

SUSANNA TAMARO: REPERE ALE ROMANULUI ANTIEDUCAȚIONAL

Tatiana CIOCOI

Catedra de Literatură Universală

The present article outlines an overview of prose by Italian writer Susanna Tamaro. The study traces the spiritual biography of the writer as it is identified in confessional texts, memoirs, essays or fiction. The author considers that there is a relationship between textual and auto-biographical typology.

În dimensiunile noului „fișier bibliografic” al prozei italiene, Susanna Tamaro (n. 1957) se plasează pe treapta cea mai înaltă a topului vânzărilor și, deci, a prestigiului literar-comercial. Statistica este, după cum se știe, un instrument suficient de precis pentru a înregistra tendința majoritară a unui public vast și eteroclit spre un anumit tip de lectură, în cazul de față și raportul ei cu axiologia nu trebuie tradus cu necesitate în termenii tradiționali ai ecuației cantitate versus calitate. Exaltând strategic sau dimpotrivă, ironizând malițios pe seama acestei consacrări rapide și de durată în spațiul culturii contemporane, oscilațiile criticii literare trec, aproape de fiecare dată, prin „grădina” lui Umberto Eco, plasând-o pe „cea mai băftoasă bestselleristă din toate timpurile” (*la più fortunata bestsellerista italiana di tutti i tempi*, Isabella Bossi Fedrigotti, *Corriere della Sera* (19.01.2001)) în concurență directă cu maestrul incontestabil al literelor italiene. Paradoxal, însă romanul care îi asigură Susannei Tamaro faima și notorietatea în Italia și dincolo de hotarele ei – *Va' dove ti porta il cuore* (1994) – este un text de factură confesional-intimistă, ale cărui contraste evidente (și poate voite) față de jocurile ludice ale intertextualității postmoderniste au prea puțin în comun cu presupusa formulă a succesului garantat. Numeric vorbind, același public, extrem de numeros și neomogen (peste cinci milioane), care a epuizat edițiile mereu reluate ale minuțios elaboratei intrigi din *Numele Trandafirului*, a răspuns cu o receptivitate pasională mărturisirilor nude ale unei bunici octogenare, organizate în formă de scrisori, niciodată expediate, nepoatei plecate în căutare de sine. Tradus, reeditat și transpus cinematografic, *Va' dove ti porta il cuore* este un „caz extraordinar” al literaturii anilor '90, care semnaleză, dacă nu turnura spre o proză reflexivă, străbătută de curenți memorialistici și autobiografici, cel puțin o alternativă față de trash-ul experimental postmodernist.

Ce vrea, așadar, să citească marele lector anonim, consumatorul de masă, abandonat propriilor impulsuri și intuiții estetice încă de la începuturile impasului culturii moderniste? Împotriva unei întregi tendințe teoretice, care a minimalizat relația destinatarului cu opera la o simplă absorbție afectivă a conținuturilor, trebuie să recunoaștem că lectorul actual se află într-o stare de „complicitate” cu problemele lumii în care trăiește sau, pentru a o spune cu Susanna Tamaro, „oamenii vor să citească texte care îi fac să gândească” [2, p. 23]. Putem presupune, astfel, că o bună parte din popularitatea scriitoarei provine dintr-o observare acută a actualității, pe care o înscrie într-o demonstrație de finețe a celor mai zguduitoare imperfecțiuni ale umanului. Într-un interviu acordat ziarului *Der Spiegel*, Susanna Tamaro definește exact „tema” implicărilor sale creative: „înainte de toate, pe mine mă interesează Răul. Există în lume o putere negativă, distructivă. Pe aceasta o studiez eu” [2, p. 23]. Faptul că lumea e strâmb întocmită și devierile ei nu pot fi decât o creație a lui Satan, este o construcție hermeneutică ajunsă la inflație datorită reinvocării ei pe căi infinite. Dar societatea se modifică, evoluează cadrul de referință, iar odată cu aceasta, mutează și Răul. Este o dinamică ce necesită o constatare și explicație fără încetare. Cu atât mai mult, într-o societate ale cărei „dulapuri” conservează o cantitate nemăsurabilă de cadavre neîngropate. „Sfârșitul secolului al XX-lea găsește lumea în criză,” – spune Tamaro în același interviu, – „Această criză este sfârșitul ideologiilor și sfârșitul sensului vieții.” Golul format în urma dispariției „marilor povești” este un loc propice pentru manifestările atavice ale polarităților contrapuse ale vieții. A întrezări, în opulența neocapitalistă, devierile spre pulsuniile primare sau a surprinde înflorirea Răului care merge mână în mână cu noile libertăți și deja învechitul consumism, este o optică de „avangardă” pe care Susanna Tamaro și-o asumă ca pe un angajament scriitoricesc. Filiațiile Susannei Tamaro cu tradiția seculară a „romanului infantil” și cu manifestările contemporane ale neo-dickensianismului se realizează printr-o suită de apropieri și contraste față de această paradigmă narativă. Tamaro nu este tributară canoanelor romanești brevetate de Dickens și Malot, chiar dacă relatează pe situl său personal, nu fără un anumit orgoliu, un episod legat de entuziasmul admirativ al lui Federico Fellini care pune un semn de egalitate între

scriitura ei și cea a „părintelui” realismului victorian („Doar Dickens a reușit să mă emoționeze atât de mult”). Romanele ei nu se referă strict la universul copilăriei decât în măsura în care acesta poate fi receptat ca nucleu activ de intensificare a unei realități mai cuprinzătoare, a cărei gravitate afectează întreaga existență umană. Cu puține excepții, toate personajele create de Susanna Tamaro au vârsta prometeică a conflictului major între prohibițiile parentale și exigențele propriului eu. Adolescenți și adolescente încărcăți de afecte de ură și teamă de comandamentele castratoare ale unor părinți tiranici sau paranoici de protectivi, sfâșiați de fantasma unor relații perfecte cu o mamă, de obicei, absentă, sau de confruntările cu poruncile brutale și intimidările unor tați de o cruzime deosebită, care bântuie lumea, izolați și melancolici, în căutarea unei morale de urmat și al unui ideal de atins. Există, însă, și o altă categorie de minori psihanalizați (e, totuși, nepoata lui Svevo): copii insensibili, ghiftuiți, insolenți, înconjurați de obiecte inutile și costisitoare prin care părinții compensează deficitul comunicării spirituale, abandonați „dădacelor” contemporane – televizorul și computerul – fără rădăcini generaționale și fără conștiința apartenenței la o lume reală, făcută din găze, frunze, ploaie, trup, suferință și moarte. Eroi tamarieni apar deci mai complicați decât personajele „romanului infantil,” însă cadrul de referință face apel la aceeași zonă amenințătoare și contagioasă a urbanismului post-industrial, în care consumerismul și bunăstarea maschează o teribilă neîmplinire metafizică. Această exilare a lumii la suprafața ei, unde nu e de găsit acel ceva care să-i îndreptățească rostul de a fi, este, în definitiv, actul central al explorării răului: „satul global” (televiziunea, internetul, presa, reclamele, celularele, iPod-urile etc.) mistifică și corupe, școala (instrucția, modelele de conduită, ritualurile de inițiere etc.) e o fabrică de marionete, familia, din ce în ce mai dezinvestită, abandonează progresiv bătălia pentru educarea propriilor progeneruri. Este o recompunere a spațiului și a timpului umanității noastre vitezoidale și reticulare. Copilul, ca și adultul, e un prizonier al rețelei de imagini, sunete, informații, fetișuri, iluzii și construcții sapiențiale primite „de gata”, iar libertatea lui e cu atât mai precară, cu cât actualele virtuți performative – graba, maximizarea de sine și autopromovarea – au anulat nevoia de singurătate și reculegere, de meditație și contemplare a naturii, instaurând o frică patologică de suferință și o incapacitate de a suporta durerea edificatoare a omului cu adevărat puternic. Scriitura Susannei Tamaro are un conținut protestatar organizat remarcabil împotriva acestor deformări abuzive ale psihicului infantil: educația actuală, în toate formele ei private sau instituționale, este antieducațională. Procesul făcut extremei mizerii contemporane este cimentul prozei sale antieducaționale care luptă cu această incultură și vulgaritate pe care în mod curent o numim educație. Scriitura ei e antieducațională în sensul că respinge tot ceea ce dez-educă în om capacitatea de a gândi la sensul profund al ființării sale.

Dar Susanna Tamaro nu se limitează la demontarea mecanismelor creatoare de fantome umanoide, și nici nu îngroașă tușele ororii ca scriitorii-*splatterpunk*. Ea pune în discuție imperfecțiunea educației, nu procesul educațional ca atare. De aceea, Tamaro folosește scriitura ca un instrument pentru a determina formele de perversiune admise de societate și posibilitățile etice capabile să pună spiritul pe calea cea bună. Nota distinctivă pe care o introduce Tamaro în paradigma neo-dickensianismului este cultivarea speranței: „Trebuie să cultivăm speranța. Ce sens are să blocăm toate căile, să ne închidem preventiv într-un bunker unde numai nouă ne-ar fi garantată supraviețuirea? Detest catastrofismul care se afirmă din ce în ce mai mult în acești ani, detest premonițiile apocaliptice, cred că cinismul e un mijloc destul de modest pentru a masca propria neputință, propria incapacitate de a privi un pic mai departe. Nu-mi plac nici toți acei care, pentru a înfrunta rătăcirile, se ascund sub aripa caldă a sectelor și a grupurilor. A acelor secte și a acelor grupuri care, înainte de orice, împiedică gândirea, construiesc un viitor, din păcate, după chipul și asemănarea lor, garantându-l, cu cheia în mână, doar adeptilor. Cred că între aceste două căi există o a treia, poate mai puțin atractivă și, cu siguranță, mai puțin comodă, mai puțin reconfortantă. Această cale este calea căutătorilor de speranță, a acelor care știu să se elibereze de toate locurile comune despre ceea ce ar trebui să fie omul și destinul său și, pornind de la niște semnale firave, știu să-și imagineze un destin diferit. O ființă umană care încă nu s-a născut, dar nu e scris nicăieri că n-ar trebui să se nască. (...) A căuta speranța și a o face să crească, a o cultiva în noi înșine și în cei de alături, a nu ceda în fața a ceea ce ne impune astăzi societatea, în fața vulgarității, a violenței, ci a vedea printre aceste lucruri semnalele schimbării, a le păstra și alimenta așa cum, în Roma Antică, Vestalele păstrau focul. Fără somn și fără sustragere” [2, p. 15].

Din aceste „luări de poziție” rezultă o concepție romanescă foarte diferită de cea a adeptilor neo-dickensianismului, în care povestirea agoniei spirituale exclude desfășurarea simplă a unei întâmplări, pentru că nu există o lume de esențe atemporale ce pot fi reprezentate cu ajutorul artei, ci o lume târâtă de o lentă mișcare spre redescoperirea umanității pierdute. Nu ar fi nici o probă de spor comunicativ dacă personajele sale, îmbibate de suferință, n-ar „ieși din sine” pentru a realiza comuniunea cu cei din jur și cu propriul eu regăsit.

Va' dove ti porta il cuore (Mergi încotro te îndreaptă inima (1994)) este expresia acestui perpetuu, mereu actualizat drum inițiativ spre „centrul” individului, desemnat de referința la organul discreditat al trăirilor și sentimentelor autentice, care dă și titlul romanului.

Conform schemelor „clasice” de interpretare, metafora inimii codifică trama narativă într-o poetică a purei intuiții, dar presupusa ei subiectivitate se dovedește cu deosebire actuală astăzi, când efectele raționalismului apar ca forme ale „libertății” de a sărăci lumea până la distrugere. Rezumat succint, subiectul romanului este doar atât: Olga, o femeie octogenară apăsată de singurătate și sentimentul morții, decide să-i lase nepoatei plecate în America, în eventualitatea că aceasta nu o va mai găsi în viață la momentul reîntoarcerii, istoria vieții sale pline de erori și contradicții, concepută în maniera scriitorilor neexpediate. Stilul epistolar ocupă o poziție decisivă în sfera variantelor beletristice uzitate de Susanna Tamaro. Față de modelele masculine ale speciei (*Pamela, Noua Eloisă, Suferințele tânărului Werther, Legături primejdioase...*), unde scrierile răspundeau exigențelor „garanției realiste,” varianta feminină (actuală) a romanului *par lettres* absoarbe și concentrează „tradiția” marginalității subiectului auctorial feminin (scriitura sinelui inaugurează intrarea femeilor în literatură care au compensat interdicția cuvântului public prin forme private de exprimare, ca jurnalul intim sau corespondența, prin care și-au revendicat anumite drepturi rezervate „bărbaților iluminați,” nu însă și recunoașterea oficială, rămânând la marginea literaturii), făcând, totodată, uz de modalitățile specifice de construire a textului literar pentru a declanșa efecte de ton („vorbire” colocvială, confesivă, minoră, domestică etc.), de informație semantică (emoții, amintiri, reflecții, trăiri, introspecții etc.), de viziune enunțiativă (dorința subiectului emițător de a se povesti nu recompune evenimentele de o manieră retrospectivă sau diacronică, ci fragmentară, făcută din *traces de vie*) și, nu în ultimul rând, de scop și eficiență a aplicării lor în cadrul textului literar (livrată scriitorilor, memoria autobiografică este o selecție a evenimentelor trecutului în ordinea problemelor prezentului prin care subiectul emițător se instituie în calitate de punct de vedere asupra lumii). Oscilând între confesiune și confidență, epistolarul Olgăi are o funcție deculpabilizantă în raport cu un șir de pierderi suportate de-a lungul vieții (o relație defectuoasă cu părinții, o căsătorie ratată, o dragoste pierdută, moartea accidentală a fiicei, de care se simte vinovată, neînțelegerile și tensiunile conviețuirii cu nepoata, care o determină pe aceasta din urmă să plece în America) și una eliberatoare, întrucât îi permite reabilitarea adevărului său individual și, într-o oarecare măsură, al celui „colectiv” („morții nu ne împovărează atât prin absență cât prin ceea ce – între ei și noi – a rămas nespus”). Scrierile Olgăi reprezintă, așadar, o asumare a vinei și o „pocăință,” a căror menire purificatoare îi proiectează urmașei adolescente un fundament moral pentru un nou început. Gestul Olgăi de a se obliga la umilință, care este singura formă de viață ce impune răspunderea, este însăși acțiunea sa eroică, prima, dintr-o serie de destine irosite în deznădejde și tăcere trufașă. În retrospectia segmentelor secrete ale propriei catastrofe interioare se dispun omogen, în linii înseriate, viețile a patru generații de femei înscrise în succesiunea deceniilor și a obiceiurilor pe durata unui întreg veac – secolul XX. S-ar putea spune că urmărirea acestui traseu matrilinear (străbunică – bunică – mamă – fiică – nepoată) reconstruiește evoluția conștiinței feminine în etapele ei succesive și delimitează (istoric, social, psihologic) femeia ca entitate colectivă într-un segment temporal dat. Cum Olga este un cuantificator al acestei dinamici a eului feminin, ea capătă valoare de arhetip, iar exercițiile ei sinegrafice și autoscopice relevă mecanismele prin care copilul de sex feminin e stereotipizat până la nivel de arhetip. Marca distinctivă a acestui arhetip este „lipsa de identitate, chiar dacă eram deja adultă, nu eram sigură de nimic. Nu reușeam să mă iubesc, să am respect pentru persoana mea” [3, p. 72]. Fraza rezumă întreaga cohortă de complexe „tipic” feminine – de la masochism, sadism, paranoia autopunitivă, neputința învățată și până la complexul Galateei sau cel al Cenușăresei, – pe care psihanalistele și teoreticienele feminismului le-au descris exemplar în lucrările lor de specialitate.

Pentru a-și explica eșecul destinal, Olga pătrunde cu durere și timiditate în tunelul amintirilor despre fabuloasa casă dintâi, a cărei vatră matricială pecetluiește biografia individuală. Sub epiderma copilăriei roze descoperim astfel o familie conformistă și ipocrită și o societate pentru care copiii erau, înainte de orice, o „datorie mondenă.” Copil sensibil și docil, Olga crește într-o atmosferă de rigoare comportamentistă (poziția la masă, regulile de folosire a tacâmurilor, sărutul de noapte bună, reglementarea lungimii părului și a fustelor etc.), dublată de răceala discretă a părinților care camufla respectul pretins față de rolul acestora. Presupusa „perfectiune” a mamei o face să se simtă rea și prețul inoculării acestui „defect congenital” de exorcizat este singurătatea. Tentativele de adecvare la modelul matern, „de a fi ca ea,” sfârșesc de fiecare dată în gol, de aceea renunțarea, apoi ura, apar drept consecințe firești ale acestei strategii educative: „astfel am crescut cu

sentimentul că sunt ceva asemănător unei maimuțe de dresat bine, și nu o ființă umană, o persoană cu bucuriile ei, cu descurajările ei, cu necesitatea ei de a fi iubită. De la această dezamăgire a luat naștere, foarte de timpuriu, o mare singurătate, o singurătate care cu anii a devenit enormă” [3, p. 43]. În vocabularul pedagogic al timpului, cuvintele „dragoste” și „moarte” sunt două argumente definitiv tabuizate. Un episod tranzitiv reapare în toată amploarea sa alienantă în acest chestionar-document asupra familiei: câinele Argo, bolnav de cancer, pe care tatăl îl împușcă, dar îi spune fetei că „a plecat fiindcă era sătul de tracasările tale.” Aceasta este „tehnica” prin care copiii învață că purtarea lor influențează lumea înconjurătoare, „o influențează făcând-o să dispară, distrugând-o,” din care germinează delirul proiecțiilor autopunitive. Răzvrătirea ia forma reacției patogenetice: teroarea Olgăi de a greși îi reduce viața la minim, devenind apatică și ezitantă (neputința învățată). Între starea de tensiune și cea de iritabilitate se derulează astfel o serie de secvențe infantile care i-au marcat autenticitatea ființială (de ex., în timpul unei plimbări, Olga ridică de jos un sticlete mort, iar tatăl îi ordonă să-l lase imediat din mâini „pentru că doarme”). La paisprezece ani Olga citește biografia lui Schliemann și decide că vrea să facă arheologie. Atunci combate prima și ultima bătălie cu tatăl său – aceea pentru a merge la liceul clasic – dar când a vrut să urmeze studiile la universitate, răspunsul tatălui a fost net și categoric: „nici nu se discută.” Și acest răspuns făcea parte din sistemul educativ al vremii: se credea că tinerii (dar mai ales, tinerele) nu sunt capabili să ia decizii proprii și atunci când manifestau voințe deviate, erau puși la încercare. Este evident că spiritul Olgăi, timorat și retras în reverii, este incapabil să treacă această probă de foc și retragerea ei este interpretată ca semn al unui capriciu pasager. Memoria Olgăi este dislocată subit de o întrebare severă: „Părinții mei erau niște monștri? Nu, pentru acele timpuri, erau persoane absolut normale.” Eșecul destinal al Olgăi apare deci mai curând o istorie a unei drame colective care depășește valențele oricărei ipostaze individuale.

Tiparul educațional este acela care îi lipsește personalitatea de un centru. Departate de a fi o abstracțiune, centrul (nu cel falic-simbolic pe care îl invocă psihanaliztii pentru a explica poziția depresivă a femeilor) este punctul fix al personalității umane, acei „șapte ani de acasă” pe care se sprijină ulterior curajul deciziilor, fermitatea pozițiilor, independența gândirii și satisfacția de propria prestanță. Raportat la sfera activității domestice, versantul acestei des-centralizări este angoasa dezordinii compensată de accese de salubritate împinse până la curățenia maniacală („nu aveam un centru în interior, în consecință, nu suportam să văd în exterior ceea ce aveam în interior”), iar în ceea ce privește inteligența, lipsa centrului se metabolizează în incertitudine. Olga este o cititoare pasionată de autori „canonici” (de la Sfântul Augustin la Dostoievski), are o fire deschisă spre cercetare și cunoaștere, însă structurarea (mai exact, destructurarea) aparatului ei psihic a interiorizat incapacitatea de a gândi metodic, în sistem, conform unui fir conductor care ar depăna logic ideea de la început la sfârșit, altfel spus, și-a interiorizat „matricea feminității” cu toate conotațiile negative care derivă din poziția ei de inferioritate. Criza identitară o va însoți de acum înainte pe întreg cursul existenței, pentru că „investiția” părinților în copilul de sex feminin nu urmărește coerența personalității, ci conformismul caracterului: „o detestam pe mama mea, felul ei de a fi superficial și gol. O detestam, și totuși, încet și împotriva voinței mele, deveneam anume ca ea. Acesta este marele și teribilul șantaj al educației, căruia este aproape imposibil să ne sustragem. Nici un copil nu poate trăi fără dragoste. Pentru asta se adecvează modelului cerut, chiar dacă nu-i place, chiar dacă-l găsește incorect. (...) pentru ca să mă fac iubită, trebuia să evit confruntarea, să mă prefac că sunt ceea ce nu eram” [3, p. 73].

Olga e perfect conștientă de stereotipurile matrimoniale în circulație, destinate a masca pudoarea sau teama de a vedea acțiunea nefastă a instrumentalizării personalității feminine, al cărei enorm „belșug” social este „codul” (matern, casnic, erotic) al femeii, atât de puternic încifrat în adâncurile insondabile ale psihicului încât transcende voința sau dorința personală. Contemporană, conform timpului ficțional, cu generația Simonei de Beauvoir, Olga pare să-și fundamenteze analizele pe scandaloasa afirmație a filosoafei franceze – nu ne naștem femei, ci devenim – care coboară existența feminină din legenda sublimă a sale satisfacții materne într-o realitate plină de frustrări, nemulțumiri, ranchiună și neîmpliniri. Se răstoarnă astfel o întregă paradigmă culturală bazată pe două proiecții idealizate ale figurii materne: cea sublimată de biserică – *Mater Dolorosa* sau *Mater Salvifica* – asexuată, întrucât concepe imaculat și cea sublimată de poeți – „Dulcea Mamă,” – numai instinct, care-și hrănește, ocrotește și iubește necondiționat progeniturile. Olga înțelege, din păcate prea târziu, ceea ce n-a înțeles establishment-ul psihanalitic masculin, și anume, că mecanismele anxiogene ale infernului emoțional feminin nu provin din protofantasma atotputerniciei falosului, ci dintr-o reală și concretă „sufocare” a personalității feminine prin reductibilitatea ei la un singur rol social validat, cel procreativ. Ajunsă la țărnul de pe care putea contempla metafizica izomorfismelor pasionale feminine, ea face

această mărturisire: „prima calitate a dragostei este forța. (...) Dar pentru a fi puternici, trebuie să ne iubim pe noi înșine; pentru a ne iubi pe noi înșine, trebuie să ne cunoaștem în profunzime, să știm totul despre noi, chiar și lucrurile cele mai ascunse, cele mai dificil de acceptat” [3, p.73].

Chestiunea identității feminine se dovedește a fi inseparabilă de cea a „educației tradiționale,” care implică ritualuri, mituri și instituții pentru a o adecva la idealul social al „femeii normale.” Stereotipizarea (galateizarea) femeii se reproduce din generație în generație datorită evoluției în spirală care repetă destinul impus de ambianța de origine pe „calea sângelui,” de la mamă la fiică. A rupe un inel din acest ciclu vital și a intra într-o „cameră cu aer diferit” e o performanță pe care o reușesc puține femei pentru că le sperie lipsa de certitudine, dezaprobarea publică și condiția de paria cu care eminentemente se vor confrunta. Urmărirea acestei dramaturgii sociale pe orizontala matrilineară permite o mai bună înțelegere a procesului de constituire a „invariantului istoric” pe o durată îndelungată. Istoria mamei Olgăi este un mic autodafe domestic programat parcă pentru canapeaua psihanalitică (de altfel, e contemporana lui Freud). Descendentă dintr-un arbore genealogic blamat (evreică), se căsătorește la șaisprezece ani, din proprie inițiativă și fără componente sentimentale, cu un nobil arian și bătrân, pentru că ceea ce își dorea mai mult ca orice pe lume era un titlu nobiliar, al cărui valoare socială ar fi compensat insignifianța individuală. La șaptesprezece ani o naște pe Olga, dar după procrearea moștenitorului pe care îl pretindea „bunul nume,” a trăit cu baronul în certuri și ranchiună până la sfârșitul vieții. Olga este concepută sub semnul nefast al nerealizării materne (renunță la vocația de muziciană) și această conștiință a eșecului marital amplifică aberantele prescripții sociale referitor la creșterea și educarea copiilor. Această mamă-fantoșă nu a manifestat niciodată în viață un singur gest afectuos față de propriul ei copil, încheindu-și, ritualic, „nunta” în moarte: „mama mea a murit nesatisfăcută și supărată fără să fi fost o singură dată atinsă de dubiul că cel puțin o mică parte de vină era și a ei” [3, p.41]. Istoria mamei Olgăi nu apare însă din nimic, ea vine în continuarea inelului precedent al spiralei. Făcând un pas generațional în urmă, găsim un alt mit degradat al „copilăriei roze.” Ca și Olga, mama ei este un derivat al „civilizației moravurilor” și al obiceiurilor matrimoniale solid stabilite în societate și puternic dezechilibrate în favoarea bărbaților. Ea are „ghinionul” să se nască exact în ziua în care fratele ei mai mare murise de pneumonie. În memoria acestei triste coincidențe, încă de când sugera la sânul mamei, era îmbrăcată în culori de doliu. De asupra leagănului ei trona portretul în ulei al fratelui său defunct, care servea pentru a-l face prezent și după moarte, ca să-i amintească, imediat cum deschidea ochii, că este o impostură, o copie greșită a unui exemplar perfect. Iată un nucleu de comedie absurdă pusă în scenă de generația mamelor pre-freudiene: investiția maternă în copilul de sex masculin este, desigur, un complex „tipic” feminin, pentru că în el palpita acea auroră a alterității în care narcisismul feminin găsește unica șansă de „a se realiza” prin transferul valorii simbolice masculine asupra propriei insignifianțe. Fără a fi un motiv de indulgență pentru „eroinele” dramei sale existențiale, istoriile mamei și bunicii Olgăi, ale căror profiluri pot fi considerate mai mult sau mai puțin edificatoare pentru generațiile pe care le reprezintă, sunt rezultatul perturbării relațiilor dintre bărbați și femei în numele unei morale ipocrite puse în slujba iluziilor modelului de „căsătorie romantică.” Destinul Olgăi este o parte componentă a acestei discrepanțe între ideal și realitate, pe care ea o proiectează asupra unei realități trans-istorice, banale și fără limite: „Nefericirea, de obicei, urmărește linia feminină. Ca unele anomalii genetice, trece de la mamă la fiică. Și în această trecere, în loc să se atenueze, devine din ce în ce mai intensă, mai incurabilă și profundă. Pentru bărbați era pe atunci cu totul altfel, aveau profesia, politica, războiul; energia lor putea fi eliminată, putea expansiona. Noi nu. Noi, de generații și generații, am frecventat doar dormitorul, bucătăria, baia; am făcut milioane și milioane de pași, de gesturi, purtându-ne în spate aceeași ranchiună, aceeași insatisfacție. Am devenit feministă? Nu, fără grijă, încerc doar să privesc cu luciditate ceea ce avem în urmă. (...) Iată, când mă gândesc la viața mamei mele, la cea a bunicii mele, când mă gândesc la atâtea vieți de persoane cunoscute, îmi vine în minte anume această imagine – focuri care implodează în loc să sară în înalt” [3, p.48].

În istoria culturii, această „clonare” genetică a nefericirii feminine nu a lăsat absolut nici o urmă. *Metamorfoza* lui Kafka sau *Colecționarul* lui Fowles conțin o aluzie transparentă la experiența devoratoare a „cuplului edenic,” în mod paradoxal însă, dimensiunea patologicului familial, complet epurată în castitatea simbolului opresiunii mortale a fiului de către autoritatea paternă, n-a fost niciodată interpretată sub aspectul macabrului feminin. Întâmplător sau nu, ambele parabole apar în sistemul de imagini care vizualizează traseul nupțial al Olgăi atunci când crapă învelișul moralei pudibonde. După mai multe încercări ratate de a încheia o „amiciție amoroasă” cu bărbatul de vis (prințul pe cal alb), Olga se căsătorește cu partenerul de afaceri al tatălui său

care îi cumpără favorurile dimpreună cu dreptul de administrare a firmei paterne. Năzuințele femeii de a descoperi, în dialog cu soțul, că au aceeași viziune asupra lumii, se dizolvă rapid în clișeele căsniciei-standard: „în timpul prânzurilor stăteam aproape în tăcere, când mă forțam să-i povestesc ceva, îmi răspundea cu un da sau nu monosilabic. (...) când rămânea acasă, se închidea în birou ca să reordoneze colecția de coleoptere. Marele lui vis era să descopere o insectă încă nimănui cunoscută și astfel numele lui să fie înscris în cărțile de știință pentru eternitate. (...) aveam senzația că, mai mult ca orice, Augusto ar fi vrut să găsească pe cineva acasă la orele de cină și pe cineva de demonstrat cu orgoliu duminica la biserică. Despre persoana care era în spatele acelei imagini confortabile nu părea că-i pasă mare lucru. Unde era omul plăcut și disponibil din perioada curtării? Augusto mi-a povestit că păsările cântă primăvara mai tare ca să le placă femelelor, ca să le determine să facă cuibul împreună. Și el a făcut la fel, dar odată asigurat cuibul, a încetat să-l mai intereseze existența mea. Eram acolo, îi țineam cald și atât” [3, p.123]. Augusto – Caliban – Colecționarul este un nume sintetic pentru o situație stereotipală – „familia clasică,” în care soția e fără alte dorințe în afară de acelea de a concepe și crește copii, veghind asupra bunăstării tuturor, iar soțul găsește lângă dansa liniște și confort. Totul duce spre o trăire alienantă, al cărei coșmar diurn apare în formele deghizate ale visului nocturn: Olga îl visează pe Augusto transformat într-un cărăbuș cu mandibule enorme, la fel ca acela din propria colecție de coleoptere, care îi devora rochia de mireasă de parcă ar fi fost de carton. Metafora kafkiană a insectei amplifică aberanta lipsă de sens a gestului marital, sugerând elementul funerar al împlinirii virile prin comuniunea nupțială. Cristalizat ca sistem consecvent de comportament marital, Augusto – Caliban – Gregor Samsa este o revelație spontană a ceea ce s-ar putea numi „etern masculin,” care este reversul pădurii de simboluri crescute în jurul „misterului femeii” și, în același timp, al de corului căsniciei din „lumea bună”: „căsătoriile pe atunci erau toate așa, niște mici inferne domestice, în care unul din doi, mai devreme sau mai târziu, sucomba” [3, p.125].

Viața de cuplu a Olgăi coincide cu perioada feminismului postbelic, timorat și sporadic, dar deja conștient de propriul drept la juisare. Nu este, prin urmare, întâmplător, că în traiectul ei destinal apare o complicație amoroasă. Din această „dragoste adevărată,” întrucât imposibilă, se naște Ilaria care era „fructul iubirii, și nu al întâmplării, al convențiilor sau al plictisului.” Dar Ernesto, „bărbatul ideal,” moare în accident, peste câțiva ani moare Augusto și această nouă relație dintre mamă și fiică e hărăzită derulării pe scena „lumii fără tați.” Epoca Ilariei poartă amprenta specifică a bulversărilor fundamentale aduse de Mai 1968. Revoluțiile studentești, mișcările de stânga, anticonformismul, feminismul, ideologia etc., marchează ruptura cu generația predecesoare de părinți „conformi” normelor burgheze și în pofida semnelor de ameliorare a contextului sentimental, relația Olgăi cu Ilaria este și ea compromisă.

Decisă să se comporte „altfel” cu propriul copil, Olga evită să-i impună un model, îi lasă libertatea de a alege și îi aprobă acțiunile. Este un tip de comunicare bazat pe „respectul diferențelor,” dar tocmai această slăbire a corsetului de norme îi apare Ilariei drept indiciu al crizei vechiului sistem și, în consecință, al reprobării criteriilor care îl susțineau. Tamaro surprinde cu multă abilitate acest „efect de perioadă,” când vechile relații dintre sexe, dintre clase și generații sunt destabilizate, destructurate și chiar distruse, iar noile orientări sociale, punând în discuție relațiile amoroase, raportul față de muncă, educație și credințele politico-religioase, nu erau încă pertinente pentru a se proiecta în viitor. Crizele identității personale sunt trăite dramatic de ambele agente ale conflictului generațional: dezideratul Olgăi de a-și educa „altfel” fiica este totalmente fals pentru că nu e susținut de consecvența propriei personalități, la fel ca și revendicările de emancipare ale Ilariei, care nu au alt reper decât ideologia. În consecință, fiica îi impută mamei „lipsa de dialectică” („ca orice persoană burgheză, nu știi să-ți aperi cu seriozitate ceea ce gândești”), firea „reacționară și bolnavă de fantezii burgheze,” logica de dominare și constrângere care regulariza viața de familie („familia e plină de aer și stimuloare ca o cameră de gazare”), iar mama percepe revolta fiicei drept „lipsă de inteligență” și dogmatism obtuz: „dacă ar fi existat un tribunal al poporului și ea ar fi fost președintele, m-ar fi condamnat la moarte” [3, p.56]. Olga încearcă să-și înțeleagă fiica, dar efectul *Sixties* a deschis o prăpastie prea mare între aceste două straturi succesive („totul era convulsiv, prea multe idei noi, prea multe concepte absolute”) și istoria eșecului se repetă, doar că la un alt nivel al spiralei. Deznodământul tragic nu întârzie să aneantizeze acest nucleu situațional. Cum era și firesc, Ilaria ajunge să frecventeze un psihanalist. Este marea obsesie a anilor '70 și efectele acestei noi instrumentalizări feminine care inaugura un raport inedit între mamă și fiică – mama este eterna culpabilă și fiica eterna victimă – nu-i scapă ochiului critic al scriitoarei. Tratată cu psihotropice și whisky, Ilaria devine dependentă de medicul său psihanalist și de „religia” pe care o propovăduia cu toate mijloacele

disponibile, reducându-și viața la o singură activitate cotidiană, aceea de a-și „scruta mișcările interioare cu o obsesie de entomolog.” Până la urmă, teoria psihanalitică se dovedește a fi un amestec ușor alambicat de interes economic personal și mesaje socio-culturale dominante puse în slujba opiniei publice majoritare, iar „medicul-șarlatan” un cuantificator al acestui elixir terapeutic al tensiunilor spirituale. Sub efectul „medicațiilor,” Ilaria semnează garanțiile bancare pentru „afacerea” psihanalistului pretinzându-i mamei-burgeze achitarea debitorilor ca o recompensă „firească” a vinei părintești, în special, a puținei atenții primite din partea tatălui. În această stare de hipertrofiere a eu-lui rănit, mărturisirea Olgăi despre „adevăratul” ei tată, nu-i lasă nici o altă alternativă în afară de sinucidere. Ilaria moare în accident rutier, nu înainte însă de a aduce pe lume un copil al „partenerului sexual” și al „dreptului elementar de a dispune de ea însăși.” Așa începe „epoca nepoatei,” cu toate crizele specifice moștenitorilor revoluțiilor din *Sixties*. Este „generația Micului Prinț” (în universul românesc, *Micul Prinț* este lectura preferată a deuteragonistei), timorată și solitară luptătoare cu „baobabii,” „șerpții,” „aviatorul” și cu toți „oamenii insensibili și aroganți care rătăceau fără țintă așezați pe minusculele lor planete.” Intrați în „era vidului,” acești copii care au pășit în viața adultă în anii '80, sunt crescuți pe „gândirea întemeietoare” a „bunelor,” în absența de facto sau doar simbolică a unor modele paterne de identificare și în falsul fără replică al unor mame „compromise” de „trădarea naturii feminine,” sub semnul tensiunii dintre fidelitate și rebeliune, dintre recuperare și originalitate. Nepoata Olgăi este arhetipul acestei atitudini comportamentale contradictorii și incerte a cărei opțiune destinată este de a fi o subiectivitate în devenire permanentă. Nu întâmplător atunci când presiunea urgenței identității personale devine insuportabil de constrângătoare, Olga o lasă să plece „încotro o îndreaptă inima” pentru a o obliga să reflecteze, să lupte și să se inventeze pe ea însăși, căci „prima revoluție de făcut e aceea din noi înșine, prima și cea mai importantă. A lupta pentru o idee fără a avea o idee despre sine e unul din cele mai periculoase lucruri care poate fi făcut” [3, p.193].

Va'dove ti porta il cuore rămâne, în mod evident, romanul unei comunicări intergeneraționale, echidistante și constructive, care adună într-o singură carte întrebările și răspunsurile unei perioade „înfometate” de claritate și obosită de prelungirea apocalipselor de tot felul.

Referințe:

1. Tamaro Susanna. *Per voce sola*. – Venezia: Marsilio Editori, 1991.
2. Tamaro Susanna. *Cara Mathilda. Non vedo l'ora che l'uomo cammini*. – Milano: San Paolo Edizioni, 1997.
3. Tamaro Susanna. *Va'dove ti porta il cuore*. – Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2002.
4. Tamaro Susanna. *Più fuoco, più vento*. – Milano: Rizzoli, 2002.
5. Tamaro Susanna. *Rispondimi*. – Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2002.
6. Tamaro Susanna. *Fuori*. – Milano: Rizzoli, 2003.
7. Tamaro Susanna. *Anima mundi*. – Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2004.
8. Tamaro Susanna. *Ogni parola è un seme*. – Milano: Rizzoli, 2005.
9. Tamaro Susanna. *Ascolta la mia voce*. – Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.
10. Tamaro Susanna. *Luisito: una storia d'amore*. – Milano: Rizzoli, 2008.

Prezentat la 12.10.2010