

### V. 3. PHILIP ROTH – NEVROZĂ, PSIHOZĂ ȘI COMUNITĂȚI ÎN DISOLUȚIE

„Când un om se lasă mânat de o pasiune covârșitoare, sau cu alte cuvinte când e nevolnic a-și mai struni CĂLUȚUL DE BĂTAIE – adio judecată cumpănită și măsurată chibzuință.”

(Laurence Sterne, *Tristram Shandy*)

Alfred Kazin, discutând opera lui Philip Roth, considera că „subiectul de bază al lui Roth e evreul conștient de sine, de condiție mijlocie, evreul a cărui «identitate», deși niciodată pusă la îndoială, este o problemă pentru sine, și astfel se pune pe el însuși într-o postură comică.”<sup>1</sup> Am putea spune că această descriere a personajelor lui Philip Roth pe care o face Alfred Kazin nu reprezintă decât o fațetă: tocmai această punere la îndoială a identității, care se traduce de fapt prin încetarea căutării ei, va duce, paradoxal, la apariția unui erou „bolnav” – nu atât alienat în sensul obișnuit al cuvântului cât agresiv, cu un psihism dezafectat, zdruncinat, un om care știe foarte bine cine este, este conștient de identitatea sa etnică dar aceasta, în loc să-l ajute să se regăsească pe sine, îl va sufoca, îl va oprima și-l va determina să încerce să evadeze din această lume.

Frederic Jameson, în *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, vorbea în acest sens despre „declinul afectului”<sup>2</sup>, înțelegând prin aceasta eroziunea impulsului emoțional. Personajul nu mai este capabil să resimtă emoții, sentimente, de aici senzația de inadaptare și, mai mult decât atât, apariția unui tip de narațiune în care „contribuțiile socialului se transformă într-o maladie a individului”<sup>3</sup>. „Mai curând decât să servească drept oglindă sau să se dedubleze – scrie Ronald Sukenick –, ficțiunea se alătură lumii, creând o «realitate» semnificativă care nu a existat anterior.”<sup>4</sup> La această afirmație se poate adăuga și aceea a lui Raymond Federman care spunea că „ficțiunea nu poate fi realitatea, sau o reprezentare a realității, sau o imitație, sau chiar o recreare a realității, ea poate fi doar *realitate*... A crea ficțiune este, de fapt, un mod de a aboli realitatea, mai ales de a aboli noțiunea că realitatea este adevăr.”<sup>5</sup> Aplicând aceste idei ale lui Sukenick și Federman operei lui Roth vom găsi în ea semne ale acestei încercări de a recrea „realitatea” și, în același timp, tendința de a oglindi, într-o manieră de un realism aparte, „viața publică” care tinde să-l strivească pe individ.

Nu numai în cazul lui Philip Roth ci și în cazul multor romancieri ai anilor '60 putem vorbi de această „reînsoșire” a modelului realist. Dar dacă, în cazul realismului de secol XIX, Champfleury vorbea despre faptul că romancierul este obligat „să studieze înfățișarea exterioară a indivizilor, să-i scruteze cu luare-aminte, să le cerceteze ticurile, felul în care își mobilează locuința, să-i întrebe pe vecini cum se comportă eroii săi, și apoi să transcrie aceste documente, ferindu-se să intervină, pe cât posibil, în descripție”<sup>6</sup>, realismul anilor '60 nu va mai studia „înfățișarea exterioară a indivizilor”, ci înfățișarea lor interioară, modul în care sensibilitatea lor dereglată percepe lumea exterioară. Acest mod aparte de utilizare a canonului realist va fi îmbogățit în proza lui Philip Roth și de trăsături ale scriiturii postmoderne: de aici va reține în primul rând parodia și pastșa.

Dar, mai mult decât prin amestecul de realism și postmodernism, nuvelele și romanele lui Philip Roth se definesc prin aceea că pot fi considerate niște „fișe clinice” ale infantilismului individului: nu numai atunci când personajele sunt copii sau adolescenți, ci și atunci când sunt adulți intervine această incapacitate de maturizare, ca rezultat al unei acțiuni exercitate de societate asupra lor, determinând modificări în orientarea și comportamentul acestora. Această „criză a maturizării” va fi întotdeauna prezentă atunci când este vorba de personajele lui Roth: ele aspiră permenent la statutul de *mensch* dar nu ajung niciodată la el. În afară de acest infantilism omniprezent, adesea observăm că pe fondul acestei structuri afective apar și alte afecțiuni psihice și neurologice.

Scrierile lui Roth pot fi ușor aranjate pe cele patru „palieri” ale existenței umane: copilărie, adolescență, maturitate, bătrânețe, fiecare dintre ele fiind reprezentată prin obsesii și anxietăți diverse. Dar acestea reprezintă întotdeauna efectele pe care lumea le exercită asupra personajelor. Dacă luăm în considerare alte romane, anterioare, care se ocupă cu psihologia copilului – și aici două exemple clasice ar fi *Aventurile lui Huckleberry Finn* și „De veghe în lanul de seară” – vom observa că și în acest caz este

vorba de presiunea exercitată de Lume asupra copilului dar această influență are cu totul alte efecte: oricâte „pozne” ar face, oricât de mare ar fi conflictul dintre el și lumea adulților (văzut ca o relație „eu – ei”) întotdeauna acest lucru nu va duce decât la „îmbunătățirea” substanței sufletești a copilului, inocența lui va străluci și mai tare într-o lume coruptă<sup>7</sup>, personajul nu va fi „alterat” niciodată de ceea ce se întâmplă în jurul lui. Dar acesta este doar unul din drumurile pe care le poate parcurge „copilul literaturii americane”: un altul este reprezentat de personaje-copii de tipul Pearl, fiica malefică a lui Hester Prynne din *Litera stacojie* a lui Hawthorne, drum care se va continua în secolul XX prin personajele lui Toni Morrison (Beloved ar putea reprezenta o variantă dusă la extrem a lui Pearl); și în cazul acestui tipar mediul este cel care are o influență decisivă, dar nu numai: la această a doua categorie de eroi-copii apare și influența eredității, precum și cea a grupului etnic din care provin (background-ul puritan în cazul lui Pearl, cel afro-american în cazul lui Beloved, fiică-fantomă a unei mame pruncucigașe; acest tip de descriere îl putem găsi și la Roth – influența familiei evreiești este una dintre cele mai importante teme ale sale).

Dar, cu toate acestea, nu putem considera că personajele lui Roth se încadrează strict în una din aceste două categorii: în nici un caz în cea reprezentată de Huck și Holden (inocența nu este „punctul forte” al eroilor lui Roth, nici măcar atunci când sunt copii din punct de vedere biologic – Portnoy ar fi un astfel de exemplu) dar nici în cea reprezentată de Pearl și Beloved, pentru că în această categorie intră exclusiv personaje feminine (care sunt, cu excepția romanului *Letting Go*, extrem de slab conturate la Roth – și, în afară de aceasta, marea majoritate a personajelor feminine care merită reținute fac parte din lumea adulților).

O a treia categorie, de care se apropie cel mai mult eroii lui Philip Roth, dar care nu intră integral nici în acest grup, e cea reprezentată de *Herzog* al lui Bellow și de *Americanul* lui Henry James: e o lume a adulților, dar una caracterizată de infantilism – Herzog, pe de o parte, e un adult care fuge de această lume și își opune propria sa nebunie, în mod conștient, nebuniei lumii; Newman are și el alte „calități” care îmbogățesc trăsăturile acestei categorii: e și el un adult-copil care face o călătorie inițiativă dintr-o Lume a Copilăriei (America) într-o Lume a Adulților (Europa) – „nebulia” lui nu e decât una a neînțelegerii, Newman având impresia că el poate înțelege și se poate adapta într-o lume care e total opusă celei din care a venit.

Personajul lui Roth stă oarecum în afara acestor trei categorii: el va lua câte ceva de la fiecare, rezultatul fiind cât se poate de original și de comic în același timp.

Totuși, Roth nu va abandona acest „drum inițiativ” de la copilărie la maturitate (chiar dacă este oarecum inutil, pentru că personajul nu se va maturiza niciodată cu adevărat). Încă din volumul de debut, *La revedere, Columb* (1959), care este o culegere de povestiri, vom reuși să regăsim cu mare ușurință acest drum de la copilărie la maturitate, precum și diferitele „maladii ale spiritului” care îl vor împovăra pe erou de-a lungul dezvoltării sale.

*La revedere, Columb*<sup>8</sup> se compune dintr-un scurt roman, pe care criticii l-au comparat adesea cu „Marele Gatsby” al lui Scott Fitzgerald, și din cinci nuvele. Dar acest mini-roman care dă titlul volumului nu reprezintă începutul devenirii personajului deși, din alt punct de vedere, formează împreună cu *Apărătorul credinței* cea mai importantă etapă din evoluția eroului – cea a adolescenței. Dar, pentru a ajunge la adolescență, personajul trebuie mai întâi să treacă prin copilărie – această etapă va fi reprezentată de „Convertirea evreilor”. Lumea evreiască a lui Roth începe să se clatine încă de la început – copilul va fi o imagine perfectă a Manipulatorului dar, pe măsură ce va înainta în vârstă, va deveni un „personaj manipulat”. Acum, la început, un personaj precum Ozzie, un băiețuș evreu, va fi în stare „să se joace” cu lumea adulților după bunul plac. Atunci când va realiza că intoleranța celorlalți ascunde de fapt neștiința (el îi reproșează la un moment dat rabinului Binder faptul că „nu știe nimic despre Dumnezeu”) copilul va căpăta puteri nebănuite și își va construi o lume bazată pe propria intoleranță, îi va conduce pe adulți (prin forță și prin șantaj) să vadă „adevărul” – și astfel, în mod paradoxal, un copil își va asuma rolul de conducător. În ochii săi rabinul are atitudinea unui dictator: întrebările pe care Ozzie i le pune cu privire la Isus sunt pedepsite aspru. Acesta, prin bătaie și intimidare, va încerca să-l aducă pe băiat „pe drumul cel bun”; la rândul lui, Ozzie va hotărî că e cazul ca el să fie cel care să-i dea o lecție rabinului.

Roth folosește aici conceptele de contagiune afectivă și mentală<sup>9</sup>, două elemente esențiale în propagarea credințelor religioase, dar acestea sunt „întoarse”, pentru că, deși în realitate ar trebui să ajute

la modelarea activității emoționale a copilului, tocmai acest copil e cel care se folosește de ele: „În câteva secunde, Ozzie auzi o voce bătrână și comică spunând ceva despre Dumnezeu în întunericul care se lăsa. După asta, Ozzie îi făcu pe toți să o spună. Și apoi îi făcu pe toți să spună că cred în Isus Hristos – mai întâi pe rând, apoi în cor.”<sup>10</sup> Chiar mai interesantă decât această capacitate de manipulare pe care Ozzie o are asupra propriilor coreligionari și puterea lui de a dezagrega practic o lume este atitudinea celorlalți copii, în special a lui Itzie, față de gestul lui Ozzie: „Oscar, coboară, *te rog*”, mârâi rabinul Binder. Doamna Freedman, cu o voce chiar și mai surprinzătoare, îi strigă băiatului de pe acoperiș: „Ozzie, coboară, Ozzie. Nu fi un martir, copilul meu.”

Ca și cum ar fi fost o litanie, rabinul Binder îi repeta cuvintele. „Nu fi un martir, copilul meu. Nu fi un martir.”

„Dă-i drumul, Ozz – *fii un Martin*”, și toate vocile i s-au alăturat pledând pentru *martinaj*, orice ar fi însemnat *aceasta*.

„Fii un Martin, fii un Martin!”<sup>11</sup>

Jocul de cuvinte din engleză “martyr – Martin” e foarte important nu numai pentru simbolistica acestui personaj ci și pentru toate personajele lui Roth: prima apropiere care se poate face este cea de zeul Marte care, deși cunoscut ca zeu al războiului, era la origine o divinitate protectoare a agriculturii și a animalelor, cultul lui fiind strâns legat de riturile de fecunditate<sup>12</sup> (de această semnificație se leagă și obsesia lui Ozzie despre posibilitatea Imaculatei Concepții). Și cercetarea semnificației substantivului englezesc “Martin” (=rândunică) ne duce practic la aceleași concluzii: simbolismul rândunicii este strâns legat de primăvară și fecunditate, este „un simbol al eternei reînnoiri și anunță renașterea”<sup>13</sup>. Deci copilul din opera lui Roth nu vrea la început decât să reconstruiască o lume, s-o regenereze – el nu va fi un „Martin”, se va mulțumi cu mai puțin, devenind în final un „martir”, preluând celelalte două atribute ale lui „Martin” (cealaltă față, foarte clară, e, cum am afirmat și mai înainte, cea a martirului – se poate face aici apropierea de Sf. Martin din Tours și de cealaltă semnificație a rândunicii, o interpretare care le aparține numai popoarelor semite – aici ea semnifică „solitudinea, emigrarea, separarea”<sup>14</sup>).

Această balansare între „martir” și „Martin” va putea fi observată foarte bine în următoarele etape ale evoluției eroului lui Roth.

Tineretea, reprezentată în volumul de față prin *La revedere, Columb* și *Apărătorul credinței*, ne va fi dezvăluită în două ipostaze: în primul rând prin intruziunea materialului în viața sentimentală a personajului (povestea de dragoste din „La revedere, Columb” ne este prezentată prin prisma relației dintre Neil, fiu al unei familii evreiești burgheze cât se poate de modeste, și Brenda, care vine dintr-un mediu al bogătaşilor) – aceasta fiind intrarea tânărului în viața reală cu toate decepțiile pe care le va îndura el din cauza nepotrivirii sentimentelor sale la „lumea celorlalți”; de asemenea, apare aici și conflictul dintre două grupuri de evrei, departajate pe baze materiale: ei nu mai reprezintă aici un grup etnic ci două clase sociale care s-au adaptat, fiecare în felul ei, la viața americană. În general, toate povestirile acestui volum includ „încercarea eroului de a invada și de a da sens unei culturi străine de a sa. În fiecare caz, atât cultura invadatoare cât și cea străină sunt evreiești dar, în afară de acest lucru, au foarte puține în comun.”<sup>15</sup>

O altă ipostază a eroului înainte de a intra în maturitate este aceea din *Apărătorul credinței*: e o altă față, pe care nu o vom întâlni mai târziu în romane, care ne dezvăluie puterea de decizie a eroului și abilitatea de a înfrunta izolarea morală; de asemenea, vom întâlni aici două tipuri de conflicte – primul, la un nivel mai general, care este totodată și cel social, ne prezintă conflictul dintre două tipuri de comportamente existențiale: cel al vieții standardizate a armatei și cel al vieților private ale oamenilor care formează această comunitate, iar al doilea, un conflict situat la un nivel privat, speculează modul în care acționează credința religioasă a soldaților (lumea evreiască și cea neevreiască, care este aproape invizibilă în *Apărătorul credinței*). Nathan Marx este eroul care, în ciuda a tot ceea ce i se întâmplă, este capabil să se „ridice” deasupra evreității sale și, de asemenea, un tip de personaj pe care nu-l întâlnim decât în nuvele – este capabil să devină din adolescent un adevărat bărbat (confruntarea cu coreligionarii săi, care sunt și soldații săi în același timp, nu reprezintă de fapt decât un „mecanism” prin care acesta își va câștiga statutul de *mesch*). Observăm că la Roth această transformare a personajului din adolescent în bărbat nu se face prin regăsirea identității etnice (cum se întâmpla la Malamud, de exemplu) ci prin

desprinderea de comunitatea etnică; soldatul Sheldon Grossbart, care va dori să profite de faptul că el și Marx au aceeași religie, îl încadrează de la bun început în această categorie: „...am crezut că tu...Marx, știi, la fel ca în Karl Marx. Frații Marx. Toți sunt...M-A-R-X, nu așa se pronunță, sergent?”<sup>16</sup> Ceea ce vrea să sugereze Sheldon prin aceste cuvinte e că Nathan ar trebui să joace un dublu rol: pe de o parte, ar trebui să fie un pic comunist (legătura făcută între numele său și cel al lui Karl Marx; ni se sugerează că ar trebui să nu țină seama de jurământul făcut față de America) și, pe de altă parte, un fel de bufon, de comedian (ca frații Marx). Toate aceste „apropouri” sunt legate evident de originea sa evreiască: el trebuie să aibă grijă de Grossbart, Fishbein și Halpern, să înțeleagă că nu le este superior, dat fiind că fac parte din aceeași mare familie. Conflictul va izbucni atunci când Marx va refuza cât se poate de clar această solidaritate sentimentală evreiască; prin acest act el nu va mai fi „parte a grupului”, va deveni în ochii lui Grossbart (pe care de fapt nu-l interesează solidaritatea evreiască în sine ci avantajele pe care ar putea să le obțină din asta) persecutorul, un alter-ego al lui Hitler, un goi, un evreu care se urăște pe sine: „Ți-e rușine”, îi spune Grossbart, „asta e. Așa că te răzbuni pe noiăștilați. Se spune că Hitler însuși era pe jumătate evreu. Văzându-te nici nu mă îndoiesc.”<sup>17</sup> Paradoxal, dar în povestiri nu vom avea de-a face cu „ura de sine evreiască” decât în „perioada de maturitate” a personajului (și atunci într-un mod cu totul diferit decât se va întâmpla în romane). Trei povestiri sunt legate de „perioada adultă” a eroului – „Nu poți cunoaște omul după cântecul pe care îl cântă”, „Epstein” și „Eli, fanaticul” – ; primele două nu sunt niște încercări foarte reușite, în schimb, „Eli, fanaticul” este foarte interesantă din toate punctele de vedere, anunțând o varietate de situații pe care le vom întâlni în romane. Aici vom întâlni o imagine contrară celei din *Apărătorul credinței*: frica de a-ți recunoaște propria identitate etnică se transformă într-o boală spirituală. De asemenea, va apărea din nou conflictul între două comunități evreiești: de data asta între evreii asimilați și cei ortodocși, de modă veche, care nu reușesc decât „să-i facă de răs” pe ceilalți. Reprezentantul acestora din urmă este Tzuref, omul în haine negre care se plimbă liniștit pe străzile cartierului de lux unde evreii trăiesc pașnic împreună cu neevreii. Cei care îl vor ataca cu ferocitate pe evreul ortodox și școala sa talmudică pentru victimele nazismului nu vor fi neevreii ci chiar acești evrei care nu doresc să se facă cumva vreo legătură între ei și ceilalți evrei, veniți din Europa Orientală. Aceasta este una din povestirile pentru care Roth a fost acuzat de „ură de sine evreiască” și de antisemitism dar, paradoxal, el nu face decât să se bazeze pe niște fapte cât se poate de reale: nu este un secret pentru nimeni resentimentul pe care l-au avut anumite grupuri de evrei americanizați față de frații lor din Europa Orientală care au căutat un refugiu în America înainte și după cel de-al doilea război mondial.

Eli, avocatul, va fi prins între comunitate și propriile sentimente – asaltat în permanență de telefoanele vecinilor îngroziți de imaginea evreului în haine negre; el va încerca să ajungă la un compromis, să-l „integreze” pe Tzuref, schimbându-i înfățișarea exterioară dar, în final, își va da seama că acest lucru nu e posibil decât luându-i locul acestuia și înțelegând că trebuie să aleagă între Ceilalți și El, între convingerile comunității și propriile ale convingeri:

„– Nu eu sunt de vină, domnule Tzuref, ei sunt.

– Ei sunt tu.

– Nu, spuse Eli. Eu sunt eu. Ei sunt ei. Tu ești tu.

– Vorbești despre frunze și crengi. Eu am de-a face cu ele sub pământ.

– Domnule Tzuref, mă aduci la nebunie cu această înțelepciune talmudică. Asta e aia, aia e cealaltă.

Dă-mi un răspuns clar.

– Doar pentru întrebări clare.

– O, Doamne!”<sup>18</sup>

Momentul în care Eli va conștientiza că pentru a deveni om trebuie în primul rând nu numai să înțeleagă cine este dar să și aibă curajul de a exprima față această periculoasă alegere în fața comunității, preferând înțelegerea de sine în detrimentul înțelegerii celorlalți, va deveni un proscris, un Străin: „Vedea gurile: mai întâi maxilarul inferior aluneca în față, apoi limba se izbea de dinți, buzele explodau... un foarte ușor tunet în gât și toți au zis: Eli Peck Eli Peck Eli Peck. Își încetini pasul, legănându-se înainte și înapoi pe ritmul fiecărei silabe: E-li Peck E-li Peck E-li Peck. Mergea cu greutate și i se părea că fiecare silabă scandată de către cunoscuți îi făcea oasele să tremure. Știa el foarte bine cine era... i-o repetau toți. Eli Peck. Vroia să i-o fi repetat de mii, de milioane de ori, ar fi continuat pentru totdeauna să meargă

îmbrăcat cu acel veștmânt negru, în timp ce adulții murmurau în legătură cu straniețea lui și copiii îl arătau cu degetul, șoptind: «Rușine, rușine!»<sup>19</sup>

Foarte rar personajele lui Roth vor avea curajul unei asemenea răzvrătiri „pe față” – adesea răzvrătirea lor împotriva lumii din care provin va fi ascunsă, disimulată; comunitatea, familia nu vor reprezenta la Roth un spațiu confortabil – nu toate personajele vor ajunge la balamuc din cauza mediului care exercită presiuni asupra lor, eroii cu adevărat psihotici și nevrotici ai lui Roth nu vor fi depistați aproape niciodată ca atare în lumea în care trăiesc.

Așa cum afirma Saul Bellow, *La revedere, Columb* e o carte de debut dar nu cartea unui începător. „Spre deosebire de cei care vin pe lume urlând, orbi și goi, domnul Roth apare cu unghii, păr, dinți, vorbind coerent. La 26 de ani, el e îndemânat, spiritual, energic, înfățișându-se ca un virtuoz. Unica lui greșală e... că încearcă să complice prea mult lucrurile. Uneori el strălucește prea tare.”<sup>20</sup>

Dacă în nuvele am văzut personajul lui Roth reprezentat în toate etapele devenirii sale, în romane putem găsi mai degrabă o galerie a bolilor sufletești care îl apasă pe acest erou, făcându-l să nu poată ajunge niciodată la adevărata maturitate.

Primul său roman, *Letting Go (Fie ce-o fi, 1962)* este „o carte extrem de deprimantă”<sup>21</sup>, așa cum afirma Norman Podhoretz, o aglomerare de ratări, de boli și de traume prin care ne va fi prezentată soarta tinerei familii Herz. Aici, ca și în *When She Was Good (Pe vremea când ea era cuminte, 1967)*, interesul lui Roth se va îndrepta mai degrabă spre studierea diverselor forme de isterie feminină și doar tangențial se va interesa și de infantilismul masculin. Libby este cea care se va afla aici în centrul atenției autorului, Gabe Wallach (care apare ca personaj principal în roman, în aparență, are de fapt rolul de a ne prezenta viața matrimonială a familiei Herz) și Paul Herz nu sunt în realitate decât niște „personaje-reflector” care vor „lumina” concepția lui Roth despre dragoste, căsătorie, femei și copii. Interesul autorului pentru Henry James va fi pe deplin vizibil în acest roman: Libby este o imagine întoarsă a Isabellei Archer – dorința ei de libertate se va traduce în Libby în dorința de încarcerare, nu numai a ei, dar și a lui Paul, într-o căsătorie care e „apăsător de sinistră și canibală”<sup>22</sup> – și nu îi va „mânca” numai puterile soțului ci și pe acelea ale lui Gabe. Diferența de bază pe care o putem stabili între Isabel Archer din *Portretul unei doamne* și Libby din romanul lui Roth este aceea că dacă Isabel e un personaj naiv, care crede într-o libertate neautentică și care este incapabilă să „citească realitatea”, inocența lui Libby este una jucată, falsificată, bolnavă, e o personalitate în care putem depista foarte clar caracteristicile nevrozei isterice – „formule ale neîmplinirii, de nematurizare, de existență «jucată» neautentic, histrionism, «travestire morală», amestec nediferențiat între dorință și posibilitate, sau între egoism și altruism etc.”<sup>23</sup>

Libby se va identifica cu Isabel (despre care vorbește în fața lui Gabe ca și cum nu ar înțelege-o) deși situația ei este total opusă: căsătoria ei nu este una din interes ci a fost făcută din dragoste, înfruntând mari obstacole. Deși aparent în acest roman nu există distincția jamesiană dintre Europa și America, ea totuși poate fi depistată la un alt nivel: Europa lui Libby este de fapt lumea evreiască a lui Paul pe care aceasta, deși convertită, o simte străină: „În momentul în care un evreu se căsătorește cu o neevreică rănile se deschid – în Brooklyn, în Queens – și sunt de nevindecate. Și tot ceea ce Paul și Libby au putut face pentru a îmbunătăți lucrurile se pare că n-a făcut decât să le înrăutățească. Convertirea, de exemplu, a fost un fiasco. „Schimbul de jurăminte”, spusese Libby Herz, „le-a demonstrat într-un fel că n-am nimic cu care să pot începe. Am citit cinci cărți groase despre nenorocirile și fugile evreilor, m-am întâlnit cu acest rabin impulsiv din Ann Arbor o dată pe săptămână și în cele din urmă a fost doar o strângere de mâini. Eram o fiică a lui Ruth, mi-a spus rabinul.”<sup>24</sup> Pentru Libby necesitățile de împlinire spirituală nu sunt acoperite de posibilitatea de realizare: drama suferinței ei va fi jucată la maximum atunci când îi va intra în cap că vrea și trebuie să aibă un copil. Scena în care inspectorul de la agenția unde Libby și Paul depuseseră, ca ultimă soluție, o cerere pentru a putea înfia un copil o a face pe aceasta să treacă prin clipe de coșmar pe care și le autoinduce. Libby, exemplu perfect de isterie, „pledează, face tirade, vrea să convingă pe cât mai mulți despre „autentică” sa suferință, dar aceasta se dublează și cu sentimentul revendicativ că are dreptul la un statut preferențial printre semenii (fiindcă deține un fel de „aristocratică” manieră de a fi suferindă.”)<sup>25</sup> Roth va supralicita această scenă și prin „studiul interiorului” (din nou se face simțită influența lui James) – mobilă luată de la mâna a doua, paturi nefăcute, dezordine, toate aceste elemente vor căpăta proporții apocaliptice în imaginația lui Libby; dacă la Henry James descrierea

camerelor, a mobilelor, a hainelor era un mod în care personajul încerca să ascundă realitatea, aici situația e inversă: realitatea va fi exagerată, exacerbată prin aceste descrieri distorsionate, filtrate prin mintea unui personaj nevrotic, Libby, care se preface bolnavă pentru a-l „șantaja” pe Paul (și care este bolnavă dar în alt mod decât bănuiește).

Un personaj feminin situat și mai jos decât Libby va fi Theresa, tânăra de la care Gabe se va zbate să obțină copilul pe care soții Herz vor să-l înfțieze, personalitate animalică, de o prostie și o răutate care-l vor face pe Gabe să aibă un atac cerebral; Roth nu va mai face în romanele de mai târziu o analiză atât de atentă a psihologiei feminine distorsionate decât într-un mod colateral (care este și el, de asemenea, foarte important): personaje precum Libby și Theresa vor deveni mame (de exemplu, mama lui Portnoy) atât pentru personajele masculine adolescente cât și pentru cele adulte, care vor deveni la rândul lor bolnave psihic și mental din cauza acestei influențe malefice, obsesive, a dragostei sufocante care se va exercita asupra lor.

Un astfel de personaj va fi cel din *Complexul lui Portnoy* (*Portnoy's Complaint*, 1969) – un adolescent chinuit, mitoman, narcisist, chiar pervers. Vorbind despre obscenitatea care i s-a reproșat acestui roman, Roth afirma că „această carte nu este plină de cuvinte murdare „pentru că așa vorbesc oamenii” ci, mai degrabă, Portnoy este obscen pentru că vrea să fie salvat.”<sup>26</sup>

Familia evrească, ca și în *Letting Go*, nu mai este un loc al refugiului ci un spațiu al ironiei și al comediei. Pentru Portnoy obscenitatea înseamnă încălcarea Legii familiei, o răzbunare față de mama sa (care e un fel de Libby Herz ajunsă la vârsta matură), este o încercare de eliberare dintr-un mediu care îl apasă și îl terorizează. Nu trebuie să uităm faptul că, în realitate, întreg romanul se construiește ca o confesiune în fața unui psihiatru, așa cum ni se atrage atenția în ultimele rânduri ale cărții, în „poanta” doctorului Spielvogel: „Și acum, cred că putem să-nțepem. Da?”<sup>27</sup> E o viziune a omului adult (dar care nu a ajuns să se maturizeze) asupra propriei adolescențe (unii critici susțin ideea că ar fi chiar o scriere autobiografică – lucru nu prea plauzibil). Romanul este o confesiune, dar una a lui Portnoy (și nu a autorului – care stă mai degrabă pe margine și relatează cu satisfacție modul în care se dizolvă o lume). Oricum, această disoluție e un fapt care provine în principal din interiorul personajului, nu din afara lui – lumea evreiască la Roth e mai hobotnică chiar decât cea a lui Singer, e agresivă față de Ceilalți (pe care nu numai că îi evită, dar parcă țipă isteric la orice apropiere a lor) –; în acest mod se justifică pe deplin apropierea pe care o făcea Tony Tanner între Portnoy și Herzog: „atât Herzog cât și Portnoy, într-un mod diferit, au fost supuși unui control exagerat, au primit o cantitate de informație prea mare, prea multe tipare străine ale realității.”<sup>28</sup> Dar, spre deosebire de eroul lui Roth, Herzog este într-un fel salvat prin propria nebunie prin intermediul căreia va reuși să se îndepărteze de lumea care-l irită și-l chinuie atâta. Portnoy nu va reuși niciodată acest lucru – orice ar face, el va rămâne „băiețașul evreu model” care a reușit să devină „cineva” în societatea americană (asta în ochii familiei sale, dar evadarea sa din „familie” în „America” nu se va realiza practic niciodată). Pe de altă parte, personajul va trăi izolat pe plan spiritual și de grupul căruia îi aparține – e ceea ce ne dă de înțeles chiar Portnoy prin confesiunea sa. Dar nu ar trebui pierdut din vedere nici faptul că acesta este în realitate un mitoman; își minte părinții, se minte pe sine, așa că este posibil să-l „mintă” și pe cititor. Lumea absurdă și parodică pe care ne-o descrie Portnoy ar putea fi pur și simplu o reflectare a propriei sale dorințe de a denatura adevărul și de a născoci niște întâmplări extraordinare cu scopul de a atrage atenția celor din jur asupra sa. Portnoy-bolnavul de pe canapeaua psihiatrului ne povestește aventurile lui Portnoy-copilul care trăiește într-o lume dominată de teroarea „cuțitului” mânăuit de o mamă monstruoasă, despotică, un fel de hidră umană care își ocrotește „puilul” atât de tare că aproape nu va mai rămâne nimic din el: „Cuțitul! *Cuțitul!* Cel mai tare mă înnebunește gândul că ea n-avea nici o jenă sau, cât de cât, o rețineră să recurgă la el. Din pătuțul meu, o aud trăncănind cu celelelate femei adunate în jurul mesei, la o partidă de mah-jong. Alex al meu a devenit așa de năzuros la mâncare, că trebuie să stau cu cuțitul lângă el ca să-l fac să mănânce. Și nici una din ele nu pare să socoată măsura asta exagerată. Trebuie să stau cu cuțitul lângă el! Și nici una din femeile astea nu găsește de cuviință să se scoale de la masa de joc și să părăsească indignată casa asta! Fiindcă în lumea lor așa se-ntâmplă cu mofturoșii – trebuie să stai *cu cuțitul* lângă ei!”<sup>29</sup> E o lume absurdă, hidoasă, apăsătoare dar nu avem de unde să știm dacă e și una reală și nu doar o proiecție a imaginației bolnave a lui Portnoy.

Așa cum ni se precizează la începutul romanului, „complexul lui Portnoy” (evident, tot o boală imaginară!) ar consta în tulburări psihice caracterizate printr-o continuă stare conflictuală între impunerile altruiste și cele etice puternic înrădăcinate, pe de o parte, și pornirile sexuale extravagante, adesea de o natură perversă, pe de altă parte.<sup>30</sup> Dar această definiție se poate traduce foarte bine prin aceea că Portnoy este pur și simplu un schizofrenic; și în acest caz rolul mamei este cel mai important: „conduita morală, care apare ca cea mai nocivă, constă fie în modalitatea sufocantă, fie în maniera de sustragere față de copil, ambele ducând la perturbarea raporturilor afective, la diminuarea experiențelor copilului cu lumea exterioară sau la o carență a identificării copilului datorită unei imagini materne inconsistente.”<sup>31</sup> Ura față de familie se va traduce în cazul lui Portnoy în special prin ura față de mama sa: de fiecare dată când încalcă „legile” mediului din care vine, el își „ucide” în mod simbolic mama (schizofrenia lui Portnoy nu e chiar o formă extremă, pentru că altfel ar fi ucis-o în mod real) – mănâncă hamburgerii „oribili”, se împrietenește cu copiii creștini (mai târziu aceasta se va traduce printr-o atracție sexuală vicioasă față de fetele neevreice), se masturbează și, mai presus de toate, simte că se răzbună din plin atunci când face toate acestea și mai ales atunci când o minte pe mama sa, apărând ca un „copil model” – mai târziu aceste acte se vor traduce în răbufniri violente de ură împotriva tatălui (despre care ne spune permanent cu dispreț că „e constipat”). Ca orice schizofrenic, Portnoy e lipsit de viață afectivă, relația sa cu femeile se limitează la vagabondajul sexual (e important aici faptul că nu simte atracție decât pentru neevreice: „America e o sikse cuibărită la brațul tău, care murmură șoapte de dragoste, dragoste, dragoste, dragoste dragoste!”<sup>32</sup>) – e un comportament negativ, de atracție spre tot ceea ce i-ar displace mamei sale, el se simte persecutat și atunci se dedublează: pe de o parte e „Alex-băiețelul cuminte” și, pe de altă parte, „Alex-băiețelul pervers” care își pedepsește mama.

Portnoy nu va avea nici o modalitate de scăpare din această lume (care, după cum am mai spus, poate fi cea reală dar poate fi și o simplă proiecție exacerbată a psihozei lui), un spațiu circular care se închide și se deschide în același timp ca o confesiune în fața unui psihiatru.

Această dedublare (care poate fi considerată atât simplă tehnică de roman postmodern dar și un aparat subtil de investigare psihologică proprie mai degrabă romanului modernist) va apărea în toată splendoarea ei într-un roman care ne prezintă stadiul adult al eroului: *Viața mea ca bărbat* (*My Life as a Man*, 1974); în general viața adultului ne este prezentată de Roth prin intermediul diverselor episoade din viața lui Nathan Zuckerman.

„Viața mea ca bărbat” este, așa cum i-a spus Malcolm Bradbury<sup>33</sup>, „o confesiune deviată” – cea a scriitorului Peter Tarnopol (care poate fi considerat un alter ego al lui Roth însuși) care îl introduce pentru prima oară, ca personaj, pe Nathan Zuckerman. Prima parte este una de ficțiune („Useful Fictions”) – viața de familie a lui Zuckerman, relațiile cu fratele său, Sherman, războiul din Coreea, aventurile sale sexuale cu Sharon ar reprezenta o primă etapă a vieții sale în care personajul are impresia „că trăiește viața altcuiva”; paradoxal, ni se va prezenta și o „altă viață” a lui Nathan Zuckerman (în care avem impresia că este vorba de un cu totul alt personaj) – copil bolnăvicios, eșuat la maturitate în căsătoria cu Lydia Ketterer, scutirea sa de armată din cauza migrenelor îngrozitoare, existența sa ca profesor, legătura sa cu Monica, fiica Lydiei din altă căsătorie. După aceste două „proiecte de existență” ale lui Zuckerman ne va fi prezentat și „autorul” care le-a creat: Peter Tarnopol (care e, la rândul lui, „mănuit” de autorul real, Philip Roth). Tarnopol, ca și Portnoy, este un pacient al doctorului Spielvogel, și dacă acesta îl caracteriza pe Portnoy drept „penisul descumpănit”, pentru el Tarnopol este „penisul umblător”, este o „ipoteză narcisistă” a devenirii lui Portnoy. Ca și acesta, Tarnopol manifestă o dragoste intensă față de propriile sale calități fizice și psihice fiind incapabil să iubească alte persoane – relațiile sale cu cele două femei (caracteristică pe care o va proiecta și în structura lui Zuckerman) nu reprezintă decât un mijloc de căutare a propriei identități (jucând diferite roluri) pe care însă nu o poate realiza în nici un fel. Maureen reprezintă lumea „din afară”, neevreiască; terorizat în permanență de gelozia ei, Peter nu poate ieși din sine pentru a se regăsi și a înfrunța agresiunea exteriorului; Susan, personalitate complet opusă celei lui Maureen, va contribui la fel de mult la terorizarea lui Tarnopol: imagine a soției „perfecte”, iubitoare până la sufocare, o imagine a mamei dominatoare tocmai prin grija excesivă pe care o arată față de fiu, va deveni pentru Peter o prezență de-a dreptul feroce (într-un fel e un personaj foarte asemănător cu Libby Herz din primul roman al lui Roth). Personalitatea sa va oscila în funcție de balanța Maureen – Susan, în funcție de două tipuri de

orori de care Tarnopol are impresia (falsă) că poate scăpa refugiindu-se în narcisism: „nu era posibil ca în „cazul” meu, așa cum îl numeam eu de bunăvoie, triumful și eșecul, cucerirea și înfrângerea să derive dintr-o indestructibilă devoțiune copilărească pentru o femeie care era în același timp binefăcătoare și oficianță, protectoare și călăuză? Nu puteam lega cumva faptul că ceea ce m-a făcut pe mine atât de disponibil pentru Femeia Rea mai în vârstă decât mine era redeșteptarea în mine a acelei dorințe de a fi ascultător, care mă făcuse să mă aflu în termeni atât de buni cu Femeia Bună mai în vârstă din copilăria mea? Un băiețuș, da, mai mult ca sigur, nu e nici o îndoială – dar deloc, am insistat, pentru că mama protectoare, atentă și echilibrată din amintirile mele fericite fusese ceea ce Spielvogel numea „figura amenințătoare a mamei castratoare” în fața căreia m-am supus din frică și după care o parte din mine încă mai tânjea în secret.”<sup>34</sup>

Maureen și Susan sunt amândouă „imagini ale mamei castratoare” care îl vor împiedica pe Tarnopol să ajungă la statutul de *mensch*; creația lui literară, avându-l în centru pe Zuckerman, nu va fi decât o proiecție a propriului Eu oprimat, o imagine a propriei sale rătăcirii prin labirintul vieții intime de unde nu are nici o perspectivă de salvare. Durerea cea mare a eroului este că a rămas toată viața sa un om obișnuit, presat de măruntele nevoi cotidiene, de goana după bani și de certurile matrimoniale: așa cum susținea Michael Wood, „romanul lui Philip Roth își propune drept țel principal să vorbească direct, fără parabole și hiperbole, să renunțe la narațiunea de tip dadaist și să creeze un portret realist al ororilor din viața particulară a unui american cu desăvârșire obișnuit.”<sup>35</sup> Tocmai acest statut al său va fi cel care îl va complexa pe Tarnopol; el își dorește să fie altfel, să poată să-și schimbe viața la fel de repede și de ușor ca Zuckerman, își dorește chiar ca Spielvogel, psihiatrul, să-i găsească o afecțiune psihică complicată, ceva ieșit din comun: infantilismul acestui personaj e maxim, el vrea ca „celula” sa subterană să fie cea mai frumos împodobită dintre toate. Dorința lui Tarnopol va fi „resuscitată” o dată cu „învierea” lui Zuckerman din *Zuckerman descătușat* (*Zuckerman Unbound*, 1981) – prin intermediul acestuia, care e alter ego-ul său într-un fel, va cunoaște tot ceea ce i-a fost refuzat până acum: faima, succesul (datorat romanului său, *Carnovsky*) și, nu peste mult timp, statutul de victimă prinsă în această plasă a dorințelor fictive. Această ultimă situație va fi cea mai interesantă ipostază în care îl vom surprinde pe Zuckerman: cea a ipohondrului, o victimă a propriilor fantasmе medicale, din *Lecția de anatomie* (*The Anatomy Lesson*, 1983) – frica obsesivă de a nu se îmbolnăvi, interpretarea unei senzații organice banale ca fiind semnele unei boli grave, convingerea nejustificată a pierderii sănătății sunt câteva dintre obsesiile care îl chinuie pe Zuckerman – în această postură îl găsim pe eroul lui Roth la vârsta de patruzeci de ani; un personaj care nu e dărâmat numai de durerea care îl chinuie în permanență ci și de trecutul său: el își pune acuma la îndoială însuși statutul său de scriitor – fratele său îl învinuiește că din cauza romanului său de succes, *Carnovsky*, memoria părinților lor decedați a fost mânăjită și nu mai vrea să aibă niciodată de-a face cu el; pe lângă asta, Zuckerman are impresia că talentul îl părăsește, nu mai poate scrie și chiar el însuși se simte dezgustat de această vocație literară care odinioară a însemnat totul pentru el: „Cine altcineva ar fi putut să scrie într-un mod atât de blasfemator despre sufocarea morală evreiască decât un evreu care se auto-sufocă cum este Nathan? Da, boala este necesitatea ta – acesta este miezul lucrului – și ceea ce te oprește să-ți revii ești tu, tu ai ales să fii incurabil, te-ai autoterorizat pentru a-ți îngenuchea propria voință interioară de a fi bine. În mod inconștient, Zuckerman era speriat de tot – o altă presupozitie acceptată în mod general de diagnosticienii săi: speriat de succes și speriat de eșec; speriat de a fi cunoscut și speriat de a fi uitat; speriat de a fi bizar și speriat de a fi un om obișnuit; speriat de a fi admirat și speriat de a fi disprețuit; speriat de a fi singur și speriat de a fi în mijlocul oamenilor; speriat, după *Carnovsky*, de sine și de instinctele sale; și speriat de a fi speriat.”<sup>36</sup>

Ca toate personajele lui Roth care suferă din cauza fricii pe care o simt în fața lumii, și Zuckerman se va refugia într-o lume a femeilor: Gloria, care este cea mai apropiată de imaginea mamei pentru erou, Jaga, refugiata poloneză care suferă și ea la rândul ei o depresie nervoasă, Diana, care este în același timp și femeie dar și copil, Jenny, pictorița, tipul de femeie intelectuală – tot acest „harem” al lui Zuckerman e reprezentat de proiecții obsesive ale imaginii propriei mame. El va deveni cea mai patetică (dar în același timp, ciudat, și comică) încarnare a personajului matur al lui Roth: dependent de femei, de Percodan, marijuana, vodcă și dedublându-se în permanență într-un mod de-a dreptul burlesc: pe de o parte se dă drept pornograful Milton Appel (care în realitate este dușmanul lui de moarte, critic literar onest de altfel), făcând reclamă tuturor pentru o așa-zisă publicație pornografică, *Lickety Split*, și, pe de altă parte, dorind să renunțe la condiția de scriitor



pentru a deveni medic (evident, nu pentru a vindeca pe alții ci pentru a se vindeca pe sine). Chiar Philip Roth mărturisea la un moment dat că „Zuckerman, în dorința sa de a deveni doctor, începe să personifice un pornograf. Trebuia să existe un extremism voluntar la fiecare capăt al spectrului moral, fiecare dintre aceste visuri de evadare ale transformării de sine subminând și ironizând înțelesul celuilalt. Dacă ar fi sfârșit numai prin a deveni doctor, mânat doar de ardoarea standardelor morale înalte sau dacă ar fi jucat doar rolul unui pornograf, scuipând doar ură anarhică și alienantă, nu ar fi fost omul meu.”<sup>37</sup>

*Lecția de anatomie* ar putea fi considerată o foarte interesantă și comică antiteză a *Muntelui vrăjit* al lui Thomas Mann: este o alegorie a bolii văzute în toate fațetele sale, o încercare de a evada dintr-o viață „invalidă” unde este atacat în permanență de durere, de tristețe, de carieră și de obsesia de a întreprinde o călătorie imaginară în căutarea unei noi existențe, în același mod în care personajul lui Malamud, de exemplu, încerca să-și construiască pentru sine o „nouă viață”.

Această „nouă viață” a lui Nathan Zuckerman va fi „Viața contrafăcută” (*The Counterlife*, 1987), roman conceput „pe tiparul unor strategii de tip postmodern, în care morții revin la viață, viii se dovedesc a fi morți iar contractul dintre autor și cititor este, după cum spune Roth, „reziliat la sfârșitul fiecărui capitol”.”<sup>38</sup>

Zuckerman este aici un personaj atât de fluctuant încât nici măcar nu mai este necesar să ne punem problema stadiului de maturitate la care a ajuns eroul pentru că nici măcar nu mai avem siguranța existenței lui – nu mai știm dacă el este autorul sau personajul sau dacă e viu sau mort. În prima parte a romanului, Zuckerman ne dă detalii despre moartea fratelui său, Henry, survenită în urma unei operații pe inimă pe care o făcuse pentru a-și recăpăta potența sexuală (așadar, ne aflăm în plin absurd). În a doua parte a romanului, observăm cu uimire cum fratele său învie miraculos și optează pentru o nouă viață ca adept al unui rabin naționalist în Israel. Evident, aici Zuckerman va fi cel care va muri din cauza operației nereușite pe inimă („tragedia” va fi mai întâi comentată și filtrată prin conștiința lui Henry și mai apoi prin cea a Mariei, care a fost, evident, mobilul operației lui Zuckerman). Henry va descoperi „repovestirea” propriei sale morți (și vieți) de către Zuckerman, pe care le va distruge, indignat, considerând că nu-l reprezintă (în realitate, sunt o descriere cât se poate de fidelă a felului de a fi al lui Henry).

Avem în acest roman o situație mult mai complicată decât cea din *Complexul lui Portnoy*: pe de o parte multitudinea de „sikse” care gravitau în jurul acestuia se concentrază în acest roman într-un singur personaj feminin, Maria, (nume simbolic pentru atracția pe care o simt față de creștinism eroii alienați ai lui Roth) și, pe de altă parte, avem o dedublare și mai interesantă a personajului masculin, dualitatea Nathan – Henry (nu mai avem o opoziție clară între „bun” și „rău”, ci personajul are o natură caleidoscopică, schimbându-și structura în funcție de cine și cum îl vede).

Relația Nathan – Henry – Maria va fi una foarte complexă: ea se află într-un raport de subordonare din perspectiva legăturii dintre autor (Zuckerman) și personaj (Maria – care, în final, ca de altfel toate celelalte personaje din roman, se va „răzvrăti” împotriva autorului care a creat-o și va nega existența căsătoriei imaginate de acesta). De asemenea, Maria reprezintă proiecția unui conflict interior care se desfășoară în sufletul și în mintea lui Zuckerman: în prezența ei devine extrem de suspicios, bănuind-o în permanență de antisemitism nu numai pe ea dar și familia ei despre care Maria ne spune că „nu sunt atât de dezagreabili pe cât i-a descris Nathan, dar în nici un caz nu sunt nici foarte inteligenți. El le-a supraapreciat inteligența și le-a subapreciat conștiința și moralitatea în același timp. Sunt doar niște oameni profund plicticoși care stau și se uită la televizor, și asta era prea plictisitor pentru el – ca s-o spună într-o carte, vreau să spun.”<sup>39</sup> Deci, și din punctul de vedere al Mariei, capacitatea lui Nathan de a fi obiectiv este distorsionată. În relațiile cu Maria, personalitatea lui Zuckerman devine cea a unui evreu cât se poate de religios, care face diferența între grupul său și Ceilalți; în relația sa cu Henry (care în ochii lui Nathan apare drept o întruchipare a fanaticului religios), Zuckerman devine cât se poate de neinteresat de identitatea sa etnică: „Henry, America este plină de neevrei care se urăsc pe sine, din câte îmi pot da eu seama – e o țară plină de indieni care vor să arate ca texanii, de texani care vor să arate ca newyorkezii, de un număr infinit de albi din Vestul Mijlociu care, poți s-o crezi sau nu, vor să vorbească și să se comporte precum evreii. Să vorbești despre evrei și goimi în America înseamnă să pierzi ideea, pentru că America pur și simplu nu e asta.”<sup>40</sup>

Evident, Henry, care se consideră un om absolut normal (și rămâne cu gura căscată citind manuscrisele lui Nathan unde acesta îl descrie ca pe un fanatic religios plecat să izbăvească Israelul de arabi – și aici nu știm cine „minte”, Nathan sau Henry, pentru că, deși Henry ne spune că este o minciună, se grăbește să distrugă manuscrisele pentru ca nu cumva „să se afle”), ne va da următoarea descriere a lui Zuckerman: „Fratele meu era un zulus, unul din ăia care umblă cu oase înfipte în nas; el era zulusul nostru și ale noastre erau capetele de care ne scurta și pe care le înfigea în vârful stâlpului pentru ca toată lumea să se poată holba la ele. Omul ăsta a fost un canibal.”<sup>41</sup>

Aceasta este împlinirea la care ajunge maturizarea eroului lui Roth: el devine un canibal, un copil monstruos care se joacă rostogolind capetele celorlalți, un personaj imatur despre care uneori nici nu știm dacă e viu sau mort, normal sau nebun, care atunci când e adolescent e mai matur decât la vârsta de patruzeci de ani – e un erou care ne arată lumea lui, întotdeauna evreiască, printr-un caleidoscop: aceasta e când roză, când cenușie, uneori apar flori, alteori monștri.

Din această perspectivă caleidoscopică cred că ar putea fi privită opera lui Philip Roth în ansamblul ei: încadrarea pe care cei mai mulți critici actuali se grăbesc să o facă legându-l pe acesta de postmodernism nu este una viabilă – câteodată Roth e postmodern, alteori e cât se poate de modernist, uneori e realist, niciodată nu ne arată o singură fațetă a literaturii lui – într-un cuvânt, e un scriitor mare.

## NOTE

1. Alfred Kazin, *op. cit.*, p. 144.
2. engl. "the waning of affect".
3. Richard Ohmann, în: Dan Grigorescu, Postfață la Philip Roth, *Complexul lui Portnoy*. București, Editura Univers, 1998, p. 222.
4. apud Manfred Pütz, *Fabula identității. Romanul american din anii '60*. Iași, Institutul European, 1995, p. 20.
5. idem, p. 20.
6. Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*. București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 19.
7. O situație absolut bizară o întâlnim în cazul romanului lui Salinger; nu e vorba aici de modul de evoluție al personajului care într-adevăr urmează tiparul descris mai sus ci de impactul pe care acest roman l-a avut asupra unei anumite categorii de cititori: se știe că romanul a fost desemnat de un număr impresionant de criminali în serie drept „Biblia” lor, sursa de inspirație a faptelor lor odioase.
8. Pentru acest volum de povestiri Philip Roth a fost distins, în 1960, cu National Book Award.
9. Așa cum afirma Gustave Le Bon, „forța contagiunii metale este adesea destul de mare pentru a-l determina pe individ să acționeze împotriva intereselor sale cele mai evidente.” „Dintre toate varietățile de contagiune mentală care ne asaltează, una dintre cele mai puternice este aceea reprezentată de grupul social din care facem parte. Nici o voință nu încearcă să i se sustragă. Ba chiar, cel mai adesea, el este acela care ne dictează opiniile și judecățile, fără ca noi să o bănuim.” (Gustave Le Bon, *Opiniile și credințele*. București, Editura Științifică, 1995, p. 137–138.)
10. Philip Roth, *The Conversion of the Jews*. În vol. *Goodbye, Columbus and Five Short Stories*. Houghton Mifflin Company Boston, The Riverside Press Cambridge, 1959, p. 157-158.
11. Philip Roth, *op. cit.*, p. 155
12. Christian Ionescu. *Mică Enciclopedie Onomastică*. București, Editura Enciclopedică Română, 1975, p. 205.
13. Jean Chevalier, Alain Geerbrant, *Dictionnaire des Symboles*. Tome H á PIE. Paris, Seghers, 1974, p. 31-32.
14. idem, p. 32.
15. *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 2. Detroit, A Brucoli Clark Book, Gale Research Company, 1978, p. 424.
16. Philip Roth, *Defender of the Faith*, în *op. cit.*, p. 163–164.
17. Philip Roth, *op. cit.*, p. 188.
18. Philip Roth, *Eli, the Fanatic*. În *op. cit.*, p.267.
19. Philip Roth, *Addio, Columbus e cinque racconti*. Traduzione dall'inglese di Elsa Pelitti, Garzanti, 1968, p. 255.
20. Saul Bellow. În: Dan Grigorescu, *Literatura americană. Dicționar cronologic*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 66.
21. Norman Podhoretz, *op. cit.*, p. 236.
22. idem, p. 237.
23. Ed. Pamfil, N. Ogodescu, *Nevrozele*. Timișoara, Editura Facla, 1974, p. 146.
24. Philip Roth, *Letting Go*. New York, Random House, 1962, p. 21 – 22.
25. Ed. Pamfil, D. Ogodescu, *op. cit.*, p. 149.
26. apud *Dictionary of Literary Biography*. Detroit, A Brucoli Clark Book, Gale Research Company, 1978, p. 428.
27. Philip Roth, *Complexul lui Portnoy*. Traducere și note de George Volceanov. Postfață de Dan Grigorescu. București, Editura Univers, 1998, p. 213.
28. Tony Tanner, *op. cit.*, p. 297.
29. Philip Roth, *op. cit.*, p. 36.
30. idem, p. 5.
31. Ed. Pamfil, D. Ogodescu, *Psihozele*. Timișoara, Editura Facla, 1976, p. 158.
32. Philip Roth, *op. cit.*, p. 115.
33. apud Dan Grigorescu, *Romanul american al secolului XX*. Editura Saeculum I.O., 1999, p. 238.
34. Philip Roth, *My Life as a Man*. New York, Bantam Books, Inc., p. 221.
35. apud Dan Grigorescu, *Literatura americană. Dicționar cronologic*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 642.
36. Philip Roth, *The Anatomy Lesson*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983, p. 34–35.
37. apud Tony Hilfer, *op. cit.*, p. 158.
38. Peter Conn, *op. cit.*, p. 325 – 326.

39. apud Tony Hilfer, *op. cit.*, p. 159.

40. Philip Roth, *The Counterlife*. New York, Penguin Books, Farrar, Straus and Giroux, 1987, p. 166.

41. Philip Roth, *op.cit.*, p. 281.