

Modelul victorian și oglinzile sale postmoderne: Jane Eyre, Antoinette Cosway, Thursday Next

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România

rodica.grigore@gmail.com

Abstract: Victorian fiction has always represented an aesthetic pattern for many English writers. Within this context, Charlotte Brontë's masterpiece, *Jane Eyre*, has been constantly reinterpreted according to the specific tendencies of modernist or postmodernist techniques in order to adequately express the true spirit of each new cultural age. Virginia Woolf herself often underlined the importance of this text and of feminine fiction in general in the Victorian period, and also analyzed the influence of certain canonical Victorian writings on the literature of her own time. Later on, authors like Jean Rhys re-read and re-wrote the well-known doomed love story, nevertheless finding new points of interest, especially in the figure of the “mad woman in the attic”, Edward Rochester's secret wife, who is turned into the most important character in the novel *Wide Sargasso Sea*. Contemporary authors are still fascinated by the old story of Jane's forbidden love, but they interpret everything in a postmodernist key, using the strategies of irony, parody and pastiche, as we can find in Jasper Fforde's novel, *The Eyre Affair*.

Keywords: *Victorian fiction, postmodernism, narrative strategy, feminine character, irony, parody, pastiche.*

Când Virginia Woolf analiza, în *A Room of One's Own*, transformările suferite de lumea literară britanică, mai cu seamă de romanul din acest spațiu cultural, de-a lungul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea și vorbea despre o adevărată „revoluție estetică” [Woolf, 2004 : 14], unii cititori, deja inițiați (fie și parțial!) într-o serie de aspecte ale modernismului, au privit cu scepticism această opinie. Însă autoarea *Valurilor* va insista, subliniind că doar momente precum Cruciadele ori Războiul celor Două Roze ar putea egala importanța afirmării prozei feminine în lumea, altfel nu foarte permisivă, a Angliei acelei perioade. Iar de la această afirmare, începută odată cu epoca victoriană, a trecut relativ puțin timp până când scriitura feminină a ajuns să domine universul românesc și să impună strategii narrative noi, precum și o sensibilitate diferită, atât în ceea ce privește scrierea prozei, cât și receptarea sa. De altfel, încă din epocă, oameni de litere cum ar fi George Henry Lewes sau Alfred Tennyson evidențiaseră același lucru, căci, de la Jane Austen (deschizătoarea de drum din anii pre-victorien) la George Eliot, trecând prin

romanele surorilor Brontë și prin experiența lui Elizabeth Gaskell, scriitoarele au marcat o epocă de extraordinară înflorire a prozei britanice.

Unii critici au considerat chiar că, deși la un moment dat în spațiul cultural britanic a existat tendința de a considera proza victoriană oarecum desuetă, din cauza așa zisului ei sentimentalism ori a unui pretins provincialism, tocmai caracteristicile scriiturii feminine au avut darul de a-i evidenția reala valoare și a o consacra, cel puțin din anumite perspective, drept una dintre experiențele estetice hotărâtoare pentru evoluția întregii literaturi de limbă engleză. Căci complexul proces de transformare și elaborare a formulelor artistice care a avut loc în domeniul romanului victorian poate fi pe drept cuvânt comparat doar cu evoluția uimitoare a dramaturgiei din epoca elisabetană. Iar opera marilor scriitoare ale vremii reprezintă, privită în ansamblu, extraordinara lărgire a ariei tematice, precum și o rafinare progresivă a mijloacelor de expresie, privilegiind observația morală și subliniind mereu nuanțele infinite pe care le pot lua emoțiile personajelor feminine, adesea ignorate până atunci, sau tratate, în cel mai bun caz, în cheia minoră a unor elemente de fundal.

În ciuda opiniei tranșante exprimate de F. R. Leavis, în *The Great Tradition*, cum că ar exista o singură scriitoare adevărată în familia Brontë, și anume Emily, prin romanul *La răscrucă de vânturi* [Leavis, 1960: 28], în a doua parte a secolului al XIX-lea, publicul cititor britanic era tentat să considere că singura romancieră cu adevărat mare din familie ar fi Charlotte, a cărei faimă se întemeia mai cu seamă pe imensa popularitate de care s-a bucurat în epocă *Jane Eyre*, cartea apărută în același an cu *Wuthering Heights*, 1847. În fond, ambele romane, ca, de altfel, și celelalte ale lui Charlotte Brontë, *Shirley*, *Villette*, sau *The Tenant of Wildfell Hall*, de Anne Brontë, demonstrează în mod clar profunda legătură pe care surorile romaniere au avut-o întreaga viață cu ținuturile mlăștinoase din Yorkshire și exprimă o cunoaștere mai degrabă teoretică a lumii exterioare din partea unor remarcabile scriitoare care, totuși, au mai degrabă bibliografie decât o biografie spectaculoasă, asemenea altor figuri literare marcante ale epocii victoriene. Dar, în ciuda lipsei aspectelor biografice extraordinare, ele au influențat indiscutabil nu doar perioada respectivă, ci și pe mulți dintre autorii care au urmat.

Astfel, încă din primele scrieri publicate de Charlotte Brontë se remarcă talentul și capacitatea autoarei de a rezolva, uneori uimitor, o serie de probleme narrative și / sau tematice lăsate cumva în suspensie de predecesorii săi. Căci încă din prima sa creație, publicată, însă, postum, *The Professor*, sunt identificabile calitățile ce îi vor marca, ulterior, întreaga operă: fiindcă Charlotte Brontë știe – sau mai degrabă intuiește – perfect cum să mânuiască tehnica autobiografiei fără a cădea în melodramatic, reușind să dea o reală consistență estetică unor experiențe personale. Iar dacă *Shirley* reprezintă dorința autoarei de a lucra la scară mare și de a aborda proza de largă respirație, iar *Villette* tinde să exploreze cât mai profund adâncimile sufletului feminin, *Jane Eyre* (roman publicat, inițial, sub pseudonimul Currer Bell) rămâne punctul în care scriitoarea s-a apropiat cel mai mult de sensul complet al marii arte. S-a remarcat încă din perioada imediat următoare apariției că

romanul rezistă mai cu seamă datorită protagonistei, acuzată, însă, cu toate acestea, de diverse voci ale criticii, fie de ipocrizie, fie de o exagerată sfială și reținere, în linia prozei victorine pudibonde. Dar Jane, fragilă, tăcută, aparent retrasă și la fel de aparent supusă, reprezintă mai mult decât atât. Căci, în ciuda reacțiilor ei (uneori, trebuie să recunoaștem, puritane!) și a comportamentului său cuminte (aparent respectând perfect normele lumii în care trăiește), Jane se dovedește a fi neașteptat de neconvențională, atât în reacții, cât și în ceea ce privește atitudinea reală față de societate și de sine însăși. Scriitoarea nu o include pe Jane în categoria proscrisilor, a exclușilor din societate, așa cum proceda, de exemplu, Charles Dickens cu unele din personajele sale, de exemplu cu Oliver Twist, ci o situează, în mod deliberat, la marginea acestei societăți – la început orfana privită cu răceală de rudele bogate, apoi guvernanta neacceptată pe deplin nici chiar de Doamna Fairfax, cea care știe mereu să-i amintească, întotdeauna în momentele cheie, că nu e de același rang cu stăpânul casei, Domnul Rochester, proprietarul de la Thornfield.

Prin aceste subtile strategii, Charlotte Brontë reușește să mențină cititorul mereu de partea eroinei, fără să dea, însă, impresia didacticismului care sufoca multe din scrierile epocii. În fond, tot ceea ce se petrece în romanul *Jane Eyre*, depinde exclusiv de reacțiile și atitudinile lui Jane, întreaga lume ficțională fiind organizată, practic, în jurul ei și al progresului său spiritual, marcat de momentele de criză profundă prin care trece – și care, desigur, au fost explicate, uneori, prin influența elementelor care au marcat biografia autoarei însăși. Pe de altă parte, însă, și la un alt nivel al interpretării, aceeași Jane este cea care dă posibilitatea scriitoarei să abordeze și alte aspecte, până atunci rămase nerezolvate de scriitorii anteriori, în primul rând transpunerea, la un nivel artistic superior, a echilibrului, mereu căutat, între dorințele cele mai intime ale individului și standardele morale, nu o dată extrem de greu de atins, ale societății. Căci nu doar „dragoste” în sensul comun al termenului este ceea ce își dorește cu adevărat Jane, iar acest lucru se vede perfect în modul în care își declară ea pasiunea pentru Rochester, cuvintele sale implicând, de fapt, întreaga lume de la Thornfield, pe care protagonista ajunsese să și-o asume. Pasiunea ei devine, în acest fel, una de substanță de-a dreptul mistică, depășind cu mult simpla idilă, atât de familiară literaturii victoriene.

Romanul se transformă, astfel, din previzibilă poveste decorativă de dragoste în istorie a devenirii lui Jane și a reconfigurării întregii lumi în funcție de structura interioară a eroinei. Aceste aspecte devin pe de-a-ntregul evidente doar dacă le raportăm la reacțiile pe care le are Jane în câteva situații esențiale pentru propria sa devenire: în primul rând atunci când respinge propunerea lui Rochester de a trăi alături de el, câtă vreme la Thornfield se afla fosta soție a acestuia, iar apoi când îl respinge pe St John Rivers, cel care îi propune, la Morton, o viață dedicată unei cauze nobile, dar cu prețul totalei anulări a individualității ei. Iar dacă, în general, plecarea lui Jane de lângă pasionalul Rochester care, după cum au clamat unii interpreți, nu face altceva decât să-i propună respingerea convențiilor sociale și o viață fericită alături de omul pe care îl iubește, pare un soi de dezertare, la o lectură atentă la nuanțe, vom descoperi că decizia lui Jane de a-l părăsi nu înseamnă

nicidecum o fugă, și cu atât mai puțin un act de lașitate ori lipsa curajului de a ignora vreo convenție în care, în fond, ea nici nu crede, ci tocmai puterea unei ființe fragile și aparent insignifiante și (tot aparent!) incapabile de reacții de acest gen de a reorganiza lumea din jurul ei și convingerile celor la care ține, dar făcând toate acestea exclusiv în funcție de propriile sale principii.

Fără îndoială, povestea soției nebune a lui Rochester, închise în podul castelului, poate fi privită ca o expresie a condiției femeii într-o societate în care regulile erau stabilite exclusiv de bărbați, reprezentând, pe de altă parte, din punct de vedere estetic, o scădere a standardului pe care Charlotte Brontë și-l impusese și pe care îl respectase până atunci, un soi de concesie făcută gustului publicului cititor al epocii și elementelor sentimental (parțial) lacrimogene și spectaculoase. Dar, pe de altă parte, acest moment este exact modalitatea – excelentă, trebuie să recunoaștem – găsită de scriitoare pentru a contura cât mai exact nu doar situația în care se găsește Jane, ci mai ales forța nebănuită a acesteia. Nu o resemnare de tip creștin, așa cum fusese tentată Jane să adopte în copilărie, după modelul prietenei sale de la Lowood, Helen Burns, ci dimpotrivă, dorința de a lupta până la sfârșit, cu propriile ei mijloace și după regulile pe care ea – și doar ea – alege să le stabilească și apoi să le respecte până la capăt, cerându-le, implicit, și celor pe care-i iubește să facă la fel. Doar astfel va putea Jane, după ani de zile, să-l regăsească pe de-acum invalidul Edward Rochester și să trăiască fericită alături de el. Nu ca într-o melodramă sentimentală, ci ca într-un roman de cea mai bună calitate, nu o scriere dorindu-și să se transforme în poveste sau în alegorie morală, ci una reușind să spună ceva esențial despre natura umană și despre capacitatea individului de a-și construi lumea în funcție de propriile sale alegeri. De aici și excelența tehnică a retrospectivei inclusă în această narațiune la persoana întâi, precum și frecvențele modificări ale punctului de vedere care, datorită modului în care autoarea știe să conducă firul narativ, trec, adesea, neobservate. De altfel, în mod subtil, Charlotte Brontë face din Rochester un personaj în același timp capabil s-o înțeleagă pe „micuța lui Jane”, dar și incapabil să intuiască imensa forță interioară a acesteia, dovadă fiind antologica scenă când, imediat după ce ea îi acceptă cererea în căsătorie, încearcă s-o trateze ca pe o favorită din haremul unui sultan. Dar, prin ironie subtilă, deprinsă de autoare din cele mai bune pagini ale lui Austen, Jane îl readuce cu picioarele pe pământ, părând a-i spune, la tot pasul, ceea ce romanul în ansamblu tinde să sugereze în mai toate paginile: că ființa umană e suma propriilor sale alegeri și că, așa cum afirmă autoarea în prefața ediției a doua a lui *Jane Eyre*, moralitatea nu înseamnă nicidecum și nici o clipă căderea în convenționalism.

„Este fatal să fii pur și simplu bărbat sau femeie; trebuie să fii masculin de feminină sau feminin de masculină. Este fatal pentru o femeie să dea cea mai mică importanță unui necaz; în orice caz, să se exprime conștient ca femeie. Și «fatal» nu este o figură de stil; căci tot ce se scrie cu această înclinație spre conștient este sortit pieririi. Trebuie ca în minte să existe un fel de colaborare între femeie și bărbat înainte ca actul de creație să poată fi îndeplinit. Trebuie să aibă loc anumite alianțe ale extremelor. Mîntea în ansamblul său trebuie să fie larg deschisă, dacă vrem să

înțelegem că scriitorul își comunică experiența în toată amploarea ei. Trebuie să existe libertate și pace”, scria Virginia Woolf [2018: 121], în *O cameră doar a ei*. Fără să fi exprimat vreodată aceste idei în acest mod, marile reprezentante ale romanului victorian au încercat mereu să comunice experiențe complexe și vaste, tinzând, deopotrivă, spre idealul deplinei libertăți de creație. Mai mult decât atât, scriitura feminină ce marchează această perioadă de extraordinară înflorire a romanului britanic pune și bazele unui nou tip de relație ce se va stabili între autor și cititor în secolele următoare, accentuând, în egală măsură, și convingerea profundă în ceea ce privește situarea literaturii la un nivel care să depășească pragul simplei delectări.

În orice caz, cert este că una dintre situațiile esențiale ale romanului lui Charlotte Brontë rămâne aceea cunoscută de majoritatea covârșitoare a cititorilor ultimelor două veacuri: Edward Rochester, stăpânul de la Thornfield Hall, nu se poate căsători cu gingașa și mult iubită sa Jane, din simplul motiv că este deja căsătorit – iată marea taină a vieții lui! – cu Bertha Mason, pe care, dată fiind nebunia femeii, o ține ascunsă de ochii lumii și închisă într-o cămărușă din podul castelului. Amănuntul acesta este, probabil, unul dintre cele mai notorii nu doar din opera autoarei britanice, ci și din întreaga proză a epocii victoriene. Numai că, după mai bine de o sută de ani de la apariția lui *Jane Eyre*, scriitoarea Jean Rhys decide să readucă în actualitate o parte a acestei istorii, în romanul său *Întinsa Mare a Sargaselor* (1966) (*Wide Sargasso Sea*). Dar, detaliu semnificativ, adoptă o cu totul altă perspectivă: surprinzător, poate, aceasta aparține tocmai celei desemnate, printr-un arhicunoscut clișeu al criticii literare de limbă engleză drept „the mad woman in the attic”. Adică Berthei, căreia i se construiește o întreagă biografie; credibilă, impresionantă, tragică.

Cartea lui Jean Rhys nu este, așadar, o continuare romanțată a întâmplărilor din romanul lui Brontë (așa cum s-au scris, de-a lungul vremii, atâtea pentru cele mai diverse cărți) ci, cumva, o anticipare a lor, reprezentând ceea ce critica de limbă engleză va numi „a prequel”. *Întinsa Mare a Sargaselor* a fost comparat, nu o dată, cu un poem în proză – dar unul care se dovedește pe de-a-ntregul în stare să spună o poveste, o altă poveste, și să dea personajelor atât de cunoscute de cititori alte semnificații, devenind, în acest fel, ceva mai mult decât o simplă recitare în cheie modernistă a unei opere literare clasice a perioadei victoriene. Mai exact, autoarea reușește pe deplin în dificila încercare de a evoca, într-o manieră concisă – eliptică, pe alocuri – o experiență limită: nu doar aceea a nebuniei propriu-zise, ci a ceea ce înseamnă să fii târât în nebunie; de societate, de familie, de cei pe care-i iubești cel mai mult. Cumva, o inedită imagine inversă, într-o oglindă receptivă și la identitatea Celuilalt – adică, mai exact și mult mai important, a Celeilalte. Romanul lui Jean Rhys nu rămâne, așadar, la nivelul explorării naturii luxuriante a Antilelor sau la acela al detaliilor exotice ori de culoare locală din limbajul „patois” (aspecte pe care autoarea însăși le cunoaște perfect, trăind până la vârsta de șaisprezece ani în Dominica), și e greu să fie interpretat, așa cum s-a întâmplat foarte frecvent în ultimii ani, sub influența studiilor culturale, doar din perspectiva imaginii lumii coloniale și a realităților acesteia. Cartea, profundă, emoționantă și gravă, spune,

dacă suntem atenți la nuanțe, câte ceva despre psihologia umană și despre modul în care, ca ființe umane, alegem să-i tratăm și să-i înțelegem (ori, mai des, să nu-i înțelegem) pe cei de lângă noi.

Textul cuprinde trei părți care recompun, la început din punctul de vedere al lui Antoinette, apoi al proaspătului ei soț, experiența vieții la conacul de la Coulubri, în anii 1830-1840, iar apoi la reședința de la Granbois, unde tânărul cuplu va merge în luna de miere. Iar dacă, în cunoscuta scenă din capitoul 25 al cărții lui Charlotte Brontë, Jane Eyre e înspăimântată de felul în care arată Bertha, devenită (sau considerată aproape) o fiară la Thornfield, în *Întinsa Mare a Sargaselor*, pe vremea când încă se mai numea Antoinette, mireasa lui Rochester (tânărul englez cinic aflat în căutarea unei moștenitoare bogate a cărei avere să-l salveze de la permanentele probleme nu numai financiare pe care le avea cu familia sa) îl face pe soțul ei să se simtă stingher și nesigur tocmai pentru că e tulburătoare și incredibil de frumoasă, încadrându-se perfect în această lume necunoscută lui și devenind, parcă, ea însăși, parte a noii realități cu adevărat onirice pe care nobilul englez o întâlnește aici: „Totul este prea mult, am simțit eu. Prea mult albastru, prea mult purpuriu, prea mult verde. Și femeia este o străină.” [Rhys, 2008: 54]

Atras inevitabil de ea, noul Rochester – nenumit, însă, niciodată astfel în cartea lui Jean Rhys – va ajunge, însă, s-o îndepărteze, treptat. De ce? Pentru că prin zonă circulă diverse zvonuri privitoare la familia ei, la presupusa nebunie a mamei și la boala psihică a fratelui său, decedat în circumstanțe tragice, în urma unui atac neașteptat al populației de culoare îndreptat împotriva albilor bogați din insulele Antile. Și pentru că, pur și simplu, unui bun englez îi este mult mai ușor – a se citi *mult mai comod* – să creadă tot ce se spune, fără a ține cont și de versiunea lui Antoinette. De adevărul ei, sau, cel puțin, de un adevăr privit din punctul ei de vedere. Prin urmare, pentru început îi va schimba numele în Bertha, încercând să-i dea o altă identitate, una familiară lui și, evident, complet străină pentru ea. Apoi, după o aventură cu una dintre servitoare, nobilul englez ajuns, în circumstanțe complicate, unic stăpân al averii familiei lui, o va duce pe Bertha în Anglia, la reședința sa de la Thornfield Hall. Mai bine zis, nu în Anglia, și nici în castelul Thornfield: ci într-o cămăruță întunecoasă din podul casei, păzită mereu de strașnica gardiană Grace Pool, și având drept unică posesiune personală doar o rochie roșie, singurul lucru care o face să se mai simtă vie. Desigur, Antoinette refuză să creadă că se află în Anglia și că trăiește într-un castel. Și, oare, cine-ar putea-o condamna?...

Romanul se dovedește, astfel, a fi mai puțin unul configurat în jurul unui caracter, și mai mult, în jurul unui destin. Iar subiectul cărții atinge, de fapt, acea misterioasă zonă a sufletului omenesc unde totul se amestecă și e receptat, apoi, doar prin intermediul emoțiilor și sentimentelor care rămân, de cele mai multe ori, ascunse privirii altora: o Mare a Sargaselor, desigur, așa cum și titlul o spune, dar una interioară, descrisă de Jean Rhys cu o tehnică ce aduce, uneori, cu accentul impresionist pe detaliu și pe atmosferă. Și, cu toate că cea mai mare parte a cărții este narată de vocea protagonistei, Rhys nu și-ar fi putut intitula romanul *Antoinette*

Cosway și nici *Antoinette Mason* – pentru a urma exemplul lui Brontë din *Jane Eyre* – pentru că, spre deosebire de Jane, cea care știa mereu toate circumstanțele existenței sale dar și pe acelea ale lumii exterioare și le putea aprecia întotdeauna foarte exact consecințele, Antoinette nu deține niciodată controlul asupra propriei vieți. Pur și simplu, evenimentele au loc și o afectează, cu atât mai mult cu cât e înzestrată cu o sensibilitate rară, prin prisma căreia privește lumea din jur și oamenii din cercul său. Dar nu ea determină întâmplările, nu i se cere vreodată părerea, nici măcar atunci când tatăl și fratele ei vitreg îi decid căsătoria. Iar fragila Antoinette nu e altceva, în fond, decât un fluture frumos și exotic care nu are altă șansă decât să se îndrepte spre lumina lumânării. Și să ardă – ceea ce, simbolic, se va și întâmpla în final, pentru ca eroina să-și încheie viața printr-un fel de simbolică sinucidere, într-un mod asemănător cu întâmplarea care i-a marcat copilăria: incendierea iluzoriului paradis de la Coulibri.

Întinsa Mare a Sargaselor este al cincilea roman al lui Jean Rhys, iar Antoinette are o serie de trăsături care o leagă spiritual de celelalte protagoniste ale autoarei, preocupată, în toate cărțile ei, să exploreze complicatele relații pe care personajele feminine le stabilesc nu doar cu lumea din jur, ci mai ales cu ele însele. Aici, însă, se impune o precizare importantă: Antoinette este cu adevărat reprezentativă pentru un mod de viață, fără îndoială, mult diferit de cel englezesc, și în totală opoziție cu hotărârea și curajul lui Jane Eyre: pasivă, ușor de transformat în victimă de cei mai puternici, Antoinette e adevăratul semn al aristocrației creole din lumea Antilelor. O lume în care nebunia de care se spune că suferă mama ei, Anette, cea care visează mereu să poată pleca în Anglia, e, de fapt, singura reacție cu adevărat rațională la totala negare a realității, pe care o demonstrează, refuzând să plece de la Coulibri, domnul Mason, etalonul normalității: „Sunt prea leneși pentru a fi primejديوși, știu eu asta. [...] Sunt copii, n-ar omori nici o muscă./ – Din nefericire, copiii omoară muște, spuse mătușa Cora.” [Rhys, 2008: 87] La fel va fi privită, în fond, și tendința ulterioară a Antoinettei de a nega noua lume în care ajunge la Thornfield. Dar să nu uităm că, aflat la Granbois, Rochester însuși era copleșit de impresia de irealitate pe care insulele acestea i-o dădeau în fiecare clipă, până la punctul în care ajunge chiar să afirme că tot ce vede în jur n-ar fi decât o iluzie. Dar celebrul dublu standard al epocii victoriene pare a funcționa perfect și în romanul lui Jean Rhys: ce îi este permis lui, nu-i este permis ei. Căci, în momentul în care Antoinette va afirma că nu se află în Anglia, ea nu va face altceva decât să-și semneze sentința la întemnițare definitivă... Tânăra, însă, se mai agață o vreme de speranța pe care o nutrea și în copilărie, anume că, dacă nu spui cu glas tare adevărul despre un lucru sau o realitate, acelea pur și simplu, nici nu vor exista. Numai că regulile europene sunt altele decât ale lumii din care vine ea, iar ceea ce spun alții se dovedește, întotdeauna, mult mai important. Antoinette se trezește, pe nesimțite, rebotezată Bertha, și se simte, în consecință, asemenea lui Alice în peregrinările printr-o altă Țară a Minunilor. Dar care, de astă dată, se dovedește a fi extrem de crudă.

Marea artă a autoarei constă, în *Întinsa Mare a Sargaselor*, și în aceea că găsește, întotdeauna, modalitățile cele mai potrivite pentru a reflecta starea

spirituală a eroinei. Astfel, viziunea fragmentară a lui Antoinette e redată prin recursul permanent la dialoguri care se sfârșesc înainte de a apuca să se desfășoare pe de-a-ntregul, la aparenta lipsă de legătură între episoadele cărții, sau la trecerea abruptă de la o voce narativă la alta. Romanul i-a adus autoarei o consacrare definitivă, deși târzie. Nu doar pentru că se raportează la povestea lui Jane Eyre, text atât de cunoscut cititorilor. Ci, poate mai ales, pentru că reușește să spună câteva lucruri esențiale despre granița fragilă ce desparte normalitatea de nebunie și, desigur, despre singurătate. O singurătate care, deși poate să pară, în unele momente, haina care i se potrivește perfect lui Antoinette, ca o altă rochie roșie, nu e (pentru că, în această lume, lucrurile sunt doar rareori ceea ce par) decât o imensă mare – a Sargaselor, desigur – care o va cuprinde fără putință de scăpare în apele sale nesfârșite și înșelătoare, așa cum e întreaga lume a Antilelor.

Dar ce se întâmplă atunci când pui alături câteva scene și replici à la James Bond cu încurcături și complicații desprinse parcă din *Harry Potter*? Poate rezulta, desigur, un soi de melange postmodern sau o parodie mai mult sau mai puțin reușită. Dar, în cazul lui Jasper Fforde și al romanului său de debut, lucrurile sunt chiar mai complicate. Pentru că, în *The Eyre Affair* (2001), scriitorul construiește nu numai un conflict polițist, nici doar o simplă parodie postmodernă, ci, folosindu-se de toate aceste elemente, pune în discuție chiar temeuri literaturii contemporane, pornind de la unul dintre textele canonice ale spațiului cultural britanic, mai precis romanul *Jane Eyre*, al lui Charlotte Brontë.

Acțiunea – extrem de alertă – începe în anul 1985 și este plasată într-o Mare Britanie diferită de aceea pe care o cunoaștem. Fără îndoială, Fforde are în vedere celebrul roman *O mie nouă sute optzeci și patru*, al lui George Orwell, nefiind întâmplător momentul ales de autor pentru descrierea neobișnuitelor întâmplări. Plasată, implicit, în această tradiție a discursului distopic, la un an după fatalul 1984, narațiunea lui Jasper Fforde, plină de la început și până la sfârșit de aluzii literare dintre cele mai diverse, descrie o Anglie situată, cumva, într-o altă dimensiune a realității, luând naștere, în acest fel, un veritabil univers paralel, esențial diferit, în privința datelor istorice, de cel cu care suntem familiarizați. Războiul Crimeii încă nu s-a încheiat, britanicii, deveniți un popor complet militarizat, luptă cu rușii de mai bine de o sută treizeci de ani, avioanele sunt înlocuite de dirijabile, clonarea animalelor e o ocupație întâlnită la tot pasul, oamenii înzestrați cu anumite capacități pot călători înainte și înapoi în timp, iar marea literatură a devenit parte integrantă a culturii de masă. Într-adevăr, cel mai neobișnuit aspect al acestei lumi (ea însăși neobișnuită!) este că, acum și aici, literatura are parte de atenția de care în lumea contemporană reală, cea în care trăim cu toții, se bucură doar vedetele din domeniul sportiv sau, uneori, scandalurile din lumea politică. Însă în romanul lui Fforde, teroriștii pun la cale atacuri în numele lui Jane Austen, există o sectă a misionarilor mergând din ușă în ușă pentru a propovădui ideile lui Francis Bacon, la fiecare colț de stradă se află câte un automat care recită fragmente celebre din opera lui Shakespeare, iar într-un anumit oraș atât de mulți locuitori și-au schimbat

numele în Alfred Tennyson, încât trebuie să fie identificați după numărul de ordine adăugat numelui...

În această lume obsedată de literatură, nici nu e de mirare că protagonista, Thursday Next, este detectiv și face parte dintr-o brigadă de elită, al cărei scop e să descopere delictele literare. Desigur, după cum va spune chiar ea, cel mai adesea ocupația aceasta este mai degrabă plictisitoare, nefiind vorba decât despre chestiuni de ordin oarecum birocratic, cum ar fi identificarea însușirii nepermise a unor personaje literare, furtul de manuscrise sau abuzul de sursologie. Numai că, în momentul în care este furat manuscrisul original al romanului *Martin Chuzzlewit*, de Charles Dickens, devine clar că lucrurile iau o turnură mai serioasă. Hoțul nu e nimeni altul decât Acheron Hades, fost profesor de literatură care, după ce abandonase munca la catedră, ajunsese un adevărat lider (recunoscut ca atare!) al lumii crimelor – literare, desigur. El dă dovadă de o extremă violență, nu mai puțin de treizeci și șase de polițiști fiind uciși în misiune, în urma atacurilor pe care le coordonează. Întreprinzătoarea Thursday Next este desemnată să se ocupe de acest caz, având în vedere, pe de o parte, că Hades îi fusese profesor (de literatură), iar pe de alta pentru că se zvonește că acesta pune la cale un plan menit a distruge celebrul roman al lui Charlotte Brontë, *Jane Eyre* și numai Thursday Next i-ar putea face față, fiind cea mai bună cunosătoare a textului cărții, dar și a contextului care a determinat apariția lui.

Jasper Fforde utilizează o serie de elemente venite pe filiera textelor literaturii tip science-fiction, pe care le combină cu altele, inspirate din romanele polițiste ale lui Sir Arthur Conan Doyle și utilizând, ca procedeu privilegiat, narațiunea la persoana întâi, adoptând mereu un ton șagalic-ironic, desprins parcă din atât de popularul *Jurnal al lui Bridget Jones*: „căci deseori dl. Cel Potrivit se dovedea a fi ori dl. Mincinos, ori dl. Bețiv, ori dl. Deja Căsătorit”. Trimiterile la Conan Doyle sunt numeroase în *Cazul Jane Eyre*, dacă ne gândim doar la amănuntul – deloc lipsit de importanță – că unchiul lui Thursday Next se numește Mycroft, la fel ca și fratele lui Sherlock Holmes... Sigur, atunci când Jane Eyre e în pericol, toate forțele binelui se coalizează: delegații de la Națiunile Unite sunt convocați la o reuniune de urgență, președintele Federației Brontë se întâlnește cu primul ministru, iar Thursday Next deține rolul principal, acela de a pătrunde în lumea ficțională a romanului lui Charlotte Brontë și de a salva cartea – și întreaga situație! – cu ajutorul vechiului său prieten, nimeni altcineva decât Edward Rochester... Și, cu toate că aceste amănunte par a năvăli asupra cititorului și a nu-i lăsa nici măcar timpul de a le evalua coerent, Jasper Fforde reușește să nu ducă textul în derizoriu și nici să parodieze mai mult decât e recomandabil. Uneori, încercările sale de a-și analiza personajele la nivel psihologic eșuează, căci autorului îi lipsesc mijloacele de a duce la capăt (și) un astfel de plan, însă *Cazul Jane Eyre* cucerește prin inventivitate, prin verva de care dau dovadă protagoniștii, ca și prin dialogurile vii și comicul savuros.

Romanul de față adoptă, formal, narațiunea de tip tradițional, doar pentru a exprima și a sublinia nivelul intertextual și metatextual al cărții. Lumea în care evoluează personajele e înrudită, însă nu identică cu cea contemporană, istoria fiind

reconfigurată permanent, astfel încât să corespundă esteticii postmoderne ce accentuează evidențierea diferențelor față de modelul realismului guvernat de principiul mimetic. Fforde pastișează mai multe tipuri de discurs literar, de la cel dramatic la cel polițist sau sentimental – evident mai cu seamă în episoadele ce relatează mai vechea – și mai noua!... – poveste de dragoste a lui Thursday Next. Numai că surpriza pe care *Cazul Jane Eyre* o reprezintă se vedește atunci când cititorul realizează că romanul acesta nu este nicidecum o simplă parodie a cărții lui Charlotte Brontë, ci o parodie ce vizează romanul postmodern occidental în ansamblu. Autorul nu subliniază doar elementele de legătură între *Jane Eyre* și cultura britanică a ultimelor secole, ci și principalele caracteristici ale esteticii – ori poeticii – postmodernismului. De aceea, elementul ce individualizează cartea lui Jasper Fforde este modul în care autorul construiește acel spațiu de graniță între text și realitate, dar identifică și formula intertextuală care-l guvernează.

Linda Hutcheon a subliniat adesea natura iterativă a romanului postmodern, „principiul repetiției fiind esențial pentru funcționarea parodiei” [Hutcheon, 2002: 179]. Jasper Fforde știe foarte bine acest lucru, prin urmare o construiește pe Thursday Next ca o replică postmodernă – și, desigur, parodică – a eroinei lui Charlotte Brontë, Jane Eyre. Ca și predecesoarea sa literară, Thursday trebuie să se descopere pe sine și să se definească într-o lume guvernată de valori patriarhale, dar, deopotrivă, să găsească și calea cea mai adecvată de a se raporta la cei din jur. Iar dacă Bowden Cable, colegul ei, este noua reprezentare a lui St John Rivers, așa cum apăsarea el în romanul lui Charlotte Brontë, chemarea pe care Thursday o simte pentru a reveni în ținutul natal este replica peste timp a deciziei lui Jane de a se întoarce la Thornfield, convinsă că și-a auzit numele strigat peste întreaga regiune a mlaștinilor... Fără îndoială, avem de-a face și cu o reconfigurare a vechii imagini a Cenușăresei, fata frumoasă și bună care va fi recompensată în cele din urmă pentru toate chinurile sale.

Romanul lui Jasper Fforde este plin de trimiteri livrești, acestea structurând nivelul intertextual al cărții, numele cel mai frecvent invocate, în afară de autoarea lui *Jane Eyre*, fiind cele ale lui Milton, Fielding, Jane Austen, Wordsworth. Literatura acestora reprezintă planul realității livrești din *Cazul Jane Eyre*, acela la care neobosita detectivă Thursday Next se raportează mereu. Suntem pe tărâmul literaturii, toate personajele având mereu în minte marele model al lui William Shakespeare – la unul din teatre jucându-se de mai bine de cincisprezece ani *Richard al III-lea*, actorii fiind aleși cu câteva minute înaintea reprezentației, chiar din rândul publicului, viitorii interpreți fiind, practic, ridicați de pe fotoliile din sala de spectacol și, evident, niciodată piesa nepărănd a fi aceeași. Exact așa procedează și Jasper Fforde în acest roman, readucând în atenția cititorilor câteva momente reprezentative ale literaturii din epoca victoriană și reevaluându-le, prin parodie sau pastișă. Dar *Cazul Jane Eyre* sugerează, în același timp, că repovestirea unui text celebru dintr-o epocă anterioară ori simpla aluzie la un astfel de text sunt, deopotrivă, interpretări, fiecare nouă lectură deschizând noi posibilități de

descoperire nu neapărat a marilor adevăruri ale trecutului, ci, poate, a unui mod mai adecvat de înțelegere a literaturii.

BIBLIOGRAFIE

- Brontë, 2007: Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, traducere de Mirella Acsente, București, Corint, 2007.
- Rhys, 2008: Jean Rhys, *Întinsa Mare a Sargaseilor*, traducere de Ecaterina Popa și Ioan A. Popa, cuvânt înainte de Ecaterina Popa, București, Leda, 2008.
- Fforde, 2011: Jasper Fforde, *Cazul Jane Eyre*, traducere de Carmen Toader, București, Humanitas Fiction, 2011.
- The Penguin History of Literature*, vol. 1-9, London, Penguin Books, 1993.
- The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 1-9, edited by Boris Ford, London, Penguin Books, 1991.
- Leavis, 1960: F.R. Leavis, *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Chatto and Windus, 4th Edition, 1960.
- Hutcheon, 2002: Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, București, Univers, 2002.
- Woolf, 2004: Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Penguin Books, 2004.
- Woolf, 2018: Virginia Woolf, *O cameră doar a ei*, Black Button Books, 2018.

