

V. 1. „ȚARA DE ADOPTIE”: S.U.A. APARENTA ASIMILARE: SAUL BELLOW

„Apartenența nu reprezintă o experiență. Ea e, de fapt, un surogat al experienței. Identitatea e articularea acestei substituiri. Chiar și acolo unde lipsește credința în Dumnezeu există experiență religioasă. Chiar și acolo unde patul e rece și gol, există identitate sexuală. Chiar și acolo unde cuvintele părinților sunt uitate, există identitate etnică. Cu cât e mai firavă, identitatea e cu atât mai zgomotoasă”.

(Leon Wieseltier, *Împotriva identității*)

„Nu vreau să fiu reprezentativ sau exemplar sau șef al generației mele sau un model de bărbăție. Tot ceea ce vreau este ceva al meu și să reflectez asupra mea. Din această cauză spun acum ceea ce am pe suflet și sunt atât de tulburat. Vreau un loc care să fie al meu.”¹. Aceste cuvinte ale lui Augie March sunt emblematice pentru întreaga galerie de personaje a romanelor lui Saul Bellow. Avem de-a face cu un prototip care, indiferent de variantele individuale în care va apărea, „pendulează” între două constante prin intermediul cărora se articulează trăsăturile definitorii ale personajului bellowian. În primul rând este vorba de spațiul în care se dezvoltă acest individ și de relațiile foarte complexe dintre el și mediul care-l conține: acesta este Orașul American (fiind vorba exclusiv despre Chicago și New York, celelalte locuri prin care sunt purtate personajele având doar rolul de decor) care, mai mult decât un fundal oarecare, poate fi considerat chiar și o temă de sine stătătoare în proza lui Bellow și, de ce nu, chiar un „personaj în oglindă”, o replică a adevăratului personaj care îl locuiește și care este, la rândul lui „locuit” de Oraș. Și, din acest punct de vedere, acest mod de a vedea „fundalul” unui roman este, dacă nu un apanaj al literaturii evreiești din Statele Unite, cel puțin un privilegiu al literaturilor regionale. Dar modul lui Bellow de a percepe Orașul este unic în cadrul literaturii evreiești: la Isaac Bashevis Singer relațiile dintre personaj și „locul desfășurării acțiunii” erau la fel de complexe; personajul era locuitor al unui spațiu circular, fie că era vorba de shtetl sau de orașul polonez, periculos dar și ocrotitor în același timp, sau de un spațiu alienant atunci când era vorba de New York, dar alienant pur și simplu pentru că era „străin”. Personajul nu avea nici un fel de legături cu el, venea „din afară” și nu se putea acomoda în acest nou teritoriu. La Bellow, personajul vine „dinăuntru” și alienarea este un rezultat al „oboselii” provocate de lupta cu Orașul. Ceea ce e important de observat e că acestuia îi lipsește sufletul și, atunci, personajul va simți și el în permanență că trebuie „să aibă ceva al lui”, ceva de care să se simtă zi de zi jefuit și pe care nu poate să-l definească: are nevoie de un suflet pentru că numai astfel poate să-și dobândească statutul de om și, evident, să-și dobândească o identitate.

Această identitate a eroului lui Bellow este și ea de o factură foarte specială și foarte greu de definit (după cum este și foarte greu de obținut): nu este cea a „evreității” personajului lui Singer (cu toate că și personajul lui Bellow este, în majoritatea cazurilor, evreu, problema se pune în general la un alt nivel, mult mai adânc decât cel al simplei identități etnice) nici cea a respingerii „evreității” din romanele lui Philip Roth. Evreul lui Bellow este într-un fel mai apropiat de evreul lui Bernard Malamud: este Evreul văzut ca Om Universal. Dar apropierea se oprește aici, deoarece, dacă la Malamud această identitate se obține relativ ușor și, foarte important, aproape întotdeauna, la Bellow situația e inversă – foarte puține personaje ajung să obțină acest lucru și, mai ales, îl obțin prea târziu. Lupta cu Orașul nu este una ușoară și personajul are mai multe șanse atunci când știe să facă compromisuri (ca în cazul lui Augie March, de exemplu).

Dacă facem abstracție de distincțiile real/imaginar și contemporan /atemporal, un Oraș tipologic foarte apropiat de cel al lui Bellow este Jefferson-ul lui Faulkner: tentaculele orașului pot fi domolite de un personaj dispus să facă concesii și, mai ales, de unul care să știe cum trebuie oferită ofranda.

„Orașul-Hidră” al lui Bellow preferă însă mai degrabă să-și „înghită” victimele decât să ducă tratative cu ele: nu vom întâlni nici un Flem Snopes în romanele lui Bellow, din simplul motiv că nici un personaj bellowian nu va ajunge la un asemenea grad de „măiestrie” în „aranjarea” relațiilor cu Orașul. Joseph, Asa Leventhal, Augie March, Tommy Wilhelm, Herzog se vor mulțumi și cu un simulacru al identității

(sau cu o „jumătate de identitate”) sau doar cu faptul (de altfel extrem de important și acesta) de a-și da seama „ce” caută și „cu ce scop”.

A doua constantă a literaturii lui Bellow se află în legătură și cu spațiul în care trăiește personajul și cu tema alienării, mereu prezentă în literatura lui: este vorba despre cele două ipostaze pe care și le poate asuma eroul lui Bellow – cea a evreului ca victimă a societății înconjurătoare și a istoriei sau cea a evreului care încearcă să se lepede de o identitate etnică, să se lase asimilat pentru a-și putea dobândi o nouă identitate interioară. Deci, pe de o parte, avem de-a face cu o luptă a individului cu lumea și, pe de altă parte, cu o luptă a individului cu Eul său interior, astfel încât „în opera lui Bellow, lumea și conștiința individului se despart, dar personajele sunt îndemnate de neconținute impulsuri ale emoției și ale intelectului de a încheia din nou pactul cu ceilalți oameni, cu condiția umană însăși, cu universul întreg, ale cărui înțeles și scop vor să le redescopere.”²

Această relație a omului cu societatea în care trăiește este strâns legată în romanele lui Bellow de „timpul istoric”, real, în care se petrece acțiunea. Evident că nu putem considera aceste opere ficționale simple „cronici” istorice ci, mai degrabă, un exemplu al modului foarte subtil în care romancierul este capabil de a „filtra” evenimentul istoric prin „sita” propriei lui lumi romanești. Din acest punct de vedere, se observă ușor că romanele lui Bellow se ordonează de-a lungul unei axe temporale care fixează timpul acțiunii romanului în același timp în care se „produce” scrierea lui: *contemporanul*, *prezentul* sunt preocupările personajului lui Bellow.

S-a făcut adesea o apropiere între cele două romane ale sale din anii '40, *Omul suspendat* (1944) și *Victima* (1947) și scrierile lui Kafka, considerându-se că „amândouă descriu ceea ce poate fi numit un coșmar personal”.³ Influența kafkiană se observă mai ales în cazul lui Joseph (până și numele personajului ne avertizează) din *Omul suspendat*, roman prezentat sub forma unui jurnal. Dar nu apropierea la acest nivel oarecum superficial interesează aici ci, mai ales, ceea ce se întâmplă cu un spațiu de tip kafkian atunci când interferează cu realul. Nu trebuie să uităm că la Kafka avem de-a face cu o lume atemporală și aspațială, fără nici o legătură cu lumea „din afară”, mai degrabă un spațiu al coșmarului creat de structurile interioare ale personajului care se află în centrul lui, dezvoltând o mulțime de cercuri concentrice în juru-i, proiecție a propriului coșmar din care nu mai poate evada. Și eroul lui Bellow trăiește tot într-un spațiu articulat prin intermediul coșmarului, numai că acesta provine din „exterior”, se hrănește din istoria reală și timpul este cel al existenței cotidiene. Teritoriul este tot circular dar, foarte important, nu mai e static ca la Kafka: aici devine un fel de centrifugă și personajul se află mereu în pericolul de a fi aruncat „în afară”, la marginea Orașului Tentacular unde nimeni și nimic nu l-ar mai putea salva. Dacă la Kafka această salvare ar putea veni prin comunicare (care nu se realizează de fapt niciodată pentru că fiecare om trăiește în „celula” sa concentrică impenetrabilă), la Bellow acest lucru s-ar putea realiza prin construirea unui univers interior propriu care să rivalizeze cu cel exterior, un spațiu psihic al renunțării; personajul lui Bellow nu trebuie neapărat să-și construiască o nouă identitate interioară, ci doar să renunțe la cea dinainte – el se dedublează, „lepădându-și pielea”, vechea personalitate, în capcană, punându-și o mască pentru a nu putea fi identificat și evadând într-o lume paralelă (nu într-o altă lume „reală” pentru că asta ar însemna extincția), „în oglindă”, un spațiu în care este prizonier dar și stăpân în același timp.

La nivelul strict al faptelor, *Omul suspendat* poate fi considerat un excelent document al experiențelor unui noncombatant în vreme de război, neliniștile și dorința sa permanentă de a se vedea înrolat fiind de fapt efectul dorinței de a face „ceva” pentru a deveni „cineva”.

Răbdarea, ca și în cazul personajului lui Kafka, este singura modalitate: „nu este nimic de făcut decât să aștepti, să te legi⁴, și să devii din ce în ce mai deprimat”⁵.

Erou existențialist, Joseph pendulează între postura de *schlimazel* și cea de *ensch* (să nu uităm că personajul lui Bellow este un imigrant pentru care nu numai acomodarea cu spațiul haotic al Chicago-ului reprezintă o problemă, ci și acomodarea cu „spațiul” său interior). Pentru a putea deveni un *ensch* (care, în cultura evreiască, nu înseamnă numai a deveni bărbat, ci și „a deveni bărbat așa cum trebuie să fie un bărbat”⁶), el trebuie să fie și un pic de *schlimazel* (care e înrudit cu *schlemiehl*-ul din scrierile lui Isaac Bashevis Singer, e prototipul Netotului, diferența dintre cei doi fiind aceea că „atunci când *schlemiehl*-ul scapă farfuria cu supă, aceasta aterizează în brațele *schlimazel*-ului”, deși nu este ceva ieșit din comun să

găsim un schlemiehl care este și schlimazel în același timp). Situația lui Joseph e complexă: el e un schlimazel care tinde să fie un mensch, dar e perceput de ceilalți ca un schlemiehl. Foarte importante în definirea personalității sale sunt relațiile cu soția sa, Iva, și cu familia fratelui său, Amos, care îl consideră un ratat pentru că nu a fost capabil să se îmbogățească.

La baza existenței lui Joseph stă de fapt ispita: el oscilează între ispita de a nu face nimic și aceea de a face ceva. Aparenta inerție a personajului e de fapt o perpetuă mișcare, o luptă continuă cu tot felul de forțe care îl apasă și care, evident, îl ademenesc: orașul amenințător, spectrul războiului, lipsa posibilității de comunicare, viața conjugală ratată și, mai presus de toate, sentimentul alienării care este copleșitor. Discuțiile cu Eul său imaginar, „Tu As Raison Aussi”, sunt relevante în acest sens.

„ – Ce se întâmplă dacă declari că ești alienat, dacă *spui* că respingi visul hollywoodian, telenovelele, filmul de groază ieftin? Simpla tăgăduire te implică.

– Poți hotărî dacă vrei să uiți aceste lucruri.

– Lumea va veni după tine. Se înfățișează cu o armă sau cu un instrument mecanic, te selectează pentru un rol sau altul, îți aduce știri răsunătoare despre dezastre sau victorii, te manevrează dintr-o parte într-alta, îți reduce drepturile, te separă de viitor, este neîndemânică sau iscusită, opresivă, trădătoare, ucigașă, perversă, venală, nesocotit de naivă sau de amuzantă. Orice ai face, nu poți s-o îndepărtezi.

– Și atunci?

– Eșecul poate fi în noi, în mine. O slăbiciune a viziunii.”⁷

Joseph va reuși să treacă peste aceste „defecte” ale existenței „predându-se” lumii, înțelegând că nu poate stăpâni lumea decât dacă se lasă la rândul lui stăpânit de ea, dacă își lasă spiritul să fie „supravegheat”.

Considerate de critică romane de război, *Omul suspendat*, ca și următorul roman al lui Bellow, *Victima*, sunt de fapt romane metafizice care au în centru omul singur care își adresează întrebările unei societăți care nu va putea niciodată să-i ofere un răspuns. Acțiunea acestui al doilea roman al său este plasată în New York, celălalt oraș american care formează cadrul scrierilor sale.

Așa cum remarca și Chester Eisinger⁸, Joseph din *Omul suspendat* era o victimă a „plutirii” sale în curentul vieții americane, pe când evreul Asa Leventhal nu este o victimă nici măcar a antisemitismului ci a propriului său sentiment de insecuritate, a senzației că locul său în lume este în permanență periclitat. Cele două extreme între care „pendulează” viața acestui erou sunt cele ale nesiguranței și amenințării. Lupta sa de a se elibera de sub dominația acestei terori este de fapt tema acestui roman.

Căldura sufocantă care înăbușă atmosfera începutului romanului nu este nimic altceva decât oglindirea sufocării interioare a personajului: „În anumite nopți New York-ul este la fel de încins ca și Bangkok-ul. Întregul continent pare să se fi mișcat de la locul lui și să fi alunecat mai aproape de ecuator, ca și când apele gri-amărui ale Atlanticului ar fi devenit verzi, tropicale și oamenii de pe stradă felahi printre monumentele extraordinare ale misterului lor, ale căror lumini, de o abundență orbitoare, se cațără la nesfârșit în arșița cerului.”⁹

În persoana eroului din „Victima” întâlnim cumulate într-un mod foarte interesant două arhetipuri extrem de des întâlnite în cadrul prozei evreiești din America: cel al evreului ca Țap Ispășitor și cel al Victimei care își asumă niște vini imaginare din disperarea neputinței de a lupta împotriva unei lumi exterioare ostile și impenetrabile. Asa este arătat acuzator cu degetul de Ceilalți dar, în același timp, și propriul său deget este îndreptat spre sine. Allbee, „contra-eroul” este, pe de o parte, un reprezentant la Lumii și, pe de altă parte, un alter ego al lui Leventhal. Chiar titlul romanului ne introduce în această ambiguitate: nu știm cine este cu adevărat victima (pentru că și Leventhal și Allbee sunt victime și acuzatori în același timp). Așa cum afirma Pierre Brodin, „este nevoie de un altul pentru ca aceștia să se poată curăța de o culpabilitate personală și reciprocă.”¹⁰ Acest „al treilea” este Schlossberg, figură care reprezintă în roman incarnarea umanismului la care aspiră și Asa Leventhal. E de fapt un „personaj-balanță” prin intermediul căruia se vor măsura posibilitățile și, în final, eșecul lui Asa de a deveni un om mai bun.

Pe alt plan, problemele pe care le pune romanul sunt strâns legate de situația evreului american și de antisemitism: „Asa și Allbee sunt fețele alternative ale americanului care nu se acceptă pe sine și care, nevrând să-și traducă propriul său refuz prin propria sa distrugere, îi refuză „Celuilalt” pacea pe care n-a

reușit s-o găsească pentru el însuși... Călău și victimă în același timp, nici unul nu are nevoie de celălalt pentru a se defini și nu se poate defini pentru că se respinge pe sine.”¹¹

Mai importantă decât încercarea de a se defini pe sine este cea de a arăta lumii întreaga structură emoțională pe care eroul se bazează pentru obținerea statutului de mensch. Schlossberg încearcă să-i dezvăluie lui Asa „căile” pe care trebuie să le urmeze pentru a ajunge la acest nivel, elaborând o adevărată dialectică a menschlichkeit-ului: „Închizi un ochi și te uiți la un lucru și acesta îți apare într-un anume fel. Îl închizi și pe celălalt și totul este diferit. Sunt la fel de sigur în ceea ce privește măreția și frumusețea așa cum ești tu în ceea ce privește negrul și albul. Dacă o viață e un lucru mare pentru mine, atunci e-un lucru mare. Știi tu mai bine? Am același drept ca și tine să știi. De ce să fii meschin? E obligatoriu? Te are cineva la cheremul lui? Ai puțină demnitate, mă înțelege? Alege demnitatea. Nimeni nu știe destule ca să o înfrângă.”¹² Dar nici Asa și nici Allbee nu vor fi capabili să-și asume raționamentul lui Schlossberg care înțelege că pura abstracțiune, lucrurile ideale și valorile centrate pe lumea interioară a omului nu fac decât să-l jefuiască pe acesta de propria lui umanitate. Nebunia pândește această lume în care trăiesc personajele lui Bellow și este strâns legată de percepția pe care o au cei doi eroi asupra timpului: ca întregul lor mod de existență, ca și spațiul pe care îl populează, timpul suferă și el distorsionări importante. Ei trăiesc mai degrabă în trecut, un timp care este deopotrivă respectat și temut de victime.¹³ Pierderea slujbei lui Allbee din cauza „răutății” lui Asa este evenimentul care le va distruge viitorul amândorura: Allbee va fi preocupat doar de „pedepsirea” celui care l-a adus la ruină, Asa, iar acesta din urmă va începe să se simtă „bântuit” de blestemul trecutului.

Într-un fel, Asa Leventhal va deveni o variantă dusă la extrem a lui Joseph (care, totuși, se salvează prin „înregimentare”), un personaj care va rămâne până la sfârșit un „om suspendat”, o „victimă” pendulând în permanență între alienare și nebunie.

Romanele din anii '50 ale lui Bellow și, în special, *Aventurile lui Augie March* (1953), vor oferi într-un fel o altă perspectivă asupra problemelor pe care și le pun personajele primelor sale două romane. După cum am afirmat la începutul acestui capitol, Augie March este un personaj reprezentativ în spațiul bellowian: este un Joseph mai evoluat și un Asa care, printr-un miracol, a reușit să-și depășească condiția și să găsească răspunsul la întrebările sale.

Construită în tehnica romanului picaresc, cartea parcurge mediile cele mai diverse ale societății americane din anii '30, reconstituind o imagine complexă, foarte colorată a unei lumi observate cu un intens simț al grotescului.¹⁴ Pe lângă structura de roman picaresc, o mai putem adăuga aici și pe aceea de Bildungsroman, în care naratorul, devenit aproape antierou, își rememorează aventurile tinereții sale petrecute în Chicago.

Spre deosebire de Joseph și de Asa Leventhal, care trăiau în lume și totuși izolați de ea, Augie este „proiectat” în lume, aflându-se într-o luptă deschisă cu aceasta, reușind astfel să-și definească mai bine Eul interior. Și Augie March încearcă să se descopere pe sine dar face lucrul acesta nu în maniera statică a celorlalte personaje, ci fiind mereu în mișcare, „vagabondând”, evitând „să aibă un loc al său” (deși susține că acesta este singurul lucru pe care îl dorește) și mai ales evitând rolurile pe care societatea încearcă să i le impună. Spre deosebire de situația din romanele anterioare, orașul nu mai are un caracter amorf, nediferențiat: lupta dintre erou și lume nu mai este una dintre două entități ci se realizează practic între erou și „lumi” – imaginea orașului amenințător se multiplică la nesfârșit prin intermediul „agenților” săi care reprezintă de fapt diversele versiuni ale existenței de care Augie este ispitit să se abată de la drumul pe care și l-a ales. Primul „agent” care încearcă să-i atribuie un rol oarecare este familia, reprezentată de bunica Lausch, un personaj fascinant, foarte puternic și periculos mai ales prin poziția de autoritate pe care o deține. În general, relația personajelor lui Bellow cu familia este definitorie în modelarea caracterului lor, în special apropierea de tată are o pondere foarte mare. Un alt fapt semnificativ pentru poziția lui Augie March este că acesta nu are tată – relațiile sale cu familia se desfășoară fie în planul femininului (bunica Lausch, mama sa) care este dominant, fie într-un plan masculin degradat (fratele mai mare, Simon, nu este interesat decât de latura materială a vieții iar fratele mai mic, George, este retardat). Nu trebuie pierdut din vedere faptul că în tradiția evreiască structura familiei reprezintă un microcosmos. În cazul familiei evreiești din proza lui Bellow avem de-a face mai degrabă cu un „microhaos” de care Augie este capabil să se ferească pentru că este conștient de el:

„Ursitoarele erau adunate, așteptându-mă pe mine. Mă născusem și se și înființaseră să mă modeleze, de asta îți povestesc mai mult despre ele decât despre mine.

În acest moment, ca și mai târziu, mă interesau prea puțin consecințele, și bătrâna doamnă n-a reușit niciodată să-mi deștepte imaginația cu avertismentele și prezicerile ei în legătură cu ceea ce mi se pregătea – certificate de muncă, depozite, muncă la lopată, căratul de bolovani în pușcărie, ignoranță și degradare pe toată viața.”¹⁵

A doua figură dominantă din viața lui Augie este Einhorn, care este un fel de „tată spiritual” și care îl inițiază în misterele vieții cotidiene: viața sexuală și cea „criminală” (furtul devine un fel de ritual cu un rol foarte important în maturizarea lui Augie).

Trebuie să observăm că în inițierea lui Augie March „distribuitorii” de roluri au o succesiune strictă, alternând personajele feminine cu cele masculine: după ce influența lui Einhorn se micșorează, apare în scenă un personaj machiavelic feminin – doamna Renling (camuflată foarte bine sub imaginea unei mame iubitoare dar care de fapt vrea să-l „întoarcă” pe Augie la stadiul de copil neputincios), urmat de un al patrulea personaj machiavelic, de data aceasta masculin, Simon, fratele lui Augie, care încearcă să-l abată de la drumul său (și aproape reușește) tentându-l cu bogățiile lumii materiale. Augie reușește să înfrângă toate aceste patru forțe care îl apasă, a căror povară o simte mereu pe umeri: Frica, Puterea, Dragostea și Bogăția. Relația sa cu Dragostea este cea mai periculoasă, mai ales că în slujba ei sunt puși și câțiva agenți secundari: Thea Frenchel, Stella și Sophie, personaje feminine care au rolul de a-l face să-și testeze puterea – „problema sa este câștigarea și păstrarea sinelui fără să avanseze în protoplasma socială atât de mult ca Simon și fără să se retragă din ea în nemișcarea ireversibilă a mormântului prematur al lui George.”¹⁶

Putem să-l considerăm pe Augie March un fel de prototip adamic al Americii, un nou Huckleberry Finn care nu va deveni niciodată ceea ce Ceilalți vor să facă din el. Augie nu va renunța niciodată la căutarea sa, în ciuda alternativelor oferite de lumea înconjurătoare care încearcă să-l acapareze. Confesiunea sa finală va dezvălui cititorului adevăratul statut al lui Augie March: „Sunt un fel de Columb al lucrurilor la îndemână și la care crezi că poți să ajungi în această *terra incognita* nemijlocită care se întinde nemărginit în fiecare privire. Aș putea la fel de bine să fiu un ratat pe acest drum al căutării. Și Columb credea, probabil, că-i un ratat când l-au trimis înapoi în lanțuri. Ceea ce nu demonstrează că America nu exista.”¹⁷

Spre deosebire de *Omul suspendat* și de *Victima*, care sunt romane „închise”, *Aventurile lui Augie March* este „deschis”, în mișcare: Augie călătorește permanent dintr-un loc în altul, „căutând răspunsuri metafizice sau reale la întrebările sale”¹⁸. Dar romanul nu se termină o dată cu găsirea răspunsurilor la aceste întrebări, autorul lăsând o „poartă” deschisă spre un viitor în care Augie va reuși să descopere pe deplin această Americă inaccesibilă, să restabilească legăturile rupte între om și realitatea din jurul lui, Bellow unind aici existențialismul european cu transcendentalismul emersonian – Augie poate fi definit foarte bine prin formula lui Emerson de „om gânditor” dar și prin aceea de „erou problematic” care încearcă „să se adapteze unui mediu ostil sau indiferent existențial, creat din entități străine naturii sale investigative, dilematice”¹⁹.

Dacă personalitatea lui Augie March putea fi considerată o sinteză între cea a lui Tom Jones și cea a picaro-ului, în cazul lui Tommy Wilhelm din scurtul roman *Trăiește-ți clipa* (1956) putem vorbi mai degrabă de o apropiere de galeria eroilor americani de tipul lui Willy Loman din *Moartea unui comis-voiajor* a lui Arthur Miller. Personajul este și aici o victimă, dar nu a propriilor închipuiri, ci una a ratării și a sufocării într-o societate care îl asaltează în permanență cu amănuntele unei vieți cotidiene cenușii și apăsătoare: Tommy Wilhelm este prototipul „omului oarecare”, nici foarte inteligent, nici foarte talentat, nici măcar destul de nepăsător la urâtenia lumii din jurul lui ca să nu încerce să întrebe ce caută el în această „plasă” socială care nu îi lasă nici un fel de libertate de mișcare. Apare și în acest roman al lui Bellow viziunea New York-ului ca oraș tentacular, o hidră care se hrănește cu sufletele oamenilor: „New York-ul este ca un gaz. Culorile se amestecă difuz. Îmi simt capul strâns parcă în cercuri de fier, nu mai știu ce fac.”²⁰

Trăiește-ți clipa a fost considerată „dureroasă și exacta tragedie americană a timpurilor noastre îmbelșugate”²¹, Tommy Wilhelm fiind simbolul omului care se îneacă în propriul eșec. Și în cazul acestui

personaj, relația cu familia deține un rol foarte important. Nu mai avem de-a face, ca în cazul lui Augie March, cu o tiranie feminină și cu una masculină, imaginea tatălui fiind dominantă și opresivă și, după cum sugera Irving Malin²², ni se oferă aici o confruntare dramatică și completă între tată și fiu. Foarte important este faptul că nu mai avem de-a face cu o imagine fantomatică a tatălui ci cu una cât se poate de reală: doctorul Adler nu se depărtează nici o clipă de Tommy, furându-i practic libertatea și terorizându-l într-un mod foarte subtil, făcându-l în permanență să alege după dragostea și, mai ales, după aprobarea paternă pe care i-o refuză în mod constant. Din această cauză, Tommy va căuta un substitut cu care să-și înlocuiască adevăratul tată, nedându-și seama că imperfecțiunile vor persista. Acceptându-l pe Tamkin ca pe un ghid spiritual, Tommy se va scufunda și mai adânc în tiranie, mai ales atunci când va descoperi că tatăl ideal este la fel de malefic, de narcisist și materialist ca și tatăl real: „Eu eram cel călărit; eu îl duceam pe Tamkin în spinare și îmi închipuiam că lucrurile stau invers. Pe lângă Margaret, îmi trebuia acum și el în spinare. Uite așa mă călăresc toți, apucându-mă cu ghearele și dând din copite. Vor să mă rupă, să mă calce în picioare și să-mi frângă oasele.”²³

Relația lui Tommy cu soția sa, Margaret, este tot o relație frustrantă, distructivă, reprezentând și ratarea din punct de vedere sentimental în ceea ce-l privește pe Tommy Wilhelm.

Și simbolistica mediului în care trăiește acest personaj este mai apropiată de cea din *Omul suspendat* și *Victima* decât de cea din *Aventurile lui Augie March*: spațiul claustrofobic și opresiv al hotelului Gloriana este de fapt o imagine în oglindă a sufletului prăfuit și învechit al lui Tommy Wilhelm, un fel de „imagine a sa reflectată într-o apă adâncă”²⁴.

După cum observa și Walter Allen²⁵, structura sufletească a personajului este una de tip masochist, acesta „hrănindu-se” cu suferința pe care lumea din jur i-o provoacă. Tocmai prin această suferință eroul va fi salvat în final de falsele valori (reprezentate în roman în mod concret de bani și de succes) care i-au dominat întotdeauna sufletul.

Pe lângă parodierea Visului American, Bellow contrastează aici într-un mod ironic și imaginea tinereții veșnice cu cea a bătrâneții: doctorul Adler este cel capabil să „trăiască clipa” negândindu-se nici un moment la moarte, pe când Tommy are impresia că pentru el viața a ajuns deja la sfârșit. Scena finală a romanului, când Tommy nimereste la o înmormântare oarecare, poate fi interpretată și ca un moment în care personajul realizează nu numai propria sa înfrângere, ci una universală, a tuturor; el nu-și deplânge numai propriul eșec ci și pe acela al omenirii în general: „Florile și luminile se contopeau extatic în ochii orbi și umezi ai lui Wilhelm; o muzică profundă, ca valurile mării, îi ajungea la urechi. Îi pătrundea în suflet, chiar așa cum se ascunsese în mijlocul mulțimii, căutându-și marea și fericita uitare a lacrimilor. O auzi și se cufundă dincolo de amărăciune, prin suspine sfâșietoare și hohote de plâns, întru îndeplinirea ultimei dorinți a inimii sale.”²⁶

O altă interpretare a acestei scene finale ar putea fi una optimistă: Tommy Wilhelm realizează că singurătatea sa nu este decât ceva relativ, el fiind legat de Celălalt tocmai prin această suferință a sa, sinele său fiind de fapt o părțică a lumii.

Norman Podhoretz²⁷ considera că *Trăiește-și clipa* este romanul în care Bellow a încercat să „dilueze” într-un fel impactul materialului românesc asupra cititorului, inserând o anumită „timiditate” în exprimarea teoriilor sale cu privire la viața contemporană, reacția finală a personajului nefiind decât un „surogat” al unei reacții autentice.

Spre deosebire de Tommy Wilhelm, eroul din *Henderson, regele ploii* (1959) nu descoperă nici sfârșitul tuturor problemelor, nici nemișcarea, ci mai degrabă un relativ calm între limitele căruia existența sa se poate desfășura într-un mod liniștit. Și în acest roman, anxietatea dată de ideea morții și a dezastrului, traiul în mijlocul unui haos permanent imprimă un ritm existențial din care Henderson nu poate să scape.²⁸ Henderson este un om al instinctului, care, pierdut într-o societate în care nu-și găsește locul, decide să renunțe la tot ceea ce reprezenta viața sa de dinainte pentru a pleca în Africa, unde va ajunge rege al unui trib; în realitate, romanul este mai degrabă „o demonstrație sentimentalistă a virtuților umane pe care le păstrează populațiile neafectate de ‘civilizația tehnologicantă’.”²⁹

În aceste trei romane ale anilor '50, *Aventurile lui Augie March*, *Trăiește-ți clipa* și *Henderson, regele ploii*, Bellow ajunge să-și „arunce” personajele în lumea faptelor, a realității contemporane, unde „dragostea a dispărut o dată cu comunicarea și ceea ce a rămas este o lume plină de oameni singuri”.³⁰

În singurul roman pe care îl va scrie în anii '60, *Herzog* (1964), Bellow va pune sub semnul îndoielii însuși umanismul prozei moderne.³¹ Eroul romanului nu va mai căuta „bunătatea lumii” pentru că știe de la bun început că aceasta nu mai există. Lumea a fost golită de suflet și personajul, imagine a Nebunului, încearcă să adune rămășițele în care acest spațiu a fost descompus și să construiască ceva nou, o nouă lume, al cărei temei este propria nebunie. Dar se pune aici întrebarea care este nebunia „reală”: cea a lui Herzog sau cea a Universului întreg?

„Viața mea în Canada”, mărturisea Saul Bellow, „era parțial una a frontierei, parțial una a ghetoului polonez și parțial una a Evului Mediu. A doua mea soție obișnuia să spună că eram pur și simplu medieval. Am trăit întotdeauna printre străini, și niciodată nu m-am simțit legat prin naștere de ceva. Și tatăl meu era la fel. În Rusia importa ceapă din Egipt, în Quebec făcea afaceri ilegale cu traficanții de rom, în Chicago vindea cărbune. Am fost crescut într-o comunitate poliglotă de părinți care vorbeau mai multe limbi.”³² Foarte multe din aceste destăinuiți făcute de scriitor le vom regăsi în viața și personalitatea lui Moses Herzog.

Chiar mai mult decât Tommy Wilhelm, Herzog este o imagine a copilului etern care nu-și poate găsi locul în această lume (din acest motiv, o mare parte a criticii a făcut apropieri între Herzog și Holden Caulfield). Ca și acesta, Herzog e un „copil” a cărui maturitate disimulată ne sperie și ne încântă totodată. În planul realului, Herzog nu e decât „un intelectual copleșit de amărăciunile unei vieți complicate de familie, care are impresia că e pe cale să-și piardă mințile”.³³ Dar, în același timp, e și un matur întors în copilărie, unde „se joacă” cu realitatea (și denumirea locului, Ludeyville, este una simbolică – Herzog trăiește în plin ludic, într-o casă unde, treptat, împreună cu jocul, se infiltrează și nebunia) scriind scrisori celorlalți, scrisori pe care nu intenționează de fapt să le trimită niciodată: „Puțin îmi pasă dacă mi-am ieșit din minți, își spuse Moses Herzog. Unii ziceau că-i lipsește o doagă și cândva se întreba și el dacă e în toate mințile. Acum însă, deși avea o purtare cam ciudată, era vesel, sigur de sine, cu mintea limpede și plin de vigoare. Îl apucase nebunia să scrie cui vrei și cui nu vrei. Era atât de preocupat de alcătuirea acestor scrisori încât de la sfârșitul lunii iunie rățăcea din loc în loc cu o valiză plină de hârtii. Se căruse cu valiza asta de la New York la Martha's Vineyard, de acolo plecase imediat, după două zile luase avionul spre Chicago și de la Chicago se refugiase într-un sat din vestul statului Massachusetts. Aici, neștiut de nimeni, scria întruna, cu frenezie, ziarelor, oamenilor publici, prietenilor și rudelor și apoi celor morți, morți puțin cunoscuți din lumea lui și în cele din urmă unor morți celebri.”³⁴

Herzog protestează împotriva întregii lumi, universul fiind „filtrat” prin sensibilitatea sa și făcându-l să se retragă într-un mod narcisist de percepere a acestui spațiu, care nu mai este unul real, ci imaginar: adesea personajul se simte foarte legat de rădăcinile sale etnice și de familie, altădată e obsedat de boală (dându-și silința să devină un „bolnav model”) sau își alege „instructori” care să-l învețe ce înseamnă realitatea (în această categorie intră, pe de o parte, doctorul Edwig, Valentine Gersbach, Tuttle și, pe de altă parte, „categoria femeilor”, Ramona Donsell, Libbie Vane, Sono Oguki, Madeleine, Wanda, personaje care au o influență foarte puternică asupra lui Herzog). Dar el, după o scurtă cooperare, îi respinge fără deosebire pe acești „instructori ai realității”, convins fiind că se țese un complot universal împotriva lui, are impresia tot timpul că este „folosit” de cei din jur.

Relația cu personajele feminine este de fapt o reduplicare a relației dintre mamă și fiu: Madeleine, Sono, Ramona, Wanda sunt toate imagini ale mamei pentru „copilul” Herzog care notează: „N-o să înțeleg niciodată ce vor cu adevărat femeile. Ce vor? Ele mănâncă salată verde și beau sânge omenesc.”³⁵

Trista succesiune a experiențelor matrimoniale nu reprezintă decât unul dintre elementele care-l aruncă pe erou într-un haos afectiv care îl va aduce mai întâi la deznădejde, evoluând treptat spre nebunie. De fapt, lumea contemporană însăși este bolnavă iar nebunia lui Herzog nu este decât o „acomodare” la nebunia lumii în care trăiește. Intelectualitatea lui Herzog se convertește într-o antiintelectualitate atunci când va înțelege că lumea este un amalgam de iraționalitate, de statistici, de lașități și de deformări ale lucrurilor: „Oricât de mult mă sileam, nu puteam înțelege ideea lumii creștine și faustice, care-mi rămâneau pe veci străine. Disraeli *crezuse* că a putut înțelege și conduce pe englezi, dar se înșelase întru totul. Era mai bine să mă resemnez și să-mi urmez Destinul. Ca evreu, o relicvă, așa cum șopârlele sunt relicve ale mării ere a reptilelor, aș fi putut prospera în mod necinstit înșelând pe goimi, turma truditoare a unei civilizații pe cale de prăbușire și dispariție. În orice caz, trăiam într-o epocă de epuizare spirituală –

toate vechile visuri se irosiseră. Eam furios, clocoteam ca un cuptor, continuam să citesc, bolnav de furie.”³⁶

Redresarea lui Herzog se va face pornind de la ideea că nebunia lumii e înțelepciune, iar înțelepciunea lumii – nebunie, pentru că chinul lui Herzog va progresa „de-a lungul potecii înguste a chinului moral către dobândirea treptată a deplinei conștiințe de sine”.³⁷

Herzog este un personaj în continuă schimbare: nu-l putem plasa pe acest erou al lui Bellow într-o categorie strict delimitată, el se ridică deasupra simplei nebunii, refuzând să devină un om „normal” într-o lume bolnavă.

Putem considera că „eroii lui Bellow reprezintă diversele ipostaze ale aceluiași personaj, surprins în momente diferite ale relațiilor lui dramatice cu o lume care nu-l acceptă și pe care el o visează mai umană.”³⁸ Personajul din *Planeta domnului Sammler* (1970) este cel care se încadrează cel mai bine în această definiție: Arthur Sammler este într-un fel o reacție la personalitatea devastată și devastatoare a lui Herzog.

Considerat de unii critici un roman mai puțin reușit decât scrierile anterioare ale lui Bellow iar de alții capodopera sa absolută, *Planeta domnului Sammler* poate fi văzută ca o reacție la modul oarecum romantic în care fusese conceput Herzog. Arthur Sammler este un personaj care „convinge” mult mai mult decât predecesorii lui, lucrul acesta având însă un impact negativ asupra substanței romanului.

Personajul nu mai este confruntat cu propria alienare ca în celelalte romane, ci mai degrabă cu violența de pe străzile New York-ului (și nu într-un mod filozofic, abstract, ci cât se poate de concret: Arthur Sammler surprinde un hoț de buzunare „operând” într-un autobuz și este apoi terorizat de ideea că acesta îl va urmări și se va răzbuna – ceea ce se și întâmplă, într-un mod destul de comic, hoțul „atentând” mai degrabă la pudoarea bătrânului Arthur decât la viața lui; într-un fel, Bellow face din această scenă, absolut penibilă, un soi de „parodiare a bărbăției”).

Sammler, evreu provenit din Polonia, de unde scăpase cu viață după ce fusese îngropat de viu în timpul războiului, este terorizat și fascinat în același timp de debandada care domnește pe străzile New York-ului: „În New York era deja mai rău decât în Neapole sau Salonic. Era ca un oraș din Asia sau Africa din acest punct de vedere. Cartierele bogate ale orașului nu erau nici ele ferite. Deschideai o ușă împodobită spre decădere, din luxul bizantin supercivilizat direct în mijlocul naturii sălbatice, lumea barbară a culorilor izvorând de dedesubt. Se putea la fel de bine ca sălbăticia să se afle de oricare parte a ușii împodobite.”³⁹

Bellow redă, în *Planeta domnului Sammler*, confruntarea directă dintre umanismul liberal al anilor '60 și apariția unui curent radical care nu mai consideră probabilă reconcilierea vieții sociale americane cu puterea politică.⁴⁰ Este o lume a marilor frământări reale, a confruntărilor personajului cu viața cotidiană pe care nu mai are cum s-o evite prin retragerea în „cochilia” interioară unde celelalte personaje se retrăgeau într-o încercare de a se izola de ceea ce se întâmpla în afara lor.

Dar Sammler nu este doar un comentator al vieții marelui oraș ci și un „judecător și un preot” pentru familia sa; el dă sfaturi, încearcă să-i ghideze pe ceilalți, se străduiește să găsească o soluție pentru a-i reda lumii umanitatea care îi lipsește.

În *Darul lui Humboldt* (1975), conflictul este din nou unul de natură istorico-socială, dar aici apropierea lui Bellow de istorie se face într-o manieră de-a dreptul lirică, preocupându-se în același timp și de problemele „culturii de masă” și de acelea ale eului poetic. Humboldt Fleisher este o foarte reușită imagine a poetului, care are la bază un model real: Delmore Schwartz, a cărui personalitate o regăsim și în construcția lui Herzog. Văzut de critici drept „deznădăjduitul pandant american al lui Rimbaud”⁴¹, acesta, așa cum s-a observat și în prima parte a acestei lucrări⁴², a fost considerat marea revelație a anilor '30 (volumul său din 1938 *Răspunderile încep în vis* a fost proclamat cartea cea mai plină de promisiuni a deceniului), un scriitor care promitea foarte mult dar care, mai târziu, s-a transformat într-un fel de alegorie a ratării în istoria literaturii americane.

Dacă atât în persoana lui Herzog, cât și în cea a lui Von Humboldt Fleisher detectăm un model literar real, și Citrine (autor de scenarii și biograf de succes) poate fi considerat „o versiune mai veche” a lui Herzog (ar putea fi, în același timp, ca și Herzog, un simbol al ratării intelectualului în America). Întregul roman este filtrat prin conștiința lui Charles Citrine – reflecții asupra trecutului (toate legate într-un fel sau altul de amintirea lui Humboldt, care în momentul acțiunii romanului este mort de cinci ani), digresiuni

filosofice, secvențe retrospective care aduc amintirile în prezent.

Alienarea lui Citrine se datorează faptului că acesta nu intră într-o relație normală cu prezentul, începe să „uneltească” împotriva lumii și acest fapt îl va duce pe marginea prăpastiei (aceeași atitudine a dus și la decăderea lui Humboldt în trecut). Citrine va fi salvat numai atunci când va reuși să devină din nou parte a societății.

„Scena” pe care se petrece acțiunea este foarte importantă și în acest roman: „Chicago e, el însuși, un erou al romanului cu o existență fizică brutală, autentică”⁴³.

Orașul, despre care Bellow mărturisea că îl face să se simtă „intens atras de el și totodată înstrăinat”⁴⁴, brutal și monstruos totodată, e foarte viu, foarte autentic, e un spațiu al violenței (și „copilul” acesteia va fi în roman Cantabile). Relația Cantabile – Citrine (într-un fel una din măștile orașului Chicago pusă față în față cu alter ego-ul lui Humboldt) se află într-o perpetuă mișcare: Citrine este „fugărit” de Cantabile, „pus să plătească” pentru propria sa inerție. Violența orașului este un subiect care l-a preocupat întotdeauna pe Bellow: cauzele acesteia trebuie căutate în „lipsa de imaginație morală, de adevărat umanitarism, de reală și profundă generozitate”⁴⁵. Așa cum dădea de înțeles și în finalul romanului *Planeta domnului Sammler*, toate aceste calități constituie singurul drum care ar putea scoate omenirea la liman.

Această temă a „omului modern aruncat în lume” este speculată de autor într-un mod foarte subtil. Bellow se bazează aici pe o opoziție între realitatea spirituală și greutatea ucigătoare a lumii materiale. Inerția este păcatul capital al acestei lumi și al celor care o locuiesc (Citrine este o dovadă vie în acest sens): „– Tot ce am vrut să spun în prospectul acela este că America nu e nevoită să se lupte cu sărăcia, și că încercăm cu toții un sentiment de culpabilitate față de oamenii care încă mai au de luptat pentru pâine și pentru libertate, pentru vechile chestiuni fundamentale. Noi nu murim de foame, nu suntem terorizați de poliție, nu suntem trimiși în lagăre de concentrare. Suntem cruțați de holocauste și nopți de teroare. Cu avantajele noastre, am putea încerca să formulăm noile chestiuni fundamentale ale omenirii. Și, în schimb, ne-am culcat pe-o ureche. Dormim și iar dormim și înfulecăm și ne distrăm și din nou dormim.”⁴⁶

Lumea interioară a lui Citrine, anterioară acestui univers haotic în care idealismul lui este inefficient, este una care se bazează pe Platon, Shelley și, în special, pe antropozofia lui Rudolf Steiner, un amestec de misticism și de filosofie spirituală: scopul nu este cel al parodiei sau al satirei ci, mai degrabă, oferă o posibilitate pentru a metamorfoza drumul pe care Citrine îl are de parcurs până a se regăsi pe sine. Lucrurile la care trebuie să ajungă Citrine și pe care trebuie să le înțeleagă sunt solidaritatea, dragostea, camaraderia: recuperând idealul prieteniei pentru Humboldt, care trece dincolo de moarte, Citrine va fi capabil să reziste la contactul cu realitățile crude, cu adevărurile dure ale existenței. Dar asta nu înseamnă că el va putea fi vreodată fericit: pierderea unor valori socotite de el fundamentale pentru umanitate, lumea reală care nu-i poate înțelege aspirațiile și care „și arată colții” în permanență prin intermediul lui Cantabile sunt niște lucruri pe care Citrine le poate înfrunța, dar cu care nu se va putea împăca niciodată.

Reînnumirea lui Humboldt din finalul romanului ne dezvăluie perspectiva lui Bellow asupra vieții mai mult decât cea asupra morții: „În mormânt era o ladă deschisă de beton. Sicriile fură coborâte în ea, și apoi mașina galbenă veni în față, iar mica ei macara, cu un hure gutural, apucă o lespede de beton pe care o așeză peste lada de beton. Așadar, coșciugul era izolat, iar pământul nu cădea direct pe el. Da, dar atunci cum mai puteai ieși? Nu mai ieșeau, nu mai ieșeau, nu mai ieșeau! Rămâneau acolo, rămâneau acolo! Când lespede a atins lada, se auzi un ușor hârșăit zgrunțuros, ca atunci când pui capacul pe o zaharniță de faianță. Și astfel, acest produs al inteligenței colective și al unor ingeniozități îmbinate a licheidat cu poetul individual.”⁴⁷

Pentru eroii săi lumea în sine este un coșciug din care nu mai pot evada, un spațiu care îi strivește și în care nu mai pot respira. Singura soluție pentru ei este evadarea din „lume” în „viață”, care e „aspră, violentă, plină de dezamăgiri și de chinuri morale, dar autentică, trăită printre oameni, sub semnul supremei împăcări cu umanitatea, și cu natura.”⁴⁸ Lumea este un construct, un angrenaj în care omul se pierde și este strivit: personajul trebuie să învețe că nu lăsându-se consumat de lume va reuși să se autodefinească, ci trăind și, mai ales, fiind conștient de faptul că trăiește printre oameni.

Și lumea povestirilor lui Bellow^{49, 50} ne introduce în același spațiu în care scopul principal pe care personajul îl urmărește în toate peregrinările sale este acela de a-și răspunde la întrebările esențiale ale

vieții. Dintre povestiri, mai puțin rezistente în general decât romanele, *Căutându-l pe domnul Green*, din volumul *Memoriile lui Mosby și alte povestiri*, ne aduce aminte de atmosfera din *Planeta domnului Sammler* – personajul este pus față în față cu o lume nu neapărat violentă cât necooperantă; am putea spune că este vorba de o imagine a orașului înspăimântătoare tocmai prin această „coaliție a tăcerii”. Bellow pune aici două teritorii care par absolut imposibil de reconciliat în opera sa: cel al negrilor și cel al albilor (temă pe care o vom regăsi și la Bernard Malamud). De fapt, această diferențiere nu este decât un pretext – foarte ingenios – de a arăta formele extreme pe care le poate lua lipsa de comunicare în cazul unor indivizi care trăiesc și nu își dau seama de acest lucru, care se „izbesc” de oameni având impresia că trăiesc într-o lume golită de umanitate.

Saul Bellow, răsplătit în 1976 cu Premiul Nobel, este primul scriitor evreu din America – fiind urmat de Bernard Malamud și Norman Mailer – care face din figura Evreului un erou cultural al Americii moderne. În personaje precum Joseph, Augie, Tommy Wilhelm, Herzog, Citrine sau Humboldt întâlnim transformarea Evreului în Om Universal: omul solitar al marelui oraș, intelectualul frământat, alienat, sfâșiat între diferite universuri culturale și diferite valori etice, acel schlemiehl care tinde să devină în permanență un mensch (și, câteodată, cu mari eforturi reușește), un personaj care încearcă să îmblânzească o lume dușmănoasă, cunoscând pe rând răzvrătirea, sfâșierea și exilul interior.

NOTE

1. Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*. U.S.A., Compass Books Edition, The Viking Press, Inc., p. 456.
2. Dan Grigorescu, *Romanul american al secolului XX*. București, Editura Saeculum I.O., 1999, p. 227.
3. Walter Allen, *Tradition and Dream*. London, The Hogarth Press, 1986, p. 321.
4. În original, “to dangle”, cuvânt care apare și în titlul romanului (în original, *Dangling Man*) și este definitoriu pentru explicarea sensurilor acestei opere. Înțelesurile multiple ale aceluia cuvânt conțin de fapt toate coordonatele existenței lui Joseph: A. 1) vb. intr. a se legăna, a oscila. 2) a atârna, a fi spânzurat. 3) to dangle about/around = a umbla haimana, a hoinări. B. vb. tr. 1) a legăna. 2) (fig.) a ademeni, a ispiti, a tenta, a atrage. De asemenea, și substantivul “dangler”, format din verbul “to dangle”, ne oferă câteva chei foarte interesante pentru „descifrarea” lui Joseph: 1) încurcă-lume, om fără treabă, tântălău. 2) (și) dangler about/after women = crai, craidon, curtezan (apud *Dicționar Englez-Român*, Ed. Academiei, 1974.)
5. Saul Bellow, *Dangling Man*. Bath, Lythway Press, 1978, p. 6.
6. Tony Hilfer, *American Fiction Since 1940*. New York, Longman Literature in English Series, 1993, p. 74.
7. Saul Bellow, *op. cit.*, p. 177.
8. Chester E. Eisinger, *Fiction of the Forties*. U.S.A., Phoenix Books. The University of Chicago Press, 1965, p. 349-350.
9. Saul Bellow, *The Victim*. New York, Viking Press. Compass Books, 1956, p. 3.
10. Pierre Brodin, *Présences Contemporaines. Écrivains américains d'aujourd'hui*. Paris, Les Nouvelles Éditions Debresse, 1964, p. 33.
11. Naim Kattan, *Saul Bellow ou l'Amérique redécouverte* În: *La Revue de l' Université Laval*, dec.1962, p. 326 (ap. Pierre Brodin, *op. cit.*, p. 33).
12. Saul Bellow, *op. cit.*, apud Tony Hilfer, *op. cit.*, p. 85.
13. Irving Malin, *Saul Bellow's Fiction*. U.S.A., Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville, 1973, p. 28.
14. Dan Grigorescu, *Literatura americană. Dicționar cronologic*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 535.
15. Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*. U.S.A., Compass Books Edition. The Viking Press, Inc., 1963, p.

43.

16. Tony Tanner, *The City of Words*. London, Jonathan Cape, 1971, p. 67.
17. Saul Bellow, *op. cit.*, p. 536.
18. Irving Malin, *op. cit.*, p. 111.
19. Mihai Mîndra, *Avatarurile eroului problematic. De la mit la anti-roman*. Editura Universității din București, 1999, p. 245.
20. Saul Bellow, *Trăiește-ți clipa*. Traducere și prefață de Anda Teodorescu. București, Editura Univers, 1972, p. 76.
21. Donald Heiney, Lenthel H. Downs, *Recent American Literature After 1930*. Woodbury / New York, Barron's Educational Series, Inc., p. 220.
22. Irving Malin, *op. cit.*, p. 66.
23. Saul Bellow, *op. cit.*, p. 151.
24. Irving Malin, *op. cit.*, p. 120.
25. Walter Allen, *op. cit.*, p. 327-328.
26. Saul Bellow, *op. cit.*, p. 167.
27. Norman Podhoretz, *Doings and Undoings*. New York, The Noonday Press, 1964, p. 222-223.
28. *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 2. Detroit, A Bruccoli Clark Book. Gale Research Company, 1978, p. 44.
29. Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 565.
30. Norman Podhoretz, *op. cit.*, p. 221.
31. Dan Grigorescu, *Romanul american al secolului XX*. București, Editura Saeculum I.O., 1999, p. 229.
32. apud *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 2. Detroit, A Bruccoli Clark Book. Gale Research Company, 1978, p. 45.
33. Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 229.
34. Saul Bellow, *Herzog*. Traducere de Radu Lupan. București, Editura Cartea Românească, 1992, p. 7.
35. apud *Casa cu multe ferestre. Critici marxiști americani*. Antologie, traducere, prefață și note de Dan Grigorescu. București, Editura Univers, 1981, p. 311.
36. Saul Bellow, *op. cit.*, p. 224 – 225.
37. Andrei Brezianu, *Epistolarul lui Herzog sau Labirintul spre Adamville*. În: *Secolul 20*, București, nr. 9, sept, 1970, p. 108.
38. Dan Grigorescu, Prefață la Saul Bellow, *Darul lui Humboldt*. București, Editura Univers, 1979, p. 21.
39. Saul Bellow, *Mr. Sammler's Planet*. New York, A Fawcett Crest Book, 1971, p. 10-11.
40. *Introduction to American Studies*. Edited by Malcolm Bradbury and Howard Temperley. London and New York, Longman, 1988, p. 280.
41. Saul Bellow, *Darul lui Humboldt*. Traducere de Antoaneta Ralian. Prefață de Dan Grigorescu. București, Editura Univers, 1979, p. 24.
42. vezi p. 24.
43. Dan Grigorescu. Prefață la Saul Bellow, *op. cit.*, p. 27.
44. Saul Bellow, apud Joseph Epstein. În: *Sinteza* nr. 12, dec. 1974, p. 2.
45. *Saul Bellow*. În: *Luceafărul*, București, nr.1, 1979.
46. Saul Bellow, *Darul lui Humboldt*. București, Editura Univers, 1979, p. 281-282.
47. Saul Bellow, *op. cit.*, p. 604.
48. Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 32.
49. Saul Bellow, *Mosby's Memoirs and Other Stories*. New York, Penguin Books, 1971.
50. Saul Bellow, *Him With His Foot In His Mouth and Other Stories*. New York, Harper & Row, Publishers, 1984.