

LUDIC MECHANISMS IN JOHN FOWLES'S *THE MAGUS*

Irina Dincă

Assist. Prof., PhD, West University of Timișoara

*Abstract: This paper will focus on the way in which a set of complex ludic mechanisms are developed in John Fowles's *The Magus*, an experimental novel which configures an endless network of intertextual clues that cannot be univocally decoded. The laborious fictional worlds imagined by Fowles in his novel are shaped as circular labyrinths of misleading cultural symbols. Essential myths and literary allusions are mingled and reshaped in a postmodern game of infinite mirrors. The delusive postmodern construction implies a series of ludic techniques, the intertextual insertions induce a theatrical atmosphere, the roles are continuously multiplied and interchanged, the scenery is permanently reinvented, the characters have fluid identities. The reader is captured in the fictional network of polyphonic scenarios created by the magus, the puppeteer animating his marionettes, giving them the illusion of freedom.*

Keywords: John Fowles, ludic mechanisms, intertextuality, fictional worlds, fluid identities

Acest demers hermeneutic își propune să urmărească modul în care variate mecanisme ludice se împletesc în configurarea structurii complexe a romanului *Magicianul*, publicat de John Fowles în 1965 și revăzut în 1977. În acest roman experimental, John Fowles se joacă abil cu nodurile subtile ale unei nesfârșite rețele de aluzii intertextuale care refuză să se lase univoc decodificate. Laborioasele lumi ficționale imaginate cu voluptate de John Fowles într-un delicios joc „de-a ce-ar fi”, în percutanta formulă lui Toma Pavel, presupun coexistența a cel puțin „două nivele diferite la care se desfășoară jocul”¹, între care naratorul și personajele sale pendulează cu degajare. Așadar, jocul de-a ficțiunea implică imaginarea unor structuri complexe, generând o pluralitate de lumi posibile, dispuse pe mai multe niveluri de (i)realitate ficțională, extrapolând formula lui Basarab Nicolescu², fiecare cu legile lui proprii. Lumile

¹ Toma Pavel, *Lumi ficționale*, Traducere de Maria Mociorniță, Prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992, p. 91.

² Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, Ediția a II-a, Traducere de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iași, 2002, p. 142: *Nivelul de realitate* este definit de Basarab Nicolescu drept „un ansamblu de sisteme aflate mereu

ficționale din *Magicianul* iau forma unor labirinturi circulare, garnisite cu derutante simboluri culturale. Mituri esențiale și aluzii culturale sunt imbricate, reconfigurate și transfigurate într-un joc de oglinzi infinite. Construcția postmodernă a romanului implică o serie de tehnici ludice, inserțiile intertextuale induc o atmosferă teatrală, rolurile devin interșanjabile, multiplicându-se neîncetat, decorul este mereu reinventat, personajele au identități fluide. Cititorii, deopotrivă cu personajele, cad în mrejele unor fascinante rețele ficționale, vraja fiind nutrită de scenariile polifonice regizate de magicianul-povestitor, păpușarul care își animă cu agilitate marionetele, creându-le iluzia libertății.

I. Nodurile și semnele jocului de-a Dumnezeu

„Dar în jocul de-a Dumnezeu, noi am pornit de la premisa că în realitate totul e ficțiune și, totuși, nici o ficțiune nu este necesară. Zâmbi: M-ai făcut să spun mai mult decât aveam de gând.”³ Fermecătorul romancier John Fowles știe întotdeauna cum să spună mai mult decât părea că intenționează și, totodată, mai puțin decât s-ar fi așteptat, într-un dozaj infinitezimal de sugestie și mister, de vrajă și suspans, de cutezanță și retractilitate. În romanele sale polimorfe, *totul este scriitură*, o nesfârșită rețea de *noduri și semne* întreșute cu migală, în care indiciile intertextuale și piste interpretative nu pot fi decodate ca simple șarade, cu un singur răspuns posibil. Ficțiunea este omniprezentă, însă ea nu impune un singur tipar încremenit, ci o multitudine de variante instabile, în continuă mișcare, din care cititorul are libertatea, mai mult sau mai puțin limitată, desigur, de a-și (re)configura propriul scenariu. Captivantul roman din 1965 al scriitorului englez, *Magicianul*, construiește un asemenea labirint iluzoriu, sinuos, proteic, în care zidurile certitudinii se prăbușesc unul după altul și sunt retrasate iar și iar, firul Ariadnei se multiplică deconcertant, se rupe brusc și iar se reînnoadă, iar Minotaurul își schimbă neconținut măștile, aducând la suprafață reflexele grotești ale monștrilor ce zac ascunși în tenebrele subconștientului. Complexul joc de-a divinitatea nu (de)construiește doar țesătura plurisemantică a literaturii, ci și „pânza foarte subțire” a convențiilor – „ficțiuni necesare” – sub care germinează o înfinitate de posibilități. Romancierul-păianjen își urzește ostentativ plasa de cuvinte, ca într-un dans buf, pe ritmuri

sub acțiunea unui număr de legi generale” proprii, inadecvate celorlalte niveluri de Realitate existente, iar saltul dintr-un sistem de referință într-altul adecvat explică paradoxurile inerente unei Realități polivalente.

³ Voi cita fragmentele din roman din ediția: John Fowles, *Magicianul*, Traducere din limba engleză de Livia Deac și Maria Chițoran, Editura Polirom, Iași, 2013.

când romantic-desuete, când senzual-insolente, uneori de-a dreptul agresiv-sadice, alteori neașteptat de gracil-enigmatice, absorbindu-și deopotrivă personajele și cititorii în vârtejul narcotic al poveștii, unde „orice se putea întâmpla”.

Magicianul este romanul unor experiențe ce glisează subtil între mit și poezie, între un impetuos *déjà vu* ce reinterpretează întâmplările prin prisma scenariilor arhetipale ale antichității grecești și un rafinat *déjà lu* ce le învăluie într-o subtilă patină livrescă. Nicholas Urfe este, la cei 25 de ani ai săi, un blazat absolvent de Oxford, instalat confortabil într-o carapace de clișee, de vanități și capricii care îl izolează afectiv de ceilalți, incapabil să iasă din sine, să se atașeze, manipulându-le degajat pe fetele seduse facil și părăsite fără remușcări, dus de valul unei existențe inertiiale, fără mize și fără responsabilități. Un timid început de relație înmugurește odată ce o întâlnește pe expansiva și totuși atât de fragila Alison, ce îl induce în eroare pe detașatul Nicholas cu aerul ei de independență și frivolitate, dincolo de care se ascunde o „anemonă de mare, care se lipește la fiecare atingere”. Tensionata relație a celor doi se frânge odată cu plecarea lui Nicholas în Grecia, ca profesor de engleză la un colegiu-internat de pe superba insulă Phraxos, care îl transpune dintr-o existență previzibilă într-un univers echivoc, alunecos și periculos, palpitant și înfricoșător. Grecia înseamnă pentru Nicholas întâlnirea cu inefabilul și cu inexplicabilul – „Îmi trebuia un nou mister” de dincolo de cuvinte – , cu prezența feminină, îmbietoare și, în același timp, rezervată a alterității și, mai ales, cu o oglindă în care să-și descopere adevăratul chip, de sub straturile de fard ce îl falsificaseră și îl uniformizaseră până la opacitate: „Când acele ultime raze de lumină mediteraneană s-au abătut asupra lumii care mă înconjură, totul mi s-a părut de o frumusețe perfectă; dar când m-au atins pe mine, le-am simțit ostilitatea. Păreau corozive, nu purificatoare. Era ca începutul unui interogatoriu în lumina proiectorului, vedeam prin ușa deschisă masa de tortură cu chingi și eul meu; bătrânul meu eu știind încă de-atunci că nu va fi în stare să reziste. Era teama terifiantă de dragostea care reduce la esență; căci m-am îndrăgostit din prima clipă, total și iremediabil, de peisajul Greciei. A urmat de la sine un sentiment contradictoriu, enervant de neputință și inferioritate, căci Grecia era ca o femeie senzuală, provocatoare, care mă ademenea să o doresc fizic și în același timp păstra o distanță aristocratică ce îmi interzicea orice contact.”

Chintesența Greciei este întruchipată de John Fowles în figura tutelară a magicianului Maurice Conchis, bizarul maestru de ceremonii de la vila Bourani, vrăjitorul ce controlează, când din umbră, când din lumina reflectoarelor, sforile ce îl transformă încet și sigur pe Nicholas într-o marionetă nicidecum docilă și, totuși, hipnotizată de numerele de iluzionism

ale șarmantului păpușar. Magicianul își păstrează pentru sine cel mai dificil și, în aceeași măsură, cel mai palpitant rol, multiplicat sub cele mai contrariante măști: Conchis își asumă, rând pe rând, în fața lui Nicholas, eterogene ipostaze ale divinității, de la forța fără chip din panteismul naiv la zeitățile brutale din panteonul grecesc, la figura aspră a unui Dumnezeu desprins din paginile Vechiului Testament ori la energia impersonală, drapată sub faldurile Hazardului. Conchis nu îi cere lui Nicholas să creadă, ci să pretindă că se lasă păcălit, subtilizând trăirea religioasă într-o experiență estetică. În confruntarea cu cele mai insolite intruziuni ale autorității în intimitatea ultragiată a existențialistului ateu și agnostic, Nicholas se lasă treptat prins în mrejele unei stranieții dincolo de care, dacă nu acceptă supranaturalul, ghicește obscuritatea misterului și acceptă „să trăiască în metaforă”. După cum subliniază John Fowles în jurnalul său, într-o aserțiune aproape blagiană, arta este „această rezervație naturală de mister. Rolul științei este acela de a demola misterul; cel al artei, de a-l conserva”⁴. Reiterarea unor scenarii mitice, jucarea unor roluri prestabilite într-un ciudat teatru metafizic, hipnoza la care îl supune „clarvăzătorul” Conchis, experimentul psihologic care îl transformă într-un cobai sub narcoză, ritualul ezoteric al „judecății”, cu alegerea între răzbunare și iertare, decodarea valențelor simbolice într-un periplu detectivistic sunt tot atâtea probe inițiatice într-un halucinant *descensus ad inferos*. Perfidul „diavol” Conchis îl poartă pe Nicholas în iadul atrocităților unui război inutil, în bolgia psihologică a manipulării și în tenebrele Hadesului unde Orfeu se pogorâse de bună voie în imposibila aventură de recuperare a Euridicei: „Eram din nou prizonierul unui mit, incapabil să-l înțeleg, dar conștient că întâmplările trebuiau să continue, oricât de sinistre ar fi putut deveni.”

Însă cel mai crunt infern este pentru Nicholas cel al nesiguranței, al rătăcirilor în cerc pe nisipurile mișcătoare ale iluziei, într-un decor de mucava în care „certitudinile” se topesc ca fumul, lăsând în urmă, precum în sinistra sală de judecată, o lectică goală, ascunzând un mister găunos, înveșmântat în cele mai stridente costume. Nicholas se îndrăgostește de o himeră: candida Lily Montgomery, „fantoma” din 1914, se preschimbă sub ochii lui, cu o viteză din ce în ce mai amețitoare, în timida Julie Holmes, actrița-profesoară de engleză, apoi în docta și curajoasa psihiatră Vanessa Maxwell și perversa zeiță Io-Kali-Isis-Astarte, jucând-o cu dezinvoltură pe Desdemona, pentru ca, în final, cercul să se închidă și „marioneta” lui Conchis să redevină Lily, fiica misterioasei doamne de Seitas. Până și „transparenta” Alison, de o

⁴ Idem, *Jurnale*, Selecție de Anca Băicoianu, Traducere din limba engleză și note de Radu Pavel Gheo, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 343.

directețe plictisitoare, de „poezie simplistă”, își dezice, în cele din urmă, „lipsa de subtilitate” și își asumă un rol ce îi sfarmă lui Nicholas și ultima certitudine. Cu toată explozia de senzualitate implicată în aceste jocuri amoroase, sexualitatea este cu subtilitate transfigurată, pendulând între dragoste și erotism, în sensul pe care Octavio Paz îl conferă „dublei flăcări” degajate de combustia sexuală, implicând „cristalizări, sublimări, perversiuni și condensări care transformă sexualitatea și, de cele mai multe ori, o fac de nerecunoscut”⁵. La rândul lor, personajele „nu sunt ceea ce par a fi”, își leapădă măștile pentru a etala senin altele, într-o mascaradă infinită, regizată de cameleonul Conchis, personaj construit parcă pe principiul cutiilor chinezești sau al păpușilor *Matrioșka*⁶, machete încapsulate în inima cărora se ascunde vidul: „Acum arăta ca Picasso, imitându-l pe Gandhi, la rândul lui imitând un corsar”. Însă cea mai teribilă mască demiurgică sub care se ascunde Conchis este cea a „romancierului față în față cu personajul” său, a autorului omniscient, de o obiectivitate „fatală”, care stabilește cu detașare regulile și limitele *jocului* său *de-a Dumnezeu*.

II. Iluzionare și de-jucare

„Mă comportasem întotdeauna ca și când exista o a treia persoană care mă privea, mă asculta și îmi puneă notă bună sau rea – pentru comportarea mea. Un zeu. Sau un autor de romane spre care mă întorceam, și eu eram personajul lui, în stare să facă exact ce trebuie ca să fie pe plac, vulnerabil la afronturile lui, capabil să se adapteze la tot ce credea că dorește romancierul-zeu.” Nicholas Urfe, (anti)eroul lui John Fowles din *Magicianul*, parcurge un anevoios șir de metamorfoze menite să elibereze fluturile din crisalidă, să sfâșie vâlul livresc care ascunde sforile păpușarului. Însă odată destrămat, coconul ce-i proteja nervurile vulnerabile, pe măsură ce Nicholas conștientizează că este doar un personaj prins în pânza rafinată a unui romancier-zeu – sau poate a unui diavol hâtru – , cercul libertății sale nu se lărgește, ci, paradoxal, se restrânge vertiginos. Atâta timp cât se comportă automat, tacit, inertial ca un personaj, Nicholas se adaptează facil la scenariul prestabilit, se integrează conformist în tiparul (auto)construit, e o docilă și previzibilă marionetă prinsă în legăturile invizibile ale convențiilor. Blazatul Nicholas de dinainte de probele de foc ale lui Conchis nu

⁵ Octavio Paz, *Dubla flăcără. Dragoste și erotism*, Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, București, 2003, p. 13.

⁶ Vezi Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 179. Brian McHale decelează, printre structurile ontologice din proza postmodernistă, modelul lumilor din cutii chinezești sau cel al păpușilor rusești, incluse una în alta.

doar că nu iese din propriul său rol, de intelectual-existențialist însingurat, mască sub care se ascunde capriciosul seducător fără scrupule, ci mai pretinde și celorlalți să nu se abată de la partitura pe care le-o distribuise: „Crima mea monstruoasă fusese păcatul originar, crima lui Adam, cea mai veche și cea mai vicioasă dintre toate formele de egoism masculin: de a-i fi impus lui Alison să joace rolul personajului de care aveam nevoie eu. Era mai rău decât crima de lezmaiestate. Era o crimă de lèse humanité.” De abia după ce se transformă, la rândul său, într-o jucărie în mâinile unui „romancier fără de roman”, care își scrie capodopera nu cu ajutorul cuvintelor – care, „de la Hitler și Hiroșima încoace”, „au devenit ceață, o suprastructură fragilă” – , ci cu oameni absorbiți în mascarada sa deconcertantă, Nicholas „înțelege ce e libertatea. Și mai ales faptul că cu cât o înțelegi mai mult, cu atât o ai mai puțin.”

Magicianul pune în scenă o înfruntare a unui personaj cu propriul său „creator”, care ia cele mai năstrușnice chipuri, într-o sarabandă a măștilor care reiterează cele mai variate formule românești, de la cea a naratorului omniscient ce își constrânge personajele să i se supună necondiționat la regizorul avangardist ce își lasă personajele „în libertate”, observându-le din umbră și lăsându-se purtat de traiectoria lor imprevizibilă. Nicholas Urfe pendulează între personajul-mecanism, deconstruit și reasamblat cu dezinvoltură de ceasornicarul dibaci, și personajul-particulă, urmărit de la distanță de observatorul ce e inclus și el în jocul indeterminării, influențându-l implicit. În cele mai intime momente, el se simte urmărit, testat, singurătatea sa este una iluzorie, autenticitatea îi este aparentă, iar spontaneitatea înăbușită. Închis într-o colivie de cuvinte, mreje întinse de magicianul Conchis, „abil în reordonarea realității” maleabile, Nicholas întâmpină cu rezistența „apei față de ulei” sau a rațiunii față de „caraghios, absurd, emoționant, poetic” numerele de iluzionism ale *charmeurului*, forța lor de atracție fiind direct proporțională cu repulsia trezită de potențialul lor „sinistru” de manipulare și anihilare a liberului arbitru. Orice joc implică o doză de iluzie – după cum surprinde cu subtilitate Johan Huizinga în *Homo ludens*, pornind de la etimologie, *inlusio* înseamnă, literalmente, „înjucare”⁷ – , dar și un mecanism „mereu și mereu *de-jucat*” – preluând ingeniosul joc de cuvinte al lui Ilie Gyurcsik⁸. Irezistibila doză de farmec a experiențelor stranii ale lui Nicholas la vila Bourani, pe domeniul versatilului magician, decurge din pelicula de „irealitate” ce se interpune între „alesul” lui Conchis și lume, printr-o înșelare a simțurilor

⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. Radian, Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București, 2003, p. 50.

⁸ Ilie Gyurcsik, *Paradigme moderne: autori – texte – arlechini. Eseu de hermeneutică paradoxală*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 100.

buimăcite de duhori pestilențiale, de coruri nocturne, de „fantomе” în carne și oase și, mai ales, de ispititoare jocuri erotice. „Teama de necunoscut, de inexplicabil, nu de supranatural” se împletește cu fascinația pentru inepuizabilul „hocus-pocus mitologic” înscenat de Conchis, declanșând un surogat estetic, intens livresc, de *mysterium tremendum*⁹, sublimat într-o „vrajă” deopotrivă impusă și asumată: „Ceea ce voiam de fapt să-i spun era că mă simțeam vrăjit și că în mod absurd doream să fiu liber ca să fiu vrăjit.”

Farsa lui Conchis suprapune deliciale și supliciile mai multor tipuri de joc – de-a v-ați ascunselea, baba-oarba, șah ori șaradă – reușind să îl prindă în mrejele sale pe Nicholas nu doar prin „felul său de a face lumea să dispară”, ci și prin capacitatea lui de a imagina universuri alternative, „cu sensuri multiple”, ce incită la o nesfârșită interpretare. Farmecul acestor jocuri decurge tocmai din faptul că Nicholas are în permanență acea „conștiință specifică de realitate secundă sau irealitate pură în raport cu viața pură”, pe care Roger Caillois o recunoaște printre trăsăturile esențiale ale scenariului ludic¹⁰. Cea mai mare teamă a lui Nicholas nu e provocată de violența și imprevizibilitatea scenariului, ci de perspectiva unei întreruperi brutale a farsei: pânza ficțională secretată de păianjenul-magician este nu doar de o frumusețe ce înspăimântă, ci și vulnerabilă la orice atingere, putându-se destrăma oricând. Ceea ce „cobaiul” colaborator la construcția labirintului ficțional nu-i poate ierta lui Conchis nu este „că făcuse ce făcuse, ci că încetase să mai facă”, întrerupând brutal fiecare act de iluzionare, deturnându-l iarăși și iarăși spre un altul curmat în același mod: „Totul este atât de fragil. Ca pânza de păianjen. [...] Dacă ne-am purta într-un anumit fel, am putea să distrugem totul.” Ceea ce îl menține pe Nicholas prins în la(n)țurile ficționale ale *jocului de-a Dumnezeu* al lui Conchis este tocmai senzația de proștețime conferită de „sentimentul că pătrunsesem în lumea miturilor – o experiență care fizic dădea senzația, clipă de clipă, de a fi fost în același timp tânăr și veșnic. Ulise mergând să o întâlnească pe Circe, Tezeu în drum spre Creta, Oedip în căutarea destinului. Nu-mi era posibil să-l descriu. Nu era un sentiment literar, ci un sentiment misterios, prezent și concret, de entuziasm, de a fi în situația în care orice se poate întâmpla. Ca și cum lumea fusese reinventată în aceste ultime trei zile doar pentru mine.”

⁹ Vezi Rudolf Otto, *Sacrul – despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Traducere de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

¹⁰ Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, Traducere de Viorel Grecu, Editura Univers, București, 1975, p. 258.

III. Jocurile livrești

„Povestirea, narațiunea, istoria se aflau cuprinse în natura lucrurilor, cosmosul exista pentru povestire, nu povestirea pentru cosmos.” Zâmbetul ironic-șarmant al magicianului lui John Fowles concentrează într-un gest simbolic detașarea implacabilă a naratorului omniscient – a celui care are „privilegiul de a ști mai mult” – și, totodată, autoritatea jucăuș-malițioasă a creatorului omnipotent, grație căruia „ceea ce putea să nu (mai) fie este”. Cosmosul laborios construit de John Fowles în *Magicianul* nu este altceva decât un intricat labirint circular, livresc, autoreflexiv, în care coridoarele se întretaie și se bifurcă halucinant. Povestirea recrează ludic lumea într-o mereu reluată rescriere a textelor esențiale – piesele lui Shakespeare, cu precădere, dar nu lipsesc nici aluziile culturale la scenariile mitice ori citatele decupate din T.S. Eliot ori Ezra Pound, recontextualizate și frapant însăilate în pânza postmodernă a lui Arahne. Inserțiile intertextuale învăluie întâmplările într-o atmosferă teatrală, rolurile se multiplică și se intercalează amețitor, decorurile se schimbă ostentativ, personajele își asumă replicile cu conștiința inconsistenței lor, gesturile sunt îngroșate, chipurile se ascund sub straturi de fard, identitățile se dizolvă ca fumul. Experimentul la care este supus Nicholas Urfe cuprinde un debusolant șir de *quiproquo*-uri, fără ca într-un final măștile să cadă și „adevărul” să iasă la iveală. De fapt, „nu există adevăr dincolo de magie”, orice încercare de a decoda indiciile risipite cu generozitate de Conchis riscă să facă iremediabil „confuzia și mai confuză”, cosmosul de hârtie ce susține fragilul castel din cărți de joc al ficțiunii este doar o machetă caleidoscopică pe care se brodează iluzia.

Película livrescă învăluie Grecia lui Nicholas Urfe, care nu este decât „o imagine” desprinsă din paginile unei cărți, dezvoltată pe fundalul clarobscur al unor experiențe literare, reiterări ale unor texte adânc întipărite în imaginarul cultural postmodern. Nicholas Urfe resimte „fascinația fatală pe care o exercită Circe”, a cărei vrajă insinuantă concentrează chintesența Greciei, și se lasă absorbit „în adâncul celui mai straniu labirint din Europa”, sub masca unui Tezeu candid, în așteptarea unei Ariadne care să îl poarte spre centrul poveștii, unde se adăpostește Minotaurul, demiurgul cu o mie de fețe, proteicul, mereu în eschivă, vrăjitorul Conchis. Odată ce decorul de mucava se destramă, sub bagheta lui magică, o nouă scenă se înfiripează, iar Nicholas Urfe alunecă imperceptibil într-o nouă poveste, devenind, succesiv sau simultan, „încântat și, evident, dezorientat, fericit, vesel și singur, ca Alice în Țara Minunilor”, solitar și cutezător ca Robinson Crusoe în fața necunoscutului, subjugat de mrejele

fanteziei ca „Pip din *Marile speranțe*, dominat de domnișoara Havisham” ori de avatarurile ei livrești, împotmolit „într-o deasă rețea de ipoteze, ca un Gulliver modern legat cu nenumărate fire” de cel care trage din umbră sau din lumina reflectoarelor sforile ficționale. Nicholas este atras în caruselul măștilor shakespeariene, plutind evaziv de la un rol la altul, pe razele convergente ale unei invizibile rețele intra- și intertextuale în care sunt întrețesute *Furtuna* și *Othello*, *Hamlet* și *A douăsprezecea noapte*. „Anxietatea influenței” atinge, în cazul lui John Fowles ultimul stadiu depistat de Harold Bloom, întrucât, după lectura *Magicianului*, printr-un bizar fenomen de influență inversă, textul shakespearian al piesei *Furtuna* ne lasă „impresia, printr-un straniu efect, că nu ar fi scris de precursor, ci dimpotrivă că poetul urmaș ar fi scris el însuși opera definitivă a înaintașului.”¹¹ Acest efect de (re)scriere a *Furtunii* este sesizat și de John Fowles în jurnalul său spre sfârșitul procesului de creație: „După toate lunile astea de lucru la *Magicianul*, astăzi mi-am dat seama brusc de paralelisme cu *Furtuna* – Prospero, Miranda, Antonio, Caliban”¹². Însă Nicholas nu este doar un Ferdinand naiv și sentimental, sfâșiat între farmecele diafane ale lui Ariel și spectrele coșmarești ale lui Caliban, un îndrăgostit care pătrunde pe teritoriul alunecos al unui „Prospero dement” în căutarea unei Mirande ispititoare. *Magicianul* nu este doar o pastişă transparentă și facilă a *Furtunii*, ci un rafinat joc de oglinzi livrești, care se reflectă unele în altele, creând iluzia unui spațiu infinit. Decupajele și aluziile intertextuale se articulează subtil sau ostentativ în urzeala romanescă din *Magicianul*, într-un palimpsest când straniu, când grotesc: „Trăiam opera unui legător fantezist care intercalase pagini din Kafka într-un roman de D. H. Lawrence.”

Nicholas are conștiința difuză că este doar un personaj, urmărit îndeaproape de „autorul” său, simțind că până și un gest intim precum o tentativă de sinucidere își pierde autenticitatea, dobândind o alură estetică, artificială, senzațională, „cu semnificație”: „Eu căutam să realizez moartea lui Mercutio, nu o moarte adevărată.” Nicholas rămâne până în final captiv în „colivia” ficțiunii, fie că își acceptă rolurile prestabilite, fie că le respinge, fascinat și, totodată, enervat de încărcătura lor livrescă, frustrat când este exclus din scenariu ori când bănuiește că din „cobaiul principal” a fost retrogradat într-un palid „personaj secundar” ori când întrezărește că el este, de fapt, „antieroul” claustrat într-o insuportabilă *salle d’attente*. Printre jocurile (re)lecturii aflate în vizorul lui Matei Călinescu în incitantele sale analize din *A citi, a reciti* se regăsește și cel implicat de „«naratorul necreditabil», această categorie utilă

¹¹ Harold Bloom, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, Traducere din limba engleză și note de Rareș Moldovan, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 62.

¹² John Fowles, *Jurnale*, ed. cit., p. 242.

din *Retorica romanului* de Wayne Booth”, prin care cititorul este prins într-un „joc complicat de false așteptări, surprize și răsturnări de situații, de teorii construite din mărturii neadevărate și simptome derutante”¹³. Conchis „joacă rolul unui magician ventriloc, provocându-l constant” pe Nicholas și, implicit, „pe cititor să-i descopere scamatoriile”¹⁴. Astfel, el își asumă din start statutul de *unreliable narrator*, însăilându-și propria poveste, (de)construindu-se ca personaj „valabil doar prin analogie”, verosimil doar în aerul rarefiat al metaforei: „Obiectivitatea lui avea o dimensiune în plus, fatală, care semăna mai curând cu cea a romancierului față în față cu personajul decât a bătrânului, a omului schimbat ce se confruntă cu propria sa personalitate din trecut.”

Nucleele narrative urzite de Conchis sunt măsluite, asemenea zarurilor truate cu care iluzionistul îl tentează pe Nicholas să trăiască „experiența unui război într-o secundă”, înfruntând „nebulia de a căuta moartea”, acceptând (sau nu) pariul de a lua otrava dacă iese cifra șase. Hazard sau manipulare, pasivitate sau alegere – dilemele încapsulate în încercarea zarurilor truate se regăsesc într-un alt nod epic de înaltă tensiune simbolică, episodul din timpul celui de-al doilea război mondial, în care Maurice Conchis se află în fața unui cumplit *double-bind*: pus la zid de fanaticul colonel nazist Wimmel, are de ales între a ucide personal doi partizani sau a condamna indirect optzeci de oameni, inclusiv pe sine, la moarte. Nicholas se află și el în fața unei alegeri la judecata simulată de Conchis, are efectiv biciul în mână, liber să lovească sau nu, însă marja de discernământ și cea de constrângere sunt greu de delimitat. Până la urmă, Nicholas învață să suradă, la rândul lui, ironic, acceptând, odată cu zâmbetul lui Conchis, regulile implacabile ale *jocului de-a Dumnezeu*, îndrăznind să spere că alegerea poate să fie în mâinile sale, că piesele sunt interșanjabile și că marionetele pot să-și manevreze, la rândul lor, păpușarii: „De data aceasta, ca să mai variem, marioneta era cea care avea să îl facă pe păpușar să mai aștepte o zi.” Dar cine este, de fapt, păpușarul? Poate să fie Conchis sau dublul său feminin, misterioasa doamnă de Seitas, cea care dă cărțile pe față în final, însă la fel de bine aceștia pot să fie, la rândul lor, doar personaje-paravan pentru un romancier care dirijează detașat pionii pe pestrița tablă de șah a ficțiunii, cel care mânuiește abil decorurile și decide când, unde și cum să coboare cortina, retezând, cu acel „simț rizomatic” intuit de Gilles Deleuze și Félix Guattari în *Mii de platouri*¹⁵, nodul gordian al poveștii: „Dar labirintul nu are

¹³ Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Editura Polirom, Iași, 2003, p. 162.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 163.

¹⁵ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mii de platouri*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Editura ART, București, 2013, p. 37.

centru. Sfârșitul nu este decât un punct printre alte puncte înșirate pe o ață. O tăietură de ață făcută la întâmplare.”

Ceea ce frapează dintru început în *Magicianul* este artificialitatea pe care John Fowles nu o drapează în vălurile ficțiunii, ci o exhibă șugubăț, cu aerul dezinvolt al celui ce stăpânește cu măiestrie intrucatul *joc de-a Dumnezeu*. Lumea sa ficțională este prinsă în piuneze ca într-o ramă în decorurile atent studiate de scenograful rafinat, care selectează cu gust pentru fiecare episod semnificativ câte o pânză a unui pictor în ton cu nuanțele poveștii, calculând meticolos efectele fiecărei înscenări. Peisajul ireal al insulei Phraxos pare desprins „dintr-o gravură a lui Hokusai”, faleza lui Conchis, învăluită în „lumina blândă a soarelui de seară”, îi apare lui Nicholas „ca un tablou de Claude Lorrain”. Jocul de lumini și umbre în care își face apariția Lily Montgomery parcă ar fi decupat dintr-o pânză de Caravaggio, Julie este când o apariție botticelliană, când o siluetă feminină *à la Renoir*, iar peisajul în care își face apariția June pentru a-l atrage în cursă pe „cobaiul” Nicholas este „scăldat într-o lumină cenușie, asemenea tablourilor lui Samuel Palmer”. Reîntoarcerea lui Nicholas la Londra și vizita inoportună la fostul apartament al lui Alison îi prilejuiește un instantaneu ce pare „un peisaj contemporan pictat de Vermeer”, iar reîntâlnirea cu aceasta se petrece pe fundalul unui desen „simplu și plăcut ca o plajă pictată de Boudin”. Într-un final, după ce pânzele sunt date brutal la o parte și vălurile iluziei sunt înlăturate unul câte unul, scena rămâne goală, lumea rămâne suspendată, marionetele sunt abandonate într-un „prezent înghețat”, în care totul ar fi posibil și nimic nu se mai poate întâmpla, într-o tăietură de maestru în *jocul de-a Dumnezeu*: „Teatrul era gol. Nu era un teatru. Poate că-i spusese că era un teatru și ea îi crezuse, iar eu o crezusem pe ea. [...] Era logic, apogeul perfect al jocului de-a Dumnezeu, din care se retrăgeau. Eram singuri. Eram atât de sigur și totuși... după câte mi se întâmplaseră, cum mai puteam fi absolut sigur de ceva. Cum puteam fi atât de reci, de inumani – deveniți subit indiferenți? Abandonau partida după ce trucaseră zarurile.”

Bibliografie:

1. Bloom, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, Traducere din limba engleză și note de Rareș Moldovan, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
2. Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginație*, Traducere de Viorel Grecu, Editura Univers, București, 1975.

3. Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Editura Polirom, Iași, 2003.
4. Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Mii de platouri*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Editura ART, București, 2013.
5. Fowles, John, *Jurnale*, Selecție de Anca Băicoianu, Traducere din limba engleză și note de Radu Pavel Gheo, Editura Polirom, Iași, 2014.
6. Fowles, John, *Magicianul*, Traducere din limba engleză de Livia Deac și Maria Chițoran, Editura Polirom, Iași, 2013.
7. Gyurcsik, Ilie, *Paradigme moderne: autori – texte – arlechini. Eseu de hermeneutică paradoxală*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000.
8. Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. Radian, Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București, 2003.
9. McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009.
10. Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Ediția a II-a, Traducere de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iași, 2002.
11. Otto, Rudolf, *Sacrul – despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Traducere de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
12. Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, Traducere de Maria Mociorniță, Prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992.
13. Paz, Octavio, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*, Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, București, 2003.