

DESPRE LUMEA ACEASTA
ȘI DESPRE ALTE LUMI

Născut în Irlanda în 1898, C.S. Lewis a studiat la Malvern College timp de un an, după care și-a continuat studiile în particular. A obținut cu distincție o triplă licență la Oxford și a fost profesor la Magdalen College, precum și unul dintre diriguitorii acestui colegiu între 1925 și 1954. În 1954 a devenit profesor de literatură medievală și renașcentistă la Cambridge. A fost un excepțional și îndrăgit conferențiar și a avut o influență profundă și durabilă asupra elevilor săi.

C.S. Lewis a fost mulți ani ateu și și-a descris convertirea în *Surprised by Joy (Surprins de bucurie)*: „În ultimul trimestru din 1929 m-am dat bătut, am recunoscut că Dumnezeu este Dumnezeu... eram, pesemne, în seara aceea cel mai șovăielnic și mai abătut convertit din toată Anglia.“ Această experiență a fost cea care l-a făcut să înțeleagă nu numai apatia, ci și refuzul activ de a accepta religia, iar ca scriitor creștin, dăruit fiind cu o minte deosebit de strălucitoare și de logică și cu un stil limpede și viu, a fost fără egal. *The Problem of Pain (Problema durerii)*, *The Screwtape Letters (Scrisorile lui Sfredelin sau Sfaturile unui diavol bătrân către unul mai tânăr)*, *Mere Christianity (Creștinism. Pur și simplu)*, *The Four Loves (Cele patru iubiri)*, precum și postuma *Prayer: Letters to Malcolm (Rugăciune: Scrisori către Malcolm)* sunt numai câteva dintre cele mai bine vândute opere ale sale. A scris și cărți pentru copii și science-fiction, pe lângă multe lucrări de critică literară. Operele sale sunt cunoscute de milioane de oameni, pretutindeni în lume, prin traduceri. S-a stins din viață la 22 noiembrie 1963, în locuința sa din Oxford.

C.S. LEWIS

DESPRE LUMEA ACEASTA
ȘI DESPRE ALTE LUMI

Traducere din engleză și note de
Bianca Rizzoli

Prefață de Walter Hooper



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Administratorii patrimoniului lui C.S.
Lewis dedică prezenta culegere de eseuri
Priscillei Collins, în semn de respect,
admirație și recunoștință pentru că i-a
sprijinit mereu în eforturile de a-și împlini
datoria într-un mod demn de obiectul ei.

Owen Barfield
Walter Hooper

Cuprins

| | |
|--|-----|
| <i>Prefața editorului britanic</i> | 9 |
| Despre povești | 25 |
| Romanele lui Charles Williams | 51 |
| Omagiu lui E.R. Eddison | 61 |
| Despre trei moduri de a scrie pentru copii | 62 |
| Uneori basmele pot spune cel mai bine ce e de spus | 80 |
| Despre gusturile copiilor | 85 |
| Totul a început cu o imagine | 89 |
| Despre literatura științifico-fantastică | 91 |
| Un răspuns adresat profesorului Haldane | 112 |
| <i>Hobbitul</i> | 128 |
| <i>Stăpânul inelelor</i> de Tolkien | 130 |
| Un panegiric pentru Dorothy L. Sayers | 141 |
| Darul mitopoietic al lui Rider Haggard | 148 |
| George Orwell | 154 |
| Moartea cuvintelor | 160 |
| Partenonul și Optativul | 164 |
| Critica de epocă | 169 |
| Diferitele gusturi în materie de literatură | 176 |
| Despre critică | 186 |
| Proprietăți imaginare | 208 |

Despre povești

Este uimitor cât de puțină atenție au acordat criticii Poveștii* în sine. E adevărat că povestea, stilul în care ar trebui relatată, ordinea pe care ar trebui să o urmeze și (mai presus de orice) conturarea personajelor au fost discutate din plin. Dar Povestea însăși, șirul de evenimente născocite, este aproape întotdeauna trecută sub tăcere sau altminteri tratată exclusiv din punctul de vedere al posibilităților de conturare a personajelor pe care le oferă. Există, într-adevăr, trei excepții notabile. Aristotel a construit în *Poetica* o teorie a tragediei grecești care pune Povestea în centrul ei și atribuie personajului un loc strict subordonat. În Evul Mediu și în Renașterea timpurie Boccaccio și alții au elaborat o teorie alegorică a Poveștii ca să explice miturile antice. Iar în epoca noastră Jung și discipolii săi au conceput doctrina arhetipurilor. În afară de aceste trei încercări, subiectul a rămas aproape neatins, ceea ce a avut un rezultat curios. Acele forme literare în care Povestea există numai ca un vehicul pentru altceva – de exemplu romanul-frescă, unde povestea există pentru personaje sau pentru criticarea condițiilor sociale – au fost tratate așa cum

* Considerând opțiunile ortografice ale autorului subordonate unei intenții expresive, am respectat scrierea cu majusculă a anumitor cuvinte folosită de C.S. Lewis în original. (*N. red.*)

se cuvine; dar acele forme în care toate celelalte elemente există numai pentru poveste au primit foarte puțină atenție serioasă. Nu numai că au fost disprețuite, ca și cum ar fi bune numai pentru copii, dar până și genul de plăcere pe care îl oferă a fost, după părerea mea, greșit înțeles. Această a doua nedreptate sunt foarte dornic să o repar. Poate că plăcerea pe care o oferă Povestea este tot atât de neînsemnată pe cât o consideră critica modernă. Eu unul nu cred așa ceva, dar în legătură cu acest lucru putem să cădem de acord că nu suntem de acord. Haidem totuși să încercăm să vedem lămurit ce fel de plăcere este: sau, mai degrabă, ce feluri diferite de plăcere poate să fie. Pentru că bănuiesc că pe această temă s-a făcut o prezumție pripită. Eu cred că acele cărți care sunt citite numai „pentru poveste“ pot fi gustate în două feluri foarte diferite. În parte e vorba de o împărțire a cărților în două categorii (unele povești pot fi citite numai într-un anume spirit, iar altele, numai în celălalt) și în parte de o împărțire a cititorilor (aceeași poveste poate fi citită în moduri diferite).

Ce m-a convins în sfârșit de existența acestei împărțiri a fost o conversație pe care am avut-o acum câțiva ani cu un student american inteligent. Vorbeam despre cărțile care ne încântaseră pe când eram băiețandri. Preferatul lui fusese Fenimore Cooper, pe care (întâmplător) nu l-am citit niciodată. Prietenul meu mi-a descris o scenă anume, în care eroul era pe jumătate adormit în fața focului său de bivuac din pădure în timp ce, prin spatele lui, o Piele-Roșie cu un tomahawk se furișa pe tăcute către el. Își amintea emoția cu care citise, pe nerăsuflăte, pasajul, nerăbdarea chinuitoare cu care se întreba dacă eroul se va trezi la timp sau nu. Dar,

amintindu-mi marile momente ale propriilor mele lecturi de odinioară, eram foarte sigur că prietenul meu își interpreta greșit experiența, ba chiar că pierdea din vedere adevărul ei sens. Dar sigur, sigur, mă gândeam eu, nu simpla emoție, suspansul, îl făcuse să se tot întoarcă la Fenimore Cooper. Dacă acesta era lucrul pe care îl dorea, atunci orice altă „poveste sângeroasă pentru băieți“ i-ar fi convenit la fel de mult. Am încercat să-mi exprim aceste gânduri. L-am întrebat dacă e sigur că nu exagerează importanța pericolului ca atare și că nu greșește separând-o de celelalte elemente. Pentru că, deși nu-l citisem niciodată pe Fenimore Cooper, îmi plăcuseră alte cărți despre Pieile-Roșii. Și știam că ceea ce voiam eu de la ele nu era pur și simplu „emoția“. Pericole, desigur, trebuie să existe în carte: cum altfel ai putea să întreții desfășurarea poveștii? Dar ele trebuie (în starea de spirit care te-a făcut să alegi o asemenea carte) să fie pericole cu Pieile-Roșii. Atmosfera creată în jurul Pieilor-Roșii era ceea ce conta cu adevărat. Dacă dintr-o scenă ca aceea pe care mi-o descrieseră prietenul meu dai la o parte penele, pomeții proeminenți, pantalonii cu franjuri și înlocuiești tomahawkul cu un pistol, ce mai rămâne din ea? Pentru că eu nu doream doar suspansul de scurtă durată, ci întreaga lume căreia îi aparținea – zăpada și rachetele, castorii și canoale, expedițiile războinice și wigwamurile și numele ca în *Hiawatha*. Așa am grăit eu; după care a venit șocul. Studentul meu este un bărbat cu o minte foarte limpede și și-a dat imediat seama ce voiam să spun și de asemenea în ce fel lumea imaginației lui de băiețandru fusese diferită de a mea. Mi-a răspuns că era absolut sigur că „toate astea“ nu contribuiseră la plăcerea lui. De fapt, nu dăduse niciodată doi bani pe ele. Ba mai mult –

și acest lucru chiar m-a făcut să mă simt de parcă aș fi stat de vorbă cu un vizitator de pe o altă planetă –, în măsura în care fusese vag conștient de „toate astea“, îl deranjaseră pentru că îl distrăgeau de la chestiunea principală. Poate chiar ar fi preferat în locul Pieilor-Roșii un pericol mai banal, precum un răufăcător cu un pistol.

Pentru cei ale căror trăiri literare sunt cât de cât asemănătoare cu ale mele, distincția pe care încerc să o fac între cele două tipuri de plăcere este probabil destul de clară după acest unic exemplu. Dar, ca să o fac de două ori mai clară, voi mai adăuga unul. Am fost odată dus să văd o ecranizare a romanului *Minele regelui Solomon*. Dintre multele ei păcate – cel mai mic nefiind apariția unei tinere în pantaloni scurți care nu avea nici o legătură cu povestea și care îi însoțea pe cei trei aventurieri oriunde se duceau –, doar unul ne interesează aici. La sfârșitul cărții lui Haggard, după cum toată lumea își aduce aminte, eroii își așteaptă moartea înmormântați într-o cameră cu pereți de stâncă și înconjurați de regi mumificați ai aceluși ținut. Însă autorului acestei ecranizări situația i s-a părut probabil prea plicticoasă. A înlocuit-o cu o erupție vulcanică și apoi s-a întrecut pe sine adăugând și un cutremur. Poate că nu ar trebui să-l condamnăm. Poate că scena din original nu era „filmică“, iar omul a avut dreptate, conform canoanelor propriei sale arte, să o schimbe. Dar ar fi fost mai bine să nu aleagă de la bun început o poveste care putea fi adaptată pentru marele ecran numai dacă era stricată. Stricată, cel puțin pentru mine. Fără îndoială, dacă tot ce ceri de la o poveste este simpla emoție și dacă un pericol mai mare îți sporește și emoția, atunci succesiunea rapidă a două riscuri diferite (cel de a fi ars de viu și cel de a fi strivit

și făcut bucățele) ar fi preferabilă pericolului unic și prelungit de a muri de foame într-o peșteră. Dar tocmai aceasta e ideea. Trebuie să existe în aceste povești o plăcere diferită de cea dată de simpla emoție, altminteri eu nu aș simți că am fost păcălit când mi s-a servit cutremurul în locul adevăratei scene a lui Haggard. Ceea ce pierd eu este sentimentul pe care mi-l provoacă sugestia morții (un lucru foarte diferit de simplul pericol de moarte) – frigul, tăcerea și chipurile morților din vechime, împodobiiți cu coroane și sceptre, de prin jur. Poți, dacă vrei, să spui că efectul pe care-l caută Rider Haggard este absolut la fel de „rudimentar“ sau de „vulgar“ sau de „senzațional“ precum cel cu care l-a înlocuit filmul. Nu discut acum despre acest lucru. Ideea e că este un efect extrem de diferit. Unul aruncă asupra imaginației o vrajă care o amuțește; celălalt produce o intensă agitație nervoasă. Citind acel capitol al cărții, curiozitatea sau suspansul legate de reușita eroilor de a scăpa din capcana lor mortală reprezintă o parte foarte puțin însemnată a trăirii tale. Capcana mi-o voi aminti mereu: cum au scăpat din ea am uitat de mult.

Mi se pare că atunci când se vorbește despre cărți care sunt „simple povești“ – adică despre acele cărți care pun accentul pe evenimentele imaginate, și nu pe personaje sau societate – aproape toată lumea pornește de la prezumția că „emoția“ este singura plăcere pe care o oferă ele sau pe care sunt menite să o ofere. *Emoția*, în sensul acesta, poate fi definită ca alternanță a stării de tensiune cu calmarea neliniștii imaginate. Acesta este lucrul pe care eu îl consider neadevărat. În unele dintre aceste cărți și pentru unii cititori mai intră în discuție și un alt factor.

Ca să nu generalizez, știu că altceva este implicat pentru cel puțin un cititor – eu însumi. Sunt nevoit aici să vorbesc despre mine pentru a aduce dovezi. Eu sunt un om care a petrecut mai multe ore decât își mai poate aminti citind *romance*-uri și care a primit de la ele poate mai multă plăcere decât ar trebui. Cunosco geografia planetei Tormance mai bine decât pe cea a Terrei. Am fost mai curios în privința călătoriilor de la Uplands la Utterbol și de la Morna Moruna la Koshtra Belorn decât în privința celor descrise de Hakluyt. Deși am văzut tranșeele din fața orașului Arras, nu aș putea să țin acum despre ele prelegeri cu atâtea amănunte tactice ca despre zidul grecesc, râul Scamandru și Porțile Schee. Cronicar al societății, sunt mai doct când e vorba de Broscoești sau de Pădurea Sălbatică sau de seleniții trăitori în peșteri sau de curtea lui Hrothgar ori a lui Vortigern decât când vine vorba de Londra, Oxford și Belfast.* Dacă să iubești Povestea înseamnă să iubești emoțiile tari, atunci eu ar trebui să fiu, dintre oamenii trăitori pe acest pământ, cel care iubește cel mai mult emoțiile. Dar realitatea e că romanul despre care se zice că este cel mai „tare“ din lume, *Cei trei muschetari*, pe mine nu mă atrage deloc. Lipsa totală de atmosferă îmi repugnă. În carte nu există nici o țară – nimic în afară de o grămadă de hanuri și de ambuscade. Nu există climă. Când

* Tormance reprezintă o referire la *A Voyage to Arcturus* de David Lindsay, Uplands și Utterbol – la *The Well at the World's End* de William Morris, Morna Moruna și Koshtra Belorn – la *The Worm Ouroboros* de E.R. Eddison, râul Scamandru și Porțile Schee – la *Iliada*, Broscoeștii și Pădurea Sălbatică – la *Vântul prin sălcii* de Kenneth Grahame, seleniții – la *Primii oameni în Lună* de H.G. Wells, Hrothgar – la *Beowulf*, iar Vortigern e un rege legendar al britanilor.

pleacă din Franța și ajung la Londra, nu ai senzația că Londra diferă cumva de Paris. „Peripețiile“ nu-ți lasă nici o clipă de răgaz: ești încontinuu ținut în priză. Toate acestea nu reprezintă nimic pentru mine. Dacă asta înseamnă *romance*, atunci eu urăsc *romance*-urile și îi prefer de departe pe George Eliot sau pe Trollope. Spunând aceasta nu încerc să critic *Cei trei muschetari*. Cred, pe baza mărturiilor altora, că este o poveste de căpătâi. Sunt sigur că incapacitatea mea de a o aprecia este un defect și o nenorocire pentru mine. Dar această nenorocire dovedește ceva. Dacă unui om sensibil – poate chiar exagerat – la farmecul genului *romance* îi place cel mai puțin tocmai acea *romance* care este unanim consfințită drept cea mai „tare“ dintre toate, atunci rezultă că „emoțiile tari“ nu reprezintă singurul tip de plăcere care poate fi obținut din *romance*-uri. Dacă unui bărbat îi place vinul, dar urăște unul dintre cele mai tari vinuri, atunci e evident că alcoolul nu poate fi singura sursă de plăcere din vin, nu-i așa?

Dacă eu sunt singurul care a trăit această experiență, atunci, desigur, eseul de față nu prezintă decât un interes autobiografic. Dar sunt aproape sigur că nu sunt absolut singurul. Scriu în eventualitatea că și alții ar putea simți la fel ca mine și în speranța că i-aș putea ajuta să-și lămurească propriile impresii.

În exemplul cu *Minele regelui Solomon*, producătorul filmului a înlocuit în momentul culminant un tip de pericol cu altul și prin aceasta, din punctul meu de vedere, a stricat povestea. Însă acolo unde emoția este singurul lucru care contează tipul de pericol trebuie să fie lipsit de importanță. Numai gradul de pericol contează. Cu cât e mai mare pericolul și mai dificilă salvarea eroului, cu atât mai captivantă va

fi povestea. Însă când ne interesează acel „alt factor“ nu e așa. Tipuri diferite de pericol fac să vibreze diferite coarde ale imaginației. Chiar și în viața reală, tipuri diferite de pericol produc tipuri diferite de teamă. Se poate ajunge într-un punct în care teama este atât de mare, încât asemenea distincții dispar, dar aceasta e o altă chestiune. Există un fel de teamă care este soră geamănă cu înfiorarea plină de venerație, precum frica pe care o simte un bărbat la război când aude pentru prima oară tunurile; există și un fel de teamă care este soră geamănă cu dezgustul, precum cea pe care o simte un bărbat care găsește un șarpe sau un scorpion în dormitor. Există temeri încordate, fremătătoare (care pentru o fracțiune de secundă sunt greu de deosebit de un soi de fior plăcut) pe care un bărbat le poate simți pe un cal periculos sau pe o mare primejdioasă; și, pe lângă acestea, temeri moarte, strivite, turtite, paralizante, ca atunci când credem că avem cancer sau holeră. Există și temeri care nu sunt deloc cauzate de *pericol*: ca teama de o insectă mare și hidoasă, dar nevătămătoare, sau teama de fantome. Toate acestea le găsim chiar în viața reală. Însă în lumea imaginației, unde teama nu ajunge la stadiul de teroare abjectă și nu se consumă prin acțiune, diferențele calitative sunt mult mai puternice.

Nu pot cu nici un chip să-mi aduc aminte de vreun moment în care să nu fi fost conștient, într-un mod cât de vag, de aceste diferențe. „Jack the Giant-Killer“ („Jack, omorătorul de uriași“) nu este, în esență, doar povestea unui erou isteț care triumfă asupra pericolului. Este în esență povestea unui astfel de erou care triumfă asupra *pericolului reprezentat de uriași*. E foarte ușor să născocim o poveste în care, deși inamicii sunt de statură normală, sorții lor de izbândă împotriva lui Jack sunt

tot uriași. Dar va fi o cu totul altă poveste. Natura reacției imaginației noastre este pe de-a-ntregul determinată de faptul că inamicii sunt niște uriași. Masivitatea, monstrozitatea, sălbăticia aceea planează asupra întregii povești. Transform-o în muzică și vei simți imediat diferența. Dacă personajul tău negativ este un uriaș, orchestra ta îi va anunța intrarea într-un anume fel: dacă este orice alt tip de personaj negativ, o va face în alt fel. Am văzut peisaje (mai ales în Munții Mourne) care într-o anumită lumină îmi dădeau senzația că în orice clipă un uriaș își putea sălta capul de dincolo de următoarea creastă. Natura are ceva care ne împinge să născocim uriași: și numai niște uriași ne pot fi pe plac. (Observați că Gawain era în nord-vestul Angliei când *etins aneleden him*, niște uriași au venit *pufăind* după el pe dealurile nalte. Poate să fie o întâmplare că Wordsworth se afla în aceleași locuri când a auzit „o răsuflare stinsă urmărindu-l“?) Faptul că uriașii sunt periculoși, deși important, este secundar. În unele basme populare întâlnim uriași care nu sunt periculoși. Însă efectul lor asupra noastră este aproape același. Uriașul *bun* este un personaj legitim: dar el ar reprezenta un oximoron viu, cântărind douăzeci de tone, care zguduie pământul. Tensiunea insuportabilă, impresia a ceva mai vechi, mai sălbatic și mai pământesc decât omenirea l-ar însoți în continuare.

Dar să ne coborâm la un exemplu mai puțin înalt. Apar oare pirații, în mai mare măsură decât uriașii, într-o poveste doar ca să-l amenințe pe erou? Corabia care se apropie cu repeziciune de noi poate fi a unui dușman banal: un Don sau un franțuz. Dușmanul banal poate fi cu ușurință făcut tot atât de ucigător ca și piratul. În clipa în care pe corabie se ridică steagul negru cu cap de mort, ce efect anume are acest

gest asupra imaginației? Înseamnă, sunt de acord, că dacă suntem înfrânți nu vom fi cruțați. Dar asta se putea aranja și fără piraterie. Nu simpla sporire a pericolului produce efectul. Ci toată acea imagine a dușmanului care nu ascultă de nici o lege, a bărbaților care și-au rupt legăturile cu orice societate umană lăsându-se în voia sorții și care au devenit, ca să spunem așa, o specie separată – bărbați înveșmântați ciudat, bărbați măslinii cu cercei, bărbați cu o istorie pe care ei o cunosc, dar noi, nu, stăpânii unor comori neprecizate din insule nedescoperite. Pentru micul cititor ei sunt, de fapt, niște ființe aproape tot atât de mitologice ca și uriașii. Lui nu-i trece prin minte că un bărbat – un simplu bărbat ca oricare dintre noi – ar putea să fie pirat într-o anumită perioadă din viața lui, iar în alta, nu, sau că există o linie incertă de demarcație între pirat și corsar. Un pirat e un pirat, tot așa cum un uriaș e un uriaș.

Pe de altă parte, gândiți-vă la enorma diferență între a fi închis pe dinafară și a fi închis înăuntru: între, dacă vreți, agorafobie și claustrofobie. În *Minele regelui Solomon*, eroii erau închiși înăuntru: încă și mai îngrozitor și-a imaginat că este închis și naratorul din povestirea „Îngropat de viu“ a lui Poe. Ți se taie respirația când o citești. Acum amintiți-vă capitolul numit „Dl. Bedford singur“ din *Primii oameni în Lună* de H.G. Wells. Acolo Bedford se trezește închis pe dinafară pe suprafața Lunii chiar atunci când lunga zi selenară se apropie de sfârșit – și odată cu ea dispar aerul și toată căldura. Citiți din momentul teribil în care primul fulgușor de zăpadă îl face să tresară și să-și dea seama de situația lui până în momentul în care ajunge la „sferă“ și este salvat. Apoi întrebați-vă dacă ceea ce ați simțit este pur și simplu suspans. „Deasupra mea, în jurul meu, apropiindu-se de mine, îmbrățișându-mă tot mai de aproape, se afla Eternul... noaptea

infinită și finală a cosmosului.“* Aceasta este ideea care v-a ținut în mrejele ei. Dar dacă ne-ar interesa numai dacă dl Bedford va trăi sau va muri înghețat, atunci această idee este absolut fără rost. Poți muri de frig între Polonia rusească și Polonia cea nouă la fel de bine ca atunci când te duci pe Lună, iar durerea va fi la fel de mare. Pentru scopul uciderii dlui Bedford „noaptea infinită și finală a cosmosului“ este aproape complet inutilă: ceea ce pentru cosmos reprezintă o modificare infinitesimală de temperatură este destul pentru a ucide un om, iar temperatura de zero absolut nu poate face mai mult. Acel întuneric al cosmosului lipsit de aer este important nu pentru modul în care îl afectează pe Bedford, ci pentru cum ne afectează pe noi: ne tulbură cu vechea teamă a lui Pascal față de acele veșnice tăceri care au erodat atâta credința religioasă și au năruit atâtea speranțe umaniste: evocă odată cu ele și prin ele toate amintirile de excludere și disperare ale speciei și ale copilăriei noastre: ne prezintă, de fapt, ca pe o instituție o trăsătură permanentă a condiției umane.

Iar aici ajungem, bănuiesc eu, la una din diferențele dintre viață și artă. Un bărbat aflat în realitate în situația lui Bedford probabil că nu ar simți foarte acut acea singurătate siderală. Problema urgentă a morții ar alunga din mintea lui dispoziția contemplativă: nu ar fi deloc interesat de multele grade de frig tot mai năprasnic inferioare celui care i-ar face imposibilă supraviețuirea. Aceasta este una dintre funcțiile artei: să prezinte ceea ce perspectivele înguste și disperant de practice ale vieții reale exclud.

* H.G. Wells, *Omul invizibil. Primii oameni în Lună*, trad. rom. de Mihaela Dragomir, C. Vonghizas, A. Ralian, C. Clarus, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 364.