

THE VICTORIAN SHEHEREZADE IN QUEST OF "THE" VOICE - A CASE OF "PREACHING" OR "SILENCING": ELIZABETH GASKELL

Irina Raluca Ciobanu

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Our research places Elizabeth Gaskell's work and the narratological category of 'voice' within a cultural paradigm which is centred on the aesthetics of reception. For nowadays readers, it is the hesitation between silence and preaching which, nurtured by ambiguity, appears to bear the highest esthetical scores in feminine Victorian Literature. Hence, the artistic values of Gaskell's "liberation" of voice should not be entirely overlapped with mere preaching on "liberty", that is, with clean-cut ideological standpoints. The dazzling variety of genres and themes we have spotted in Gaskell's literature stands not only for exceptional talent, but also for a paradigm of "excess" that brings modernity on the scene. Nevertheless, Gaskell's literary work is neither a matter of quantitative excess nor one of feminist charge. It is an excess that forces the limits of art, aspiring to turn true-to-life literary effects into life as such. By establishing a fine dialogue between textual and extra-textual voices and, in the long run, by reshaping the Realist prose from within, Gaskell's writing illustrates, at best, the intention to surpass commonplace mimesis techniques and the obliging truth of documents. Upon the whole, the visual complex of the Realist "mirror" grows into a symphonic complex of voices, which validate Gaskell's inclusion into the literary canon.

Key words: voice, female writing, prose, Victorian literature, Elizabeth Gaskell;

Confirmarea profesională a femeii-scriitor, precum și emergența unei autorități feminine prin intermediul actului scriitoricesc într-un cadru atât de conservator precum cel victorian, a fost mereu supusă „dublului standard critic”. Astfel, putem urmări modul în care ideologia de gen a secolului al XIX-lea este reevaluată prin aplecarea spre genul romanesc, în mod special, și prin preferința pentru scriitura prozastică în general.

De ce Gaskell și nu o altă autoare victoriană din „seria de aur” Brontë-Eliot?

Alegerea autoarei a fost determinată de locul special pe care Gaskell îl deține pe piața literară victoriană, precum și printre figurile literare ale epocii, atât masculine cât și feminine, de modul în care a fost percepută de către public, precum și de cel în care i-au fost receptate operele, de temele despre care a avut curajul să scrie, de internalizarea statutului de scriitor prin asumarea rapidă a numelui propriu în momentul publicării. În ciuda subiectelor controversate (problema clasei muncitoare sau prostituția), poziția bine marcată de care s-a bucurat Gaskell este deja atestată de la publicarea primului său roman, *Mary Barton*, în 1848. Apoi, până la moartea sa, a fost percepută ca una dintre scriitoarele importante ale momentului, ceea ce face nedreaptă și pripită excluderea ei din scurta listă a femeilor-scriitor, cu opere ce ar merita osteneala de a fi analizate. Dimpotrivă, Gaskell trebuie apreciată pentru capacitatea de a lucra cu „materialul” victorian.

Intenția noastră de a aborda categoria narativă a vocii este motivată, în primul rând, de faptul că, într-o primă fază, critica literară aplicată operei lui Elizabeth Gaskell a pus mai mult accent pe noțiunea de „poveste”/intrigă (*histoire*), ignorând într-o anumită măsură „discursul” (*récit*). Ca urmare, elementele poveștii, evenimentele, personajele, recurența anumitor scene și teme, mesajul moral transmis de opera autoarei britanice (în contextul, mai larg, al romanului victorian feminin) au fost analizate *in extenso*, în detrimentul modului în care povestea prinde viață. Analiza realizată de noi se bazează pe elemente teoretice ca poetica sociologică a lui Mihail Bahtin, precum și pe viziunea pragmatică asupra literaturii ca model de act verbal/act de comunicare.

În calitate de categorie discursivă, „vocea” narativă prezintă multiple valențe, printre care reinterpretarea relației autor/narator-naratar/cititor într-o perioadă și într-un context cultural care cenzurează vocea feminină. Intenția, deschis exprimată de prozatoarele victoriene, este de a crea o audiență feminină capabilă să recepteze și să decodeze mesajul transmis prin intermediul textului. De aceea, atunci când vorbim despre producerea unei voci feminine în ficțiune, vorbim de fapt despre totalitatea codurilor și așteptărilor mediului, preluate în reprezentările și interpretările povestitorilor ficționali din perspectiva unui anumit canon.

Astfel, pornind de la premisa teoretică a actelor vorbirii, naratologul feminist Susan Lanser vine cu o interpretare îmbunătățită a paradigmei de bază, adăugându-i componenta contextualizantă și ajungând astfel la ipoteza unei structuri narrative pluristratificate. Viziunea critică se dezvoltă în metafora „cutiei chinezești”, explicitând scriitura feminină după un model

structural de tipul *mise-en-abîme*, mult mai complicat decât cel al comunicării verbale. Lanser identifică un nivel de suprafață, un sub-text, apoi un al treilea nivel narativ, subordonat unor voci distincte (cel puțin două). Vocea nivelului de suprafață e marcată de attributele a ceea ce, în mod convențional, a primit accepția de „limbaj/discurs feminin”: la suprafață, politicos, emoțional, entuziast, bârfitor, frizând sporovăiala, nesigur, plictisitor sau dimpotrivă flecar, în vreme ce vocea din subtext rămâne simplă, directă și este imprimată de o autoritate și o agresivitate asemănătoare celei masculine. Prin urmare, deplasarea accentului dinspre vocea ficțională („auzibilă” la nivelul discursului) către vocea extraficțională, ca ultim organizator al celorlalte voci, direct subordonate acesteia din urmă (instanțele narrative – narator, focalizator, personaj, naratar – se supun instanței extratextuale, autorului, mai ales), adică o abordare de tip *contextualist, pragmatic*, ar putea servi la definirea vocii auctoriale feminine.

La rândul său, Robyn Warhol își construiește analiza pe distincția dintre *strategiile de distanțare* (predominante, aparent, în ficțiunea masculină) și *strategiile de angajare* (preferate, se pare, de femeile scriitor), devenite, la rândul-le, apanajul unui *narator distant* și, respectiv, al unuia *angajat*. În opinia sa, cel de-al doilea tip de narator a fost preferat de femeile scriitor deoarece „strategiile de angajare” ar fi putut acționa ca vehicule/canale prin care autoarele să-și exercite influența asupra cititorilor. Astfel, cititorul intră în relație directă cu textul. Mai mult, ea crede că „marca de gen reiese dintr-o serie de alegeri retorice pe care le operează scriitorul, indiferent dacă acestea sunt intenționate sau nu”¹. De fapt, ea respinge opinia comun acceptată, potrivit căreia „adresarea directă este un semn al scriiturii de proastă calitate”, a didacticismului sau sentimentalismului. Dimpotrivă, adresarea directă ar juca un rol de marcator al discursului de tip realist.

„Angajarea” sau altfel spus, „implicarea” circumscrisă romanelor victoriene au stabilit o relație între genul literar și genul feminin, strict conectate ideologiilor de gen predominante și miturilor feminității din Anglia victoriană: imaginea asociată femeii respectabile, ca „înger al casei” pasiv, lipsit de putere, supus, șarmant, grațios, empatic, dispus sacrificiului de sine, pios și, mai presus de toate, pur, influent în cadrul căminului sau amenințarea reprezentată de categoria femeilor fără o situație socială stabilă și posibila lor influență negativă asupra căminului tipic burghez. Acestora li se adaugă retorica inocenței paradisiace și a purității ca

¹Robin Warhol, *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, New Brunswick NJ: Rutgers Univ. Press, 1989, p. 19.

mecanism al reprimării sexuale în mediile păturii de mijloc precum și condiția femeii-scriitor în timpul epocii victoriene din perspectiva alegerii pseudonimului, a anonimatului sau de asumarea numelui. În cazul lui Gaskell, interesantă ni se pare metafora „Șeherezadei victoriene”.

Formula îi aparține lui Dickens, care își numea colaboratoarea astfel. La fel ca în cazul povestitoarei de a cărei soartă depindea de bunăvoința Regelui, afirmația lui Dickens o așază pe Gaskell într-o poziție de subordonare, sugerând dependența acesteia față de el; simbolică de această dată și referitoare la cariera artistică! Desigur, precum regele persan, Dickens pare să domine regatul literaturii victoriene, situație familiară criticii literare. Mai mult, numele său se asociază frecvent cu producția literară masculină și autoritatea vremii. În „regatul” dickensian, Gaskell pare să dețină locul preferențial al povestitoarei oficiale, dar una care, ca în cazul Șeherezadei, nu este niciodată lăsată să uite că o singură greșeală este sinonimă unei execuții simbolice și că existența sa ca autor este menită a fi supusă pe veci voinței stăpânului. Relația sa profesională cu Dickens nu a fost scutită de necazuri, având în vedere că, deși împărțăseau multe preocupări artistice, răspunsul și atitudinea lui Gaskell față de rolul prescris ei era adesea una rebelă și sfârșea adesea cu izbucniri ale lui Dickens față de subordonații săi: „Oh, Doamna Gaskell – temătoare, ai zice. Dacă aș fi Domnul G, o ceruri!, ce-aș mai bate-o!”². Totuși, în ciuda dificultăților de temperament și comunicare prin care au trecut cei doi autori, Dickens a publicat aproximativ două treimi din povestirile ei și articolele pe care „draga sa Șeherezadă” le-a produs din 1850 până la moartea sa.

Precum în cazul Șeherezadei ficționale, trucul lui Gaskell, după cum vom vedea, va fi folosirea anecdotului care frizează bârfa și bârfa ridicată la rangul de strategie discursivă.

Nu în mod întâmplător, analiza noastră se oprește mai întâi asupra „*Vieții lui Charlotte Brontë*”. Publicat în 1857, textul a fost supus unor nenumărate lecturi și interpretări. Începând cu anii 90, critica literară a încetat să mai creadă în portretul unidimensional al prieteniei bazată pe dragoste necondiționată, a afecțiunii și a lipsei totale de conflict și rivalitate. Dimpotrivă, lucrarea lui Deirdre D’Albertis, *Bookmaking Out of the Remains of the Dead: Elizabeth Gaskell’s The Life of Charlotte Brontë*, publicată în 1995, cea mai sus menționată, semnată de Linda K Hughes și Michael Lund, sau una dintre cele mai recente analize efectuată de Amanda J. Collins, *The Conflicted Duties of the Caretaker in Elizabeth Gaskell’s Life of Charlotte Brontë* și

²Jenny Uglow, *Elizabeth Gaskell, A Habit of Stories*, Faber and Faber, London, Boston, 1993, p. 395.

publicată în 2010 într-un volum colectiv, scot la iveală o relație marcată de atitudini conflictuale și ambivalente, de rivalitate și ambiții născute de lupta pentru „autoritate” literară și totodată pentru autorizare. Sunt abandonate punctele de vedere prezentând-o pe Gaskell în ipostaza de „discipol” literar fascinat și dezinteresat, animat de scopul de „a face dreptate” sau de „a aduce un tribut unei prietene de curând decedate [...] pentru a contracara zvonurile sau speculațiile eronate menite să o discrediteze”³.

Astfel, obținem o nouă perspectivă asupra elementelor esențiale ale scriiturii biografice precum relația dintre autor și subiect, politica/filosofia conceptelor de „personal”, „document” veridic și „interpretare” și, nu în ultimul rând, etica redactării biografiilor. Poziția ambivalentă a lui Elizabeth Gaskell în *Viață* răspunde ca un ecou opiniei lui Oscar Wilde asupra scriiturii biografice: „Fiecare personalitate are discipolii săi, dar biografia îi este scrisă întotdeauna de Iuda”⁴. Plasată în contextul celorlalte lucrări asupra vieții și creației literare a lui Charlotte, acest text este mai mult decât o dovadă de prietenie a unei femei către altă femeie; el reprezintă o intervenție deliberată și angajată în discursul public, apărarea Charlottei devenind autoapărare sau proces de autorizare. De asemenea, autorizarea unei forme de „surorat” între femeile-romancier face parte din ideea de a autoriza propria creație romanesă. Ca atare, găsim că vocea eliberată este mai puțin a lui Brontë și mai mult a lui Gaskell, textul fiind obținut în urma unui proces de selecție și interpretare care amenință echilibrul dintre scrierea sau rescrierea unei vieți și subordonarea aceleiași vieți.

De aceea, aspectul principal legat de biografia scrisă de Gaskell rămâne autenticitatea documentului biografic și măsura în care o biografie desprinsă din documentul autentic și construită pe bârfă (ca sursă de informare, spre exemplu) poate fi considerată una demnă de încredere. Situată la limita fină dintre fapt și ficțiune, investigație socială și artă, ținta obiectivității în scriitura biografică rămâne una pur utopică, de vreme ce munca biografului este întotdeauna produsul pur subiectiv al selecției, încadrării și reîncadrării unei vieți. Întotdeauna, rezultatul final nu este nimic altceva decât o *versiune* a acelei vieți.

La Gaskell, folosirea tonului bârfitor, colocvial vorbește despre o viziune asupra scriiturii în care informalul, anecdoticul și confidențialul se îmbină într-un discurs ce se distanțează de cel

³ Margaret Ganz, *Elizabeth Gaskell: The Artist in Conflict*, Twayne Publishers, New York, 1969, p. 182.

⁴ Jones Malcom, “A Biography of the biography”, *Newsweek*, 2009, vol.154, Issue 19, p. 57, <http://search.ebscohost.com/>.

masculin. Mai mult, el recomandă o autoare ce respinge modul patriarhal al autorității, întrucât impune un altul, definibil ca specific feminin. Implicațiile unui astfel de mod discursiv se pot identifica, după cum vom vedea, la nivelul relației dintre biograf și publicul cititor, scopul final fiind crearea unei relații mai intime pentru a-i câștiga încrederea și pentru a-și valida vocea auctorială în contextul mai larg al „vocilor” care se fac auzite în biografie; în fond, nimic altceva decât o încercare de autorizare de sine sau de identificare a unei voci proprii prin contrastarea a două moduri discursive. În 1985, Patricia Meyer Spacks a avansat o teorie extrem de interesantă asupra bârfei ca mod literar, bazându-se pe distincția etică dintre *bârfa serioasă* (ca schimb de informații și discurs alternativ celui public) și *bârfa răutăcioasă* (de salon)⁵.

Și, într-adevăr, la Gaskell, bârfa este un schimb de informație ce facilitează, în rândul membrilor unui public cititor mai larg, un simț al apartenenței la o comunitate. Văzută ca o „specialitate” eminemente feminină, bârfa funcționează ca subterfugiu. Potrivit aceleiași autoare, ea invită cititorul la o relație de complicitate cu Șeherezada victoriană⁶ și îi conferă cititorului statutul privilegiat de a se afla printre puținii beneficiari ai informației intime: „Acum, ca să bârfim, plăcerea femeii, desigur”⁷. Modelul nu este străin nici ficțiunii lui Gaskell, autoarea exersându-și deja mâna în utilizarea anterioară a acestuia, în romanul *Cranford*.

Dar, într-un sistem care interzice intervenția femeii în discursul public sau în orice altă formă de discurs autorizat, „bârfa” devine elementul care articulează în jurul său o nouă comunitate. Ea împărtășește aceleași interese, credințe sau frustrări (adică, elementele definitorii ale unei comunități și condiția pentru ca aceasta să existe). Capabilă să construiască un discurs alternativ și definitoriu, noua comunitate se antrenează să-și afirme identitatea discursivă, accentuând distanța dintre discursul specific sineității („the One”) și cel propriu, care poartă marca alterității („the Others”). Astfel, naratorul își asumă în ambele cazuri rolul de interpret (al unei comunități sau al unei vieți) chiar și când aceasta alege să-și construiască textul în jurul unor „forme” percepute ca feminine, deci aparținând sferei private: scrisori, povești, conversații și bârfă. Prim-planul e ocupat acum de practicile discursive ale comunității feminine la care prozatoarea britanică aderă pe deplin. În cazul lui Charlotte, refuzul sau inabilitatea de recurge la

⁵Rohan Maitzen, “This Feminine Preserve”: Historical Biographies by Victorian Women, *Victorian Studies*, in Spring, 1995, pp.371-388, <http://search.ebscohost.com/>, p. 375.

⁶Patricia Meyer Spacks în D’Albertis, 1997, p. 14.

⁷John Chapple, Arthur Pollard, *The Letters of Mrs Gaskell*, Manchester University Press, UK, 1966, Scrisoarea 322, p.424.

un astfel de discurs alternativ dezvăluie o stare de alienare față de comunitatea interpretativă feminină.

Mai mult, faptul că povestește ceea ce la rândul său a primit ca poveste și că folosește informații la mâna a doua, ar putea să apară la Gaskell ca un efort de translare a responsabilității aserțiunii. Culpabilitatea nu-i aparține biografului, ci celor care furnizează informația sau chiar subiectului tratat. Se folosește, prin urmare, un mod oblic de afirmare a adevărului. Ceea ce dorim să spunem prin aceasta este că jocul cu „vocale” din spatele unor povești explorate, dar în mod special a vocii Charlottei (transformată într-un canal pentru propriile sale idei), funcționează ca un instrument de marcare, de semnalare a frustrării, a nemulțumirii față de realitățile socio-culturale ale timpului său. Strategia sa se pliază pe ceea ce Lanser a definit ca cel de-al treilea mod auctorial întrebuințat de autoarele victoriene, *vocea comunală*, în sensul că vocea Charlottei devine exponent al unei comunități. Aceasta ne îndreptățește să ne raliem noilor interpretări care citesc actul de a scrie povestea lui Charlotte ca pe unul al rescrierii propriei imagini în coordonatele datoriei, ale modestiei, ale decenței vocației artistice și ale talentului literar. Subtextual, conflictul se naște din dorința ascunsă a autoarei romanului *Ruth* de a-și echilibra sentimentele contradictorii de admirație și de rivalitate față de prietena sa.

Intr-o notă diferită se înscrie romanul industrial sau, după cum l-au numit contemporanii, „romanul condiției sociale a Angliei” este rezultatul hibrid al încercării lui Elizabeth Gaskell de a adapta o formă literară specific masculină (i.e., romanul politic) preocupărilor feminine, așa-numitei „ficțiuni domestice”. *Mary Barton*, primul ei roman, adesea evaluat de critica literară ca fiind mai puțin realizat din punct de vedere tehnic decât cele care i-au urmat (dar scris într-o tendință autentic unitariană de a pune totul sub semnul întrebării), dezvăluie dubii fundamentale legate de autoritate, de economia relațiilor ierarhice sociale și chiar despre „autoritatea povestirii”, a se citi a celui care povestește⁸. Evoluția eroinei de la un individ lipsit de voce și fără identitate socială spre o persoană vocală și activă, capabilă să determine schimbarea pentru a răsturna cursul acțiunii și astfel să intervină în istorie, corespunde propriei căutări: o identitate și o voce publică o sprijină pe debutantă să treacă de la lipsa de încredere spre o atitudine mai asertivă.

⁸Lund și Hughes, op.cit. p. 35.

Proiectul lui Gaskell se traduce în text printr-o serie de strategii și tehnici de angajare; naratorul își pune speranța că acestea vor determina pe fiecare cititor să-și analizeze propria responsabilitate față de persoanele reprezentate în roman: adresarea directă, notele de subsol, digresiunile, referințele culturale ce autolegitimează, citatele, o afirmare puternică a credințelor unei comunități prin folosirea generică și inclusivă a pronumelui „noi”. Comentariile metatextuale pe care le emite în marginea propriului mod de a spune povestea atrag atenția asupra rolului său ca sursă a informației naratarului. Acest plan existențial comun l-ar putea plasa pe acel „tu, cititorule” în lumea fictivă sau poate lumea fictivă ar putea deveni lumea în care acel „tu” trăiește. Incluziunea autoarei înseși și a cititorului real în pluralul „noi” conectează entitățile anterioare cu personajele romanului și subliniază ce au în comun naratarul și cititorul real cu vorbitorul, precum și cu acei despre care aceasta vorbește.

Coerența romanului provine din faptul că naratorul decide perspectiva asupra complexității lumii ficționale care aici reflectă mimetic lumea reală, nu numai din punct de vedere estetic, ci și ideologic. Romanul de debut al lui Gaskell autorizează această voce extradiegetică-homodiegetică, instanță ce ocupă un nivel narativ superior personajelor, intrând într-un fel de „contract” cu naratarii publici, privilegiați de accesul la informația naratorului. De aceea, vocea narativă devine sursa și dovada adevărului interpretării naratorului.

În *Nord și Sud*, Gaskell aduce în prim-plan o temă specific unitariană: măsura în care individul este îndreptățit să nesocotească autoritatea socială în căutarea propriei libertăți. Romanul vine cu o schimbare a punctului de vedere, privilegiu împărțit între familia Hale (reprezentativă pentru burghezia tradițională) și reprezentanții familiei Thornton, aparținând noii clase de mijloc, a industriașilor. Această perspectivă, mai echilibrată sau mai diplomată, asupra relațiilor sociale se translează într-o prezență narativă mai puțin intrusivă. Deși vocea autorității încă mai coordonează textul, naratorul romanului *Nord și Sud* nu face nicio referire pe față, deschisă nici la participarea sa directă în evenimente, nici asupra măsurii în care acestea îi sunt cunoscute. Dubla perspectivă a industriașului și a muncitorilor asupra frământărilor clasei muncitoare reprezintă, de fapt, un act al autorizării de sine. Prin urmare, Gaskell admite deschis că este și ea capabilă să ducă la bun sfârșit o sarcină pe care cu ceva timp în urmă o delegase în corespondența sa „unui bărbat înțelept, practic și cu experiență”. Astfel, prin intermediul ambelor sale romane industriale, Gaskell a desemnat un rol nou femeii-romancier: acela de „intermediar

între clase, de educator al claselor inferioare, facilitator al negocierii și compromisului, și de avocat al maselor asuprite”⁹.

Cu *Ruth*, cel de-al doilea roman al lui Elizabeth Gaskell, consensul de voci face loc construcției dialogice. Publicat în 1853, a fost cu siguranță cea mai curajoasă acțiune de pe agenda sa socială. Considerat „roman cu teză”, acesta reinterpretează tema păcatului carnal și a mântuirii dintr-o perspectivă dialogică, profund interogativă. Construind o binaritate simbolică, vocea carității creștine vs. vocea ordinii simbolice, romanciera reușește să dizolve punctul de vedere oficial și să facă loc pentru cel propriu.

Dar justificarea proiectului lui Gaskell nu se limitează la impactul social al producției sale literare, ci se referă de asemenea la actul conștient al asocierii cu personajul său și cu povestea moștenită a femeii decăzute. „Încurajată” de moștenirea sa unitariană de a pune sub semnul întrebării supunerea femeilor la ordinea patriarhală și, în mod special, a acelor femei care au eșuat în îndeplinirea rolurilor prescrise social, romanciera concepe și face cunoscută o nouă paradigmă pentru abordarea păcatului și a căderii, doctrina rigidă și reductivă a Vechiului Testament fiind înlocuită de etica bunătății, de compasiunea încurajată de spiritul Noului Testament. În acest context, romanele *Mary Barton*, *Nord și Sud* și *Ruth* sunt probabil cele mai bune exemple ale propovăduirii raționalismului și iubirii, temelii ale doctrinei unitariene. Dar, când în aceleași romane își îndeamnă cititorii să pună în practică mesajul Evangheliei, sfatul său capătă valențele unei luări de poziție fermă în discursul religios al acelor vremuri. Mai mult, poziția nu este totuși una doctrinară; spiritul creștinismului specific Noului Testament transpare în toate textele sale și creează mai curând imaginea unei atmosfere morale și spirituale (cunoscută lui Elizabeth Gaskell datorită educației), una creștină în esența sa.

Mai mult, Elizabeth Gaskell introduce un personaj care amenință să arunce în aer toate granițele convențiilor și moralității sociale victoriene, deoarece complică ecuația și conferă unei femei decăzute rolul de a veghea asupra educației și moralității fiicelor unei familii din clasa de mijloc. În mod ironic, vocea lui *Ruth* în cadrul căminului familiei Bradshaw ar trebui să conțină indiciile autorității morale și să întărească valorile clasei de mijloc; în realitate, însuși statutul ei este cel care o privează practic de această autoritate și distruge imaginea familiei burgheze victoriene.

⁹Deirdre, D’Albertis, *Disassembling Fictions, Elizabeth Gaskell and the Victorian Text*, St Martin’s Press, New York, 1997, p. 58.

Cu „omnisciență editorială”, naratorul lui Gaskell comentează folosindu-și propria voce, deși prin menținerea propriei poziții heterodiegetice. Relatările detaliate ale naratorului despre viața lui Ruth – fiică de fermier, care rămâne orfană de mică, până la adolescența ucenică în atelierul dnei Mason – apoi accesul la cele mai adânci sentimente de izolare și singurătate ale eroinei trezesc empatia cititorilor, angajarea lor emoțională și, în final, temperarea reacțiilor critice în momentul căderii lui Ruth. Puțin câte puțin, iritarea morală a cititorilor cultivați se stinge, construindu-se convingerea că, deși păcătoasă, Ruth nu este și „rea”, „nocivă”, „irecuperabilă”, ceea ce se traduce la nivel structural prin cele trei etape parcurse de Ruth: păcat, mântuire și reconciliere prin martiriu.

Cu romanul *Cranford*, povestea devenirii auctoriale a căpătat elemente inovatoare, detașate net de modelul pe care l-am identificat în *Mary Barton* și *Nord și Sud*: se abandonează astfel paradigma progresului, a evoluției unei eroine. De fapt în acest roman, nu există o „eroină” cu excepția, așa cum a arătat Hillary Schor, a romancierei însăși. Romanul se recomandă modelul experimental narativ și prin atenta analiză socială. Conștiința capabilă să citească, să interpreteze sau să traducă pentru cititorii (implicați) povestea Cranfordienilor, decedați sau încă în viață, aparține unui narator care a „vibrat” toată viața între „Drumble și Cranford”. Vibrația afectivă a lui Mary și prin urmare implicarea emoțională treptată în viața micului orașel *Cranford* marchează detașarea lui Gaskell de tehnica larg răspândită a narațiunii omnisciente, impersonală, heterodiegetică, folosită de autori precum Dickens, Thackeray, Eliot sau Balzac și Stendhal. Romanul nu mai este aici o „oglină purtată deasupra unui drum”. Naratoarea Mary Smith realizează o poveste scrisă ca *modus legendi*, ca potrivire și ca legare a textelor scrise, a codurilor sociale sau vestimentare, a relatărilor de toate tipurile.

Noutatea naratorului – o tânără femeie care cunoaște orașul, care nu mai aude și înțelege doar pe jumătate – a fost foarte repede identificată și apreciată de criticii contemporani. Pentru Gaskell era vital să creeze o astfel de conștiință „flexibilă”, care se putea mișca liber dintr-o parte într-alta, din trecut în prezent, din lumea feminină a amazoanelor către universul masculin al orașului Drumble, într-o stare constantă și echilibrată de detașare (astfel încât să nu ia prea în serios „economia galanteriilor” Cranfordului), dar și de angajare (pentru a putea traduce obiceiurile locului celor neinițiați), dar evitând în același timp superioritatea implicată a unui narator omniscient.

Mary Smith trebuie să găsească vocea care să medieze relația dialogică între Cranford și Drumble, între o comunitate feminină cooperantă emoțional și lumea logică, egocentrică, industrializată și comercială. Ceea ce trebuie să facă Mary este să se lupte cu propria conștiință pentru a învinge logica și raționamentul patriarhal la care încă mai apelează atunci când dă sfaturi practice (precum cele pe care le oferă servitoarei domnișoarei Matty). În consecință, datorită implicării ei în viața comunității și a acțiunilor pe care le întreprinde, naratoarea feminină anonimă reușește să-și articuleze vocea deși, soarta sa rămâne aceea de a „vibra” între Cranford și Drumble, între lumi care rămân separate și incomprehensibile una alteia.

Dacă romanul *Cranford* este provocarea pe care Gaskell o lansează propriei scriituri și viziuni auctoriale, ultimul său roman, *Soții și fiice* (1866), deși neterminat din cauza morții subite a autoarei în 1865, poate fi considerat încoronarea carierei sale.

Și în acest roman, la adevăr se ajunge pieziș, înțelegerea rămânând (vezi modelul din *Cranford*) o chestiune de interpretare a indiciilor ce sunt adesea greșit citite. Ascultatul pe la uși, interceptarea sau citirea „accidentală” a scrisorilor altor oameni este sinonimă cu trăirea unei vieți mediate și probabil fantasmatică. Inabilitatea lui Molly de a acționa și nevoia unui agent restaurator (Lady Harriet) ne sugerează că ea face parte dintr-o narațiune concepută la scară largă. Dacă discursul bârfitor guvernează și construiește intriga lui Molly, diferite alte tipuri de discursuri (e.g. legal, științific, istoric) sunt folosite pentru a diseca relațiile parentale sau comentariile asupra interrelaționării eredității și educației.

La o lectură atentă, romanul *Soții și fiice* se dovedește un precursor al textelor feminine din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea (George Eliot, mai ales). El evidențiază o ruptură ideologică ce devine vizibilă în toate domeniile vieții artistice și sociale: punctul de vedere, reprezentarea realității, construcția personajului, sau relația cu audiența.

Mai puțin fidele ca observație socială, dar câștigând prin felul lor dubitativ, prin perspectiva multiplă și prin subiectivitate asumată, romanele victoriene târzii nu mai oferă cu ușurință soluții tranșante pentru rezolvarea temelor, iar aceasta complică relația dintre autor și audiență. Unitatea și siguranța codului burghez, reflectat în eroii și eroinele complexe din punct de vedere emoțional (întrupând idei precum bărbatul rațional și femeia virtuoașă) este înlocuit de relativism, atât în modul de concepere al personajelor, cât și din perspectiva asupra unei lumi din care securitatea și stabilitatea par a fi dispărut complet.

Iubiții Sylviei este singurul roman care tratează pe larg tema căsătoriei, ceea ce ridică problema instituțiilor politice și sociale implicate în viața femeii victoriene. Prozatoarea își considera romanul „cea mai tristă poveste pe care am scris-o vreodată”, indiciu cert al tristeții autoarei, tot mai dezamăgită de convenționalitatea și lipsa de potențial artistic a poveștilor „moștenite”. Eroina, Sylvia, învață să citească și să scrie de la bărbați precum iubitul ei Philip, ceea ce reîntărește mitul autorității masculine, și ca o ironie, când, în sfârșit, se integrează într-o comunitate feminină, ea se lasă alfabetizată a doua oară prin intermediul textelor religioase, canonice. Astfel, Gaskell a dorit să sugereze că femeilor educate, precum Sylvia, într-o manieră prin excelență canonică, patriarhală, li se refuză dreptul de a-și scrie propriile povești, vocea lor fiind trecută pe veci sub tăcere.

Spre deosebire de personajul său, vocea prozatoarei răzbate matură și sigură, capabilă deja să accepte faptul că totul este relativ, viziune asupra vieții care îi va marca și discursul din *Soții și fiice*: „singura certitudine în fluxul și refluxul circular al istoriei este chiar incertitudinea”¹⁰.

Ideea este proiectată pe fundalul mării, element primordial ce subliniază infinita repetare a experienței umane. Și astfel, povestea trecută sub tăcere, fie în romanele industriale, fie în cele sociale sau provinciale, rămâne tot cea a femeii eterne, dublată, sub lupa unui microscop, de studiul cultural, istoric și psihologic al societății victoriene.

Întreaga sa operă ni se arată ca o istorie a timpurilor sale, o „comedie umană” victoriană, din perspectiva unei femei. Cariera literară a lui Gaskell ne indică un efort de detașare de formele expresiei masculine și, astfel, începuturile timide ale „fiicei” literare devin creațiile articulate ale autoarei consacrate. Scopul său a fost de a se identifica cu o comunitate de autoare; prin urmare, vocile din romanul său sunt preponderent feminine, în ciuda pericolului „expunerii” prea insistente, și a riscului confundării autoarei cu temele sale. Soluțiile pe care ea le-a găsit pentru a se proteja de oprobriul public au fost evaluate drept convenționale și, pentru o lungă perioadă de timp, au dus la excluderea operelor sale din canonul literar victorian feminin. Noi credem însă că viziunea sa asupra acestei perioade istorice încă mai are mult de oferit pentru pătrunderea vastului (și controversatului) tablou al culturii și societății victoriene.

¹⁰Uglow, Jenny, op. cit. p. 528.

Fie și în treacăt, scurta analiză a evoluției vocii lui Gaskell nu se poate încheia fără a ne referi și la scriitura gotică a acestei autoare. Aceasta a reprezentat un test de maturitate pentru vocea auctorială a lui Elizabeth Gaskell, în care temele anterioare se încadrează într-o compoziție mult mai simbolică. Astfel „draga Șeherezadă”, după cum Dickens obișnuia să o numească, s-a așezat la scris și, timp de mai mult de o decadă, a produs povestiri ale căror intrigi construiesc adesea o lume a misterului și a macabrului, populată cu fantome, crime și jafuri, cu răzbunări și rezolvări sângeroase.

Întrebarea este dacă poveștile supranaturale și macabre semnate de Gaskell au fost simple modalități de a capta atenția unui public atins de criza religioasă a mijlocului de secol, urmând în același timp modelul masculin al genului, sau o manieră oblică, indirectă de a rosti adevăruri de nerostit. Perspectiva noastră se construiește pe o idee propusă de cercetarea Diane Wallace în studiul *Uncanny Stories: The Ghost Story as Female Gothic* și anume aceea a identificării povestirii gotice cu narațiunea ‘dublului’, cu subconștientul romanului realist. Aici am afla, credem, locul unde autoarea vocalizează tăcerile din romanele sale. Una dintre interpretările cele mai recente se întemeiază pe ipoteza că Gaskell folosește tropi gotici pentru a defini răul într-un mod determinist, ca nefericire, ca dezastru determinat de natura umană, de educația eronată a părinților (precum în *The Ghost in the Garden/ The Crooked Branch* - 1859), de structurile sociale deformate de ideologia categoriilor privilegiate (precum în *The Poor Clare* - 1856 și, am adăuga noi, *The Squire's Story* –1853, de isteria colectivă ca în *Lois the Witch* 1859). Premisa noastră este aceea că în timp ce își delecta publicul cu povești macabre și misterioase, Șeherezada victoriană submina în mod constant autoritatea maestrului său, creându-și, cu fiecare povestire pe care a scris-o, un loc al său în „casa maestrului” și justificându-și existența auctorială.

Paradigmele cărora le dă viață în *The Poor Clare* sau *Lois the Witch*, odată transplantate în lumea literară, vorbesc despre dezechilibrul dintre discursul literar masculin și cel feminin, despre puterea cuvântului rostit și, mai mult decât atât, despre aceea a cuvântului scris, ca despre un act al emancipării feminine, unul care se poate transforma într-un blestem pentru cel care rostește cuvântul și care se poate răsfărânge asupra ei dacă nu se încadrează viziunii canonice. De aceea ele vorbesc despre libertatea de a scrie într-un mod asumat „feminin” (goticul), cu scopul evident de a delecta, dar și despre deghizarea subversivă a unui adevăr hidos în figuri familiare, aparent inofensive și convenționale.

Putem astfel concluziona ca, fără pretenția unui studiu exhaustiv, cercetarea noastră se înscrie în tendințele criticii din ultimii ani, care așează opera lui Elizabeth Gaskell și categoria naratologică a „vocii” în cadrul unei paradigme culturale, centrată pe estetica receptării. Acesta este motivul pentru care găsirea unei voci înseamnă de fapt găsirea unei căi și a unui loc în contextul social, găsirea unei soluții atât din punct de vedere al tehnicilor narative (soluții textuale), cât și din perspectiva conexiunilor stabilite în sânul contextului literar victorian. Oricum, trebuie făcută o distincție netă între temele operelor sale literare și tema afirmării profesionale a acestei autoare. De fapt, și fără exagerare, Gaskell a dus o existență mult mai variată și a abordat genuri mult mai diverse decât majoritatea contemporanelor sale, iar aceasta s-a datorat experiențelor sale de viață formative ce o recomandă ca pe o autoare pregnant „experimentală”. Temele sale rămân circumscrise misterului feminin și, prin urmare, nu-și găsesc răspunsul; însă tema evoluției profesionale și a afirmării personale își găsește răspunsul peste veacuri prin perfect justificata includere a numelui lui Elizabeth Gaskell în canonul literar.

Bibliografie

1. CHAPPLE, John, POLLARD, Arthur, *The Letters of Mrs Gaskell*, Manchester University Press, UK, 1966.
2. D’ALBERTIS, Deirdre, *Dissembling Fictions, Elizabeth Gaskell and the Victorian Text*, St Martin’s Press, New York, 1997.
3. GANZ, Margaret, *Elizabeth Gaskell: The Artist in Conflict*, Twayne Publishers, New York, 1969.
4. Hughes, K.Linda, Lund, Michael, *Victorian Publishing and Mrs. Gaskell’s Work*, University Press of Virginia, USA, 1999.
5. LANSER, SNIADER, Susan, *Fictions of Authority, Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, USA, 1992.
6. LANSER, SNIADER, Susan, *The Narrative Act, Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press, New Jersey, 1981

7. SHOR, M., Hilary, *Scheherezade in the Marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*, Oxford Univeristy Press, New York, 1992.
8. UGLOW, Jenny, *Elizabeth Gaskell, A Habit of Stories*, Faber and Faber, London, Boston, 1993.
9. WARHOL, Robyn R., *Gendered Intervention: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, New Brunswick NJ: Rutgers Univ. Press, 1989.
10. MAITZEN, Rohan, "This Feminine Preserve": Historical Biographies by Victorian Women, *Victorian Studies*, in Spring, 1995, pp.371-388, <http://search.ebscohost.com/>.
11. MALCOM, Jones, "A Biography of the Biography", *Newsweek*, 2009, vol.154, Issue 19, pp.56-58, <http://search.ebscohost.com/>.
12. MEZEI, Kathy (ed.), *Feminist Narratology and British Women Writers*, the University of North Carolina Press, 1996.
13. SMITH, Andrew and WALLACE, Diana, "The Female Gothic Then And Now", in *Gothic Studies*, May 2004, Vol.6, Issue 1, <http://search.ebscohost.com/>.
14. WALLACE, Diana, "Uncanny Stories, The Ghost Story as Female Gothic", in *Gothic Studies*, May 2004, vol.6, issue 1, <http://search.ebscohost.com/>.