nu curge nici măcar un strop de sânge celtic.

Lucrul ciudat e că toți cei aflați pe lista lui Joyce sunt protestanți de origine engleză sau normandă. Dar și mai ciudat e că mai toți reprezentanții de seamă ai Renașterii literare irlandeze – Standish James O’Grady, W. B. Yeats, AE, Lady Gregory și Douglas Hyde – erau ei înșiși protestanți, ba chiar membri marcanți ai elitei coloniale.

În împrejurarea că nici în zilele noastre nu s-a stins cu totul conflictul multiseclar dintre marile comunități religioase ale celor două Irlande, e de mirare, poate, că, în urmă cu un secol și ceva, într-o țară predominant catolică, vârfurile intelighenței protestante și-au propus să reînvie și să revigoreze limba, istoria și tradițiile vechilor celți, ai căror moștenitori de drept se revendicau, în mod exclusivist, irlandezii de obârșie gaelică și de rit romano-catolic. Dimpotrivă, minoritatea anglo-irlandeză protestantă era percepută ca un soi de „corp străin”, o „societate de tip-garnizoană”. După veacuri de varii persecuții, catolicii aveau, desigur, motive să-și pună întrebări în legătură cu adevăratele intenții ale ideologilor protestanți ai Renașterii literare.

Excesele xenofobe, rasiste ale gazetarului D. P. Moran, inițiatorul mișcării „Irlandei irlandeze”, trebuie să-i fi dat de gândit lui Joyce. Sub lozincă „Luptei dintre două civilizații” se întrededa o nouă identitate a Irlandei: aceea a unei națiuni gaelice și catolice din care trebuia să fie excluși anglo-irlandezii protestanți, vorbitori de engleză. Până și protestantul Douglas Hyde (mai târziu primul Președinte al Irlandei) a îmbrățișat doctrina virulent naționalistă a lui D. P. Moran. În „Necesitatea de anglicizarea Irlandei” (1892), prelegerea ce a avut ca primă consecință majoră înființarea *Ligii Gaelice* (1893) – organizație ce-și propunea revigorarea limbii irlandeze – Hyde condiționa imperativ supraviețuirea identității irlandeze de aceea a limbii irlandeze.

La școala Sfântului Enda, fondată în 1908 de către Patrick Pearse, unul dintre martirii Revoltei de Paști, Cúchulainn, eroul preferat al renaștiștilor irlandezi, era prezentat ca „un membru de seamă, deși invizibil, al corpului profesoral”, iar elevii erau sfătuiți să adopte crezul acestuia: „Nu-mi pasă că voi mai trăi doar o zi și o noapte dacă faptele mele îmi vor supraviețui”. Nu puțini dintre elevii școlii lui Pearse aveau să devină răzvrătiții Revoltei din 1916.

În registru minor, aparent dezideologizat, O’Grady, Yeats, AE și Lady Gregory continuau să descrie o Irlandă străveche, eroică și sublim sacrificială, o cultură păgână și eminamente rurală. Nici ei nu vedeau în Cúchulainn un simplu personaj mitologic, ci însăși chintesența spiritului irlandez, un principiu universal ce transcende orice subiectivism. Cúchulainn, observă Profesorul Terence Brown de la Trinity College, Dublin, este manifestarea unei realități obiective, comunale.³

În concepția renaștiștilor irlandezi, cu diferențe vagi, ne semnificative în economia acestui articol, tradiția autentic celtică apărea ca ceva organic și coerent, aristocratic și individualist. Ca atare, conceptul lor de organicitate armonioasă trebuie să fi acționat ca un corectiv necesar, deși pur simbolic, față de doctrina sectariană a „Irlandei irlandeze” ori, mai aproape de noi, față de cea colectivistă a naționalismului irlandez modern.

În fine, am ajuns la întrebarea ce revine mereu în exegeza joyceană: în *Ulise*, cel mai important roman al său, Joyce și-a ales drept suport mitico-structural o legendă grecească, nu una irlandeză. De ce? De ce *Ulise* și nu Cúchulainn? și, la urma urmelor, de ce nu se fi alăturat Joyce corului mili-



tanților naționaliști și să fi scris și el despre eroii irlandezi ce și-au apărut țara cu prețul vieții? Să fi fost din pricină că Patrick Pearse, Lady Gregory și Yeats îl „confiscaseră” deja pe Cúchulainn?

Mitologia irlandeză a ajuns în mâinile lui Joyce, dimpotrivă, un material numai bun pentru figurări comice, burlești, cum sunt, în *Veghea lui Finnegan*, Finn MacCool și alte personaje legendare. Yeats, mai bătrân decât Joyce cu 17 ani, credea – probabil sincer – în eroismul antic și în rolul izbăvitor al mitologiei irlandeze. Mai modern, Joyce a preferat să-și aleagă materia epică din lumea obișnuită, cotidiană, lăsând spectaculosul, senzaționalul în seama jurnaliștilor, căci, pare să spună Joyce, prima datorie a scriitorului este să însule orgoliul național; drept care, după ce, în *Oamenii din Dublin*, ne oferă, conform spuselor sale, „un capitol din istoria morală a țării mele”, altfel spus o nemiloasă radiografie a mizeriei, promiscuității, provincialismului, deșartelor iluzii ale clasei de mijloc, în *Ulise* propune ca personaj principal o replică antierocică, ba chiar comică, a eroului său din copilărie, Odiseu, cel care refuză să meargă la Troia, știind prea bine că războiul era un pretext al negustorilor greci, avizi de noi piețe de desfacere.

Antieroisumul, frecvențele atacuri ale lui Joyce la adresa Renașterii literare irlandeze poartă indelebila pecete a modernismului, a cărui filozofie, în ce ne privește, desfide programul renaștiștilor irlandezi. Ca mișcare „criticistă”, pe lângă faptul că presupune o ruptură radicală cu tradiția, modernismul pune sub semnul întrebării însăși ideea de „origini”. Recomandând cu insistență exercițiul autorefecției, modernismul subminează întreaga ideologie a identității, așa cum apărea ea în formele cultivate de renaștiștii irlandezi. La drept vorbind, criza, colapsul culturii sunt, de fapt, punctul de plecare al modernismului, rațiunea sa de a fi.

Pus în fața tradiției mitologizante – „coșmarul istoriei” – , Joyce a răspuns scurt: *Non serviam*. A ales, în cele din urmă, precum Stephen Dedalus, „să făure[ască] în forja sufletului conștiința nezămislită a neamului [său]”.⁴

1 Terence Brown. ‘Cultural Nationalism 1880-1930’. Seamus Deane, ed. *The Field Day Anthology of Irish Writing*, p. 516

2 T. W. Moody. ‘Irish History and Irish Mythology’, în Ciaran Brady, ed. *Interpreting Irish History. The Debate of Historical Revisionism*. Dublin, Irish Academic Press, 1994, p. 71

3 Terence Brown, op. cit., p. 520

4 James Joyce. Portret al artistului la tinerete. Traducere și note Frida Papadache. RAO, 1995, p. 284

Redactor responsabil:
I. Maxim Danciu