

## V. 2. DRUMUL SPINOS AL MINORITĂȚII SPRE MAJORITATE: BERNARD MALAMUD

„Pe-ntinderea de cenușiu – cenușiu  
Și merge și merge evreul sărman,  
La răspântii de drumuri zărește un han.  
Și-n pragul hanului i se arată  
O femeie bălaie-n albastru-mbrăcată.  
Ochii evreului se dilată cu sete  
Și-ntregul albastru îl sorb pe-ndelete.”  
(Ițic Manger, *Balada evreului  
care a ajuns de la cenușiu la albastru*)

Dacă în romanele lui Saul Bellow puteam vorbi de o aparentă asimilare, în sensul că personajele sale par foarte „americane” dar nu întotdeauna reușesc să și fie așa în realitate, în cazul lui Bernard Malamud putem vorbi mai degrabă de un drum pe care personajul îl parcurge de la evreitatea cea mai profundă, trecând prin încercări gradate de asimilare, apoi de respingere simultană a asimilării și a rămânerii în tradiție, tentativă la care Malamud ne oferă două tipuri de încheiere (eșec sau succes), drumul sfârșindu-se într-un mod foarte ambiguu pentru că „trofeul” pe care personajul îl obține în final se pare că nu are nici o valoare: e un vis american degradat, monstruos, o „înregimentare” ca aceea a lui Joseph din romanul lui Bellow, un vârtej în care personajul își pierde identitatea intrând din „minoritate” în „majoritate”: din Cineva (înțelegând prin aceasta o persoană care are o identitate interioară puternică față de o identitate publică nulă), necunoscut de Ceilalți, devine un Nimeni, cunoscut de Toți, este un element apreciat al mulțimii dar, fără această mulțime din care face parte, el n-ar reprezenta nimic, s-ar „dizolva” pur și simplu.

Dacă privim romanele lui Malamud din punct de vedere cronologic, observăm că ciclul începe cu ceea ce ar trebui să se sfârșească: cu „ținta” la care eroul malamudian ar trebui să ajungă, la acel Graal mult-dorit care nu se dovedește a fi în realitate decât un mit, o iluzie a cărei împlinire e posibilă dar nu oferă nici un fel de satisfacții. Opera lui Malamud ni se înfățișează ca imaginea unui *puzzle*: fiecare roman reprezintă o etapă din viața Eroului (vorbim aici despre „erou” în general deși acesta poartă alt nume în fiecare roman).

Dacă ținem seama de ordinea cronologică schema ar arăta cam așa:

*Talent înăscut* (*The Natural*, 1952) – Eroul se află la capătul drumului unde pare să-l aștepte marea izbândă; el nu mai are identitate (care, din punctul de vedere al lui Malamud, e egală cu identitatea etnică) decât, poate, un fel de pseudo-identitate mitologică (Roy Hobbs–Percival).

*Băiatul de prăvălie* (*The Assistant*, 1957) – Eroul se află într-o a doua etapă a drumului său: el nu are o identitate dar o caută, o găsește și și-o însușește. Victoria pare asigurată dar importantă este „calea” pe care va apuca, pentru că se află de fapt la o răscruce.

*O nouă viață* (*A New Life*, 1962) – este penultima treaptă, cea pe care „căutătorul” pare să înfrângă toate obstacolele și succesul e aproape. Identitatea nu mai este una etnică, ci una interioară: tot ceea ce e vechi e lepădat pentru „o nouă viață”.

*Cârpaciul* (*The Fixer*, 1966) – un început de drum; personajul pleacă din lume pentru a se defini pe sine; crede inițial că identitatea etnică nu-i este de nici un folos, o repudiază, nedându-și seama că aceasta e cheia „celulei” în care va rămâne închis pentru o bună perioadă de timp.

*Portretele lui Fidelman* (*Pictures of Fidelman*, 1969) – este a patra treaptă din drumul inițiat, generalizatoare și fluctuantă spațial – eroul devine un fel de imagine modernă a Jidovului Rătăcitor, cu o identitate instabilă, pe un teritoriu nesigur (apare antiteza dintre America și Europa, personajul nefiind foarte sigur pentru care dintre cele două ar trebui să opteze).

*Chiriașii* (*The Tenants*, 1971) – eroul nostru trece într-o nouă etapă, fixându-și spațiul (renunță la Europa pentru America). Are acum o identitate etnică (pe care nu o respinge, nici nu o supralicitează, dar de care e conștient), are o identitate spirituală (e scriitor) dar îi lipsește o identitate socială certă (e american dar se simte minoritar). Personajul are tentative foarte ciudate de asimilare: nu dorește atât inte-

grarea în societatea americană (unde e deja integrat dar spațiul e prea larg pentru a-i oferi siguranță) ci încearcă apropierea de un alt grup etnic (cel al negrilor) și chiar identificarea cu el. Rezultatul: în planul faptelor e un eșec total, în plan psihic duce la o exacerbare a propriei mândrii etnice.

*Viețile lui Dubin* (*Dubin's Lives*, 1979) – trecând de încă o răscruce, eroul nimerește într-o fundătură: alienarea. E străin acum și de lume, și de sine. Opțiunea: întoarcerea în trecut (crede că poate dobândi o nouă identitate identificându-se cu un erou american –Thoreau. Rezultatul: un nou eșec lamentabil dar și un avertisment: America (*Walden*) nu e un spațiu edenic, pădurea se transformă când într-o junglă sufocantă, când într-o „țară pustie”, un *Wasteland* arid, de coșmar, unde se întrevide totuși spectrul Graalului: un potir care nu conține apa vieții, ci apa nebuniei și a morții.

*Mila lui Dumnezeu* (*God's Grace*, 1982) – un epilog al eșecului eroului malamudian. Acesta și-a continuat drumul și, în ciuda avertismentelor, a găsit Graalul: succesul este de fapt numai o mască a eșecului total.

Rearanjând „piesele” acestui joc vom obține următorul parcurs al personajului: *Cârpaciul – Băiatul de prăvălie – Portretele lui Fidelman – Chiriașii – Viețile lui Dubin – O nouă viață – Talent înăscut – Comentariul autorului (Mila lui Dumnezeu)*.

Aceste trepte inițiatice principale sunt „jalonate” de niște „etape secundare” pe care le regăsim în cele două volume de povestiri: *Butoiașul vrăjit* (1958) și *Mai întâi idioții* (1963) unde ni se face „un rezumat” al acestui drum. Găsim și aici destule „avertismente”: de exemplu, *Îndoliații* reprezintă o „fișă” a soartei personajului de după ajungerea la țintă (singurătatea și moartea sunt singura răsplată „reală”), *Un inger pe nume Levine* (o povestire care ar putea fi considerată o antiteză a romanului *Talent înăscut*) ne arată și ea o altă față a „capătului de drum” (în mod ciudat, eroul reușește dar nu prin propriile forțe ci ajutat de divinitate), *Domnița lacului* (altă povestire extrem de importantă a lui Malamud) e un avertisment dat personajului care renunță la identitatea sa etnică. Găsim în primul volum de povestiri al lui Malamud și episoade din viața lui Fidelman – se pare că această postură a eroului e cea mai convenabilă; el nu se află în pericol pentru că deocamdată nu știe ce caută, e instabil, dezorientat, dar lucrul acesta mai mult îl ajută decât îl încurcă.

În cel de-al doilea volum de povestiri al lui Malamud găsim mai degrabă un „ghid de comportament” al personajului: „cum trebuie să fie” și „cum nu trebuie să fie” acesta, ce obstacole va întâlni în drumul său, cum trebuie să se ferească de ele: el trebuie să fie milos și, în același timp, nu trebuie să caute mila la ceilalți (*Mai întâi idioții*), fiecare om trebuie să-și păstreze propria identitate, nu să și-o însușească în mod necugetat pe a altora (*Negrul este culoarea mea preferată*), să afle că adesea până și o pasăre poate să-și dobândească identitatea mai repede decât un om (*Pasărea-evreu*), că America nu e un spațiu edenic ci unul al alienării unde succesul nu e decât o altă față a eșecului.

Întreaga operă a lui Malamud poate fi încadrată în această sintagmă a „butoiașului vrăjit”: un recipient care conține bilețele, fotografii „ilustrând destine și chipuri pe care încearcă să le combine în fel și chip”.<sup>1</sup>

Bernard Malamud, alături de Isaac Bashevis Singer, Philip Roth și Saul Bellow, poate fi considerat unul dintre punctele importante de reper ale literaturii evreiești contemporane din Statele Unite, fiind reprezentativ pentru ceea ce a însemnat, după anii '60, încercarea de recuperare a identității a acestei minorități ce pendula încă între americanism și iudaism, între asimilare și afirmarea propriei personalități etnice. Importanța prezentată de acest scriitor în contextul cultural al epocii constă în faptul că Malamud, poate mai mult decât oricare autor evreu american al secolului XX, inclusiv Saul Bellow, face trecerea de la literatura caracteristică shtetl-ului est-european – trăsătură, mai mult sau mai puțin vizibilă dar întotdeauna prezentă în cazul unor autori din prima parte a secolului precum Anzia Yeziarska, Mary Antin, Abraham Cahan, Henry Roth sau Daniel Fuchs – la ceea ce înseamnă cu adevărat literatura americană și, respectiv, integrarea literaturii evreiești din S.U.A. în cadrul mai larg al acesteia. Practic, ceea ce va face acest autor în scrierile sale va fi o „translație” de la minoritate spre majoritate: încărcătura etnică va rămâne importantă dar nu ca o povară, cum se întâmpla în cazul scriitorilor amintiți anterior, ci ca un element prin intermediul căruia atât autorul, cât și personajul său, vor fi capabili să se autodefinească și să evolueze pe plan spiritual.

Dacă în romanele lui Saul Bellow putem vorbi de o aparentă asimilare, în sensul că personajele sale par foarte „americane” dar nu întotdeauna reușesc să și fie așa în realitate, în cazul lui Bernard Malamud

putem discuta mai degrabă de un drum pe care personajul îl parcurge de la evreitatea cea mai profundă, trecând prin încercări gradate de asimilare, apoi de respingere simultană a asimilării și a rămânerii în tradiție spre descoperirea adevăratei sale esențe spirituale. „Un personaj malamudian este unul care se teme de propria sa soartă, este prins în ea dar, în final, reușește să o depășească. Este în același timp subiect și obiect al luării în derâdere și al milei.”<sup>2</sup>, afirma însuși autorul într-un interviu acordat revistei *The New York Times* în 1971. Într-adevăr, atât în romanele cât și în povestirile sale, ceea ce contează în principal este „punctul terminus” la care eroul malamudian se presupune ca ar trebui să ajungă, la acel Graal simbolic care, de fapt, nu este nimic altceva decât o halucinație a Eului, ceva iluzoriu, un pseudo-ideal care, teoretic, poate fi dus la îndeplinire însă rezultatul acestei activități febrile de căutare-găsire/regăsire nu va influența cu nimic nici structura personajului, nici soarta acestuia.

Dincolo de subiectele alese, ceea ce primează în analiza operei lui Malamud este exact această structură a „eroului” care, deși poartă nume diverse în fiecare roman, poate fi analizat în primul rând la nivel global. Vom avea astfel imaginea unui *puzzle* în construcția căruia fiecare roman reprezintă, de fapt, o etapă din viața acestui „erou” generic pe care l-am amintit mai înainte, iar faptul că acesta se numește Roy Hobbs, Fidelman, Morris Bober sau Dubin va trece pe un plan secundar.

Drumul inițiativ al personajului lui Malamud pornește într-un fel din folclorul evreiesc astfel încât avem impresia stranie că ne aflăm în mijlocul lumii ficționale a lui Singer. Primul rol pe care îl primește eroul este acela al țapului ispășitor. Lucrul acesta ne este sugerat chiar de la început în *Cârpaciul* de numele personajului: Iakov Bok (în idiș, „bok” înseamnă „țap” dar, în același timp, înseamnă și „bucată de metal”, de unde putem deduce că acesta nu este pur și simplu o victimă oarecare ci una care se va împotrivi din răpuzeri soartei care i se pregătește). Prima încercare de a nu se lăsa înfrânt de lume este aceea a schimbării identității: Bok nu este numai un simplu evreu în romanul lui Malamud ci simbolul tuturor evreilor din Rusia, astfel încât încercarea sa de a deveni altcineva poate lua proporții catastrofale. Ceea ce se întâmplă la Singer în cazul în care personajul părăsește spațiul shtetl-ului se întâmplă și în acest roman al lui Malamud: eroul este aruncat în lume, însă fără a fi înzestrat cu armele necesare pentru a putea lupta împotriva ei. El iese dintr-o lume cunoscută pentru a pleca în căutarea unei noi vieți. Așa cum observe Tony Tanner<sup>3</sup>, păcatul principal al acestui personaj este faptul că el nu crede în nimic altceva decât în propriile nevoi și dorințe. Tiparul narativ pe care Tanner îl găsește în *Cârpaciul* și care poate fi aplicat tuturor romanelor lui Malamud include și momentul în care eroul realizează că „a te naște înseamnă a te naște în istorie; diferitele gânduri și teorii privind libertatea și invulnerabilitatea Eului individual dispar în fața experimentării intruziunii involuntare în viețile altor oameni”<sup>4</sup>. Implicarea lui Iakov Bok în istorie este într-un fel și întâlnirea unui personaj imaginar cu lumea reală: romanul lui Malamud este bazat pe un eveniment istoric real, cel al cazului lui Mendel Beiliss din 1913, când un evreu oarecare a fost acuzat de crimă rituală împotriva unui copil creștin. În mod paradoxal, părăsirea propriei istorii și credințe îl va determina pe Bok să intre tocmai în istoria de care a încercat să se ferească până atunci. În momentul în care Iakov Bok devine Iakov Ivanovici Dologușev spațiul protector (pe care el nu-l percepea ca atare) din jurul lui se destramă: mila este una din capcanele în care va cădea eroul. Din cauza acestei „greșeli” el va intra în contact cu Celorlalți, se va abate de la drumul pe care și-l stabilise dinainte; și Bok, ca și Herzog, își notează gândurile, dar nu le scrie Celorlalți ci sieși, încearcă să se analizeze, dându-și seama intuitiv că drumul pe care a apucat nu e cel bun: „Eu sunt în istorie, scria el, și totuși nu sunt în ea. Într-un fel, sunt în afară, istoria trece pe lângă mine. Oare așa trebuie să fie sau îmi lipsește mie ceva? Ce întrebare! Desigur că-mi lipsește ceva, dar ce pot să fac? Și apoi, e chiar așa o nenorocire? Mai bine să stai cuminte în banca ta, doar dacă nu cumva ai ceva de dat istoriei, cum a vrut de pildă Spinoza, după cum am citit în biografia lui. El a înțeles istoria, pentru că a avut câteva idei să-i dea. Nimeni nu poate arde o idee, chiar dacă omul e ars pe rug!”<sup>5</sup> Ceea ce nu realizează Iakov aici e faptul că nu contează dacă ai sau nu ceva de dat istoriei, aceasta poate să-ți „pretindă” să dai ceva numai pentru că ai îndrăznit s-o zgândări, iar Iakov va înțelege mult prea târziu lucrul acesta. Și, într-adevăr, „nimeni nu poate arde o idee” dar în schimb această idee poate fi înăbușită atunci când Istoria începe să le vâre Celorlalți „alte idei” în cap. Ideea lui Iakov se va izbi de Ideile Lumii și ale Istoriei și, în timp ce Ideea lui Iakov va fi încarcerată (deci nu chiar arsă pe rug, dar aproape) definitiv, Ideile Celorlalți vor deveni fixații, vor prospera într-o armonie totală cu Răul eliberat de Istorie în Lume.

Legătura lui Iakov Bok cu filozofia lui Spinoza este extrem de importantă. Spinoza a construit ceea ce astăzi am putea numi teoria „emoțională” a judecății morale. Unele noțiuni utilizate, precum „bine” și „rău” se explică prin emoțiile pe care îndeobște le comunică și nu prin adevărul ideilor exprimate în ele: „nu facem nici un efort pentru nici un lucru, nu-l dorim și nici nu năzuim către el deoarece îl socotim bun; dimpotrivă, socotim că un lucru este bun fiindcă facem un efort pentru el, îl dorim, îl cerem și năzuim către el.”<sup>6</sup> Așa cum afirmă Spinoza, fiecare persoană va utiliza termeni ca „bine” și „rău” în funcție de propriile interese și ambiții; din ideile exprimate în judecățile noastre morale nu putem învăța nimic despre lume.

Ideile vor deveni realitate: spațiul carceral în care va fi închis Iakov Bok va proba acest lucru. Dar, deși persecutat și chinuit, personajul va fi într-un fel mai ferit aici de răul din afară, va deveni mai puternic, își va schimba statutul de țap ispășitor în acela de mensch. Așa cum afirmă și Tony Tanner, această tranziție a eroului este întotdeauna însoțită de un „omor ritual” reprezentat de înlocuirea sau eliberarea de figura simbolică a tatălui, fenomen urmat de asemenea de asumarea de către personaj a acestui rol. Întâlnirea imaginară dintre Iakov și Țar reprezintă de fapt această ucidere rituală a Tatălui: „În ce privește istoria, gândi Iakov, există căi de a o răsturna. Ce merită Țarul e un glonț în măruntaie. Mai bine să moară el decât noi.”<sup>7</sup> Bok îl omoară în imaginație pe Țar (în mod simbolic Tată al Rusiei, deci, implicit, și tată al lui Iakov) și, recunoscându-l pe fiul nelegitim al soției sale necredincioase, Raisl, devine la rândul lui el însuși tată.

Victoria lui Iakov Bok nu este în realitate decât una parțială: el poate lupta împotriva răului lumii dar nu-l poate anihila. Personajul se poate schimba pe sine, dar nu poate schimba fundamentele lumii reale. El renunță la libertatea fizică pentru libertatea interioară fiindcă înțelege că orice încercare a lui de a intra în lume ar duce la o reacție în lanț care nu ar face decât să imprime o și mai puternică revigorare a răului (recunoașterea „vinei” lui în schimbul căreia i se promite eliberarea nu ar duce decât la declanșarea unei serii de pogromuri antievreiești): „Conceptul de rău în accepțiunea etico-politică prevede în mod expres să se țină cont de această transgresie de la libertate ca act liber în sine la denaturarea particulară a regulii universale sau, mai mult, la încorporarea violenței politice în istorie.”<sup>8</sup> Iakov Bok va experimenta personal această emergență a răului individual în istorie și, mai ales, își va da seama că orice gest, cât de mic, poate avea consecințe catastrofale.

Următoarea situație pe care o va experimenta personajul lui Malamud va fi cea în care e pus în postura Celuilalt. Frank Alpine este într-un fel o altă față a „cârpaciului”, e „băiatul de prăvălie” care (ca și Iakov Bok) ajunge să-și părăsească propria lume pentru a-și găsi identitatea într-o alta. Nu Morris Bober, evreu, este în centrul atenției în romanul *Băiatul de prăvălie*, ci neevreul Frank Alpine, vagabondul italian care, după ce îl jefuiește pe Morris, cuprins de remușcări, se întoarce să-l slujească pe acesta. Frank Alpine continuă ceea ce începuse să înțeleagă Iakov Bok: mila, înțelegerea față de Celălalt sunt fundamentale pentru definirea Eului interior, mai ales atunci când nu se așteaptă nici o răsplată. Frank se va lăsa „încarcerat” de bunăvoie în magazinul întunecos ca un mormânt numai pentru a se putea elibera de vina pe care o simțea față de Morris; Frank vrea să devină el o victimă în locul bătrânului evreu pentru a se putea regenera moral, considerându-l pe acesta din urmă „un Don Quijote al carității și al comunicării umane”.<sup>9</sup> Ideea centrală este că numai prin suferință poți deveni responsabil de actele tale și poți învinge trivialitatea vieții de zi cu zi. Astfel, „Băiatul de prăvălie” devine o încercare a lui Malamud de a crea o adevărată imagine alegorică a suferinței, un mecanism prin care poate fi înțeleasă viața cu adevărat. În acest sens, lecțiile pe care Morris i le administrază lui Frank Alpine sunt relevante: pentru Morris, a fi evreu înseamnă „a face ceea ce este drept, a fi cinstit, a fi bun”. El îi spune lui Frank că „pentru toată lumea trebuie să fie bine, nu numai pentru tine și pentru mine. Nu suntem animale. Din această cauză avem nevoie de Lege. Acesta este lucrul în care crede un evreu”.<sup>10</sup> Dar ceea ce îl fascinează cel mai mult pe Frank este suferința:

„– Dar spune-mi, de ce trebuie evreii să sufere atât de mult, Morris? Mi se pare că le place să sufere, nu-i așa?”

– Ție îți place să suferi? Suferă pentru că sunt evrei.

– Asta e ceea ce voiam să spun, suferă mai mult decât ar trebui.

– Dacă trăiești, suferi. Unii oameni suferă mai mult, dar nu pentru că vor. Dar cred că dacă un evreu

nu suferă pentru Lege, nu va suferi pentru nimic.

– Și tu pentru ce suferi, Morris? – spuse Frank.

– Eu sufăr pentru tine, replică Morris calm.”<sup>11</sup>

Frank hotărăște ca el să fie cel care să sufere pentru Morris și în locul lui Morris și actul său de a „ciupi” din bani nu e făcut decât pentru a se autodetermina să se simtă și mai vinovat. Această „expurgare” a răului din sufletul său are și un motiv sentimental: dragostea pentru Helen, fiica lui Morris, pe care Frank știe că încă nu o merită. Acesta este într-un fel un soi de „om suspendat”, ca și eroul lui Bellow, care oscilează între „bine” și „rău”: câteodată încurcă aceste noțiuni, nici el nu mai știe ce ar trebui să iubească și ce ar trebui să urască.

Între Morris și Frank Alpine se instituie o relație purtătoare a unei profunde încărcături simbolice, cea a relației dintre tată și fiu, dintre evreu și neevreu. Așa cum observa Jonathan Baumbach, „în roman putem detecta existența a patru perechi de tați și fii – detectivul Minogue și Ward, Julius Karp și Louis, Sam Pearl și Nat, Morris și Frank; în fiecare, fiul moștenește și împlinește posibilitățile tatălui.”<sup>12</sup>

La înmormântarea lui Morris din finalul romanului, Frank se dezachilbrează și cade în mormânt peste sicriul acestuia, executând astfel un „dans al morții”, ducând la îndeplinire un ritual prin intermediul căruia el ia locul tatălui său spiritual („înjunghierea simbolică” de care vorbea Tony Tanner). Această „moștenire spirituală” este întărită și de faptul că Frank devine în mod oficial evreu, prin circumcizie. De aici putem deduce și că romanul lui Malamud se bazează pe ideea evreului ca „om universal”: „Personal – afirma Bernard Malamud – consider evreul un simbol al tragicei experiențe existențiale a omului. Încerc să văd evreul ca om universal. Fiecare om este un evreu chiar dacă este posibil să nu știe acest lucru.”<sup>13</sup> Deci, putem considera că Frank Alpine, deși nu este la început evreu în mod real, are o identitate și un suflet evreiesc pe care nu trebuie decât să le caute și să le scoată la lumină. În realitate, ceea ce caută el nu este o nouă identitate ci propriul Eu îngropat adânc în interiorul său. În aceeași ordine de idei, Frank Alpine, de-a lungul celor doi ani pe care-i petrece în prăvălia lui Morris Bober, parcurge într-un fel un drum paralel cu istoria evreilor: păcatul, pedeapsa, exilul și întoarcerea. Acest cerc pe care-l trasează eroul lui Malamud în cea de-a doua etapă a drumului său inițiativ este dublat și de alternarea anotimpurilor, care „furnizează un peisaj al New York-ului atemporal și aspațial care are un fel de aer metafizic”<sup>14</sup>

Începutul romanului este plasat toamna (simbol al morții) și se încheie primăvara (un indiciu al regenerării ciclice). Aici eroul nu mai are de înfruntat numai un spațiu carceral sufocant, o închisoare la fel de sinistru ca un mormânt, ci și mizeria naturii, ploaia, noroaiile, înghețul și numai foarte târziu se simt miresmele primăvăratice de iarbă și flori; toate acestea sunt stadii care reflectă transformarea interioară a personajului, anevoioasă, chinuitoare, dar sigură.

Dar aceasta nu reprezintă decât o singură etapă din drumul său: eroul și-a regăsit identitatea dar aventura sa în căutarea idealului nu este încă încheiată – important e dacă va ști cum să se folosească de această identitate și, mai ales, dacă va ști cum s-o păstreze.

O povestire care ar putea reprezenta un stadiu intermediar între *Cârpaciul* și *Băiatul de prăvălie* este *Pasărea-evreu*. Schwartz este întruchiparea din regnul animal a cârpaciului, a băiatului de prăvălie și a lui Morris Bober laolaltă. Căutând protecție în lumea oamenilor, fugind de antisemiții din lumea lui (vulturii și ulii)<sup>15</sup>, Schwartz, întruchiparea perfectă a evreului ortodox de modă veche, nu poate găsi adăpost în lumea Celorlalți, tot evrei dar din specia oamenilor, pentru că aici se izbește de indiferență. Cohen, evreul lipsit de milă la care Schwartz încercă să găsească ajutor, îl gonește, iar primăvara (care ar fi trebuit să reprezinte un moment al regenerării) Edie, fiul lui Cohen, îl găsește pe Schwartz cu aripile rupte, cu gâtul sucit și cu ochii scoși, zăcând lângă râu. Soarta lui Schwartz este cea a lui Iakov Bok, este soarta evreului în general: prigonit de toți, până și de proprii lui semeni. Edie va înțelege cine l-a omorât pe Schwartz – antisemiții. Remarca amară din final a copilului definește încă o dată drumul pe care îl are de parcurs eroul lui Malamud și obstacolele pe care acesta le poate întâlni în cale: antisemiții nu sunt numai vulturii și ulii, ci pot fi și oamenii, chiar dacă sunt evrei. Mila, umanitatea pe care Morris Bober le considera drept calitățile fundamentale ale evreului îi lipsesc lui Cohen făcându-l să devină astfel, paradoxal, un antisemit.

Alături de rândunica Prințului fericit al lui Oscar Wilde, de măgărușul Platero al lui Juan Ramón Jiménez și de oița Micului Prinț al lui Saint-Exupéry, pasărea-evreu a lui Malamud este un adevărat exemplu a ceea ce ar trebui să însemne umanitatea, calitate care, în cele mai multe cazuri, le lipsește

oamenilor.

O altă ipostază în care îl găsim pe eroul lui Malamud este cea din *Portretele lui Fidelman*: imagine a Jidovului Rătăcitor. De data aceasta personajul va experimenta din plin eșecul: și el va vrea să-și schimbe o identitate pentru alta, dar nu va ști exact nici la ce vrea să renunțe, nici ce vrea să obțină.

Ca și la Henry James, și aici America și Europa reprezintă două versiuni ale spațiului exilului. Pentru Fidelman, ideea de „acasă” se structurează într-un teritoriu imaginar, construit mai ales din amintiri ale trecutului. Fidelman renunță la America pentru Europa, încercându-și norocul în artă (mai întâi încearcă critica de artă, apoi imitațiile și falsurile) și toate aceste tribulații ale sale se constituie într-o strălucită comedie. Așa cum constata un comentator al lui Malamud: „nici un scriitor american care recurge la tema arhetipală a americanului care călătorește în Europa, visând să devină artist, nu poate evita comedia.”<sup>16</sup>

Romanul lui Malamud ar putea fi privit ca o continuare în registru ironic a *Americanului* lui Henry James. Fidelman este o variantă degradată a unui Newman care își etala la Paris concepțiile grosiere despre artă, devenind un *Oldman* în Italia unde speră ca incapacitatea sa artistică să se transforme în talent. Newman se mărginea să cumpere, Fidelman vrea să creeze. Europa nu mai este neapărat, ca în romanul lui James, o imagine a realității monstruoase, un loc al viciului, iar personajul o combinație de inocență și ignoranță. Fidelman însuși este un „monstruos” erou cameleonic, care poate fi ignorant dar în nici un caz inocent.

Porțiunea de drum pe care o are de străbătut personajul în acest roman este una labirintică – aproape fiecare capitol se petrece într-un alt oraș italian, cuprinzând trimiteri subtile la mari pictori europeni: „Fidelman joacă în același timp și rolul lui Isus și pe cel al lui Iuda, trădat și trădător până la ultima trădare care reprezintă salvarea.”<sup>17</sup>

Punctul din care pleacă Fidelman este Roma și prima aventură de care se leagă soarta eroului (un personaj comic și un picaro desăvârșit în același timp) este încercarea de a scrie un studiu critic despre Giotto. Simbolurile care abundă în acest prim capitol (intitulat într-un mod cât se poate de ironic „Ultimul mohican”) sunt și ele cât se poate de clare: Fidelman încearcă să se identifice cu Sfântul Francisc – o încercare absolut grotescă dacă ne gândim la incidentul cu evreul Susskind, moment în care Fidelman ar fi putut să-și dovedească mila (absența acesteia se pare că e un păcat capital în cazul tuturor personajelor lui Malamud). Acest simbol al Milei va predomina de-a lungul întregului roman, până când personajul va realiza că nu e capabil să „învețe” așa ceva. Cel care îi arată milă este Susskind care, arzându-i capitolul despre Giotto, se străduiește să-l facă să înțeleagă că ceea ce face el nu are nici o legătură cu arta ci mai degrabă cu comerțul.

Cel de-al doilea popas al lui Fidelman se petrece tot la Roma: acum, pentru că a ratat Mila, i se oferă alternativa Iubirii (în plan concret reprezentată de pictorița Annamaria Olivino). Eroul ar trebui mai întâi să învețe Umiliința (de aici și aluziile la Rembrandt – *Portretul unui rabin* –; ratând Mila creștină i se oferă Umiliința ebraică, reprezentată printr-o altă „variantă” a lui Susskind).

De aici Fidelman ajunge la Milano unde este obligat de o bandă de hoți să realizeze o copie după *Venus din Urbino* de Tițian. După ce a ratat iubirea pământescă, Fidelman ratează evident și Iubirea superioară, Frumusețea Pură. El preferă să-și fure propria „operă” (copie vulgară, imperfectă) decât să rămână cu originalul. Acesta nu poate accede la Frumusețe, nu o poate reproduce, nu o poate interpreta și nici măcar nu dorește s-o păstreze pentru sine.

Al patrulea „culoar labirintic” în care pătrunde personajul este cel reprezentat de Florența unde ne-am fi așteptat să întâlnim aluzii la Botticelli, nicidecum la Picasso. Această „răzbunare a unui proxenet” ne revelează un Fidelman incapabil de a-și traduce nu numai Iubirea pură dar nici măcar Iubirea „Deformată”, văzută din perspectivă cubistă. Dacă Fidelman nu e în nici un caz capabil să perceapă Liniștea divină din *Nașterea Venerei* de Botticelli, cu atât mai puțin înțelege Tortura *Femeii care plânge* a lui Picasso (pentru Fidelman aceasta devine un „Portret al unei târfe tinere”, ratat și acesta, degenerând treptat în kitsch-ul Madonelor de lemn pe care le vinde pe stradă).

La Neapole, lui Fidelman i se mai dă o șansă: Modigliani. „Lecția” pe care ar trebui să și-o însușească aici este cea a Omului (Modigliani nu a pictat decât nuduri sau portrete). Intitulat sugestiv „Portrete ale artistului”, în acest capitol putem depista și influența fluxului conștiinței a lui Joyce (chiar titlul este o aluzie la *Portet al artistului în tinerețe*). Ca și Stephen Dedalus, Fidelman năzuiește și el către înnoire,

încearcă „să zboare” din labirint (și va reuși în final, întoarcerea în America reprezentând o ieșire din labirint). Într-un fel, Fidelman, neînțelegând arta, va înțelege totuși suferința și jertfele ce se cer artistului și, pentru el, suprema jertfă va fi chiar renunțarea la arta la care aspira și întoarcerea spre oameni.

Episodul final al călătoriei inițiatice a personajului are ca decor Venetia – aluzie clară la *Cristos mergând pe apă* a lui Tintoretto –, de fapt o închidere a cerului și o sinteză a tuturor „darurilor” care i s-au oferit lui Fidelman până acum și pe care el nu a știut să le primească; imaginea christică, cuprinzând în ea și Mila, și Umilița, și Frumusețea, și Tortura dar, mai presus de toate, Omul, va fi în sfârșit înțeleasă de erou în felul său propriu, simplu și nepretențios – Fidelman va crea, cu puterile sale artistice modeste, un vas de sticlă perfect, va cunoaște dragostea (nu una pură, ci una homosexuală) și se va întoarce în America unde, în spirit whitmanian, „a lucrat ca meșter sticlar și a iubit bărbați și femei deopotrivă”<sup>18</sup>.

O structură labirintică similară celei pe care o parcurge Fidelman o întâlnim și în povestirea „Domnița lacului” unde personajul, călătorind din America în Italia, ratează experiența iubirii tocmai din cauză că nu a ajuns să-și definească propria identitate. Isabella este tocmai imaginea Eului lui Henry Levin (care își schimbă numele în Freeman), „evreitatea” pe care acesta nu o înțelege și la care renunță, nedându-și seama că în același timp pierde și iubirea:

„Freeman o sărută cu gingășie; ea nu se împotrivi, apoi îl sărută și dânsa ușor.

– Cu bine, îi șopti ea.

– De ce «cu bine»? clătină el tandru din cap. Am venit să-ți cer mâna.

Ea îl privi cu ochi umezi, scânteietori, apoi îi puse cu blândețe inevitabila întrebare:

– Ești evreu?

De ce s-o mint, își spuse el; va fi a mea dacă doresc. Totuși gândul că o va pierde în ultimul moment îi dădu frisoane. Vorbi cu inima cât un purice.

– De ce să-ți spun mereu că întrebarea asta n-are nici o noimă?

– Ți-o pun pentru că sper să fii evreu.

Isabella își deschise încet bluza. Freeman era uluit, cu toate că nu-i bănuise intenția. Când dânsa își dezgoli pieptul el ar fi vrut să plângă de dragul frumuseții sânilor ei...văzu îngrozit, imprimat în carnea ei, liniile albăstrii, acum deformate, ale unor cifre tatuate cândva...[...]

Freeman o căută zadarnic strigând-o încet pe nume, prin ceața învăluitoare ce urcă dinspre lac și nu îmbrățișă decât piatra bătută de lună.<sup>19</sup>

Neînțelegerea importanței propriei identități etnice o vom întâlni și în următoarea „încercare” a eroului lui Malamud, cea de a se integra în cadrul unui alt grup etnic minoritar al Americii, acela al negrilor.

În *Chiriașii*, Malamud abordează două teme deosebit de interesante: în primul rând, cea a scriitorului (un tip de personaj care îi este mai degrabă caracteristic lui Philip Roth decât lui Malamud) și mai apoi tema întâlnirii dintre două lumi diferite dar care au în comun faptul că se situează oarecum în afara societății americane: lumea evreiască și lumea oamenilor de culoare. Așa cum afirmă Ihab Hassan, „sinele este în retragere în întreaga literatură modernă; și omul marginal sau omul subteran, sfântul picaresc sau schlemiehl-ul reprezintă toți simptomele aceleiași dileme.”<sup>20</sup>

Este o lume citadină dar lipsită de animație și strălucire, orașul este reprezentat aici de periferie. Acțiunea romanului se petrece într-o clădire părăsită, care urmează a fi demolată dar de unde scriitorul evreu Harry Lesser nu vrea să plece pînă nu-și termină romanul început. Pentru Harry „căminul este acolo unde dacă ajungi n-o să fii omorât; dacă ești omorât, nu-i cămin.”<sup>21</sup> Problema aceasta începe să și-o pună atunci când își dă seama că în casă există un intrus: negrul Willie Spearmint, care este și el scriitor. Apropierea între cei doi este dificilă, dar nu imposibilă; în mod ciudat, Harry începe să-l considere pe cel care i-a invadat intimitatea mai mult un virtual prieten decât un dușman. În Willie, Harry vede reflectată propria sa imagine: e, ca și el, un scriitor care caută singurătatea pentru a-și putea definitiva opera începută. Dar acest lucru mai mult îi diferențiază decât îi apropie: Harry ar putea să scrie oriunde, numai că nu vrea, pe când Willie nici măcar nu are un loc unde să poată fi singur; Harry scrie despre dragoste (sau cel puțin așa crede), pe când Willie scrie despre ură și răzbunare. Pentru a se putea apropia de acesta, Harry Lesser încearcă să-l înțeleagă, să-l ajute, dar acest lucru nu face decât să-l aducă pe Willie la paroxism, ura lui ajungând adesea și la antisemitism: îi place să-l jignească pe Harry, să-l chinuie dar, în același timp, îl asaltează pe acesta cu întrebări despre cum ar trebui să scrie: „eu scriu ca un negru pentru

că sunt negru și ceea ce vreau să spun înseamnă ceva diferit pentru negri decât pentru albi, dacă te-ai prins. Noi *gândim* diferit de voi, Lesser. Noi *facem* lucruri diferite și *suntem* diferiți, și scriem *diferit*.”<sup>22</sup>

Lumea „din afară”, reprezentată de Levenspiel, proprietarul clădirii, nu face decât ca starea de tensiune din interior să crească. Pentru Harry, lumea exterioară nu înseamnă nimic bun. Willie se descurcă perfect în lumea lui Harry dar reciproca nu mai e valabilă.

Harry Lesser este genul de personaj caracteristic prozei lui Malamud: timid, închis în sine, dorind să comunice cu „lumea de dincolo de el” dar nereușind, câteodată răzvrătit dar o răzvrătire care nu poate duce decât cel mult la experiență de viață, care îl învață pe erou „ce nu trebuie să facă”.

Harry și Willie sunt două tipuri aflate în antiteză: violența primului nu este decât una interioară și care nu izbucnește decât în final în bătălia furibundă cu Willie Spearmint, pe când acesta este construit de la bun început pe principiile violenței, are nevoie de ea pentru a-și putea construi propria lume. Proza lui nu vorbește despre „dragoste” (cum încearcă, timid și nesigur, Harry să-și definească scriitura), ci despre ură, crimă, violență, Black Power.

Sunt două personaje distincte care vin dintr-un univers al intoleranței, dar pentru fiecare acest univers este diferit. Agresiunea lumii din afară nu-l atinge pe Harry, scriitorul care nu trăiește decât pentru a da viață talentului lui, decât prin intruziuni: negrul violent care îi cere ajutorul și, în același timp, îl respinge, dovedindu-se astfel mult mai puternic decât el și decât lumea înconjurătoare; Levenspiel, dușmanul personal al lui Harry (și nu al lui Willie, cum ar fi fost mult mai plauzibil) care, deși face parte din același grup social, nu are o relație de înțelegere și solidaritate cu acesta ci dimpotrivă.

Harry pare la început sigur pe el, dar nu e; ceea ce Willie-scriitorul vrea să realizeze ne pare inițial un lucru extrem de îndepărtat dar va reuși, smulgând practic de la scriitorul alb energia și talentul de care are nevoie, își va construi propria lume neagră pe „ruinele” celeilalte. Finalul romanului este o lecție clară despre modul în care fiecare ar fi trebuit să-și înțeleagă identitatea: „Ura izbucnește, devastatoare, cei doi își distrug manuscrisele și, în cele din urmă, seucid unul pe altul, în vreme ce textul lui Malamud însuși se încheie într-o obsedantă repetiție a unui cuvânt – *mercy*, îndurare.”<sup>23</sup>

Situația inversă o vom regăsi în povestirea „Un înger pe nume Levine”, unde croitorul evreu Manishevitz, după o viață de grele lovituri și umilințe, este salvat de Divinitate prin intermediul îngerului Alexander Levine, care trebuie să dea o „probă” pentru a-și câștiga aripile. Normal, îngerul păzitor al unui evreu nu putea fi decât tot un evreu, numai că acesta e negru.

Mai mult decât în „Portretele lui Fidelman”, unde predomina ironia, aici modul de a concepe lucrurile este comic de-a binelea (dar e o comedie într-un fel tristă, asemănătoare cu cea din romanele lui Shalom Alechem); e, așa cum observa și Sidney Richman, “același fel de comedie care a reprezentat modul principal evreiesc de acomodare la inumanitatea lumii.”<sup>24</sup> Aici nenorocul personajului, ratarea sunt descrise mai degrabă într-un mod senin – nici măcar atunci când Divinitatea îi răspunde la chemări Manishevitz nu crede: „Croitorul nu se putea elibera de senzația că e victima unei glume proaste. Așa arată un înger evreu? se întrebă el. Nu înghit asta.”<sup>25</sup> Cum ar putea crede când până și norocul care i se oferă pare o bătaie de joc: un înger negru, fără aripi, bețiv și afemeiat, care se duce să joace cărți în Harlem. Croitorul își va da seama în final că până și acest lucru e mai bun decât nimic și lumea nu i se va mai părea atât de tragică: el descoperă că „există evrei pretutindeni”, că nu mai e singur, că suferința nu este întotdeauna în zadar.

După încercarea anterioară a eroului din *Chiriașii* de a se adapta la viața americană și de a-și găsi identitatea spirituală prin contactul cu un alt grup minoritar, personajul din *Viețile lui Dubin* va avea o tentativă și mai puternică de „adaptare”, de data aceasta ghidându-se nu după modele periferice ci chiar după o variantă a visului american de secol XIX: Thoreau.

În persoana lui Dubin găsim un Harry Lesser îmbătrânit, ratat, care nu a reușit să-și trăiască propria viață decât rescriind viețile altora. Eroul lui Malamud se lovește aici de încă un obstacol: alienarea. Acum, el e străin și de lume, și de sine. Opțiunea pe care o face, încercând să se identifice cu un erou din trecut, Thoreau, este cea mai greșită opțiune pe care o poate face un personaj. În acest mod el nu numai că nu-și poate dobândi o nouă identitate dar pierde și rămășițele celei vechi. Oricum, de bine, de rău, Dubin reușise să-și construiască un spațiu în care, chiar dacă era un Nimeni, măcar nu-și dădea seama de acest lucru: Walden-ul lui Dubin este căsătoria. Ani în șir Dubin a avut impresia că iubind-o (sau închipuindu-



și că o iubește) pe soția sa, Kitty, iubește și celebrează lumea naturii. Încercând să se întoarcă la „viață”, prin aceasta înțelegând relația sa cu tânăra Fanny și tentativa de a scrie o monografie a lui D. H. Lawrence, echilibrul precar în care deja se afla viața lui Dubin se sfârșeamă. Walden (care reprezintă atât viața liniștită, casnică a personajului dar, în același timp, este și o imagine a Americii) se va transforma dintr-o pădure îmbietoare într-un tărâm al morții și al nebuniei. Dubin încearcă să aibă o relație profundă cu natura, nebănuind că aceasta, ca o femeie geloasă, îl poate pedepsi crunt. „Dumnezeule, cum mă mai mișca natura. Acum „acel timp e trecut”, așa cum simțise Wordsworth. Acum, pe de-a-ntregul, în diferite moduri, Dubin se uita la peisaj și peisajul, în diferite moduri, se uita la el. Dar în adâncul sufletului său el încă aștepta ceva pe care nu-l putea defini. Dacă îndrăzneai să te uiți, câștigai capacitatea de a vedea. Dubin se plimba în prezența naturii.”<sup>26</sup>

Spre deosebire de ipostazele în care îl vom găsi pe eroul malamudian în următoarele două etape ale căutării lui, situația în care se află Dubin este încă una de „tatonare”: el știe că trebuie să caute ceva, dar nu știe încă precis despre ce este vorba.

Dubin, ca și Arthur Fidelman, știe dar nu înțelege, el are impresia că „simte” natura dar de fapt nu o folosește decât ca pe un material în scrierile sale despre Thoreau, trecând cu vederea „avertismentul” acestuia, care spune că „în cea mai sălbatică dintre naturi, nu se află doar materialul celei mai rafinate vieți și un fel de anticipare a produsului finit, dar deja cel mai mare grad de rafinament care a fost vreodată atins de om.”<sup>27</sup> Dubin, nefiind capabil să ajungă să înțeleagă acest rafinament, deși l-a avut în fața ochilor toată viața, va prefera unui „studiu al naturii” un „studiu analitic al depravării sexuale”: îl va înlocui pe Thoreau cu D. H. Lawrence și pe Kitty cu Fanny și, la un nivel mai profund, va schimba America (Thoreau) pentru Europa (D.H. Lawrence).

Dubin va fi avertizat că gestul lui nu-i poate aduce nimic bun. Ratând prima oară din cauza inerției, a incapacității de a înțelege, personajul va rata și a doua oară pentru că va face ceea ce nu trebuie, va acționa având impresia că înțelege: „O față spectrală străluci ca flacăra unei lumânări; ca de ceară, cu o barbă roșie, cu ochi albaștri de gheață, respingători și infuriați, blestema cu o voce pițigăiată și agitată: măi evreule cu față de șobolan, nu mă cunoști tu pe mine – așa cum este Christos cel născut întru Spirit, Cuvânt, Om, Bărbat. Minte ta evreiască este în conflict cu Principiul Masculin activ. Îndrăznești să trăiești altfel decât ar fi *trebuit* să trăiască un bărbat. Sexul, pentru tine, e ceva funcțional, e echivalent cu a-ți face nevoile. Te temi de impulsurile primare. Munca, cea care ar fi trebuit să fie o extensie a conștiinței umane, o deformezi până la sfârșitul întregii existențe. Scrii niște vieți mizerabile pentru că te temi că tu n-ai nici o viață de trăit. Neputința ta e ura de sine evreiască. Te detest și mi-e silă de tine! Vierme! Câine!”<sup>28</sup>

Avertismentul (care e în același timp și o caracterizare a lui Dubin), amuzant dar și fioros, îi va da un impuls acestui personaj de a-și continua căutarea.

Dacă în cazul lui Dubin căutarea Graalului îi vântura prin fața ochilor perspectiva unui potir plin de venin și de mizerii și că acesta e lucrul de care ar fi trebuit să se ferească cel mai tare, următoarele două etape pe care le parcurge eroul reprezintă două „soluții”, două „capete de drum” ale aventurii sale. Una este adevărata ieșire din Labirint (reprezentată prin „O nouă viață”), cealaltă este o ieșire falsă, o intrare într-n nou labirint, unde eroul nu va mai fi „fugărit” de un singur Minotaur, ci de o infinitate de Minotauri („Talent înăscut”).

În *O nouă viață* eroul, Seymour Levin, la fel ca Roy Hobbs și Frank Alpine, este o imagine a schlimazel-ului, a „netotului” care intră în bucluc încercând să îmbunătățească lucrurile mai degrabă decât un schlemiehl, victimă pasivă a evenimentelor. Apare și aici un conflict foarte clar între Lume și Eul individului. Levin luptă împotriva unei existențe neautentice, se opune permanent pericolului de a fi „înghițit” de lumea înconjurătoare.

Eroul problematic proiectat în lume, Levin încearcă să se adapteze în limitele acestui teritoriu instabil care, la început, este indiferent la existența acestui intrus dar care, mai târziu, își va manifesta din plin ostilitatea.

Fiul ununi hoț care moare în închisoare și al unei mame nebune care se sinucide, Levin, traumatizat de o copilărie nefericită și chinuit de o nevăastă insuportabilă, a încercat, timp de doi ani, să uite umilințele prin care trecuse, devenind alcoolic. Dar, la un moment dat, statutul lui se schimbă – Levin încearcă să-și construiască „o nouă viață”, pentru că realizează faptul că respingerea lumii nu reprezintă o soluție pentru

el: trebuie să recupereze acest sentiment de a se afla „în lume”, trebuie să învețe să facă alegeri într-un mod responsabil pentru că aceasta este singura metodă prin care se poate institui o relație normală între el și ceilalți. Levin se află într-o continuă aventură a căutării identității: trebuie să afle în primul rând cine este el cu adevărat și apoi să descopere modul în care viața sa poate căpăta un rost. Dar alegerea unei noi vieți nu înseamnă abandonarea sa totală în „ghearele” lumii. Ca și în cazul lui Augie March, celelalte personaje (care, cu excepția lui Pauline și a lui Gilley, sunt caricaturale și stereotipe) reprezintă o parte integrantă a decorului alegoric al „căutării” lui Levin: aceasta este dovada că singura bază de la care poate începe definirea ontologică a omului este comuniunea lui cu Ceilalți.

În ceea ce privește soarta lui Levin, este perfect valabilă afirmația lui Tony Tanner că „personajele lui Malamud află foarte curând că sunt amestecate într-un spațiu compromis care oferă o gamă largă de frustrări aspirațiilor personale.”<sup>29</sup>

O atitudine autentică față de lume nu este respingerea totală cât, mai degrabă, luarea Celuilalt în considerare și, în același timp, opoziția continuă față de el.

Dar lumea va încerca să-l asimileze pe Levin de la bun început: mediul academic al Cascadiei nu este un mediu favorabil pentru dezvoltarea Ego-ului autentic al lui Levin. Idealismul său va fi rănit de materialitatea lumii, de lipsa de liberalism a colegilor și studenților săi, de lipsa de cultură și, mai ales, de lipsa de idei.

Ca și Augie, Levin este asaltat de tot felul de personaje care îi propun diverse roluri, încercând să-și impună propriile modele pentru a preveni posibilitatea eroului de a-și construi propria lui identitate. Unul dintre acești „atributori de roluri”, foarte periculos, este profesorul Orville Fairchild, întruchipare a rutinei, a unei imagini înșelătoare a unei lumi care pare perfectă dar care, în realitate, se înecă în nemișcare și în plictiseală, în apele unei „morți spirituale”. Vorbind despre Cascadia College, el îi spune lui Levin: „Acesta este un loc bun să-ți începi cariera de profesor, și, dacă ești genul nostru, este un loc bun să rămâi. Nu avem pretenția de a fi mai mult decât un colegiu de stat tipic american. Atmosfera e relaxată. Nu există ideea de „publică sau pieri” atârând deasupra capetelor tuturor. N-avem genii pe-aici care să te facă să te simți prost. Viața e pașnică aici – oamenii merită acest lucru după tot ce-am avut de îndurat în decursul ultimei generații –, nu cerem mai mult decât ca omul să-și facă conștiincios treaba – partea lui din ea. Ceea ce nu vrem prin preajmă sunt oameni care să facă probleme.”<sup>30</sup> Ceea ce se așteaptă de la Levin este să se integreze în acest spațiu public construit de ceilalți, de majoritate: el nu trebuie să fie „o persoană care să facă probleme”, un alt rebel ca Leo Duffy, ci doar o unealtă anonimă a „comunității”.

Relația lui Levin cu personajele feminine este de asemenea un instrument foarte periculos de care se folosește pentru a-și găsi modul de ființare autentic. Pauline va încerca (și va reuși) să-l substituie pe Gerald cu Levin și astfel ieșirea din labirint a personajului va fi una adevărată – dar va plăti un preț mult prea mare pentru ea (Levin se va alege cu „o nouă viață”, va găsi potirul Graalului, dar nu este sigur că aceasta este cea mai bună soluție pentru el). Totuși, putem considera că Pauline reprezintă antiteza lui Avis Fliss (care ar putea fi cealaltă opțiune a lui Levin, una fatală, dar care nu este), încarnare a amenințării Lumii: este cel mai clar simbol al tentației și al dezastrului în roman (ilustrat mai ales prin semne ale decăderii trupești. Imaginea „sânului bolnav”, un leit-motiv pe care-l întâlnim numai în aceste două „romane – capăt de drum” ale lui Malamud; găsim acest simbol și în cazul lui Memo Paris din *Talent înăscut* – un semn extrem de clar al pericolului de moarte în care se află eroul care nu este capabil să se elibereze din această capcană).

De asemenea, și erotismul copleșitor (reprezentat de Nadalee Hammestead) este un alt pericol de care Levin, ca și Dubin, trebuie să se ferească: instinctele animalice sunt capabile să distrugă autenticitatea Eului.

Greșeala pe care o va face eroul în finalul romanului este că, după ce-și obține statutul de mensch, sfârșește povestea devenirii sale într-un mod cât se poate de banal, crezând că a descoperit ce înseamnă dragostea adevărată. „Îndoielile sale erau cărămizile unei închisori fără ferestre în care se afla el, vocea lui Gilley zumzăia neconținut, spunându-i care sunt motivele pentru care trebuie să renunțe. Fiecare motiv era parte a acestei structuri. Închisoarea era el însuși, edificiu imperfect al ratărilor, fiecare închizând-o ermetic pe cea de dinainte. Își ratase cele mai mărețe planuri, cine putea să spună că nu va rata și cu ea? E

posibil ca aceasta să se fi întâmplat deja și să-și ia tălpășița în întuneric într-o zi, când ea e încă în pat. Doar dacă adevărata închisoare nu înseamnă cumva s-o ștergă definitiv de pe listă. Ar fi arătat ca un om liber dar oricine s-ar fi uitat în ochii săi ar fi văzut liniile unui perete de cărămizi.”<sup>31</sup>

Prim roman în aranjarea cronologică a operelor lui Malamud dar ultimul în ordinea etapelor pe care le are de parcurs eroul, *Talent înăscut* ne duce de-a dreptul în mijlocul visului american al secolului XX – „o ironie a «noii mitologii» create de pasionații baseballului în jurul jucătorilor preferați.”<sup>32</sup>

Roy Hobbs, eroul acestui roman, se află, de fapt, la capătul drumului unde are impresia că va fi așteptat de marea izbândă a vieții sale (nimic din structura eroului nu ne indică la început că acesta este în realitate perfectă alegorie a ratării din romanele lui Malamud). Nu trebuie să uităm faptul că, în afară de Roy Hobbs, toate celelalte personaje ale lui Malamud sau acced la o identitate sau o resping. Roy Hobbs este lipsit de o identitate etnică, e singurul personaj care nu are nici o legătură cu iudaismul (și nici nu-și pune vreodată această problemă), conferindu-i-se în schimb o pseudo-identitate (aceea de vedetă de baseball) și chiar o identitate mitică (Percival plecând în căutarea Graalului).<sup>33</sup> Chiar și numele eroului ne dă indicii în acest sens (și nu numai semnificația numelui lui ci și ale celorlalte personaje). „Roy” este un simbol pentru „rege” pe când „Hobbs” are un sens contrar: ar putea fi apropiat de englezescul “hobler”, care înseamnă „cârpaci, nepriceput”. O altă apropiere pe care o fac criticii este cea de personajul Hob din teatrul Renașterii (un fel de Robin Goodfellow, care este nelalocul lui în lumea modernă a orașului).

Firul epic al romanului nu interesează foarte mult în acest context, cu excepția a trei momente care punctează practic întreaga carieră a acestui erou, precum și imposibilitatea acestuia de a-și câștiga acele caracteristici care îl pot face să devină o individualitate pe plan spiritual. Primul moment relevant în evoluția sa personală, în care șansele de recuperare a identității încep deja să scadă, este uciderea lui Bump Bailey, fosta vedetă a echipei The Knights, care se petrece din cauza unui accident provocat de Roy. Este o moarte simbolică, trebuind să precizăm faptul că acest element este absolut indispensabil în opera lui Malamud în general – echivalând cu uciderea imaginară a Țarului din *Cârpaciul* –, o distrugere a unui model spiritual renegat. Acesta îi va lua practic locul și în viața de zi cu zi atunci când devine iubitul lui Memo Paris, fosta amantă a lui Bailey, un personaj malefic care îl va duce la pierzanie pe erou. Găsim aici un indiciu sigur al faptului că Roy va împărtăși soarta victimei sale.

Memo Paris, alt nume simbolic, care sugerează tentația exercitată de Afrodita asupra lui Paris și poate și tentația Europei asupra americanului, îl înlocuiește pe Bailey cu Hobbs (aceeași situație ca și în cazul lui Levin și Pauline), numai că aici Memo este atât Pauline cât și Avis Fliss. Iris Lemon (numele simbolizează viața, floare și fruct totodată) care ar reprezenta salvarea lui Roy nu reușește să-l facă pe acesta să-și uite propria condiție de muritor și astfel, încă o dată, Roy ratează.

Drumul simbolic al eroului se va încheia atunci când Wonderboy, bătă de baseball și sabie de cavaler în același timp, se va rupe în două, reprezentând o distrugere simbolică a visului american, a Graalului, care se dovedește a nu fi decât fum și iluzie: „Când s-a făcut noapte, a târât cele două jumătăți ale bătei în terenul din dreapta și, cu briceagul, a tăiat în gazon un șanț lung și drept, aruncând afară pământul. Cu mâinile goale a adâncit mormântul în pământul uscat și a bătătorit tare marginile. Apoi a pus bâta ruptă înăuntru. Neputând suporta vederea celor două bucăți, le-a scos și a încercat să le preseze laolaltă în speranța că se vor lipi, dar crăpătura era netedă, ca și cum bâta și-ar fi înrâurit propria sfărâmare și cele două părți nu ar fi stat laolaltă. Roy își dezlegă șireturile de la pantofi și înfășură unul în jurul mânerului zvelt al bătei iar pe celălalt îl legă în jurul părții cu care lovea, așa că, exceptând șireturile înnodate și crăpătura pe care el o știa acolo, arăta ca o bătă întreagă. Acesta a fost modul în care a îngropat-o, sperând că va prinde rădăcini și va deveni copac. A presărat înapoi pământul, bătătorindu-l cu atenție și a pus altă iarbă deasupra. A călcat pe ea cu picioarele încălțate numai în șosete și, după ce i-a mai dat o dată târcoale îndelung, a plecat de pe teren.”<sup>34</sup>

Funcțiunea simbolică a eroului malamudian devine astfel clară, Hobbs însumând cele două caracteristici principale ale acestuia: inocența și pierderea acesteia în încercarea de a se defini, de a doborânda o identitate. Lipsa acesteia și, după parcurgerea tuturor etapelor, imposibilitatea de a o și-o însuși duc la eșecul definitiv al acestui erou. Recuperator în primul rând al unei identități etnice, Malamud va deconstrui „visul american” făcând din personajul său dintr-un „talent înăscut” o alegorie a distrugerii Eului interior al persoanei, incapacitatea de a interpreta și de a integra trecutul în experiența prezentă fiind

definitorii. În acest prim roman se vor regăsi nu numai temele, ci și majoritatea caracteristicilor esențiale ale scrierilor sale: deși pare un roman realist, având ca temă viața unui jucător de baseball, *Talent înăscut* reprezintă mult mai mult decât atât. Este o intrare a minorității în majoritate, o pierdere a trăsăturilor ce au capacitatea de a conferi acea încărcătură de unicitate individului. Făcând apel la un mit american ce a jucat un rol extraordinar în imaginația populară, cel al baseballului, Malamud va face implicit o critică a curentului asimilaționist, atât de des ilustrat în scrierile autorilor evrei americani de la începutul secolului: personajul nu se va întoarce spre sine însuși, nu se va regăsi și nu se va defini, în ciuda avantajelor cu care acesta pornește la drum, ci se va separa total de sine pentru a se întoarce în punctul de unde a pornit, respectiv în totala anonimitate. Nu are nici o importanță faptul că Hobbs nu este definit în roman ca personaj evreu deoarece pentru acest autor iudaismul, echivalând cu regăsirea propriei personalități, este în fapt o căutare eternă (începutul acesteia fiind reprezentată de figura lui Iakov Bok) și nu stabilitatea, eroismul procurat prin aprobarea Celorlalți (imaginea sfârșitului de drum, al eșecului lui Roy Hobbs).

Evident, acestea sunt doar două dintre ipostazele – extreme – în care poate fi observat personajul lui Malamud; de-a lungul scrierilor sale acesta va trece prin nenumărate etape intermediare iar „istoria” sa se va nuanța, scopul principal rămânând însă întotdeauna recuperarea identității). Nu întotdeauna eroul pleacă la drum cu acea identitate evreiască bine stabilită cum se întâmplă cu Iakov Bok: se poate întâmpla ca acesta să nu aibă o identitate și să o caute (cazul lui Frank Alpine din *Băiatul de prăvălie*), să o găsească (în persoana lui Morris Bober) și să și-o însușească. Situațiile sunt extrem de diverse, contând de multe ori planul social cu care interacționează personajul; de exemplu, în *Portretele lui Fidelman* eroul va deveni un fel de imagine modernă a Jidovului Rătăcitor, cu o identitate instabilă, aflat pe un teritoriu nesigur, aici apărând antiteza dintre Europa și America, personajul definindu-și identitatea tocmai în cadrul acestei nesiguranțe de a-și formula o opțiune precisă sau în *Chiriașii*, unde Harry Lesser are acum o identitate etnică și una spirituală, lipsindu-i însă o identitate socială certă și având tendințe extrem de ciudate de asimilare în cadrul grupului minoritar afro-american.

Pendulând între conceptul de asimilare și cel de recuperare a identității etnice și punând în balanță preocupările majore ale scriitorului evreu american din cea de-a doua jumătate a secolului XX, Bernard Malamud își va trimite eroul într-o călătorie inițiativă extrem de complicată, interesând maniera în care acesta se relaționează atât cu conceptul de minoritate cât și cu cel de majoritate, personajele sale fiind obligate să străbată un drum întortocheat prin labirint și adesea fiind în căutarea unei himere – cea reprezentată de propriul Eu, aflat într-o permanentă fluctuație.

După acest eșec al lui Roy, definitiv, epilogul lui Malamud, reprezentat de ultimul său roman, „Mila lui Dumnezeu”, e un fel de recviem pentru Personajul său – un sumbru amestec de simboluri apocaliptice și de episoade comice – povestea sfârșitului lumii.<sup>35</sup>

Așa se sfârșește călătoria inițiativă a eroului lui Malamud, drum întortocheat prin labirint în căutarea unei himere; chiar și atunci când are impresia că a găsit ceea ce căuta, acest Ceva îi scapă printre degete și el redevine un Nimeni într-o „țară a nimănu”. Chiar dacă nu întotdeauna eroul este slab sau nu știe să interpreteze semnele care îi ies în cale și reușește să găsească drumul care să îl scoată afară din labirint luând cu el și Graalul pe care l-a căutat o viață întreagă nu este sigur că această ieșire este cea adevărată, fiind posibil să nimerească într-un alt labirint din care să nu mai poată ieși niciodată, după cum nu este sigură nici autenticitatea Potirului (care poate lua orice formă, de la un vas de sticlă până la un mormânt) și nici conținutul acestuia: în el se poate regăsi pe sine, identitatea pierdută, Nimicul, Ura, ratarea dar, foarte rar, și Adevărul Vieții.

## NOTE

1. Anton Celaru – Prezentare în: Bernard Malamud, *Butoiașul vrăjit și alte povestiri*. Traducere de Anton Celaru. București, Editura Hasefer, 1998, coperta a IV-a.
2. Israel Shenker, *For Malamud, It's Story*. *The New York Times*, 3, 1971.
3. Tony Tanner, *op. cit.*, p. 333-334.
4. Id. ib.
5. Bernard Malamud, *Cârpaciul*. Traducere și note de Antoaneta Ralian. București, Editura Univers, 1998, p. 53.
6. apud Roger Scruton, *Spinoza*. București, Editura Humanitas, 1996, p. 99-100.
7. Bernard Malamud, *op. cit.*, p. 271.
8. Denis Rosenfeld, *Du mal. Essai pour introduire en philosophie le concept de mal*. Paris, Aubier, 1989, p. 41.
9. Pierre Brodin, *op. cit.*, p. 91.
10. Bernard Malamud, *The Assistant*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966, p. 123-124.
11. Bernard Malamud, *op. cit.*, p. 125.
12. Jonathan Baumbach. *The Landscape of Nightmare. Studies in the Contemporary American Novel*. New York University Press, 1965, p. 111.
13. apud Tony Hilfer, *op. cit.*, p. 77.
14. Jonathan Baumbach, *op. cit.*, p. 121.
15. În original, "eagles, vultures, and hawks". Desemnarea antisemiților din lumea păsărilor prin intermediul acestor trei cuvinte ar putea avea un înțeles mai profund decât simplul fapt că sunt trei păsări de pradă (și, prin urmare, „criminale”): de exemplu, expresia "to fly with the eagle" care înseamnă „a ține discursuri naționaliste, sforăitoare” ar putea fi o aluzie la rolul pe care acest tip de discurs l-a avut în general în istorie în declanșarea pogromurilor; sensurile figurate ale lui "vulture" și "hawk" sunt cele de „hrăpăreț, lacom” – o dublă aluzie atât la lumea din care vine Schwartz cât și la cea în care își caută refugiul – nici printre păsări dar nici printre oameni nu e loc pentru o biată „pasăre-evreu” pentru că lumea nu știe să dăruiască nici măcar o firimitură de pâine, preferând s-o înghită cu lăcomie. (Vezi *Dicționarul englez-român*, București, Editura Academiei, 1974.)
16. apud Dan Grigorescu, Postfață la *Portretele lui Fidelman. O expoziție*. București, Editura Univers, 1999, p. 180.
17. Donald Heiney, *op. cit.*, p. 226.
18. Bernard Malamud, *Portretele lui Fidelman*. O expoziție. Traducere de Alexandra Vasilescu. Postfață de Dan Grigorescu. București, Editura Univers, 1999, p. 174.
19. Bernard Malamud, *Butoiașul vrăjit și alte povestiri*. Traducere de Anton Celaru. București, Editura Hasefer, 1998, p. 138.
20. apud Sidney Richman, *Bernard Malamud*. New Haven / Conn., College University Press, 1966, p. 23.
21. Bernard Malamud, *The Tenants*. Suffolk, Penguin Books Ltd., 1979, p. 25.
22. Bernard Malamud, *op. cit.*, p. 66.
23. Dan Grigorescu, *Romanul american al secolului XX*. București, Editura Saeculum I.O., 1999, p. 235.
24. Sidney Richman, *op. cit.*, p. 27.
25. Bernard Malamud, *Butoiașul vrăjit și alte povestiri*. Traducere de Anton Celaru. București, Editura Hasefer, 1998, p. 51.
26. Bernard Malamud, *Dubin's Lives*. New York, Farrar, Straus, Giroux, 1979, p. 10.
27. apud Theodore Dreiser, *Living Thoughts of Thoreau*. New York, A Premier Book, Fawcett Publications, Inc., p. 43.
28. Bernard Malamud, *op. cit.*, p. 318-319.
29. Tony Tanner, *op. cit.*, p. 322.
30. Bernard Malamud, *A New Life*. New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1961, p. 37.
31. Bernard Malamud, *op. cit.*, p. 362.
32. Dan Grigorescu, *Literatura americană. Dicționar cronologic*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 530.
33. Chiar și titlul romanului, *The Natural*, face o aluzie ironică la adevărata natură a lui Roy Hobbs: acest cuvânt este termenul medieval pentru „netot”, mai ales cu sensul de „inocent neînvățat cu lumea” (apud *Dictionary of Literary Biography*. Detroit, A Bruccoli Clark Book, Gale Research Company, 1978, p. 292).
34. Bernard Malamud, *The Natural*. New York, The Noonday Press, 1970, p. 234.
35. Dan Grigorescu, *Romanul american în secolul XX*. București, Editura Saeculum I.O., 1999, p. 236.