

Hamletul contemporan și instinctul vital: Ian McEwan, *Coajă de nucă*

Florica Bodiștean*

DOI 10.56177/jhss.2.16.2025.art.2

Contemporary Hamlet and the Vital Instinct: Ian McEwan, *Nutshell*

Abstract:

The study aims to analyze one of the recent narrative rewritings of Shakespeare's tragedy *Hamlet*, namely the novel *Nutshell* by Ian McEwan (2016), following the artistic and ideological effects of the British writer's intervention in the known plot. My interpretation detects, as an axis of textual coherence, the psychoanalytic dimension – in a Freudian line – of the mother-son relationship to which the novel gives a physical content by imagining an unborn Hamlet, in umbilical dependence on the mother's womb. Also, the reversals of vision that lead to the configuration of a contemporary Hamlet, the product of a consumerist and hedonistic society, are revealed: the vital instinct, the offensive attitude, individualism.

Keywords: Shakespeare, Ian McEwan, psychoanalysis, vital instinct, individualism, criticism of contemporary society

Între tragediile shakespeariene, *Hamlet* este piesa care a provocat cele mai lungi și mai controversate dezbateri critice și teatrologice, dar și cele mai numeroase prelungiri literare, de la influențe sau motive lirice la intertextualități sau rescrieri integrale în dramă și roman. Literatura, teatrul și filmul și l-au adjucecat deopotrivă și studiile complexe dedicate piesei nu ostenesc să consemneze ampla circulație a avatarurilor sale în variate medii de expresie. Dintre cele recente, Nicoleta Cinpoș și George Volceanov scriu, în prefața ultimei traduceri în românește a piesei (2016: 50-58), istoria montărilor ei scenice și filmice, iar Pia Brânzeu, în *Fantomele lui Shakespeare*, vol. I (2022: 297-299) alcătuiește o listă selectivă, dar deja copleșitoare, de titluri care configurează „oceanul intertextual” al poveștii prințului danez. O poveste atât de reiterată, arată autoarea, încât a pătruns până și în cultura pop sau media generând o mulțime de experiențe de creație apocrife.

* Professor PhD, “Aurel Vlaicu” University of Arad, bodisteanf@yahoo.com

Desigur că raportul unei opere cu numărul de replici pe care le-a generat e o diagnoză fidelă a autorității sale în canon. Dintr-un unghi mai specific, proteismul lui *Hamlet* apare ca o funcție a complexității și a indeterminării textului, a „deschiderii” sale, a implicațiilor asupra cărora Shakespeare tace, a sensurilor niciodată fixate, a psihologiilor fluide care nu se lasă descifrate până la capăt. Între acestea, ambiguitatea funciară a protagonistului a condus spre explicații multiple: prototip al omului modern (Muriel Bradbrook), personaj irațional care atrage o suită de morți (Joyce), intelectual care trăiește sciziunea dintre tradiția medievală războinică și morala umanistă a Renașterii (Bloom) sau ilustrare a complexului oedipian, dublul lui Claudius – omul care-i arată realizarea propriilor sale dorințe infantile refulate (Freud).

Procedeele rescrierii textelor canonice se regăsesc în „cazul Hamlet” în toată diversitatea lor și adesea mixate: de la modificarea cursului acțiunii sau recontextualizarea ei pe alte coordonate spațio-temporale, la privilegierea perspectivei unui personaj secundar – Claudius, Gertrude, Ofelia, Horațio, Fortinbras, Rosencrantz, Guildenstern. Dintre rescrierile ce privilegiază invenția, o perspectivă spectaculoasă oferă romanul *Coajă de nucă* al lui Ian McEvan (*Nutschell*, London Review Bookshop & Jonathan Cape, 2016; traducere în română și note de Dan Croitoru, Polirom, 2019), care imaginează un *prequel* al lui *Hamlet* în zilele noastre, cu modificarea până la limitele ficțiunii ipotetice a scenariului crimei și al răzbunării.

Întrebarea hamletiană „A fi sau a nu fi?” devine în viziunea scriitorului britanic „A te naște sau a nu te naște?”, căci tragedia prințului danez stă sub semnul unei posibilități fantasmagorice, al lui „Ce-ar fi fost dacă?”, și exploatează valențele acestei ucronii pentru mentalul contemporan. „Ce-ar fi fost dacă Hamlet ar fi știut de dinainte de complotul unchiului și al mamei sale împotriva tatălui? sau, într-un plan mult mai general, „Cum ar fi să avem dreptul să hotărâm dacă vrem sau nu să ne naștem într-o lume a cărei configurație, la micro și la macronivel, o putem cunoaște dinainte, încă din viața intrauterină?”. Hamletul său se află în pântecul lui Trudy (Gertrude), de unde asistă la ticluirea complotului și chiar la punerea lui în practică. Construindu-și trama narativă pe aceste mutații majore, Ian McEwan deconstruiește ideea de destin, ca sumă a faptelor deja consumate, mută centrul de greutate de pe cunoaștere și analizează pe acțiune și face din povestea lui Hamlet un *thriller* captivant care rămâne până la final cu destule spații „albe” (între care, adevărata paternitate a fătului sau rolul jucat de Elodie–Ofelia în identificarea vinovaților). Să fi intenționat scriitorul să sugereze că aceasta ar fi atitudinea adecvată unui Hamlet al zilelor noastre, individualist, deși moral și încărcat cu toate lecțiile și sedimentele culturale adunate în timpul scurs de la Evul Mediu danez până la Anglia începutului de mileniu trei? Pentru că, în totul, romanul

problematizează celebra aserțiune hamletiană „Pe toți ne face conștiința lași:/ Iar hotărârea, la-nceput robustă,/ Pălește de prea multă judecată” (Shakespeare, 2016: 386). Vechiul Hamlet a fost acuzat de psihologie anxioasă, temperament melancolic și paralizie în fața faptei. Febrila sa conștiință îl îndrumă întâi spre soluționarea procesului interior, inclusiv dobândirea dovezilor, și abia apoi spre acțiune. Hamletul de acum, cu nu mai puțină conștiință, deși știe totul, se află, obiectiv, în imposibilitatea de a interveni până ce descoperă că însuși actul nașterii sale poate fi declicul schimbării.

Astfel ESTE triumfă asupra lui SE PARE – textul reia, în variațiuni, replica celebră prin care Hamlet își înfruntă mama: „Îmi «pare»? Nu, chiar «e». Ce-i «pare», nu știu.” (Shakespeare, 2016: 173) –, naratorul fiind martorul ascuns al unui plan odios: Trudy pune la cale uciderea soțului său, John Cairncross (nu altul decât cel cu care și-a conceput copilul), laolaltă cu fratele acestuia Claude (*alias* Claudius), devenit amantul ei în chiar perioada sarcinii. Scopul nu este moștenirea unui regat, ci a unei clădiri masive în stil georgian de pe Hamilton Terrace, casa părintească a lui John, pe care agentul imobiliar Claude – un individ tern, clișeic, machiavelic, dar viguros sexual – o estimează la nu mai puțin de șapte mii de lire. Planul de principiu se concretizează brusc când John, om cultivat și, evident, boem și dezinteresat (căci e poet, profesor și patron al unei edituri obscure), pentru a o recuceri pe Trudy, înscenează, precum Hamletul shakespeareian, o „piesă în piesă”: îi prezintă acesteia o așa-zisă iubită în persoana unei poete debutante, Elodie, și îi declară că e împăcat cu relația pe care ea o are cu fratele său. Mai repede decât plănuise, cuplul adulterin și incestuos îl otrăvește pe John cu un *smoothie* în care s-a turnat glicol, mascând crima sub aparența unei sinucideri. Regia aproape perfectă se năruiește însă datorită unui mic detaliu și ucigașii se văd siliți să fugă din țară pentru a scăpa de arest. Dezbinați precum soții *Macbeth* – Trudy datorită remușcărilor, Claude datorită dorinței egoiste de a-și scăpa propria piele –, sunt împiedicați de nașterea intempestivă a fătului care, deși detestă ideea de răzbunare, declară că e prea mult și „intră în scenă” rupându-și cu unghiile sacul amniotic. Noul Hamlet își contemplă fericit mama frumoasă, iubitoare și criminală, pe care o va avea doar pentru el în închisoare, și e conștient că îi va fi părtaș în traseul ispășirii, singurul care poate recosmiciza lumea: „mai întâi căință, apoi dreptate, apoi un tâlc. Restul e haos” (McEwan, 219: 230).

Romanului i s-a imputat lipsa de plauzibilitate a vocii naratoriale, un fœtus de sex bărbătesc, în ultimul trimestru al sarcinii, căruia i se atribuie nu doar o activitate cerebrală, ci și o erudiție impresionantă, chiar rafinată. Un astfel de dispozitiv narativ e cel puțin intrigant, deși precedente mai sunt: filmul lui Amy Heckerling din 1989, *Uite cine vorbește*, sau romanul lui Carlos Fuentes, *Cristóbal Nonato* (1987),

inspirat de *Tristram Shandy* al lui Sterne. Sigur, există și incongruențe logice în motivarea acțiunilor (și mobilul crimei rămâne, realist vorbind, cel mai neconvingător), dar a acuza în ansamblu lipsa de acuratețe „biologică” înseamnă a eluda calitatea rescrierii de exercițiu ludic și contrafactual care nu mizează în întregime pe o poetică realistă, cum de altfel nici *Hamletul* shakespearian nu o face, de vreme ce recurge la elemente *noir* precum vocea fantomei. Or jocul talentat al lui McEwan, a cărui notă distinctivă este „suprapunerea imaginației și a spiritului științific” (Nicolau, 2024: 59), completează perspectiva obiectiv limitată a naratorului printr-un exces auditiv venit dinspre cultura media pe care i-o furnizează radioul deschis nonstop sau podcasturile și audiobookurile ascultate de Trudy. Astfel capătă el păreri avizate despre lumea de dinafară și o informație substanțială în varii domenii, de la politica globală și genetică, la fenomene climatice, cultură, mentalități etnice și psihologii individuale. Literatură, mai cu seamă poezie, știe din conversațiile tatălui, iar despre relațiile din mica lume închisă în interiorul casei află trăgând cu urechea lipită de peretele placentei, făcând conexiuni, imaginându-și sau pur și simplu percepend tactil „vocea” trupului mamei (ce exprimă emoția, nerăbdarea, enervarea, frica, orgasmul, beția), trup care, cum știm dintr-o cunoscută aserțiune a lui Gheorghe Crăciun, „nu poate minți”, ba chiar „știe mai mult”. Din întreg solilocviul acestui făt rațional și ironic, se naște o ingenioasă comedie filosofică împletită cu tragedia. Constrângerea sa fizică elimină o mare parte din tensiunea palpabilă la Shakespeare și lasă să transpară romanul de mister și crimă, dar și romanul socio-politic al lumii contemporane, acțiunea fiind plasată în Londra anului 2015.

După faza cunoașterii oarbe, răsfrânte înspre înăuntru (dar conexate la o metarealitate profundă, cum arată întreaga tradiție mitico-simbolică), surpriza ieșirii la lumină a acestui făt brilliant va fi cunoașterea vizuală prin care reprezentările proprii se ajustează, iar noțiunile abstracte capătă carnație. În totul, viața viscerală pare să fie un echivalent al etapei sustragerii din lume a lui Hamlet în propria nebunie inventată. Și totuși, în această „coajă de nucă” se află spațiul infinit. La fel ca în nuvela lui Scott Fitzgerald, *Strania poveste a lui Benjamin Bottom*, intrarea în viață înseamnă evoluție inversă de vreme ce în existența amniotică știi deja totul. Sau aproape totul căci, prin rectificările la care fătul e obligat, romanul pare să spună că numai viața reală, numai experiența oferă adevărata cunoaștere.

Dialectica *închis-deschis, înăuntru-afară, libertate interioară-libertate exterioară* pe care se altoiește intriga emerge din chiar motoul romanului preluat din piesa lui Shakespeare. În actul al II-lea, scena 2, *Hamletul* shakespearian are o dispută cu Rosencrantz și Guildenstern pe tema închisorii subiective și a celei obiective. Pentru că doar gândirea face ca lucrurile să fie într-un fel sau altul, cum spune, lumea întreagă e

pentru el o închisoare și Danemarca una dintre cele mai rele: „O, Doamne! Aș putea să stau închis într-o coajă de nucă și tot m-aș simți Rege al spațiului infinit – numai de nu aș avea vise rele” (Shakespeare, 2016: 371). Cu acest intertext shakespearian, McEwan lansează dezbaterea morală asupra intervenției lui Hamlet de pe coordonatele închisorii concrete și în contrapondere cu libertatea conștiinței, căci, deși supus tuturor funcțiilor corporale ale mamei, fătul poate spune, prin cunoașterea nemijlocită de nicio stafie, „Nu pare! Este!”. „Coaja de nucă” nu mai e doar un concept abstract și o metaforă eficientă, ci însăși condiția sa fizică, ca reprezentare-limită a închiderii: uterul matern în care stai „fără niciun pic de spațiu”, „cu susul în jos”, cu „brațele încrucișate” și cu urechea lipită zi și noapte de „nenorociții ăștia de pereți” care lasă „visele rele” să se insinueze pe calea undelor sonore. O cămașă de forță menită să paralizazeze orice inițiativă sau „castelul elastic” de care prizonierul e legat printr-un „cordon uleios”. Între cele două închisori, cea fiziologică și cea punitivă de care și el, și mama sa vor avea parte în final, se desfășoară o întreagă aventură a gândirii dubitative pentru care personajul lui Shakespeare a rămas etalon.

Obsesia spațiului închis îi este specifică scriitorului britanic și ea se asociază și aici, ca și în *Grădina de ciment*, *Pe plaja Chesil* sau *Sâmbătă*, cu preocuparea pentru interioritate (Horton, 2016). Fătul percepe sexul amanților ca atentat la spațiul personal, Trudy se separă de soț invocând nevoia de spațiu, crima este pentru o casă, pedeapsa ei va fi închisoarea, acțiunea întreagă se petrece între pereții unui imobil etc. Cu adevărat închis e însă spațiul ce conține starea paradiziacă a existenței vegetative a fătului, stare care se evaporă în momentul apariției conștiinței – „șanțul meu neuronal s-a închis” (McEwan, 2019: 10) –, când lumea de dinafară răzbate înăuntru în reprezentări optimiste, dar și îngrijorătoare. O lume care e imaginea fidelă a dualismului omului contemporan „inteligent și infantil”, cum copilul în devenire află din prelegerea unui expert în relații internaționale, replică a monologurilor lui Hamlet despre condiția umană. Așa se explică faptul că avem parte și de conflicte armate, naționalisme narcisiste, proliferarea nucleară, migrații, pierderea libertății de exprimare, confuzia valorilor, dezastre climatice, dar și de incontestabilele avantaje ale civilizației: longevitate, știință, compasiune față de copii și animale, eradicarea molimelor și a analfabetismului, emanciparea femeilor, stomatologie fără dureri, tehnologie avansată. Infernul și Paradisul se conțin unul pe altul, căci „am construit o lume prea complicată și prea periculoasă pentru ca firea noastră certărească s-o poată gestiona” (*Ibidem*: 39).

Odată ce identifică vocile din jur și află de planul crimei și al abandonării sale, fătul se leapădă de solipsisme și de problemele generale ale planetei focalizându-se pe relațiile de familie și pe locul său în lume. Mentea lui reacționează prin scenarii succesive, de la fantasme

răzbunătoare de substituție, la reprezentări patetice despre o viitoare viață de orfan dat în plasament, într-un cămin sau la o familie adoptivă, ceea ce n-ar însemna altceva decât privațiune la toate nivelurile: „o copilărie fără cărți, cu jocuri pe computer, zahăr, grăsimi și palme date peste cap” (McEwan, 2019: 58). Tot acum încep să se precizeze și complicatele implicații ale suprapunerii *maternității* cu *sexualitatea*. Introducându-le în povestea crimei, McEwan plasează clar povestea fătului în orizont psihanalitic și ne putem întreba dacă dispozitivul său narativ nu țintește să ofere o replică „arhetipală” la complexul oedipian atât de invocat în cazul prințului danez. Sau dacă întreg solilocviul naratorului nu poate fi interpretat ca un vis urât al lui Hamlet, vis în care dorințele sale inconștiente, îndreptate către mamă și împotriva tatălui, capătă contur precis. În orice caz, în istoria fătului, Freud e desenat în filigran și romanul stabilește cu textul sursă același tip de relație precum *Oedip* cu *Hamlet*, adică fața și reversul monedei: „În *Oedip*, spune Freud, ca și în vis, este adusă în lumină și realizată fantasma de dorință a copilului; în *Hamlet* ea rămâne refulată și nu aflăm despre existența ei – așa cum se întâmplă și în nevroză – decât datorită efectelor inhibitive care decurg din ea” (2009: 319).

Prin dependența ombilicală a fiului de mamă, McEwan dă conținut fizic legăturii lor psihanalitice. Tot astfel, repulsia fătului față de Claude primește și o explicație sexuală, unchiul „priapic și satanic”, sensibil devalorizat față de originalul său shakespearian, fiind motivul pentru care instinctul matern al lui Trudy pălește în fața celui erotic. În rețelele subterane ale textului capătă sens și sugerarea nimfomaniei lui Trudy, cea care, cu două săptămâni înainte de a naște, își preludează escapadele sexuale cu un vin de Sancerre Domeniul Jean-Max Roger sau cu un Sauvignon Blanc de Malborough. În aceste condiții, marea traumă fizică și emoțională a fătului este să stea cu penisul lui Claude „la câțiva centimetri de propriul nas” (*Ibidem*: 32), situație mai stresantă decât dacă ar avea la cap un pistol. Scenele de acuplare nebună dintre amanți sunt pentru el o provocare la Zidul Morții, stârnind turbulențe care „ar face să desprindă și aripile unui Boeing” (*Ibidem*: 33). Se consideră victima mecanismului sexual îndreptat către „castelul gonflabil” care-i ține loc de casă. Și nu e vorba numai de periclitarea sarcinii atât de avansate, ci și de fantasma unei genetici degradante: „mi-e groază [...] că o să-mi însămânțeze creierii cu lichidul lui, cu sămânța fecundă a banalității sale. Apoi, din cauza leziunilor cerebrale, o să gândesc și o să vorbesc ca el. O să fiu odrasla lui Claude” (*Ibidem*: 33). Când, după uciderea lui John, fătul rămâne ultimul balast ce trebuie aruncat pentru ca viața cuplului să fie confortabilă și îndestulătoare, și relația sa cu substitutul de tată ajunge să se precizeze în termeni de ori / ori. Nu ne mai mirăm că, în inegala luptă corp la corp, în care se insinuează ideea de asasinat, fătul are la un

moment dat o tentativă de sinucidere, încolăcindu-și cordonul ombilical în jurul gâtului:

... din câte îmi dă de știre somiera, se pregătește să-și lase greutatea pe mine.

Planul meu? Claude își croiește drum către mine, așa că trebuie să acționez rapid. Ne clătinăm, oasele ne trosnesc sub presiunea enormă. Un sunet electronic de înaltă frecvență îmi țiuie în urechi, iar ochii mi se bulbucă și mă ustură. Am nevoie să-mi folosesc brațele, mâinile, dar aici e extrem de puțin loc. O s-o zic repede: mă voi sinucide. O moarte infantilă, adică o omucidere provocată de asaltul necugetat al unchiului meu asupra unei femei gravide aflate spre sfârșitul celui de-al treilea trimestru de sarcină. Vor urma arestarea, procesul, pronunțarea sentinței, încarcerarea. Moartea tatei va fi pe jumătate răzbunată. Pe jumătate, pentru că în Britania cea bună la suflet ucigașii nu sunt spânzurați (*Ibidem*: 151).

Dacă relația cu Claude e decisă de la început, cea cu tatăl (natural sau doar declarat?) și cu mama stă sub semnul ambiguității. Pe măsură ce acțiunea avansează, și convingerile inițiale ale Hamletului modern încep să se clatine, ajungând să descopere, ca și omologul său shakespearean, ecartul dintre aparență și esență. Tatăl se dovedește a fi o sumă de incongruențe, el are, cum bine observă Ana-Maria Cornilă-Norocea (2019: 438), „o identitate presupusă, o identitate în suspans și o identitate reală”. Se pare că a avut o relație reală cu Elodie, „poeta bufnițelor”, dar cu adevărat gravă e totala sa indiferență față de soarta viitorului copil: „În graba lui spre propria-i renaștere, a aruncat-o la gunoi pe a mea” (McEwan, 2019: 90). Ne putem legitim întreba de ce noul Hamlet nu decide să-și rupă sacul amniotic în momentul de maximă tensiune, cel în care John e pe punctul să bea otrava, ci se mulțumește cu fantasma unei scrisori ultimative în care îl previne asupra crimei în schimbul recunoașterii sale ca fiu. Cititorul nu poate decât să deducă nepăsarea sa față de salvarea acestui tată lipsit de instincte paterne și chiar curiozitatea legată de reușita complotului. Starea prenatală e transformată astfel într-un fel de autojustificare hamletiană a inacțiunii și a neputinței, mai degrabă decât într-o imposibilitate reală de a acționa. Ca rezultat, avem un Hamlet cinic, care la nivelul declarațiilor pare să urmeze ideologia strămoșului său literar – pedepsirea crimei și a infidelității, sentiment filial etc. –, dar care se deconectează de fapt de la orice altă instanță decât sinele propriu.

Relația cu Trudy este, prin forța lucrurilor, cea mai complexă: o simbioză ce devine iubire necondiționată și posesivitate declinate spre erotism. „Infidela mea Trudy după ale cărei brațe și ai cărei sâni albi ca pulpa mărului și ochi verzi tânjesc” (McEwan, 2019: 17–18), „divinitatea mea”, dar și „mama haină” din basme cu care „relația mea amoroasă [...] nu merge cum trebuie” (*Ibidem*: 47) devine obiectul unei proiecții de seducție și supunere. Precum feciorul de împărat din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* care plânge în pântecul mamei și refuză

să se nască dacă nu i se oferă un motiv serios, și acest făt declară răspicat că nu se naște decât pentru dragostea unei mame:

... dreptul meu este dreptul la dragostea unei mame și este unul absolut. Refuz să consimt la planurile ei de a mă abandona. Nu eu o să fiu surghiunit, ci ea. O s-o leg cu funia asta slinoasă, o s-o iau cu arcanul chiar de ziua mea cu o privire amețită de nou-născut, cu un singur urlet tânguitor, ca de pescăruș, care o să-i străpungă și o să-i captureze inima. Atunci, când această dragoste cu forța o va obliga prin contract să devină doica mea permanentă, iar libertatea ei nu va mai fi decât un țărnam natal tot mai îndepărtat, atunci Trudy va fi a mea, nu a lui Claude, și o să fie la fel de dispusă să mă lepede cât ar fi să-și smulgă sânii din cutia toracică și să-i arunce peste bord. Și eu pot să fiu hain (*Ibidem*: 59).

Cu această încărcătură psihanalitică, rescrierea lui McEwan lasă să plutească o mare întrebare și asupra motivației finale a personajului de acțiune. Chiar dacă pare să primeze componenta justițiară – „Ajunge. [...] A venit timpul să intru și eu în joc. Să pun capăt sfârșiturilor. A venit timpul să încep.” (*Ibidem*: 223) –, nu putem să nu vedem că acest fetus contemporan nouă alege ceea ce e mai bine pentru el. El nu eșuează sub spectrul complexului oedipian ca Hamletul shakespearian care, inconștient, se simte un criminal latent și, măcinat de acuze împotriva lui însuși și de scrupule morale, numai accidental înfăptuiește răzbunarea. Dimpotrivă, egocentric ca și adulții din jurul său (care nici măcar nu l-au numit și nu s-au interesat de sexul lui), își obține mama numai pentru sine după ce concurența celorlalți doi bărbați din viața ei a fost înlăturată. O mamă pe care, odată născut, o descoperă cu încântarea unui îndrăgostit și care reprezintă, pentru el, *totul*:

Mama mă mută, ca să putem schimba o privire lungă. Momentul pe care l-am așteptat atât. Tata avea dreptate: e un chip minunat. Părul e mai închis la culoare decât îmi închipuiam, ochii, de un verde mai deschis, obrații încă îmbujorați de efortul pe care tocmai l-a depus, nasul, cu adevărat mititel. Mi se pare că *în acest chip văd întreaga lume* [s.m.]. Frumos. Iubitor. Criminal (McEwan, 2019: 230).

Renegocierile de sens ale scriitorului britanic cu textului canonic se intarsiază mai cu seamă în reprezentarea unui Hamlet ofensiv, care își depășește dualitatea gândirii și, în dezbateră între „a fi sau a nu fi”, între ce e moral și ce e util, își afirmă frenetic instinctul vital și își revendică dreptul garantat prin naștere la „felia sa infinitezimală de timp etern și o șansă sigură de a avea o conștiință” (*Ibidem*: 153). Știe că există „viață după naștere”, că lumea nu e un mormânt și vrea să-i experimenteze diversitatea și neprevăzutul. Vrea să fie martorul vârstelor sale, vrea propriul său bildungsroman:

Nu de parcurile de distracții ale paradisului și infernului mă tem eu cel mai tare – de distracțiile cerești și de mulțimile diabolice – și aș putea chiar să

trăiesc cu ocară veșnicei anonimități. Nu mă deranjează nici să nu știu de care dintre ele voi avea parte. De ce mi-e mie frică e să nu ratez complet toată treaba. [...] Asta-i distracția mea preferată – Zidul Vieții. Vreau să mă dau și eu o dată pe el. Vreau să devin [s.a.] (*Ibidem*).

Cu aceasta revenim la individualism, la modelul mental și la agenda socială a omului secolului XXI. Dacă Hamletul shakespeareian percepea crima drept un simptom al declinului lumii, avatarul său, deși atât de conectat la criza contemporană a valorilor, vede în ea doar o dramă personală ce îi poate vicia parcursul unei vieți în care ar trebui să beneficieze de toate cuceririle civilizației. Se pare că individualismul rămâne soluția de existență într-o societate distopică, marcată de consumerism, populism, extremism, lăcomie, la fel de putredă ca Danemarca lui Hamlet. Și acest lucru – ne lasă Ian McEwan să înțelegem – nu e deloc condamnat. Dacă e să sintetizăm direcțiile ideologice ale cărții sale atunci cea subliniată în tușe îngroșate este critica societății noastre mileniale pentru care istoria crimei hamletiene nu e decât o metonimie. Se cer adăugate teme de meditație precum relația, visceral condiționată, a fiului cu mama, blestemul cunoașterii sau coruperea inocenței copiilor și deja sunt suficiente argumente pentru a identifica în romanul lui McEwan forța interogativă a capodoperelor.

REFERINȚE:

- Brînzeu, Pia, *Fantomile lui Shakespeare*, vol. I, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2022.
- Cinpoș, Nicoleta, Volceanov, George, *De trei ori Hamlet: extinderea canonului shakespeareian în limba română*, prefață la William Shakespeare, *Opere II*, ed. a II-a coordonată și îngrijită de George Volceanov, București, Tracus Arte, 2016.
- Cornilă-Norocea, Ana-Maria, *Ficțiunea biografică și rescrierea. Reconfigurări ale autorului și cititorului în romanul postbelic*, București, Tracus Arte, 2019.
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 2: *Interpretarea viselor*, traducere din germană Roxana Melnicu, Notă asupra ediției Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2009.
- Horton, Ben, *Review: 'Nutschell'*, în „The Oxford Culture Review”, 16 noiembrie 2016, <https://theoxfordculturereview.com/2016/11/16/review-nutschell/>
- McEwan, Ian, *Coajă de nucă*, traducere din limba engleză și note de Dan Croitoru, Iași, Polirom, 2019.
- Nicolau, Felix, *Știința minciunii responsabile. Tratat de embolii culturale*, București, Editura Litera, 2024.
- Shakespeare, William, *Opere II*, ed. a II-a coordonată și îngrijită de George Volceanov, București, Tracus Arte, 2016.