

SCRIITORI JAPONEZI ÎN LIMBA ROMÂNĂ: MORI ŌGAI, GÂSCA SĂLBATICĂ [1]

JAPANESE WRITERS IN ROMANIAN: MORI ŌGAI, GÂSCA SĂLBATICĂ („WILD GOOSE”)

Rodica FRENȚIU

Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Facultatea de Litere

Abstract

*Known to the Romanian people only through the historical novels, written towards the end of his creation and life time, Mori Ōgai (1862-1922), one of the great names of modern Japanese literature, has been recently published in Romanian by Humanitas Publishing House with the translation of his latest fictional novel, Wild Goose (Gan, 1911-1915). The current article ("Japanese writers in Romanian: Mori Ōgai, **Wild Goose**") is intended to highlight the outstanding feature which characterizes the novel signed by the Japanese writer, namely the stereoscopic mechanism of the narrative. The metaphor of stereoscope invoked in the last chapter of the text could be regarded as an up-to-date version of the several gesaku (,narratives'), where the Japanese writer explains the fact that he found out the story from one of the characters involved in its content, many years after the actual development of the action. It is probably for the first time that Mori Ōgai speaks of his novel in terms of monogatari (,story'), which proves his indebtedness to tradition rather than to modern Europe, according to his own statements from the youth. It might be as well a warning about not getting too close to the narrative and, at the same time, an announcement of the illusory character of the narrative, similar to that provided by the stereoscope. By his fiction, Mori Ōgai has indeed revolutionised Japanese language and has created the modern novel, which develops a reconstructed configuration of perspectives, thus trying to decentralize modern Japanese literature.*

Key words: *stereoscope, stereoscopic mechanism of the narrative, modern novel*

Cuvinte cheie: *stereoscop, mecanismul stereoscopic al narațiunii, romanul modern*

Copil precoce, Mori Rintarō, intrat în memoria posterității japoneze și mondiale cu numele de Mori Ōgai (1862-1922), îl descifrează la cinci ani pe Confucius, ajungând foarte repede un cunoscător al chinezei clasice. Studiază apoi limba olandeză, iar la vârsta de zece ani pleacă la Tokyo, unde-și dedică câțiva ani învățării limbii germane. Absolvent al Facultății de Medicină din Tokyo, la nouăsprezece ani devine medic și este înrolat în Corpul Medical al Armatei. I se încredințează în același an sarcina de a studia sistemul administrativ medical al Prusiei, iar trei ani mai târziu prezintă Ministerului de Război un document impresionant în douăsprezece volume. Între 1884-1888 studiază medicina la Leipzig și Berlin, ocazie cu care vizitează Franța și Anglia. Revenit în Japonia, este numit profesor la Școala de Medicină militară, o carieră în ascensiune ducându-l, la patruzeci și trei de ani, la ocuparea postului de

Medic Inspector General, cea mai înaltă funcție din ierarhia medicală niponă. În 1917 este numit custode al Muzeului Imperial și director al Bibliotecii Casei Imperiale. Conduce Academia Imperială de Artă și funcționează ca președinte al Comisiei Provizorii a limbii japoneze.

Epoca în care este activ Mori Ōgai începe cu promulgarea Constituției Imperiale din 1889, ce marchează sfârșitul reformei sistemului politic inițiate de Restaurația Meiji (1868-1912). Reforma în domeniile tehnologiei și ale culturii continuă moștenirea culturală a perioadei precedente, shogunatul Tokugawa, aflându-se când în *conflict*, când în *sinteză* cu cultura modernă a Vestului cu care începuse să intre în contact. Mori Ōgai trăiește el însuși această tensiune și încearcă permanent, într-un mod „rafinat”, o combinare a celor două tendințe: păstrarea tradiției și asimilarea influenței occidentale. De la revenirea sa din Europa, un an înainte de adoptarea Constituției, și până în anul morții (1923), o perioadă întinsă pe parcursul a treizeci de ani, Mori Ōgai se arată în mod constant preocupat de toate marile probleme ale culturii japoneze, ajungând să fie considerat drept „o adevărată personificare a epocii sale” [2].

Om energic, exuberant, cu o forță de muncă uriașă, Mori Ōgai a desfășurat, de fapt, o dublă carieră, de medic și scriitor. Anii petrecuți în străinătate au însemnat pentru omul de știință și umanistul japonez nu numai întâlnirea cu valorile unei alte culturi și civilizații, dar și, uimitor, într-un anume fel, *redescoperirea* propriei culturi. Aflat la Munchen, citește în ziarul „Allgemeine Zeitung” din 29 iunie 1886 un articol cu titlul *Land und Leute der japanischen Inselkette* (‘Uzanțele și obiceiurile din Japonia’), semnat de un geolog german pe nume Edmund Naumann, care petrecuse zece ani (1875-1886) în Japonia. Mori Ōgai ripostează (*Die Wahrheit über Japan* ‘Adevărul despre Japonia’) în numărul din 30 decembrie 1886, dar Naumann publică un alt articol, ceea ce-l face pe Mori Ōgai să dea din nou replica (*Noch einmal die Wahrheit über Japan* ‘Din nou adevărul despre Japonia’) la 1 februarie 1887. Potrivit lui Naumann, Japonia era o țară înapoiată, săracă, murdară, năpădită de boli contagioase și obiceiuri barbare, care importa haotic, cu niciun simț de discernământ, obiceiuri și tehnologie occidentale, uitându-și tradiția. Mori Ōgai încearcă prin polemica inițiată să arate o altă față a patriei de origine, dar își dă seama că îi vine, pe alocuri, greu să o facă, cu atât mai mult cu cât el se dedicase, în fapt, studierii științei și culturii occidentale. Realizează atunci că era absolut necesară nu numai o evaluare a tradiției japoneze în contextul mondial, ci și că el însuși nu era încă în măsură să-și asume această încercare, replicile sale, neconvingătoare și nefocalizate, neputând contracara atacurile formulate de către vestici la adresa societății japoneze contemporane. Reține însă argumentele „adversarului” și-și conștientizează propria slăbiciune. Pentru a aduce Japonia în fața lumii nu era suficientă numai o „occidentalizare” pur și simplu a țării, ci și o înțelegere, din interior, din partea japonezilor înșiși, a propriei moșteniri culturale.

Mori Ōgai a încercat pe întreg parcursul vieții sale o conciliere între educația de *bushi* (samurai) confucianistă primită și valorile occidentale cu care intrase în contact în perioada anilor petrecuți în Europa, efort vizibil în toate domeniile profesiilor exercitate: medic, romancier, dramaturg, eseist, ofițer de armată, înalt funcționar, istoric și arhivist. După cum o dovedește și eseul *Teiken Sensei*, omul de știință și umanistul japonez era conștient nu numai de iminenta confruntare a celor doi oponenti, tradiția și modernizarea, pe frontul japonez, cât și de singura soluție posibilă pentru acest conflict: încercarea de armonizare a celor două aparent rivale: „The new Japan is a country in which Eastern culture and Western culture swirl about in a whirlpool together. And some scholars are rooted in Eastern and some in Western culture. But all stand only on one leg. [...] The present era especially requires two-legged scholars. It requires

the cultures of both the East and West and scholars who stand with one leg in each culture. Sincere quiet discussion can be established only if such people come into being. They are the necessary harmonizing elements in the present time.” [3].

Dar Mori Ōgai înțelege curând că menținerea echilibrului pe care îl propovăduia nu era deloc o încercare la îndemână. Simpla tentativă, spre exemplu, de a defini conceptele de „libertate” și „individualism”, termeni trecuți în experiența proprie în perioada petrecută în afara Japoniei, în contextul societății japoneze contemporane se dovedește a fi o acțiune neașteptat de dificilă. Scriitorul japonez, printre ale cărui studii, în timpul perioadei „germane”, se numărau și metafizica, și literatura, și filosofia, ajunsese să considere „percepția libertății și a frumuseții” drept cel mai important *adevăr* pe care Japonia trebuia să-l învețe de la Occident [4], apreciind că „occidentalizarea” fără discernământ a arhipeleagului era în aceeași măsură „irațională” ca renunțarea la orice dezvoltare și legarea, înțeleasă în sens restrâns, de tradiție. De aceea, păstrarea valorilor tradiționale, alături de reconsiderarea celor vestice ca, spre exemplu, înțelegerea conceptelor de „libertate” și „frumusețe”, cu o lungă și înfloritoare tradiție în cultura occidentală, devin pentru Mori Ōgai esențiale. Iar atâta timp cât Japonia nu va înțelege „rădăcinile filosofice” ale progresului occidental, remarcă omul de cultură japonez, „dezvoltarea” ei nu va fi decât o „formă fără fond”. Individualism, universalitate și recunoașterea libertății devin, recunoaște Mori Ōgai, marile *probleme* ale Japoniei contemporane. Într-unul din romanele sale, *Seinen* (‘Tânărul’), un literat pe nume Fuseki, încercând într-o conferință ținută într-un Club al tinerilor să le vorbească acestora despre „gigantul” literaturii din perioada Meiji, Natsume Sōseki (1867-1916), apropie scriitorul japonez de Ibsen în încercarea lui de câștigare a libertății individuale și naționale, în contextul unei societăți puternic ierarhizate și controlate: „... Why was Ibsen trying to discard the rotted bonds of custom? It certainly wasn’t in order to wallow in the mud; it was to acquire freedom.” [5].

Și totuși, amestecul ierarhiei, dorința autorităților de a deține controlul asupra oricărei mișcări intelectuale este încă prea puternic în societatea japoneză, ceea ce îl obligă pe Mori Ōgai, înalt funcționar, om de știință și artist, să-și recunoască, prin intermediul literaturii, masca și rolurile pe care trebuie să le joace. În 1909, în *Yo ga tachiba* (‘Poziția mea’), folosește termenul *teinen* (‘resemnare’) pentru a-și caracteriza atitudinea adoptată ca răspuns la presiunile care se exercitau asupra muncii și vieții sale: „When I try to think of what is a good word to express my attitude, it would be all right to say *teinen*. I live by this attitude not only in the world of literature, but in every direction in this world. Therefore, when people think that I am probably feeling pain, contrary to their expectations, I am indifferent. Of course, the state of *teinen* may be weak-willed. About that, for my part I do not intend to defend myself.” [6]. Fără optimism și fără pesimism, Mori Ōgai se retrage în spatele unei măști pe care și-o construiește cu ajutorul literaturii, amestec, pentru el, de ficțiune și biografie personală. *Mōsō* (‘Amăgiri’), creație autobiografică publicată în 1911, dă mărturie de complexitatea timpului care cere numeroase măști și numeroase roluri: „Studying child, studying student, studying bureaucrat, studying student abroad – they are all roles. I keep wanting to wash this face painted black and red – to step a while from this stage, calmly regard myself, peek at the face of this something behind – but at my back is the lash of the stage director and I continue to perform role upon role. I cannot believe that these roles are what life is. I wonder if something behind might not be real life. But just as I think this something is about to awaken, it drowns and falls asleep again.” [7]. Prin literatură, Mori Ōgai încearcă astfel o altă conciliere: armonizarea metodei de studiu oferite de științele exacte cu latura spirituală și ideală ce caracterizează creația literară.

Mori Ōgai, scriitor, estetician, lingvist și traducător, comparat în Japonia cu Balzac, este recunoscut, în primul rând, ca adevărat creator al „romanului eului” (*watakushi shōsetsu*), inspirat din romanul autobiografic european al secolului al XIX-lea. A scris peste douăzeci de romane, evoluând de la o literatură de inspirație romantică, trecând prin idealism (*risōshugi*), spre un realism obiectiv, care nu exclude intelectualismul, nici capacitatea de motivare psihologică a faptelor personajelor sale. Atitudinea lui Mori Ōgai față de curentul naturalist, asemănătoare lui Natsume Sōseki, este una de opunere la subordonarea rațiunii și inteligenței promovată de filosofia deterministă a naturalismului. După romanul *Vita sexualis*, publicat în revista *Subaru*, în anul 1909, ce a declanșat o puternică reacție din partea cenzurii, aceasta justificând interzicerea apariției publicației prin efectul dăunător pe care l-ar avea acest roman asupra moralului public, în *Seinen* („Tânărul”) [1910-1911], Mori Ōgai își exprimă transparent punctul de vedere, potrivit căruia omul este trup, dar și suflet, și nu poate fi înțeles decât îmbinând cele două dimensiuni ale sale, biologicul cu spiritualul: „Man has two parts, body and soul, which are delicately fused into one, are rather huddled together. If possible, the novel should treat Man from these two aspects. And writers should address themselves to the reaction, struggle, and harmony of the two parts. In short, it is desirable that while the writer treads the path along which Zola has been walking, he should also build another path high in the air, parallel to Zola's...”[8].

Dintre scrierile romantice pot fi amintite *Maihime* („Dansatoarea”) [1890], roman autobiografic ce relatează povestea de dragoste dintre un student japonez și o dansatoare germană, *Fushinchū* („Pe cale de prăbușire”), [1910] ce redă reîntâlnirea, într-un restaurant din Tokyo, dintre o nemțoaică și un japonez care se cunoscuseră în Germania, pretext pentru confruntarea a două culturi. *Hanako* [1910] ridică, prin invocarea vizitei dansatoarei Hanako în atelierul maestrului Rodin, condiția artistului, iar *Ka no yō ni* („Ca și cum”) [1912] tratează filosofic problema credinței de viață, prezentând un individ care trăiește *ca și când* principiile religiei, științei și filosofiei ar fi adevărate, deși nu sunt empiric verificabile. Cea mai cunoscută însă dintre scrierile sale este *Gan* („Gâsca sălbatică”) [1915], povestea unei tinere fete aflate la îndemâna unei sorți neprielnice.

Romanele istorice, devenite creații clasice, asemeni romanelor lui Natsume Sōseki, se caracterizează prin exactitatea documentației asupra istoriei japoneze și stilul lor colorat. Povestirile despre samurai ne prezintă un scriitor stăpânit de nostalgia vremurilor de altădată, un autor pentru care sinuciderea generalului Nogi și a soției sale la moartea împăratului Meiji (1912) devine evenimentul ce inspiră romanul istoric *Okitsu Yagoemon no ishō* („Testamentul sinucigașului Okitsu Yagoemon”), din anul 1912, ce ar putea fi considerat, probabil, și o ripostă dată, peste ani, lui Naumann. În opera lui Mori Ōgai sinuciderea lui Nogi capătă o semnificație diferită față de cea atribuită de *sensei*, protagonistul din romanul *Kokoro* [1914] al lui Natsume Sōseki, de sfârșit al „omului Meiji”, întărită de sinuciderea generalului. Mori Ōgai se arată interesat nu atât de moartea împăratului cât de cea a slujitorului credincios al acestuia, întruchiparea valorilor vechii societăți *bushi*. Unde își putea afla tradiția un punct de sprijin în această „cursă” de modernizare?! Soluția găsită de Mori Ōgai, mai exact definitivarea poziției adoptată de el față de valorile societății *bushi* din perioada Tokugawa, este o consecință directă a sinuciderii lui Nogi, unul dintre prietenii săi apropiați, de altfel. Doi ani mai târziu, scrie *Incidentul de la Sakai* (*Sakai jiken*, 1914), în care descrie moartea voluntară, comisă cu stoicism de un grup de *bushi* de rang inferior, condamnați pentru uciderea unor marinari francezi. Romanul prezintă un celebru incident din 1868, în cursul căruia francezii au cerut ca 20 de soldați japonezi să-și facă *seppuku*, plătind astfel daune morale francezilor omorâți și răniți în

urma încăierării petrecute în portul Sakai de lângă Osaka. Noul guvern, în dorința de a stinge conflictul, a satisfăcut imediat cerința străinilor. Și totuși, codul onoarei pare să cadă tot mai mult în desuetitudine, scriitorul japonez inițiind o tentativă de reevaluare a culturii autohtone în confruntare cu cea străină.

Considerat cel mai mare om de litere al erei Meiji [9], Mori Ōgai devine unul dintre maeștrii Japoniei contemporane. Opera sa contribuie la reînnoirea literaturii românești, deja în curs, în opoziție cu mișcarea naturalistă. Introduce romanul psihologic unde *Gan* ('*Gâsca sălbatică*'), - adevăr și falsitate, realitate și reprezentare, acțiune și observație detașată -, ocupă un loc important, fiind considerată cea mai reprezentativă creație în acest sens. Un student la medicină trece în fiecare zi prin fața ferestrelor casei locuite de o tânără femeie întreținută de un cămătar. Se privesc, încep să se salute, o dată li se intersectează pașii pe stradă, altă dată chiar ajung să schimbe câteva cuvinte..., dar nu se vor întâlni niciodată...

Scrierile de mare întindere, începând cu *Vita sexualis* [1909] și încheind cu *Gan* sunt anticipate de primele scrieri din tinerețe, redactate la scurtă vreme după revenirea din Germania: *Maihime* [1890], *Utakata no ki* [1890] și *Fumizukai* [1891].

Dacă romanul istoric *Okitsu Yagoemon no Isho* ('Testamentul lui Okitsu Yagoemon') este considerat începutul unei noi perioade în cariera literară a lui Mori Ōgai, *Gan* ('Gâsca sălbatică') este interpretat ca un sfârșit, fiind văzut ca romanul „bătăliei” autorului japonez pe tărâmul naturii narativității și a accepțiunii de „ficțiune” [10]. Deși venea după o carieră literară de douăzeci de ani, cuprinsă între *Maihime* [1890] și *Gan* [1911-1915], numărând cincizeci de volume de diferite dimensiuni, opțiunea lui Mori Ōgai de renunțare la ficțiune și reorientare înspre narațiunea istorică și biografii a fost interpretată de către critica literară ca o neîncredere arătată de către scriitorul nipon ficțiunii, pe care ajunsese să o considere drept *uso* ('minciună').

Se afirmă despre creația lui Mori Ōgai că ar exprima lecția de retorică învățată de la literatura europeană în încercarea de a dezvolta un idiom japonez pentru ea [11]. Kamei Hideo și, ulterior, Karatani Kōjin consideră, la rândul lor, că nașterea literaturii japoneze moderne nu s-ar datora mișcării *gembun itchi* [al cărui reprezentant ar fi Futabatei Shimei cu romanul *Ukigumo* ('Nori plutitori'), ci literaturii lui Mori Ōgai, în ciuda expresiei sale arhaice. Stă mărturie în acest sens și apariția a ceea ce Kamei Hideo numește „sine imanent” (*naizaitekina jiko*), propus de protagonistul-narator din *Maihime*, un sine ce s-ar apropia mult de accepțiunea occidentală a termenului [12]. Optând când pentru formula vocii auctoriale la persoana întâi (*Vita sexualis*), când a treia (*Hannichi* [1909]), când o combinație între ele (*Gan*), scriitorul japonez oferă istorisirilor sale un cadru narativ sau folosește o varietate de voci sau focalizări vârâte într-un cadru diegetic, ca să spună o poveste într-o poveste.

Mori Ōgai reușește să creeze o voce narativă consistentă, reușită meritorie într-un context în care o asemenea voce nu se poate găsi nici în narațiunea japoneză anterioară, nici chiar în cea din vremea lui. Critica japoneză [13] atribuia această insuficiență a literaturii arhipleagului în stăpânirea vocii narrative simplului dezinteres, născut sau moștenit, față de povestitor: nu cine povestește era important în ficțiunea japoneză, ci ce se întâmplă în cele povestite. La Mori Ōgai povestitorul e *boku*, 'eu' (+masculin, +colocvial), dar un *eu* care nu mai respectă regulile romanului occidental, cu o diferențiere strictă a vocilor. Narațiunea la persoana I din *Gan*, spre exemplu, slăbește pe alocuri în fața unei voci auctoriale obiective.

Romanul *Gan* ('Gâsca sălbatică') debutează cu: *Furui hanashi de aru*. ('Iată o poveste de odinioară. '), o variație a lui *Ima wa mukashi*, echivalentul japonez pentru acel început de poveste 'A fost odată ca niciodată...', a cărei funcție este să situeze povestirea într-un trecut îndepărtat, aproape mitic, dincolo de granița experienței banalului unde s-ar putea afla

cititorul. Pare, așadar, un roman care începe ca într-o poveste tradițională tipic japoneză, cu un erou înzestrat cu multe calități (Okada) și o femeie foarte frumoasă (Otama), încăpută pe mâinile unui cămătar (Suezō), propunând chiar proiecția unui monstru (șarpele). Dar, surprinzător, pe de altă parte, după numai câteva rânduri, trecutul nu mai este resimțit chiar atât de îndepărtat cum apărea el la începutul lecturii, putând fi, în fapt, numărat pe degete, iar detaliile din text, toponime, antroponime, sunt evident istorice, aproape contemporane. Amestecul între ficțiune și istorie face ca intenția romantică inițială să fie contrazisă în detalii, *Gan* fiind considerat de aceea de către istoria literară japoneză ca o neobișnuită *întâlnire* între tradiție și modernitate, „an uneasy wedding of traditions, the romance and the modern novel” [14].

Mori Ōgai înconjoară o narațiune obiectivă la persoana a III-a cu o introducere și o concluzie aparținând unui narator personificat, de persoana I, devenit mai târziu naratorul *Boku*. Căutându-i o asemănare în literatura lumii, acest *Boku* ar putea fi comparat cu Nick din romanul *Marele Gatsby* a lui Scott Fitzgerald: este și el un personaj al povestirii, chiar dacă nu cel principal, un *bōkansha*, un spectator-martor al evenimentelor relatate.

Naratorul *Boku* fixează de la bun început scena povestirii, care devine Tokyo, în jurul anilor 1880, și-și precizează statutul de credibilitate: a locuit în camera vecină cu cea a protagonistului povestirii care urmează să fie relatată. Ca să dea Savoare narațiunii, *Boku* mărturisește apoi subterfugiul la care a recurs pentru a-l cunoaște pe Okada: a cumpărat o copie a romanului *Jing ping mei* („Prunul din vaza de aur”), carte râvnită mult de acesta din urmă. Începând deja cu al doilea capitol, vocea naratorului *Boku* începe să slăbească. Menționând începuturile relației dintre Okada și Otama, acesta remarcă: „De atunci încolo, când Okada ieșea la plimbare, de câte ori trecea prin fața acelei case, nu se întâmpla să nu vadă și chipul femeii. În felul acesta, femeia ajunsese să pătrundă în imaginația lui, manifestându-se din ce în ce mai liber” [15], în acel moment cititorul putându-și imagina că *Boku* redă o istorie așa cum i-a fost ea povestită de Okada, dar *tonul* a devenit de fapt al unei voci auctoriale obiective, care poate citi gândurile lui Okada.

La începutul capitolului al IV-lea, naratorul *Boku* i se adresează direct cititorului, explicându-i digresiunea (*zatto hanasu*) care urmează „pe scurt, în grabă”: „Deși evenimentele care l-au făcut pe Okada eroul principal al acestei povestiri aparțineau deja trecutului când am aflat originea ‚femeii de la fereastră’, silit de împrejurări, mă văd nevoit să o dezvălui acum, în grabă” [16]. Povestea al cărei erou e Okada este spusă, de fapt, abia în capitolul al XVIII-lea, întreruperea ce intervine după ce naratorul *Boku* a fixat cadrul acțiunii, cu prezentarea schimbărilor pe care le cunoscuse orașul Tokyo de-a lungul timpului, ocupând așadar mai bine de jumătate din roman. Urmele naratorului la persoana I, cu prefacerile lui subtile și graduale, pot fi regăsite ocazional în următoarele capitole, dar, încetul cu încetul, devine tot mai evident că vocea care a început povestirea nu mai e aceeași cu cea care o relatează: *Boku ni itsu tare ga hajimete uwasa o shita ka shiranu ga...* [17] („Fără să știu de unde pornise bârfa, aflasem că...” [18]).

La începutul capitolului al VII-lea cititorul găsește scris: „Incendiile erau rare pe bulevardul principal din Ueno și nu-mi amintesc ca [restaurantul] Matsugen să fi ars vreodată; de aceea cred că are și acum încăperile în stil tradițional din timpul acela.” [19]. Aici, naratorul personificat își joacă unul din rolurile sale principale, situând narațiunea în trecut, un trecut localizabil, ale cărui urme mai pot fi încă găsite în prezent. Dar, câteva rânduri mai încolo, vocea ce-l descrie pe cămătarul Suezō așteptându-i pe Otama și tatăl său la

restaurantul Matsugen devine una obiectivă, ce persistă până în capitolul al XVIII-lea: „Sprijinit de stâlpul din *tokonoma*, Suezō fuma țigara cu rotocoale, lăsându-se purtat de imaginație. Otama pe care o văzuse demult în trecere și despre care credea că este o fiică bună, nu fusese atunci, la urma urmei, decât un copil. Ce fel de femeie o fi devenit între timp? Cum va arăta când va sosi? E totuși foarte neplăcut că va veni însoțită de bătrân! Era oare vreun mijloc să-l facă să plece mai devreme? La primul etaj, cineva începuse să acordeze *shamisen*-ul.” [20]. Deși doar câteva rânduri separă cele două fragmente citate, vocile nu mai par să fie aceleași. Aceasta din urmă nu mai e vocea care locuiește în Tokyo și care ar putea vizita restaurantul Matsugen, ci un peisaj ce poate fi atribuit numai ficțiunii. A devenit vocea care poate vorbi despre conștiința unei alte persoane prezente în încăpere.

Digresiunea, pe parcursul căreia este spusă povestea lui Otama, face loc apariției și altor personaje: tatăl fetei, Suezō, soția lui Suezō, Otsune, slujnica lui Otama. Pare că, pentru cititorul occidental, structura narativă a lui *Gan* nu numai că atentează la felul în care o povestire ar trebui spusă, ci trădează până și orizontul lui de așteptare, neîmplinindu-i așteptările legate de ceea ce aceasta ar trebui să spună [21]. Intrând în fluxul gândurilor fiecărui personaj, și un cămătar ca Suezō se umanizează în cuvintele vocii auctoriale, portretele din text, până și cele ale caracterelor periferice părănd să „copleșească” narațiunea „principală” a iubirii ratate dintre Otama și Okada.

Vocea personală alternează cu cea impersonală, uneori interschimbabile, fapt ce poate fi remarcat clar în a doua jumătate a romanului, după „reapariția” naratorului *Boku*: „Păsărelele cumpărate de Suezō pentru Otama fură, absolut din întâmplare, pretextul unui schimb de cuvinte între aceasta și Okada. Istorisirea acestei povești m-a făcut să-mi amintesc cum a fost vremea în anul acela. Pe atunci, la Kitasenjū, defunctul meu tată cultiva flori de toamnă în grădina din spatele casei. [...]” [22]. După unsprezece capitole de narațiune obiectivă, ca pentru a-i aminti cititorului de existența celor două voci, naratorul își evidențiază propria-i umanitate, menționând un amănunt legat de vreme și de faptul că-și pierduse, între timp, tatăl.

Apoi cititorul poate să remarce distanțarea naratorului *Boku* față de Okada: „Dar nu-mi mărturisii că era vorba despre o femeie pe care o cunoștea deja din vedere de o vreme încoace și că o saluta ori de câte ori trecea prin fața casei ei.” [23]. Privirea sceptică cu care începe să fie privit Okada face ca și atunci când acesta din urmă își joacă rolul de narator vocea lui *Boku* să rămână în continuare mult mai credibilă pentru cititor. Iar distanța dintre cei doi este și mai mult mărită când naratorul se compară el însuși cu eroul: „Nici eu nu știam la vremea aceea mare lucru despre vecina școlii de croitorie, dar îmi era cunoscut cel puțin că Suezō era acela care o instalase acolo. În fond, cunoștințele mele în acest domeniu erau, față de Okada, puțin mai avansate.” [24].

Capitolul final completează portretul naratorului și al lui Okada, cei doi fiind văzuți prin comparație, respectiv prin diferențele care reies în urma acestei alăturări. Povestea dintre Otama și Okada s-a sfârșit, vocea impersonală a redevenit personală; într-un mod retoric, naratorul s-a substituit eroului. Finalul romanului, cu moartea găștii sălbatice ce-i servește drept simbol, este povestea întâlnirii ratate și a dorinței neîmplinite, căruia naratorul îi propune un scenariu alternativ al cărui protagonist ar fi putut fi el însuși: „Acum că mi-am terminat povestea, îmi dau seama, numărând pe degete, că s-au scurs deja treizeci și cinci de ani de atunci. Am fost martorul personal al unei jumătăți din poveste, ca intim al lui Okada, iar cealaltă jumătate am aflat-o, după plecarea sa, făcând cunoștință cu Otama, într-un fel cu totul neașteptat. Asemănător unui

stereoscop, unde desenul din dreapta și desenul din stânga se confundă într-o singură imagine, am scris această povestire punând laolaltă ceea ce văzusem la momentul respectiv cu ceea ce am aflat ulterior. Cititorul m-ar putea întreba: „- Cum ați cunoscut-o pe Otama? Cum ați auzit acestea?”. Iată ce m-ar putea întreba. Dar cum am spus-o mai sus, răspunsurile la aceste întrebări sunt, de asemenea, în afara cadrului acestei povestiri. Oricum, mai trebuie să adaug, deși e oarecum de prisos, că nu îndeplinesc condițiile necesare pentru a fi amantul lui Otama. Este mai bine, așadar, ca cititorul să nu facă presupuneri fără rost.” [25].

Prima jumătate a romanului este scrisă din perspectiva prieteniei apropiate a lui *Boku* față de protagonistul povestirii, Okada, iar cea de-a doua jumătate este relatarea celor auzite de *Boku* de la Otama, cunoscută mai târziu, în mod întâmplător, după plecarea lui Okada în străinătate. Naratorul *Boku* reunește, așadar, ceea ce a văzut înainte cu ceea ce a auzit după, ca o hartă din două foi, una din stânga și una din dreapta, aflate sub un stereoscop, modalitate narativă ce devine nu numai o particularitate în construcția romanului *Gan*, dar și o caracteristică a creației literare a scriitorului japonez, în general. Douăzeci și patru de capitole redau povestea unei fete crescute într-o ambianță de sărăcie de către tată, rămas văduv la nașterea fetei. Prima tentativă de căsătorie se dovedește umilitoare pentru Otama, ceea ce o duce la gândul sinuciderii. Ca să-și salveze tatăl din mizeria sărăciei, devine apoi femeia întreținută a unui cămătar. Remarcă însă într-o zi un student la Medicină, pe numele lui Okada, care, în plimbările lui, trecea aproape zilnic prin fața casei sale. După un incident în care tânărul intervine și salvează una din vrăbiile bengali din gura unui șarpe ce intrase în colivia păsărilor ei, Otama își dă seama că în sufletul său se născuse pentru el un sentiment de afecțiune. Dar Okada pleacă cu o bursă de studii în Europa și cei doi, aflați sub incidența unei sorți potrivnice, nu se vor întâlni niciodată... Iar cel ce spune acum povestea înecată în tristețe a unei întâlniri ratate aparent din chiar vina lui și-o amintește după treizeci și cinci de ani...

Metafora stereoscopului ar putea fi citită ca o versiune adusă la zi a finalului numeroaselor *gesaku* („narațiuni”), în care povestitorul japonez explica faptul că a ajuns să cunoască istorisirea tocmai relatată de la unul dintre personajele implicate în conținutul ei, mulți ani mai târziu de la desfășurarea ei. E poate pentru prima oară când Mori Ōgai se referă la romanul său ca la *monogatari* („poveste”), indicând „îndatorarea” scriitorului față de tradiție, mai degrabă decât Europei moderne. E poate o avertizare că narațiunea nu trebuie privită prea de aproape și, în același timp, un anunț că narațiunea este, în cele din urmă, o iluzie asemănătoare celei invocate de stereoscop. Făcând loc în textul său unor posibilități multiple, adesea simultane, a perspectivelor narrative, încercând să manipuleze tehnicile retorice învățate din ficțiunea europeană, fără să accentueze o voce naratorială consistentă, urmând tradiției japoneze, romanul *Gan* ar putea fi citit și ca o încercare de a redeschide investigarea asupra posibilei confluențe între Est și Vest. În *Gan*, naratorul nu este nimic mai mult decât un pronume și o poziție ce se dizolvă rapid într-un ochi auctorial (nu „eu”, cu siguranță) dintr-un roman modern. Abia în capitolul final naratorul preia controlul asupra narațiunii, amintindu-i cititorului de rolul pe care îl joacă vocea naratorială în spunerea poveștii. Codurile narativității au fost stabilite și violate în același timp, dând naștere ambiguității prin care narațiunea seduce, arătându-și concomitent mecanismele seducției. Naratorul *Boku* este și povestitorul și povestea. Romanul *Gan* perfectează și respinge, în același timp, arta seducției narrative, prin „stângăcia” ei atacând mașinăria „iluziei” narrative.

Concluzii

Cu ficțiunea sa, Mori Ōgai a revoluționat limba japoneză și a creat romanul „modern” care dezvoltă o configurație perspectivală reconstituită, centralizată în jurul unui punct gol [26], încercând în felul acesta o descentralizare a literaturii japoneze moderne.

Bibliografie

1. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008.
2. Katō, Shūichi, *Istoria literaturii japoneze (De la origini până în prezent)*, traducere din limba japoneză de Kazuko Diaconu și Paul Diaconu, cu un interviu al autorului pentru cititorii români și o Prefață de Nicolae Manolescu, volumul II, Editura Nipponica, București, 1998, p. 732.
3. Hopper, H., M., *Mori Ogai's Response to Suppression of Intellectual Freedom, 1902-12*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 29, No.4, (Winter), 1974, p. 382.
4. Hopper, H., M., *Mori Ogai's Response to Suppression of Intellectual Freedom, 1902-12*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 29, No.4, (Winter), 1974, p.383.
5. Hopper, H., M., *Mori Ogai's Response to Suppression of Intellectual Freedom, 1902-12*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 29, No.4, (Winter), 1974, p. 388.
6. Hopper, H., M., *Mori Ogai's Response to Suppression of Intellectual Freedom, 1902-12*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 29, No.4, (Winter), 1974, p. 403.
7. Hopper, H., M., *Mori Ogai's Response to Suppression of Intellectual Freedom, 1902-12*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 29, No.4, (Winter), 1974, p. 404.
8. Ōgai Mori, *Vita Sexualis*, translated from the Japanese by Kazuji Ninomiya & Sanford Goldstein, Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan, 1995 [1972], p. 15.
9. Simu, O., *Dicționar de literatură japoneză*, Editura Albatros, București, 1994, p. 174.
10. Snyder, S., *Ogai and the Problem of fiction. Gan and Its Antecedents*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, (Autumn), 1994, p. 363.
11. Snyder, S., *Ogai and the Problem of fiction. Gan and Its Antecedents*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, (Autumn), 1994, p. 356.
12. Snyder, S., *Ogai and the Problem of fiction. Gan and Its Antecedents*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, (Autumn), 1994, p. 356-357.
13. Snyder, S., *Ogai and the Problem of fiction. Gan and Its Antecedents*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, (Autumn), 1994, p. 363.
14. Snyder, S., *Ogai and the Problem of fiction. Gan and Its Antecedents*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, (Autumn), 1994, p. 365.
15. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 15
16. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 17.
17. Mori Ōgai, *Gan*, Shinchōbunko, Tokyo, 2005, p. 15.
18. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 19.
19. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 33.
20. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 33-34.
21. Snyder, S., *Ogai and the Problem of fiction. Gan and Its Antecedents*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, (Autumn), 1994, p. 367.

22. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 96.
23. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 101.
24. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 108.
25. Mori Ōgai, *Gâsca sălbatică*, traducere din limba japoneză și note de Rodica Frențiu, Editura Humanitas, București, 2008, p. 144-145.
26. Snyder, S., *Ogai and the Problem of fiction. Gan and Its Antecedents*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, (Autumn), 1994, p. 372.
27. H., Angela, 2004, *Ghid de literatură japoneză*, volumul II, Editura Victor, București.
28. Mori, Ōgai, 1996, *Incidentul de la Sakai*, traducere de Vivia Săndulescu, Editura Fundației Culturale Române, București.