

MURAKAMI ON THE SHORE

Bogdan Balița

PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: The works of Haruki Murakami and Witold Gombrowicz depict that cultural and civilizational clash between tradition and progress, which persists until today. It is an encounter between an inveterated manner of understanding the world and the globalizing pop culture of the postmodern era. The new world presented in Murakami's novels is as schizoid as its author, characters such as Kafka Tamura and Nakata find themselves lost in a new reality, just like the fictional Gombrowicz from Transatlantic faces the „double alienation” of the immigrant. Therefore, this research paper aims to analyze the similarities between the existential condition of these characters, faced with the choice between tradition and (post)modernity – as an Oedipian conflict.

Keywords: Haruki Murakami, Witold Gombrowicz, globalization, tradition, alienation

Conflictul între generații, chiar văzut la nivel general social, poate fi apropiat de complexul oedipian propus de Freud. Simplificând modelul psihanalistului vienez e vorba, de fapt, de o exarcerbare a competiției cu propria ascendență, de la nivel familial (cel analizat efectiv de Freud), la nivel etnic sau național, sau finalmente la nivelul global al generațiilor culturale. Modernitatea și tradiția nu se pot împăca tocmai pentru că nu reușesc să ocupe același spațiu cultural. Literatura propune numeroase abordări în acest sens, iar Kafka, poate și pentru că se află în același areal cultural cu Freud, poate fi un prim și important exemplu. Aici vom transfera „mitul Kafka” către un autor din cu totul altă zonă geografică, tocmai pentru a dovedi globalitatea presupunerii. Apoi vom reveni în spațiul central european, dar cu un roman despre exilul în cealaltă parte a globului, către America de Sud. În ambele exemple conflictul generațional (de tip cultural), bineînțeles sublimat în literatură, poate deschide o variantă interpretativă, combinatorie între: critica literară psihanalitică, deja atât de frecventată, și o critică provenită din studiile culturale (implicând componente socio-istorico-culturale), ce devine din ce în ce mai la modă.

Lumile noi se construiesc întotdeauna pe rămășițele celor destrămate, sau pe cale de a se destrăma. Iar, la fel de sigur, se construiesc în momentele de întâlnire a opozițiilor. Vechiul

rămâne în formă imaterială, fluent, dar ascuns, conținut mental al noului. După dezastrul celui de Al Doilea Război Mondial, Japonia este obligată să-și translateze valorile și tradiția în noua lume globalizată postbelică pe cale de a se construi. Chiar dacă modernizarea tehnologică avusese deja loc în arhipelagul nipon cu jumătate de secol înainte, structurile culturale și spirituale nu fuseseră afectate valid, exemplul cel mai la îndemână fiind *shintoismul*, prezent atât în organizarea mentală a majorității populației, dar mai ales sub formă de religie de stat. Întregul comportament al imperiului nipon în conflagrația de la mijlocul secolului trecut se nutrește din matricea culturii și cultului *shinto*. Politic și statal, aceasta se destramă în urma înfrângerii, dar la nivelul individului lucrurile nu se schimbă atât de abrupt.

Născut tocmai în primii ani de după război, Haruki Murakami ar fi trebuit să fie un japonez „nou”, lipsit de traumele și coșmarurile inerente. Și totuși, proza sa notează tocmai acest *clash* cultural și civilizațional ce pare a nu se fi stins nici până azi. Este aici ciocnirea dintre un mod de a înțelege lumea de tip tradițional, ar spune teoreticienii reducătoriști, și *pop-culture*-ul globalizant al anilor post-moderni. Murakami este schizoid atât biografic cât și artistic, trecând în personajele sale propria-i dedublare. Provenit din părinți profesori de literatură clasică japoneză, îmbrățișează cu mai mare plăcere literatura, dar și muzica, occidentală (componentă permanentă a narațiunilor sale, dar și a vieții sale, în tinerețe fiind proprietarul unui club de jazz). Lumea nouă în care trăiește, atât scriitorul, cât și „poveștile” sale, este o lume la rândul ei schizoidă, suferindă de o „boală de sânge” precum un personaj simbol, hemofilicul incert sexual Oshima, din romanul *Kafka pe malul mării*¹.

John Updike leagă tocmai de permanența *shintoismului* (cu animismul său proliferant) în societatea nouă (ce de-spiritualizează), schisma identitară a personajelor aflate la frontieră: „In Murakami’s vision of our materialist, garishly illuminated age, however, the boundary between inner and outer darkness is traversed by grotesque figments borrowed from the world of commercial imagery: Johnnie Walker, with boots and top hat, manifests himself to the cat-loving simpleton Nakata as a mass murderer of stray felines, jocularly cutting open their furry abdomens and popping their still-beating hearts into his mouth, and Colonel Sanders, in his white suit and string tie, appears to Nakata’s companion, Hoshino, as a fast-talking pimp”². Dar grotescul inserțiilor occidentale peste matricea tradițională evidențiate de acest tip de

¹ Haruki Murakami, *Kafka pe malul mării*, traducere și note de Iulia Oprina, Editura Polirom, Iași, 2006.

² John Updike, „Subconscious Tunnels, Haruki Murakami’s dreamlike new novel”, în *The New Yorker*, 2005, disponibil online la <http://www.newyorker.com/magazine/2005/01/24/subconscious-tunnel>, accesat ultima dată la 16.02.2015.

personaje, mai degrabă concept chiar în interiorul narațiunii, este contrabalansat de o sensibilitate exacerbată a altora, personaje „reale” ale prozei, a căror letargie și nostalgie este preponderent inexplicabilă, dar definitorie. *Shintoismul*, prin absența unui zeu ce să întruchipeze divinul, dar răspândind „spirit” peste materialitate până la cel mai ne semnificativ nivel, se poate transforma ușor într-o „religie a materialului”, aplicabilă facil inclusiv unor „concepte” ale culturii pop precum Johnny Walker sau Colonel Sanders (translatare în personaj a întemeietorului KFC).

Am ales acest roman, *Kafka pe malul mării*, pentru că este, poate, cel mai explicit exemplu pentru tema transferului cultural produs în Japonia postbelică. Dar și pentru felul tragi-comic, grotesc, în care este acest transfer văzut. În esență, iată imaginea *clash*-ului cultural în scriitura lui Murakami: „- Ascultă, Hoshino. Dumnezeu există doar în mintea oamenilor. Mai ales în Japonia, de bine, de rău, Dumnezeu este foarte versatil. Ca dovadă, când generalul Douglas MacArthur, comandantul forțelor americane de ocupație, i-a spus împăratului «de acum încolo să nu mai fii Dumnezeu», acesta i-a răspuns «am înțeles, sunt un om normal» și din 1946 a încetat să mai fie divin. Țsta e Dumnezeul Japoniei – poate fi ajustat, potrivit. A fost de ajuns ca un soldat american cu ochelari de soare și o pipă ieftină în colțul gurii să dea ordin și și-a schimbat ființa. Într-atât este de ultra-postmodern. Dacă crezi că există, există. Dacă crezi că nu există, nu există. Așa că nu e cazul să-ți faci probleme”³.

Precum acest „Dumnezeu” maleabil sunt și credincioșii săi în „a căror minte se află”. Se pot transforma la exterior în concordanță cu noul social, dar păstrează mental moștenirea tradiției. De aici schizofrenia personajelor din roman.

Dar să începem descendent să descoperim cum funcționează la nivelul narațiunii această ruptură. Structura cărții este bipolară din start. Capitolele impare descriu „odiseea” tânărului Kafka Tamura, un adolescent cu un comportament și o alură tipică pentru vremurile sale postmoderne. Acesta fuge de tatăl său, un celebru și bogat pictor, în căutarea mamei și surorii sale, model oedipian de călătorie. Capitolele pare, din contră, prezintă un alt personaj, Nakata, un bătrân ce fusese surprins de un bombardament american în timpul războiului, pe când era elev în clasele primare ieșit la cules de ciuperci (!), trăind o experiență mai degrabă suprarealistă împreună cu colegii săi. Spre deosebire de aceștia însă, toți cuprinși de o stranie transă morfică, el nu se trezește decât foarte târziu, cu un handicap mental evident. Pierde

³ Haruki Murakami, *Op. cit.*, p. 333.

normalitatea rațională, dar câștigă, în schimb, abilități neobișnuite, printre acestea capacitatea de a comunica, verbal, cu... pisicile, găsirea pisicilor pierdute devenindu-i meserie la momentul narațiunii.

Cele două personaje pot fi văzute ca poli ai unuia singur poate, precum rețele de posibile identități între alte personaje ale celor două, aparent diverse narațiuni, constituie *puzzle*-ul, ghicitoarea propusă de autor. Nu se va lămuri pe parcursul romanului niciuna dintre supoziții, tocmai deschiderea spre interpretare multiplă fiind scopul declarat al cărții.

Dar fiecare dintre cele două „călătorii” propune în interiorul ei noi polarități, pe o structură fractalică. Pe alt plan, realul și imaginarul, sau, mai potrivit, poate, verosimilul și neverosimilul, se compun în fiecare celulă narativă (a fost alăturat termenul de realism magic prozei lui Murakami, dar, alături de Salman Rushdie, credem mai degrabă aplicabilă eticheta doar autorilor sud-americani de unde provine). Pe scurt, polaritățile pot fi regăsite disipate pretutindeni ca dublete: realitate-vis, rațional-irațional, conștient-subconștient, verosimil-neverosimil, vechi-nou, tradiție-actualitate, Japonia-America, Orient-Occident. Dar niciodată acestea nu sunt separate, nu sunt alăturate strict și dihotomic unui personaj sau chiar unui episod narativ, din contră, co-exista, dând astfel balans fiecărui individ. Pentru că, finalmente, „povestea” autorului nipon este despre dihotomiile individului, paradoxala sa ruptură în identitate.

Astfel, „malul”, țărmul este un „liman” între cele două lumi, cea care a fost și cea care se construiește. Iar Kafka, alăturat automat transformării, metamorfozei, împrumută numele său unui personaj dar argumentează omniprezența unei stări de stupeoare a celui ce se regăsește pierdut, schimbat, străin într-o realitate nouă, precum textual se încheie romanul: „-Mai bine te culci, spune tânărul numit Corbul⁴. Când o să te trezești, vei face parte dintr-o lume nouă.”⁵

Străin oarecum se simte și Haruki Murakami în literatura japoneză; autor autohton, dar atât de „transformat” de influența literaturii occidentale. „I’m an outcast of the Japanese literary world”, declara într-un interviu din 2014⁶. Un „alienat” ce găsește doar o cale de regăsire, literaturizarea.

⁴ Trimitere la semnificația aproximativă în cehă a numelui Kafka.

⁵ Haruki Murakami, *Op. cit.*, p .534.

⁶ Steven Poole, „A life in...”, interviu cu Haruki Murakami, *The Guardian*, 13 sept. 2014, disponibil online pe <http://www.theguardian.com/books/2014/sep/13/haruki-murakami-interview-colorless-tsukur-tazaki-and-his-years-of-pilgrimage>, accesat ultima dată la 17.02.2015.

Situația paradoxală în care se găsește un scriitor nevoit a-și acomoda statutul de exilat, chiar dacă de multe ori exilul este alegerea proprie, este un subiect abordat în literatura secolului al-XX-lea parcă mai frecvent, dar și cu un impact la nivelul receptării invidiat poate de multe alte tematici. Deja moda s-a înstăpânit, unghiurile de atac s-au multiplicat. Astăzi un autor este, paradoxal, mai „acasă” în literatură dacă atinge „tema exilului”. Tocmai pentru a ieși puțin din această „menajerie” de monstruleți pluricefali, ce rod la osul acesta literar declarându-l unanim delicios, dar, totuși, neputându-ne *ex-ita* cu totul, am ales un autor care pare a fi destul de diferit, declarând „meniul” dezgustător, răsându-și, poate amar, de exil, exilați și mai ales de clișeele „traumei” provocate de acesta. E vorba de Witold Gombrowicz, iar în particular de romanul său, publicat în 1953, *Trans-Atlantic*⁷.

Mă interesează în acest demers câteva aspecte, controversate poate – precum este autorul, dar în special acest roman – ce pot fi decelate printr-o privire, cam subiectivă, dar asumată astfel: evoluția, la nivelul mental al personajului omonim scriitorului polonez, în întâlnirea și acceptarea statutului său de autoexilat, la fel de oedipian, dar și felul în care, subteran firului narativ, se construiește imaginea diasporei poloneze în relație cu țara de sorginte. Totodată, vom căuta reprezentarea unor culturi diferite (cea occidentală, respectiv cea poloneză – *in extenso* cea central-europeană) prin personaje-simbol și relația tradiție – progres, încercând mai apoi o critică „de tip Gombrowicz” a globalizării.

Narațiunea se deschide, cu iz autobiografic, prin prezentarea „acostării” scriitorului polonez Gombrowicz (personajul) la bordul vasului „Chrobry”⁸ – nume important în istoria Poloniei, introducând deja o trimitere către tradiție ca element axial al personalității personajului – în portul Buenos Aires. Acesta va afla curând că războiul a început, Polonia fiind atacată de Germania. Hotărăște să rămână în Argentina până la clarificarea situației, definindu-și astfel statutul de emigrant. „Povestirea” este resimțită ca obligatorie, textul devenind astfel, din start, un „jurnal” al exilului, construit iluzoriu ca argument către „compatrioți”: „SIMT NEVOIA SĂ POVESTESC Familiei, neamurilor și prietenilor mei începuturile aventurilor mele în cei zece ani petrecuți în capitala Argentinei”⁹.

⁷ Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantic*, traducere și postfața de Ion Petrică, Editura Univers, București, 1999.

⁸ Dagmara Hadyna, *International Reader and Trans-Atlantyck by Witold Gombrowicz*: „[...] Chrobry, the name of the ocean liner, a name which bears great emotional and historical associations for Poles. Bolesław Chrobry was the first crowned king of their country, a symbol of tradition and greatness of 10th-century Poland. «Chrobry» is also a nickname meaning «bold»”, disponibil online la: http://www.academia.edu/4019305/International_reader_and_Trans-atlantyk_by_Witold_Gombrowicz, accesat ultima dată la 3 iulie 2014.

⁹ Witold Gombrowicz, *Op. cit.*, p. 9.

Să urmărim fazele percepției acestei înstrăinări. **Incertitudinea** poate fi numită prima stare a personajului în contact cu noua sa realitate. Căutarea unui sprijin, unui punct de ancorare în spațiul cel nou îl duce pe Gombrowicz în apropierea diasporei poloneze, bine reprezentată și în Buenos Aires, ca de altfel peste tot în lume: „[...] eu priveam totul ca printr-un telescop și văzând pretutindeni câtă Străinătate, Noutate și Taină [...], mi-am adus aminte de Prieteni și de Camarazii mei de acasă”¹⁰. Dar variantele pe care le primește sunt nesigure, încurcă, mai mult decât descurcă, situația complicată a exilatului. Nimic nu este cert, nimeni nu-și asumă răspunderea unui sfat. Textul ne oferă, printr-un joc de limbaj ce pare halucinant, tocmai sentimentul acesta al „omului pierdut”, prin discursul ce se vrea sfătuitor al prietenului Cieciszowski: „Nu sunt eu atât de nebun ca în Vremurile de Astăzi să cred sau să nu cred. Dar dacă tot ai rămas aici, du-te repede la Legație, sau nu te duce, și înregistrează-te, sau nu te înregistra, pentru că dacă te înregistrezi, sau nu te înregistrezi, la mari neplăceri te expui, sau nu te expui”¹¹.

Pe lângă o frază frustă și cu oximoronic volute, o altă tehnică narativă pentru a prezenta această stare de incertitudine a individului la primele sale clipe în „Lumea nouă” este și paralela continuă, sugerată, cu situația războiului, la fel de incert în momentele sale inaugurale: „Ziarele anunțau cu voce stridentă izbucnirea războiului, dar cine ce putea ști, pentru că unul spunea una, altul – alta, că totul va trece fără dureri, că nu va trece, că se bat, că nu se bat și nimic; Cenușiu, Surd, ca pe câmp pe vreme de ploaie”¹². Iar „ceața” incertitudinii nu se va risipi pe întreaga desfășurare a romanului, la fel precum paralela dintre „războiul” individual al personajului Gombrowicz și războiul de peste ocean va fi o constantă, evidențind, încă o dată, atât cauzele exilului, cât și esența sa, aceea că exilatul trăiește o viață „paralelă” cu „țara” de care este la distanță.

O a doua fază a exilării aș numi-o **sentimentul trădării**. Căci a te exila este, într-un fel, a te dezlega de problemele „patriei”. În ciuda tonului de o ironie rece și chiar blasfemiatoare (ce deconstruiește miturile exilatului-patriot) omniprezent în textul acesta, regăsim cu ușurință, chiar dacă oarecum aluziv, „viermele” autoreproșului: „Așa că îmi zic: «Mă jur pe tot ce am că nu mă amestec, pentru că nu e treaba mea, iar dacă lor le e dat să moară, atunci să moară», dar privirea mea s-a oprit asupra unui Vierme, care se cațără pe un fir de iarbă și văd că acest Vierme, în acest loc și timp, în această clipă și pe acest țarm, peste acest ocean, se cațără și se

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 11.

¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 15.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 17.

cațără, se cațără și se cațără, și atunci m-a cuprins cel mai cumplit Zbucium”¹³. Tocmai de aici, din acest sentiment al trădării patriei, se naște și celălalt „război”, cel dintre respectarea tradiției, adică a apartenenței, și eliberarea de trecut, de spațiu național și de modul de gândire patriotic. Dar asupra acestei teme vom reveni.

Ascunderea-asimilarea ar putea fi denumită a treia fază a evoluției exilatului. După ce și-a asumat „trădarea” ca parte a statutului de emigrant, devenirea spre acela de imigrant presupune adoptarea unei măști potrivite noului spațiu de existență, chiar dacă aceasta este falsă. Dar interesul obligă... : „Așa că voi c...oșilor faceți pe Viclenii, faceți pe Deșteptii și scormoniți ca găinile după avantajele voastre. Eu, după Firea mea, am să primesc tot ce după Firea voastră nătângă și vicleană este zămislit, iar când voi mă veți hrăni cu c... eu voi lua totul drept Pâine și Vin și mă voi sătura. [...] Încalecă deci, încalecă pe calul pe care ți-l dau și vei ajunge departe!”¹⁴. Dar a deveni parte a celorlalți nu este atât de ușor, nu vine fără resentimente, a denumi „casă” locul exilului presupune o călătorie alături de „străin”, de cele mai multe ori ingrată față de propria „fire”: „Ne urcăm în cariolă. Mergem cu cariola și cu toate că ne adresăm cele mai alese complezențe și onoruri, știind că el știe că eu știu că el știe că eu știu, și c... c... c... ne disprețuim profund; și așa în onoruri și în c... ajungem în fața casei”¹⁵.

Iar dacă, la început, imigrantul se simte „diferitul” în noua sa „patrie”, prin asimilarea sa, „diferitul” devine tocmai vechea „patrie”, redefinindu-se. Fenomenul este întotdeauna valabil. Și tocmai de aici apare, poate, dubla „înstrăinare” a imigrantului... el ne mai făcând parte din niciuna dintre „patrii”. Iar această etapă am denumi-o: etapa *rușinii* față de conaționalii rămași „acasă”. Depărtarea obiectivizează privirea și permite o analiză critică asupra compatrioților. Din păcate, uneori, această critică poate deveni exacerbată și contorsionată tocmai de resentimentele acumulate prin emigrare. Putem observa acest aspect reflectat în episodul întâlnirii lui Gombrowicz cu acel „*Gran escritor, maestro*” sau „Rabinul”, personaj ce reprezintă și el un scriitor, dar de această dată nu pe autorul *Tran-Atlantic*-ului, ci pe autohtonul Borges. Este aici o ironie la adresa acestuia, evidentă, dar, totuși, și o autoironie ce duce cu gândul la rușinea față de minoratul culturii poloneze.

Printre rânduri putem citi și sentimentul rușinii față de „vechea patrie” de care aminteam anterior, prezentat prin „înroșirea” lui Gombrowicz în ofensivă sa verbală contra „Rabinului”, dar și înroșirea tuturor compatrioților ce „[...] țocăie, gustă, deși disprețuiesc

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 18.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 39.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 40.

Țocăitul, Gustatul... [...] Așa că eu mă adresez alor Noștri, ca să-i zic una bună și așa să-l mușc, să-i treacă pofta de a mai lătra! Când colo văd că ai mei sunt roșii ca para focului, așa că, roșu ca sfecla, Consilierul, roșu Pykac cu Baron, iar Cieciszowski, îmbujorat până în vârful urechiilor, stă așa! [...] Parcă mi-ar fi dat cineva peste nas cu Roșeața alor Noștri, care m-a înroșit și pe mine, încât am devenit în fața oamenilor roșu ca într-o Cămașă roșie! La dracu', la toți dracii! [...] Țăsta e chinul meu că parcă aș sta sub un gard ca un c...os, roșu și desculț, cu căciula în mână [...]. Și așa, de teamă că din cauza c...oșilor mei, care mă socotesc un c...os, voi rămâne un c...os în fața celorlalți c...oși, și vrând să-l înfund pe c...osul ăla, am strigat: C... c... c..."¹⁶.

Dar de ce acest ton vitriolant, de ce această pan-împroșcare cu dejecții? E suficientă rușinea cu privire la propria țară, la compatrioți, pentru un act agresiv de o asemenea ordinară imprecăție? Poate că răspunsul îl putem găsi tot în text: „Eu nu voiam să-i spun acestui om, Compatriotului meu, tot adevărul, și nici altor Compatrioți și Oameni de-ai noștri, pentru că probabil m-ar fi ars de viu din cauza lui”¹⁷. Care să fie acest adevăr imposibil de asumat? Până la urmă vom putea intui. E vorba, după părerea mea, de faptul că această întreagă construcție, ce descrie „traumele” individului exilat, e o mascaradă. Totul e *fake*, e un panoptic de clișee. Iată, ne atenționează textul, iată ce ar trebui să simt! Dar, vai, nu simt nimic din toate astea. Nu sufăr după țara mea, compatrioții îmi sunt indiferenți, precum le sunt și eu lor, în fața valorilor tradiției „eu îngenunchiez, dar îngenunchiatul meu e tare gol”¹⁸. Știu ce ar trebui să simt, mi s-a spus, tradiția m-a învățat, iată, chiar am prezentat pe rând etapele suferinței mele... de fațadă! Dar din păcate „Teama mea era cumplită tocmai prin Neteama ei, ah, de ce la picioarele furioase ale Tatălui și în genunchi mei nu pot simți Mustrarea, Durerea, Frica, ci numai Paie, fân, Vrejuri, Vrejuri goale!”¹⁹. Cum se face că „Eu mi-am pierdut Patria. Dar nimic, pustiu. [...] Aici ne amenință moartea și Dezonoarea! Dar tot nimic. Am mâncat o prună, dar m-a cuprins o Spaimă și mai mare: că în loc să mă înspăimânt, eu mănânc prune”²⁰.

Cam acesta este tonul cu privire la „tema exilului” la Witold Gombrowicz. Iar tonul provine tocmai din oedipiana raportare la tradiție. Există traumă, dar ea este doar aceea de nu te putea simți traumatizat. De aceea afirmam inițial caracterul controversat al acestui text. Este,

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 45.

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 12.

¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 88.

¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 106.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 117.

până la urmă, o critică neînfrânată a clișeeleor atâtor abordări lacrimogene cu privire la exil și relația cu patria părăsită.

Tot din acest criticism dur pornește și imaginea diasporei poloneze din Buenos Aires. Ea este o reflectare în mic și la distanță a țării de proveniență, are exact aceleași defecte și promovează întocmai clișeele unei tradiții, ce chiar prin războiul pierdut, ultimul dintr-o lungă istorie de înfrângeri, se dovedește perdantă. Avem mulțimea de cuvinte pe care Witold Gombrowicz le înscrie cu majusculă. Toate reprezintă cuvinte cheie ale acestei organizări patriotarde a discursului tradiționalist. Or, precum în bătaie de joc personajul „îngenunchează” de fiecare dată când se întâmplă „ceva înălțator” și patriotic, așa termenii „majusculați” se „ridică în picioare” când semnifică „ceva înălțator”, doar baloane de săpun ale onoarei de mult apuse. De fapt, devin tot atâtea înjurături la adresa „națiunii”. Iar diaspora nu putea fi decât o bună reflectare a: corupției, bătoșeniei, birocrăției, înfumurării, mercantilismului, eleganței *kitsch*, dar și spaimelor, minoratului, grotescului existenței, rușinilor de „acasă”. Pe de altă parte emigrantul în particular, iar diaspora ca generalizare a sa, sunt tocmai instrumentul coruperii (precum personajul Gombrowicz este instrumentul corupătorului Gonzalo pentru a ajunge la fiul lui Tomasz) celor ce încă nu au făcut pasul „integrării”, al „trans-atlantizării”.

Avem aici două personaje simbolizând două lumi. Se poate identifica Gonzalo cu America, iar Tomasz cu Polonia, iar, la un nivel mai general, Gonzalo ar reprezenta civilizația vestică, iar celălalt cea est-central-europeană. Multimiliardarul homosexual, posedă o întreagă menajerie de obiecte și ființe, împrumutate de prin alte zări, este admirator de artă, pe care o cumpără tocmai de peste Atlantic, tot ce trece prin mâna lui se ieftinește, devine utilitar. „Poftele” și le satisface cumpărând, este un imitator *kitsch*, dar este cel în fața căruia, mai ales a puterii și averii sale, se închină toți ceilalți, inclusiv „mai marii” diasporei. El este exponentul progresului cu orice preț, el este, în opoziție cu Tomasz – patriotul, creatorul termenului de „filiatriei”, adică patria Fiului, puterea Fiului, chiar patricidul Fiului. Trimiterile sunt evidente către modernitatea ce proclamase moartea „Tatălui” și preluarea puterii de către Fiul „dionisiac”, fiu al „plăcerii”, de ce nu, „contra naturii”. Cel puțin asta este imaginea sa în mentalul tradițional al părintelui-„maior polonez”. Avem deci, pe niveluri de generalizare, opoziții clare: American vs. Polonez; Occidental vs Est-european; Modern vs. Tradițional, toate luate în discuție de Witold Gombrowicz pe fundalul narațiunii sale despre exil.

Mergând mai departe, homosexualul Gonzalo, posesor de animale cu încrucișări grotești de specii și regnuri, iubitor de artă și de băieți de diferite culori, corupătorul și

uniformizatorul prin definiție, reprezintă, oarecum, și spiritul globalizator al epocii actuale, unde totul e amalgamat, de la obiecte până la culturi, unde inventatorul globalizării, Occidentul (mai ales american), „atacă pe la spate” spiritul naționalist încă existent, însă doar prin fantezele sale, prin discursurile sale, prin „gol-ul” său... Probabil că acest cuvânt, „gol” (și derivatele sale), este cel mai prezent în romanul *Trans-Atlantic*. Să însemne aceasta că W. Gombrowicz dorește să încheie socotelile cu tradiția și să adopte calea lui Gonzalo (și nu fac referire la asemănări biografice aici!), cea a progresului cu orice preț? Am putea crede asta luând în considerare tonul său blasfemiator cu privire la tradiție. Dar finalul romanului nu evidențiază chiar această concluzie. Pare că, pe undeva, nici victoria fiului (corupt cu succes de strategia „pocpac-ului”, foarte potrivită metaforă a imitației, ce este, până la urmă, arma principală prin care globalizarea își câștigă adeptii) nu este certă, sau, în orice caz, dezirabilă pentru autor. Mai bine să cadă totul într-un râs grotesc.

A alege între tradiție și modernitate, pentru W. Gombrowicz, se prea poate să fie de-a dreptul hilar, inutil cu siguranță. Pentru că alegerea este deja făcută, e din oficiu, cine nu urmează e exilat, iar grav este că adevăratul exil de astăzi este tocmai acela de a nu mai avea unde să fi exilat. Poate că exilul, din acest tip de lume, ar fi o binecuvântare, dar nu mai e unde! Cum să nu te „bufnească râsul”, vorba lui Gombrowicz!

Râsul sarcastic, pentru „fiul” corupt de modernitate, la Gombrowicz, melancolia unei adolescențe mereu în imposibilitatea de a cuceri cu adevărat prezentul, la Murakami: două atitudini față de criza oedipiană în afirmarea „supremației” noului. Sunt două atitudini ce provin din două culturi complet diferite, ce dau seamă de modalitatea diversă a celor două de abordare a crizei, dar, la fel de pregnantă, este similitudinea problemelor de adaptare la lume. Până la urmă este vorba de imposibilitatea alegerii, actuală acum, între identitate (fie ea individuală sau de grup) și imersiunea în indiferența globalizării.

Bibliografie

1. Gombrowicz, Witold, *Trans-Atlantic*, traducere și postfața de Ion Petrică, Editura Univers, București, 1999.
2. Hadyana, Dagmara, *Internatinal Reader and Trans-Atlantyk by Witold Gombrowicz*, disponibil online la: http://www.academia.edu/4019305/International_reader_and_Trans-atlantyk_by_Witold_Gombrowicz, accesat la 3 iulie 2014.

3. Murakami, Haruki, *Kafka pe malul mării*, traducere și note de Iulia Oprina, Editura Polirom, Iași, 2006.
4. Poole, Steven, „A life in...”, interviu cu Haruki Murakami, *The Guardian*, 13 sept. 2014, disponibil online pe <http://www.theguardian.com/books/2014/sep/13/haruki-murakami-interview-colorless-tsukur-tazaki-and-his-years-of-pilgrimage>, accesat ultima dată la 17.02.2015.
5. Updike, John, „Subconscious Tunnels, Haruki Murakami’s dreamlike new novel”, în *The New Yorker*, 2005, disponibil online la <http://www.newyorker.com/magazine/2005/01/24/subconscious-tunnel>, accesat ultima dată la 16.02.2015.