

THE TRAUMA OF FREEDOM. THE EXPERIENCE OF COMMUNISM IN THE PROSE OF AGOTA KRISTOF

Oana-Larisa Oanea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: In Agota Kristof's narrative speech there is a formula that, viewed from a historical and biographical perspective, shows an even more disturbing direction than the labyrinth of cruelty seen in her writings. It is about the well-known "enemy language", the syntagma that the author uses to designate a non-native language, in her case French. Refugee in 1956 from Hungary to Switzerland, she has to learn French to adapt to the new context imposed by, we will see, her self-exile. Besides, this linguistic battle is visible during her entire trilogy, especially in the first volume, the Notebook: the first foreign language taught by the twins is literally the enemy language. Even though other languages, transitory languages, involve some limitations, paradoxically, these are not the ones perceived by the author as the most dangerous rival, but the French language, apparently the saving language.

Keywords: enemy language, post-communist literature, cruelty, self-exile

Chiar dacă istoria poate divide până și imperii, uneori ea unește destine prin amprentele pe care le lasă în identitatea indivizilor. O astfel de pagină este scrisă și de efectele comunismului, resimțite asemănător de scriitoare care au trăit repercusiunile experienței regimului în țări natale diferite, dar cu aceeași ideologie și aceleași constrângeri. Alegerea refugiiilor în Occident va fi cu alte consecințe însă, cu traume de care nu se vor putea elibera niciodată. Trauma auto-exilului sau, așa cum am numit-o, trauma libertății este întâlnită în imaginarul scriitoarelor care se refugiază în alte spații decât cel al identității naționale, unde vor găsi formule pentru structuri narrative ce construiesc, pe de o parte, universul sumbru al comunismului, în cazul literaturii scrise de Herta Müller, sau care, pe de altă parte, în urma deplasării lor fizice și mentale, înfățișează felul în care personajele sunt (re)construite identitar, așa cum se observă în proza semnată de Aglaja Veteranyi. În acest glob de sticlă se situează și Agota Kristof, scriitoare la care întâlnim trauma îndepărtării de spațiul natal și metamorfoza ei la nivelul discursului literar.

Născută în Ungaria¹, în 1935, ea a fost nevoită să-și părăsească țara în 1956, din cauza represaliilor sovietice și a aceluiași regim comunist, refugiindu-se în Elveția, la

¹Ungaria a suferit una dintre cele mai dure represii ale dictaturii staliniste din Europa. Prin dictatura personală, puternicul cult al personalității pe care l-a dezvoltat și din postura autodeclarată de cel mai bun discipol maghiar al lui Stalin, Rákosi Mátyás, numit „criminalul chel”, a introdus programe politice și economice staliniste, fapt ce a făcut ca Ungaria să traverseze una din cele mai grele dictaturi din Europa. Până în 1953 (după moartea lui Stalin, când Rákosi a fost înlocuit cu Nagy Imre), „epurările sociale” dictate de acesta au făcut aproximativ 700000 de victime, resursele umane implicate pentru înregistrări, supravegheri, controale, îndoctrinare sau spionare ridicându-se la aproximativ un milion de oameni. Revoluția maghiară începe în 23 octombrie 1956 printr-o manifestație pașnică a studenților din Budapesta care sfârșește prin intervenția sângeroasă, a doua zi, a trupelor sovietice, la 4 noiembrie intervenind și Armata Roșie trimisă de Nikita Hrușciiov, forțele maghiare de eliberare fiind imediat învinse. În timpul revoluției, pentru că granițele au fost deschise, circa un milion de maghiari au emigrat în Occident. Nagy Imre este arestat (și executat în 1958), iar Kádár János va fi șeful noului Partid Socialist Muncitoresc Maghiar. Revoluția din 1956 din Ungaria, prin efectele sale, este comparabilă cu cea din 1989 din România. În 1960, Kádár declară amnistie generală, reduce efectivele poliției secrete și introduce o politică relativ liberală, sub guvernul lui comunist impunându-se un nou motto: „cine nu

Neuchâtel. Dar viața ei va sta sub semnul întinericului, cufundată în umbră și în exil. În lucrarea dedicată analizei textului ei, *D'un exil l'autre*, Valérie Petitpierre, afirmă că exilul este, la scriitoarea elvețiană de origine maghiară, un principiu al scriiturii: „Exilată de țara sa, exilată de limba maternă, exilată de sexul ei (s-a transformat în băiat pentru a scrie), se va exila și de textele sale.”². Totul ar fi putut fi diferit, pentru că altfel trebuie să își fi imaginat viitorul micuța Agota, contaminată din copilărie de pasiunea incurabilă pentru lectură, care îi spunea bunicii propriile povești înainte de culcare și care vorbea cu fratele ei într-o limbă inventată. Izbucnește însă cel de-al Doilea Război Mondial și este trimisă la o școală-internat, iar adolescența poartă durerea separării, scriind primele sale poezii, apoi scenete, pentru a obține banii pe care nu îndrăznește să îi ceară mamei. După ce se căsătorește, fuge din țară și, în cele din urmă, ajunge în Elveția, unde va lucra într-o fabrică de ceasuri: „La fabrică, toată lumea este amabilă cu noi. Ni se zâmbește, ni se vorbește, dar nu înțelegem nimic”³, își amintește ea.

Viața de muncitoare în fabrică o adâncește în liniștea care va naște poezii în limba maghiară. Totuși, va încerca să evolueze în ceea ce privește noua limbă, limba franceză, pentru că adevăratul exil este resimțit mult mai dureros: adultă fiind, cititoarea vorace încă din copilărie se lovește de semnele opace ale noii limbi, rămânând privată de lecturi ani la rândul. Va aștepta până ce instituțiile elvețiene îi vor da o bursă, șansă ce îi va permite să părăsească tărâmul analfabetismului, cum îl numește ea. Agota Kristof va îmbrățișa în cele din urmă limba franceză, nu însă fără sacrificii și suferință. Evident că limba adoptivă îi deschide orizonturi inexistente până atunci, dar este totodată o „limbă inamică”⁴, o limbă care atentează la limba ei maternă. Stabilită în Elveția, va avea mereu nostalgia Ungariei și a limbii maghiare, chiar dacă va scrie în limba franceză, o limbă pe care a considerat-o până la moartea sa un teritoriu de cucerit:

Astfel, la vârsta de douăzeci și unu de ani, la sosirea mea în Elveția, și din pură întâmplare într-un oraș în care se vorbește franceza, mă confrunt cu o limbă pentru mine complet necunoscut. Aici începe lupta mea pentru a cuceri această limbă, o luptă lungă și amară, care va dura toată viața mea⁵ și o limbă în care s-a simțit mereu analfabetă: „Știu că nu voi scrie în franceză niciodată precum scriitorii nativi francezi, dar voi scrie cum pot eu, cât de bine pot eu. (...) A scrie în franceză, aici sunt obligată. Este o provocare. Provocarea unei analfabete.”⁶

este împotriva noastră este cu noi”, parafrazarea vechiului motto al lui Rákosi care declara „cine nu este cu noi este împotriva noastră”. Perioada blândă care urmează este una reformatoare, de tranziție a Ungariei spre o democrație de tip occidental, „aniversată” fiind, după 33 de ani de la Revoluția din 1956, printr-o revoluție asemenea celei pragheze, „de catifea”, totul decurgând și din libertatea de exprimare a elitei de intelectuali. Un act simbolic al democratizării și al prăbușirii comunismului în nou-devenita Republică Ungaria a fost desființarea gardului de sârmă ghimpată ce interzicea până atunci trecerea în Austria, fiind restabilită astfel libera circulație spre Occident.

² Traducerea mea după: „Exilée de son pays, exilée de sa langue maternelle, exilée de son sexe (elle s’est transformée en garçon pour écrire), elle s’exilerait encore de ses textes ”, din Valérie Petitpierre, *D'un exil l'autre : Les détours de l'écriture dans la trilogie romanesque d'Agota Kristof*. Geneva, Editura „Zoé”, 2000, p. 12.

³ Traducerea mea după: „À l'usine, tout le monde est gentil avec nous. On nous sourit, on nous parle, mais nous ne comprenons rien”, din Agota Kristof, *L'analphabète*, Geneva, Editura „Zoé”, 2004, p. 42.

⁴ Agota Kristof, *L'analphabète*, Geneva, Editura „Zoé”, 2004, p. 24.

⁵ Traducerea mea după: „C'est ainsi que, à l'âge de vingt et un an, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie”, din Agota Kristof, *L'analphabète*, p. 23.

⁶ Traducerea mea după: „Je sais que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux. [...] Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète”, din Kristof, *L'analphabète*, pp. 54-55.

A vorbi, a scrie, a citi, acestea par a fi etapele pelerinajului în aventura scrisului. Agota Kristof a trebuit să refacă drumul. Așa se explică publicarea tardivă a primului său roman, *Marele caiet (Le Grand Cahier)* - în 1986, apreciat cu Premiul european ADELFF, tradus în peste treizeci de limbi, adaptat de mai multe ori pentru teatru și film. Succesul rapid al cărții a încurajat-o să facă din acest roman primul volum dintr-o trilogie completată de alte două volume, *Dovada (La preuve)* (1988) și *A treia minciună (Le troisième mensonge)* (1991), apreciat în 2001 cu Premiul Gootfried Keller. Au urmat și alte cărți, toate respirând aerul exilului. Agota Kristof transmite publicului larg, prin *Marele caiet*, o poveste a cărei acțiune are loc într-o țară în plin război. Detaliile geografice sau temporale nu sunt importante, ceea ce contează însă este cruzimea războiului. În *Marele caiet*, ea țese o intrigă cu aspect clasic. O mamă trebuie să îi lase pe cei doi fii ai ei, gemeni, la bunica lor. Nu este vorba neapărat despre un abandon, cel puțin nu la început, dar viața la țară este mai sigură decât la oraș, mai ales în absența tatălui, plecat pe front. Așadar, despărțirea nu este văzută ca definitivă, deoarece familia mizează pe faptul ca la sfârșitul războiului să se reunească. Cu geamantanele în mână, gemenii sunt întâmpinați de vocea fără chip a bunicii, poreclită pe la colțuri Vrăjitoarea, în timp ce mama pleacă și îi lasă cu promisiunea de a le scrie și de a reveni, într-o zi, pentru a-i recupera. Jocurile au fost făcute, iar zarurile aruncate: vocea tranșantă începe să taie legătura dintre mamă și copii, celor din urmă cerându-li-se să lucreze pentru a-și plăti existența. „O să vă învăț eu cum se trăiește!”⁷, spune vocea.

În ciuda tuturor acestor preparative, romanul nu dă startul unei melodrame lacrimogene. Gemenii și războiul plin de primejdii ar putea crea o poveste emoționantă, dar scriitura este condusă spre alt fir, care implică un cadru în care mizeria tronează maiestuos, iar neșansa creează un tipar care funcționează după propriile legi. Mizeria mănâncă amintirea, erodează treptat rămășițele oricărei vieți și, în cele din urmă, învăluie gemenii, care vor deveni complici la forța ei - „Puțim ca Bunica.”⁸, constată ei, arătând un fel de asimilare în bătrână. Prinși în această lume nesigură, frații păstrează aparențele, deoarece mizeria domină în jurul lor⁹, dar decid să ducă o viață paralelă în podul casei, unde scriu în secret. Diviziunea strategică a spațiului protejează copiii: sus, în mansardă, este scrisul; jos, în pivniță, este bunica lor analfabetă și abjecția. Atât pentru gemeni, cât și pentru Bachelard, „cuvintele [...] sunt mici case cu subsol și mansardă”, iar viața celui care scrie constă tocmai în actul de a urca și a coborî în sensul cuvintelor¹⁰. Prin această delimitare spațială, copiii își trasează teritoriul verbal intim, departe de ochii indiscreți și pericolele care amenință de afară, inclusiv prin limbile străine percepute ca fiind confuze sau chiar deviate: limba necunoscută, delirantă, purulentă de întrebări, țipete, râsete și suspine, pe care Bunica, de obicei, foarte puțin vorbărează, le proferează sub influența alcoolului¹¹; limba pe care un militar inamic o folosește greșit la infinitiv; sau limbile străine care se succed în regiune pe măsură ce sunt noi invazii. Străine, alcoolizate sau infinit(iv)e, toate aceste limbi adăpostesc pericolul ca textul să se disloce, luând înfățișarea unei noi limbi care să se poată măsura cu puterea ei distrugătoare. Este principala sarcină căreia i se vor dedica gemenii: fără știrea nimănui, ei

⁷ Agota Kristof, *Trilogia gemenilor. Marele caiet. Dovada. A treia minciună*, traducere de Aliza Ardeleanu, București, Editura „Trei”, 2006, p. 11.

⁸ Agota Kristof, *Trilogia gemenilor...*, p. 21.

⁹ „Bunica nu se spală niciodată. Se șterge la gură cu un colț al baticului atunci când a mâncat sau când a băut. Nu poartă chiloți. Când trebuie să urineze, se oprește acolo unde se află, depărtează picioarele și se pișă pe jos, sub fuste. Bineînțeles, nu face lucrul acesta în casă. Bunica nu se dezbracă niciodată. Ne-am uitat în camera ei, seara. Își scoate o fustă, are o alta pe dedesubt. Își scoate corsajul, are un altul pe dedesubt. Se culcă așa. Nu-și dă jos baticul.”, Agota Kristof, *Trilogia gemenilor...*, p. 14.

¹⁰ Gustave Bachelard, *Poetica spațiului*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2003, p. 139.

¹¹ „Bunica nu prea vorbește. Mai puțin seara. Seara, ia o sticlă de pe un raft, bea direct din ea. În curând, începe să vorbească într-o limbă pe care noi n-o știm. Nu este limba pe care o vorbesc soldații străini, este o limbă cu totul diferită.”, Agota Kristof, *Trilogia gemenilor...*, p. 15.

pregătesc să dea naștere unei noi limbi în limba lor, prin realizarea unei căutări de cuvinte ușor de asimilat pentru a crea un nou spațiu familial, echilibrant. În acest sens, după agresiunile unei zile, ei se retrag în pod - sanctuarul lor secret - folosind o frânghie, un fel de cordon ombilical, care îi leagă, de această dată, de scris: acolo, ei realizează rocadele, pentru a umple golul lăsat de părinți.

Începând cu singura amintire paternă - „Dicționarul tatălui nostru“, transportat în bagajele care au rezistat maturei treceri și care a preluat funcțiile tatălui - dicționarul oferă catalogul de cuvinte și dictează legea. În dicționar sunt descoperite cuvinte noi, neologisme, antonime, sinonime, sensul și ortografia lor. Pe de altă parte, o Biblie, găsită din întâmplare la Bunica, este folosită pentru a exersa cititul cu voce tare, pentru dictări și pentru a învăța pe de rost pagini întregi, Cartea Cărților insufându-le copiilor logica discursului matern. Biblia și Dicționarul devin astfel modelele lingvistice surrogat după care se ghidează copiii. Părinți de cerneală, cele două cărți de căpătâi cuprind limba și discursul în stare neșlefuită, reprezentând germenii care prefațează nașterea scrisului ca o oportunitate de a reconstrui un sân al familiei. Văzut ca element de intertextualitate parentală, cuplul Biblie-Dicționar reprezintă căminul improvizat al gemenilor, care le permite construirea unei scrieri ca scut împotriva cruzimii lumii narate, devenită lume a narațiunii. În urma unei autodiscipline severe, se nasc și rezultatele muncii lor: un „caiet de compuneri“ pe care îl vor numi „Marele caiet“. Este o punere în abis, întrucât *Marele caiet* al gemenilor este și *Marele caiet* al lui Agota Kristof, principiile de creație fiind de ucenicie sub toate semnăturile.

Observăm, așadar, că în discursul narativ al lui Agota Kristof există o formulă care, privită din cadru istoric și biografic, arată o direcție și mai tulburătoare decât labirintul cruzimii din scrierile sale. Este vorba despre deja cunoscuta *limbă inamică*, denumire la care autoarea recurge pentru a desemna o limbă nematernă, în cazul ei limba franceză. Expresia este folosită pentru prima dată în textul său autobiografic *L'Alphabète*, unde vorbește explicit despre opoziția limbă maternă - limbă inamică¹². Această luptă lingvistică este vizibilă, de altfel, pe parcursul întregii sale trilogii, dar mai ales în primul volum, *Marele caiet*: prima limbă străină învățată de gemeni este literalmente limba inamică, cea a ofițerului german, precum și limba Bunicii, pe care aceasta nu o vorbește decât atunci când bea singură în spațiul izolat al camerei sale. Chiar dacă sunt niște limbi tranzitorii care atrag cu sine o serie de limitări (germana - limba ocupației, rusa - limba regimului totalitar), invadând spațiul intim al limbii materne, paradoxal, nu ele sunt cele percepute de autoare ca fiind adversarul cel mai periculos, ci limba franceză, aparent limba salvatoare, deoarece - mărturisește ea - aceasta este cea care amenință să îi ucidă limba maternă, pe aceasta trebuie să o înfrunte, cu ea trebuie să se lupte¹³.

Jocul lingvistic la dublu nu se termină aici, deoarece el devine o triadă, prin apariția unei a treia limbi, limba inventată în perioada copilăriei de scriitoare și fratele său, Yano - codificată pentru a nu fi înțeleși de nimeni și pe care o imaginează a fi și limba țiganilor, etnie care, la rândul ei, reprezintă în universul copilăriei lor, din relatările celor mari, o amenințare. Evident că această limbă inventată, care reprezintă, în egală măsură, un act personal și unul colectiv de rezistență în fața discriminării și a constrângerii de a fi etichetat, este limba exilului, limbă care este purtătoare a unui mesaj mult mai complex și care, prin ansamblul de coduri ce străbate întreg discursul autoarei, dezvăluie aspecte ale ideologiei limbii și ale identității. Astfel, opera ei se înscrie în spațiul literaturii de exil, al scriiturii minimaliste, al alterității, o literatură a dezrădăcinării, întâlnită la scriitorii transfugi din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Numeroși autori¹⁴ au încercat să răspundă la problema referitoare la

¹²Agota Kristof, *L'Alphabète*, Geneva, Editura „Zoé“, 2004, p. 21.

¹³*Ibidem*, p. 24.

¹⁴ Printre ei se numără Valérie Petitpierre, Rennie Yotova, Noël Cordonnier, Tijana Miletić sau Silvia Audo Gianotti.

identitatea proteică produsă de granița lingvistică și culturală, asociind scriitura kristofiană discursului de exil poliform.

Fenomenologia exilului scriitoarei elvețiene se observă mai ales la nivelul limbii, al cărei rezultat este stilul foarte sobru, detașat și simplu al scriiturii, pe care l-am putea foarte ușor numi minimalist. Încercând însă evitarea unei abordări generalizante, vom numi „minimalist” discursul narativ al unui scriitor care conține în profunzimea sa minimalismul ca principiu mai mult sau mai puțin articulat. În peisajul actualelor tendințe literare, este important să acordăm atenție acestui concept, cu atât mai mult cu cât este cunoscut ca fenomenul scriiturii albe, despre care vorbește Roland Barthes în eseul său *Gradul zero al scriiturii*, apărut în 1953, și care este completat de vocile noului context critic și numit astăzi „minimalism pozitiv”. Chiar dacă noțiunea este specifică mai ales artelor vizuale și muzicii, literatura îl reclama pentru studiul așa-numitei identități textuale, altfel, proteismul și polivalența structurii textului în discuție fiind dificil de observat. Pe de altă parte, scriitura minimalistă tinde să problematizeze categoriile formei și a structurii, observându-le prin prisma caracterului lor nonlinear. Vom încerca, așadar, să ne aplecăm și asupra construcției identității textuale în scriitura kristofiană, motiv pentru care am avut în vizor diferite aspecte ale scriiturii minimaliste, modalitățile enunțiative, organizarea spațiului textual, identificarea generică și structurarea semantică justificând, din punctul nostru de vedere, scriitura minimalistă a lui Agota Kristof. Comentariile prin vocea naratorului homodiegetic din romanul *Marele caiet*, consemnate aproape telegrafic, în care gemenii își scriu jurnalul intim, prin exercițiul compunerilor, arată adevărul și fidelitatea față de realitatea unei scriituri minimaliste și constituie, în același timp, atelierul de lucru al romanului, punerea lui în abis¹⁵.

Întreg discursul trilogiei trădează dialectica negativă, lucru recunoscut de altfel și de cea care semnează opera, ceea ce i-ar face pe unii să o apropie pe Kristof mai curând de scriitura nihilistă. Și totuși, într-unul din episoadele din volumul *C'est égal*, mai exact în nuvela *L'écrivain*, personajul alege să se izoleze pentru a putea scrie „opera vieții sale”¹⁶. El se crede un mare scriitor, chiar dacă încă nu a scris nimic. Efortul în van de a găsi un subiect suficient de bun, singurătatea și liniștea, îl determină să exclame într-un moment de disperare profundă: „Voi scrie tot, tot ceea ce se poate scrie”, în timp ce alterego-ul său ripostează ironic: „De acord, băiete. Totul, dar nimic mai mult, bine?”¹⁷. Această ultimă replică trimite întocmai la sloganul minimaliștilor „less is more”, care, alături de grija scriitoarei pentru raportul dintre cuvânt și sens, constituie elementele de identitate ale textului, ajutându-ne să susținem intenția sa minimalistă și apartenența la această categorie.

Limba, element de identitate și uneori de ideologie, reprezintă localizarea granițelor care, prin vivacitatea și mișcarea textului, tind să fie trecute. Într-o lume în care scriitoarea

¹⁵ „Suntem așezați la masa din bucătărie cu foile noastre cu pătrățele, creioanele noastre și Marele Caiet. Suntem singuri. Unul dintre noi spune:

- Titlul compunerii tale este: „Sosirea la Bunica”.

Celălalt spune:

- Titlul compunerii tale este: „Muncile noastre”.

Ne apucăm de scris. Pentru a trata subiectul, avem la dispoziție două ore și două foi de hârtie. După două ore, schimbăm foile între noi, fiecare corectează greșelile de ortografie ale celuilalt cu ajutorul dicționarului și, în josul paginii, scrie: „Bine” sau „Insuficient”. Dacă este „Insuficient”, aruncăm compunerea în foc și încercăm să tratăm același subiect la ora următoare. Dacă este „Bine”, putem să copiem compunerea în Marele Caiet.

Ca să hotărâm dacă este „Bine” sau „Insuficient”, avem o regulă foarte simplă: compunerea trebuie să fie adevărată. *Trebuie să descriem ceea ce este, ceea ce vedem, ceea ce auzim, ceea ce facem (...). Cuvintele care definesc sentimentele sunt foarte vagi; e mai bine să evităm să le folosim și să ne mărginim la descrierea obiectelor, a ființelor omenești și a propriei persoane, adică la descrierea fidelă a faptelor.*” (s.m.), în Agota Kristof, *Trilogia gemenilor...*, p. 34.

¹⁶ Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 533.

¹⁷ Traducerea mea după „J'écrirai tout, tout ce qu'on peut écrire” și „D'accord, fiston. Tout, mais pas plus, hein?” din Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, p. 533.

duce o luptă între limba maternă și limba *inamică*, scrisul înseamnă mersul interminabil destinat depășirii analfabetismului ideologic impus de handicapul lingvistic întâmpinat pe tărâmul salvator. Iată, deci, o primă opoziție între limbă și scris, scrisul devenind exprimabilul pe care limba nu îl putea exprima, aspect ce reiese și din mărturisirea solitudinii celui exilat: „Această limbă, nu eu am ales-o. Ea mi-a fost impusă de soartă, de hazard, de circumstanțe”¹⁸. Pentru Agota Kristof, scrisul este un paradox, un fel de dublă constrângere: ea și-l asumă la început ca necesitate, ca pe un angajament în lupta parcă pe viață și pe moarte, dar reprezintă, în același timp, un act sinucigaș din punct de vedere identitar. Într-o notă, aflăm: „Scrisul nu este o terapie. Dimpotrivă, am suferit și mai mult când am scris această carte. Scrisul nu mă ajută. E aproape sinucigaș. A scrie este cel mai greu lucru din lume. Și totuși, este singurul lucru care mă interesează. Și totuși, mă îmbolnăvește.”¹⁹. Observăm aici pactul somatografic a lui Gheorghe Crăciun, pact care, încercând să elibereze, în realitate, consumă și devorează prin însuși instrumentul său principal, limba. Explicația, pe lângă sentimentul de deșănțare și de izolare, ține de ordinul experiențelor traumatizante ca rezultat al transgresării politicului și socialului în spațiul intim, personal, iar opera lui Agota Kristof, precum și a lui Aglaja Veteranyi sau a Hertei Müller stau mărturie în acest sens. Așa cum explică mecanismul Gheorghe Crăciun în *Pactul somatografic*, și la Agota Kristof, scrisul consumă, devorează, invadează, distruge, scriitura de exil fiind o monedă de schimb prea scumpă: nu doar destinatarul este inaccesibil sau absent, iar existența sa reală este constant pusă sub semnul întrebării, ca cea a lui Claus și Lucas, ci și modul de exprimare, scrisul, acesta fiind perceput aici ca nepotrivit și compromițător.

Există mai multe perspective de receptare a literaturii de exil privind din unghiul limbii actului scrierii. Pe de o parte, ea emană din registrul afectiv, dar se detașează de contextul literar adoptat sau auto-impus și, de aceea, funcționează ca un mijloc de comunicare neutru. Acest lucru se explică prin lipsa de implicare afectivă față de cultura străină și lipsa de identificare cu limba, dovadă natura traumatizantă a legăturii limbă-identitate. Evident, putem spune că scriitura minimalistă a lui Agota Kristof este o formă de autolegitimare față de conflictul dintre lumile simbolice lingvistice și tentația de a scoate în evidență identitatea incertă a exilatului, dar nu trebuie să fie neapărat vorba și de restituirea ordinii simbolice identitare. Este adevărat că scrisul este mijlocul preferat de exprimare a naratorului la Agota Kristof, în special în *Trilogie*, și, ca act enunțiativ, este marcat de dorința de sinceritate. Gemenii simt nevoia de „a scrie adevărul”, dar ceea ce ei *spun* este adesea departe de adevăr. Mărcile ficțiunii din textele scriitoarei de origine maghiară trimit într-un fel sau altul la scris, la simplul fapt de a scrie. În acest sens, elementele paratextuale ale *Trilogiei gemenilor* sunt exemplare pentru că, dacă titlul primului roman vorbește de la sine, celelalte două, *Dovada* și *A treia minciună*, sunt parafraze sinonimice ale „caietului”, ale unui manuscris care este „dovadă” în cel de-al doilea roman și „minciună” în cel de-al treilea. Ceea ce este scris, este inventat prin natura sa, deoarece cuvântul nu reflectă realitatea, ci o transformă.

Limba maternă devine pentru scriitorii din exil un factor care permite conștientizarea alterității și un refugiu în același timp (deci, călău și salvator deopotrivă) pentru regăsirea identității, asemenea unei busole pentru restabilirea echilibrului interior, altfel, ea rămânând numai limba reveriilor, a lumii viselor. Limba maternă sfârșește prin a fi cea „casnică”, în timp ce limba de exil, cea adoptată, este mijloc de adaptare la noua viață și instrument pentru mutația identitară, pentru că dialogul literar de la egal la egal se poate realiza numai prin

¹⁸ Traducerea mea după: „Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances” din Agota Kristof, *L'Alphabète...*, p. 54.

¹⁹ Traducerea mea după: „L'écriture n'est pas une thérapie. Au contraire, j'ai souffert encore plus d'écrire ce livre. L'écriture ne m'aide pas. C'est presque suicidaire. Écrire, c'est la chose la plus difficile au monde. Et pourtant, c'est la seule chose qui m'intéresse. Et pourtant, elle me rend malade.” din Agota Kristof, *Romans, Nouvelles...*, p. 444.

cucerirea cetății idiomului „de adăpost”, deci prin ruperea sau renunțarea, într-o oarecare măsură, la definiția identitară și resimțirea implicită a agresiunii noului mediu cultural *ales* – tot o opțiune, așadar; de aici, dezechilibrul: neputința exprimării sinelui, ci doar traducerea lui. Această luptă permanentă cu măștile culturale nu pare a fi una confortabilă, însă nici exprimarea a ceea ce nu e exprimabil în propria limbă și țară nu mai este posibilă, de unde motivul exilului și totodată al conflictului interior și identitar. În propriul mediu cultural, social, politic îți cenzurai limba, în timp ce în noul mediu pe care l-ai adoptat și care vrei să te adopte, aparent salvator, limba te cenzurează pe tine.

Pentru personajele scriitorilor din exil, precum și pentru întreaga generație de exilați, exilul este, înainte de toate, catastrofa comunicativă și căutarea disperată de mijloace de restabilire a legăturilor cu lumea. Problema sincerității, importantă pentru minimalismul kristofian, de exemplu, aduce în discuție o serie de strategii narative, printre care destabilizarea instanței narative, apărută nu numai din cauza alternării dintre „noi”, „eu” și „el”, ci și din respingerea permanentă a faptelor relatate, proclamarea de declarații contradictorii și jocul de perturbare a coerenței semantice a narațiunii. În *Dovada*, prezența la începutul romanului a unor detalii deja cunoscute cititorului creează iluzia continuării aceleiași povești. Chiar dacă întâlnim din nou preotul, este reamintită Bunica sau moartea tragică a Mamei și a surorii mai mici, totuși, Lucas pare să fie singurul care mai știe de existența lui Claus. Chiar și preotul, care în *Marele caiet* se adresează amândurora, surprinzătorului „noi”, nu menționează și nu vorbește nicio clipă despre măcar existența celui de-al doilea frate. Exemplul ne ajută să facem referire în acest punct al discuției la conceptul de *narator incert*²⁰, pentru că intențiile subiectului sunt ambivalente, nu este sigur la ce se referă, identitatea sa este vagă, deoarece, declarându-și dorința de a fi sincer și de a scrie doar adevărul, el se joacă cu cititorul, dezorientându-l. Destabilizarea instanței narative, care face trimitere la figura copilului, a nebunului și a mincinosului, ne trimite cu gândul la ideea că în realitatea ficțională nu există un adevăr unic sau unilateral (în niciun caz pornind dintr-o singură voce) și la remarcă lui Philippe Gasparini cu privire la apariția identității incerte prin reflectarea lui „eu” și a lui „el”, dovadă a unui refuz ce se poate observa din scrisul neutru, simplu, natural, sincer și obiectiv²¹ dar, în același timp, și căutarea unei obiectivități superioare. Fiind mereu pusă sub semnul întrebării, identitatea instabilă a eu-lui narator (identificabilă și în eu-l scriitor), împiedică cititorul să cedeze ambelor tipuri de iluzii, referențială și ficțională.

Problema sincerității este rezolvată la nivel de discurs literar prin dubla negare: viziunea pragmatică principală a actului ficțional, aceea de a crea o lume inventată, este demistificată prin recunoașterea naturii sale ficționale. Naratorul, mărturisind explicit sau implicit că povestea relatată nu este decât o minciună, o fabulație, este pe cale de a trăi momentul sincerității față de cititorul său²². Din această perspectivă, scrierile au în vedere problema sincerității nu numai în interiorul textului ficțional, ci și în cadrul general al enunțării. Subiectul enunțării sale poate fi cu adevărat sincer până la capăt, ținând cont de faptul că identitatea sa nu este niciodată unitară, cuvântul său fiind condiționat de inconștient,

²⁰ Conceptul de narator incert este introdus de Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction, 2nd Edition*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1983).

²¹ Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Editura „Seuil”, Paris, 2004, p. 157.

²² Într-un interviu cu Philippe Savary, Agota Kristof subliniază importanța strategiei sale narative: „Am vrut să arăt că *Marele caiet* a fost o minciună. Lucas nu a trăit la bunica lui cu fratele său geamăn. Înfrumusețarea a însemnat refuzul de a descrie această singurătate, prin inventarea unei vieți în doi, în care realizarea de sine era posibilă.” (Traducerea mea după: „J’ai voulu montrer que *Le Grand Cahier* était un mensonge. Lucas n’a pas vécu chez grand-mère avec son frère jumeau. L’embellissement, c’était refuser de décrire cette solitude, en inventant une vie à deux, dans laquelle la réalisation de soi était possible.” din Philippe Savary, *Le Troisième mensonge d’Agota Kristof*, în „*Le Matricule des Anges*”, nr. 14 nov. 1995 – ian. 1996.)

prin apartenența lingvistică, culturală, ideologică, precum și prin implicarea în mai multe practici discursive.

Pe baza caracteristicilor enunțiative și a codurilor narrative observate, putem afirma că individul, „exilat” de limba sa, deplasat din punctul de vedere al limbii, se refugiază în scris. Vocabularul exilului este vizibil articulat de scriitor, câmpul semantic al durerii fiind cel mai prezent și care răzbate cel mai puternic, ironia și umorul venind să salveze textul de la patetism. Așadar, salvarea vine prin persiflarea durerii și prin terapia umorului, fie el și negru. Reușita constă în crearea unei limbi în limbă, o enclavă personală altfel spus, dar una exprimabilă, construită cu tehnici dintre cele mai inedite: contradicții, spații libere, liniște, citări indirecte introduse ironic și tragic, în același timp, prezența oniricului sau urmele limbii materne din tușa lirică împrumutată discursului. De asemenea, putem identifica grotescul, rezultat din amestecul de genuri și din umorul negru, „prezența simultană a ceea ce stârnește râsul cu ceea ce este incompatibil cu râsul”²³.

Revenind la categoria estetică, deoarece conceptul de scriitură minimalistă implică un act de alegere, de implicare, mai curând moral sau politic, decât emoțional, vom opta în favoarea lui, cu atât mai mult cu cât poetica discursului scriitoarei maghiare, prin ansamblul de coduri narrative, cuprinde strategii importante ale esteticii minimaliste. Astfel, pe lângă sintaxa repetitivă, apar figuri ale imaginarului, apărute repetitiv și acestea: despărțirea de familie, părăsirea casei – sanctuar al armoniei copilului și simbol al inocenței răpite, pierderea confortului cultural sau a posibilității exprimării în limba maternă („analfabetismul” resimțit din cauza experienței exilului). Relațiile subversive și contradictorii dintre limba maternă și limba străină se reflectă și în relațiile familiale caracterizate prin instabilitate, imaginea mamei fiind cea de la care pornește amenințarea percepută de copii. Acest sentiment de nesiguranță este declanșat de dezechilibrul legăturii dintre imaginea mamei și limba maternă, renunțarea forțată a folosirii limbii materne fiind văzută ca o abandonare și având consecințele simbolice literare ale unei „ultime suflări”, deci ale morții. Rezultatul exilării limbii materne, al cărei preț este sentimentul de singurătate și alienare, se observă în maturitatea scriiturii, în procesul continuu de devenire a scriitorului.

Metamorfoza traumei exilului, produsă de constrângerile impuse de Istorie, scoate la lumină o nouă identitate artistică, o identitate a discursului și a limbajului, un stil prin care descoperim scriitura unei identități umane:

Indiferent de rafinamentul său, stilul are întotdeauna ceva brut: el este o formă fără destinație, este produsul unui impuls, nu al unei intenții; este aidoama unei dimensiuni verticale și solitare a gândirii. Referințele sale sunt la nivelul unei biologii și ale unui trecut, nu ale unei Istorii: el este *chestia* scriitorului, splendoarea și închisoarea sa; singurătatea sa.²⁴, în timp ce, sub semnul Istoriei, „scriitura rămâne impregnată cu amintirea utilizărilor sale anterioare, întrucât limbajul nu este niciodată inocent: cuvintele au o memorie secundă ce se prelungește în mod misterios în mijlocul noilor semnificații. Scriitura este chiar acest compromis între o libertate și o amintire; ea este această libertate ce își amintește; și care nu este libertate decât în gestul alegerii; și care, în plus, deja nu se mai află în durata sa.”²⁵

Cuvintele lui Roland Barthes ne ajută să surprindem, astfel, reușita acestei voci care a supraviețuit literar prin forța descoperită în condei.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gustave, *Poetica spațiului*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2003.

²³Rennie Yotova, *La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, Editura „Infolio”, 2011, p. 45.

²⁴ Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, traducere de Al. Cistelean, Chișinău, Editura „Cartier”, 2006, p. 13.

²⁵*Ibidem*, p. 17.

Barthes, Roland, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, traducere de Al. Cistelean, Chișinău, Editura „Cartier”, 2006.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 2nd Edition, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1983.

Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Editura „Seuil”, 2004.

Kristof, Agota, *L'analphabet*, Geneva, Editura „Zoé”, 2004.

Kristof, Agota, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Kristof, Agota, *Trilogia gemenilor. Marele caiet. Dovada. A treia minciună*, traducere de Aliza Ardeleanu, București, Editura „Trei”, 2006.

Petitpierre, Valérie, *D'un exil l'autre: Les détours de l'écriture dans la trilogie d'Agota Kristof*, Geneva, Editura „Zoé”, 2000.

Savary, Philippe, *Le Troisième mensonge d'Agota Kristof*, în „Le Matricule des Anges”, nr. 14, nov. 1995 – ian. 1996.

Yotova, Rennie, *La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, Editura „Infolio”, 2011.