

**JAPANESE LITERATURE IN REVOLUTIONARY TIMES: HARUKI MURAKAMI IN  
SEARCH OF THE PERFECT PHRASE**

**Rodica Frențiu. Assoc. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract. The present study aims to analyse the methods through which the contemporary Japanese author Haruki Murakami treats the concept of "expression" from a hermeneutical perspective. Possessing a "conscience" of the word and in search of a form of writing as "direct" as possible, Haruki Murakami opts for what the critics have named an "overly transparent" language. However, Haruki Murakami's phrase displays an enigmatic transparency that disconcerts any commodity or habit of the spirit, without being "clear" in a simplistic understanding of the term, nor obscure. Following the spectacle of the world and its traces in the word, Haruki Murakami prioritises the elementary structures of spoken language in what style is concerned. For the Japanese author, originality and innovation seem less provocative, and he prefers the potential resources of regular, day-to-day language to the reproduction of logical, closely stylised connections of thought in his attempt to note instantaneous, but authentic images and emotions. This admirer of jazz music ceaselessly scrutinises immediate reality and actualises it through the words chosen and style created, in a complex adventure. He thus eases the reunion of two worlds: the real and imaginary, or, to use Haruki Murakami's rephrasing, the world here and the one beyond.*

**Keywords:** *literarity, language as means of creation, taishū bungaku (literature for the mass public), junbungaku (pure literature), shishōsetsu (first person novel).*

*Nu există frază perfectă. După cum nu există nici disperare perfectă.  
Haruki Murakami, Ascultă cum cântă vântul!*

Literatura, definită ca *arta cuvântului de a stârni emoții în celălalt („tasha o kandō saseru kotoba no gei”<sup>1</sup>)*, este înțeleasă de mentalitatea niponă drept punctul de interferență dintre ficționalitate și limbă, după cum încerca să demonstreze și Ki no Tsurayuki, încă de la începutul secolului al X-lea, în prefața culegerii cunoscute sub titlul *Colecția de poezie veche și nouă* :

*„Poezia japoneză are drept sămânță inima omului și se împlinește în frunzele nenumărate ale cuvintelor. În viața asta multe lucruri îi mișcă pe oameni: ei încearcă atunci să-și însușească simțămintele în închipuiri scoase din ceea ce văd sau aud.”<sup>2</sup>*

Dar „a intra în ficțiune” înseamnă implicit a te sustrage din câmpul obișnuit al exercitării unui limbaj marcat de preocupările de adevăr sau de convingere care, în esență, statuează regulile comunicării și certifică deontologia discursului. Așa cum au repetat-o atâția filosofi de la Frege încoace, enunțul ficțiunii nu este nici adevărat, nici fals, ci numai, cum ar fi spus Aristotel, „posibil”. Așadar, el este, în același timp, adevărat și fals, întrucât „se află

<sup>1</sup> Sadami Suzuki, *The Concept of "Literature" in Japan*, Translated by Royall Tyler, Kyoto: Nichibunken, International Research Center for Japanese Studies, 2006, p. 321.

<sup>2</sup> Apud Donald Keene, *Literatura japoneză*, În românește de Doina și Mircea Oprea. Cuvînt înainte și Compendiu de literatură japoneză de Sumiya Haruya, București: Editura Univers, 1991, p.31.

dincolo sau dincoace de adevărat și de fals”<sup>3</sup>, enunțul ficțional făcând în felul acesta un contract paradoxal de „iresponsabilitate reciprocă” cu receptorul său. Iar dacă există pentru limbaj un mijloc de a deveni operă de artă, acest mijloc este, fără îndoială, ficțiunea<sup>4</sup>.

În acest sens, actul de a scrie se identifică și cu căutarea obsesivă a „celui mai încăpător limbaj”<sup>5</sup>, formă absolută a tuturor celorlalte limbaje, iar scriitorul devine „un experimentator public”, care încearcă, în felul său, să cunoască lumea; luând-o neîncetat de la capăt, el, creatorul, schimbă mereu. În „arta temei și a variațiilor”<sup>6</sup> pe care o experimentează, scriitorul întâlnește diverse „variații”, precum valorile ideologice, de cunoaștere și comunicare sau, reformulat, conținuturile, iar ca „temă” – încăpățânarea formelor, uriașa funcție semnificativă a imaginarului, altfel spus, însăși înțelegerea lumii, toate acestea petrecându-se însă în limita resurselor pe care fiecare limbă naturală „pare” să le impună scriitorului. „Pare”, întrucât, cel mai adesea, „materia” lingvistică este nu atât dată, cât „construită”, întotdeauna „interpretată” și transformată printr-un fel de „reverie activă”, care este, concomitent, „acțiune a limbajului asupra imaginației și a imaginației asupra limbajului”<sup>7</sup>. Între masa literar amorfă a realului și masa literar amorfă a mijloacelor de expresie, fiecare „esență” literară interpune un sistem de articulare care este, inextricabil, o formă de experiență și o formă de expresie<sup>8</sup>. Dar o formă nu poate fi judecată decât ca semnificație, nu ca expresie, iar conținutul poate să nu fie decât o motivație, adică o justificare *a posteriori* a formei care, de fapt, îl determină<sup>9</sup>, întrucât limbajul scriitorului nu este însărcinat să reprezinte realul, ci să-l semnifice<sup>10</sup>.

Creația, în înțelesul propriu, nu există numai pentru că exercițiul literar se reduce la un vast joc *combinatoriu* în interiorul unui sistem preexistent care nu este altul decât limbajul<sup>11</sup>, ci și pentru că face posibilă explorarea unor noi orizonturi prin cuvânt. Și totuși, limbajul conține acest paradox: devine în măsură să instituționalizeze subiectivitatea<sup>12</sup>, dând naștere „unui nou mod de a simți” și „unui nou mod de a gândi”.

Kobayashi Hideo (1902-1983), recitindu-l pe Motoori Norinaga (1730-1801), consideră că o cultură, pentru a-și trăi în mod autentic propriul destin, trebuie să și-l asume până la capăt, iar raporturile între destin, istorie și literatură se văd transpuse în problema limbajului originar. Structura limbii organizează, într-un anume fel, viața și face ca lucrul spus să se identifice în mod fatal cu lucrul însuși. Se experimentează astfel experiența singularității sensului a cărui reamintire făcută prin lectură este subsumată limbii unei națiuni ca destin. Destinul istoriei se identifică cu destinul limbii, după cum o demonstrează expresia frazeologică japoneză *kotodama no sakihau kuni* (‘țara [Japonia] asupra căreia spiritul limbii

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, Traducere și prefață de Ion Pop, București: Editura Univers, 1994, p. 96.

<sup>4</sup> Cf. *Ibidem*, p. 216.

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Romanul scriiturii. Antologie*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu, Prefață de Adriana Babeți, Postfață de Delia Șepețean-Vasilu, București: Editura Univers, 1987, p. 114.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Figuri*, Selecție, traducere și prefață de Angela Ion, Irina Mavrodin, București: Editura Univers, 1978, p.193.

<sup>8</sup> Cf. *Ibidem*, p.139.

<sup>9</sup> Vezi *Ibidem*, p.189.

<sup>10</sup> Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 112.

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Figuri*, p.126.

<sup>12</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 133.

își răsfrânge binecuvântarea’), ce vorbește despre istorie ca destin și despre convertirea destinului cuvântului, - atitudine profund motivată și de structura originară a limbii -, în destinul țării. Sufletul japonez (*yamato damashii*) nu este altul decât sufletul limbii japoneze, ceea ce face ca Limba (*kotoba*) să fie, în mod necesar, Lucrul (*koto*) însuși<sup>13</sup>. De aceea literatura, în mod firesc, va prefera, în locul unui neologism, un cuvânt moștenit, care să poarte în sine pecetea și memoria istoriei:

„A single word can be thought of in these terms. Because both content and diction have various ranges of density, a given word will seem richer to the degree that it belongs to history and society. A neologism, no matter how clever its invention, will not possess the fascination of a word that has endured, stained with the sweat and blood of generations.”<sup>14</sup>

Dacă pentru Kobayashi Hideo limbajul critic sfârșea, inevitabil, într-un fel de vis ontologic asupra istoriei și literaturii, poetul Yoshimoto Ryūmei (1924-) impunea teoriei literaturii japoneze perspectiva dialecticii unei istorii înscrise în chiar limbajul operei. În eseu *Gengo ni totte Bi to wa nani ka* (‘Ce este Frumosul pentru limbă?’), din 1965, Yoshimoto Ryūmei arăta că literatura este o activitate artistică ce trebuie explicată înainte de orice prin structura limbii folosite, demn de reținut din acest text fiind și conceptul de „istoricitate a operei”<sup>15</sup>, ce accentuează caracterul nivelului istoric al expresiei estetice atins de conștiința limbajului timpului său.

Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, romanele japoneze se bazau în cea mai mare măsură pe limbajul literar<sup>16</sup>, un stil artificial, ornamentat excesiv uneori. Dar, sub influența lecturilor occidentale, scriitorii japonezi de la începutul secolului al XX-lea realizează că limba cărților trebuie să fie aceeași cu cea vorbită, conflictul dintre vechile și noile forme de expresie devenind vizibil în opera lui Natsume Sōseki, considerat<sup>17</sup> cel mai important romancier al perioadei. Tot acum este momentul în care se afirmă și un gen literar specific japonez, *shishōsetsu* sau romanul personal, romanul scris la persoana I, stilul devenind, în contextul de afirmare a autenticității, prioritate majoră pentru scriitorii aparținând acestei mișcări: „Their style becomes the subject of their work”<sup>18</sup>.

Începând cu anii '80 ai secolului trecut, expresia artistică cunoaște o violentă prefacere în Japonia. În plan economic, societatea este marcată de evoluția erei post-industriale și, în plan social și cultural, revoluția tehnologică impune și imprimă paradigmei culturale noi și neașteptate reprezentări. În încercarea de a reda această stare de fapt, Yoshimoto Ryūmei, comparând efortul cultural al Japoniei contemporane cu tentativa de a construi „o baracă” în mijlocul unui „taifun” de diverse influențe culturale străine<sup>19</sup>, surprinde cu subtilitate diversele reacții ale societății la aceste transformări. Direcția literară care va adopta formula *shishōsetsu* sau *watakushi shōsetsu*, fie că acest stil corespundea unei mărturisiri făcute cu

<sup>13</sup> Cf. Hidekata Ishida, *Situation du langage dans la critique littéraire au Japon*, în Patrick De Voss, (ed.), *Littérature Japonaise Contemporaine. Essais*, Bruxelles : Editions Labor, 1989, pp. 157-158.

<sup>14</sup> Hideo Kobayashi, *Literature of the Lost Home [Literary Criticism, 1924-1939]*, Edited and translated and with an introduction by Paul Anderer, California: Stanford University Press, 1955, p. 89.

<sup>15</sup> Cf. Hidekata Ishida, *art. cit.*, p. 159.

<sup>16</sup> Cf. Donald Keene, *op.cit.*, p. 98.

<sup>17</sup> Vezi Ibidem, p. 99.

<sup>18</sup> Hideo Kobayashi, *op. cit.*, p. 88.

<sup>19</sup> Vezi Hidekata Ishida, *art. cit.*, p. 162.

ingrediente naturaliste, fie că era presărat cu idealurile promovate de Școala *Shirakaba* ('Mesteacănul alb'), se angaja programatic în direcția descoperirii sinelui.

În mentalitatea japoneză, sinele, a cărui cunoaștere este esențială în desăvârșirea învățaturii Zen, fiind interpretat de unii maeștri ca „minte”, diferă în mod semnificativ de felul în care este el reprezentat de mentalitatea occidentală. În Europa, individualismul a constituit unul din temeiurile eticii, în timp ce, în Japonia tradițională, idealul etic era reprezentat tocmai de ocultarea individualității proprii și de dispariția confruntării dintre indivizi. Noua interpretare acordată conceptului de „sine”, sub influența punctului de vedere vestit, este promovată astăzi și susținută de scriitorii și cititorii japonezi care se indentifică cu *bungaku seinen* ( ,literatura tânără'). Prin literatură și artă, afirmarea subiectivismului a ajuns să se impună în societatea și cultura niponă, după cum o exemplifică și romanul de debut al lui Haruki Murakami, *Ascultă cum cântă vântul!* (*Kaze no uta o kike*), apărut în 1979: „[...] Redactarea unei fraze nu este o metodă de a-ți recupera sinele. Nu este, în cele din urmă, decât doar o modestă încercare orientată înspre recuperarea sinelui.”<sup>20</sup>

Apariția și apoi propagarea literaturii de masă *taishū bungaku* ( ,literatura pentru marele public'), opusă celei de tip *junbungaku* ( ,literatură pură'), nu mai corespunde deloc cu sistemul tradițional dominat de ierarhia dintre o „clasă dominantă de promovare” și o „masă receptor”, iar instituțiile culturale încep să dezvolte un nou fel de expresie, care să nu se mai adreseze unui autor individual, ci unuia anonim, pluralizat și efemer. Noile producții, trecute sub formula de „subcultură”, sunt reprezentate de mesajele publicitare, de muzica rock, pop, de modă etc. Nici inovațiile estetice nu sunt însă străine de dezvoltarea tehnologiei informatice. În acest caz, frontiera dintre literatură și paraliteratură *slăbește*, observându-se influențe reciproce pe diverse paliere de reprezentare. Literatura japoneză devine, la rândul său, un vast laborator de experimentare și cercetare a mediului celui mai potrivit comportamentului și moralei moderne, în timp ce conceperea unei viziuni a lumii devine dependentă de baseball, de spaghetti și de televiziune.

În această societate de supra-producție și consum, romanul lui Haruki Murakami purtând drept titlu o melodie interpretată de formația Beatles, *Pădurea norvegiană* (*Noruei no mori*, 1987) devine *best-seller*-ul anului 1988. Scriitorul de patruzeci de ani la vremea aceea nu era însă un necunoscut. Publicase deja câteva romane, obținuse câteva premii literare, fiind, la început, considerat de către critică drept un reprezentant al literaturii „pop”, pentru ca, mai târziu, să fie apreciat drept un promotor de literatură „pură”. Roman de *educație sentimentală*, proiectat pe fundalul nostalgic al anilor '60, încărcat de regret și apologie a efemerului, *Pădurea norvegiană* a sensibilizat o întreagă generație de cititori, devenind un fenomen mediatic care a depășit toate previziunile<sup>21</sup>.

Refuzând o strategie discursivă structurată monocentric, în care o conștiință naratorială deductivă dezvăluie, treptat, realul, într-o singură direcție, excluzând neprevăzutul, Haruki Murakami optează în creația sa pentru un discurs deschis și dinamic, în care dă prioritate imaginației și auzului, altfel spus, subiectivității. Accentul se deplasează de la esență la aparență, amintind de noile filosofii și psihologii ale impresiei și senzației. Realitatea substanței se dizolvă într-o serie de percepții, iar părăsirea centrului

<sup>20</sup> Haruki Murakami, *Kaze no uta o kike*, Tokyo: Kodansha, 2004 [1979], p.8.

<sup>21</sup> Vezi Cécile Sakai, *De quelques aspects socio-économique de l'écriture dans la littérature moderne japonaise*, în Patrick De Voss (ed.), *op. cit.*, p. 174.

care constrânge, a punctului de vedere privilegiat, face ca toate părțile să fie înzestrate cu o valoare și autoritate egale, în timp ce întregul, din dorința de a descoperi și de a intra în contact reînnoit mereu cu realitatea, tinde să se dilate la infinit. Unui univers ordonat de legi universal recunoscute i se substituie un univers întemeiat pe ambiguitate, atât prin lipsa unor centri de orientare, cât și prin posibilitățile permanente de revizuire a valorilor și atitudinilor.

Destinul literar al lui Haruki Murakami face însă ca și debutul său să pară o experiență specială: autorul japonez lăsa impresia că trăia în literatură ca pe un pământ străin, că viețuia în scriitură ca și cum s-ar fi aflat în vizită sau în exil și că o contempla cu o privire lăuntrică și totodată distantă:

*„[...] When I was a student, I had a vague feeling that I wanted to write something, but I never did anything about it and I never thought about it while I was running my business. [...]*

*But then suddenly one day in April 1978, I felt like writing a novel. I remember the day clearly. I was at a baseball game that afternoon, in the outfield stands, drinking beer. [...] And that's when the idea struck me: I could write a novel. It was like a revelation, something out of the blue. There was no reason for it, no way to explain it. It was just an idea that come to me, just a thought. I could do it. The time had come for me to do it. When the game was over [...] I went to a stationery store and bought a fountain pen and paper. Then every day after work I would sit at the kitchen table for an hour or two, drinking beer and writing my novel. [...] When my novel was done, I submitted it to a literary magazine that offers prizes to new writers in an annual competition. It was my good fortune to win the Gunzō Newcomers Award for 1979 – a very good way to start a career as a writer. [...] People called my novel ‚pop‘ literature and considered it something new because of its short, fragmentary, symbolic style. But in fact, it came out the way it did because I was busy. I didn't have the time to write it any other way. My only thought at the time was this: I can write a much better novel. It might take time, but I can become a much better novelist.”<sup>22</sup>*

Or, încă din romanul de debut *Kaze no uta o kike (Ascultă cum cântă vântul!)*, Haruki Murakami problematizează conceptul de „expresie”. Se afla în căutarea expresiei spontane, nemediate, capabile să redea „experiența nereflectată, directă”, fără ca ea să fi fost analizată în prealabil la nivelul conștiinței. Deși a fost dezvoltată abia în secolului al XX-lea, această concepție își are, în fapt, rădăcinile în teoria romantică a inspirației și a interiorității individualului pur, care la rândul ei, trimite înspre teoria inspirației divine a vechilor greci. Pozitivismul, în câștigul tot mai mare de influență pe care l-a cunoscut, făcuse ca mitul lumii imagine de inspirație divină să fie înlocuit de expresia căreia i se cerea să reflecte în mod obiectiv lumea reală, pentru ca, ulterior, conceptul de „expresie” să se reîntoarcă de la expresia realității la expresia lumii interioare. Sub influența „filosofiei conștiinței”, prin care se exprimă și nevoia participării la o „viață cosmică”<sup>23</sup>, idealul căutat de secolul al XX-lea face posibilă întâlnirea dintre subiect și obiect. Asemănător, și Haruki Murakami este în căutarea unei expresii care să-i permită descrierea impactului întâlnirii dintre cele două lumi, cea reală și cea imaginată, cea de *aici* și cea de *dincolo*. Primul roman ce poartă semnătura scriitorului japonez, redactat într-o succesiune sacadată de fraze scurte, fără articulații, este,

<sup>22</sup> Apud Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of the Words*, London: Harvill Press, 2002, pp. 29-31.

<sup>23</sup> Vezi Sadami Suzuki, *op. cit.*, pp. 325-326.

prin urmare, într-un anume fel, o contemplare reflexivă asupra scrisului, viziunea sa fundamentându-se critic prin raportarea la alte texte și teorii narative din interiorul discursului contemplat:

*„Am învățat multe despre scris de la Derek Heartfield. Cred că ar trebui să spun: totul. Din nefericire, Heartfield era, în toate sensurile, un scriitor steril. Dacă îl citești, înțelegi imediat. Este greu de urmărit la lectură, povestea – imposibilă, iată tema – puerilă. Dar, cu toate acestea, a fost unul din scriitorii care a folosit cuvântul scris, nu de puține ori, drept armă de luptă. Contemporan cu Hemingway, Fitzgerald și restul, cred că atitudinea războinică a lui Heartfield nu le era cu nimic mai prejos. Dar, din păcate, n-a putut să înțeleagă clar până la sfârșit cine ar fi trebuit să-i fie dușmanul. În final, se poate spune că a fost un talent irosit.”<sup>24</sup>*

*Kaze no uta o kike (Ascultă cum cântă vântul!)* este un text care, deconstruind toate mecanismele scriiturii, spune povestea facerii unui roman. Unul din obiectivele analizei sale critice este mașinăria culturii, cea care permite manipularea credințelor și afirmarea unor noi ideologii. Este mecanismul care produce și face să circule opiniile, care permite discursurilor persuasive să manevreze toposul calității alături de toposul cantității, fără a permite să se întrevadă ceva din natura contradictorie a funcționării acestui procedeu. Odată cu impunerea unui mesaj estetic, mecanismul culturii lasă să se întrevadă însă și ceva din dubla sa calitate, de ambiguitate și de autoreflexivitate. Acționând, mai ales, la nivelul expresiei, rolul creatorului este acela de a produce alterări în ordinul conținutului și de a obliga consumatorul de cultură să-și revizuiască întregul univers enciclopedic care, inevitabil, intră în criză.

Haruki Murakami este conștient că, pentru universul ficțional pe care vrea să-l creeze, sistemul de comunicare pe care-l are la îndemână nu-l reprezintă, de aceea va fi nevoit să „inventeze” structuri formale inedite, să organizeze cuvintele în așa fel încât ele să devină o reprezentare adecvată a acestei noi lumi. În elaborarea universului său ficțional, scriitorul japonez pare să-și fi asumat pe deplin afirmațiile semioticianului italian Umberto Eco, respectiv faptul că opera literară trebuie să exprime în mod propriu lumea, mai ales prin „felul în care sunt așezate aceste cuvinte chiar dacă ele, luate unul câte unul, exprimă lucruri fără sens sau evenimente și raporturi între evenimente care par să nu aibă nicio legătură cu lumea”<sup>25</sup>.

Haruki Murakami mărturisea într-un interviu că, într-o perioadă în care lectura romanelor a intrat în competiție cu sportul, muzica stereo, televizorul și aparatul video, scriitorul nu mai poate aștepta ca cititorul să depună efort și să consume energie pentru înțelegerea unei ficțiuni complicate, ci că ar trebui să găsească o nouă formulă de creație prin care să-și poată câștiga cititorul:

*„The writer has to work harder to draw the reader into the cognitive system unique to the novel form. The burden is on the writer to entertain, to tell stories in simple, easy-to-understand language.”<sup>26</sup>*

<sup>24</sup> Haruki Murakami, *Kaze no uta o kike*, p. 9.

<sup>25</sup> Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Paralela 45, Pitești, 2006, p. 259.

<sup>26</sup> Apud Sinda Gregory (et al.), *It Don't Mean a Thing. If It Ain't Got that Swing: An Interview with Haruki Murakami*, în „Review of Contemporary Fiction”, Vol. 22, No. 2, Summer 2002, p. 115.

Refuzul perioadei contemporane de a privi literatura ca pe o formă de „artă înaltă” se reflectă și în eforturile scriitorilor japonezi de a dezvolta o limbă literară cât mai accesibilă publicului larg. Dacă Kenzaburō Ōe (laureatul Nobel pentru literatură din 1994), fidel încă unui estetism riguros, insistă pentru crearea unei proze al cărei stil („*high*” art) să fie diferit de cel în care ar putea citi oricine, Haruki Murakami preferă o scriitură mai simplă și mai lizibilă, mutând adeseori accentul de pe stil pe povestire. Aceasta nu presupune însă că stilul lui Haruki Murakami ar fi unul lipsit de distincție, dimpotrivă, fraza lui dobândește un aer mai „internațional”, fapt care iese în evidență și prin frecvența cu care utilizează pronumele personal de persoana I, deși limba japoneză nu solicită menționarea acestuia dacă sensul său poate fi dedus din context.

Pentru a se sustrage unui sistem tradiționalist, dar și cu intenția vădită de a-l modifica, Haruki Murakami a acceptat să se contopească cu acesta, să-i accepte tendințele interioare și, odată cunoscându-i mecanismele, să le deconstruiască adoptând o nouă gramatică, un nou stil. Alcătuită nu atât din formule de ordine, cât mai ales din coduri narrative destabilizatoare, gramatica lui Haruki Murakami, dedicându-se situației de criză instituită prin limbaj, sfârșește prin a accepta universul pe care-l descrie, ajungând probabil să creadă că a inventat un limbaj care, în fapt, i-a fost sugerat de situația în care se află<sup>27</sup>.

Literaritatea, altfel spus felul în care limbajul poate fi sau deveni un mijloc de creație<sup>28</sup>, ar fi înțeleasă, după cum afirmă și Umberto Eco<sup>29</sup>, nu atât ca un sistem de reguli constrângătoare, ci ca un program operativ pe care scriitorul și-l propune cu fiecare roman, proiectul trebuind să se realizeze așa cum, în mod explicit sau implicit, îl înțelege autorul său. Ficțiunea lui Haruki Murakami nu este una de pură desfătare. Ea pulverizează codurile culturale însușite anterior, spulberă tihna temeliiilor tradiționale, provoacă soliditatea gusturilor, valorilor și amintirilor cititorului și instituie în relația lectorului cu limbajul o criză. „Nu există frază perfectă.” este afirmația cu care debutează romanul *Kaze no uta o kike* (*Ascultă cum cântă vântul!*), enunț ce nu-i aparține protagonistului *Boku* („Eu”), ci unui scriitor fictiv, Derek Heartfield. În acest caz, căutarea „frazei perfecte” devine o sintagmă cheie a întregii opere a scriitorului japonez. Deși lipsită de o repetiție statistică, această afirmație, situată chiar la începutul romanului cu care scriitorul japonez a intrat pe piața literară, dezvăluie o relație strategică a autorului cu propria sa ficțiune, sugerându-i cititorului că ceea ce aparent pare să fie o afirmație: „Nu există frază perfectă.” ar fi mai degrabă o întrebare: *Ce ar însemna o „frază perfectă”?, Este ea oare cu puțință?*. Căutarea frazei perfecte și, implicit, întrebarea dacă aceasta ar fi posibilă sunt, credem, mizele ficționale ale stilului lui Haruki Murakami.

Aflat în căutarea unei forme de scriitură cât mai „directă”, mai „spontană”, Haruki Murakami o optat pentru ceea ce unii critici au numit „o limbă prea transparentă”<sup>30</sup>. Fraza frumoasă, în calitatea ei de „armătură finită” a limbajului, i-a apărut scriitorului japonez ca un potențial inamic în păstrarea autentică a senzației. Stilul frumos ar putea fi considerat ca un fragment viu, dar unul care nu suportă construcția. Posedând o „conștiință a cuvântului”,

<sup>27</sup> Vezi Umberto Eco, *op. cit.*, p. 254.

<sup>28</sup> Gérard Genette, *Introducere în arhitext*, p. 93.

<sup>29</sup> Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 32.

<sup>30</sup> Matthew C. Strecher, *Beyond “Pure” Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, în „The Journal of Asian Studies”, Vol. 57, No. 2. (May, 1998), p. 355.

Haruki Murakami știe că este scriitor doar cel pentru care limbajul constituie o problemă („Nu există frază perfectă. După cum nu există nici disperare perfectă.” Un scriitor cunoscut întâmplător în perioada studenției mi-a adresat aceste cuvinte. Doar mult mai târziu am înțeles adevăratul sens al lor, dar, cel puțin, a existat posibilitatea de a le lua, atunci, drept o formă de consolare. Că nu există frază perfectă.”<sup>31</sup>), că este creator de literatură doar cel care îi simte profunzimea și nu instrumentalitatea sau frumusețea<sup>32</sup>. Haruki Murakami vede, prin urmare, în cuvânt un semn și un adevăr de exprimat:

*„Most literary purists in Japan love beautiful language and appreciate sensitivity rather than energy or power. This beauty is admired for its own sake, and so their styles use a lot of very stiff, formal metaphors that don't sound natural or spontaneous at all. These writing styles get more and more refined, to the point where they resemble a kind of bonsai. I don't like such traditional forms of writing; it may sound beautiful but it may not communicate. Besides, who knows what beauty is? So in my writing, I've tried to change that. I like to write more freely, so I use a lot of long and peculiar metaphors that seem fresh to me.”*<sup>33</sup>

În Europa, visul unei limbi perfecte sau universale s-a configurat dintotdeauna ca o reacție la drama dezbinărilor religioase și politice ori doar ca un răspuns la dificultatea raporturilor de natură economică<sup>34</sup>. Strădania seculară a căutării unei limbi perfecte se convertește, în particular, în credința existenței unei limbi filosofice *a priori*. Nu interesează în acest context teoria „materialist-biologică”<sup>35</sup> a originii limbajului care își croiește drum, ca aptitudine naturală de a transforma senzațiile primare în idei și apoi în sunete, nici teoria geniului diferitelor limbi, care se va dezvolta în secolul al XVIII-lea și care își are aici punctul de plecare, cât ideea de răspuns la experiență, care variază în funcție de seminții, de climă și locuri. Reținem doar că, prin cuvânt, călătoria în imaginarul literaturii nu implică abandonarea metodelor obișnuite de inferență ori a regulilor de orientare în real, nici atenuarea emoțiilor ori a sensibilității la ceea ce aparține afectivului.

Cât despre limba Țării Soarelui Răsare, structura ei este, - fapt valabil, de altfel, pentru orice altă limbă văzută dintr-o asemenea perspectivă -, în relație cu trăsăturile distinctive ale concepției japoneze despre lume, deși nu se poate spune că una ar fi rezultatul celeilalte. Limba se constituie din părți într-un întreg, în timp ce concepția autohtonă despre lume pune accentul pe natura specială a părților concrete și acordă puțină atenție naturii universale a întregului abstract. În acest mod, caracteristicile limbii și concepția despre lume corespund și a fost firesc pentru japonezi să-și exprime gândirea prin intermediul limbii mai degrabă în forme literare, decât să elaboreze sisteme filosofice speculative. În consecință, rolul literaturii în cultură, în ansamblul ei, a fost mai relevant în Japonia<sup>36</sup> decât în mod obișnuit.

La debut, s-a afirmat despre Haruki Murakami că vrea să submineze tot ceea ce era mai „profund” și mai „frumos” în literatura japoneză, iar stilul lui a fost apreciat drept „ne-

<sup>31</sup> Haruki Murakami, *Kaze no uta o kike*, p.7.

<sup>32</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p. 135.

<sup>33</sup> Apud Sinda Gregory (et al.), *art. cit.*, p. 115.

<sup>34</sup> Cf. Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, Traducere din limba italiană de Dragoș Cojocaru, Iași: Editura Polirom, 2002, p. 22.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>36</sup> Cf. Shūichi Katō, *Istoria literaturii japoneze (De la origini până în prezent)*, vol.I și II, Traducere din limba japoneză de Kazuko Diaconu și Paul Diaconu, cu un interviu al autorului pentru cititorii români și o prefață de Nicolae Manolescu, București: Editura Nipponica, 1998, vol. I, p. 29.



japonez”<sup>37</sup>: „Murakami writes in Japanese, but his writing is not really Japanese. If you translate it into American English, it can be read very naturally in New York.”<sup>38</sup>. Că este îndreptățită, cel puțin parțial, o asemenea opinie, o probează însăși mărturisirea scriitorului care afirma într-un interviu că nu și-a găsit „vocea” până nu a început să scrie în engleză, traducându-se apoi singur în limba japoneză, fapt dovedit, spre exemplu, de prezența în scriitura lui Haruki Murakami a unor expresii calchiate după limba engleză, cum ar fi *sore ijō de mo nai shi*, *sore ika de mo nai* pentru ‚nici mai mult, nici mai puțin’ sau *boku ni wa wakaranakatta* ‚nu mi-a fost clar’.

Stilul este, într-un anume fel, începutul scriiturii: chiar dacă timid, asumându-și mari riscuri recuperatoare, el inaugurează puterea semnificantului<sup>39</sup>, așa cum tot el este și versantul sensibil care asigură ceea ce Roman Jakobson numea „perceptibilitatea” unui text<sup>40</sup>. Din perspectiva stilului, pentru Haruki Murakami pare mai puțin provocatoare originalitatea sau inovația individuală, cât resursele potențiale ale limbii obișnuite, de zi cu zi. Se revalorifică astfel capacitatea poetică a limbii de a funcționa în același timp ca semn și ca lucru, respectiv ca mijloc de semnificare și ca purtătoare de sens<sup>41</sup>.

Poate că, într-un anume fel, Haruki Murakami încerca, încă de la debut, să semnaleze faptul că prea mult stil ar putea „ucide” stilul. Dar aceasta înseamnă, implicit, și recunoașterea faptului că stilul, astfel definit, este un fel de condiment supraadăugat, al cărui dozaj este delicat și, mai ales, despre care este ușor să se închipuie că poate lipsi, o absență care ar scoate însă la iveală funcționarea pur denotativă a limbajului. Dar o asemenea interpretare a stilului ar putea da naștere și presupuziției că limba ar putea fi separată de stil, fapt cu neputință totuși de conceput, după cum nu se poate imagina fața unei coli de hârtie despărțită de reversul ei. Stilul este versantul perceptibil al limbajului, care îl însoțește prin definiție, fără întrerupere și fără fluctuații. Ceea ce poate varia este doar atenția „perceptuală” a cititorului și sensibilitatea sa față de un anumit „mod de perceptibilitate”. Fără îndoială că o frază foarte scurtă sau una foarte lungă va atrage atenția mai repede decât o frază de dimensiune mijlocie, că un neologism se va evidenția în fața unui cuvânt standard și că o metaforă „îndrăzneată” va fi mai degrabă sesizată decât o descriere obișnuită. Dar fraza mijlocie, cuvântul standard, descrierea obișnuită nu sunt mai puțin „stilistice” decât celelalte; mijlociu, standard, obișnuit, stilul neutru sau searbăd, „scrisul alb” al lui Roland Barthes din *Gradul zero*<sup>42</sup>, este un stil ca oricare altul. Și searbădul este un gust, după cum și albul este o culoare. Nu există într-un text cuvinte sau fraze mai stilistice decât altele; sunt, desigur, momente mai „izbitoare” („*declicul spitzerian*”), dar care nu sunt, bineînțeles, aceleași pentru toți. Iar toate celelalte devin izbitoare prin contrast, prin remarcabila lor lipsă de marcă, căci noțiunea de contrast sau de distanțare este prin excelență „reversibilă”. Nu există limbajul plus stilul, după cum nu există mai degrabă limbaj fără stil decât stil fără limbaj: „stilul este înfățișarea limbajului, oricare ar fi el, iar absența înfățișării este o noțiune în chip vădit goală de sens”<sup>43</sup>. Creația ficțională a lui Haruki Murakami o dovedește prin excelență.

<sup>37</sup> Vezi Jay Rubin, *The Other World of Murakami Haruki*, în „Japan Quarterly”, 39, 4, Oct. 1992, p. 491.

<sup>38</sup> Vezi Matthew C. Strecher, *art. cit.*, p. 356.

<sup>39</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 211.

<sup>40</sup> Cf. Gérard Genette, *Introducere în arhitext*, p. 184.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>42</sup> Vezi Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 50-68.

<sup>43</sup> Gérard Genette, *Introducere în arhitext*, p. 171.

Întrebarea care se impune nu este unde și când apar în romanele lui Haruki Murakami „fapte de stil”, ci ce stil se constituie din folosirea constantă a limbii și ce viziune a lumii, singulară și coerentă, se exprimă și se transmite prin această întrebuintare aparte a timpurilor, a pronumelor, a adverbelor, a prepozițiilor sau a conjuncțiilor. O astfel de „sintaxă deformatoare” nu poate fi o chestiune de „amănunte” izolate al căror reperaj ar cere punerea în mișcare a unei aparaturi sofisticate; ea este indisociabilă de un țesut lingvistic care constituie însăși ființa textului. Stilul se constituie din amănunte, din toate amănuntele și din toate relațiile dintre ele<sup>44</sup>. Pentru autorul japonez, scriitura nu este un mijloc de expresie, un vehicul, un instrument, ci însuși locul gândirii sale, devenind cel care știe și simte în fiecare moment că, atunci când scrie, nu el își gândește limbajul, ci limbajul său îl gândește pe el<sup>45</sup>. Stilul e o aventură complexă. Scriitura începe chiar prin stil, care nu este deloc, pentru Haruki Murakami, „scrisul-frumos”.

În creația literară a scriitorului japonez, ceea ce spune enunțul este întotdeauna oarecum dublat, la nivel meta-textual, de ceea ce exprimă felul în care enunțul se comunică, astfel încât până și modalitatea cea mai transparentă de exprimare devine și ea semnificativă. Dar oare această căutare, motivată de orientarea vădită înspre principiul naturaleții și al autenticității discursului, cum se întâmplă în cazul lui Haruki Murakami, nu cheamă la lumina rampei naratorul neprofesionist, întrucât meseria, meșteșugul ar fi întrucâtva „potrivnice” artei?! Dacă este adevărat că stilul se întipărește operei concomitent cu crearea ei<sup>46</sup>, nu este mai puțin adevărat că stilul „se înființează” în legătură cu preocupările conștiente ale omului, dar formele pe care le ia, după cum considera Lucian Blaga<sup>47</sup>, nu țin decât prea puțin de „ordinea determinațiilor conștiente”:

*„Pom liminar, cu rădăcinile în altă țară, stilurile își adună sucurile de acolo, necontrolat și nevămuț. Stilul se înființează, fără să-l vrem, fără să-l știm; el intră parțial în conul de lumină al conștiinței, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o făptură magică din marele și întunecatul basm al vieții telurice”.*

Prin fraza sa „imperfectă”, dar dinamică, textul narativ al lui Haruki Murakami tinde spre o indeterminare a efectului, în jocul său de plinuri și goluri, de lumină și întuneric, prin curbele, liniile frânte și unghiurile cu înclinări din cele mai felurite sugerând, printre altele, și o posibilă dilatare progresivă a spațiului, o posibilă căutare a mișcării și iluziei. Textul nu mai îngăduie acum o viziune privilegiată, frontală, definitivă, ci, propunându-i cititorului-observator o „sugestie orientată”<sup>48</sup> de lectură, îl determină să se deplaseze neconținut pentru a vedea textul în aspecte mereu noi, ca și cum ar fi într-o continuă transformare.

Îl vedem astfel pe Haruki Murakami conștientizând noutatea lumii pe care o trăiește, dar acceptând și faptul că instrumentul necesar pentru a o exprima nu mai corespunde cerințelor actuale. Cu o vechime de treisprezece secole, literatura japoneză a creat și cizelat o limbă care nu mai poate răspunde provocărilor istoriei contemporane. Aflat în impas, pentru scriitorul japonez, singura modalitate de ieșire din criză este bătălia, pe tărâmul stilului, cu

<sup>44</sup> Cf. Ibidem, p. 209.

<sup>45</sup> Vezi Idem, *Figuri*, p. 142.

<sup>46</sup> Lucian Blaga, *Trilogia culturii I. Orizont și stil*, București: Editura Humanitas, 1994, p. 18.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 86.

atotputernica tradiție culturală. Nu în căutarea unui stil se află Haruki Murakami, ci, mai degrabă, în căutarea unui non-stil sau a unui stil oral, a unui „grad zero”<sup>49</sup> al scriiturii. Dar ruptura cu tradiția presupune, după operația de eliminare a convențiilor stilistice, și reînnoire:

„Civilizația înseamnă comunicare.’, mi-a spus. Ceea ce nu poate fi exprimat nu există. E același lucru. Atenție! E zero. Presupunem că ți-e foame. Ajunge să spui: ‘- Mi-e foame.’, iar eu îți dau biscuiți. Poți să te servești! (Mi-am luat un biscuite.) Dacă nu spui nimic, nu primești biscuițele. (Medicul a ascuns răutăcios farfuria cu biscuiți sub masă.) E zero. Înțelegi? Tu nu dorești să vorbești. Dar ți-e foame. Atunci ai vrea să o exprimi fără cuvinte. E jocul gestului. Încearcă!”<sup>50</sup>

Haruki Murakami, încă din romanul său de debut *Kaze no uta o kike* (*Ascultă cum cântă vântul!*), prefigurează situația revoluționară a literaturii japoneze, proclamând libertatea de a aspira la reconcilierea unei conștiințe a destrămării create de impactul istoriei prezente și efortul de a depăși această criză. Manifestare a culturii și sensibilității moderne, în opera lui Haruki Murakami omul se supune și se sustrage, în același timp, obișnuințelor canonicului, garantate de ordinea cosmică și de stabilitatea esențelor, și se află în fața unui univers în mișcare care îi solicită acte de invenție. Uimirea și misterul, metafora și limbajul creației tind să provoace în opera scriitorului japonez imaginația cititorului aflat într-o lume plină de înțelesuri de descoperit și cercetat.

### **Bibliografie:**

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii. Antologie*, Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Prefață de Adriana Babeți, Postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, București: Editura Univers, 1987.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii I. Orizont și stil*, București: Editura Humanitas, 1994.

Idem, *În căutarea limbii perfecte*, Traducere din limba italiană de Dragoș Cojocaru, Iași: Editura Polirom, 2002.

Idem, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești: Paralela 45, 2006.

Genette, Gérard, *Figuri*, Selecție, Traducere și prefață de Angela Ion, Irina Mavrodin, București: Editura Univers, 1978.

Idem, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, Traducere și prefață de Ion Pop, București: Editura Univers, 1994.

Gregory, Sinda (et al.), *It Don't Mean a Thing. If It Ain't Got that Swing: An Interview with Haruki Murakami*, în „Review of Contemporary Fiction”, Vol. 22, No. 2, Summer 2002, pp. 111-119.

Ishida, Hidekata, *Situation du language dans la critique littéraire au Japon*, în De Voss, Patrick (ed.), *Litterature Japonaise Contemporaine, Essais*, Bruxelles : Editions Labor, 1989, p. 151-166.

Katō, Shūichi, *Istoria literaturii japoneze (De la origini până în prezent)*, vol.I și II, Traducere din limba japoneză de Kazuko Diakonu și Paul Diaconu, cu un interviu al autorului pentru cititorii români și o prefață de Nicolae Manolescu, București: Editura Nipponica, 1998.

<sup>49</sup> Vezi Ibidem, pp.50-67.

<sup>50</sup> Haruki Murakami, *Kaze no uta o kike*, p.30.

- Keene, Donald, *Literatura japoneză*, în românește de Doina și Mircea Oprea. Cuvânt înainte și Compendiu de literatură japoneză de Sumiya Haruya, București: Editura Univers, 1991.
- Kobayashi, Hideo, *Literature of the Lost Home [Literary Criticism, 1924-1939]*, Edited and translated and with an introduction by Paul Anderer, California: Stanford University Press, 1955.
- Murakami, Haruki, *Kaze no uta o kike*, Tokyo: Kodansha, 2004 [1979].
- Idem*, *Pădurea norvegiană*, Traducere din limba japoneză și note de Angela Hondru, Iași : Editura Polirom, 2002.
- Rubin, Jay, *The Other World of Murakami Haruki*, în „Japan Quarterly”, 39, 4, Oct. 1992, pp. 490-500.
- Idem*, *Haruki Murakami and the Music of the Words*, London: Harvill Press, 2002.
- Sakai, Cécile, *De quelques aspects socio-économique de l'écriture dans la littérature moderne japonaise*, în De Voss, Patrick (ed.), *Littérature Japonaise Contemporaine. Essais*, Bruxelles : Editions Labor, 1989, p. 167-175.
- Strecher, Matthew C., *Beyond “Pure” Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, în „The Journal of Asian Studies”, Vol. 57, No. 2. (May, 1998), pp. 354-378.
- Suzuki, Sadami, *The Concept of “Literature” in Japan*, Translated by Royall Tyler, Kyoto: Nichibunken, International Research Center for Japanese Studies, 2006.