

## PRETEXTELE TEXTULUI

Studii și eseuri



**RODICA GRIGORE**

**PRETEXTELE TEXTULUI**

**Studii și eseuri**

Casa Cărții de Știință  
Cluj-Napoca, 2014

Coperta: Patricia Pușcaș  
Ilustrația copertei: Vincent Van Gogh, *Ramură de migdal înflorit,  
cu pahar și carte* (1888)

Copyright © Rodica Grigore, 2014

Editură acreditată CNCS B

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**GRIGORE, RODICA**

**Pretextele textului : studii și eseuri** / Rodica Grigore. –

Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, 2013

Bibliogr.

ISBN 978-606-17-0448-4

821.135.1.09

## (Pre)texte

Într-o vreme când mai toată lumea caută pretexte pentru a face (sau, poate chiar mai des, pentru a nu face) ceva, iar dacă nu le găsește, încearcă să le inventeze, a vorbi despre încă unul, al textului, ar putea părea unora inutil, neconvingător sau de-a dreptul nepotrivit. În primul rând, pentru că s-ar putea reproșa că nu e nevoie de vreun pretext pentru a discuta despre un text literar ori s-ar putea spune, la fel de bine, că un text vorbește prin el însuși (sau nu vorbește deloc!). Cartea de față nu încearcă să se transforme într-o demonstrație de un fel sau altul, însă e adevărat că studiile și eseurile care o compun pornesc, fie și parțial, de la anumite pretexte – care sunt, în numeroase situații, și niște premise de lucru – pentru a ajunge să-și afirme adevărul propriu, dar deopotrivă să-l descopere pe cel al literaturii.

Volumul este împărțit în trei secțiuni: *Lirism și poezie*, *Forme ale prozei contemporane*, *Teatral, teatralitate*. Iar dacă în cea dintâi am abordat opera câtorva mari poeți (Michelangelo Buonarroti, Rubén Darío, T. S. Eliot, Umberto Saba, Fernando Pessoa), încercând să ofer noi perspective atât asupra poeziei, cât și asupra poezicii lor, în cea de-a doua am avut în vedere creația unor prozatori ai zilelor noastre, cunoscuți, fără îndoială (Gabriel García Márquez, Yukio Mishima, José Saramago, Bohumil Hrabal, Toni Morrison etc.), dar care au fost (prea) adesea interpretați mai ales prin prisma unor grile de lectură care, poate, ar trebui (cel puțin din când în când!) reconsiderate – și acest lucru este exact ceea ce am încercat să fac în aceste pagini. În ultima parte a cărții, m-am apropiat de sensurile pe care, de-a lungul timpului, le-a avut (le-a primit) teatralitatea, recitind câteva capodopere ale dramaturgiei universale, de la *Viața e vis*, a lui Pedro Calderón de la Barca la creațiile lui Luigi Pirandello, Arthur Miller, Tennessee Williams sau la piesele mai puțin cunoscutului (ca dramaturg!) Mario Vargas Llosa.

Fără pretenția de a fi găsit pretextele perfecte – cu îndoiala că ar exista așa ceva –, îmi doresc ca această carte să-i determine pe cei care o vor citi să se gândească măcar uneori că până și pretextele (ale textului, desigur!) sunt nimerite: pentru că ne fac să medităm la esența lumii și a lucrurilor din jur și ne ajută să descoperim, dincolo de prea abilele jocuri ale aparențelor sau ale măștilor de orice fel, citind și recitind marea literatură, cine suntem cu adevărat.

*Rodica Grigore*

noiembrie 2013

## LIRISM ȘI POEZIE

### Artă și „țărână îndrăgostită”. Poezia lui Michelangelo Buonarroti

Încercând să răspundă întrebării „Cum ia naștere poezia?”, Amado Alonso a determinat drept punct de plecare „starea sentimentală”, considerată a fi materia primordială din care s-ar constitui lirismul. Practic, se depășește planul biografiei personale a autorului, care, așa cum e lesne de înțeles, este întotdeauna prea puțin operant în explicarea și înțelegerea mării poezii. Pentru că starea sentimentală (întotdeauna difuză) reprezintă „ceea ce posedă poetul aflat în febra inspirației, înainte chiar de a-și începe versurile, este un fel de dispoziție muzicală, un curent sentimental orientat deja, dar încă nu un sentiment constituit din punct de vedere poetic. Este ca lutul sculptorului.”<sup>1</sup> Recitind din această perspectivă poezia lui Michelangelo, vom observa că, prin prisma definiției de mai sus, versurile primesc o nouă semnificație și o sporită coerență: „Artistul genial un gând nu are/ ca marmura în ea să nu-l încapă/ cu prisosință. Drum spre el își sapă/ doar mâna ce dă minții ascultare./ N-au vină frumusețea sau iubirea,/ dispreț, cruzime, tot ce-mi este parte,/ că răul mi-e sortit, că laolaltă/ tu porți în piept și viața, și pieirea.” (151)

Spre deosebire de lirica modernă, care impune o structură diferită și uzează de procedee specifice, înțelegerea și judecarea adecvată a poemelor lui Michelangelo Buonarroti\* (1475 – 1564) implică pătrunderea până la fondul ireductibil al personalității

---

<sup>1</sup> Amado Alonso, *Materie și formă în poezie*. Traducere de Angela Teodorescu Martin, prefață de Mihai Zamfir, București, Editura Univers, p. 26.

\* Michelangelo, *Rime / Poezii (Opera omnia)*. Traducere și postfață de C.D. Zeletin, prefață de Adelin Charles Fiorato, cronologie și comentarii de C.D. Zeletin și Smaranda Bratu Elian, București, Editura Humanitas, 2011.

creatorului, adică până la acele elemente care configurează modul său particular de a „simți” lumea. Iar opera sa poetică nu este nicidecum, așa cum s-a afirmat uneori, o simplă alăturare de texte eterogene, de sonete sau madrigale ori de poeme ocazionale, ci un tot organic, a cărui unitate substanțială derivă din permanența elementelor în jurul cărora se structurează personalitatea creatoare și care alcătuiesc substratul sau nucleul creației. În plus, în cazul unui artist atât de complex, nu se poate face abstracție de celelalte preocupări ale sale, căci pictura, sculptura și arhitectura, cele trei „arte majore” (așa cum erau considerate în epoca renascentistă) în care a excelat Michelangelo, constituie elementele esențiale ale unui univers cu adevărat unic.

S-a discutat mult cu privire la modul în care lirica lui Michelangelo oferă – sau nu – o nouă posibilă interpretare a ansamblului creației sale, ca și despre originalitatea acestei poezii, nu o dată pusă în umbră de sculptura sau pictura artistului, abia rareori tinzând să ajungă la binemeritata recunoaștere. Poate că nu e deloc întâmplător în acest context să menționăm că, la ceremonia funerară organizată la Florența, în anul 1564, pentru marele creator care trăise ani de zile la Roma, catafalcul era străjuit de patru statui de lemn reprezentând cele patru arte în care se afirmase Michelangelo: sculptura, pictura, arhitectura și poezia. Că unii interpreți ai operei sale au afirmat, mai târziu, că a fost vorba doar despre un amănunt menit să susțină simetria monumentului este adevărat, însă la fel de adevărat e că nu se poate nega profunzimea liricii acestui mare spirit renascentist, și nici intensa preocupare a artistului pentru cuvântul scris – și e suficient să menționăm, în acest sens, doar faptul că Michelangelo a scris poezie pe parcursul întregii sale vieți, reluând anumite imagini, nuanțându-le sau reinterpretându-le pe altele.

Multe texte poetice sunt axate pe teme ori motive politice și sunt legate de actualitatea epocii tumultuoase în care au fost scrise, vizând tensiunile vremii și numeroase aspecte ale acelor ani, aflați sub semnul umanismului renascentist, al elanurilor de amplitudine, al exaltării și fervorii religioase a lui Savonarola sau al rivalității dintre republicile italiene. Altele au în vedere



trecerea timpului, problemele artei și rolul artistului într-o societate adesea prea puțin preocupată de artă și gata (încă!...) să-l considere pe acesta un simplu „meșteșugar”, mai mult sau mai puțin priceput în domeniul său. Însă poemele care au suscitât, poate, cel mai mare interes, sunt cele pe teme erotice, nu puțini critici încercând să identifice persoana căreia i-ar fi fost destinate textele respective – însă pierzând astfel, nu o dată, din vedere tocmai esența mesajului pe care Michelangelo, tânăr, matur sau ajuns la senectute, îl transmitea. Desigur, presupunerile cele mai frecvente s-au oprit asupra lui Tommaso Cavalieri, ucenic și model al lui Michelangelo, ca și asupra Vittoriei Colonna, ea însăși poetă apreciată în epocă și spirit cu adevărat deschis spre universalismul renescentist.

În cazul acestor poeme erotice, unul dintre elementele fundamentale este sentimentul acut al precarității ființei, al trecerii ireparabile, dublat de năzuința puternică la trăire și viață, o complexă dorință de a fi și de a se manifesta plenar. Este, în mod clar, opera unui Orfeu „încercat în alt chip”. Mai cu seamă în ultima etapă a creației lui Michelangelo, schimbarea față de restul operei este evidentă și ea constă în mutarea de accent și situarea imaginarului liric în alte zone; figura poeziei e determinată de o dublă mișcare și, implicit, de o dublă disponibilitate a spiritului creator.

„Starea sentimentală” pe care o aminteam este, însă, insuficientă pentru constituirea adevăratei poezii care, pentru a lua ființă are nevoie și de o altă entitate de bază: intuiția; facultate poetică și, în același timp, etapă a procesului creator, intuiția se materializează, demonstrea Amado Alonso, prin plasarea sentimentului în realitatea limbajului artei, ea dând formă realității. Sentimentul și intuiția apar, deci, drept complementare, deoarece fără însumarea lor nu se poate imagina drumul de la materie la formă.<sup>2</sup> În cazul lui Michelangelo, intuiția urmează natural stării sentimentale, versurile având o curgere firească și, în același timp, o evoluție ascendentă evidentă: „Fierarul numai dacă-n foc supune/ metalul, după gândul

---

<sup>2</sup> Amado Alonso, *op. cit.*, p. 24.

drag îl scoate,/ nici aurului un artist nu poate,/ lipsit de foc, să-i dea perfecțiune./ Și eu, asemeni păsării minune/ ce-a trebuit să-și facă focul frate,/ sper să reasc din foc, mai viu, ca toate/ acele vieți ce Sus devin mai bune.” (62) Ultima etapă în desăvârșirea formei poetice este una din care misterul nu va fi – nu poate fi! – niciodată înlăturat. Fenomenul trebuie aproximat cu precauție, deoarece realizarea misterului, epifania, este prea individuală, are loc în „starea de grație” a fiecărui poet și, ca urmare, e dificil codificabilă. Totuși, acest fenomen poate fi interpretat drept o „contagiune sugestivă”, mereu la pragul verbalizării. Michelangelo aduce adesea în versurile sale o idee de profund mister; chiar dacă aparent acest element pare a lipsi, el este prezent prin implicațiile subtextuale: „O, arderea în viață mi-i norocul,/ reasc prin ea, atotrenăscătoare,/ în timp ce-aproape mult mă simt de moarte./ Dar, dacă-n cer prin fire urcă focul,/ și cum eu foc voi fi, mă-ntreb cum oare/ nu vrea de-acum în ceruri să mă poarte?” (62) În plus, nici nu mai interesează, acum, simpla comunicare a poetului, ci „comunicarea poetului prin poem.” Comunicare fără îndoială reală, independent de ceea ce a gândit autorul înainte de a-l scrie sau de modurile diverse în care este ulterior interpretat. Putem fi tentați să considerăm poemul ca „realitate deficientă”<sup>3</sup> (sintagma lui Carlos Bousoño) nu doar din perspectiva cititorului, ci și din aceea a autorului, ale cărui intenții nu sunt îndeplinite niciodată întocmai în vreo operă. Văzută astfel, opera poetică apare ca echidistanță între autor și cititor. Și citită astfel, lirica lui Michelangelo primește noi și noi semnificații.

În afara considerării întinsei și variatei arii a poeziei erotice, definirea ipostazelor eului în lirica lui Michelangelo nu poate fi concepută. Iubita este prezența tutelară în al cărei spațiu de iradiere subiectul masculin se va simți protejat. În plus, în viziunea lui Michelangelo, una dintre enigmele lumii, ca și pământul, ca și propria ființă, se dovedește a fi ființa iubită, indiferent cine ar fi – ori cine este! – aceasta. În timpurile arhaice, și numai la un anumit stadiu, există cel mult o taină a iubirii în sine, taină ce

---

<sup>3</sup> Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu, cuvânt înainte de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1975, p. 49.

provine de la un terț principiu, acela al lui Eros. Epocile mai târzii vor răsturna însă acest idol transcendent, îi vor răpi atribuțiile și le vor muta în complexa făptură imanentă a unei ființe adorate. De aceea, obsesia enigmei feminine e o temă superioară ca nivel expresiv, oarecum tardivă, care implică un stadiu de rafinament atât din partea poetului, cât și a ființei ce-i inspiră o asemenea obsesie. Ea provoacă acele analize obstinate prin care reacționează cel mai adesea o luciditate contrariată.

Or, iată că Michelangelo, desconsiderând oarecum acest tip de reacție doar aparent evoluată, exprimă alte nuanțe ale sentimentului. Fapt deloc neînsemnat, dar care-și primește adevăratul sens doar dacă îl integrăm în ansamblul imaginarului creației marelui artist, punându-l în legătură cu acea preocupare modelatoare: în ipostaza de iubită, femeia este asimilabilă unei prezențe arhetipale, unui principiu existențial: „În mine moartea, viața mea în tine./ nu deslușești, împarți și dăruiești timpul,/ lungimea vieții noastre și apogeul./ De-nalta-ți vrere fericirea-mi ții-ne./ căci sufletul în care stă-n loc timpul,/ prin tine își contemplă Dumnezeu.” (37)

Erosul se înfățișează ca agent dinamizator, element definitoriu al unei noi Geneze. El nu este doar izbucnire în spațiul eului a unor energii elementare comune cu ale întregului univers, ci se arată ca factor de regenerare, intervenind în urma pierderii contactului cu adâncul mundan. Prin dragoste, pământul recâștigă pentru om o puritate inițială și esențială, de care fusese deposedat. Ceea ce distinge însă acest spațiu al Noii Geneze este, pe de o parte, atenuarea impulsurilor stihiale dezlanțuite la nivelul universului, iar pe de altă parte, o paralelă echilibrare a dinamicii interioare a subiectului uman. „Arderilor” inițiale, atât de prezente în lirica de început a lui Michelangelo le corespunde în perioada deplinei maturități mișcarea mai calmă, dominată de o viziune contemplativă, a entităților aflate în comunicare. O materie purificată până la imponderabil și transparentă înconjoară noul cuplu primordial care, creat o dată cu noua lume, ocupă în ierarhia ei o poziție centrală: „Cum partea mea cerească vrea să zboare/ acolo de-unde-a coborât cu harul/

iar eu rămân cu jarul/ să ard, să-nghet de dorul doamnei mele,  
în două părți contrare mă împart, ce-atât se luptă, că pierd darul/  
ce l-aș fi-avut de nu le-aveam pe ele.” (168)

\*

Platonismul pe care Petrarca l-a ilustrat în poezia erotică este o inspirație a sufletului, o atracție ce acționează din afara noastră. În *L'amour et l'Occident*, Denis de Rougemont îl definește ca fiind „rapt indéfini de la raison et du sens naturel, [...] «délire divin», transport de l'âme, folie et supreme raison. Et l'amant est auprès de l'être aimé «comme dans le ciel», car l'amour est la voie qui monte par degrés d'extase vers l'origine unique de tout ce qui existe loin des corps et de la matière, loin de ce qui divise et distingue, au-delà du malheur d'être soi et d'être deux dans l'amour même.”<sup>4</sup> Dragostea este, deci, cel mai bun conductor și totodată cel mai bun excitant al expresiei. Pentru antici, Eros era un zeu, pentru renescentisti, erosul este, deja, o problemă. Totuși, Eros(ul) poate deveni, în poezie, atât problemă, cât și zeu, iar lirica lui Michelangelo este un exemplu în acest sens.

Încercările de a cultiva și ordona erotismul pentru scopuri spirituale au fost tratate de biserică drept erezii, începând cu încercarea gnosticilor de a trece de la Eros la Spirit, în forme pentru care ei rămân adevărații strămoși ai misticilor nordici, într-o tradiție din care izvorăște lirismul modern, ei fiind cei dintâi care au vorbit de o iubire „profană” a omului. Despre o asemenea iubire vorbește și Michelangelo, el îmbogățind-o însă și cu o serie de alte note. Oricum, pornind de la textele poetice ale maturității artistului, se cuvine să recunoaștem că iubirea descoperă și întemeiază ființa.

Există apoi în poemele lui Michelangelo numeroase ipostaze ale erosului curtezan. Denis de Rougemont a discutat, por-

---

<sup>4</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Union Générale d'Édition, 1977, p. 54.

nind de aici, figura vasalității, pe care o pune în legătură cu erezia Catharilor și dogma „Bisericii Amorousului”, descoperind astfel în amorul-pasiune o sursă religioasă.<sup>5</sup> Roland Barthes considera că mecanica vasalității (obiectul iubit aservește subiectul îndrăgostit) se bazează pe un sentiment puternic de futilitate.<sup>6</sup> Dependența nu este nicidecum o slăbiciune, nu e ridicolă pentru un îndrăgostit, ci, dimpotrivă, apare ca un semn de forță: cu cât dependența (aservirea) e mai mare, cu atât pasiunea își afirmă forța și identitatea. Iată doar una dintre figurile vasalității (o ipostază a „femeii stăpâne”), trecută prin filtrul sensibilității poetice a lui Michelangelo: „Cum, doamnă, dai speranței mele-o poartă/ prea-ngustă pentru doruri așa-nalte,/ m-oi bucura încalce/ de ce-mi promiți cu ochii sau îmi pare,/ căci chiar când mila-i moartă,/ ne delectează-o frumusețe mare.” (141)

Lirica lui Michelangelo nu a încetat să surprindă critica și să pună în dificultate mecanismele receptării, căci pentru el erotica nu este nici simpla dorință și nici doar o etapă a mântuirii omului într-o altă lume prin confundarea cu Dumnezeu, ci o viziune poetică întreținută de miturile iubirii, ca act de tensiune între om și Divinitate, care, înainte de a fi răspunsul metafizic la refuzul revelației creștine, este soluționarea mitică a unui paradox, ivit în istoria umanității odată cu doctrina păcatului originar, paradox nerezolvat de nici o filosofie religioasă în afara revelației. Ia naștere de aici o altă posibilă (cale de) interpretare, și anume legătura dintre dragoste, erotism și poezie, despre care vorbea Octavio Paz: „Legătura dintre erotism și poezie este în așa fel încât se poate spune, fără prețiozitate, că primul este o poetică trupească iar cea de-a doua este o erotică verbală. Ambele se constituie printr-o opoziție complementară. Poezia erotizează limbajul și lumea, pentru că ea însăși, prin felul ei propriu

---

<sup>5</sup> Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*. Traducere, note și indici de Ioana Căndea-Marinescu, prefată de Virgil Căndea, București, Editura Univers, 1987, p. 17.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 63.

de acțiune, este deja erotism.”<sup>7</sup> Iar legătura dintre dragoste și poezie este și mai intimă. Punctul de plecare e sentimentul că prin iubire poetul s-a înnobilit pentru totdeauna. Această „stare sentimentală”, devenind din ce în ce mai încordată, caută să iasă din sine, să se contopească, să se identifice cu un mod al realității obiective, trăite sau inventate. Sentimentul că are acum, după ce a iubit, ceva indestructibil în toată ființa sa, în trup, ca și în suflet, bucuria copleșitoare și gravă de a simți că în lutul trupului său ceva nemuritor s-a revărsat, cutreierându-l și impregnându-l, îl face pe poet să caute o realitate compusă din prezență, din amintiri și din previziuni, o realitate reprezentată în care sentimentul radical să se cristalizeze, dobândind o fizionomie exemplară și, în același timp, consistență divin-mistică: „Icoana voastră, doamnă, peste fire,/ cum pieptul mi-a fost dat mult timp s-o poarte,/ azi când gândim la moarte,/ Amor, prin drept, în suflet să v-o sape,/ încât cu fericire/ a humei temniță să se îngroape.” (264)

Imaginea „închisorii dragostei” (aici, „a humei temniță”) e prezentă în poezie încă din perioada prerenascentistă, dar Michelangelo îmbogățește mai vechea metaforă cu neașteptate semnificații. Pentru că la el prizonier nu este nici sufletul celui care iubește, nici trupul iubitei, ci cuplul aflat sub semnul dragostei și sub lumina femeii-zeițe. Dorința este o consacrare atât pentru că „închisoarea” este divină (sub semnul lui Eros), cât și pentru că iubita are o serie de atribute ce depășesc planul pământescului. Astfel se păstrează una dintre noțiunile cardinale ale iubirii în Occident: consacrarea iubirii / iubitei. În ambele situații, imaginea o suscită pe cea a sfintei comuniuni, tulburătoare și sacrilegă analogie, care este în același timp și o violare a platonismului, dar și a creștinismului: „De-aproape, de departe, totdeauna/ cu ochii văd splendoarea ta prea bine, dar nu pot, doamnă, să îndrept spre tine/ un pas măcar, iar dintre mâini nici una./ La-naltă frumusețea ta întruna/ prin ochi gândirea mea curată vine,/ dar trupul nu, căci patima îl ține/ legat

---

<sup>7</sup> Octavio Paz, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*. Traducere de Cornelia Rădulescu, București, Editura Humanitas, 1998, p. 10.

de flăcări ce-i hrănesc furtuna./ Cum poți un trup cu ochii să-l asameni/  
când n-are aripi și-i greu și-i rob sub moarte/ și n-are zbor spre cerurile-înalte?/  
De ai și-n cer putere ca-n tre oameni./ fă-l tot un ochi, ca-n mine nici o parte/  
să n-aibă viață fără să tresalte.” (166)

Prin dorință, sufletul este legat pe mai departe de alt trup, cel al femeii iubite. Chinul care reține sufletul și care transformă memoria în flăcără care merge pe ape nu este dragostea pentru ideile eterne sau pentru Dumnezeu creștin: este dorința pentru o ființă omenească, muritoare, astfel că celebra constatare de mai târziu a lui Blake, „eternitatea e îndrăgostită de lucrările timpului”, se aplică perfect aici. În tradiția platonice, sufletul părăsește corpul în căutarea formelor eterne; în cea creștină, sufletul se va reîntâlni cu trupul într-o zi anume, cea a Judecății de Apoi. Moștenitor al ambelor tradiții, Michelangelo le modifică și, într-un fel, le aprofundează: deși trupul devine materie amorfă, această materie este însuflețită. Forța care o însuflețește și îi conferă o teribilă eternitate este dragostea. Viziunea poetului pictor, sculptor și arhitect este unică și, în singularitatea ei, tragică. Trupul va înceta să fie o formă omenească, va fi materie inanimată, și, cu toate acestea, va continua să iubească. Deosebirea dintre suflet și trup dispare: „Nu numai moartea, dar și frica mare/ de ea mi-i apărare/ în contra neîndurătoarei doamne/ când vrea să mă condamne/ mai mult văpăii să-i hrănesc izvorul,/ nu-mi aflu ajutorul/ decât ca pieptu-mi chipul ei să-l poarte,/ că nu-ndrăznește-Amor unde e moarte.” (127) Focul distruge trupul, dar tot el îl însuflețește și îl transformă în scrum care dorește. Focul din poem e metaforic și desemnează pasiunea; totuși, el evocă în mod obscur și ritual păgân, greco-latin al incinerării.

Când Góngora scrie, într-un celebru poem, „purpură ninsă”, el inventează sau descoperă deodată o realitate care, deși compusă din ambii termeni, nu e nici sânge, nici zăpadă. Același lucru se întâmplă cu erotismul — el exprimă sau, mai bine zis,

„este ceva diferit de simpla sexualitate”<sup>8</sup>, afirma Octavio Paz. În aceeași linie, comună Renașterii și presiunii baroce a epocii ulterioare, pe care, în fond, Michelangelo o presimte, se situează numeroase poeme ale acestui excepțional creator: „Foc de-ai avea pe câtă frumusețe/ ai în privire, căci ea foc împarte./ n-ar exista din gheața lumii parte/ pe care focul tău să n-o dezghețe./ Deci focul meu nu-ți este pe măsură,/ căci din cereasca frumusețe-oricine/ își ia atât cât a-nțeles. E lege./ Așa-i, *signor*, și-n vârsta mea matură/ de n-am murit în flăcări pentru tine,/ de vină-i slaba-mi forță de-a-nțelege.” (77)

Iar dacă, în dialectica legii universale întemeiate pe același mit al schimbării naturii, menținem din fondul dionisiac al orfismului explicarea dualității naturii umane reunificată prin iubirea ca factor cosmic totalizator, în cele „două fețe” ale devenirii vom avea axul lumii, al cărui capăt de jos este focul pământului, iar cel de sus este lumina cerului, într-o opoziție pe care poetul și-o imaginează în arderea iubirii: „Văd chip aprins de-o rece-nflăcărare arzându-mă, el rămânând de gheață./ Simt o putere-n două mândre brață/ ce mișcă-orice, lipsite de mișcare./ Pătrund eu numai spiritul tău mare/ și unic, ce dă moarte fiind viață./ El, liber, lanțuri îmi azvârle-n față,/ el, binele făcând, dă întristare.” Existența întreagă e o ardere ce emană din centrul ei, care este focul cosmic, iar Erosul are o funcție totalizatoare a universului, ca „foc” în însuși „inima” acestuia.

Octavio Paz a analizat imaginea cenușii în lirica europeană, citând câteva definiții consacrate. Astfel, după *Diccionario de Autoridades*, cuvântul „cenușă” desemnează „oasele și rămășițele unui mort, făcând aluzie la obiceiul luat și păstrat în Antichitate de a arde trupurile decedaților, adunând apoi cenușa pentru a o păstra în morminte, urne sau piramide.”<sup>9</sup> Deloc surprinzător, decât, poate, pentru un cititor grăbit, această reprezentare există și la Michelangelo: „Deși-am ars mult în a iubirii vale,/ cenușa-mi stinsă nimeni n-o mai scurmă./ Durerile-mi din urmă/

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 64.

<sup>9</sup> Ibid., p. 46.



fără de moarte azi ar fi mortale./ Cu flăcările sale/ iubirea când  
mă-ncinge, sper cu-ardoare/ în ziua-mi ultimă – întâia-n pace.../  
Căci nu am altă cale./ nici altă apărare/ decât, de moarte,-o  
moarte mai vorace./ Atât știu: se desface,/ prin moarte, moar-  
tea... Ajutorul peste/ dă două morți cui moartea viață este.” (118)  
Iar dacă într-un celebru sonet Quevedo numește trupul în apari-  
ția de după clipa morții „țărână îndrăgostită” („polvo enamora-  
do”), Michelangelo scrie: „Ți-aprinde pieptu-o flacăra firavă/ la  
tinerețe și te arde iute,/ dar un incendiu-n plină senectute,/ când  
te-a mai ars nesățioasa-i lavă?/ Când anii ți-au fugit fără zăba-  
vă,/ nemaidând loc la viață și virtute,/ ce face jocul dragostei  
temute/ din biata muritorului epavă?/ Cenușă doar, cenușă-  
mprăștiată/ în vântul crud, dar plin de îndurare,/ ce nu dă trupul  
lacomei vermine./ Când, tânăr, un foc mic m-a ars pe dată,/ cum  
pot să sper, bătrân și-ntr-un foc mare,/ că sufletu-mi în trup mult  
timp va ține?”

„Cenușa” prezentă în aceste versuri este, în ultimă analiză,  
tot o „țărână îndrăgostită”. Se stabilește în acest fel o tulbură-  
toare analogie/ sinonimie: între „cenușă” și „țărână”. Iar prin  
atributul care o determină, țărâna-cenușă încetează a mai aparți-  
ne unei serii „negative”, devenind de-a dreptul o expresie a pu-  
rității. Aici e marea noutate a eroticii lui Michelangelo; pentru  
că poetul reușește să înzestreze cenușa („element impur”<sup>10</sup>, după  
Gaston Bachelard) cu toate caracteristicile purității esențiale:  
puritate dobândită prin trăirea focului iubirii, prin răspunsul dat  
chemării mistice și, deopotrivă, semn al marii arte.

---

<sup>10</sup> Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*. În românește de Lucia Ruxandra Munteanu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1989, p. 102.

## Rubén Darío și modernismul latino-american

Despărțiți de orientările estetice extrem de variate care au marcat dintotdeauna lumea sud-americană, dar mereu apropiăți de limba comună ce unește douăzeci de țări de pe acest continent, ca și de raportarea permanentă la aceiași precursori, fie ei marii reprezentanți ai modernismului, fie modelele mai îndepărtate (cronologic), dacă e să ne gândim doar la lirica barocă spaniolă, poeții latino-americani au demonstrat mereu inepuizabilele resurse artistice din această parte a lumii, precum și profunda unitate de substanță a unui fenomen liric care, pe drept cuvânt, poate fi numit „multiform și pluristratificat” – ca să repetăm caracterizările ce au apărut frecvent în studiile critice.

Desigur, poezia latino-americană s-a afirmat, de la începutul secolului XX și până astăzi, drept continuatoare a modernismului, celebra mișcare literară ce s-a dezvoltat, aici, odată cu finele secolului al XIX-lea, ridicând cuvântul la rang suprem, muzica fiind, în concepția promotorilor mișcării, singura în stare să întrupeze adevăratul spirit al liricii. Dar modernismul a fost, la rândul său, prefigurat de câțiva autori extraordinari și care merită amintiți. Astfel, cubanezul José Martí va căuta să elibereze versul de orice constrângere exterioară, nu doar pentru a descoperi în acest fel frumusețea artistică, ci, deopotrivă, pentru a afirma însăși ideea de libertate, esență a omului latino-american. La rândul său, José Asunción Silva, pornind de la vechea structură romantică a poeziei, va edifica, treptat, o neașteptată poetică, despre care nu puțini critici au afirmat că reprezintă punctul de plecare pentru viitoarea estetică a suprarealismului în varianta sa specific latino-americană. Dar Rubén Darío, din Nicaragua, este cel care, fără îndoială, reușește realmente să deschidă, dintr-o dată, toate porțile la care contemporanii săi nu îndrăzniseră încă să bată – interesant rămânând și faptul că el nu face niciodată acest lucru pentru a-i pune în umbră, ci dimpotri-

vă, pentru a-i ajuta să se facă auziți mai pregnant. Iar dacă Vicente Huidobro depășește cel dintâi liniile modernismului pentru a afirma creaționismul, lăsând cuvintele să întemeieze o altă realitate, a poemului, considerând metoda științifică drumul privilegiat către dominantă estetică, César Vallejo va încerca să ajungă din nou, cumva pe deasupra intelectului, la însăși esența sentimentelor umane, în opinia sa, poemul fiind capabil să desfacă „în bucăți” realitatea exterioară, iar dincolo de ea să descopere esența umanității – tocmai de aceea, pentru el, „poetul este un mic Dumnezeu”.

În jurul anului 1880, în întreaga Americă Hispanică începea să se afirme, din ce în ce mai pregnant, estetica unui nou curent literar, denumit, în majoritatea studiilor literare care au fost dedicate acestui fenomen extrem de complex, „modernismo” („modernism”). Octavio Paz a încercat, în mai multe rânduri, să clarifice ideologia acestei mișcări și să-i stabilească filiația exactă, afirmând că, „în fond, modernismul latino-american este, până la un punct, echivalentul parnasianismului și simbolismului francez, și nu are nici o legătură cu ceea ce britanicii numesc modernism.” Modernismul, în sens larg, se știe, se referă la mișcările literare și artistice care au început să se manifeste odată cu cel de-al doilea deceniu al secolului XX; în accepțiunea pe care i-au dat-o criticii nord-americani și britanici, „modernismul latino-american este ceea ce în Franța și în unele țări hispane a primit numele de «vanguardia» («avangarda»)”<sup>11</sup>. În spațiul cultural al continentului sud-american, însă, sensul termenului e sensibil diferit, aici apărând o serie de nuanțări aparte, de natură a-l individualiza profund (la fel cum această lume spirituală se individualizează, la rândul ei în contextul culturii universale), fapt evident în opera tuturor reprezentanților de seamă ai mișcării, dar mai mult decât oriunde, în cea a lui Rubén Darío.

Mit el însuși al lumii moderne, modernismul latino-american reprezintă, la nivel istoric, schimbarea pe care poezii

---

<sup>11</sup> Octavio Paz, *Copiii mlaștinii. Poezia modernă de la romantism la avangardă*, Cluj- Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 85.

spanioli au trebuit să și-o asume (prin părăsirea căminului, a patriei și a limbii, căutând „acel ceva nedefinit și intangibil”, după cum spunea Octavio Paz) pentru a putea aplica, la nivelul operelor lor, o nouă estetică. Grație ideilor mișcării de față, frumosul nu mai este unul singur, ci ia, deodată, mai multe înfățișări, la fel de valabile. Căci noua ideologie, estetică și practică a literaturii diferențiază chiar creațiile care s-au dorit situate cumva la polul opus, făcându-le diferite, prin simplul fapt de a exista și deopotrivă prin noile modele la care fiecare autor în parte alege să se raporteze. Numele lui Rubén Darío „nu poate fi despărțit de această adevărată renaștere a poeziei hispano-americe, fenomen căruia poetul nicaraguan i-a dat o strălucire inegalabilă. Dezvoltându-se, cel puțin până la un anumit punct, în paralel cu ultimele manifestări ale romantismului, cu parnasianismul și cu simbolismul, noua orientare le va însuma, în America Latină, pe toate trei într-o sinteză sui-generis.”<sup>12</sup> În plus, motivația mai complexă a impunerii modernismului în spațiul cultural latino-american „ține și de două elemente reparțizate simetric și echitabil: unul, pe țărmul Americii spaniole, independența; cel de-al doilea, decadența, pe țărmul spaniol.”<sup>13</sup>

Mișcarea modernistă latino-americană a început, geografic vorbind, după cum afirmă Ștefan Augustin Doinaș, citând, la rândul său, surse bibliografice consacrate în lumea hispano-americană, în nordul continentului, prin câțiva precursori, între care se remarcă Salvador Díaz Mirón și Manuel Gutiérrez Nájera, din Mexic, José Martí și Julián del Casal, din Cuba, José Asunción Silva, din Columbia. Ulterior, aceasta s-a cristalizat extraordinar prin uluitoarea operă a lui Rubén Darío, și s-a impus și în regiunile sudice ale continentului, în Argentina, tot prin activitatea lui Darío, apoi prin intermediul columbianului Guillermo Valencia, al peruanului José Santos Chocafno, al uru-

---

<sup>12</sup> Ștefan Augustin Doinaș, *Poeți străini*, București, Editura Eminescu, 1997, p. 128.

<sup>13</sup> Darie Novăceanu, *Prefață*, în vol. *Valori eterne ale poeziei hispane*, București, Editura Minerva, 1991, p. IX.

guayanului Herrera y Reissig și al argentinianului Leopoldo Lugones, pentru a nu uita nici contribuția mexicanilor Manuel Ugarte și Amado Nervo. Estetica modernismului, așa cum a fost el înțeles și practicat în această parte de lume, rezultă din confluența, într-o matcă nouă și într-un peisaj cu totul inedit, a tendințelor postromantice, parnasiene și simboliste. Delimitându-se treptat de contactele cu poezia franceză, modernismul dorea (așa cum se afirma în *Revista de América*, condusă de însuși Darío), „unirea tuturor generațiilor care profesează cultul artei pentru a combate fetișismul și iconoclastia și totodată, pentru a învia fără a distruge nimic din ceea ce a fost valoros în trecut, pentru a îmbogăți limba, fără, însă, a elimina vechile valori, pentru a servi în Lumea Nouă a Americii Latine aristocrația intelectuală a republicilor de limbă spaniolă.”<sup>14</sup> Un asemenea program cultural, propus unor „popoare tinere”, legate prin aceleași tradiții de limbă și istorie reprezintă, desigur, o extraordinară încercare de lărgire a orizontului, precum și expresia clară a aspirației către deplina libertate poetică. De fapt, pentru moderniști, și pentru Rubén Darío mai ales, rafinamentul liric și chiar inovațiile formale în prozodie nu sunt nicidecum expresia unei penurii de conținut, nici triumful unei poezii înțelese ca simplu joc al formelor, ci semnul cel mai clar al unei noi vârste poetice.

În anul 1888, într-o revistă chiliană, Darío își definea în termenii următori noua estetică: „Literatura trebuie să mute arta cuvântului pe terenul celorlalte arte, pictura, de pildă, sculptura, muzica trebuie să picteze culoarea unui sunet, parfumul unui astru, să capteze seva din sufletul lucrurilor. A încorpora măreția sau splendoarea unei idei în cercul bine sculptat al unei ferice combinații de litere, a atinge desăvârșirea, nu scriind așa cum vorbesc papagalii, ci vorbind așa cum tac acvilele; a păstra lumina și culoarea într-un fel de montură, a închide taina muzicii în capcana de argint a retoricii, a face trandafiri artificiali

---

<sup>14</sup> Ștefan Augustin Doinaș, *op. cit.*, p. 131.

care să respire o primăvară, iată misterul.”<sup>15</sup> Așadar, încă înainte de contactul cu poezia lui Verlaine ori cu cea a simboलिष्टilor francezi, Darío încercase să impună, în lumea latino-americană, tocmai estetica susținută de aceștia în Europa.

Uimitor este însă că, dacă Darío a ezitat, în primul său volum, *Azur*, să inoveze în materie de poezie, în volumul *Proze profane și alte poeme* se impun pentru totdeauna inovațiile prodice rubendariene: combinații metrice, schimbare frecventă a accentului, rime interioare, scheme libere, strofe asimetrice, asonanțe, consonanțe și disonanțe, proză ritmică.<sup>16</sup> Tot acum, poetul își însușește și celebrul motto verlainian „De la musique avant tout chose”, considerând că în fiecare vers, pe lângă armonia verbală, există și o melodie ideală, precum și „procedul impresionist al descompunerii culorii”<sup>17</sup>. Oroarea pe care o avea de „literatura decorativă” acest poet de o extremă și impresionantă sinceritate se accentuează în *Cântece de viață și speranță*. Amestec particular de „plasticitate parnasiană, de gesticulație romantică stilizată, de muzicalitate și limbaj aluziv simbolist”, după cum îl definește Ștefan Augustin Doinaș, modernismul înseamnă, se vede, aici, pentru poetul nicaraguan, o respingere a rutinei care, anterior, dominase poezia. Era nefiresc și tragic totodată, considera el, ca limba în care au excelat Góngora și Quevedo să rămână închistată în formele rigide ale unei tradiții necreatoare. „El Indio divino” (celebra sintagmă folosită de Ortega y Gasset) „are meritul de a fi deschis, prin preocupările sale formale, drumul poeziei moderne spaniole spre exemplele virtuozității baroce a gongorismului și conceptismului de la începutul secolului al XVII-lea.”<sup>18</sup>

Adoptând o nouă formulă a frumosului artistic, reactualizând momente și figuri importante din mitologie și istorie, înțe-

---

<sup>15</sup> Apud. Ștefan Augustin Doinaș, *op. cit.*, p. 132.

<sup>16</sup> Ștefan Aug. Doinaș, *Prefață (Poetul Rubén Darío și estetica „modernismului”)*, în vol. Rubén Darío, *Versuri alese*, București, Editura pentru Literatura Universală, 1967, p. 19.

<sup>17</sup> Ștefan Augustin Doinaș, *Poeți străini*, ed. cit., p. 133.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 134.

legând fenomenul culturii ca pe o comunicare esențială între popoarele lumii, spărgând cadrele rigide ale tradiției și ale vechii limbi literare spaniole, ilustrând o artă a formei bazată pe sensibilitatea rafinată, în măsură să izoleze și să evidențieze valorile eufonice ale limbajului, modernismul, așa cum a fost el înțeles și practicat de Darío, a reprezentat marea renaștere culturală de peste Ocean. Conștient de rolul pe care îl avea, Rubén Darío s-a identificat profund cu însăși esența Americii Hispane, conferindu-i dreptul de a se afirma cu mândrie „între națiunile care au un glas pentru a se exprima”, după cum considera Jean Cassou.<sup>19</sup> Pe de altă parte, Rubén Darío a asimilat creator numeroase curente și stiluri literare, în special parnasianismul și simbolismul francez, dar nu s-a limitat la atât, ci a realizat, deopotrivă, și o înnoire radicală a conceptelor estetice de bază. Astfel, în poezia sa domină ritmurile întrerupte, cuvintele sugestive, formele metrice neobișnuite, combinațiile de versuri surprinzătoare, toate acestea fiind realități pe care poezia latino-americană din acea vreme nu le cunoștea. De aici senzația pe care au avut-o și au exprimat-o numeroși contemporani ai săi, că poemele rubendariene se transformă, pe alocuri, în adevărate simfonii.

Din punct de vedere tematic și cronologic, opera poetică a lui Rubén Darío poate fi împărțită în două mari secvențe. În primul rând, avem de-a face cu lirica risipită în perioadele vremii, neorganizată de poet în cărți sau în colecții, iar acest segment al creației sale a fost abordat, în istoriile literare latino-americane, după cum urmează: poemele scrise între anii 1880 și 1886, în care domină interesul autorului pentru câteva teme preferate, precum și poemele scrise între 1886 și 1916, perioadă în care Darío și-a publicat toate cărțile, cu excepția volumului *Epistolas y poemas*. Apoi, în al doilea rând, sunt volumele organizate de autorul însuși și publicate de acesta în timpul vieții sale: *Epistolas y poemas* (*Epistole și poeme*: 1885 – 1888), *Canto épico a las glorias de Chile* (*Cântece epice pentru gloria*

---

<sup>19</sup> Apud. Ștefan Augustin Doinaș, *op. cit.*, p. 135.

*statului Chile*: 1887), *Azul (Azur*: 1888), *Prosas profanas y otros poemas (Proze profane și alte poeme*: 1896), *Cantos de vida y esperanza (Cântece de viață și speranță*: 1905), *El canto errante (Cântecul rătăcitor*: 1907), *Poema del otoño y otros poemas (Poemul toamnei și alte poeme*: 1910), *Canto a Argentina y otros poemas (Cânt pentru Argentina și alte poeme*: 1914).

Tematica operei sale poetice este foarte variată, inspirată fiind, cel puțin parțial, de existența poetului. Lirica lui Darío este dominată de poemele de introspecție, căci, după cum afirmă el însuși, a preferat să practice „introspecția propriului eu”, de aceea neliniștea, singurătatea, tristețea, melancolia și nostalgia sunt sentimentele dominante. Apoi, la un anumit nivel al interpretării, în unele dintre compozițiile care l-au consacrat, Rubén Darío oferă cititorului chiar o serie de explicații cu privire la preocupările sale esențiale. Astfel, trecerea implacabilă a timpului îi inspiră poeme de o profundă melancolie, în care sunt frecvente aluziile la semnificațiile nopții, dar și la cele ale toamnei, privită ca sfârșit al vieții. Apoi, poemele axate pe imaginea artei, a poeziei sau care aduc în discuție rolul poetului nu lipsesc din nici unul din volumele sale: sunt numeroase aluziile la „Marea Artă” care este, pentru el, forța prin intermediul căreia poetul adevărat poate învinge întotdeauna – și poate învinge chiar timpul. Căci, pentru Rubén Darío, a fi poet este un dar de la Dumnezeu, de aceea el încearcă să fie sincer în poezia sa, chiar dacă descrie adesea o lume ostilă, căreia, însă, îi subliniază mereu aspectele pozitive, cele care dau universului consistență, iar poetului, forța de a merge înainte. O altă temă fundamentală este, pentru poetul nicaraguan, iubirea, cu precizarea că, pentru Darío, dragostea și durerea sau chiar moartea sunt întotdeauna întrețesute. Creația sa de maturitate include și poeme istorico-sociale, dovadă că, în ciuda conținutului liricii sale ce favoriza teme ale intimității, scriitorul simte uneori și dorința de a ieși din el însuși, dovedindu-se capabil, poate și în calitate de diplomat ori de ziarist, să abordeze și aspecte istorice, politice și sociale, având în vedere situația generală a omului epocii sale.



Dar, dintre toate creațiile sale de început, se individualizează profund volumul *Azul (Azur)*, publicat în anul 1888, una dintre cărțile esențiale ale literaturii latino-americane în ansamblu, căci „azurul” rubendarian simbolizează nașterea unui nou stil al modernismului, dar în care, într-o oarecare măsură, sunt identificabile și o serie de elemente dispersate și prezente în poezia și proza scriitorilor din epocile anterioare. Volumul acesta, citit cu atenție, se dovedește a fi cu adevărat revoluționar, căci impresionează deodată, atât prin stil, cât și prin tematică: *Azur*, titlul însuși, este semnul culorii simbolice, culoarea idealului pe care poetul îl urmează până la capăt, căci el însuși se vede pe sine ca „venind din azur” și îndreptându-se spre eternitate. Cartea cuprinde proză și versuri și este împărțită în patru secțiuni: *Primaveral* (unde este ilustrată tema erotică, privită în latura sa sacră), *Estival* (urmărind împlinirea dragostei), *Autumnal* (unde iubirea este echivalată mereu cu nostalgia) și *Invernal* (aici, dragostea modernă învăluie, prin formele ei de manifestare, întregul univers).

În 1896, scriitorul publică volumul *Prosas profanas (Proze profane)* care reprezintă, din punctul de vedere a numeroși exegeți, „apogeul modernismului latino-american”. Predomină imaginile exotice, cartea în ansamblu „respirând un aer de cosmopolitism și ilustrând perfect posibilitățile plastice și muzicale ale limbii spaniole, poetul evocând în stil cvasi-parnasian gloria apusă a Eladei, a Romei, a Evului Mediu, a Franței secolului al XVIII-lea.”<sup>20</sup> Poemele acestea dau măsura completă a talentului lui Rubén Darío, făcând din el „un șef de școală incontestabil”. Rând pe rând, frivol sau grav, patetic sau reflexiv, poetul se afirmă ca „un aristocrat al formei”<sup>21</sup>, ca un spirit care consideră arta ca fiind superioară vieții. Pe aceeași direcție se situează poetul și în volumul apărut în anul 1905, intitulat *Cantos de vida y esperanza (Cântece de viață și speranță)*, operă care, pe

---

<sup>20</sup> Ștefan Aug. Doinaș, *Prefața*, în vol. Rubén Darío, *Versuri alese*, ed. cit., p. 12.

<sup>21</sup> Ștefan Augustin Doinaș, *Poeți străini*, ed. cit., p. 130.

drept cuvânt, poate fi numită a deplinei sale maturități. Pentru Rubén Darío, dramele intime au fost dublate întotdeauna de teama de moarte, dar acum teama se dovedește a fi de-a dreptul fizică, corporală, nefiind altceva decât „spaima unui mare senzualist bolnav de singurătate spirituală”, după cum criticii literari n-au ezitat să afirme.

De altfel, încă din volumul *Azur* se putea observa preocuparea lui Darío pentru marele mister al mării treceri, iar moartea îl obseda pe poet ca o realitate concretă, menită a pune capăt durerilor trupului. În volumul din 1905, însă, tematica se diversifică și devine mult mai gravă. Iubirea pentru Spania, reevaluarea culturii spaniole, dar și conștiința existenței unei Americi Spaniole diferită structural de marea cultură iberică ce a generat-o, toate acestea fac din Darío un poet angajat. În plus, el manifestă, acum, preferința pentru ceea ce în studii critice de cele mai diverse orientări a primit numele de „tema americană”, însă poemele sale de această factură sunt încadrabile și în categoria liricii ocazionale, acesta fiind cazul unor creații precum *Salutación al Aguila*, una din ultimele mari creații ale poetului (care a pus, deodată, în lirica latino-americană, un accent metafizic, până atunci absent) sau în poemul *Lo Fatal*, unde se observă o mare schimbare: domină, acum, tonurile grave, neliniștile profunde, amărăciunea vieții, preocuparea pentru ceea ce va fi, prezentă, de altfel, și în *Saluciones de optimista*, *A Roosevelt*, *Letania de nuestro Señor don Quijote*. Nu mai puțin importantă este, însă, schimbarea de natură psihologică, identificabilă și ea în creația deplinei maturități a poetului. Căci, dacă înainte preocupările sale de căpătâi vizau descoperirea plăcerii, viața boemă, căutarea senzațiilor rare, într-un cuvânt hedonismul, acum, pentru prima dată, Darío privește cu toată seriozitatea către interior, se arată preocupat de destinul personal, dar și de acela colectiv al continentului său, accentuând și rolul poetului într-o lume marcată de astfel de schimbări, aspecte evidente în poeme precum: *Yo soy aquel* sau *Lo Fatal*.

În volumul următor, apărut în anul 1906, *El canto errante*, erotismul va ocupa un loc important. Plăcerea de a călători,

frumusețile naturii americane, preocupările morale și politice, comentariile ocazionale și medalioane literare, poeziile de exaltare a artei privită ca o aventură a spiritului însetat de absolut sau reflectând un estetism rafinat, o filosofie a vieții respirând un calm scepticism amestecat cu neliniști religioase, toate acestea completează imaginea unei cărți cu adevărat cuprinzătoare și exprimând pe de-a-ntregul ambiția poetului nicaraguan de a se impune ca reprezentant esențial al modernismului latino-american. Toate acestea vor fi reluate, de altfel, în 1908, când autorul tipărește *Poema del otoño y otros poemas*, „volum de largă inspirație panteistă”<sup>22</sup>. În plus, în ultimul său volum, merit a exprima toate semnificațiile toamnei (vieții), *Canto a la Argentina y otros poemas*, revin marile teme ale liricii universale din toate timpurile: destinul uman, dragostea, moartea, pacea, libertatea.

Pentru a avea o imagine de ansamblu asupra operei lui Darío, dar și pentru a înțelege profundele implicații pe care poezia sa le are la nivelul mai larg al liricii latino-americane a epocii – și nu numai – trebuie să avem în vedere poemul care sintetizează, practic, întreaga estetică modernistă a operei sale, și anume deja amintitul text, intitulat *Lo Fatal (Fatalitatea)*: „Fericit e copacul care simte atât de puțin, /Și încă mai fericită piatra cea aspră căci ea nici nu mai simte,/ Căci nu e durere mai mare decât durerea de a fi viu/ Și nici zbucium mai mare decât viața conștientă.// A fi și a nu ști nimic și a fi fără țintă anume,/ Și teama de-a fi fost și o viitoare spaimă.../ Și groaza cea sigură de a fi mâine mort,/ Și să suferim pentru viață și pentru umbră și pentru// Ceea ce nu știm și abia bănuim,/ Și carnea ce aduce în ispită cu proaspeții-i ciorchini,/ Si mormântul ce-așteaptă cu funebrele-i buchete,/ Și să nu știm încotro ne ducem,/ Nici de unde venim...”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ștefan Aug. Doinaș, *Prefața*, în vol. Rubén Darío, *Versuri alese*, ed. cit., p. 13.

<sup>23</sup> Versiunile românești ale poemelor menționate sunt preluate după Amado Alonso, *Materie și formă în poezie*. Traducere de Angela Teodorescu Martin, prefață de Mihai Zamfir, București, Editura Univers, 1982.

Poemul acesta ocupă un loc aparte în cadrul operei lui Rubén Darío, fiind demn de reținut, după cum a subliniat Amado Alonso, „atât ceea ce există, cât și ceea ce nu există în el.”<sup>24</sup> Oarecum surprinzător pentru acei cititori având tendința să prefere imaginile mai mult sau mai puțin exotice pe care poetul le-a privilegiat, într-adevăr, în unele momente, de data aceasta nu apare „nimic din toată acea populație mitologică care decorează unele texte poetice ale lui Rubén Darío: lipsesc și prințesele și bijuteriile rare, fauna favorită a lebedelor, vulturilor, albinelor și porumbeilor, geografia exotică și ornamentația caracteristică secolului al XVIII-lea ori poezilor ermetici.”<sup>25</sup> Iar din toată terminologia lui simbolistă, în întreg cuprinsul acestui poem, scriitorul a ales, aici, doar „funebrele buchete de flori” de pe mormânt și „proaspeții ciorchini ai cărnii”.

Rubén Darío nu s-a dedicat, aici, nici acelei perfecțiuni retorice a ritmului care face din curgerea multora dintre poemele sale adevărate miracole de regularitate și de simetrie. Prima strofă formulează întreaga „idee a poemului”, ca într-un soi de cerc închis. Următoarele două nu sunt decât o revărsare de-a dreptul sălbatică a acelor „ape amare” care începuseră a fi canalizate în strofa inițială: începând cu versul al cincilea până la sfârșit avem o simplă enumerare a unor reprezentări de tip mai degrabă declamativ decât metric. Fiecare vers indică o altă manifestare a „nenorocirii de a trăi”, iar poetului nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să se mulțumească să simtă aproape prezentul vieții ca pe un teren nesigur al dezorientării și al fricii, fără siguranța vreunui sprijin în trecut ori în viitor. Crescendo-ul emoției nu se manifestă, acum, prin simboluri, ci exclusiv prin pregnanța imaginilor ce conduc, toate, spre marea spaimă finală. Poemul a fost considerat „straniu pentru un creator ca Rubén Darío care, aproape întotdeauna, din nevoia de a accentua esteticismul, s-a încredințat fanteziei și a favorizat funcționarea unei

---

<sup>24</sup> Amado Alonso, *op. cit.*, p. 358.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 359.

adevărate memorii culturale.”<sup>26</sup> Dar, aici, absența virtuozității tehnice și a decorației obișnuite, fraza grăbită și directă, lipsită aproape de imagini, tema cu accente autobiografice, expresia simplă, totul dă de înțeles că acest poem s-a născut în condiții de excepție. În plus, sentimentul transpus poetic în *Lo Fatal* nu i-a fost împrumutat de nimeni, autorul îl purta în el, în mod obședant și, potrivit mărturisirilor unor prieteni (care vor fi folosite, de adversari, împotriva sa...), spaima lui de moarte ar fi ajuns, în anumite perioade, de-a dreptul bolnăvicioasă.

În *Otros poemas (Alte poeme)*, volumul pe care Darío l-a publicat odată cu *Cantos de vida y esperanza (Cântece de viață și de speranță)*, aceeași temă apare cu vădită pregnanță. De mai multe ori, în *Melancolie (Melancolia)*, sunt subliniate melancolia și îngrijorarea față de tumultul vieții: „Frate, tu care ai lumina, vorbește-mi de a mea./ Sunt ca orbul. Merg fără țintă și umblu pe băjbâite.” Sau, în *Litania stăpânului nostru Don Quijote (Letanía de nuestro Señor Don Quijote)*: „Roagă-te pentru noi, înfometării de viață./ Cu sufletul băjbâind, cu credința pierdută./ Covârșiți de tristețe.” Aceasta e marea odă adresată lui Don Quijote, remarcabilă prin caracteristica eroică, nevoia căutării acelor idealuri cavalești, valorile hispanice ce ilustrează un personaj în totalitate idealist pus față în față cu materialismul societății și epocii în care i-a fost dat să trăiască. Poezia accentuează imaginea lui Don Quijote care își impune viziunea asupra lumii prin intermediul unei adevărate estetici non-mimetice, deschizând drumuri necunoscute pentru poet, dar cu atât mai dezirabile, cu cât este mereu evidențiată calitatea sa de învingător: „Pelerin mai mândru ca toți pelerinii,/ ce-ai sfințit pe toate drumurile spinii/ cu-al tău pas de rege și erou stingher,/ înfruntând întruna dogme, conștiințe,/ legile din țară, vechile științe,/ gingașa minciună, falsul adevăr...// Pentru noi te roagă, domn al întristării,/ ce stârnești curajul, aripa visării,/ strâns pe frunte-n coiful de iluzii, drept;/ și căruia nimeni n-a putut să-i fie/ stavilă cu scutu-n marea fantezie,/ nici să-i frângă-n lance inima din

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 359.

piept.”<sup>27</sup> Pe de altă parte, în *La dulzura del Angelus*, unde sentimentul dominant este acela de neliniște, la fel ca în *Fatalitatea*, întâlnim și reprezentarea spaimei inevitabile în fața morții: „Și această crâncenă amărăciune de a nu te bucura de nimic,/ De a nu ști încotro să cârmești prora...” Se insistă, acum, nu numai asupra sentimentului de dezorientare, ci și asupra spaimei de necunoscutul de dincolo, asupra scurtei treceri prin lume a ființei umane și asupra suferinței care este, în fond, viața omenească, privită în ansamblu. Este, însă, interesant de remarcat că, în nici unul din poemele citate, Rubén Darío n-a reușit deplina obiectivare a sentimentului său îndurerat, numai în *Fatalitatea* se întrevede – doar parțial – acest lucru. În celelalte poeme întâmplarea făcea ca ceea ce era obiectivat prin creație poetică să se bazeze, fie și secvențial (*Litania* și *Melancolie*) pe acest sentiment; în *Lo Fatal* însă, el însuși este obiectivatul văzut drept ceva care există, care își are legile proprii de coerență și validitate, în fața căruia se înfățișează conștiința poetului în căutarea dialogului, eul poetic implicând, aici, un „tu” venit a-i da replica.<sup>28</sup>

Opera poetului nicaraguan reprezintă o adevărată revoluție la nivelul conceptului de text poetic, o revoluție în care aspectele ritmice, estetice și muzicale caută acel echilibru și acea frumusețe, existente odată în lume, și apoi pierdute. Acum, pentru prima dată atât de clar în lirica latino-americană, sunt anulate vechile idei estetice, tocmai prin privilegierea celor mai importante principii ale romantismului.

Privind, însă, lucrurile, dintr-un alt punct de vedere, putem spune că modalitatea de înțelegere a artei pe care o exprimă întreaga operă a lui Rubén Darío nu este cu totul și cu totul nouă (vorbind în termeni estetici), ci este doar uluitor de înnoitoare, câtă vreme însuși José Martí sau alți precursori ai modernismului practicaseră, chiar dacă pasager, acest gen de poezie. Hegel

---

<sup>27</sup> Rubén Darío, *Versuri alese*. Traducere și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 109-111.

<sup>28</sup> Ibid., p. 360.

susținea că misiunea artei este să reprezinte, sub forme sensibile, desfătarea liberă a vieții și mai ales a spiritului, într-un cuvânt, de a face ca exteriorul să semene cu ideea sa. Darío nu se situează prea departe de această convingere, dovadă întreaga sa lirică. Suntem, fără îndoială, în fața unei interpretări deloc lipsite de accente elitiste a artei, în care poetul simte cântul muzelor clasice și cântă pentru un public de asemenea clasic și, fără îndoială, ales – în cel mai complet sens al termenului; numai că, la Rubén Darío, acești termeni primesc o nouă semnificație: pentru el, respectul pentru aristocrația gândirii, pentru noblețea Artei este întotdeauna același, iar dezamăgirea sa în fața mediocrității abia dacă mai poate fi diminuată prin indiferența rațională.

Dacă poemul modern se referă la realități, afirma Hugo Friedrich, nu le tratează dintr-un punct de vedere descriptiv, cu căldura unei viziuni sau a unei senzații familiare, ci le transpune în lumea insolitului, deformându-le și convertindu-le în ceva străin pentru noi.<sup>29</sup> Opera poetică modernă se descrie prin acea „anormalitate” (de care vorbea tot Hugo Friedrich) devenită normă, idee impusă de modernității francezi (care ridicau individualul la dimensiunea și semnificația universalului). Darío a încercat, prin toate paginile sale teoretice, să impună o nouă înțelegere a artei în general, prin abolirea tuturor clișeelelor și a structurilor tradiționale, el fiind convins că are întreaga conștiință a artei viitorului. Din acest motiv, poetul nicaraguan nu a avut nici cea mai mică intenție de a mulțumi pe cineva anume, niciodată nu a căutat școli sau modele literare la care să se afli-eze. Fără îndoială că Darío avea o viziune numită, pe drept cuvânt, de-a dreptul artistică a poeziei, așa cum Rousseau avea în ceea ce privește existența; această înțelegere a poeziei condiționează, însă, și privilegierea unui timp interior în care poetul se putea adăposti din fața realității, reușind, în acest fel, să depășească toate condiționările timpului mecanic, atât de detestat de

---

<sup>29</sup> Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*. Traducere de Dieter Fuhrmann, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1998, p. 23.

poeți ca Baudelaire sau, mai târziu, Antonio Machado. Privită astfel, credința lui Darío și a majorității poeților modernști reprezintă, mai mult decât o simplă credință în artă, așa cum fusese aceasta înțeleasă până atunci, transformându-se în căutarea uneia noi, iar acest fapt va fi exprimat prin intermediul unei li-rici de o forță nemaiîntâlnită în spațiul cultural latino-american.

În primele sale volume, în *Azur*, dar mai cu seamă în *Proze profane*, nota dominantă a fost dorința de evaziune. Poetul își construia o lume ideală din elementele decorative ale lui Banville ori Verlaine, plâsmuind atmosfera eterică a unei Franțe aristocratice de tip rococo, sau din reminiscențe exotice, mitologice sau istorice și învăluia această lume pur decorativă, artificială, într-o atmosferă frivolă, cu mătăsurii foșnitoare, dansuri elegante, șoapte și suspine discrete și jocuri sentimentale, care este însă îmbibată de o puternică senzualitate și de un hedonism nealterat. Această năzuință spre înfățișarea unei lumi de bogăție, eleganță și rafinament, tâlmăcește cu destulă exactitate dorințele ce însuflețesc marea burghezie latino-americană care, îmbogățindu-se în ritm rapid, dorește să se bucure de toate avantajele averii și-și fixează ca ideal un hedonism nesățios, încercând însă sa-i dea totodată și dimensiunea unei experiențe spirituale și însemnele rafinamentului. Dar arta lui Rubén Darío își cucerește sensul major abia atunci când țesătura artistică a poeziei dobândește o tensiune neobișnuită sub impulsul temperamentului vulcanic al poetului. Această împrejurare nu diminuează calitățile sale de creator lucid, de făuritor conștient al artei sale, ci le adaugă o putere nouă, cititorul fiind, astfel, mânat să bănuiască, sub voalurile decorative, un sens mai profund.

Nota fundamentală a poeziei rubendariene e vitalitatea nestovită a eroului liric, căutarea însetată a sensurilor trainice, esențiale, ale vieții, o pătimașă foame (de-a dreptul renașcentistă!) de realizare, care dobândește expresie în prima etapă, a poetului prins în elanul romantic, marcat de un dinamism verbal de tip hugolian, cu care a abordat marile teme ale progresului și libertății. Poezia sa comprimă o energie uriașă în grupuri statua-re ornamentate cu lebede, făcând ca de sub armonia formelor



perfecte să izbucnească, frenetic, erotismul, iar barocul în care se întrupează să fie plin de neliniște, de dinamism strunit, de năzuință spre altceva decât echilibrul static creat de poet cu luciditate. Poetul găsește, deci, împlinirea artei sale prin lirica maturității, când setea de realizare prin sesizarea esențelor traionice se izbește de evidența caracterului efemer al erotismului și de revelarea neașteptată și dramatică, în conștiința poetului, a trecerii ca realitate fundamentală a vieții, ducând la înțelegerea dureroasă a fondului tragic al existenței individuale. Setea de veșnicie, de autorealizare în material durabil, este însă prea puternică pentru a se recunoaște înfrântă și-și găsește o canalizare cu semnificații majore prin conceperea artei ca supremă treaptă de realizare a condiției umane, ca mijloc de salvare din temporar prin elevația la sensurile ultime, deci ca modalitate de a depăși vremelnicia prin creații ce conțin un sâmbure de eternitate și spre conceperea istoriei ca matcă în care destinele individuale se integrează într-un curs veșnic.

Înclinarea fundamentală spre stilizare, spre modelarea decorului dar și a structurilor verbale, apare la Darío nu ca simplă inerție determinată de înclinarea spre artificiu, spre artistic în dauna naturalului și spre schematic în dauna vitalului, ci ca o configurare artistică a protestului împotriva unei societății mercantile, în care frumosul și adevărul nu au ce căuta și din care sunt silite să se refugieze într-o ipostază de revoltă, de dispreț și de izolare. Sensul cel mai profund al revoltei moderniste se exprimă tocmai prin refugiul în stilizare, într-o ambianță saturată de artă și de cultură ca antiteză a unui mediu ostil culturii, închistat în atitudini utilitariste care refuză spiritul și valoarea plăsmuirilor sale. Poezia lui Rubén Darío, interpretată uneori ca transpunere în cheie americană a unor modele franceze, este deci, în realitate, expresia vie a unor trăsături specifice ale culturii latino-americane, etapă importantă în devenirea istorică prin care acestea se afirmă ca factori activi (și decisivi) ai esteticii moderniste.

## T.S. Eliot. Teoria și practica poeziei

### Poezie și poetică; artă și tehnică

La mai bine de zece ani după publicarea *Tărâmului pustit*, T.S. Eliot afirma, vorbind despre Matthew Arnold, că, în evaluarea creației acestuia, cititorul trebuie să țină seama de faptul că opera sa teoretică și activitatea literară propriu-zisă reprezintă, în mod esențial, expresia aceluiași spirit creator. Eliot sublinia, deci, relația foarte strânsă existentă între poetica unui mare artist, pe de o parte, și expresia lirică specifică acestuia, pe de alta. Fără îndoială, poziția aceasta a fost susținută, anterior, de nume mari ale culturii occidentale, fiind suficient să amintim, aici, cazul lui Dante (unul dintre modelele literare ale lui Eliot însuși) care, în *Vita Nuova*, descrie experiența poetică așa cum este ea înțeleasă și trăită chiar de autor, în cursul complexului proces de creație. Mai târziu, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats sau Matthew Arnold au încercat să formuleze propriile puncte de vedere ori teorii, pentru a explica sau pentru a interpreta poezia pe care ei înșiși au scris-o.

T.S. Eliot a insistat mult pe legătura stabilită între lirica sa și propria poetică, autorul afirmând că nu se poate vorbi, în cazul lui, despre viabilitatea unor procese estetice generale, ci de încercarea sa constantă de a defini (fie și doar pentru sine) experiența și finalitatea procesului de elaborare a unui text liric: „Meritele și limitele criticii mele pot fi apreciate pe deplin doar atunci când ea este aplicată poeziei pe care o scriu eu însumi.”\*

De-a lungul timpului, generații întregi de exegeți au încercat să clarifice relația dintre poezia și poetica lui Eliot, unii dintre ei considerând că ideile exprimate inițial de acesta cu privire

---

\* T.S. Eliot, *Eseuri alese*. Traduceri de Petru Creția și Virgil Stanciu, prefață de Ștefan Stoenescu, București, Editura Humanitas Fiction, 2013.

la esența tradiției, impersonalitate, depersonalizare sau „corelativul obiectiv” ar fi de natură să ofere perspectiva cea mai adecvată pentru interpretarea versurilor din *Prufrock*, de pildă, în vreme ce accentul pus pe semnificațiile și importanța mitului și-ar găsi reflectarea deplină în *The Waste Land* ori în creația dramatică ulterioară a scriitorului, iar concepția religioasă a lui Eliot s-ar impune în *Miercurea cenușii*. Numai că trebuie să ținem seama și de faptul că unele idei ale lui T.S. Eliot mai puțin vehiculate astăzi, cum ar fi cele despre „imaginația vizuală” (ori cea auditivă), „muzica poeziei” sau „cele trei glasuri ale poeziei” sunt parte integrantă a chiar tehnicii sale, aflate într-un continuu proces de evoluție și nuanțare. În fond, dacă privim lucrurile dintr-un punct de vedere simbolic, putem constata că opera lui Eliot, în ansamblul său, păstrează o evidentă asemănare cu stadiile evoluției sufletului omenesc, de la conștiința păcatului originar și până la salvarea spirituală, afinitățile cu concepția și creația lui Dante sau a poezilor metafizici englezi fiind dincolo de orice îndoială. Drumul liricii lui Eliot reprezintă, astfel, o clară evoluție de la noaptea întunecată în care se zbate sufletul în *Tărâmul pustii* și până la sentimentul iluminării, al salvării și al beatitudinii identificabile în *Patru cvartete*.

Interesant este însă, și deloc paradoxal, în ciuda aparențelor, dacă ținem seama de evoluția operei poetice a lui T.S. Eliot, că opiniile sale par a se contrazice de-a lungul anilor, uneori autorul declarând că el însuși nu-și înțelege ideile mai vechi ori că nu le mai poate acorda un credit prea mare – sau chiar că afirme, la un moment dat: „I have no general theory of my own.” Critica sa a făcut, tocmai de aceea, obiectul a numeroase studii, cercetătorii care s-au aplecat asupra acestei probleme împărțindu-se în două mari categorii: pe de o parte cei care au privit poetica lui Eliot ca pe un corp extrem de consistent și de coerent de idei exprimând o doctrină artistică bine definită, pe care, în consecință, au evaluat-o mai cu seamă din punctul de vedere al valorii estetice, iar pe de altă parte, cei care au insistat pe legătura dintre poetica lui Eliot și poezia sa, ignorând deliberat latura strict teoretică a eseurilor autorului și considerând că, pentru înțelege-

rea adecvată a acestor texte, e nevoie de identificarea legăturilor dintre fiecare text poetic al autorului *Tărâmului pustiit* și luările sale teoretice de poziție.

Astfel, discutând, în 1921, volumul de eseuri *The Sacred Wood*, Conrad Aiken vorbea chiar despre „inconstanțele” și „ezitățile” din sistemul teoretic al lui Eliot, afirmând că metoda acestuia ar fi „neștiințifică” – tocmai din cauza oscilării între afirmarea sau negarea rolului personalității artistice a artistului în procesul de creație. La rândul său, L.C. Knights susținea că Eliot scrie întotdeauna „ca un critic, nu ca un moralist”, însă conștiința unei relații între poezie și morală, între poezie și existență este mereu subînțeleasă. De altfel, încă din anii '20 ai secolului trecut, exegeți numeroși au observat contradicțiile lui T.S. Eliot, dar au subliniat și faptul că eseurile acestuia, chiar și cele de început, sunt extrem de valoroase, fiind dificil să faci abstracție de ideile expuse în paginile lor în condițiile în care, în calitate de critic literar, ai încerca să evaluezi ansamblul creației acestui atât de complex creator. Eliot însuși a complicat și mai mult procesul receptării, câtă vreme a insistat nu o dată în a spune că nu a fost vreodată estetician în adevăratul sens al cuvântului, iar în 1933 a scris chiar că teoretizarea asupra naturii poeziei aparține domeniului esteticii și nu reprezintă „obiectul activității poetului sau a unui critic cu limitele mele mijloace...”

Ținând seama de aceste aspecte, poate că o soluție ar fi să-i privim poetica drept un proces evolutiv prin intermediul și în cursul căruia poetul încearcă să dobândească deplina unitate a experienței estetice cu practica artistică – și să pună totul în acord cu experiența personală, chiar dacă e vorba despre un echilibru mereu fragil sau supus schimbărilor de perspectivă. Complexitatea activității teoretice a lui T.S. Eliot provine, așadar, din faptul că, în ciuda insistenței sale asupra incapacității propriiei poetici de a reprezenta un fundament estetic unic și mereu stabil, autorul sugerează adesea, uneori implicit ori aluziv, că, în calitate de creator de artă a vizat mereu atingerea validității estetice, prin intermediul unor formulări care să poată oferi o nouă perspectivă (mai cuprinzătoare, desigur!) a și asupra literaturii. În fond, permanentele nuanțări, reveniri sau

revizuirii (fie ele și contradicții) ale lui Eliot sugerează recunoașterea din partea sa a naturii inefabile a poeziei și a procesului poetic în ansamblul său, tocmai de aceea fiind imposibil de formulat o singură definiție ori o unică teorie care să le exprime esența.

De aici dezbaterea atât de aprinsă a criticii cu privire la rolul emoției și personalității (depersonalizării) în poezie, la relația dintre credință și filosofie în domeniul artistic, ori, în sensul cel mai concret, la evaluarea diametral opusă a operei lui Milton de către Eliot în momente diferite ale evoluției sale creatoare. Însă nu trebuie să pierdem din vedere faptul că T.S. Eliot însuși a recunoscut aceste permanente contradicții ce-i străbat scrierile teoretice. Iată ce afirmă el în *Muzica poeziei* (1942): „Nu pot reciti niciodată scrierile mele în proză fără un acut sentiment de stânjenală: mă eschivez și în consecință pot să nu țin seama de toate afirmațiile pe care le-am făcut la un moment sau altul. De-seori s-ar putea să mă repet și câteodată să mă contrazic. Dar cred că scrierile critice ale poeților, reprezentate în trecut prin câteva exemple strălucite, sunt interesante în mare măsură datorită faptului că poetul, în adâncurile gândirii lui, dacă nu chiar în intențiile lui evidente, încearcă întotdeauna să apere genul de poezie pe care l-a adoptat el sau să-l formuleze pe acela pe care dorește să-l adopte.”

Va rezulta, deci, împărțirea în mai multe etape pe care unii exegeți au făcut-o poeziei lui Eliot, cea dintâi cuprinzând eseurile publicate în *The Sacred Wood* (1920), cea de-a doua, pe cele de la începutul anilor '20, iar cea de-a treia începând în jurul anului 1927. Deloc întâmplător, aceste stadii ale poeziei au fost puse în legătură cu câteva etape definitorii pentru evoluția poeziei lui Eliot; în acest domeniu, prima etapă fiind reprezentată de *Prufrock and Other Observations*, cea de-a doua, de *The Waste Land* (1922) și *Hollow Men* (1925), iar cea de-a treia, de *Ash Wednesday* (1930) și *Four Quartets*. Paralela a mers chiar mai departe, aceste trei etape fiind puse, de asemenea, în legătură cu momentele esențiale ale evoluției spirituale, așa cum a fost aceasta definită de creștinism: conștiința păcatului, accep-

tarea morală a erorii, de natură a duce la căință și mărturisire, apoi salvarea spirituală, consacrand reafirmarea credinței.

Definind poezia și rolul emoției și al personalității în procesul de creație, textul publicat de T.S. Eliot în anul 1919, *Tradiția și talentul personal*, este extrem de important. Autorul subliniază, aici, că poezia reprezintă o expresie a emoției, însă insistă că emoția poeziei este impersonală, astfel încât problema expresiei artistice a emoției se întemeiază nu pe intensitatea emoției personale, ci pe expresia impersonală semnificativă a respectivei emoții. Teoria sa cu privire la impersonalitate subliniază, deci, că poezia implică procesul de „transmutation of emotion”, punând, în acest fel, sub semnul întrebării teoriile romantice: „Căci nu e vorba de emoție, nici de amintire, nici, dacă dăm cuvântului sensul lui normal, de seninătate. E fuziunea și ceva nou rezultând din fuziunea unui mare număr de experiențe care omului practic și activ nu i se par nicidecum experiențe. E o fuziune care nu se petrece în mod conștient sau deliberat. Aceste experiențe nu sunt reamintite, și în cele din urmă ele se unesc într-o atmosferă care e senină numai prin aceea că e asociată pasiv cu elementul real. Bineînțeles, asta nu e totul. În scrierea poeziei intră și o mare doză de conștientă și deliberare.”

Ulterior, în *The Perfect Critic* (1920), Eliot revine asupra acestor idei, spunând că fiecare sugestie a experienței personale a poetului fuzionează cu altele, ale tuturor experiențelor, de aici rezultând un nou obiect, care nu mai este strict personal, câtă vreme e o operă de artă în sine. Mesajul este că impersonalitatea, așa cum o înțelegea și o teoretiza T.S. Eliot, ajunge să fie expresia unei emoții universale semnificative tocmai prin intermediul expresiei experienței personale, dar că emoția căreia arta îi dă glas rămâne, oricum am lua-o, impersonală. În acest fel și privită din această perspectivă, poezia nu trebuie să exprime emoții personale în sens subiectiv, ci o emoție obiectivă care își găsește punctul de plecare în poemul însuși, „iar nu în istoria personală a poetului”.

Însă Eliot nu va rămâne consecvent cu acest punct de vedere, dacă ne gândim că într-un text din 1927, *Shakespeare and*

*the Stoicism of Seneca*, el introduce noțiunea de „personalitate” în sens subiectiv, ca fiind relevantă pentru propria sa poezie și făcând, în acest fel, un reproș clar „acelor critici care au ignorat în mod invariabil ceea ce am scris pornind de la propria experiență.” Ideile vor fi reluate și nuanțate atât în eseu *John Ford* (1932), cât și în *Yeats* (1940), autorul considerând că poezia nu este „un act intelectual” și că, prin urmare, nu poate fi definită și înțeleasă în termeni intelectuali. Însă în 1945, el va reveni asupra acestor idei, afirmând că esențiale pentru poezie sunt atât intelectul, cât și sensibilitatea.

Celebrul eseu din 1919, *Tradiția și talentul personal*, definește însă poezia ca fiind prin excelență non-discursivă și auto-referențială, preocupată cu (de) ea însăși mai degrabă decât de orice alte expresii ale personalității (înțelese în sens subiectiv). Fără îndoială, poziția pe care Eliot se situează este prin excelență antiromantică, subliniind existența autonomă a poemului, independentă de cea a poetului. Problema expresiei obiective se împletește, evident, cu preocuparea pentru tehnică. Eliot e de acord cu Rémy de Gourmont că poezia implică un proces de „transmutație”, câtă vreme, în cadrul actului de creație, poetul transpune personalitatea sau, la un anumit nivel, existența însuși a autorului, la nivelul textului. În fond, asemenea imagiștilor, cel puțin până la un anumit punct, Eliot susține că e natural și explicabil ca ființa umană să stabilească legături afective cu diferite obiecte, însă insistă, deopotrivă, că expresia poetică trebuie să fie cât se poate de concretă. La fel cum Pound sau Hulme susțineau că poezia exprimă și reprezintă emoțiile, T.S. Eliot consideră că imaginile trebuie să devină un „mediu transparent” pentru exprimarea emoției, accentuând, deci, poezia experienței concrete și luciditatea stilistică. Poziția aceasta va determina elaborarea celebrei teorii a „corelativului obiectiv”, expusă în *Hamlet și problemele lui* (1919): „Singurul fel de a exprima emoția în artă e de a găsi un «corelativ obiectiv». Cu alte cuvinte, o serie de obiecte, o situație, o înșiruire de evenimente care trebuie să alcătuiască formula acelei emoții anume. Așa încât, atunci când sunt date faptele externe care trebuie să

se finalizeze în experiența senzorială, emoția să fie imediat evocată.”

În sens larg, definiția pe care o dă Eliot corelativului obiectiv pare a sugera că arta poeziei constă în descoperirea formulei adecvate pentru exprimarea emoției particulare, dar și că actul de creație sau interpretarea poemului sunt un proces de identificare a emoțiilor prin asocierea lor cu obiecte, imagini sau evenimente. În vreme ce această opinie reprezintă, ca să repetăm propria sa formulă, „un corelativ perfect pentru teoria impersonalității” expusă în același an, deja în textele datând din 1928 poziția scriitorului e diferită, el admitând, acum, dificultatea vreunei definiții în aceste domenii: „Orice definiție a poeziei devine atât de generală, încât e lipsită de sens”, va spune el.

*Cele trei glasuri ale poeziei* (1953) reprezintă efortul lui Eliot de a sublinia complexitatea procesului de creație, el vorbind, acum, despre posibilitatea poemului de a lua ființă fără ca poetul să știe exact ce vrea să spună sau cum ar vrea să-și structureze discursul. Unitatea poetică, despre care, după Eliot, s-a discutat atât de mult, implică, deci, principiul înțelegerii – acesta fiind elementul care îi permite lui Eliot să afirme că poezia poate să exploreze niveluri specifice ale sensibilității. De aici decurge, practic, și definirea poeziei ca domeniu ce implică „imaginația auditivă”, proces pe care autorul îl va discuta în 1932. De altfel, anii ‘30 sunt dominați, în mare măsură, în ceea ce privește structurarea poeziei atât de aparte a lui T.S. Eliot, de distincția tot mai clară pe care autorul o stabilește între două tipuri de poezie: cea care descrie lumea bine definită a experienței, și cea care explorează atât de greu definibilele granițele ale conștiinței. Poetul, prin urmare, va fi preocupat nu doar de redarea vizibilului, tangibilului și definitului la nivelul experienței sau al emoției prin intermediul utilizării unor imagini specifice, ci va trebui să încerce să exploreze și să exprime acele experiențe ale conștiinței, aparent indicibile și intangibile. Pentru a realiza acest deziderat, Eliot sugerează că poezia ar trebui să caute să sondeze tocmai adâncimile conștiinței umane, să atingă



necunoscutul și, prin urmare, să dea glas și acelor realități care anterior nu puteau fi exprimate în mod coerent.

În *Muzica poeziei*, scriitorul afirmă că, din moment ce limba este prin natura ei aluzivă, fiecare cuvânt trebuie să fie pus într-un context adecvat, pentru a-și putea dezvălui, astfel, înțelesurile secundare și a putea exprima sentimente care, altfel, ar rămâne în afara domeniului poetic. Căci sensul deplin al unui cuvânt nu se regăsește doar la nivelul activității spirituale deliberate, ci e adânc înrădăcinat în conștiință, după cum teoria imaginației auditive susținute de Eliot sugerează cu claritate: „Dacă, așa cum o știm, numai o parte a înțelesului poate fi transmisă prin parafrază este pentru că poetul vizează hotare ale conștiinței dincolo de care cuvintele nu mai au putere, cu toate că înțelesul există. Un poem poate părea că are înțelesuri diferite pentru cititori diferiți, și toate aceste înțelesuri pot fi diferite de cele pe care le-a avut în vedere autorul.” De aici și celebra sa definiție a poeziei ca „a raid on the inarticulate”. Preocupările acestea vor fi continuate în câteva excepționale eseuri, mai cu seamă *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, unde se afirmă că poezia comunică, deși comunicarea pe care poemul o implică e de un tip aparte și, prin urmare, poezia este doar despre ea însăși, sau în *The Social Function of Poetry* (1945). Semnificativ, asemenea simbolizilor, Eliot privea poezia ca fiind similară, din multe puncte de vedere, muzicii, iar arta poeziei ar implica, așadar, înțelegerea și practica(re) muzicii poeziei înțelegând, prin aceasta, structura muzicală a poemului. Rolul formei și relația acesteia cu fondul textului sunt evaluate și în *The Possibility of a Poetic Drama* (1920), căci Eliot susține, acum, că poetul nu trebuie doar să creeze forme, ritmuri și rime, ci să elaboreze și un conținut substanțial, absolut necesar pentru ca aceste ritmuri și rime să poată oferi cititorului adevărata valoare a unui text poetic. Artă poeziei implică, așadar (iar în anumite momente chiar se transformă în!) arta organizării materialului.

Dacă, așa cum poetica de început a lui T.S. Eliot sugerează, poetul e impersonal și își înregistrează viziunea într-o manieră

impersonală prin intermediul imaginilor care pot include diferite grade de simbolizare, sugerând sensul prin însăși forma unui corelativ obiectiv, se cuvine discutată și chestiunea credinței autorului în ideile emoțiile cuprinse în text. Răspunsul pe care Eliot îl dă acesteia se structurează asemănător manierei în care rezolvase problemele expresiei emoției și impersonalității în poezie – și anume, prin recursul la principiul înțelegerii. Autorul susține că, într-un anume sens, credința nu e deloc necesară în poezie, căci un poet „poate utiliza o idee fără a crede neapărat în aceasta”, în același mod în care același poet poate exprima o emoție pe care să nu o fi trăit, la nivel personal, niciodată. Numai că, în *Dante* (1929), Eliot scrie: „Părerea mea este că nu ne putem îngădui să ignorăm credințele filosofice și teologice ale lui Dante sau să sărim peste pasajele în care ele sunt cum nu se poate mai limpezi. Dar că, pe de altă parte, nu ni se cere să și împărtășim aceste credințe.” La fel ca și în cazul teoriei impersonalității, credința personală, asemenea emoției personale, are o natură cu totul aparte atunci când e inclusă într-o operă literară (în paranteză fie spus, poetul, deși utilizează idei filosofice, nu este el însuși filosof). Eliot susține pe bună dreptate că Dante nu ar fi putut scrie *Divina Comedie* doar „cu înțelegere” și „în lipsa credinței profunde” în ideile ce animă respectivul text. Dar, după cum la fel de corect subliniază autorul, credința personală a lui Dante devine ceva cu totul diferit atunci când e transformată în mare poezie. În mod similar, Eliot consideră că cititorului nu i se cere „să creadă” în ideile exprimate într-un text poetic, ci „să le înțeleagă” – și în acest sens (însă numai în acesta!) – să le și „creadă”. Este evident că modul de a pune problema e asemănător cu funcționarea „suspendării voluntare a incredulității”, despre care vorbea Coleridge, în *Biographia Literaria*.

Pe de altă parte, în contextul în care poetul reprezintă o parte a unui întreg mult mai cuprinzător, T.S. Eliot discută, în câteva rânduri, problema tradiției literare. Fără îndoială, textul cel mai reprezentativ în acest sens este *Tradiția și talentul personal*, unde autorul concluzionează că tradiția e parte din structura la care trebuie să ne raportăm astfel încât continuitatea la nivel

literar și unitatea artistică să fie menținute. Tradiția, în sensul în care o înțelege Eliot, e un proces dinamic, sintetizator, care duce la stabilirea unui echilibru armonios între mai vechile și mai noile forme de artă: „Tradiția e ceva cu o semnificație mult mai largă. Ea nu poate fi moștenită și, dacă vrei s-o ai, trebuie s-o dobândești printr-o grea strădanie. Ea presupune, în primul rând, un simț al istoriei de care, aș spune, cu greu s-ar putea lipsi cineva pentru a rămâne poet dincolo de vârsta de douăzeci și cinci de ani. Iar simțul istoriei presupune perceperea trecutului nu numai ca trecut, dar și ca prezent. Simțul istoriei te obligă să scrii având nu numai generația ta în sânge, dar și sentimentul că întreaga literatură europeană de la Homer și, în cuprinsul ei, întreaga literatură a țării tale, au o existență simultană și alcătuiesc o ordine simultană. Acest simț al istoriei – care este simțul atemporalului și al temporalului totodată și, de asemenea, al temporalului și al atemporalului în unitatea lor – este ceea ce îl face pe un scriitor să fie legat de tradiție. Și ceea ce face, totodată, ca scriitorul să fie pe deplin conștient de locul lui în timp, de propria lui contemporaneitate.” Căci orice creație artistică e modificată de cultura anterioară, poetul beneficiind, mai mult decât alți creatori, de un adevărat sens al istoricității cu ajutorul căruia să-și poată evalua și percepe creația în contextul unei tradiții.

Poetul autentic este și va rămâne mereu, spune Eliot, un clasic în tendințele sale dominante. În *Ce este un clasic?* poetul clasic e definit după cum urmează: „Maturitate în gândire: pentru asta e nevoie de o istorie și de conștiința istoriei. Conștiința istoriei nu poate fi pe deplin trează decât acolo unde există și o altă istorie decât aceea a neamului din care face parte un poet; avem nevoie de acest lucru pentru a înțelege propriul nostru loc în istorie.” Autorul *Tărâmului pustiit* înțelege prin „poet clasic” acel creator ce se încadrează perfect în cadrul tradiției, al relației cu impersonalitatea și cu credința în valorile estetice ori filosofice exprimate, ocupând, în acest fel, locul central în orice ierarhie literară. Iar superioritatea unui clasic asupra altuia derivă din modul în care un artist se raportează la sistemul de valori

exprimat în propria sa operă și prin echilibrul dintre credință și poezie. Prin urmare, el va considera arta lui Dante superioară celei a lui Vergiliu, iar pe Dante, drept poetul model prin excelență.

Desigur, și concepțiile cu privire la modul / creatorul clasic se nuanțează în cazul lui Eliot: dacă în 1927, el se declara un clasic în literatură, după doar trei ani, în eseu intitulat *Baudelaire*, va afirma că un poet într-o epocă romantică nu poate fi clasic decât ca orientare generală. Ceea ce înțelege, însă, Eliot prin aceasta e că, fidel teoriei proprii cu privire la sensul istoric, el se consideră clasic în aceea că utilizează elemente ale literaturii anterioare, dându-le o interpretare personală în operă, preferința sa pentru acel creator capabil să mențină echilibrul între credință și poezie dezvăluind, citită dintr-un punct de vedere, și un soi de prejudecată oarecum puritană. Eliot rămâne, însă, unul dintre marii scriitori ai modernității – și, deopotrivă, unul dintre eseștii săi fascinanți.

### **Ambiguitate, detașare, poezie**

În 1917, T.S. Eliot se impune pe scena literară britanică prin volumul *Prufrock and Other Observations*, iar eseurile publicate în 1920, sub titlul *The Sacred Wood*, sunt de natură a-i consolida prestigiul și de a-l confirma drept una dintre figurile literare marcante ale perioadei care a urmat Primului Război Mondial. Totuși, abia odată cu anul 1922, marele modernism cucerește Europa în adevăratul sens al cuvântului, prin apariția, aproape simultană, a câtorva capodopere: *Ulise*, de James Joyce, *Sonete către Orfeu*, de Rainer Maria Rilke, *Henric al IV-lea*, de Pirandello, și *The Waste Land* \*, de T.S. Eliot, poate cel mai elaborat și, cu siguranță, cel mai important poem al întregii epo-

---

\* T. S. Eliot, *Opere poetice (1909 – 1962)*. Ediție bilingvă. Traducere de Șerban Foarță, Mircea Ivănescu, Sorin Mărculescu și Șerban Foarță & Adriana Carmen Racoviță, prefață de Ștefan Stoescu, cronologie de Ioana Zirra, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

ci, aducând laolaltă deopotrivă expresia lirică a unei spiritualități marcate de conflagrația mondială, dar și cele mai noi tehnici poetice europene.

Fără îndoială, autorul utilizează aici și o serie de strategii imagiste, în felul în care au fost ele practicate, anterior, de Ezra Pound, mare susținător și admirator al lui Eliot. Influențat, însă, și de tradiția ironiei, venită pe filiera simbolismului francez, precum și de teoria impersonalității elaborată de Eliot însuși, acest mare poem în cinci părți exprimă ceea ce o parte a criticii a considerat a fi ecoul unei profunde crize personale, dar transpune totul în cadrul unei viziuni integratoare ce aduce în prim plan un întreg tărâm pustiit, lipsit de fundamentele credinței religioase și aflat într-un declin evident, atât al culturii, cât și al expresiei directe a acesteia. În plus, imaginile care domină sunt ale căderii și decăderii, ale legăturilor sterile, ale unui mediu citadin pus sub semnul Turnului Babel, în care, desigur, orice încercare de comunicare este anulată sau, în cel mai bun caz, sortită eșecului, preocupările esențiale fiind exclusiv mercantile. Poemul, considerat și o căutare disperată a fundamentelor pierdute ale credinței și a sentimentelor profund umane într-o lume aflată în destrămare este, de la început și până la sfârșit, dominat de estetica fragmentului și de o ambiguitate pe deplin asumată de poet drept practică textuală predilectă. Fără îndoială, criza este atât spirituală, cât și istorică și religioasă, de aici și prevalența imaginilor mitice și așteptarea unei figuri (cumva) izbăvitoare, cum e cea a Regelui Pescar.

Prestigiul pe care îl dobândește Eliot în perioada respectivă este cu adevărat uriaș, comparat de unii critici chiar cu acela al lui Tennyson, fapt oarecum paradoxal, dacă ne gândim că, cel puțin prin origine, poetul ține de lumea americană. Explicațiile care s-au dat au fost numeroase, exegeții evidențind în primul rând capacitatea autorului de a exprima, în poezie, nenumăratele nuanțe ale spiritualității contemporane lui, cu toate profunzimirile (abisurile chiar) nebănuite până atunci ale unei conștiințe colective marcate de ororile Războiului Mondial. În plus, intuiția importanței temei timpului în lirică, precum și capacitatea tânăru-

lui poet – și, să nu uităm, deopotrivă critic! – de a intra într-un extraordinar dialog cu predecesorii săi literari și de a provoca, astfel, la tot pasul, reevaluarea sensului tradiției culturale, au contribuit la impunerea sa rapidă în spațiul cultural britanic. Pe de altă parte, este o alegere pe care o face Eliot însuși, căci în primul său volum de eseuri critice, el discută pe larg implicațiile operei marilor scriitori englezi, de la Shakespeare la Swinburne (dar nu are în vedere transcendentalismul unui Emerson, de pildă), cu toate că se știe că îi admira deopotrivă pe Henry James și pe Mark Twain, fără să ignore nici marele exemplu al operei lui Dante, modelul la care, de altfel, el însuși se va raporta nu o dată, în propria creație.

Nu puțini au fost cei care au afirmat că, în fond, Eliot urmează, până la un punct, exemplul lui Henry James, alegând să-și asume tradiția europeană mai degrabă decât pe cea americană, numai că Eliot îl depășește pe acesta mai cu seamă în ceea ce privește convingerea sa cu privire la relativizarea valorilor și la importanța unei noi înțelegeri a temporalității. Timpul devine, astfel, aspectul determinant al existenței umane și al succesiunii generațiilor, dar e mereu pus în legătură cu ideea de progres, pe de o parte, iar pe de alta, cu aceea de eternitate. Nu întâmplător s-a remarcat încă de timpuriu că aceasta este preocuparea de căpătâi a lui Eliot (evidentă încă din extraordinarul poem *Rapsodie într-o noapte cu vânt*), expresiile temporalității din poezia sa putându-și găsi un echivalent doar în preocuparea pentru tema naturii din lirica romantică. Ezra Pound însuși, conștient pe deplin de toate aceste aspecte, a contribuit la impunerea rapidă a concepției lui Eliot în cercurile avangardei londoneze, iar apropierea de Bertrand Russell l-a ajutat pe Eliot să pătrundă în lumea influentului grup Bloomsbury. Astfel încât poemele sale, mai cu seamă *Tărâmul pustiit*, au devenit în scurt timp expresia cea mai adecvată a unei noi sensibilități și a unei noi înțelegeri și interpretări a universului exterior. Poemul acesta se prezintă, deci, privit global, ca un simbolic strigăt de disperare al unei lumi parcă bântuite de fantomele trecutului și incapabilă să-și găsească drumul spre viitor – în cazul în care se mai poate vorbi

de existența acestuia. Textul se transformă în semn caracteristic al spiritualității epocii de după Război, într-un mod oarecum asemănător cu semnificațiile dobândite de romanul *Marele Gatsby*, al lui F. Scott Fitzgerald, în ceea ce privește spulberarea iluziilor strălucitoare ale Visului American.

În *Tărâmul pustii*, războiul apare doar aluziv, prin intermediul câtorva imagini simbolice ce devin de-a dreptul obsesive, cum ar fi șoarecii, oasele sau morții – mai cu seamă în cea de-a treia parte a textului, *The Fire Sermon (Predica focului)*: „Un șobolan s-a furișat încet prin ierburi/ Târându-și pântecul vâscos pe mal/ Pe când eu pescuiam în canalul mohorât/ Într-o seară de iarnă, jos, în spatele uzinei de gaz/ Cu gândul dus la naufragiul regelui, fratele meu,/ Cât și la moartea regelui, tatăl meu, înainte de a lui./ Trupuri albe, dezgolite, pe pământul surpat, muced de apă./ Și oase aruncate într-o magherniță mizeră și uscată/ Sunând sec doar sub etichete de șobolan, an după an.” Dar totul rămâne la stadiul de sugestie, ca și cum ființa poetică ar suferi de o stranie reținere de a-și aminti exact ceea ce simte că are nevoie acută să-și amintească. Amintirea este, însă, dureroasă, căci e asociată, ea însăși, cu teama și cu sentimentul deplinei nesiguranțe.

E foarte amară concluzia poetului, repetând – și traducând în actualitate – reacția lui Dante la vederea numeroaselor suflete din *Limb*: „I had not thought death had undone so many.” („N-aș fi crezut că moartea a răpus atât de mulți.”) Însă, printr-o excelentă tehnică a ambiguității, Eliot face ca aceste cuvinte să poată fi privite și ca expresie a existenței sumbre și de-a dreptul mortificate a muncitorilor din marile orașe, veniți din război doar pentru a fi consumați încet de monstrul progresului industrial și al tehnizării din lumea citadină. În plus, acesta este unul dintre momentele în care Eliot intră în dialog textual cu tradiția literară, convocând, printr-un remarcabil sistem de aluzii și trimiteri încrucișate, ecouri din Shakespeare, Spenser, Marvell sau Sapho ori Verlaine. Viziunea devine, astfel, expresie a unui simultaneism de natură a pune, cumva, pe același plan – ca într-un fel de anulare temporară a perspectivei – ima-

ginea Reginei Elisabeta I a Angliei și a Contelui de Leicester cu a tuturor nefericiților îndrăgostiți din perioada modernă, sau povestea lui Parsifal cu amurgul zeilor, tratat, la nivel liric, în cheie de-a dreptul wagneriană. Civilizația umană, privită în ansamblu, se dovedește, astfel, a fi la fel de „fragilă și de vulnerabilă” ca o singură viață, după cum spunea Paul Valéry și, în egală măsură, bântuită și ea, asemenea lumii configurate în acest poem de Eliot, de propriile sale realizări anterioare.

Dar ambiguitatea din *Tărâmul pustii* domină totul, nu doar ca expresie a unui pesimism cultural, ci și ca însumare a unor fragmente aparent disparate, lipsite de un comentariu unificator sau de prezența ori autoritatea unei voci poetice unice, de natură să ofere o viziune integratoare sau o explicație definitivă. Concluzia poemului, *Ce spune tunetul*, trimite la o legendă indiană („Și atunci a vorbit tunetul: DA/ Datta/ noi ce-am dăruit?”) și a fost interpretată în cele mai diverse moduri cu putință. Însă ansamblul este mult complicat de limbile în care sunt scrise versurile poemului, italiană, franceză, latină, engleză și sanscrită, a căror juxtapunere sugerează, din nou, dar acum într-alt mod, imaginea Turnului Babel și amestecul limbilor. Aluziile livrești din final, mai cu seamă cea la nebunia lui Hieronymo („Frânturile acestea le-am țăr murit pe lângă ruinurile mele/ O dar atunci am să-ți arăt eu/ Hieronymo a înnebunit iarăși”), personajul din piesa lui Thomas Kyd, *Tragedia spaniolă*, trimit, la rândul lor, la o anumită stare de lucruri în același timp reală și simulată, doar pentru a putea, în acest fel, să fie asumată pe de-a-ntregul. Dar vocea poetică rămâne, cu toate acestea, la fel de ambiguă și greu de identificat, dificultatea fiind sporită cu atât mai mult cu cât ea nici nu are aceeași tonalitate pe tot parcursul textului. E ca și cum cititorul s-ar afla în fața unui glas aparținând unei personalități multiple, mai presus de timp și de curgerea istoriei, reprezentată, pe rând, de Tiresias (iar aici se impune comparația cu tehnica din *Gerontion*), de cavalerul rățăitor din Legenda Graalului, de un călător prin Londra („Oraș Ireal”) și prin Parisul lui Baudelaire (chintesență a Europei de după Război), de Ferdinand din shakespeariana *Furtună*, de un corăbier fenician ce-și întrevede propriul naufragiu. Tiresias, mai cu seamă, este reprezen-



tativ pentru viziunea poemului (alături de clarvăzătoarea Madame Sosostriș, fascinată de partida de șah), câtă vreme el, deși orb, poate vedea, înțelege și exprima, simbolic, toate actele de seducție din prezent sau degradarea universului exterior.

Este evident că Eliot aplică, aici, „metoda mitică” despre care el însuși vorbea în legătură cu *Ulise*, de James Joyce, recreând, prin intermediul acesteia, toate stările indeterminate sau extrem de dificil de exprimat altfel, aflate la întretăierea amintirii cu dorința și a trecutului mitic cu prezentul degradat. Prezența subtextuală a joyceanului *Ulise* este, de altfel, adesea presimțită în *Tărâmul pustiit*, ca modalitate privilegiată de a controla și de a ordona, de a da sens „imensei panorame a futilității și anarhiei care e istoria contemporană”, după cum se exprima Eliot însuși. Desigur, romanul lui Joyce are un subiect bine definit, iar poemul acesta impune o nouă structură în lirică. Numai că, dacă cititorul știe cu siguranță că Leopold Bloom se află în centrul fiecărui episod al cărții, rămâne extrem de dificil de stabilit, cu toată exactitatea, care e vocea de prim plan în fiecare din secvențele marii creații a lui Eliot.

De altfel, această tehnică a ambiguității – și a ambiguității perspectivei lirice și a tonalității specifice – apărea încă din *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, prima creație cu adevărat matură a lui Eliot. Căci, de la celebrele cuvinte „No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be!” („Nu! eu nu sunt Prințul Hamlet și nici n-am vrut să fiu”), Prufrock accentuează, în fiecare vers, îndoiala – în primul rând, îndoiala de sine însuși. E ca și cum s-ar situa singur, deși se recunoaște drept centru de interes, mereu la periferia textului, iar nu în centrul său, rezultând, de aici, că poemul va avea nenumărate puncte periferice esențiale, dar menținând, până la sfârșit, o uimitoare absența a centrului. Autorul însuși alege să rămână exterior discursului lui Prufrock, utilizând, la fel ca în *Tărâmul pustiit*, mai multe voci sau, mai exact, în acest caz, intensități vocale diferite. Se stabilește, astfel, o barieră de netrecut între Prufrock și lumea exterioară, în care, finalmente, el nici nu va mai ști cum să intre – dar nici nu va mai putea să-și dorească să o cunoască, ceea ce-i

consacră singurătatea și alienarea. Tehnica poetică în sine, extrem de elaborată, ne trimite cu gândul deopotrivă la teatrul postrenascentist englez, dar și la versul liber al lui Jules Laforgue (trecut prin sistemul de corespondențe baudelairiene!), toate fiind completate, pe alocuri, cu inflexiuni din Browning sau chiar din Henry James.

Numai că, în timp ce un Laforgue, de pildă, utiliza ironia sentimentală centrată pe sine însuși, monologul liric din textul lui Eliot rămâne, în ansamblu, un efort de observație exterioară, detașată de cel care observă și, în egală măsură de cel care privește sau citește. Nu întâmplător, referindu-se la această tehnică inovatoare, precum și la efectele ei, F.R. Leavis remarca faptul că „poezia lui Eliot are darul de a de-realiza toate obișnuințele lumii obișnuite, așa cum sunt ele percepute de simțuri și, în același timp, de a trimite la o realitate spirituală, ce se menține ascunsă, dar e mereu perceptibilă.” De aici, poate, și epigraful din Dante, fiind evidentă conștiința tânărului poet (*Cântecul de dragoste* a fost definitivat în 1911, pe când Eliot avea doar douăzeci și trei de ani) că are capacitatea de a impune noua tradiție a modernismului liric, dar, poate și mai important, de a o submina din interior. Astfel că, deși vocea lirică rămâne vagă și indeterminată, imaginile sunt extrem de pregnante, stabilindu-se, în acest fel, acel contrast, pe care Eliot îl considera definitoriu, dintre flux și imobilitate, menit a distruge monotonia. Ironia lui Prufrock, deși se referă, indirect, la lumea exterioară și la realitățile acesteia, sfârșește prin a-l afecta, în primul rând, pe el însuși.

Versurile din *Sweeney Among the Nightingales* (*Sweeney printre privighetori*, 1920) fac trecerea către poezia deplinei maturități, cum e cea din *Hollow Men* (1925), efect liric al căutării detașării – sau impersonalității, despre care Eliot vorbea încă din 1917, în *Tradiția și talentul personal*. Detașarea e înțeleasă drept contrapondere a sentimentului de irealitate în ceea ce privește lumea exterioară și modul în care aceasta e percepută prin intermediul emoției personale. Eliot susținea necesitatea ca poetul să evadeze din lumea emoțiilor intime, dar ajunge să

înțeală și că impersonalitatea e, la rândul ei, extrem de ambiguă și devine, astfel, numele pe care îl pot purta numeroase atitudini în fața vieții, de la efortul de autodisciplinare la pura indiferență. Unul dintre efectele acestei convingeri va fi și modul utilizat pentru a structura *Gerontion*, unde bătrânul orb, care locuiește într-o casă care nu mai e a sa, meditează la un viitor incert pe care-l caută ca proiecție a amintirilor pe care i le-au lăsat trecutele sale călătorii, dar în spatele cărora nu mai poate fi identificată o existență reală, vie, ci doar un ecou cultural: „Iată-mă, un bătrân într-un anotimp secetos./ Ascultând ce-mi citește un copil, așteptând ploaia./ Eu n-am fost nici la porțile fierbinți./ Nici n-am luptat scaldat în ploaia caldă./ [...] Eu – un bătrân./ O minte amorțită prin locuri bătute de vânt.” Astfel că, dacă în *Prufrock* poetul făcea astfel încât vocea lirică să confunde la tot pasul senzațiile cu gândurile, aici eul liric însuși se concepe ca fiind parte integrantă dintr-o „senzație fizică”, încercare disperată de a atinge, astfel, lumea reală de dincolo de orice iluzie pasageră a prezentului – iluzoriu și el.

În 1927, Eliot își uimește cunoștii (mai ales pe cei din cercurile avangardiste) pentru că intră în rândul credincioșilor de rit anglo-catolic, botezându-se în luna iunie, apoi devine și cetățean britanic, în noiembrie. Poezia sa de după acest moment, mai ales *Ash Wednesday* (*Miercurea cenușii*, 1930), demonstrează o mult mai accentuată preocupare pentru aspecte și teme religioase, abordate, însă, dar numai tangențial, încă din anumite fragmente din *Prufrock*. Lirica din *Four Quartets* (*Patru cvartete*) revine, dar dintr-o altă perspectivă, asupra tuturor marilor teme din *Tărâmul pustiit*, problema centrală, atât personală, cât și universală, fiind acum irealitatea timpului, dar și irealitatea existenței umane, așa cum apare ea ca fiind guvernată de un prezent care se risipește instantaneu, transformându-se în simple amintiri ori se proiectează în dorințe – cel mai adesea vane – vizând un viitor iluzoriu. Fiecare secvență a poemului introduce tema centrală prin intermediul unei meditații determinate de un loc și de un timp anume, de la grădina cu trandafiri acum dispărută, din *Burnt Norton*, la peisajul din New England sau la cel

din zona fluviului Mississippi, din *The Dry Salvage*. Textul are ritmul marii poezii, dar îmbracă, adesea, și tonalitatea sau forma prozei ori a unui monolog dramatic extrem de tensionat, iar descrierea aluzivă a urmărilor unui raid aerian ce introduce episodul cutremurător și de-a dreptul dantesc din *Little Gidding* capătă, astfel, o pregnanță sporită: „Când coborâse-n cuibu-i de sub zare/ Hulubul negru cu zbătută limbă/ Și mai țipau metalic frunze moarte/ Pe-asfaltu-alminteri gol de orice sunet/ Trei cartiere fumegând în juru-mi.” Experiența umană e, acum, accentuat mental-intelectuală, îmbogățită cu preocuparea autorului pentru temele creștine, dar și cu lecturile sale vaste din marii mistici.

Descriindu-se pe sine, în 1928, drept „clasicist în literatură, monarhist în politică și anglo-catolic în religie”, T.S. Eliot încerca să aducă alături toate dominantele care i-au marcat existența publică și literară, dar și să atingă dezideratul pe care l-a urmărit întotdeauna, și anume de a reuși să ajungă de-a dreptul „dincolo de poezie”, după modelul lui Beethoven, care, în ultimele sale creații, se străduia să atingă acel prag înalt aflat dincolo de muzică. De aici dificultatea de a exprima marile adevăruri ale liricii sale în cuvinte sau concepte pe înțelesul oricui, de aici și mult clamata (și atât de discutată) dificultate sau obscuritate a poeziei lui, dar tot de aici puterea sa de a conduce lirica europeană – și universală – pe alte drumuri decât îi fusese acestuia dat să meargă până la el. Sau, după cum afirma Peter Ackroyd, „el a contribuit, prin poezia lui «dificilă», la ideea creării unei mișcări moderne, apoi a asistat la îngroparea ei. Acesta este talentul său extraordinar: alegerile și obsesiile sale intime au devenit emblematice pentru întreaga tradiție a secolului XX, determinând într-un anumit sens felul nostru de a înțelege.”

\*

În unele studii critice (apărute mai cu seamă în perioada interbelică) s-a discutat, uneori de-a dreptul obsesiv, despre „reprezentarea vieții” în opera lui Joyce sau a lui Huxley, de pildă,

și, pornind de aici, despre „diagnosticul” pe care o astfel de reprezentare și un asemenea raport stabilit cu realitatea exterioară l-ar putea pune epocii moderne în ansamblu. Desigur, însă, că literatura (marea literatură!) înseamnă ceva mai mult decât „reprezentarea vieții”, ea fiind în măsură să ofere o adevărată reînnoire a acelor forțe vitale care dau substanță existenței și sens destinului uman. T.S. Eliot a meditat nu o dată asupra naturii și funcției literaturii (a poeziei, în special), iar în eseu *The Pen- sees of Pascal* (1931), el a comparat poziția poetului cu aceea a credinciosului care nu e, de regulă, foarte preocupat să-și explice lumea exterioară, nici extrem de afectat de dezordinea ei și nici prea doritor (în termeni moderni) să-i mențină valorile. Privit din acest punct de vedere, marele poem al lui Eliot, *The Waste Land*, este o tentativă manifestă – clară și sigură în însăși substanța sa lirică – de a identifica și de a analiza în profunzime tocmai dezordinea și lipsa de stabilitate a lumii moderne. Și, în egală măsură, de a reda cât mai adecvat și mai pregnant toate provocările pe care aceasta le pune în fața cititorului, fără să piardă din vedere necesitatea ca, în final, să ofere un mesaj de natură să sublinieze viabilitatea valorilor umane, astfel încât interogația poetului să fie justificată: „Shall I at least set my lands in order?” O parte a criticii literare a considerat soluția lui Eliot oarecum prea livrescă și accesibilă doar inițiaților într-ale poeziei.

Însă scriitorul își va nuanța el însuși poziția, vorbind, în eseurile ulterioare, despre „o poezie atât de transparentă și de clară, încât, citind-o, să percepi ceea ce poemul exprimă, nu doar poezia ca atare.” Analizate prin prisma considerațiilor autorului, unele fragmente din *Patru cvartete* (1935 – 1942) demonstrează luciditatea expresiei pusă alături de capacitatea de sugestie și de evocare, efectul fiind un alt gen de poezie, al cărei efect asupra cititorului este de multe ori chiar mai pregnant decât forța oricărei argumentații sau idei abstracte. În plus, Eliot adoptă, acum, un tip specific de generalizare filosofică, completat cu absența acelor juxtapuneri neașteptate sau a trimiterilor criptice atât de frecvente în *Tărâmul pustii*. Tonul însuși al

acestei lirici, chiar dacă mai păstrează unele note (ori doar accente) satirice sau ironice, este, cel mai frecvent, calm și îmblânzit, amintind pe alocuri de versul meditativ al lui Matthew Arnold. Dovadă că, oricare ar fi fost opiniile exprimate de el însuși în 1917, în *Tradiția și talentul personal*, Eliot tinde să recupereze, la deplina maturitate artistică, și acele forme ale tradiției pe care le respinsese în tinerețe.

Construcția din *Patru cvartete* nu are egal în întreaga poezie de limbă engleză în ceea ce privește efortul susținut de contemplare a universului exterior, dar și capacitatea de transfigurare și evaluare, acum de pe o altă poziție, a acestuia. T.S. Eliot are puține în comun cu accentele moral-pasionale ale unei părți a liricii lui Baudelaire sau cu tonul elegiac și prea-uman al unui Gerard Manley Hopkins. Căci importanța sa ca poet constă în efortul de a dezvălui o realitate metafizică și de a reuși să păstreze acea detașare specifică (oarecum asemănătoare cu a marilor mistici) împotriva presiunii propriului său scepticism. În *Cvartete*, Eliot nu și definește în mod explicit în niciun fel realitatea metafizică și nici nu vrea să descrie în amănunt vreo experiență contemplativă astfel încât să ajungă la o nouă formulă expresivă care să se constituie în vreo concluzie a operei sale anterioare. Acum, într-un mod mai evident decât oriunde altundeva, rezolvarea tensiunilor lirice și ideatice, dar și atingerea pragului superior al experienței detașării se produc chiar la nivelul textului poetic, de unde rezultă perfecțiunea tonului de monolog din unele fragmente, dar și structura de meditație dramatizată pe care poemele o îmbracă. Acesta este, după cum el însuși a subliniat, principiul ce determină modul de configurare a imaginilor, veritabilă recreare a gândului la nivelul sentimentului.

Procedând astfel, Eliot subminează prin poezia sa toate vechile cutume și concepția dominantă, conform căreia în spatele oricărui act uman ar exista un fundament solid care l-ar determina. Efectul este, la nivelul liricii, asumarea unei tulburătoare experiențe a dezintegrării eului. Iar dacă în *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* era clară îndepărtarea considerabilă de stările de conștiință bine definite, iar *Gerontion* făcea un pas

Înainte pe acest drum, *Tărâmul pustiit* poate fi privit, din această perspectivă, drept o adevărată „antologie” a stărilor intermediare și imposibil de definit, care combină memoria și dorința pentru a oferi posibilitatea de rezistență în fața conștiinței acute a prezentului și a aduce laolaltă imagini și figuri simbolice ce depășesc cu ușurință granițele spațiului și / sau ale timpului: „Aprilie este luna cea mai nemiloasă, stârnind/ Liliacul dintr-un pământ mort, amestecând/ Aducerile aminte și dorințele, trezind/ La viață rădăcinile amorțite în ploi primăvăratice./ Iarna ne-a ținut la căldură, acoperind/ Pământul în zăpada de uitare, și hrănind/ Puțină viață cu tubercule uscate.” Celebrul început (cu la fel de celebra suită de gerunzii) al poemului exprimă situația deliberată la mijloc, mereu la mijloc, între primăvară și iarnă, între aici și dincolo, într-o stare ce combină viața cu nemișcarea și imobilitatea perfectă, iar efectul va fi păstrat de-a lungul întregului text. Avem de-a face tot cu joyceana „metodă mitică” pe care poetul o admira atât de mult în *Ulise*, rezultatul fiind, însă, o fragmentare a ansamblului care deconectează, nu o dată, cititorul. Însăși vocea lirică aparține, deopotrivă, mai multor apariții ce trec prin „Orașul Ireal”, de la Tiresias sau cavalerul din legendele Graalului, la Ferdinand din *Furtuna* lui Shakespeare sau navigatorul fenician.

Marea temă din *Tărâmul pustiit* este, ca și în alte poeme ale lui T.S. Eliot, timpul; căci formele temporalității și ipostazele omului în diverse etape ale existenței sunt printre preocupările de seamă ale scriitorului. De altfel, aceste aspecte erau evidente încă din *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, poem inclus în volumul de debut al lui Eliot, *Prufrock și alte observații*, publicat în anul 1917: „Să mergem deci, tu și cu mine,/ Când seara s-a întins pe cer în fine/ Asemenea unui bolnav cloroformizat pe masă./ Să mergem, prin anume străzi pe jumătate moarte/ Și prin alei bolborositoare/ De nopțile fără somn în hoteluri ieftine de-o noapte/ Și birturi cu rumeguș și găoci de stridii/ Străzi care se urmează una-ntr-alta ca o ceartă rea, sâcâitoare/ Și cu subînțelesuri ce sunt niște insidii/ Care te-mping spre o aceeași mare întrebare...” Aparent, avem de-a face cu o asemă-

nare cu poezia lui Laforgue, pe care, se știe, Eliot a frecventat-o cu asiduitate. Dar, la o lectură atentă, se vedește că monologurile lui Eliot rămân observații, detașate de protagoniștii cu care autorul jonglează. Fără îndoială, textul acesta marchează ruptura clară de orice tradiție poetică post-victoriană, limbajul colocvial domină, iar situațiile la care se face aluzie șochează cititorul obișnuit cu tonul unui Swinburne sau Elizabeth Barrett Browning: „Prin cameră femeile se învârtesc de colo până colo/ Pălăvrăgind despre Michelangelo./ Ceața gălbuie care-și freacă spinarea de ferestre./ Fumul gălbui care își freacă nasul de ferestre./ S-a lins pe bot prin ungherele înserării./ A mai întârziat prin bălțile care s-au strâns în rigolele murdare.”

Chiar dacă vocea rămâne vagă și insuficient definită, imaginile pe care le folosește Eliot sunt extrem de pregnante, cititorul având senzația – așa cum se întâmpla și în numeroase poeme imagiste – că înțelege exact cum simte Prufrock, doar pentru ca această impresie să fie anulată, imediat, de desfășurarea ulterioară a versurilor. Tehnica este perfectă, la aceasta contribuind și amănuntul că Eliot a utilizat, aici, un mic truc: a mimat axarea pe un model metric fix și bine definit, doar pentru ca, în felul acesta, să-l poată întrerupe exact în punctul în care cititorul se obișnuise cu el și îl considera definitiv. Fragmentarea ce derivă și de aici, precum și subminarea vechilor modele sau formule metrice este evidentă și consacră, de la bun început, noua structură lirică pe care Eliot o va impune în peisajul cultural de limbă engleză și nu numai. Prufrock e înconjurat de diverse obiecte care ar fi menite, aparent, să-i susțină intențiile și să-l ajute să găsească răspunsurile la întrebările pe care le caută cu asiduitate. Însă despre ce întrebări e vorba? Ambiguitatea domină poemul, în discuție putând fi o problemă amoroasă sau însăși demnitatea umană. Cu toate acestea, chiar dacă stridiile sunt puse alături de invocarea numelui lui Michelangelo (iar acest nume e reluat, marcând, ca și enumerarea orelor din *Rapsodie într-o noapte cu vânt*, implacabila trecere a timpului) și totul pare a se risipi, Eliot sugerează că, dincolo de destrămarea care afectează nivelul cel mai evident al realității lumii textului,



există ceva durabil, căci toate temerile lui Prufrock sunt evaluate după o serie de standarde pe care are temeritatea de a le impune el însuși. „Și într-adevăr are să mai fie vreme/ Să mă întreb «Am să-nvăzesc? » și «Am să am curaj?»./ Și vreme să mă întorc și să cobor pe scară./ Cu un loc chel în creștet, mai ascuns de franj –/ [...] Și ce pretenție aș mai putea avea/ Și cum ar trebui să încep? Să spun, m-am plimbat în amurg pe străzi înguste/ Și-am urmărit fumul urcând din pipele unor bărbați/ Doar în cămașă, opriți la ferestre, însingurați.../ Și, întorcându-te către fereastră, deodată spui/ Dar nu-i asta deloc, nu așa./ Nu asta am vrut să spun.”

Ulterior, Eliot – urmând (și) sfatul lui Pound (Ezra Pound, „il miglior fabbro”, cel căruia îi este dedicat *Tărâmul pustii*) – renunță la versul liber și se eliberează și de influența lui Corbière, apropiindu-se de modelul catrenelor rimate ale lui Gautier. Imaginile și ideile primesc, astfel, o nouă profunzime și un plus de forță expresivă, raportul dintre stabilitate și permanenta mișcare, cel despre care poetul însuși a vorbit nu o dată, căpătând, la rândul său, alte dimensiuni. *Sweeney printre privighetori* ilustrează aceste nuanțări și noi abordări tehnice. Dar este accentuată, acum, într-un mod cu totul aparte și teoria impersonalității, enunțată de Eliot încă din *Tradiția și talentul individual*: „Gazda cu cineva văzut nu prea deslușit/ Stau la taifas, în ușă, deoparte./ Privighetorile cântă acum pe lângă Biserica Inimii sfinte și îndurerate./ Și tot astfel cântau în pădurea însângerată/ Când Agamemnon a dat țipăt greu./ Și ele-și lasă o cernere lichidă să se-abată/ Și să mânjească giulgiul pângărit mereu.” Detașarea este replica la profundul sentiment al irealității ori al unei realități echivoce care ar domina universul emoțiilor personale.

Figurile simbolice care domină primele poeme ale lui Eliot întrușipează detașarea într-un sens cumva negativ, semn că protagoniștii nu ar fi capabili să mențină o legătură suficient de adecvată cu existența. Aceste detalii determină și evidențierea lipsei rădăcinilor afective, precum și neîncrederea în propriile impulsuri ori dorințe. Ființa umană poate fi, acum, conștientă de

existența unui absolut spiritual, dar numai sub forma unei absențe a acestuia, așa cum se întâmplă în *The Hollow Men*: „Noi suntem oameni găunoși/ Suntem oameni împăiați/ Sprijinindu-ne unul de altul/ Cârpe umplute cu paie. Vai, iată!/ Glasurile noastre, când/ Șoptim laolaltă/ Sunt stinse și fără înțeles/ Ca vântul prin iarba uscată/ Sau labelle șobolanilor peste sticla fărâmițată/ În pivnița noastră uscată// Formă fără contur, umbră fără culoare./ Forță paralizată, gest fără mișcare.” Sau are senzația că este exilată în mijlocul existenței cotidiene pe care nu o mai înțelege în mod adecvat și la care nu mai știe să se raporteze, percepându-se pe sine asemenea lui Oreste sau figurilor aliene din *Sweeney Agonistes*. În alte poeme, însă Eliot vorbește, despre nevoia de a scăpa de sub povara emoțiilor personale, iar de acum încolo impersonalitatea va ajunge să îmbrace mai multe forme și numeroase atitudini în fața existenței, de la indiferență la resemnare, dovadă că autorul înțelegea ambiguitatea ca pe o nevoie structurală a însăși poeziei sale.

De la nesiguranța vocii poetice a lui Prufrock la polifonia lirică excelent structurată din *Tărâmul pustiit* sau la tonalitatea corală din *Oameni găunoși*, drumul liricii lui Eliot străbate, dincolo de strategiile poetice implicate, întreaga istorie a liricii europene și nu numai, dar își asumă și experiența tragică a Războiului Mondial și a urmărilor acestuia. *Tărâmul pustiit* a fost privit adesea drept un mare poem tragic – și așa și este, câtă vreme marile valori care apar ca o concluzie a textului nu-și găsesc nici o confirmare reală și cu atât mai puțin o susținere în contextul unei lumi înțelese drept veritabil univers post-apocaliptic. Însă, cu toate acestea, ce a fost mai rău a trecut deja, doar astfel poemul poate lua ființă, *post factum*... Ambiguitatea structurală a acestui text reflectă, deopotrivă, marele mister al existenței umane, dar și fragilitatea valorilor reale într-o lume aflată mereu sub semnul morții. În plus, T.S. Eliot demonstrează că și-a însușit perfect și lecția poeziei lui William Blake, cel care, în *Jerusalem*, marele său poem biblic, făcea din Londra un tărâm al viselor imposibile, accentuând mereu legătura dintre spațiile

imense cu rezonanțe biblice și anumite locuri din capitala Angliei.

În mod asemănător, în *Tărâmul pustiit*, Londra pare a-și extinde granițele – simbolice – până când reușește să includă Florența lui Dante, Parisul lui Baudelaire și toate tărâmurile pustiite prin care trece Regele Pescar: „Care este orașul de peste munți/ Surpându-se, strângându-se iarăși la loc, zbuclind în aerul lilia-chiu/ Turnuri năruindu-se/ Ierusalim Atena Alexandria/ Viena Londra Ireale.” Printr-o excelentă tehnică aluzivă și prin efectele de contrapunct pe care Eliot le utilizează cu măiestrie, această Londră devine adevărat domeniu mitic, un punct de care, de atunci încolo, nu se va mai putea face abstracție în trasarea hărții poeziei engleze și universale: „Oraș ireal,/ În ceața pământie a unor zori de iarnă,/ Mulțime scurgându-se pe London Bridge, atât de mulți,/ N-aș fi crezut că moartea a răpus atât de mulți./ Suspine scurte, nu prea dese, se risipeau în aer,/ Și fiecare cu privirea-n locul unde să-și așeze pașii./ Scurgându-se în sus pe deal și-n jos pe King William Street./ Spre locul unde Saint Mary Woolnoth își măsură ceasurile/ Cu-un sunet mort la bătaia cea din urmă a ceasului al nouălea.”

Poetul, deopotrivă ochi observator și voce ambiguă, devine la rândul său ireal, asemenea orașului care se tot mărește, ca într-o continuă iluzie optică. Iar familiaritatea sa cu acest univers citadin se dovedește a fi, astfel, nu doar expresia vreunui spirit flaneur, ci al unei înțelegeri de-a dreptul dickensiene a acestei lumi a celor lipsiți de un cămin și de afecțiunea semenilor. De aici și sentimentul camerei goale în care totul e menit să se sfârșească. Timpul și spațiul sunt dislocate, și ele, într-o Europă onirică, văzută ca o lume cvasi-distrusă, însă, cu toate astea, nu avem de-a face cu „un Infern din care nu există ieșire”, ci, după cum afirma Serge Fauchereau, „cu un etern Purgatoriu”... (Și) de aici, desigur, nenumăratele interpretări de care a avut parte acest mare poem, veritabil punct de cotitură în istoria liricii moderne, imagine condensată a unei epoci și a unei lumi contemporane autorului său,

dar pe care acesta nu o înregistrează fotografic, ci o transfigurează, deconcertându-i pe acei cititori prea dispuși să creadă că poezia e domeniul emoțiilor decorative sau al peisajelor gingașe. Dovadă, dacă mai era nevoie că, după cum Eliot însuși spunea, „treaba poetului nu e de a căuta emoții, ci de a folosi pe cele obișnuite și, făcând din ele poezie, de a exprima sentimente inexistente în sfera emoțiilor reale. Poezia nu înseamnă o eliberare a emoției, ci o eliberare de emoție. Nu e exprimarea personalității, ci o eliberare de personalitate.”

## Poezia lui Umberto Saba. Melancolie și durere

„*Omule, nefericirii tale nu-i dai de fund./  
Ești prea mult și prea puțin.*”  
(Umberto Saba, *Omul și animalele*)

În cultura universală, Umberto Saba reprezintă un caz oarecum straniu, nu doar pentru că este mai mult citat decât citit cu adevărat (iar uneori pus – parțial – în umbră de gloria unui Montale sau Ungaretti, marii lui contemporani), ci mai ales pentru că, în cazul lui, esența poeziei nu se raportează doar la estetica modernității, ci își descoperă rădăcini profunde și neașteptate afinități cu precursorii, Saba considerându-se, dar fără vreo urmă de „auto-latrie”, ca să repetăm termenul lui Montale, cel mai important urmaș al lui Leopardi.

Acesta e locul geometric unde trebuie căutat adevăratul punct de plecare al liricii lui Umberto Saba, precum și în admirația acestuia pentru Petrarca (cea care determină și titlu operei la care, practic, lucrează întreaga viață, *Canțonierul*), dar și pentru un poet precum Guido Cavalcanti. Amănunte care, însă, oricât de surprinzătoare ar putea să pară această afirmație unui cititor grăbit, nu-l împiedică pe Saba să reprezinte, în felul său propriu, o nouă paradigmă a modernității în spațiul cultural italian, marcat de minimalismul nu o dată ermetic al lui Giuseppe Ungaretti și de experimentele – legate de aceeași aplecare spre poezia obscură – ale lui Eugenio Montale sau Mario Luzi. Spre deosebire de aceștia, însă (dar și spre deosebire de un alt conațional, Salvatore Quasimodo), Umberto Saba pare a vorbi, în plin secol XX, cu accente desprinse parcă din poezia lui Heine și a se apropia, în ceea ce privește capacitatea sa absolut unică de a exprima durerea umană – și a tuturor ființelor acestei lumi, de la

păsări la animale – de unele din poemele cele mai profunde ale lui Georg Trakl sau Federico Garcia Lorca. Iată, în acest sens, un singur exemplu, poemul *Angelus (Inger)*: „O tu che contro me vecchio nel fiore/ dei tuoi anni ti levi, occhi che all’ira/ fiammeggiano piu nostra come stelle,/ bocca che ai baci dati e ricevuti/ armonizzi parole, e forse il mio/ incauto amarti un sacrilegio? Or questo/ e fra me e Dio.// Alto cielo! Mio bel splendente amore!” („O, tu, care sprijinindu-te pe bătrânul ce sunt/ în floarea anilor tăi te ridici, cu priviri care/ la mânie și mai tare ne leagă căci ard ca stelele,/ gură care săruturilor date sau primite le potrivești/ cuvinte, să fie oare imprudenta-mi iubire/ pentru tine un sacrilegiu? Doar că asta rămâne între mine și Dumnezeu.// Cerule sfânt! Mult prea strălucitoarea mea dragoste!”)

Lirica lui Saba are, însă, multiple valențe, una dintre dimensiunile mai puțin explorate ale creației italianului fiind aceea inițiativ-simbolică, evidentă într-un text precum *Ulise*, citat din volumul bilingv *Capra și alte poeme*<sup>\*</sup>: „Mult navigasem în tinerețea mea/ în lungul coastei dalmate. De unde/ apăreau insulițe, pe ele rar/ câte-o pasăre-și pândea prada/ acoperite de alge, lunecoase, în soare/ străluceau ca smaraldele. Când fluxul/ și noaptea le-acopereau, vecele/ umflata de vânt o lua mai spre larg/ să fugă de ele. Astăzi e regatul meu/ este acel domeniu al nimănui. Pentru alții/ își aprinde luminile portul; neîmblânzitul/ meu spirit încă mă-mpinge spre larg,/ și dureroasa iubire de viață.” („Nella mia giovinezza ho navigato/ lungo le coste dalmate. Isolotti/ a fior d’onda emergevano, ove raro/ un uccello sostava intento a prede,/ coperti d’alghe, scivolosi, al sole/ belli come smeraldi. Quando l’alta/ marea e la notte li annullava, vele/ sottovento sbandavano piu al largo,/ per fuggirne l’insidia. Oggi il mio regno/ e quella terra di nessuno. Il porto/ accende ad altri i suoi lumi; me al largo/ sospinge ancora il non domato spirito,/ e

---

<sup>\*</sup> Umberto Saba, *Capra și alte poeme / Capra e altri poemi*. Antologie, traducere și postfață de Dinu Flămând. Cu o prefață de Margherita Ganeri, București, Editura Humanitas, 2009.

della vita il doloroso amore.”) O dovadă că, într-o vreme în care „Toate ți se împotrivesc. Vreme rea,/ luminile ce se sting, bătrâna casă zgâlțâită de toate rafalele [...]” și în care „Ți se pare că supraviețuirea este refuzul de a te supune lucrurilor” (*Geamul spart*), mai e loc pentru poezie.

\*

Literatura modernă înseamnă o respingere plină de pasiune a epocii moderne, afirma Octavio Paz. Această respingere nu e mai puțin violentă printre poeții anglo-americani decât printre reprezentanții avangardelor europene sau latino-americane. Uneori, respingerea e totală, ca în cazul lui Henri Michaux (cel ce distilează antidotul împotriva vremii noastre, timpul). Ca și predecesorii lor romantici și simbolști, poeții secolului XX au opus timpului linear al progresului și istoriei fie timpul instantaneu al erotismului, fie timpul ciclic al analogiei, fie acel timp găunos al conștiinței ironice. Imagine plastică și umor, deopotrivă: respingerea timpului cronologic al rațiunii critice cu a sa zeificare a viitorului. Revoltele, nefericirile și durerea poezilor romantici și ale urmașilor lor din secolul XX se repetă mereu. Tocmai de aceea, istoria poeziei moderne este, așa cum s-a întâmplat și în secolul al XIX-lea, o întregă istorie plină de subversiuni, convertiri, trădări, erezii și aberații. Acești termeni își găsesc corespondenții în alții, ce derivă din primii: persecuție, exil, alienare, durere închisoare, umilință, singurătate. Termeni cu care însăși poezia lui Umberto Saba a fost adesea alăturată – sau prin intermediul cărora s-a încercat nu o dată definirea ei.

Dar, în cazul lui, spre deosebire de alți creatori moderni, nu avem de-a face doar cu o inversare a valorilor, ci o eliberare morală și estetică ce stabilește un soi de comunicare între extreme. De aici accentul pus de autorul *Canțonierului* pe imaginile păsărilor, metaforele tutelare ale poetului și poeziei, așa cum se vede, de pildă, din poemul *Către cititor*, cu care începe volumul *Aproape o poveste*, din 1951: „De vei citi aste versuri și dacă în sinea ta/ vei simți că nu sunt frumoase, adevărate

sunt,/ în ele vei găsi un canar și ÎNTREAGA LUME.” Și tot de aici animalele care sunt, în lirica lui, mai mult decât însuflețite și dovedindu-se capabile să exprime și să poarte durerea umanității întregi dintr-un secol marcat de violență, războaie și suferințe, exemplul cel mai cunoscut fiind, desigur, mult discutatul poem *Capra*: „Am vorbit cu o capră./ Era singură pe imaș, era legată./ Sătulă de iarbă, muiată toată de ploaie, behăia./ Iar behăiala ei monotonă se înfrățește/ cu durerea mea. I-am răspuns, întâi/ din joacă, dar și fiindcă durerea este eternă,/ are un singur glas și e neschimbat./ Glasul pe care îl auzeam gemând într-o capră însingurată./ Într-o capră cu fața semită/ auzeam tânguindu-se tot răul lumii,/ și tot ce este viață.” La fel este structurată și neașteptata artă poetică intitulată, deloc întâmplător, *Vis*: „Să pui laolaltă animale dintre cele mai stranii/ (stranii unul față de celălalt), iar apoi să scrii,/ numai tu singur, cu ele, o povestioară./ Iată visul ultimei mele/ înțelepciuni. Și, ca toate visele, zadarnic.” Dar și lirica erotică a lui Saba, mai cu seamă poemul *Soției mele*, unde feminitatea este asemănată cu caracteristici din lumea animală, oarecum asemănător cu modelul pe care îl întâlnim, uneori, în poezia de maturitate a lui Tudor Arghezi: “Tu ești ca o tânără, albă cloșcă./ [...] / Tu ești ca o gravidă junincă. [...] / Tu ești ca temătoarea/ iepuroaică./ [...] / Tu ești ca rândunica/ sosită primăvara./ Și care din nou pleacă toamna./ [...] / Tu ești ca prevăzătoarea/ furnică. Despre ea/ când pe câmp pornesc să se plimbe,/ îi vorbește și copilului bunica/ ce-l însoțește.” Fapt rar în lirica modernă, preocupată adesea, să recunoaștem, mai mult de experimente ducând totul spre zona aridă a tehnicii extreme și a încifrării maxime.

Din contră, însă, Umberto Saba alege să scrie o poezie umană și, adesea, melancolică – atunci când nu este îndurerată profund și când nu se transformă în expresie copleșitoare a durerii și suferinței umanității, prezentă pretutindeni, mai ales în gândurile poetului, chiar și atunci când pare a fi absentă: „Dure-re, pe unde ești? Aici nu te văd/ toate aparențele ți-s potrivnice. Soarele/ aurește orașul, strălucește pe mare./ Automobile de toate felurile pe țarm/ duc la plimbare ceva sau pe cineva./ Totul



și toate se-agită vesele, parcă fericite de-a exista.” (*Început de vară*) Însă, treptat, ne vom da seama că este, și aici, un subtil act critic, însă mult mai bine pus la punct decât în cazul altor poeți. La Umberto Saba, acest demers se transformă în creație ce constă în „inversarea” valorilor epocii moderne cu ajutorul propriilor ei arme: critica și ironia. În felul acesta, poetul italian exprimă convingător – și într-un mod absolut unic – sfârșitul vechiului timp rectiliniu sau, mai exact, prezintă timpul linear drept una singură dintre formele de manifestare ale timpului: „Am cu adevărat anii/ pe care știi că-i am? Sau numai zece sunt? La ce-mi/ va fi fost bună experiența? Să trăiesc mulțumit de/ lucrurile mărunte pe care-odinioară/ cu spaimă le trăiam.” (*Moment*) Se poate spune chiar că, prin intermediul acestei experiențe poetice, lirica modernă italiană ajunge cu adevărat într-unul din punctele ei culminante.

Pentru Saba, la fel ca și pentru alți câțiva mari creatori ai secolului XX, a privi ceva nu mai reprezintă o experiență neutră, ci o dovadă de profundă complicitate: „Iată, acum tu știi că printre cei fericiți nu e loc pentru noi. Că viața,/ ca o avidă privire, e toată plină/ de lacrimi ascunse.” (*Iată, acum tu știi*) Privirea umană însuflețește lucrurile, iar dacă privim cu adevărat, înseamnă că privim drăgăstos. Duchamp exprima puterea creatoare a privirii, și în același timp, fața ei derizorie câtă vreme a privi înseamnă a transgresa, iar transgresarea reprezenta un joc creator. Atunci când tragem cu ochiul pe gaura cheii (ori prin ușa esteticii și cenzurii morale!), întrezărim relația ambiguă dintre contemplarea artistică și erotism, între a vedea și a dori. Vedem imaginea dorinței noastre și împietrirea ei într-un obiect, fie el chiar o păpușă dezbrăcată. Rezultatul va fi „meta-ironia”, ca să repetăm termenul impus de deja citatul Octavio Paz, adică un soi de suspendare animată, un spațiu dincolo de afirmație și de negație. Iar dacă ironia micșorează obiectul, meta-ironia nu e interesată de valoarea obiectelor, ci de modul lor simbolic de funcționare: amor/ umor...

Dar nu trebuie să uităm că iubirea, umorul și magia ori politica sunt variante ale unei opoziții centrale: artă / viață. De la

Novalis la suprarealiști, poeții moderni s-au confruntat cu această opoziție și nu au reușit să o rezolve sau să o anuleze. Dualitatea ia, desigur, varii forme: antagonism între absolut și relativ, sau între cuvânt și istorie. Dezamăgit de istorie, Góngora modifica poezia *deoarece* nu poate modifica viața; Rimbaud voia să transforme poezia *pentru* a transforma viața. Poezia nu se mulțumește doar să provoace noi trăiri psihice (așa cum face religia) ori să elibereze națiuni (asemenea revoluțiilor), ci are și menirea declarată de a inventa un nou erotism și de a transforma chiar relațiile pasionale. Rimbaud însuși afirmă necesitatea de a „reinventa dragostea”, o tentativă care ne amintește, desigur, de Fourier. Poezia reprezintă puntea de legătură între gândirea utopică și realitate, momentul privilegiat când ideea prinde viață. În contextul acesta, Saba se individualizează o dată în plus, fiind, poate, printre puținii lirici moderni care manifestă marele curaj de a concepe poezia ca pe o fundamentală legătură între marele univers exterior și ființa umană și, deopotrivă, între ființele umane, puse sub semnul unei atracții ce rămâne, cel mai adesea, la el, expresia unei purități nu neapărat hieratice, ci pline de o căldură neobișnuită – și cu atât mai omenească.

El este și unul din acei poeți care știe cum să se mărturi-sească în vers, dar fără a da vreodată impresia că vrea să iasă în evidență, de aici și pregnanța mesajului său, mascat, adesea, de o discreție a expresiei rar întâlnită în peisajul liricii secolului XX și de o tensiune interioară care, probabil, mai e de găsit doar în unele din cele mai bune pagini ale lui Heine. Rezultatul va fi, dincolo de orice, o tulburătoare poezie de atmosferă, din care nu lipsește niciodată aerul specific al Triestului, orașul natal, de care a fost atât de profund legat Umberto Saba: „Am traversat tot orașul./ Apoi am suit o pantă,/ cu oameni la început, după care pustie,/ strânsă de un zid scund/ locșorul unde singur eu/ m-opresc și-mi vine să cred că odată/ cu zidul se termină și orașul./ Trieste are o arțăgoasă grație. Dacă-ți place,/ ți se pare un băiețoi aspru și lacom,/ cu ochi albaștri și mâini prea mari/ să știe dărui o floare/ cum ar fi o iubire cu gelozie./ [...] Orașul meu, care de jur împrejur e atât de viu,/ păstrează un locșor hă-

răzît mie, vieții mele/ gânditoare și retrase.” (*Trieste*). Specificul acestui oraș trebuie avut mereu în vedere dacă discutăm esența liricii sale, căci, în momentul nașterii lui Umberto Poli (viitorul poet Umberto Saba), 1883, spațiul acesta era inclus în Imperiul Austro-Ungar și reprezenta unul dintre cele mai importante porturi, Saba fiind profund influențat, în tot ceea ce a scris, de melancolia profundă a vechiului port, a mării și, în general, de ceea ce, mai târziu, a primit numele de „Mitteleuropa”. La fel ca și Italo Svevo, Umberto Saba nu ezită să utilizeze termeni dialectali din regiunea natală, iar pe de altă parte să îi integreze perfect în endecasilabii poemelor sale, de la cele de început, *Versuri militare* (1908) sau *Trieste și o femeie* (1910-1912), și până la cele ale depline maturități, din volumele *Cuvinte* (1933-1934), *Păsări* (1948) sau *Aproape o poveste* (1951).

Proiectul general al poeziei sale rămâne, desigur, legat de *Canțonierul* lui Petrarca, de nevoia asemănătoare cu cea a lui Ezra Pound (din *Cantos*) de a-și revizita și reconsidera permanent opera, dar și de idealul mallaemean al cărții perfecte – carte la care, în fond, poetul a lucrat întreaga viață, desăvârșind-o neîncetat. Mallarmé căuta acea clipă convergentă a tuturor clipeiilor în care un act pur — poemul — poate lua ființă. Acest act, acele „zaruri aruncate în situații eterne” reprezintă o realitate contradictorie deoarece, deși acțiune, este și poem, o non-acțiune. În cazul lui Saba, cel care îi răspunde, simbolic, după generații, nu avem de-a face cu o carte în care autorul să militeze, de exemplu, pentru drepturile evreilor (așa cum unii critici n-au ezitat chiar să afirme că ar fi așteptat de la un autor având parțial, după mamă, origine semită) – de altfel, în afară de celebrul poem *Capra*, sunt rare trimiterile la imaginarul evreiesc, din simplul motiv că Umberto Saba a fost mereu preocupat de condiția umană, de suferința și de durerea umană, o durere ce nu ține seama de diferențele de rasă, culoare sau regn, dovadă extraordinarele poeme pe care le dedică păsărilor și animalelor.

Se întâmplă astfel pentru că, pentru Saba, poezia nu e un scop în sine, nici nu există în mod autonom: este un pod, un intermediar între ființe umane sau unica lor legătură cu marile

mistere ale universului. Pentru romantici, glasul poetului era al tuturor; pentru reprezentanții modernității – și pentru Umberto Saba –, el este vocea unui Nimeni personificat, imagine prin excelență a anonimatului care îl apără pe Ulise. Dar „toți” și „nimeni” sunt termeni echivalenți în acest context, și amândoi sunt la fel de departe de autor și „eul” său empiric. Poetul, în accepțiunea creatorului italian, nu mai este „un mic zeu”, așa cum dorea Huidobro, ci dispare în spatele vocii sale, o voce care îi aparține deoarece este glasul limbii profunde, a nici unuia și a tuturor. Orice nume am da acestei voci — inspirație, inconștient, întâmplare, accident, revelație — ea va fi întotdeauna a alterității, de aici și aerul nu o dată ușor hieratic al versurilor lui Saba.

Prin urmare, spațiul unde primește consistență actul-poem este un non-spațiu: împrejurări eterne, adică non-circumstanțe. Relativul și absolutul fuzionează fără a dispărea. Clipa poemului e disoluția tuturor clipelor; și totuși, clipa eternă a poemului este aceasta, cea prezentă: un timp unic, irepetabil, istoric. Poemul nu e un act pur, este o întâmplare, o violare a absolutului. Reapariția întâmplării e, la rândul ei, doar o clipă în mișcarea zarurilor, acum împletită cu mișcarea de rotație a lumilor. Absolutul înglobează întâmplarea, unicitatea vieții umane e dizolvată într-o infinită, totală numărătoare mereu în derulare. Poemul devine, astfel, dublul universului, incluzând existența umană în marea curgere a timpului. Sau, după cum scrie Umberto Saba în ultimul său poem: „Când mă gândesc la viața mea!/ Am făcut de toate, în fel și chip, nu știu dacă în rău sau bine; numai Dumnezeu știe, sau poate nimeni./ Nu am depins de nimic și de nimeni./ Pur și simplu am fost.” (*Ultima*)

## Fernando Pessoa. Măștile, oglinzile și adevărul

„Când am vrut să-mi scot masca,/ Ea mi se lipise de obraz./  
Când am tras de ea și m-am uitat în oglindă,/ Eram deja bătrân...”  
(Álvaro de Campos, *Tutungeria*)

**„Sunt intervalul dintre ceea ce doresc să fiu și  
ceea ce au făcut alții din mine...”**

„Poetii nu au o biografie personală, opera e singura biografie la care pot ei visa”, spunea Octavio Paz. Afirmatia aceasta se susține mai cu seamă în cazul unui autor cum e Fernando Pessoa\*, unic în contextul liricii moderne nu doar prin uluitoarea sa capacitate de invenție poetică sau prin mesajul transmis, ci și prin discreția pe care a manifestat-o întotdeauna în privința propriei existențe (care rămâne legată de atmosfera Lisabonei) și mai cu seamă prin experiența absolut inedită pe care opera sa privity în ansamblu o reprezintă la nivelul întregii literaturi universale. Visând încă de la începutul activității sale literare să descopere centrul în jurul căruia să-și structureze viziunea poetică, Pessoa a înțeles foarte de timpuriu că, în cazul său, acest centru va fi întotdeauna multiplu, recurgând, prin urmare, la neașteptata și extrem de complicata strategie a creării unor măști lirice esențiale – și esențial diferite între ele – în spatele cărora să se poată ascunde, însă de fiecare dată tocmai cu scopul de a se putea exprima, astfel, mai adecvat și mai exact la nivel poetic.

---

\* Fernando Pessoa, *Opera poetică*. Antologie, traducere, prefață, tabel cronologic și note de Dinu Flămând, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

Iar dacă utilizarea unui pseudonim sau a mai multora nu este ceva ieșit din comun în literatura sau în filosofia europeană, demersul lui Pessoa de a crea mai multe heteronime rămâne într-adevăr unic. Părând inițial un soi de complicat joc literar și rezultatul unei imaginații considerate de unii critici ca fiind excesive, sistemul heteronimic desăvârșit de autorul portughez a uimit, a produs la început zâmbete sau neîncredere, pentru ca, la câteva decenii după moartea lui Pessoa, întreaga sa operă să fie reevaluată, recită, reinterpretată din varii perspective, confirmându-se, astfel, presupunerea exprimată de unii contemporani ai autorului, și anume că scrierile sale vor fi corect înțelese abia de cititorii din epocile care vor urma. Cercetând îndeaproape fenomenul, Richard Zenith a identificat șaptezeci și două de heteronime, dintre care se individualizează, printr-o operă coerentă și cu o profundă înrâurire asupra literaturii portugheze dar și asupra modernismului european, Alberto Caeiro, maestrul tuturor, inclusiv al lui Pessoa însuși („soarele în jurul căruia ceilalți trei gravitează”, ca să-l cităm pe același Octavio Paz), Ricardo Reis, stoic și epicureu deopotrivă, clasic în expresie, Álvaro de Campos, poet futurist apropiat de maniera de a scrie a lui Walt Whitman și Bernardo Soares, semi-heteronimul desemnat ca autor al extraordinarelor pagini de proză din *Cartea neliniștirii*.

În afara acestora, există, însă, multe alte identități, glasuri și experiențe lirice create de Pessoa, încă de la o vârstă extrem de fragedă, C. R. Anon și Alexander Search datând chiar din perioada adolescenței scriitorului și fiind autorii unor texte scrise în limba engleză. Marea aventură heteronimică rămâne, însă, dacă e să dăm crezare cuvintelor lui Pessoa, legată de anul 1914, mai precis de ziua de 8 martie, când, în conformitate cu propria sa mărturisire, inclusă într-o celebră scrisoare adresată lui Casais Monteiro, „m-am apropiat de o comodă înaltă și, după ce am luat o foaie de hârtie, am început să scriu, în picioare, așa cum scriu de fiecare dată când mi se prezintă o asemenea ocazie. Și am scris treizeci și ceva de poeme laolaltă, cuprins de un extaz a cărui natură n-aș putea să o definesc. A fost ziua triumfală

a vieții mele și nu voi mai cunoaște niciodată una asemănătoare. Am început cu titlul, *Paznicul turmelor*. Iar ceea ce a urmat a fost de fapt apariția cuiva în mine, căruia i-am dat imediat numele Alberto Caeiro. [...] După ce scrisesem cele treizeci și ceva de poeme, am luat din nou hârtie și am compus, de asemenea, cele paisprezece poeme ce constituie *Ploaia oblică* de Fernando Pessoa. Imediat și integral.” Pentru mulți critici și pentru generații întregi de cititori, mărturisirea aceasta a stat la baza mitului pessoan. Însă studiile aplicate și cercetările de mai târziu au demonstrat că poemele la care Pessoa face referiri în amintita scrisoare nu au fost nicidecum rezultatul unui moment de transă ori de extaz (fie el și poetic), ci sunt rezultatul unui travaliu poetic susținut și reluat iar și iarăși de-a lungul timpului. Simplă mistificare, superficialitate, inabilitatea de a se menține în limitele adevărului faptelor? Nici una, nici alta, ci, dimpotrivă, una dintre cheile esențiale pentru înțelegerea întregului univers liric pessoan caracterizat, după cum scriitorul însuși notează la un moment dat, de „tendința constantă și organică de depersonalizare și simulare creatoare”. Fernando Pessoa, ortonimul, este autorul unei lirici melancolice și avântate deopotrivă, publicând în timpul vieții un singur volum, *Mesaj (Mensagem)*, în 1934, cu doar un an înaintea morții, și creatorul unui uimitor teatru poetic (cu propriile sale cuvinte, „drama em gente”), mizând pe voci lirice fundamental diferite și perfect individualizate, între care se stabilește și un perfect sistem de influențe și corespondențe, expresie a unei retorici a măștilor niciodată experimentate până atunci în literatură și al cărui nivel estetic s-a dovedit greu, dacă nu cumva chiar imposibil de atins, de autorii, portughezi sau nu, din epocile care au urmat.

De altfel, imaginea măștii, cu multiplele sale semnificații, apare explicit extrem de timpuriu în opera pessoană, fiind detaliată în mai multe poeme incluse, ulterior, în volumul în limba engleză *35 Sonnets*, cel mai potrivit exemplu fiind, poate, *Sonetul VIII*, care începe astfel: „Câte măști purtăm...” („How many masks wear we, and undermasks,/ Upon our countenance of soul, and when,/ If for self-sport the soul itself unmask,/

Knows it the last mask off and the face plain?/ The true mask feels no inside to the mask/ But looks out of the mask by co-masked eyes.”) Pentru Fernando Pessoa, adevărul cel mai profund al ființei umane pare a se ascunde dinapoia tuturor măștilor sociale sau de orice alt fel, identitatea dă senzația a se risipi și ea, împărțită, așa cum se dovedește a fi, între atât de numeroase euri ficționale ce caracterizează existența omenească. În anii care au urmat și prin intermediul creației marilor săi heteronimi, de la Alberto Caeiro și până la Álvaro de Campos, Pessoa a împins acest proces până la ultimele consecințe, devenind chiar el centrul unei adevărate galaxii heteronimice. Interesant rămâne amănuntul că poetul alege să scrie, la început, mai mult în engleză despre măști și semnificația acestora, nu doar ca expresie a bilingvismului (care a fost și el analizat din cele mai diferite perspective în cazul lui Pessoa, comparat, din acest punct de vedere, cu T.S. Eliot, Ezra Pound sau James Joyce), ci și a unei profunde convingeri că la adevăr se poate ajunge doar urmând calea simulării și, deci, preferând strategia mascării, în condițiile în care singurătatea nu poate fi niciodată complet anulată, ci, eventual, doar temporar suspendată: „Nici un suflet nu e mai singur ca al meu”, scrie Pessoa într-un text datând din anul 1910.

Temele filosofice sau esoterice vor apărea și ele foarte de timpuriu în opera pessoană, pentru prima dată tot în textele englezești, autorul utilizând platonismul ca fundament al demonstrării viabilității adevăratei existențe umane de dinainte de căderea în lumea iluzorie a prezentului. Starea de veghe și visul sunt singurele care facilitează readucerea în actualitate a existenței trecute a unei existențe care nu resimte constrângerile vreunui timp sau ale vreunui spațiu anume, iar strategia aceasta va fi identică și în numeroase fragmente din *Cartea neliniștirii*, marcate și ele de un acut sentiment al pierderii identității. Nu este, deci, deloc inexplicabil că tocmai exilul și singurătatea vor domina lirica pessoană, autorul încercând mereu să sublinieze capacitatea viziunii poetice de a reconfigura nu doar o imagine extrem de pregnantă a unei posibile renașteri spirituale, ci și frumusețea absolută a unei existențe anterioare. Desigur, aici



trebuie căutată originea problemei centrale a poeziei lui Pessoa, și anume aceea a realității eului, câtă vreme poetul e convins că „suntem doar propriul vis despre noi înșine”. Lipsit de un centru unic, eul pare a rătăci prin timp și spațiu, permițându-i autorului să afirme: „Nu voi fi niciodată cel ce niciodată n-am fost...” În acest fel, sentimentul identității dispăre, asemenea unui miraj, exact în clipa în care se părea că va fi cucerit. Imaginea eului reflectată într-o simbolică oglindă e menită, desigur, să se schimbe mereu, iar reflectările heteronimelor persoane par a se multiplica la infinit tocmai pentru a da impresia (a crea iluzia?) totalității. Însă Pessoa e convins că acest întreg demers nu e, în fond, decât o altă iluzie, dovada fiind prezentă mai cu seamă în poemele atribuite lui Álvaro de Campos: „Încep să mă cunosc./ Eu nu exist./ Sunt intervalul dintre ceea ce doresc să fiu și ceea ce au făcut alții din mine./ Sau jumătatea acestui interval, căci mai există și viața...” Sau: „Eu însumi pe mine nu mă pricep când mă uit la mine./ O exagerată manie de a simți mă apasă./ Încât mă extrag uneori, când să ies din casă,/ Și din orice senzație îmi vine.”

Într-o însemnare a autorului, datând din anul 1915, publicată în *Paginile intime*, adunate după moartea sa, Pessoa accentuează imaginea oglinzilor (care, mai târziu, îl vor înspăimânta pe Borges!), privity, cel puțin teoretic, de ființa umană, ca unul dintre mijloacele cele mai simple de autocunoaștere: „Mă simt multiplu. Sunt asemenea unei camere cu nenumărate oglinzi fantastice care oferă reflectări false ale unei realități anterioare care nu se află în nici una dintre ele și care, totuși, se găsește în toate.” Iar în *Lisbon Revisited*, Álvaro de Campos va scrie: „S-a spart oglinda magică în care mă vedeam același./ Iar în fiecare ciob fatidic nu văd decât o bucată din mine.” Captiv al unui eu pe care nu-l poate nici identifica și nici exprima până la capăt, Pessoa găsește soluția salvatoare în construirea unei realități poetice paralele, menite, în mare măsură, și a umple golul creat între el și sine. În acest fel, poetul devine el însuși, împreună cu fiecare heteronim în parte, un actor menit de-a pururi să-și poarte masca, întrevăzând singura unitate posibilă tocmai în această

existență plurală, chiar dacă, uneori, măștile par a nu ascunde, în spatele lor, niciun (alt) chip real.

Imposibilitatea de a accede la o reală și indestructibilă unitate a fost considerată de unii critici punctul de plecare pentru experiența heteronimică în ansamblu, aceasta nefiind, însă, altceva decât căutarea înfrigurată a unei identități ce amenință mereu să se risipească în curgerea clipei. Departe de a fi un simplu exemplu de personalitate multiplă ori scindată, demersul susținut al lui Pessoa demonstrează capacitatea autorului de a configura un extrem de complicat – și de fascinant – joc a cărui miză este descoperirea profunde și inconfundabilei identități lirice. Eul se transformă, astfel, într-o elaborată ficțiune, iar poezia pessoană se dovedește a fi expresia unică a unei plăceri a punerii în scenă menite a exclude falsul și mistificarea, mijlocul utilizat fiind, printr-un adevărat procedeu al efectului dublei negații, tocmai mascarea. Masca devine, deci, pentru Pessoa, marea metaforă și expresie a unității, așa cum se vede în unele poeme ale lui Álvaro de Campos, cum ar fi *Oda maritimă*, sau în versurile lui Ricardo Reis. În cazul lui Reis, însă, situația se complică, deoarece avem de-a face, aici, și cu o inedită concepție referitoare la lume și viață, la raportul dintre realitate și iluzie, toate privite acum prin prisma unei atitudini stoice: „Numeroși alții trăiesc în noi./ De gândesc sau de simt, eu nu știu/ Cine e cel care gândește sau simte./ Eu sunt numai locul în care/ Se simte sau se gândește.// Am mai multe suflete decât unul./ Și sunt mai mulți decât eu însumi./ Cu toate astea exist/ Indiferent la toți. Și pe toți îi oblig/ Să tacă: de vorbit, vorbesc eu.”

\*

*„Nu vreau nici să mă cunosc, nici să-mi aduc aminte./  
Suntem prea mulți dacă privim în ceea ce suntem.” (Ricardo Reis)*

Cheia pentru a descoperi marele mister aflat în adâncurile ființei și a (re)dobândi, astfel, acea unitate ontologică indestructibilă este, în sistemul poetic și heteronimic creat de Fernando Pessoa, un proces complicat al inițierii. Unul dintre poemele sale se intitulează, deloc întâmplător, chiar *Inițiere*: „Nu, tu nu dormi sub chiparoși/ Nu-i cu puțință somnul pe-astă lume./ Trupul e numai umbra veșmintelor/ Și îți ascunde ființa profundă.” Poetul însuși, apropiat ca atitudine de creștinismul gnostic, nutrea dorința de a atinge nivelul de cunoaștere care să-i permită nu doar o revelație spirituală personală, ci să-l apropie de tărâmul acelui univers aflat dincolo și mai presus de granițele lumii fenomenale, așa cum e ea percepută de simțuri. Versurile scrise sub semnătură proprie sunt o dovadă în acest sens: „Se naște-un zeu, mor ații. N-a venit, n-a plecat/ Adevărul./ doar Eroarea-i modificată./ Pare-se că o nouă Eternitate ni s-ar fi dat./ Dar mult mai bună era aceea de altădată.” Iar pentru Ricardo Reis, Cristos este un zeu printre alți zei, chiar dacă, e drept, este cel care a adus ceva fundamental nou umanității: „Nu pe tine, Cristoase, te urăsc sau te prețuiesc/ Mai puțin decât pe alți zei care te-au precedat/ În memoria oamenilor./ Nu ești nici mai mult, nici mai puțin, ci numai alt zeu.” Sau, în alt poem: „Nu pe tine, Cristoase, te urăsc eu sau nu te doresc./ Cred în tine precum în alți zei ceva mai bătrâni./ Doar că pe tine nu te stimez nici mai mult, nici/ Mai puțin decât pe ei, ci doar ca pe unul mai tânăr.”

Ideea de pluralitate domină, de la un anumit punct încolo opera tuturor heteronimelor persoane, aceasta fiind, desigur, și o expresie a structurii psihologice a autorului însuși. Dar mai presus de toate, Pessoa a visat să reușească să perceapă realita-

tea ca pe un întreg și să integreze, deodată, în această viziune, toate manifestările exterioare ale umanității. Însă drumul de urmat nu este niciodată ușor, de unde vine și permanenta oscilare a expresiei poetice între speranța că această experiență spirituală va putea fi trăită până la capăt cu toate beneficiile ce decurg de aici și teama că la marile întrebări nu vor fi găsite niciodată răspunsurile adecvate. Surprinde, apoi, tendința heteronimelor de a-și nega, uneori, implicit, unul celuilalt capacitatea de înțelegere sau de a nu considera valabile de-a pururi adevărurile vreunui moment, fie el și privilegiat din punct de vedere spiritual. *Crăciun*, concisul text semnat de Pessoa însuși, este un exemplu edificator: „Oarbă, Știința scurmă/ degeaba-n pământ./ Nebună, Credința se amăgește cu al ei cult./ Un nou zeu este numai un nou cuvânt./ Nu cerceta și nu crede: totul este ocult.”

Această concepție plurală a (și asupra) realității, chiar și a realității divine, e prezentă mereu în opera pessoană, câtă vreme pentru autorul portughez esențial rămâne efortul de a străbate drumul până la capăt și de a urca, treaptă cu treaptă, scara reprezentată de diferitele forme și întrupări ale principiului divin, chiar dacă, uneori, efortul se poate dovedi zadarnic. Oricare ar fi, însă, rezultatul, acest demers va aduce cu sine o reală eliberare a sufletului, tocmai prin recunoașterea, dincolo și mai presus de orice îndoială, a pluralității lumii, a cărei expresie este chiar divinitatea. Din acest punct de vedere, sistemul heteronimic creat de Pessoa este și dovada cea mai adecvată a permanenței eului și a capacității de adaptare – de mascare – a acestuia, care, altfel, ar fi fost sortit să se risipească în fiecare dintre manifestările separate ale lumii fenomenale. Prin urmare, până și imaginea poetului va fi compusă din mai multe form(ul)e și manifestări ale unei foarte elaborate ficțiuni tinzând să ajungă la esența marii realități a ficțiunii însăși și sfârșind prin a se resemna a fi reflectarea unei alte ficțiuni care, însă, rămâne inaccesibilă din multe puncte de vedere.

Noua realitate devenită neesențială, atât a lumii exterioare, cât și a percepției pe care ființa umană o are asupra sa, determină modul în care se va construi însăși ideea de identitate, mai cu

seamă de identitate poetică, incapabilă să se întrupeze altfel și altundeva decât în visele omenеști: „Un poet e-un imaginator. El le-nchipuie pe toate cele/ Până-și face o închipuire/ Chiar și din reala lui durere.// Cei care se-upleacă să-l citească/ Simt ca pe-o durere conținută/ Nicidecum ambele lui dureri/ Ci doar pe a lor, dar nevăzută.” (*Autopsihografie*) Lipsa fundamentală de unitate a eului poate fi, deci, privită, și ca o expresie a pierderii definitive a unității originare, veritabilă Cădere și risipire în multiplicarea la infinit: „Se zice că mă prefac și că mint/ În tot ce scriu. Nu-i așa. Eu pur și simplu simt/ Cu imaginația./ Nu-mi folosesc inima./ Cele ce sunt trăite sau doar visate./ Ceea ce-mi lipsește sau prisosește./ Seamănă cu terasele etajate:/ Una peste alta și mereu peste./ Iar frumosul acesta e: peste.” (*Acesta*) Poetul și expresia vocii sale lirice devin, astfel, doar ecourile existenței altcuiva, a unui „Altul” a cărui esență nu poate fi niciodată cunoscută până la capăt. Soluția inițierii, așa cum fusese ea înțeleasă la un moment dat, nu mai este nici ea valabilă până la capăt: „Și vine noaptea, care e moarte./ Iar viața umbrei și eancetează.” Există, acum, doar mai multe forme ale unor inițieri la fel de posibile și / sau de îndreptățite, unii critici descoperind chiar conexiuni între lirica fiecărui heteronim persoan în parte și capacitatea de a ajunge la un prag superior de înțelegere a lumii și lucrurilor din jur.

Idea de totalitate implică unificarea principiului masculin cu cel feminin, iar conștiința este datoră să încerce să descopere acea unitate pierdută a timpului și spațiului primordiale, iar în acest fel să se apropie de plenitudinea mult visată. „Eu însuși sunt doar ce-am pierdut eu însumi”, scrie Pessoa, poezia apărând, astfel, drept cea mai potrivită soluție pentru împlinirea spirituală și pentru afirmarea unității eului. Experiența heteronimică apare, din acest punct de vedere, ca un adevărat complement al demersului de identificare a paradisiului pierdut al unei identități coerente și unitare. Prins uneori între propriile reflexe de creație și simțindu-se, alteori, prizonier al sistemului heteronimic pe care el însuși îl crease, Pessoa are impresia că eliberarea totală nu va fi niciodată posibilă: „Există dureri mai

grele decât durerile,/ Dureri ce nu dor, nici măcar în suflet,  
Deși sunt mai dureroase ca altele.”

Prin urmare, nu-i va mai rămâne altceva de făcut decât să se îndepărteze din ce în ce mai mult de lume, să ducă o viață monotonă și discretă, ascunzându-și melancolia profundă în spatele nenumăratelor măști cu ajutorul cărora a încercat să umple, cumva, golul pe care-l simțea chiar la nivelul eului său celui mai profund. Într-adevăr, singura sa adevărată biografie este opera pe care a lăsat-o în urmă, iar întreaga sa lirică e mărturia unei căutări spirituale neobosite, care a luat, în timp, forme diferite, bazându-se pe multiplele întrupări ale adevărurilor exterioare, doar cu scopul de a descoperi marele adevăr al Ființei și profunda unitate a acesteia. Căci, deși convins de tragismul condiției umane, Fernando Pessoa a încercat prin intermediul întregii sale opere să descopere Centrul prin recunoașterea pluralității lumii.

### **O patrie visată și o estetică ideală. Despre poetica lui Fernando Pessoa**

Pessoa se întoarce la Lisabona în 1905, după ani de zile petrecuți în Africa de Sud, unde tatăl său vitreg era consul al Portugaliei. Și, cu toate că-și începuse studiile la Durban, hotărăște să se stabilească în Portugalia, simțindu-se tot mai apropiat de idealurile țării sale și de efervescența atmosferei intelectuale a Capitalei în primii ani ai renașterii spirituale lusitane ce marchează începutul secolului XX. Această decizie e de importanță deosebită dacă avem în vedere preocuparea sa constantă pentru definirea rolului și locului poeziei – al artei în general – în ceea ce privește afirmarea plenară a unui spațiu cultural, marcând deopotrivă dorința de implicare activă a lui Pessoa în reconfigurarea unui nou sens al patriotismului într-o epocă stând sub semnul experimentelor estetice avangardiste: „Nimeni nu-și poate imagina entuziasmul meu patriotic, mai profund decât al tuturor celor pe care-i cunosc”\*, spunea el.

---

\* Fernando Pessoa, *Ultimatum și alte manifeste*. Traduceri și note de Dinu Flămând și Micaela Ghițescu, antologie și prefață de Dinu Flămând, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

Perioada petrecută departe de țara natală fusese percepută de tânărul poet ca o rupere temporară de propriile rădăcini, iar nevoia sa de acțiune nemijlocită, după întoarcerea acasă semnifică, la un anumit nivel, dorința lui de a contribui la eliberarea Portugaliei de amenințarea iminentă, cel puțin așa o înțelegea el, a căderii într-un total provincialism cultural – datorat doar în parte marginalității geografice a acestei lumi. Tendințele acestea se întrevăd atât în lirica pessoană, cât și în scrierile teoretice ale autorului. Însă punctele de criză nu lipsesc: sentimentul exilului și al înstrăinării (al îndepărtării) marchează extraordinarul poem *Lisbon Revisited*, datând din 1926, al cărui titlul este în engleză, deși textul ca atare e scris integral în portugheză: „Te revăd,/ Oraș al copilăriei mele înspăimântător pierdute.../ Oraș vesel și trist, vin din nou aici să visez.../ Eu? Dar mai sunt eu oare același care aici a trăit, aici s-a întors,/ Și aici a revenit/ Și aici din nou a început să se întoarcă?/ Sau suntem cu toții, toate Eurile care am fost sau am trăit aici,/ Un șir de mărgele-ființe înșirate pe-un fir-memorie,/ Un șir de vise despre mine visate de cineva din afara mea?// Te revăd,/ Cu o inimă mai îndepărtată, cu un suflet ceva mai puțin al meu.// Vă revăd încă o dată – Lisabonă și Tejo, și tot restul –/ Trecător inutil traversând și prin tine și prin mine,/ Străin și aici și oriunde.”

Dualitatea aceasta reflectă perfect tensiunile spirituale de care existența lui Pessoa nu a dus (și nu va duce) niciodată lipsă, iar contrastele din versurile citate subliniază, deopotrivă, legătura extraordinară dintre vocea poetică și orașul ce devine, prin metonimie, imagine a întregii Portugalii. Indirect, putem descifra aici și câteva dintre motivele analizate pe larg în eseurile sale, care prezintă decăderea lumii și atmosferei portugheze, descoperind și câteva cauze ale acestei stări: Portugalia nu mai este o „patrie” în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă o „națiune”, dar una insuficient coagulată la nivelul idealurilor, adică o identitate geografică pusă în umbră de propriile sale conținuturi culturale ce nu se află, din păcate, în acord cu spiritul vremii.

Încercând să rezolve această situație de inadecvare, Pessoa nici nu va mai face decât arareori deosebirea clară dintre condiția strict existențială a poetului și problemele Portugaliei, astfel încât eul poetic teoretizat de autor poate fi suprapus peste esența lusitană însăși. Relația dintre poet și patrie devine interiorizată profund și va fi resimțită la nivel ontologic și existențial – dovedă chiar faptul că cel mai singuratic și cel mai discret dintre heteronimii săi, Bernardo Soares, autorul *Cărții neliniștirii*, nu poate fi conceput altfel decât prin raportare la universul Lisabonei de care e definit și prin intermediul căruia există el însuși, singurătatea sa oglindind-o perfect pe cea a geografiei interioare a Lisabonei. Problema heteronimiei ce marchează opera și existența persoane devine, privită din această perspectivă, și încercarea de a trasa liniile esențiale ale unei identități culturale, nu doar a uneia personale ori strict artistice.

Imediat după reîntoarcere, Pessoa constată că se află într-o țară și în mijlocul unei națiuni divizate spiritual în urma acțiunilor republicanilor ce vor culmina în anul 1910, prin proclamarea Primei Republici, conduse de Teófilo Braga. Pornind de la această realitate, Pessoa vorbește explicit, în *O Interregno*, despre prăpastia dintre tradiționalismul lusitan și idealurile avangardiste presimțite de o parte a clasei intelectuale, de contradicțiile dintre vechea republică și noul imperiu care ar putea lua naștere. Anticiparea unui Sebastian republican pare a fi întruchipată, la un moment dat, de Sidónio Pais, președintele-rege comparat, parțial, cu un soi de Oliver Cromwell în variantă portugheză. Imaginea unei Portugalii sebastianice și sebastianiste, prefigurată de Pessoa încă în volumul *Mesaj (Mensagem)* reprezintă, după cum o parte a criticii literare a subliniat, opțiunea unui poet care a resimțit în mod acut nevoia de a-și asuma de unul singur rezolvarea problemelor identitare și spirituale ale unei întregi țări. Legendarul rege Dom Sebastião e echivalat cu Portugalia în ansamblu: „Odată cu Dom Sebastião a murit măreția Patriei. Dacă patria va redeveni mare, se va întoarce, *ipso facto*, Dom Sebastião, nu numai simbolic vorbind, ci chiar în realitate.” La rândul ei, Portugalia s-ar putea ridica la rangul de



mare imperiu prin intermediul puterii estetice a poeziei – una dintre sugestii fiind, după părerea unor exegeți, că această poezie este/ poate fi/ trebuie să fie a lui însuși. Republicanismul radical al tinereții lui Pessoa se va dezvolta, treptat, într-o lucidă evaluare a sistemului democratic portughez, accentuând individualismul, elitismul („o republică aristocratică”, își va dori el, afirmând, în *Patria portugheză*: „Criza centrală a naționalității portugheze provine din neputința sa de a forma elite. O națiune valorează cât elita ei.”) și naționalismul în sens sebastianist la nivel politic, cu scopul declarat de a diferenția noua structură statală astfel definită față de tendințele autoritare și de accentele prea-catolice ale epocii.

S-a afirmat adesea că gândirea politică a lui Pessoa ar fi contradictorie, însă faptul se datorează încercării scriitorului de a pune cumva în acord, fie și temporar, accentele republicane cu un soi de mesianism latent, după cum se vede din numeroase articole pe aceste teme pe care scriitorul le-a publicat în anii ‘20. Acum, ardoarea sa vizează să încurajeze renașterea spirituală a Portugaliei și s-o elibereze de numeroase „-isme” care i-au îngreunat evoluția de-a lungul timpului. Sebastianismul va reprezenta, de aceea, una dintre sursele constante de inspirație pentru Pessoa, nu doar în *Mesaj*, ci și în alte creații majore ale heteronimilor săi. Însă proclamându-se „un sebastianist rațional”, autorul va accentua tocmai importanța colectivă a acestui adevărat mit național portughez.

După cum João Gaspar Simões a demonstrat pe larg, Pessoa a insistat de-a lungul întregii vieți și activități literare asupra apartenenței sale spirituale la estetica promovată de revista avangardistă „Orpheu” (pe care o înființează în anul 1915, împreună cu prietenul său, Mário de Sá-Carneiro): „Scopul revistei «Orpheu» este de a crea o artă cosmopolită, în timp și spațiu”, scrie Pessoa. „Iată de ce adevărată artă modernă trebuie să fie deznaționalizată la maximum și să cumuleze în ea toate patriile lumii. Numai cu acest preț ea va deveni tipic modernă. Iar dintr-o asemenea fuziune realizată spontan, va lua naștere o artă-a-tuturor-artelor, o inspirație de o complexitate spontană...”

Ce e extrem de important aici este faptul că, dincolo de această identificare orgolioasă se găsește și dorința implicită a lui Fernando Pessoa de a fi recunoscut drept unul dintre reprezentanții de seamă ai modernismului european. Căci „Orpheu” e, în fond, imaginea globală sub care pot fi puse toate metodele avangardiste pe care le folosește Pessoa, atât în propria creație, cât și în privința creării identităților heteronimilor săi. Scriitorul a privit afilierea sa la „Orpheu” ca pe o adevărată declarație de artă poetică, iar intenția sa de a se situa, simbolic, alături de Camoes reprezintă nu atât o aspirație profetică și cu atât mai puțin una lipsită de fundament și sortită să rămână la nivelul simplei retorici, ci nevoia imperioasă de a atinge un nivel estetic suprem, pe care îl privea ca pe scopul însuși al tuturor demersurilor sale artistice și teoretice.

Opera lui Pessoa devine, astfel, după cum subliniază într-un excelent eseu António Lobo Antunes, locul unde „geniul poetic” (așa cum a fost acesta aproximat în teoriile renascentiste și în prima etapă a romantismului) ia forma unei superioare și originale sinteze reprezentând „un panteism transcendențial”. Estetica sa se dovedește, prin urmare, a fi cu adevărat „transnațională”, iar preocupările lui depășesc cu mult spațiul strict delimitat al culturii portugheze a primelor decenii ale secolului XX, Pessoa putând fi considerat unul dintre teoreticienii modernismului în sens larg. Căci, pe de o parte, el a încercat mereu să definească cât mai exact sensul unei tradiții naționale, accentuând nostalgia față de apusul prea timpuriu al Imperiului Portughez. Dar pe de alta, era conștient de curentul de idei ce marca Europa în acei ani, intuind importanța mișcărilor de avangardă și participând efectiv la înnoirea estetică a literaturii bătrânului continent. Raportarea sa la spiritul marelui modernism nu e justificată doar, așa cum au afirmat unii critici, de formația lui intelectuală și de legătura profundă cu literatura engleză – limba engleză e, de altfel, și cea pe care o folosește pentru o serie de creații poetice – ci mai cu seamă de capacitatea de a stabili punți de legătură între cultura lusitană și cea europeană în ansamblu. Oarecum paradoxal, Pessoa întruchipează și dihotomia

specific modernistă între atitudinea față de situația reală a spațiului cultural (dar și socio-politic!) portughez și nevoia de a menține vie speranța într-o nouă vârstă de aur, la care s-ar putea ajunge doar prin intermediul spiritului poeziei.

De altfel, în același mod simbolic, reprezentanții modernismului au manifestat tendința de a-și alege și de a-și defini singuri patria ideală: T.S. Eliot optează pentru o Mare Britanie anglicană, Pound visează la o republică italiană a literelor, iar Pessoa revine în Portugalia natală, de unde nu va mai pleca niciodată, decis să transforme, în felul său propriu, natura în cultură. E tocmai perioada în care Ezra Pound ajunge la statutul de mare maestru al modernismului, T.S. Eliot își definitivează esurile din *The Sacred Wood*, ambii manifestându-și preocuparea de a contribui la renașterea spirituală a patriei lor (nu numai interioare) și prin salvarea rădăcinilor culturale și a tradiției literare viabile din punct de vedere estetic. Pessoa nu procedează altfel, fiind vorba, în cazul său, de o reinventare specifică a sentimentului național prin recursul la sebastianism și prin impunerea unui etalon poetic suprem, reprezentat de lirica lui Luís de Camões.

Fernando Pessoa concepe literatura și ca pe un instrument de natură și importanță socială, în mod asemănător cu T.S. Eliot, și reafirmă nevoia redescoperirii rădăcinilor specific naționale ale tradiției, doar ele putând mijloci accesul la universalitate. În contextul acesta, personalitatea individuală a poetului trebuie „să se dizolve” pentru a ajunge la edificarea unei „opere artistice supra-individuale”, capabile să depășească granițele clare ale simplei personalități umane și ale spiritului creator singular, pentru a readuce în actualitate forța tradiției. Pound și Eliot împărtășeau viziunea unei eternități a timpului, accentuând imaginea, fiecare în felul său, pentru a putea include prezentul și trecutul într-un proiect de anvergură. Concepția lui Pessoa referitoare la Camões (implicit acel „Supra-Camões” despre care a vorbit adesea) ține de un impuls asemănător. Și chiar dacă textele teoretice ale lui Pessoa nu se structurează într-un sistem la fel de coerent ca al lui Eliot, de pildă, nu i se poate nega scriito-

rului portughez viziunea unitară și cu atât mai puțin încercarea de a stabili o relație de un tip aparte între nivelul politic și cel poetic. *Mensagem* și mesianismul pessoan nu reprezintă, deci, doar o expresie a unui anacronism estetic, ci declarația hotărâtă de a însuma idei estetice și politice, cu scopul afirmării deschise a rolului civilizator și salvator al poeziei.

Regândirea și rescrierea întregii tradiții literare occidentale caracterizează opera lui Pessoa, căci „drama em gente” despre care s-a discutat de atâtea ori e, în egală măsură, nu simplu scenariu al existenței heteronimice, ci și dramă a formelor literare consacrate care trebuie mereu reevaluate. Scriitorul se considera, de altfel, în primul rând „dramaturg” și-și prețuia talentul teatral mai presus de toate, fiind capabil să trateze în sens dramatic toate genurile literare și să adapteze orice specie necesităților „reprezentațiilor” sale. De altfel, chiar în *Cartea neliniștirii*, găsim o serie de considerații în acest sens: „Sensibilitatea lui Mallarmé în stilul lui Vieira. Să visezi asemenea lui Verlaine în trupul lui Horațiu, să fii Homer sub lumina lunii. [...] să poți gândi cu emoțiile și să poți simți cu mintea.”

S-a spus adesea că prin unele dintre piesele sale de teatru, poate mai puțin cunoscute printre cititorii contemporani, Pessoa ar fi negat chiar principiile aristotelice ale dramei, înlocuind acțiunea cu intervențiile pur verbale (uneori doar formale) ale personajelor și anulând teatralitatea și dramatismul. Numai că, în acest fel, Pessoa intenționează tocmai să pună bazele esteticii sale moderniste, descoperindu-și propriii precursori și punctele de sprijin teoretice de natură să-i susțină opțiunile. Stau mărturie pentru acest demers textele teoretice, mai cu seamă *Schiță pentru o estetică non-aristotelică* (semnată de Álvaro de Campos și scrisă pe un ton clar de manifest estetic). Dacă scopul artei în sensul aristotelic al termenului era frumosul, cel al „artei non-aristotelice” se bazează pe ideea de „forță, de energie”, înțelesă ca energie vitală, poate și sub imperiul ideilor expuse de Henri Bergson și de teoria sa asupra cunoscutului „élan vital”: „Toată arta pornește din sensibilitate și pe ea se întemeiază cu adevărat. Dar în vreme ce artistul aristotelic își subordonează

sensibilitatea inteligenței, pentru a face chiar din această sensibilitate ceva uman și universal, sau cu intenția de a o face accesibilă și agreabilă tuturor, deci pentru a putea să-i seducă pe alții, artistul non-aristotelic subordonează totul sensibilității sale, el convertește totul în substanță sensibilă, pentru ca astfel, punând semn de egalitate între sensibilitatea abstractă și inteligența emițătoare, ca voință, să devină el însuși o flacără emițătoare, abstractă și sensibilă, capabilă să-i forțeze pe ceilalți să simtă ceea ce el simte.” Eseul acesta al lui Campos / Pessoa se pronunță împotriva artei create strict sub imperiul inteligenței pure și o preferă pe aceea creată prin intermediul simțurilor, care reprezintă „viața însăși a artei” și esența acesteia. În noua artă non-aristotelică, elementele exterioare trebuie interiorizate, iar opera trebuie recunoscută în funcție de „intensitatea” sa. Esențială e, aici, raportarea la cultura greacă antică, Pessoa subliniind că grecii au reușit să-și exprime sensibilitatea cu o asemenea forță (violență chiar), încât lumea occidentală încă nu se poate smulge de sub această influență. Dar nu putem uita – din nou – nici orgoliul creator (demiurgic!) al lui Fernando Pessoa, care, spre finalul textului, exprimându-se de-a dreptul aforistic, amintește cele trei mari exemple ale literaturii non-aristotelice din toate timpurile: în primul rând, poemele lui Walt Whitman, în al doilea rând, „poemele maestrului meu Caeiro”, iar în al treilea rând „cele două ode (*Odă Triumfală* și *Odă Maritimă*) pe care le-am publicat în «Orpheu». Nu mă întreb dacă e vorba de lipsă de modestie. Afirm că este adevărul.”

Fragmentarismul, despre care s-a discutat atât de mult în legătură cu opera lui Fernando Pessoa, nu trebuie privit ca semn al incapacității autorului de a-și definitiva proiectele estetice. Departe de a fi așa ceva, estetica fragmentului este, pentru poetul portughez, modalitatea privilegiată de descoperire a adevăratelor rădăcini spirituale – nu prin totalizare, ci privind orice ansamblu separat, pe bucăți, dar nu fără o viziune integratoare. E felul lui Pessoa de a păstra mereu deschisă fereastra creației pentru noile idei care ar putea apărea și care ar putea fi descurtate de o eventuală închidere a sensului – și a textului.

Desigur, fragmentarea își găsește expresia și în experiența heteronimică, numai că această multiplicare a eului poetic are darul de a contribui în mod decisiv – chiar dacă mediat și chiar dacă post factum! – la elaborarea unei estetici cu adevărat cuprinzătoare a modernismului european. Ungaretti afirma că „fragmentul e un segment având un abis deasupra și unul, dedesubt”, numai că, din punctul de vedere al lui Fernando Pessoa, această modalitate artistică e în primul rând semnul revelației existenței unei modalități estetice capabile să depășească toate condiționările de până atunci. E felul său propriu de a aspira la acel „infini” spre care, în aceiași ani, mulți dintre teoreticienii sau reprezentanții avangardei europene se vor îndrepta. Maniera artistică a lui Pessoa e oarecum bergsoniană, dar și apropiată de cea specificul futurist: „Toate scrierile mele sunt neterminate”, va sublinia el.

Pornind de la esența multiplicării heteronimice, Eduardo Lourenço vorbea despre „aventura ontologică negativă a lui Pessoa”, câtă vreme scriitorul analiza, în primul număr al revistei „Orpheu” (1915), „seriozitatea metafizică” a idealului de a crea noi și noi heteronimi pentru a-și înlocui, dar și pentru a-și exprima în mod mai adecvat, propriul eu – idei afirmate, chiar dacă în alți termeni, și de Bernardo Soares, în *Cartea neliniștirii*: „Trăim cu toții ca și cum am fi îndepărtați și necunoscuți. Deghizați, suferim neștiuți de nimeni.” Fernando Pessoa a impus, prin scrisul său, modelul creator al unor euri multiple, fapt care a fost de natură să elibereze în mai mult decât un singur sens literatura și psihologia europeană a secolului XX și să deschidă calea pentru umplerea oricărui gol prin proliferarea identităților ficționale, a unor opere aparținând heteronimilor săi – care au devenit, fiecare în parte, autori nutriți – și nutrindu-se din – propria sa imaginație. Pretenția oarecum formală a scriitorului era că acești heteronimi, iar nu Pessoa, au scris unele dintre cele mai importante texte poetice ori teoretice ale mișcării moderniste europene... În plus, autorul insistă adesea asupra sincerității literaturii produse de această unică experiență heteronimică: „Această literatură [a lui Caeiro, Reis, Campos] e simțită în per-

soana altuia; e scrisă dramatic, dar e sinceră (în sensul grav pe care-l dau eu acestui cuvânt), așa cum sincer este ceea ce spune Regele Lear, care nu este Shakespeare, ci doar o creație a lui. Numesc nesincere lucrurile făcute să uluiască și, de asemenea, lucrurile care nu conțin o fundamentală idee metafizică, adică cele prin care nu străbate, nici cât o adiere de vânt, nici o noțiune din gravitatea și misterul Vieții.”

Dincolo, însă, de toate aceste declarații, țelul scriitorului portughez era mult mai profund: el își dorea să evidențieze tocmai faptul că operele atribuite acestor heteronimi sunt complet independente și autonome din punct de vedere estetic de intenția inițială a oricărui autor real, aflat, în mod inevitabil, în conflict cu propria sa expresie poetică ori teoretică. Nimic altceva decât anticiparea concepției lui T.S. Eliot care, în paranteză fie spus, va elabora celebra sa teorie despre „corelativul obiectiv” abia în anul 1920. Prin urmare, Pessoa va insista că heteronimii nu-l fac doar „un autor plural”, ci îl transformă într-o întregă literatură, confirmându-se, prin acest uluitor proiect creator, căile ascunse (oculte chiar) ale realității și, deopotrivă, ale realității creației. Istoria literaturii se transformă, astfel, din perspectiva deschisă de existența scripturală a heteronimilor pessoani, într-o extraordinară formă a sintezei moderniste, într-o uimitoare experiență identitară, menită să confirme caracterul eterogen al modernității însăși.

În critica portugheză s-a discutat mult despre tipurile de fragmentare identificabile în opera lui Pessoa, cea dintâi fiind definită în conformitate cu sensul dat acestui termen de către Schlegel (fragmentul privit ca formă literară înzestrată cu semnificație), cea de-a doua – ca secvență a unei totalități dificil de atins, de exemplu, *Cartea neliniștirii*, iar în cazul celei de-a treia accepțiuni, sensul fiind mai accentuat filosofic, după cum demonstrează ideile expuse de Alberto Caeiro. Interesant este însă că, privite în ansamblu, aceste modalități de a concepe fragmentul și tehnica fragmentării la nivel literar reprezintă o continuare (desigur, la un alt nivel, dar tot o continuare!) a unora dintre ideile estetice ale marelui romantism. În opinia roman-

ticilor, fragmentul era o parte independentă ori autosuficientă, însă ea trebuia privită întotdeauna ca expresie specifică a unui „absolut” pentru care, în termenii lui Pessoa, „infinitul” ar fi corelativul (obiectiv, desigur!) cel mai potrivit. De altfel, și preferința lui Pessoa pentru aforisme și maxime a fost raportată tot la aceeași sursă de inspirație, dar și înțeleasă ca replică la unele dintre atitudinile tipice ale reprezentanților modernismului anglo-american, mișcare care, se știe, a folosit din plin tehnica fragmentului.

Din această perspectivă, chiar *Mesajul* lui Pessoa trebuie înțeles ca fiind definitivat și complet ca text poetic, în același sens în care *Ulise*, de James Joyce, este un text complet și definitiv: părțile, fiecare din ele, există doar pentru a oferi cititorului viziunea întregului. *Mesajul*, așadar, nu însumează doar convingerile estetice ale lui Pessoa, ci mai cu seamă intențiile sale poetico-programatice, care își găsesc expresia deplină – și în acest sens completă – în legătura atât de prețuită de scriitor a liricii cu elenismul și cu civilizația greacă în ansamblu.

Luciana Stegagno Picchio vorbea despre „labirintul de absețe” creat de Pessoa, câtă vreme fascinația scriitorului pentru ocultism îl va determina să presupună chiar că ar fi capabil, în anumite circumstanțe, să trăiască cu adevărat viața unor personaje / persoane (imaginare) din alte epoci. Odată cu Pessoa, idealul romantic al originalității și al paternității clare asupra operei artistice ajunge la inevitabilul sfârșit, fiind substituit prin accentul pus pe fragmentare și prin jocul elaborat cu formele literare consacrate. Libertatea de a eluda condiționările eului e, astfel, consacrată, Pessoa situându-se, din acest punct de vedere, alături de marii artiști preocupați de aceleași aspecte, de la experiența cubistă a lui Picasso din *Domnișoarele din Avignon*, la muzica atonală a lui Schoenberg, sau la ritmurile și procedeele imagiste ale lui Pound, din *Cantos*. În plus, Pessoa teoretizează orientările estetice ale „intersecționismului” și „senzaționismului”, câștigându-și un loc de frunte în cadrul avangardei europene și ducând la perfecțiune și tehnicile moderniste, mai ales prin creația poetică a lui Alvaro de Campos – în special prin *Oda*



*Triumfală și Oda Maritimă*. De aici, desigur, și orgoliul lui Pessoa, cel care a refuzat să adere la vreo altă mișcare ori școală estetică în afara celor conduse și explicate publicului chiar de el. Rezultatul va fi, în planul strict al creației, că întregul canon occidental va (putea) fi, în acest fel, reconfigurat. După experiența persoană, poemul este, deopotrivă, mai mult decât e scris pe hârtie, dar și mai puțin. Mai mult, pentru că e opera nu doar a heteronimului care, formal, îl semnează, ci și opera latentă a tuturor celorlalți, trebuind citit ca parte a unei întregi literaturi ori tradiții literare. Și este mai puțin, pentru că se situează, ca fapt artistic, pe o poziție ambiguă în ceea ce privește autenticitatea în artă, dar și în viață – căci, oricum am lua-o, autorul de acest fel e, totuși, creat (imaginat) el însuși de un alt autor...

Fascinația lui Pessoa pentru cultura greacă antică a fost citită adesea prin prisma atitudinii sale filosofice: „Am fost un poet însuflețit de filosofie, nu un filosof cu înzestrări poetice.” De aici derivă și „păgânismul” pe care îl teoretizează scriitorul, fie sub nume propriu, fie prin intervențiile heteronimilor săi, mai cu seamă ale lui Alberto Caeiro și Ricardo Reis. Într-un fel, eleonismul persoană este cristalizarea supremă a posibilității impunerii, în epoca modernă, a unei doctrine păgâne. Va rezulta o adevărată „religie a poeziei” ce trebuie pusă în legătură atât cu sebastianismul lui Pessoa, cât și cu tendințele clasiciste ale acestuia, câtă vreme termenul însuși de „religie” are, pentru scriitor, sensul de formă spirituală supremă vizând aspirația spre unitate cu universul. Sebastianismul („mișcare religioasă construită în jurul unei figuri naționale legendare”, după cuvintele lui Pessoa însuși), primește la rândul său accepțiuni religioase-păgâne, apărând ca o nouă formulă spirituală în stare să elibereze întreaga cultură a Portugaliei de prea lunga și prea greaua povară a catolicismului. Așadar, nu vom avea de-a face, în gândirea lui Pessoa, cu o sinteză a creștinismului cu păgânismul, așa cum se întâmpla în unele luări de poziție ale contemporanilor săi Teixeira de Pascoaes sau Guerra Junqueiro, ci cu o îndepărtare simplă și directă – dar definitivă – de creștinism, în vederea reînvierii vechiului spirit păgân: „Zei nu au murit moartă e doar

percepția noastră despre zei. Zeii n-au plecat numai noi am încetat să-i mai vedem. Sau poate am închis ochii, sau poate că e ceață, ceva care s-a așezat între ei și noi. Dar ei continuă să fie acolo și să trăiască așa cum au trăit dintotdeauna, în aceeași perfecțiune și seninătate. [...] Păgânismul grecilor este cel mai înalt nivel al evoluției umane, echilibrul spre care trebuie să tindă orice evoluție umană și spre care tinde numai evoluția cu adevărat umană.” Iar clasicismul va apărea, prin urmare, ca modalitate preferată de a conecta literatura portugheză la ritmurile modernității, dar și de a o menține în aria de influență a unui nou tip de misticism.

Autocaracterizarea de „nou tip de păgânism” („noi nu suntem nici niște neopăgâni, nici niște păgâni noi. Păgânismul este acea religie care se naște din glie, care se ivește direct din natură – din faptul că i se atribuie fiecărui obiect adevărata sa realitate”) e definitorie nu doar din punctul de vedere al vreunei ideologii, ci și pentru a înțelege interesul lui Pessoa în ceea ce privește structura liricii începutului de secol XX, dar și dorința sa de a se afirma drept unul dintre reprezentanții acesteia. Sebastianismul și clasicismul despre care a vorbit adesea scriitorul răspund, în felul lor, convingerii moderniste cu privire la rolul poetului de exponent al lirismului fundamental, în vreme ce poezia ar trebui înțeleasă drept punct de întâlnire între trecut și prezent, modernitate și clasicism.

Experiența apropierii lui Pessoa de gruparea „Orpheu” dezvăluie conceperea poeziei drept cel mai înalt ideal uman – și umanist. Căci, după cum sublinia criticul Eduardo Lourenço, generația „Orpheu” nu s-a limitat „la evidențierea caracterului mitic al spiritului divin al poeziei, ci a avut chiar îndrăzneala de a proclama poezia însăși ca reprezentare divină.” Tendința mitică (mitizantă) și clasicismul devin, în acest fel, elementul formal, respectiv ideal, pentru întemeierea unei noi linii a tradiției poetice sau, altfel spus, a consacării poeziei moderne ca structură estetică autonomă. Acesta e sensul în care elenismul îi va apărea lui Pessoa ca singurul mijloc de a asigura situarea Portugaliei în acel mult visat „centru” al unei Europei care să nu mai

fie împărțită în puține puncte privilegiate și numeroase regiuni marginal-periferice, după cum se sugerează în *Mesaj*: „Fixează cu privirea ei fatală/ De sfinx, Apusul – un trecut de mâine./ Chipul privind e țara Portugală.” (*Câmpul castelelor*) Sau: „Un mit este nimicul implicat/ În totul. Soare mut și luminos,/ El însuși mit pe cer împurpurat –/ Răpusul trup al lui Cristos,/ Viu și despuiat.” (*Ulise*).

„Universalismul negativ” despre care s-a discutat în cazul lui Pessoa, punerea existenței sub semnul întrebării pentru a mijloci un alt fel de percepție, stabilirea unui ritm oscilant sau repetitiv, ca și oscilarea între imaginea ocultă a autorului unei întregi literaturi dramatizate și insuficiența fiecăreia dintre creațiile heteronimice ce se dovedesc, finalmente, incapabile să exprime întregul altfel decât prin parte, fac din Pessoa un logician îndrăgostit de paradoxuri și mereu gata să pună la încercare limitele imaginației. „Totul e altceva în această lume unde totul este senzație”, va scrie Álvaro de Campos, subliniind că doar imaginația poate compensa deficiențele senzației de a percepe sau de a descrie corect realitatea.

În jurul anului 1924, după ce se prezentase drept „romantic”, „symbolist”, „paulist”, „intersecționist”, „senzaționist” sau „futurist”, Pessoa va încerca să se definească drept „un spirit clasic”. În mod semnificativ, o altă publicație literară devine tribuna de unde autorul își afirmă convingerile, „Athena”, cea de care scriitorul se apropie după perioada marcată de gruparea din jurul revistei „Orpheu”.

Numai că atât „Orpheu”, cât și „Athena” au o linie programatică asemănătoare, și anume nevoia de a defini mitul ca poezie și, astfel, de a afirma în fața contemporaneității adevărul acelui „nimic care e totul.” Deosebiri de nuanță există, căci, dacă „Orpheu” celebra magia și sinuozitatea universului poetic și a cuvântului care trebuia să urmeze muzicalitatea unor semnificații mereu multiple, „Athena” accentuează ideea artei ca senzație. Sigur, încă „Orpheu” înțelegea senzația ca pe o modalitate de a recepta prin simțuri lumea și lucrurile universului exterior: „Nimic nu există, nu există nici o realitate, în afara senzațiilor.

Ideile sunt senzații, senzațiile sunt lucruri ce nu se află în spațiu, iar uneori nu se află nici în timp. Logica, adică locul ideilor, este un spațiu de o altă natură. [...] A simți înseamnă a crea. A simți înseamnă a gândi fără idei, iată de ce a simți înseamnă a înțelege, dat fiind faptul că Universul nu are idei.” Numai că „Athena” va da un nou sens tuturor acestor principii și convingeri, considerate de autor oarecum insuficient teoretizate până atunci. Interesant e că în cel de-al doilea număr al revistei „Orpheu”, apărut tot în anul 1915, sunt publicate *Oda Maritimă* a lui Álvaro de Campos, precum și poemele din ciclul *Ploaie oblică*, semnat de Pessoa însuși, definit de autor drept „poeme intersecționiste”. Revista tinde să devină chiar ea scena pe care se desfășoară spectacolul heteronimiei pessoane, confirmând aserțiunea autorului care spunea: „Pentru a crea, m-am distrus pe mine însumi. [...] Sunt scena goală unde diferiți actori își interpretează rolurile.” Creația lui Pessoa devine, deci, scena heteronimilor, impunându-se, astfel, în literatura europeană, un extraordinar exemplu de artă a iluziei, desprinsă, parcă, din tradiția anterioară a teatrului simbolist, a estetismului victorian și a structurii compozite din *commedia dell'arte*. Pessoa își manevrează diferitele identități asemenea unui maestru al jocului decis să nege orice coerență a eului său profund și de a opune, la nesfârșit, realitatea, iluziei. E o expresie remarcabilă a „subiectivității negative” a liricii moderne, din care eul dispare pentru a face loc tot mai multor euri, la fel de îndreptățite să-și interpreteze rolurile.

Simbolica întoarcere la clasicism a lui Pessoa a fost adesea interpretată drept unica – din punctul său de vedere – modalitate de a exprima esența modernismului, fapt care îl apropie pe scriitorul portughez de unele dintre ideile exprimate de T.S. Eliot cu privire la importanța tradiției literare și a poeziei metafizice. Nu trebuie să uităm, în acest sens, extraordinara intuiție pe care o are Pessoa reevaluând tocmai poezia secolului al XVII-lea, așa cum se vede din prea puțin cunoscutul volum 35 *Sonnets*. Iar admirația lui Pessoa pentru Shakespeare nu se limitează la influența celui din urmă asupra scriiturii dramatizate pessoane, ci și la arta sonetului, așa

cum a practicat-o el. Iar dacă Eliot considera că poezia metafizică nu e deloc limitată ca viziune și că depășește cu mult veacul în care a fost scrisă, reprezentând chiar un model pentru estetica fragmentului ce va anima, după trei veacuri, ideologia modernismului, Pessoa afirmă, prefigurând multe dintre ideile care vor face școală după Hugo Friedrich, că sarcina poeziei moderne este de a extinde, complica și intelectualiza sensibilitatea unui nou secol, de a deveni o expresie a tuturor forțelor universului, a existenței pure și a intelectului deopotrivă. Nu e, deci, deloc întâmplătoare identificarea spiritelor precursore în trecut, fie acestea reprezentate de poeții metafizici englezi, în cazul lui Eliot, ori de clasicismul antichității grecești, pentru Pessoa.

Fernando Pessoa rămâne împărțit nu doar între heteronimii săi, ci și între realitate, ficțiune și tendința de descoperire a unui idealism fundamental. Iar în elenismul antic el găsește două caracteristici definitorii pentru spiritualitatea modernă pe care, de fapt, tocmai de aceea se poate afirma că o prefigurează: pe de o parte, „intelectualizarea sentimentului”, iar pe de altă parte, conceperea sensibilității ca „nouă religie păgână a artei”. Idei care au părut, cel puțin unora și cel puțin în Portugalia, inacceptabile pe atunci, ori eretic de noi, cei care au emis aceste caracterizări pierzând, însă, din vedere că vechiul ideal estetic european, definit chiar de către Walter Pater, implica, deși folosind alți termeni, aceleași realități.

Formula creatoare și experiența teoretică a lui Pessoa au definit, înainte ca aceasta să fie pe deplin cunoscută și impusă, apoi, în Europa, prin eseurile lui T.S. Eliot, funcționarea unei adevărate metode moderniste, adică arta de a da un nou sens tradiției literare a veacurilor trecute și, de asemenea, de a susține o concepție mitică mergând pe urmele poeților și gânditorilor romantici ai veacului al XIX-lea, fără a uita nici o clipă să afirme importanța mitului, înțeles ca deschizător de drumuri pe calea spre adevărul mării arte.

## **Carlos Drummond de Andrade. Sentimentul lumii și vocația poeziei**

„*Versul meu este consolarea mea.*”  
(Carlos Drummond de Andrade, *Explicație*)

De-a lungul unei cariere literare care a cuprins mai bine de șase decenii, Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) a publicat numeroase volume de poezie și proză, reușind performanța mai puțin întâlnită în epoca noastră de a se adresa atât cunoscătorilor și analiștilor fenomenului liric, cât și publicului cititor obișnuit, fiind considerat pe bună dreptate unul dintre cei mai importanți poeți brazilieni ai secolului XX și comparat adesea cu marii creatori de poezie ai continentului latino-american, de la César Vallejo la Pablo Neruda sau Octavio Paz, dar și cu Luis de Camões ori Fernando Pessoa, în a căror descendență se situează, de altfel, cu un măsurat orgoliu, el însuși.

În anii formării intelectuale și în perioada începuturilor literare ale lui Drummond de Andrade, poezia braziliană era marcată de modernism, orientare estetică ce încerca să elibereze lirica de constrângerile formale ale parnasianismului, dar și de muzicalitatea (amenințând mereu să cadă în simplul clișeu) a simbolismului importat din Europa. Acum (în linii mari între anii 1920 și 1930), diferiți poeți tratează o serie de teme legate de identitatea culturii braziliene, de nevoia afirmării individualității latino-americane – ele fiind reflectate și în tendința de revitalizare a mesajului poetic prin intermediul unor tehnici influențate de estetica avangardei și, de asemenea, de tradițiile specifice acestei atât de aparte lumi – și atât de puțin cunoscute, în realitate, pe atunci, dincolo de câteva nerelevante accente de culoare locală sau de o serie de expresii ale unui exotism lipsit de substanță. În acest context, creația lui Carlos Drummond de

Andrade s-a impus cu repeziciune, autorul știind cum să utilizeze modele noi și să cristalizeze modernismul brazilian într-o formulă lirică nu doar consistentă și viabilă din punct de vedere artistic, ci și capabilă să se adreseze direct marelui public.

Creația sa, întinsă și complexă, are o serie de caracteristici care o individualizează în cadrul poeziei latino-americane a epocii, simptomatic fiind, de pildă, că în anul 1962, când Drummond de Andrade\* a alcătuit o antologie a poeziei sale de până atunci, în loc să organizeze materialul din punct de vedere cronologic, așa cum se obișnuia, el a preferat să selecteze poeme din fiecare volum pe care îl publicase până atunci, integrând apoi textele în nouă secțiuni tematice. Decizia aceasta reprezintă prin ea însăși o excelentă autocaracterizare și reflectă perfect concepția autorului, pentru el determinantă nemaifiind, așadar, axa diacronică și simpla cronologie, ci ceea ce el numește „punctele de plecare” sau „materialele” pornind de la care se dezvoltă câteva preocupări esențiale care marchează întreaga sa operă: aspecte ale existenței individuale, patria, familia, prietenii, problemele sociale, dragostea, poezia însăși. Totul devine, prin urmare, viziune integratoare, încercare de aducere alături a marilor teme ale existenței umane, lirica lui Drummond de Andrade dovedindu-se, astfel, a fi un adevărat cosmos, guvernat de o imaginație și de o capacitate expresivă pe măsură. Fără îndoială, însă, că, așa cum recunoaște poetul însuși, aceste secțiuni tematice se suprapun și se împletesc, dar organizarea aceasta e preferabilă, consideră el, uneia cronologice, mult prea rigide și prea exterioare pentru a (mai) corespunde scopurilor poeziei și adevărilor unei astfel de arte inefabile. Este subliniată, în acest fel, constanța stilistică a scrierilor sale, precum și preocupările care, odată enunțate, în anii apariției primelor sale volume de versuri, vor continua să-l obsedeze pe poet. Iar dacă în anii '30 lirica sa era marcată de caracterul de-a dreptul anti-

---

\* Carlos Drummond de Andrade, *Mașina lumii și alte poeme*. Traducere, prefață, tabel cronologic și note de Dinu Flămând, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

informativ al modernismului brazilian, fapt ce determina un ton direct și adesea colocvial al poemului sau accente sarcastice, în volumele ulterioare Drummond de Andrade lărgeste perspectiva și are în vedere situarea ființei umane într-un univers pe care aceasta nu reușește întotdeauna să-l înțeleagă, de unde rezultă, firesc, crizele existențiale profunde, pe care le va putea depăși sau, dacă nu, măcar exprima până la capăt în lirica deplinei maturități, care stă sub semnul unei anumite rigidități formale și a unei accentuate preocupări filosofice.

De fapt, evoluția creației sale din anii '30 și până la mijlocul anilor '50 întruchipează un complex proces de decantare a sensurilor și de lărgire a orizonturilor – chiar dacă temele rămân, în linii mari, aceleași, expuse în volume precum *Câteva poezii* (1930), *Mlaștină a sufletelor* (1934), *Sentimentul lumii* (1940) sau *Clară enigmă* (1951). Dar abilitatea poetului de a le exprima crește progresiv, poezia devine, în ciuda aparentei sale accesibilități, și mesaj încifrat, metaforele sunt tot mai elaborate, iar perspectiva lirică tinde să evalueze chiar limitele eului și raporturile complicate ale acestuia cu lumea exterioară. De asemenea, dacă vocea lirică din primele volume e timidă, deși adesea ironică, deplina maturitate dezvăluie un ton meditativ, care nu ascunde întru totul încheștarea și lupta pentru a găsi de fiecare dată acel cuvânt care să poată exprima tot adevărul.

Exponent de seamă al unei structuri a liricii care poate fi numită în cel mai deplin sens al cuvântului modernă, Carlos Drummond de Andrade știe cum să se folosească de aproape orice pentru a crea mare poezie. O însemnată parte a liricii sale se inspiră din mici întâmplări cotidiene și, chiar dacă includerea în text a unor elemente aparent banale poate părea simplă anecdotă situată sub semnul colocvialismului, sensurile sunt, de fiecare dată, mult mai profunde, dezvăluind o artă pusă în acord cu o tehnică perfectă, dar și cu o modalitate ludică de structurare a mesajului, astfel încât, cel puțin la prima vedere ori cel puțin la un anumit nivel al interpretării, totul să fie perfect inteligibil. Numai că, în fiecare poem, concretul conduce la abstract, zâmbetul inițial devine meditație asupra problemelor esențiale ale



existenței sau ale poeziei însăși, iar fiecare situație particulară ne îndreaptă spre sensurile universale. Lirica sa devine una a descoperirii, fie că e vorba despre implicațiile unui trecut mitic întrevăzut printre elementele lumii contemporane moderne, fie despre valorile profunde ascunse dedesubtul vitezei ce domină lumea de azi. Dar extraordinara artă a lui Drummond de Andrade constă și în aceea că poetul nu-și prezintă revelațiile cu acea înălțime a tonului și a atitudinii ce caracterizau în mare măsură discursul liric al secolului XX. Autorul acesta nu încearcă niciodată să convingă cititorul că el este cel care a descoperit marile adevăruri ale existenței și nici (cu atât mai puțin!) să prezinte aceste adevăruri ca fiind absolute. Brazilianul știe să-și tempereze tonul și atitudinea și să plaseze multe dintre textele sale sub semnul unui relativism excelent dozat și al unui scepticism de substanță, care nu se risipește, însă, niciodată în cinism sau nihilism. Dar astfel el convinge cititorul – și pe cel specializat, și pe cel obișnuit, devenind popular fără să fie facil ori licențios, și reușind să răspundă exigențelor criticilor fără să fie ermetic ori obscur.

Universul liric al lui Andrade este populat cu speculații metafizice ascunse cu grijă sub aparența celor mai obișnuite elemente, semn definitiv al convingerii autorului că adevăratele divinități, dacă mai există în zilele noastre, se găsesc doar în actele fundamentale ale experienței sau chiar ale vieții omenești de fiecare zi. În toate volumele sale de versuri va domina, deci, o veritabilă dialectică a scrutării de sine, exprimată de fiecare dată prin intermediul poemului introspectiv și al asumării unor roluri sociale de către poetul care își părăsește tot mai frecvent turnul de fildeș pentru a învăța cum să trăiască cu adevărat. Eul poetic se dezvăluie, de aceea, a fi uneori înspăimântat de cuceririle tehnicii, înțeleasă drept caracteristică a unui univers exterior ostil. Poetul încearcă să înțeleagă enigma tuturor dilemelor nerезolvate și a tuturor întrebărilor lăsate încă deschise și să dea, în acest fel, sens existenței, să îmbogățească relațiile interumane sau pe cele de familie, punând mereu totul în termeni generali, în fiecare manifestare a individului putând fi citită, deci, una a

întregii umanități. Confesiunea, când amenință să devină prea personală, este blocată subtil prin ironie sau autoparodie, însă crizele contemporaneității nu apar, chiar tratate în acest fel, mai puțin convingătoare decât acelea exprimate de lirica lui T.S. Eliot sau Fernando Pessoa. De fapt, Eliot însuși afirma că marii poeți, scriind de fiecare dată despre ei înșiși, vorbesc despre epoca în care trăiesc, privită în ansamblu; unul dintre elementele cele mai caracteristice ale operei lui Drummond de Andrade este tocmai acela că, nutrindu-se din fapte aparent neînsemnate și din evidențierea cotidianului, poezia sa dobândește valoare general umană și semnificații universale.

Un alt aspect important este preocuparea explicită a autorului pentru cuvântul poetic și pentru multiplele sale sensuri. Numai că „impresionismul său impulsiv” despre care a vorbit o parte a criticii, concretizat într-o neliniște și o neîncredere tot mai accentuată în valorile perimate ale societății care se îndrepta spre tehnicizarea excesivă și care definește primele decenii ale activității sale literare este înlocuit, treptat, de o căutare înfrigurată a nuanțelor celor mai subtile ale limbajului poetic, semn al încrederii creatorului în capacitatea sa de a intui secretele limbii și virtualitățile acesteia și de a le da glas și formă în poeme care parcă se adresează tuturor simțurilor – și rămân deschise în fața tuturor sensurilor. Nu întâmplător, cuvintele, Cuvântul în sens de Logos original, precum și esența poeziei reprezintă temele majore ale unor texte reprezentative ale lui Drummond de Andrade, cum ar fi *Explicație*, *Considerații despre poem*, *Vremea noastră sau Versuri la căderea nopții*. Aici, nevoia acută de a exprima complet, de a spune totul (și de a spune totul în cel mai adecvat mod cu putință!) se opune conștiinței pe care creatorul însuși o are cu privire la imperfecțiunile inerente ale limbajului și la dificultatea comunicării complete. Tensiunile ce iau astfel naștere sunt de o intensitate rar întâlnită în poezia secolului XX, iar atitudinea scriitorului brazilian se remarcă și ea prin onestitatea recunoașterii unor probleme cel puțin aparent insurmontabile, dar și prin efortul permanent de a le depăși. Instrumentele de expresie sunt mereu evaluate și în fiecare clipă repuse în discuție, dar asta nu înseamnă altceva decât repunerea în discuție a chiar

poeziei – însă nu în sens depreciativ, ci tocmai pentru ca, în acest fel și prin intermediul acestui demers doar aparent distructiv, marea lirică să-și poată exprima potențialitățile și să-și poată demonstra forța regeneratoare. Căci, dacă e ca lumea să fie salvată, sugerează adesea Drummond de Andrade, acest lucru se va întâmpla numai prin artă.

\*

În Europa, epoca marelui modernism a fost interpretată drept perioada unei acute conștiințe critice. Perfect raportabilă la estetica modernismului, fie el și transpus pe tărâm brazilian și căpătând, deci, noi atribute, poezia lui Carlos Drummond de Andrade e marcată de o accentuată conștiință de sine, poetul fiind, cu siguranță – iar acest amănunt îl individualizează din nou extrem de profund – cel mai lucid critic al propriei creații. Iar după ce estetica modernismului brazilian a început să apună, reprezentantul său cel mai important va putea scrie: „Și ce plictisitor a devenit să fii modern!/ Acum voi fi etern...”

Interesant este, apoi, că în poezia sa dimensiunile conceptuale sunt în general mai accentuate și mult mai importante decât aspectele vizuale sau chiar decât cele sonore și de tonalitate. Permanentă meditație domină imaginea și chiar semnificațiile simbolice, căci poetul caută întotdeauna cele mai neașteptate și provocatoare combinații de cuvinte – sau de sensuri. De aceea, versul său nici nu este extrem de muzical, în accepțiunea strictă a vechiului simbolism, și nici extrem de armonic – ca expresie a vreunei monotonii care ar afecta domeniul auditiv. Afirmatia poate părea paradoxală, câtă vreme se știe că unele dintre poemele lui au fost puse pe muzică și au devenit extrem de cunoscute în Brazilia și nu numai. Însă nu e vorba niciodată despre o muzicalitate exterioară, ci despre arta (și știința!) poetului de a construi dimensiuni ce provoacă cu vehemență vechile armonii și uneori șochează urechea, impunându-se tocmai în acest fel. Iar repertoriul poetului va ajunge să încorporeze totul, de la epigrama minimalistă la lungile poeme în proză și să abordeze atât

registru prin excelență liric, cât și pe cel marcat de teatralitate ori de o tendință spre structura pseudo-narativă. Critica literară a apropiat maniera directă și aparent simplă a lui Andrade de a se adresa cititorului cu reacția unora dintre personajele lui Hemingway care, știind că totul e complicat, preferau să se exprime simplu. Numai că în cazul poetului brazilian această simplitate e nu doar aparentă, ci și un loc geometric de unde lectorul poate ajunge, ca printr-un efect al periculoaselor nisipuri mișcătoare ale sensurilor, exact spre acele zone asupra cărora puțini creatori contemporani au îndrăznit să zăbovească și care au în vedere tocmai esența existenței ființei umane pe un pământ care, de multe ori, pare a nu-i mai putea aparține. Numai că, pentru ca lucrurile să nu ia o expresie pre înnegurată, poetul adoptă chiar și în asemenea texte masca ironiei sau pe aceea a umorului, făcându-ne să zâmbim pentru a uita temporar că doar cu o clipă înainte am căzut pe gânduri.

Drummond de Andrade provoacă, însă, chiar și prin poemele cele mai banale. De pildă, *În mijlocul drumului*, cu trimiterea clară la celebra formulă a lui Dante („nel mezzo del camin di nostra vita...”), autorul enunță, în cele zece versuri ale textului, că nu va uita nicicând piatra din mijlocul drumului: „În mijlocul drumului era o piatră/ era o piatră în mijlocul drumului/ era o piatră/ în mijlocul drumului era o piatră.// Niciodată nu voi uita acest eveniment/ din viața retinelor mele atât de obosite./ Niciodată nu voi uita că în mijlocul drumului/ era o piatră/ era o piatră în mijlocul drumului/ în mijlocul drumului era o piatră.” Mulți cititori s-au amuzat pur și simplu, alții au căutat sensurile ascunse dincolo de aceste cuvinte și de banalitatea întâmplării care nici măcar nu pare transfigurată artistic, ci efectiv relatată. Critica academică a clamat nici mai mult, nici mai puțin decât că am avea de-a face aici cu „expresia clară a unei sensibilități ultragiante, schizofrenice sau psihotice.” Dimensiunile pe care dezbaterea aceasta le-a luat l-au determinat chiar pe autor, ani după aceea, să adune o colecție a interpretărilor de care textul acesta, la fel ca și alte câteva, a avut parte de-a lungul timpului. Textul, însă, poate fi citit și ca o adevărată dramă a obsesiei

pentru idei și deopotrivă ca expresie a unei existențe umane care nu e doar banală, ci și monotonă. De aici accentele specifice care nu se situează prea departe de estetica tragicului contemporan.

Iar dacă *În mijlocul drumului* doar prefigura calea pe care Drummond de Andrade avea s-o urmeze, expresia pleneră a acestei orientări se găsește în magistralul *Poem cu șapte fețe*: „Doamne, de ce m-ai părăsit/ dacă știai că eu nu eram Dumnezeu./ dacă știai că sunt slăbănog.” Începutul poemului marchează sentimentul acut al respingerii, al marginalității, al situării mereu la granița dintre lucruri (aspecte care caracterizaseră și creația de până acum a poetului). Dar în acest text întâlnim pentru prima dată la intensitatea maximă acel eu specific al lui Drummond de Andrade, mereu situat între două realități, două ordini existențiale, două lumi. În plus, autorul adoptă un soi de elaborată mască, apropiindu-se, spre finalul textului, de structura unui poem neoclasic și prefigurând, și în acest fel, aspecte ale poeticii sale de mai târziu: „Lume lume vastă lume,/ dar mai vastă-i inima mea” Canoanele riguroase ale rimei și ritmului sunt, însă, supuse unui demers subversiv și își văd stabilitatea subminată, tocmai pentru că ele ar reprezenta elemente ce împiedică expresia liberă și pleneră și funcționarea deplină a mecanismelor ce caracterizează noul tip de sensibilitate pe care poetul acesta încearcă – și reușește – să-l impună în spațiul cultural brazilian și nu numai.

Însă scriitorul e preocupat și de un alt proiect – de-a dreptul personal. Și anume acela de a oferi cititorului o imagine caleidoscopică și poetică în cel mai complet sens, a Braziliei. De aceea, el vorbește despre peisaje – fără a face peisagistică, și descrie, dar fără a efectua simple copieri mimetice ale unor spații cunoscute: „Acest peisaj? Nu există. Există spațiul/ vacant, dar semănat/ cu un peisaj retrospectiv. [...] Peisajul urmează să fie. Acum e ceva alb/ ce se vopsește în verde, maro, gri, cenușiu,/ dar culoarea nu prinde pe suprafețe,/ nu modelează. Piatra e numai piatră/ în târzia ei coacere./ Iar apa acestui izvor/ nu

udă trupul gol:/ o să-l ude mai târziu./ Apa este un proiect de a trăi.” (*Peisajul: cum se alcătuiește*)

Realitatea exterioară și diversitatea lumii braziliene reprezintă doar pretextul de care poetul are nevoie pentru a medita din nou asupra condiției umane, dar folosind, acum, alte mijloace artistice și adoptând alte perspective, cât și pentru a-și exersa tehnicile ironiei. Iar aceasta, devenită pe fragmente chiar expresie a „meta-ironiei” teoretizate de Octavio Paz, e și semnul independenței poetului într-o lume a permanentelor încorsetări și a eternelor condiționări. Tot de aici va rezulta și acel „sentiment al lumii” pe care poetul îl are, în încercarea de a cuprinde întreaga lume – acum, deci, nu neapărat întregul univers, ci întreaga lume culturală și socială specific braziliană: „Eu nu am decât două mâini/ și sentimentul lumii./ dar pe dinăuntru sunt plin cu sclavi./ amintirile se scurg din mine/ iar trupul meu cedează/ dacă e intersectat de iubire.// Când mă voi ridica, cerul/ va fi mort și prădat./ voi fi mort eu însumi./ moartă dorința mea, moarte/ și dezacordatele smârcuri.” Dar *Cântecul pentru omul din popor Charlie Chaplin* este expresia cea mai realizată a acestei noi atitudini, situându-se, prin intensitatea lirismului și prin capacitatea expresivă a autorului, alături de mari creații ale reprezentanților liricii universale, de la Whitman la Caeiro: „Știu prea bine că discursul, leagăn burghez, nu-ți stârnește vanitatea,/ știu că ai obiceiul să dormi în timp ce vehemenții dezvelesc statui,/ și că dintre atâtea cuvinte ce aleargă pe străzi ca mașinile,/ doar cele mai umile, de sărut sau de înjurătură, te ating pe tine.// Eu nu-ți ofer nici salutul fidelilor nici pe cel al fanilor./ ei nu există, îți ofer salutul oamenilor de rând, dintr-un oraș oarecare.” A oferi ceva cititorului și, implicit, celui de lângă tine, reprezintă, din acest punct de vedere, una dintre preocupările de căpătâi ale poetului iar atitudinea aceasta estetică trebuie pusă, desigur, și în legătură cu poziția clar antifascistă a lui Drummond de Andrade în anii celui de-al Doilea Război Mondial.

Acesta este contextul în care poetul scrie unele dintre cele mai profunde arte poetice ale sale, mai cu seamă *Căutarea poeziei*. Poezia nu poate fi construită din întâmplări, din relatări, din descrieri, ci, în loc de așa ceva, Drummond cere ca adevărul creator să intre încet în împărăția cuvintelor și să contemple

de acolo, cumva din interior, nenumăratele fațete ale realității – și, deopotrivă, ale umanității: „Să nu faci versuri despre întâmplări./ Pentru poezie nu există nici creație și nici moarte./ În prezența ei, viața este un soare extatic./ nu încălzește și nici nu luminează./ Afinitățile, aniversările, incidentele personale n-au importanță./ Să nu faci poezie cu corpul,/ acest excelent, întreg și confortabil corp, atât de incompatibil cu efuziunile lirice.” Experiența umană, întotdeauna necesară pentru poezie, trebuie, însă, de fiecare dată transfigurată, recreată, reconfigurată și reconstruită, nu pur și simplu fotografiată. Doar astfel simpla întâmplare se poate transforma în artă, iar coincidența, în mare poezie: „Cântecul nu e natura/ și nici oamenii în societate./ Pentru el, ploaie și noapte, oboseală și speranță nu înseamnă nimic./ Poezia (să nu extragi poezie din lucruri)/ eludează subiectul și obiectul./ Să nu dramatizezi, să nu recurgi la invocații,/ nici la investigații. Să nu-ți pierzi timpul mințind./ Să nu te necăjești./ Iahtul tău de fildeș, pantoful tău de diamant,/ mazurcile și actele voastre de abuz, scheletele voastre de familie/ dispar în curba timpului, sunt lucruri improprii.”

Începând cu anii ‘50, creația lui Drummond de Andrade îmbracă o formă nouă, poetul renunțând parțial la versul liber și la poemul în proză și adoptând adesea forma (și formula) unui neoclasicism care înseamnă, în cazul său, și o căutare permanentă a esențelor; și, din nou, a adevărului artei. El va redescoperi, acum, sonetul și îl va practica în mod strălucit, ca și alte poeme cu formă fixă și se va axa asupra dimensiunii filosofic-meditative, lăsând cumva la o parte preocupările pentru ironie, faptul (aparent) divers sau întâmplarea șocantă.

Alte poeme reprezintă întrebări la care poetul nu mai încearcă să răspundă, sau experiențe oarecum digesive înzestrate cu semnificații lirice care transformă de fiecare dată observația în contemplație. Treptat, speculația filosofică e temperată, atmosfera începe să fie dominată de „boitempo” („bou-timp”: cuvânt compus, inventat de autor pentru a sugera lenta scurgere a timpului, în pas ca de animal), dar și de extraordinare poeme de dragoste care confirmă, dacă mai era nevoie, că ființa umană poate avea experiența absolutului – atunci când și dacă o poate

avea – doar prin intermediul trăirii erotice plenare. Acestea, toate, sunt evidente în volume precum *Nevoia care iubeste* (1968), *Corp* (1984) sau *Iubirea se învață iubind* (1985). „Prietenă mea, cât de derutante sunt/ drumurile iubirii./ Ai apărut pentru a fi umărul suav/ pe care să se sprijine neliniștea celui puternic/ (sau care, cu inocență, se credea puternic)./ Purtai în ochii tăi gânditori/ bruma de renunțare:/ tu nu voiai o viață plină,/ erai de la bun început dezamăgită de uniunile făcute pe viață./ nu cereai nimic./ nu reclamai parcela ta de lumină./ [...] Cât de mai înșelăm fugind de iubire!/ Cât de puțin o cunoaștem, poate din teama de a înfrunța/ sabia ei sclipitoare, formidabila ei/ putere de a pătrunde-n sânge și de a-i infuza/ o orhidee de foc și lacrimi./ Între timp, ea a sosit blândă și m-a învăluit/ în descântecul ei ceresc și dulce./ Nu tuna nici nu fulgera: surâdea.” (*Recunoașterea iubirii*)

Textul poetic devine autoreflexiv, iar în contextul acesta iubirea reprezintă o adevărată formă de sublimare a instinctului și de conectare a ființei umane cu energiile cosmice. *Mașina lumii* este, poate, poemul cel mai cunoscut al lui Drummond de Andrade: „Și cum eu străbăteam la-ntâmplare/ un drum pietros prin ținutul Minas, pietros,/ iar la amurg un clopot suna ruginit/ [...] Iată că mașina lumii s-a deschis/ dinaintea ochilor mei oboșiți/ de cât încercaseră s-o pătrundă și care plâneau/ numai la ea gândindu-se.” Dar textul acesta nu trebuie înțeles ca încercare de expresie a vreunei structuri sociale sau ca aventură strict personală, ci ca expresie a unei totalități fenomenologice înzestrată cu dimensiuni mitice și arhetipale: „mi-am plecat privirile, plictisit, obosit,/ refuzând să primesc acest dar care, iată,/ i se oferea gratis discernământului meu.// Însă beznele cele mai stricte deja căzuseră/ pe acel drum din ținutul Minas, pietros.” Este, desigur, vorba și despre o trezire, de o simbolică deșteptare și de (re)conectarea ființei la noi ritmuri. Dar e și o poezie a enigmei și a paradoxului, în care referentul e mereu ambiguu, iar sensurile, întotdeauna deschise.



## Antonio Gamoneda. Singurătate și poezie

*„E destinul:/ să ajungi la mal  
și să te înspăimânte liniștea apei.”*  
(Antonio Gamoneda, *Sâmbătă*)

„Sunt un om care scrie poezie. Am trăit retras în León și, desigur, am câțiva prieteni, însă nu e vorba de grupuri sau grupări literare. În plus, chiar dacă aș vrea, ar fi greu să aparțin unei generații care, în fond, nici nu există, câtă vreme acest sistem de generații în literatura spaniolă contemporană a fost, mai mult sau mai puțin, o invenție a criticii, un fel de operațiune inteligentă de marketing. Iar la acestea mai trebuie să adaug că eu cred și acum, așa cum am crezut întotdeauna, ca poezia este o problemă care se rezolvă doar în singurătate.” Sunt cuvintele lui Antonio Gamoneda, unul dintre marii poeți ai Spaniei zilelor noastre, laureat, printre altele, al Premiului Național de Literatură (1988), al Premiului Reina Sofía pentru Poezie Ibero-Americană și al Premiului Cervantes, distincție care, în anul 2006, încununează o operă cu adevărat remarcabilă, din păcate mai puțin cunoscută în afara spațiului cultural hispan, căci autorul ei a păstrat întotdeauna o discreție nu prea frecvent întâlnită în lumea literelor contemporane, dedicându-și preocupările poeziei, iar nu abilelor operațiuni de promovare. „Sunt doar cel mai bun poet din cartierul meu, nimic mai mult”, a insistat scriitorul în câteva rânduri, în aparițiile sale publice.

Jaime Gil de Biedma, unul dintre poeții reprezentativi ai generației ‘50 din Spania, făcea, la un moment dat, diferența între „poet” și „literat”, modelul prin excelență de poet fiind, în opinia sa, Antonio Machado, iar cel de literat, Juan Ramón Jiménez. Această dihotomie, susținută și de alți critici sau poeți

spanioli, a generat un soi de polarizare (deloc lipsită, uneori, de note extrem de acute!), între partizanii poeziei implicate, pe de o parte, și cei ai așa-numitei arte pure, pe de alta. Unii susțineau necesitatea unei lirici care să pună accentul pe experiență și pe legătura cu realitatea, iar ceilalți evidențiau nevoia imperioasă a unei poezii contemplative, detașate, îndepărtate de preocupările cotidiene. În contextul acesta, opera lui Antonio Gamoneda, dacă e studiată cu atenție, poate reprezenta necesarul punct de convergență. Cazul său este, desigur, specific pentru destinul marilor poeți: autorul acesta e mai degrabă o insulă, nu un fragment de arhipelag, câtă vreme grupările literare sau diversele orientări estetice – la care s-a ferit întotdeauna să adere – nu sunt altceva, după cum el însuși consideră, decât manifestări exterioare, a căror relație profundă cu poezia de substanță rămâne, în ciuda oricăror manifeste ori declarații, îndoielnică.

Născut în anul 1931, la Oviedo, Gamoneda are o existență dificilă încă din primii ani: rămas orfan de tată de timpuriu, băiatul își va petrece copilăria în León, alături de mama sa, care se stabilește aici în anul 1934. Iar mama, amănunt important, nu va lua, la plecare, din biblioteca familiei, decât o singură carte – și anume, volumul de poeme intitulat *Otra más alta vida*, apărut în anul 1919, unicul publicat de Antonio Gamoneda, soțul ei. Astfel că, după cum aflăm din mărturisirile de mai târziu ale laureatului Premiului Cervantes, el însuși a învățat să citească (școlile fiind închise în 1936) folosind pe post de abecedar în primul rând cartea tatălui său, voce originală în cadrul modernismului spaniol. În León, viața era grea, mai cu seamă în întunecata perioadă a Războiului Civil care a sfârșit Spania între 1936 – 1939, iar lirica lui Gamoneda va păstra ecouri ale acelor ani, atât în ceea ce privește atmosfera predominantă, cât și sistemul de simboluri. Poetul nu ezită să vorbească despre aerul rural al creației sale: „N-am fost un copil de oraș”, va spune el. „Lângă casă vedeam staulele vitelor, iar ceva mai încolo, câmpurile largi...” În plus, convoaiele de prizonieri care treceau prin zonă, „oameni înveșmântați în tăcere ca și cum ar fi fost o manta grea”, și pe care îi privea adesea cu un amestec de prietenie și

spaimă, contribuie la imaginile sugerând remușcarea, rușinea, speranța și posibilă renaștere spirituală care îi străbat poezia, de la primele volume publicate, *Sublevación inmóvil* (1960), *Descripción de la mentira* (1977) sau *León de la mirada* (1979) și până la cele mai recente, precum *Libro del frío* (1992), *El vigilante de la nieve* (1995), *Esta luz* (2004) sau *Extravío en la luz* (2009)\*. Iată un singur exemplu în acest sens: „Brusc, plânsul ia în brațe staulele./ O vecină spală haina de doliu iar brațele ei se arată albe/ între noapte și apă./ Porumbeii zboară între corpul meu și crepuscul./ vântul se istovește iar umbrele devin umede./ Iarbă de singurătate și porumbițe negre: am ajuns./ în sfârșit; acesta nu-i locul meu, dar am ajuns la el.// Dorm cu ochii deschiși/ peste o întindere albă, părăsită/ de cuvinte.” (*Georgice*)

În anii adolescenței, scriitorul obține o modestă slujbă de comisionar la o bancă spaniolă, păstrând-o până în 1969. Sunt ani de muncă grea și de implicare în numeroase acțiuni îndreptate împotriva regimului franchist, dar și marcați de dispariția tragică a multora dintre apropiații săi, cu care împărtășea idealurile libertății mult visate. Gamoneda rămâne, în esență, un scriitor autodidact, diferențiindu-se, prin aceasta, de marea majoritate a reprezentanților generației ‘50, mulți dintre ei de formație și vocație universitară, și fiind definit de autoizolarea / retragerea în León, decizie pe care o va considera întotdeauna o binecuvântare, nu un blestem. În fond, universul atât de aparte al lumii de aici a fost una dintre sursele constante ale inspirației sale, dar și scutul pe care autorul l-a pus întotdeauna între el însuși și trecătoarele mode literare sau modele de circumstanță.

Abia după moartea lui Franco, însă, Antonio Gamoneda se va afirma în mod plener, ca autor al unei opere poetice extrem de elaborate, ce va favoriza meditația profundă și tehnicile rescrierii. Acestea sunt evidente încă din volumele *Descripción de la mentira Blues castellano* (1982) sau *Lápidas* (1986), o parte din textele celui dintâi fiind privite de unii exegeți, la vremea

---

\* Antonio Gamoneda, *Claritate neostenită*. Antologie, traducere, prefață și note de Dinu Flămând, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012.

aparitiei, cu suficient scepticism, pentru explicitul protest social al unora dintre poeme. Versurile din celelalte cărți amintite evaluează cu luciditate, pe alocuri sub forma unui dialog cu cei trecuți la cele veșnice, dar fără adoptarea exclusivă a unei perspective exterior-detașate, efectele epocii lui Franco asupra Spaniei, mai cu seamă în ceea ce privește conștiința oamenilor. Amintirea și tehnica rememorării devin preferatele lui Gamoneda în această perioadă, câtă vreme memoria se transformă în unicul spațiu al unei existențe reale, veritabile și pe deplin viabile, departe de toate condiționările politico-sociale. Iar dacă majoritatea criticilor au vorbit despre posibilele apropieri între opera lui Antonio Gamoneda, mai ales a creațiilor din acești ani, și tensiunea expresionistă prezentă în lirica lui Georg Trakl, sau despre continuarea simbolică a tonului ultimelor poeme ale lui Federico García Lorca (poetul în discuție fiind printre pușinii care au avut acest curaj, ajungând la un nivel al expresivității rar întâlnit în poezia contemporană), nu trebuie să pierdem din vedere nici prezența subtextuală a mesajului lui César Vallejo („Cuide, España, de tu propia España!”), autor pe care Antonio Gamoneda l-a admirat întotdeauna.

*Libro del frío, Arden las pérdidas* (2003) și *Cecilia* (2004) sunt volumele în care vocea lirică ajunge să fie clară, densă, definitivă, autorul neezitând să utilizeze deopotrivă tehnicile și ritmurile (excelent dozate!) ale prozei poetice, transformând textele în invocării sau în litanii capabile să exprime trăirile cele mai profunde și seninătatea cea mai calmă: „Ah grădini, ah voi numere./ Sosesc dinspre metilenă și dinspre iubire; mi-a fost frig/ sub țevile morții./ Acum privesc marea. Nu am teamă și nici/ speranță.” (*Încă*)

\*

„Poezia este arta memoriei privită din perspectiva morții”, spunea Antonio Gamoneda, subliniind, implicit, marile teme pe care el însuși le abordează iar și iarăși. Iar moartea, atotprezentă în lirica sa, reprezintă, oricât de paradoxal ar putea să pară acest

lucru, și un element esențial în ceea ce privește viziunea potului asupra speranței. S-ar putea spune chiar că moartea este orizontul necesar pornind de la care autorul configurează o poetică specifică, întemeiată pe speranță sau pe absența acesteia. Iar poezia, considerată de Gamoneda „crearea unor obiecte de artă a căror materie este limbajul”, implică deopotrivă talentul de a exprima timpul și formele pe care trecerea sa inexorabilă le îmbracă. „Memoria este întotdeauna”, afirmă scriitorul, „conștiința pierderii, amintire pe care nu o ai încă sau care încă nici nu există, dar și conștiința trecerii timpului din care e făcută chiar viața mea și, așadar, conștiința deplină că ne îndreptăm cu toții către moarte.” De altfel, încercând să sintetizeze singur activitatea sa poetică, Gamoneda spunea că aceasta este „contemplarea propriilor mele fapte în oglinda morții”: „Există/ fisuri și umbre pe zidurile date cu var iar în curând vor fi/ și mai multe fisuri și mai multe umbre dar până la urmă nu vor/ mai fi ziduri albe.// E bătrânețea. Ea curge prin venele mele precum o apă/ traversată de gemete. Toate/ întrebările vor înceta. Un soare târziu îmi apasă mâinile/ nemișcate, iar de odihna mea se apropie pendelete, ca și cum/ ar fi doar o singură substanță, gândirea și dispariția ei.”

Nu avem, însă, de-a face cu simpla plăcere de a suferi la gândul viitoarei risipiri, ci cu încercarea poetului de a implica un anumit tip de plăcere estetică în perceperea morții, în toate ipostazele sale, câtă vreme „experiența creării poeziei îmi intensifică existența, iar eu trăiesc acest sentiment de intensificare ca pe o expresie a plăcerii și, deși pare straniu, poezia fundamentată pe suferință generează deopotrivă plăcere.” Din această înțelegere a vieții și a morții, rezultă, în creația lui Gamoneda, două sentimente (și teme) definitorii: rușinea și speranța. Ele dobândesc semnificații depline odată cu volumul *Blus castellano*, pus sub semnul inspirației pe care Gamoneda însuși o afirmă: anume, poezia lui Nazim Hikmet și ritmurile de jazz specifice populației de culoare din Statele Unite ale Americii. „*Blus castellano*, spunea autorul, exprimă o manieră specifică de a înțelege universul, dar mai cu seamă exprimă dorința mea de atunci, de

pe când aveam vreo treizeci de ani, de a transforma în poeme întâmplările și stările sufletești pe care le trăiam.” Speranța devine, astfel, o formă privilegiată de consolare pe care ființa umană o găsește – de fapt, singura salvare în fața rușinii care începe să se insinueze în discursul poetic și care își găsisese expresia deplină încă din volumul *Descripción de la mentira*. „Blus-ulo nu e o carte a aspirațiilor, ci a experiențelor pe care le-am trăit, faptele au determinat apariția poemelor, iar nu sentimentele.”

Rușinea abia simțită acum nu înseamnă – iar acest fapt era evident din *Descrierea minciunii* – o înăbușire a dorințelor individuale, o suprimare a acestora, ci deschide calea spre nevoia de solidaritate ce caracterizează lirica deplinei maturități a lui Gamoneda. Doar așa poate fi alinată durerea rememorării și numai în acest fel salvarea spirituală mai este posibilă. Interesant este și amănuntul că, abordând în acest mod probleme care nu erau străine literaturii spaniole a epocii, Gamoneda își alege câteva modele (mai degrabă interlocutori simbolici) cu care menține un dialog subtextual constant: Andrés Laguna, Jorge Guillén și deja amintitul Nazim Hikmet, cu a sa poezie militantă. Rușinea se va transforma, treptat, în pace care trebuie dobândită, iar speranța este recunoașterea și împăcarea ființei umane cu trecerea timpului. O altă soluție pentru atât de implicatul tânăr Gamoneda devine, treptat, manifestarea solidarității constante cu cei care suferă. Deci, nu neapărat încercarea de a menține viu un ideal dincolo de epoca ce l-a generat, ci capacitatea de a se situa mereu alături de cei care l-au trăit și au crezut în el, chiar dacă au fost învinși... „Experiența estetică este inseparabilă de suferință”, va spune, deloc întâmplător, poetul.

Atunci când analizăm opera lui Antonio Gamoneda nu putem face abstracție de singurătatea esențială – pe care autorul o considera absolut necesară oricărei experiențe poetice. Tensiunea discursului liric care îi este specific provine, așadar, și de aici, definind într-o manieră aparte experiența dialecticii pur – impur pe care opera sa o evidențiază: „Era de neoprit în pasiunea lui vidă. Câinii îi adulme-/ cau puritatea și mâinile albite de

atâția acizi. Dis-de-/ dimineată, ascuns îndărătul unor garduri albe, agoniza/ dinaintea drumurilor, vedea cum pătrund umbrele în/ lăuntru zăpezii, și cum zăpada fierbea în adâncul/ orașului.”  
(*Paznicul zăpezii*)

Eul poetic impus încă din *Blus castellano* și *Descripción de la mentira* își dobândește individualitatea odată cu volumele care vor urma, una dintre preocupările de seamă ale autorului rămânând, însă, aceea de a defini în mod cât mai adecvat situația (realitatea) Spaniei din perioada franchistă și, desigur, din cea ulterioară. O serie de figuri și de voci privilegiate (mama, tatăl absent, prizonierul înlănțuit, femeia singură) vor domina, prin urmare, lirica lui Gamoneda, recreând, simbolic, atât trecutul personal, cât și trecutul național. Legătura permanentă între istoria Spaniei și istoria propriei familii îl marchează pe Antonio Gamoneda în cel mai înalt grad și reprezintă una dintre caracteristicile definitorii ale creației sale: „Această oră nu există, acest oraș nu există, eu nu văd/ acești plopi, nici geometria lor prin rouă.// Cu toate acestea, sunt plopii stinși din copilăria mea,/ sunt amețeala copilăriei mele.// Am iubit toate pierderile./ Încă se mai aude cântecul privighetorii în grădina/ invizibilă.”  
(*Încă*)

Poetul nu ezită să se includă pe sine însuși printre cei vinovați „de a nu fi putut face nimic prea important” pentru a pune capăt dominației minciunii. „Iar dacă nu eliberezi adevărul și nu-ți întemeiezi viața pe acesta, la ce mai poți spera?” se va întreba el retoric. Desigur, rezistența sa, dincolo de detaliile exterioare și de o serie de acțiuni concrete pe care realmente le-a întreprins, rămâne în mod definitoriu interioară – și ea este constantă. Cu toate acestea, însăși conviețuirea cu domnia răului, cu minciuna, cu opresiunea, a avut darul de a-și lăsa urmele de neșters asupra întregii Spanii care nu și-a abandonat conștiința și, mai ales, asupra sufletului poetului. Căci interogațiile dure-roase domină totul: Cine poate rămâne onest în vremea ororii, care supraviețuitor al unui regim opresiv nu se simte vinovat că a continuat să trăiască, în vreme ce numeroși apropiați ai săi au pierit?...

Dar *Descripción de la mentira* nu se dorește a fi un tratat istoric, ci o carte de poezie – ceea ce și este. Astfel că, punând, finalmente, totul sub semnul unei speranțe meditative, poetul din León își asumă trecutul, inclusiv experiența dulce-amară a supraviețuirii, plasându-se în descendența unor mari creatori precum Primo Levi, René Char sau Paul Celan. Tăcerile devin, așadar, experiențe revelatorii, iar forma lirică, alături de ritmurile specifice și de o muzicalitate aparte, vor exprima puritatea existenței și lipsa de puritate a experienței, trecând totul prin filtrul unei conștiințe lucide, dar a cărei aplecare spre dimensiunea analitică și meditativă nu ucide niciodată sentimentul.

Versul liber, nu o dată cu tonalități biblice, poemul de largă respirație marcat de pauze neașteptate oferă cititorului o experiență estetică unică, apropiată de unii critici de muzica gotică ori de accentele cântului gregorian. Neașteptată oarecum este și tehnica inovatoare a lui Gamoneda, care nu ezită să includă, exact în acest tip de poeme, secvențe orale, redimensionând, practic, oralitatea în spațiul poeziei hispane, și redefinind-o, implicit, prin diferențiere clară de mult prea frecventul colocvialism din creația zilelor noastre. Forța poetică pe care o dobândesc în acest fel poemele sale este uimitoare, iar efectul de surpriză excelent controlată deconcertează cititorul exact în aceeași măsură în care îl prinde și-l ține captiv pe un tărâm literar ce se individualizează profund în contextul liricii europene a ultimelor decenii. Poezia aceasta, care a fost numită pe drept cuvânt „vizionară”, reia, la un alt nivel, experiența iluminărilor lui Arthur Rimbaud și exprimă, ducând până la ultimele consecințe, afirmația lui Jean-Paul Sartre: „Tăcerile din proză sunt poetice în măsura în care stabilesc limite.” Într-adevăr, „există o progresie a cuvintelor ce conferă limite”, spunea Gamoneda definindu-și astfel maniera de a scrie din *Cartea frigului*.

Jocul alternanțelor între expresie și tăcere, tensiunea permanentă dintre nevoia de a exprima și impulsul de a se retrage dincolo de cuvinte ori în spatele lor caracterizează o operă poetică de o severitate dar și de o căldură rare, a căror alăturare și relație nelipsită de scurtcircuitări dureroase definesc un mesaj



poetic de o intensitate neobișnuită în contextul experimentalismului/lor vremii noastre: „Se stinge mierla în incandescența buzelor tale.// Simt în tine mari răni iar tu te dezbraci în fântânile/ mele.// Mierla se stinge în alcovurile albe unde eu sunt/ orb, unde, uneori, în tine răsună mari clopote.// Iată animalele tăcerii, dar sub pielea ta/ arde un mac galben, floarea mării dinaintea/ zidurilor calcinate de vânt și de plâns.// E vorba de pietate și de impuritate, alimentul/ corpurilor pe care speranța le-a părăsit.”  
(*Pavană impură*)

Tăcerea este, acum, expresie a unui eu poetic privilegiat, un semn poetic în sine, iar nu un simplu atribut ritmic ori de decor. Tăcerea, înțeleasă astfel, apare drept acel spațiu securizant unde ființa umană poate găsi adăpost în fața tuturor amenințărilor sau chiar a risipirii definitive în neant. Și tot tăcerea este, privită din această perspectivă, expresie a retragerii deliberate din mijlocul lumii, tocmai în vederea regăsirii de sine – în singurătate. Stare naturală a rezistenței în fața minciunii sau agresiunii, domeniu al liniștii și al salvării, tăcerea din poezia lui Gamoneda oferă substanță discursului poetic și îl salvează de orice posibilă intruziune a retorismului de prisos. *Libro del frío* este, fără îndoială, una dintre cărțile reprezentative pentru poezia spaniolă contemporană, iar Antonio Gamoneda, un creator de mare forță expresivă, a cărui înțelegere a rolului și locului liricii descinde din disciplina unui Saint-John Perse, din unele tonalități ale lui Walt Whitman și, deopotrivă, din întreaga tradiție literară hispană, de la marii umaniști și de la pasionații călători ai secolului al XVI-lea și până la marii reprezentanți ai generațiilor de la 1898 și 1927.

Poetul tăcerilor, al rușinii unui trecut asumat, al căutării luminii, al neostenitelor clarități ori limpezimi și al speranței salvatoare este, însă, și cel mereu gata să se aplece asupra aproapelui său – ca și cum s-ar apleca asupra lui însuși. Iar fragmentele de memorii personale, imaginile prietenilor sau ale membrilor familiei însuflețesc – dar în mod deloc neașteptat – o creație complexă și care trebuie citită cu atenție la toate numeroasele sale niveluri. Alchimist al tuturor otrăvurilor și disti-

lator priceput al oricăror elixiruri, Antonio Gamoneda include, în poezia sa, ritmurile muzicale, adesea sincopate și inegale, șocante sau calme, ca și imagini cu totul neașteptate, realizând, pe alocuri, un remarcabil colaj, ce trebuie privit din perspectiva experienței estetice a muzicii și a picturii moderne, așa cum au fost ele înțelese și practicate de artiști ca Picasso, Dalí, Béla Bartók sau Kandinski. Poemele lui Gamoneda reclamă acea lectură pluridimensională, în care să se regăsească toate artele, tocmai pentru că viziunea despre lume a acestui poet este atât de cuprinzătoare și de complexă. Textele sale sunt uneori polarizate între acum și atunci, între aici și acolo, termeni ce definesc universuri imaginare pe care doar creatorul le poate stăpâni. Materialitate și amintire, vizibil și invizibil, tonalitate difuză și imagine șocantă se alătură și răspund unor imperative estetice ce exprimă idealul mării poezii, cel pe care Gamoneda l-a pus întotdeauna mai presus de orice și în care a crezut mereu.

## FORME ALE PROZEI CONTEMPORANE

### Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*: realitate, ficțiune, istorie

Scriitorii latino-americani au deprins din ficțiunile lui Borges un mod specific de asimilare a inovațiilor formale și de conținut ale modernismului european, devenind, în acest fel, pe deplin conștienți că aparțin, ei înșiși, unei mișcări estetice prestigioase, în ciuda așa numitei lor „marginalități” geografice. Apoi, așa cum a demonstrat convingător Roberto González Echevarría într-un subtil eseu dedicat problemelor romanului latino-american contemporan, tot Borges a fost cel care i-a determinat pe unii dintre autorii de marcă din această parte de lume, mai cu seamă pe Alejo Carpentier, Carlos Fuentes și Gabriel García Márquez, „să fie convinși că fac și, în același timp, că nu fac parte din strălucita tradiție literară spaniolă, testul suprem fiind felul în care Spania și America Latină au receptat romanul lui Cervantes, *Don Quijote*.”<sup>30</sup> Alejo Carpentier a oferit, prin intermediul marilor sale romane, o lecție narativă perfectă despre modul cum istoria latino-americană se poate transforma în ficțiune – iar pura ficțiune, cel puțin în anumite circumstanțe, în istorie. Este subliniată astfel subtila și profunda legătură dintre istoriografia sud-americană (încă din faza sa incipientă) și roman. García Márquez însuși, vorbind despre aceste aspecte în amplul interviu realizat de Plinio Apuleyo Mendoza și publicat ulterior în volum, sub titlul *Parfumul de guayaba*, accentua elementele supranaturale care, aici, ar reprezenta o parte esenți-

---

<sup>30</sup> Roberto González Echevarría, „Cervantes and the Modern Latin American Literature”, în *Latin American World Literature*, p. 3 ([http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit\\_07.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_07.htm); 13 august 2012).

ală a vieții de fiecare zi, câtă vreme oamenii din zona Caraibelor s-au obișnuit să perceapă și să interpreteze realitatea în alt mod decât este ea privită în alte locuri. Universul acesta e fundamental diferit, căci primul exemplu de „literatură magică” (sau „miraculoasă”) „este chiar *Jurnalul lui Cristofor Columb*, o carte care vorbește în fiecare pagină despre plante mitologice și lumi miraculoase.”<sup>31</sup>

În acest fel, devine clar că proza latino-americană modernă reprezintă, la un anumit nivel, și o căutare a originilor, mereu puse, de unii critici, sub semnul întrebării, fiind, deci, legată de trecutul acestui spațiu cultural. Se poate spune chiar că și aceasta este una dintre lecțiile deprinse de pe urma complicatelor scrieri și rescrieri ale lui *Don Quijote*, pe care Borges le-a practicat sau, dacă nu, măcar le-a sugerat în unele dintre textele sale, *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote* fiind, desigur, exemplul prin excelență în acest sens. Ulterior, în romanul latino-american al secolului XX, au început să apară și alte imagini sau versiuni ale naratorului din romanul lui Cervantes. Căci, de pildă, Melchiade și manuscrisele sale, din *Un veac de singurătate*, de García Márquez, sau numeroasele jocuri textuale, punând în discuție statutul și rolul ficțiunii, din *Eu, supremul*, de Augusto Roa Bastos, reprezintă o evidentă aplecare a autorilor generației marelui „boom” latino-american (și nu numai) înspre cel de-al doilea personaj, ca importanță, din romanul *Don Quijote*. Iar acesta, la o lectură atentă, se va dovedi a nu fi Sancho Panza, ci autorul/ autorii implicați în text. Insistând pe aceste elemente, receptarea și interpretările latino-americane ale operei lui Cervantes eliberează textul de orice aparență ce ar conferi cărții o ordine ontologică predeterminată sau revelatoare. González Echevarría are dreptate atunci când afirmă că „cea de-a doua lecție ce trebuie învățată din interpretările sau rescrierile latino-americane ale lui *Don Quijote* este aceea că Cervantes, ca figură a autorului, este mult mai important decât Don Quijote, perso-

---

<sup>31</sup> Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bogotá, Oveja Negra, 1982, p. 55.

najul, în vreme ce în interpretările scriitorilor / criticilor spanioli, Don Quijote este întotdeauna în prim plan.”<sup>32</sup>

Publicat în anul 1967 și considerat, adesea, o carte pluristratificată, o nouă versiune a lui *Don Quijote*, scrisă în cheie și tonalitate latino-americană, așa cum a demonstrat Carlos Fuentes în studiul său ce analizează mecanismele „celei de-a doua lecturi” a romanului *Un veac de singurătate*\*, această creație a lui Gabriel García Márquez este, la prima vedere, povestea (de-a dreptul epopeea!) câtorva generații ale familiei Buendía, marcate de numeroase episoade de violență sau de încurcături pseudo-romantice, ai cărei membri au fondat orașul Macondo undeva în jungla sud-americană – sau, poate, de-a dreptul dincolo de lumea cunoscută... După un veac plin de întâmplări incredibile și de istorii (și istorisiri) pe măsură, menite a defini personajele și lumea din care fac ele parte, Macondo este distrus de o furtună care nu mai lasă nimic în urma sa. Dintre toate romanele latino-americane contemporane, nici unul nu a mai reușit să capteze într-un asemenea grad atenția publicului cititor și, deopotrivă, pe aceea a criticii literare, *Un veac de singurătate* fiind vândut în milioane de exemplare – în America Latină și nu numai. După cum sublinia D.P. Gallagher, „cel puțin pe continentul sud-american, aceasta este cartea cunoscută de către mai toți aceia care știu să citească.”<sup>33</sup>

În egală măsură, romanul a avut numeroși susținători și printre acei cititori care, în mod obișnuit, preferau alte modele literare, cum ar fi cele impuse de creațiile Agathe Christie. Fără îndoială, una dintre explicațiile posibile pentru acest adevărat fenomen este aceea că *Un veac de singurătate* poate fi citit la numeroase niveluri și în conformitate cu multe modele sau strategii narative și interpretat din cele mai diferite perspective, așa cum s-a mai întâmplat în lumea hispană doar în cazul romanul

---

<sup>32</sup> Roberto González Echevarría, *op. cit.*, 4.

\* Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*. Traducere de Mihnea Gheorghiu, București, RAO Publishing Company, 2012.

<sup>33</sup> D.P. Gallagher, „Gabriel García Márquez”, în *Modern Latin American Literature*, Oxford University Press, 1973, p. 145.

lui Cervantes, *Don Quijote*. Mai întâi, avem de-a face, desigur, cu cel mai evident – și mai superficial – nivel al cărții lui García Márquez: Macondo, localitatea pe care autorul a structurat-o cu multă grijă și în creațiile sale anterioare (Mario Vargas Llosa vorbind despre existența, în proza scurtă a autorului columbian, a unei adevărate „preistorii a lumii macondiene”), este un loc extraordinar, populat cu niște ființe la fel de extraordinare, ale căror fapte par amuzante, cel puțin la prima vedere, nu puțini cititori mai puțini inițiați în secretele literaturii contemporane având chiar impresia că romanul este plin de parodii ori de caricaturi. D.P. Gallagher consideră că aceasta este una dintre principalele strategii prin intermediul cărora cartea își dobândește pe de-a-ntregul efectul comic, nu o dată anumite trăsături ale personajelor sau caracteristici ale faptelor fiind exagerate în mod deliberat, făcute să pară mai mari decât sunt sau decât ar putea fi în realitate, și totuși, subliniate prin intermediul unui stil ce impune hiperbola cu nonșalanță, ca și cum ar fi cel mai obișnuit lucru cu putință. Rezultă un evident sentiment de eliberare pe care romanul acesta îl provoacă cel puțin pentru o anumită categorie de cititori. Este o eliberare cu totul specială, în primul rând față de toate standardele sau modelele impuse de lumea reală.

Însă *Un veac de singurătate* oferă, deopotrivă, accesul la un tărâm magic, unul care, întâmplător sau nu, este (și) comic sau parodiat în unele dintre datele sale caracteristice. Opinia aceasta a fost contrazisă ori nuanțată de numeroși critici, și, cu toate astea, la o lectură atentă, putem fi de acord cu ea, cel puțin parțial, fiind, în același timp, conștienți de faptul că romanul lui García Márquez are, dincolo de acest prim nivel, multe altele, de natură a-l caracteriza mai profund. Însă elementele comice nu pot fi neglijate și nici ignorate complet, chiar dacă mulți critici nord-americani au considerat că *Un veac de singurătate* ar include, cel mult, note de culoare locală și de ușor exotism, iar nu de comic real, câtă vreme pantagruelicii săi uriași nu reușesc să râdă cu adevărat. Rezultatul ar fi, deci, la nivelul structurii romanești, o componentă tragică, de natură a aboli comicul –

atât cât există. Însă elementele comice există, ajungând, în acest sens, să ne amintim doar de fragmentul în care unul dintre personaje încearcă să demonstreze existența lui Dumnezeu cu ajutorul unui dagherotip.

Personajele aparținând familiei Buendía tind să fie organizate schematic, așa cum se întâmplă în cazul liniilor de descendență extrem de bine definite, reprezentate de cei numiți Aureliano sau José Arcadio. *Un veac de singurătate* nu e, așadar, un roman cu complicații psihologice, iar interesul determinat de construcția personajelor nu provine din vreo dramă lăuntrică a acestora, așa cum se întâmplă, de pildă, în cazul unui text precum *Doamna Dalloway*, al Virginiei Woolf. În cazul lui García Márquez este vorba despre o serie de creații bidimensionale, adesea comice, construite astfel încât să evidențieze mai multe aspecte tematice. Sensul profund al cărții este identificabil la final, mai cu seamă în scena în care ultimul Aureliano, neîntâmplător numit Babilonia, va descifra pergamentele lui Melchiade. În fond, García Márquez, odată cu Melchiade însuși, e menit să reprezinte imaginea celui care creează și apoi distruge universul ficțional din Macondo, locul edificat, desigur, tot de el. Asta determină și sentimentul predestinării, care întunecă rapid starea faza inițială adamică de la începutul romanului. Dar nici acesta nu e capabil să anuleze complet notele comice care străbat *Un veac de singurătate*. Căci nu putem face abstracție de amănuntul esențial că, dacă întreaga proză modernă provine, în sens larg, din *Don Quijote*, unul dintre posibilele motive ar fi, după părerea lui James Wood, și acela că „romanul lui Cervantes conține toate procedeele comice majore, de la farsă la nota delicat-ironică și de la elementul banal la cel sublim.”<sup>34</sup> Același lucru este valabil și în cazul romanului lui García Márquez, structurat, în fond, în conformitate cu marele model impus de Cervantes și urmând – a se citi, rescriind – așa cum am mențio-

---

<sup>34</sup> James Wood, „Don Quixote’s Old and New Testaments”, în *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, New York, Picador, 2004, p. 21.

nat deja, strategia lui Cervantes însuși, ca autor al propriei sale ficțiuni.

Procedând astfel, García Márquez a creat un extraordinar discurs narativ ce evaluează chiar delicatul raport dintre ficțiune și realitate, iar astfel mare parte din comicul implicat în text devine conștient de sine, fiind accentuat mai ales în acele momente când un anumit personaj pare a avea curajul de a păși în afara granițelor impuse de paginile cărții și de a se adresa fie realității nefictive a lumii latino-americane, fie direct cititorilor reali, exact după modelul impus de Cervantes în *Don Quijote*, prin intermediul scenelor desprinse parcă din spectacolele de *commedia dell'arte* sau de farsă tradițională. În acest fel, García Márquez încorporează, asemenea lui Cervantes, însuși textul romanului său în actul lecturii (Aureliano descifrând, în ultimele pagini ale romanului, manuscrisele lui Melchiade) și al interpretării. În plus, toate personajele din *Un veac de singurătate* au tendința de a-și afirma, în anumite momente, propria realitate ficțională sau istorică, după caz, raportându-se la o ficțiune anterioară, deja cunoscută cititorilor, și al cărei punct culminant îl reprezintă propriile lor fapte. De aici violența care domină, pe alocuri, cartea: la fel ca și în *Don Quijote*, aceasta este un element prin excelență antiidealizant și sugerează cititorului cât de frecvent se întâmplă ca bunele intenții să nu facă altceva decât să prejudicieze pe cei cărora ar trebui să le facă bine...

Scrierea romanului dobândește, astfel, pentru García Márquez, o nouă funcție: a inventa o narațiune principală care poate funcționa simultan ca acțiune plauzibilă și ca fapt emblematic este similar, după cum consideră James Wood, vorbind despre Cervantes, „cu a inventa un nou produs sau mecanism menit să funcționeze la infinit.”<sup>35</sup> Scriitorul columbian a făcut tocmai acest lucru și, implicit, s-a folosit și de modelele simbolice impuse de Gogol sau de Saul Bellow, fiind suficient, în acest sens, să ne gândim la Cicikov, călătorind prin Rusia în căutarea sufletelor moarte pe care să le cumpere, sau la modul în care își re-

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 24.



dacta Herzog scrisorile imaginare menite a-l ajuta să intre în legătură cu figurile marcante ale vremii sale.

Lecturile repetate ale lui García Márquez din *Don Quijote* – mai ales dacă avem în vedere dorința sa nețârmurită de a anula granița dintre viață și literatură – au determinat efecte similare la nivelul romanului *Un veac de singurătate*. Pur și simplu deoarece, urmând strălucitul exemplu al lui Cervantes, cel care păstra ambiția de a călători a lui Don Quijote cât se poate de ambiguă până la finalul cărții, Márquez a oferit, subtextual, nenumărate posibilități de a interpreta saga familiei Buendia: știm, ca cititori, ceea ce José Arcadio, Aureliano sau Ursula cred sau își închipuie că fac, însă cine poate ști ce fac ei în realitate? Ce reprezintă, în ultimă analiză, toate eforturile și luptele pe care le poartă, în primul rând cu ei înșiși? Și ce reprezintă istoria familiei lor, în ansamblu? Oare înțelegerea doar parțială a manuscriselor de către José Arcadio Segundo să fie o comică înfruntare a omului cu Ideea care îl depășește dar care îl și menține în lumea dură a Realității? Sau, poate, în loc de „Idee” și „Realitate” ar trebui să avem în vedere Literatura și Realitatea. Totuși, atunci când discutăm romanul lui García Márquez, „real” nu înseamnă și „realitate” în sensul curent al termenului, ci mai degrabă tot ceea ce se situează atât în afara, cât și înăuntrul acesteia, însă ceva care nu este niciodată direct accesibil. Acel mult discutat „real lacanian” e, mai degrabă, un nucleu mascat de și aflat dincolo de structura istorică și socială, însă mereu provocând subiectivitatea și modul de funcționare al acesteia.

La fel ca în *Don Quijote* al lui Cervantes, toți membrii familiei Buendía, în calitatea lor de personaje literare, trebuie să recurgă la o ficțiune anterior scrisă pentru a-și demonstra realitatea. Iar manuscrisele lui Melchiade, elementul care le susține tuturor existența, nu sunt altceva decât creația aceluiași autor care a scris și întregul roman *Un veac de singurătate*. Efectul va fi, deci, acela că toate lecturile parțiale și interpretările unilaterale pe care anumite personaje ale cărții lui García Márquez le fac manuscriselor lui Melchiade au darul de a anula realității tocmai calitățile sale empirice și a-i pune acesteia sub semnul

întrebării chiar caracterul de păstrătoare a unui arsenal anterior de cunoștințe. În realitate se vor produce, în acest context, numeroase breșe iar ea nu va mai putea, prin urmare, apăra pe nimeni în fața atacurilor repetate ale neîncrederii ori scepticismului. Deloc paradoxal, așadar, atunci când scriitura lui García Márquez, asemenea celei a lui Cervantes, este în mod accentuat autoreferențială, personajele din familia Buendía par mai reale. Iar acesta este unul dintre cele mai mari paradoxuri ale cărții: e extrem de important pentru Aureliano Babilonia să fie cu adevărat acela despre care citește în manuscrisele lui Melchiade și e la fel de important ca cititorul să-l privească în acest fel și să creadă în capacitatea sa de a descifra, fie și în ultimele pagini ale romanului, textele lăsate de Melchiade. Altfel, el însuși, alături de toți ceilalți membri ai familiei Buendía, ar risca să pară (să se transforme?) într-o simplă copie a altor copii și să dea senzația că nu sunt altceva decât niște ființe de hârtie ce aleg să trăiască o serie de fantezii literare, modificate în esența lor intimă tocmai de efortul (inițiativa?... ) de a fi citit prea multă literatură și de a-și fi subordonat existența purei ficțiuni.

Paradoxul márquezian, însă, merge chiar mai departe, câtă vreme efortul lui Aureliano de a înțelege manuscrisul codificat are darul de a-l transforma chiar pe el, după modelul lui Don Quijote, într-o copie a copiei, dar una care se află în strânsă legătură cu propria sa ficționalitate. Iar cititorul trebuie să creadă în consistența acestui proces deoarece, la fel ca și în cazul operei shakespeariene, lectura are în vedere, în mod necesar, realitatea unui anumit personaj exact în măsura în care respectivul personaj crede în ea. Desigur, scepticismul unei anumite categorii de cititori se poate dovedi înrudit cu atitudinea lui Sancho, aceea de a pune totul sub semnul întrebării. García Márquez modifică, astfel, modelul consacrat al receptării tradiționale și își transformă cititorul implicit (Aureliano și, alături de el, cititorul real, însă unul deloc inocent!) în adevărate personaje romanești capabile, ele însele, să creadă totul, dar și să se îndoiască de toate, ca să cităm celebra caracterizare pe care Don Quijote i-o face la un moment dat lui Sancho. În fond, aceasta e,

poate, și una dintre posibilele definiții pentru cititorul ideal al romanului *Un veac de singurătate*, în stare să creadă și să se îndoiască în același timp și în egală măsură, să ia drept deplin viabilă, dar să pună și sub semnul întrebării reflectarea în această carte a adevărului istoric sau a oricărui adevăr, devenind, astfel, o întruchipare perfectă a celei de pe urmă dorințe exprimate de Tristul Cavaler al lui Cervantes.

\*

În încercarea de a analiza pe larg problema istoriei, așa cum apare aceasta în romanul *Un veac de singurătate*, cititorul va deveni, treptat, conștient de faptul că García Márquez abordează, aici, și o anumită imagine a unei istorii personale a literaturii latino-americane – și nu numai. Desigur, „istorie” înseamnă, în acest context, tradiție și influență literară. Iar la o examinare mai atentă, vom realiza că romanul acesta utilizează majoritatea elementelor și strategiilor impuse de tradiția modernismului latino-american, însă nu putem vorbi, aici, de simple influențe literare, în primul rând deoarece autorul însuși, în interviurile acordate, nu menționează nici un nume al marilor reprezentanți ai modernismului din America de Sud, cu toate că unii dintre aceștia trăiseră și scriseră doar cu o generație înaintea sa. Jeff Browitt consideră că am avea de-a face „cu un perfect exemplu de «anxietate a influenței», în sensul pe care Harold Bloom îl dădea termenului.”<sup>36</sup> Dar, fapt este că marea majoritate a reprezentanților „boom”-ului au încercat să se distanțeze din punct de vedere estetic de predecesorii lor direcți din spațiul cultural latino-american, declarând deschis că îi preferă doar pe marii moderniști europeni, de la James Joyce sau Franz Kafka la Virginia Woolf ori William Faulkner. García Márquez are aceeași atitudine, în ciuda faptului că, în afara câtorva momente în care

---

<sup>36</sup> Jeff Browitt, „Tropics of Tragedy: the Carribean in Gabriel García Márquez’s *One Hundred Years of Solitude*”, în *Shibboleths: A Journal of Comparative Theory* (2.1, 2007), p. 16.

putem observa tehnica monologului interior, strategiile prozei onirice sau o serie de experimente lingvistice, dacă facem abstracție de tehnica modernistă a dislocării temporalității, nu există, în romanul său, prea multe elemente venite pe filiera literaturii europene a primelor decenii ale secolului XX.

Încercând să scrie un roman „total(izator)”, García Márquez a inclus, fie și tacit, în carte, o întreagă viziune asupra istoriei continentului său, dar, în egală măsură, a utilizat numeroase (chiar dacă disparate!) elemente artistice împrumutate de la marii predecesori latino-americani, chiar și fără a admite în mod deschis că a urmat modelul acestora. Emir Rodríguez Monegal a demonstrat extrem de convingător influența borgesiană în „ultimele trei pagini ale romanului *Un veac de singurătate*”<sup>37</sup>, cu toate că García Márquez omite întotdeauna să-l citeze pe Borges printre modelele sale literare, iar unii cititori n-au realizat mult timp că artificiuul naratorului descifrând textul (implicit, sensul existenței) în chiar clipa catastrofei finale provine din *Aleph*, din *Moartea și busola* ori din *Ruinele circulare...* Explicația acestei atitudini poate fi o anumită nevoie a autorilor „boom”-ului de a se prezenta în fața cititorilor drept o generație capabilă să instituie noul ca principiu definitoriu în literatura unui întreg continent, dar și să rupă definitiv cu trecutul, fapt evident în opera a cel puțin doi mari reprezentanți ai acestei grupări: Mario Vargas Llosa și Carlos Fuentes.

În realitate, însă, adevărul e că acea mult comentată și apreciată coexistență a celor vii cu cei morți care a părut o noutate absolută în *Un veac de singurătate* era cunoscută în spațiul cultural latino-american încă din romanul lui Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), ale căruia apariții fantomatice se transformă, la García Márquez, în personaje precum Prudencio Aguilar sau Melchiade însuși. Tocmai de aceea, critica literară a considerat că cele mai evidente influențe prezente în romanul márquezeian nu sunt europene, ci vin

---

<sup>37</sup> Cf. Emir Rodríguez Monegal, „*One Hundred Years of Solitude: the Last Three Pages*”, în *Critical Essays on García Márquez*, ed. George F. McMurray, Boston, G. K. Hall, 1987, pp. 147-152.

pe filiera prozei lui Miguel Ángel Asturias și Alejo Carpentier. Plus sentimentul specific al magicului / miraculosului, provenit, pe de altă parte, și din folclorul Americii de Sud și reprezentând, deopotrivă, punctul de întâlnire (dar și de tensiune) între tradiție și modernitate, rezultatul ciocnirii fiind nu o dată tragic. De pildă, în *Oameni de porumb*, celebrul roman al lui Asturias, avem în față elemente mitice prezente în viața de fiecare zi a urmașilor mayașilor, semn al unei culturi tradiționale care încearcă să-și apere valorile în fața provocărilor și amenințărilor tot mai numeroase ale modernității. Lucrurile se petrec oarecum asemănător și în romanul márquezian, ca să nu mai vorbim de influența lui Asturias în ceea ce privește furtuna apocaliptică ce distruge, finalmente, așezarea Macondo, desprinsă, parcă, din *Viento fuerte*. Astfel că realismul magic, așa cum este el practicat în paginile *Veacului de singurătate* are în vedere evidențierea elementelor celor mai comune ale unei lumi (aparent) supranaturale, scriitorul columbian pornind, desigur, de la viziunea lui Carpentier, așa cum este ea exprimată în *Împărăția acestei lumi* ori *Pașii pierduți*, deși el nu a admis nici această influență ca definitorie pentru propria scriitură. În plus, influența prozei lui William Faulkner e identificabilă în revenirile periodice ale personajelor, dar și în structura tragică, predeterminată a lumii din Macondo, variantă prin excelență latino-americană a universului din Yoknapatawpha.

Pe de altă parte, devenirea istorică e redată, în paginile romanului lui García Márquez, prin intermediul unei narațiuni cu accente mitice, care oferă, astfel, un cadru mai cuprinzător pentru sublinierea importanței istoriei naționale sau a unui continent. Pierderea și singurătatea personale sunt proiectate la nivelul istoriei unui întreg univers. Iar istoria personală e textualizată ca ficțiune, discurs romanesc privilegiat. De aici și soluția finală: furtuna de proporții de-a dreptul biblice care distruge totul în cale („căci semințiilor osândite la o sută de ani de singurătate nu le era dată o a doua șansă pe pământ”). Cititorul înțelege, așadar, abia la final că destinul familiei Buendía e și o expresie a destinului întregii Americi Latine confruntate cu toate provocările secolului XX. Fără îndoială, cartea exprimă și nevo-

ia permanentă de cunoaștere și autocunoaștere a ființei umane, astfel că manuscrisele, scrisul și cititul devin pași necesari în procesul complicat al asumării propriei identități și a propriului destin. Camera lui Melchiade (unde e mereu martie și mereu luni) își dezvăluie, astfel, semnificațiile, acesta fiind spațiul unde textul a fost produs și unde va fi și descifrat, García Márquez exprimând în mod extraordinar și sensurile autoreferențialității / reflexivității în contextul epocii contemporane.

Iar „aparenta și radicala istoricitate la care locul acesta pare a condamna cititorul (alături de ultimul Aureliano)”<sup>38</sup> dezvăluie și marile adevăruri ale literaturii latino-americane a deceniilor și generațiilor anterioare, a tuturor predecesorilor săi a căror influență este în mod deliberat trecută sub tăcere. Toate acestea reprezintă și semnul unei noi înțelegeri a și asupra istoriei în ansamblu, dar și a istoricității latino-americane, în contextul unei profunde meditații marcate de complexe strategii alegorice. Iar mai presus de toate se dezvăluie figura simbolică a Scriitorului, incapabil să abandoneze ori să uite vechile sensuri ale istoriei și ale discursului istoric, dar căutând noi formule estetice prin care să le exprime.

---

<sup>38</sup> Roberto González Echevarría, „*Cien años de soledad*: The Novel as Myth and Archive”, *MLN* (Vol. 99, No. 2, March, 1984, p. 360).

## Drumuri către sfârșitul jocului

În toată avangarda, literară sau nu, elementul determinant, venit pe filiera și în descendența lui Arthur Rimbaud, este tendința de a înlocui, ca subiect al artei, realitatea dată cu pura ei posibilitate; pentru că realitatea a reprezentat, se știe, foarte multă vreme, o lume închisă a formelor finite și bine determinate. Principiul de bază era, desigur, cel mimetic: un om era un om și nimic mai mult, nimic altceva, iar imaginea artistică tindea să se identifice cu lucrul sau imaginea reală. În secolul XX, însă, identitatea aceasta atât de dragă creatorilor anteriori nu se mai regăsește, iar noțiunea însăși de *real* începe să evolueze, referindu-se din ce în ce mai frecvent la posibilitatea de a fi, iar nu la realitatea „reală” și atât de fermă a veacurilor anterioare. Tocmai de aceea, câmpul realului seamănă, pentru noua artă, cu un spațiu al infinitelor posibilități combinatorii și de deformare. Artiștii – iar la noi Urmuz își asumă, printre cei dintâi, acest rol – pierd, treptat, dorința reproducerii mimetice a lucrurilor pe care le văd în lumea înconjurătoare și încep să se manifeste pe tărâmul nețârmuritei creativității inventive. De aici toate acele elemente deconcertante și asocieri ciudate și inexplicabile, din perspectiva logicii și a principiului mimetic, din *Pagini bizare*.

Dar, mai mult decât atât, a găsi centrul de greutate al lumii ficționale a lui Urmuz înseamnă a stabili cu exactitate unghiul de refracție sub care realitatea este transportată în operă, căci el separă total lumea reală de cea fictivă. La prima vedere, ceea ce face Urmuz seamănă cu „arta anteperspectivală”<sup>39</sup>, bazată pe o viziune exclusiv frontală și din profil a siluetelor și figurilor – trăsături care ar apropia-o de caracteristicile artei infantile – dar care se dezvăluie a fi preocupată mai degrabă de exprimarea semnificațiilor interne, și nu de simpla redare a formelor exte-

---

<sup>39</sup> Victor Ernest Mașek, *Arta naivă*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 39.

rioare ale ființelor și evenimentelor. De aceea, imaginile pe care se bazează *Paginile bizare* par, uneori, niște diorame în care timpul s-a oprit: dorind să semnaleze un lucru, Urmuz îl indică pur și simplu; în felul propriu doar lui, desigur, care constă într-un procedeu pe care l-am putea numi o adevărată „mimare a asemănării”. De altfel, s-a demonstrat, iar Rudolf Arnheim a făcut-o printre cei dintâi, că, în artă, asemănarea cea mai deplină, apreciată ca atare de către cel ce percepe forma artistică figurativă, se bazează, de fapt, pe o neasemănare, pe deformări și denaturări ale proporțiilor și dimensiunilor de bază ale obiectului. Evident, deformări cerute de diferența, ignorată uneori, dintre spațiul fizic real și spațiul psihic care se percepe prin intermediul operei.

Tocmai de aceea, și imaginea cea mai realistă se bazează pe o iluzie optică. Astfel, perspectiva centrală nu este decât deformarea brutală și complicată a formei normale a lucrurilor. Iar pentru a reuși să realizeze acest lucru, Urmuz se folosește – și o face foarte bine – de oglinzi, punându-și mereu personajele și întreaga lume ficțională în fața reflectării. Pentru că, în oglinzile deformante ale *Paginilor bizare*, se reflectă, în mod de-a dreptul coșmaresc, figurile oamenilor din lumea reală. Dar, în ciuda imaginii groțești și, uneori, ridicole, pe care o oferă aceste oglinzi, ele reușesc, totuși, să construiască un adevărat univers catoptric, aflat cumva de cealaltă parte a realului. Și chiar dacă procesul în sine nu este unul de idealizare, ci de caricaturizare, lumea din oglindă își păstrează caracteristicile esențiale, cele care o fac să fie ceea ce este. La fel ca în basmele lui Lewis Carroll, universul acesta este un ținut construit pe baza anxietății, iar având în vedere distanța bine calculată dintre realitate și ficțiune, se poate afirma că Urmuz a elaborat o serie de procedee de transfigurare. Unul dintre acestea ar putea fi situat „la nivelul inconștientului lingvistic lacanian”<sup>40</sup>, deoarece metoda

---

<sup>40</sup> *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. III. Coordonare și revizie științifică Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000, p. 261.



urmuziană constă în „lectura literală a semnificațiilor și în lectura la propriu a sensurilor figurate”. Iar ca suprafață care reflectă, „oglindea stă la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoașterii”<sup>41</sup>, se afirmă în *Dicționarul* lui Chevalier și Gheerbrant. Ea este, în același timp, și un mijloc de transfigurare a universurilor, deoarece realitatea nu e redată în ea în mod cu totul fidel, ci, dimpotrivă, e spartă în numeroase cioburi din care se va recompuce mereu altceva. Aceleași legi ale reflexiei care, pe o suprafață plană, izolată, dau figuri similare, produc, în oglinzi multiplicat, curbate și dispuse apoi diferit, imagini înșelătoare și / sau feerice. Celebra „Casă a Oglinzii” a lui Lewis Carroll, cea pe care o străbate Alice pentru a ajunge în Țara Minunilor, a existat în literatură și înainte, dar iată că imaginea revine, implicit și subtextual, și la Urmuz. Pentru că, oricare i-ar fi forma în diferite opere literare, oglinda va continua să rămână mereu o minune în care realitatea și iluzia se confundă. Reflectarea realității nu schimbă *ab initio* natura, dar introduce o anumită doză de iluzie față de orice principiu conducător, deoarece s-a observat de mult că există întotdeauna o identitate în deosebire. Astfel, oglinda dă o imagine inversată a realității, căci ceea ce este sus este la fel cu ceea ce este jos, iar ceea ce e în stânga apare, în imaginea reflectată, ca fiind în dreapta. Într-adevăr, Jurgis Baltrušaitis are dreptate atunci când afirmă că „realitate și halucinație, lumile ordonate cu aceste instrumente de precizie revelează o reversibilitate a lucrurilor, certitudinea aparentului, incertitudinea existentului”<sup>42</sup>.

Mai mult însă decât simplă reflectare, la Urmuz domină un adevărat principiu al anamorfozei. „Anamorfoza – cuvântul apare în secolul al XVII-lea dar se referă la combinații cunoscute anterior – răstoarnă elementele și principiile perspectivei: în

---

<sup>41</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiecturi, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2 (E-O), București, Editura Artemis, 1995, p. 369.

<sup>42</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*. Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, București, Editura Meridiane, 1981, p. 17.

loc de o reducere la limitele vizibile, este o proiecție a formelor care le exagerează și o dislocare a lor, în așa fel încât ele se reconstituie numai când sunt privite dintr-un punct determinat.”<sup>43</sup>

Iată cum funcționează acest principiu anamorfotic în *Pagini bizare*: „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește azi cu mare greutate. Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză.”

În istoria artei, perspectiva este considerată în general un factor de realism care restabilește a treia dimensiune. La Urmuz, situația se complică încă de la început, deoarece el pune în operă texte în care perspectiva tinde să fie, în mod definitiv, neesențială, iar viziunea sa este, nu o dată, prismatică. Tocmai de aceea, acel efect de „mimare a asemănării”, despre care aminteam anterior, apare din nou, de această dată prin mimarea perspectivei prin intermediul viziunii anamorfotice omniprezente în aceste pagini. Jurgis Baltrušaitis afirma că, în domeniul anamorfotic, oglinda își face apariția abia către jumătatea secolului al XVII-lea, deoarece acum, „din punctul de vedere al geometriei, unghiului vizual i se substituie unghiul de reflexie. Obiectul însuși, scânteietor, capătă un caracter magic devenind evocator de spectre.”<sup>44</sup> De acum înainte, perspectiva nu mai apare ca o știință a realității, ci ca un instrument făuritor de halucinații. E ceea ce realizează și Urmuz în textele sale. De aici vin, de asemenea, și cuplurile bizare, precum și comportamentele neobișnuite ale personajelor lui.

Pe lângă această perspectivă anamorfotică, la Urmuz este identificabilă și o alta, căreia e nimerit să-i spunem „metamorfotică”, având în vedere modul în care funcționează și acționează. Pentru că, dacă cea dintâi se manifesta mai cu seamă la nivelul strict al construcției personajelor, aceasta apare, cu precăde-

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 291.

<sup>44</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze. Sau magia artificială a efectelor miraculoase*. Traducere de Paul Teodorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975, p. 7.

re, la acela, mai larg, al lumii operei urmuziene în ansamblu. În acest sens, Nicolae Manolescu afirmă că, în *Pagini bizare*, am avea de-a face cu o *altă față* a lumii descrise de prozatorii români ai epocii. O lume aparte, care păstrează toate aparențele societății capitaliste dar care, cu toate astea, sau, mai bine zis, tocmai din aceste cauze, e complet reificată: „Posesia absoarbe ființa, pe care mai întâi o prelungeste”. Perspectiva metamorfotică devine și mai clară dacă facem o comparație, oricât de sumară, cu modul în care prezentau alți autori ai vremii aceleași realități ale lumii, deoarece s-a vorbit nu o dată despre existența unei teme a burgheziei în opera lui Urmuz. Ciclul Hallipilor reprezintă, în ciuda tuturor faptelor descrise, o încredere funciară a romancierei în valorile fundamentale ale acestei clase sociale, care e „privită în pozitivitatea ei”<sup>45</sup>. În schimb, la Urmuz, ar fi evidentă tocmai „negativitatea”. Poate că, dincolo de aceste caracterizări, care se bazează pe o ușoară confuzie între criteriul estetic și cel etico-social în formularea unor judecăți de valoare asupra literaturii, mai indicat ar fi să se vorbească despre faptul că principiul anamorfotic ce acționa mai ales la nivelul construcției personajelor urmuziene reușește să influențeze și viziunea scriitorului asupra lumii, făcând din această lume una aflată fundamental sub semnul metamorfozei.

În acest sens și numai în acesta putem vorbi de o altă față a lumii în *Pagini bizare*. Pentru că aici Urmuz nu parodiază pur și simplu ceea ce se întâmplă în romanele canonice ale perioadei interbelice, ci se situează într-un moment estetic oarecum ulterior acestora, în sensul că lumea ficțională în ansamblu se metamorfozează atât în ceea ce privește forma, cât și conținutul. Și probabil că cea mai importantă consecință a acestei stări de lucruri este aceea că, pe lângă mecanismul bergsonian al râsului, care există în paginile urmuziene dar se manifestă mai cu seamă la un alt nivel al operei, găsim aici acel „umorism” pe care Luigi Pirandello îl definea drept „sentiment al contrariului”. Pentru

---

<sup>45</sup> Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998, p. 529.

că, dacă omul epocilor anterioare se credea centrul universului, la începutul secolului XX, acela privit de scriitorul italian drept unul al marilor seisme ale ființei, el va începe să se vadă pe sine ca fiind infim, pierdut într-un univers infinit. Iar dacă, odinioară, considera că îngerii și diavolii se luptă pentru salvarea sau damnarea sufletului său, acum se vede lipsit până și de apanajul acestui suflet. „Umorismul” despre care vorbește Pirandello apare, de aceea, tocmai în epoca „micșorării omului”, a modificării perspectivei asupra personajului literar și a lumii sale. Nicolae Balotă îl consideră pe Urmuz „un umorist”<sup>46</sup>, iar consecința cea mai evidentă ce decurge de aici este existența unui adevărat spirit ludic în *Pagini bizare*. Căci aceste texte reușesc să creeze, așa cum am arătat, o adevărată *altă* lume, aflată cumva la marginea și dincolo de cea *reală* sau de aceea prezentă și prezentată în alte opere literare ale vremii. Este lumea al cărei centru e chiar acest spirit ludic, de unde, în ultimă analiză, izvorăște și „umorismul” urmuzian.

Și, oricât de șocantă ar putea să pară afirmația, tocmai aici e locul geometric unde viziunea scriitorului român referitoare la construcția personajelor sale și a lumii lor se întâlnește cu aceea a unui alt autor, celebru printr-o culegere de texte „bizare” și ele, greu, dacă nu chiar imposibil de încadrat într-o specie literară, și îl avem în vedere pe argentinianul Julio Cortázar, cu volumul său din 1962, *Historias de cronopios y de famas*, compus din patru părți: *Manual de instrucciones*, *Ocupaciones raras*, *Material plastico* și *Historias de cronopios y de famas*; fiecare dintre acestea prezintă o certă unitate tematică, dar, în egală măsură, puse laolaltă în forma dorită de autor, ele dovedesc și o extraordinară forță de coeziune, putând să fie ordonate cu adevărat într-o reală viziune integratoare și totalizantă. Apropierea aceasta a mai fost făcută și până acum, însă din alte perspective, urmărindu-se mai cu seamă o serie de probleme legate de semnul lingvistic și capacitatea sa de semnificare, precum și

---

<sup>46</sup> Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 393.

gradele sau modurile în care se realizează strategia narativă care se dovedește, astfel, a fi comună ambilor scriitori, iar lucrarea lui Victor Ivanovici, *El mundo de la narrativa hispanoamericana*, este edificatoare în acest sens. Alteori, s-a pornit de la premisa că celor doi scriitori din spații culturale atât de diferite și de îndepărtate li s-ar potrivi o abordare comună, din perspectiva a ceea ce critica literară latino-americană a ultimelor decenii a afirmat despre Cortázar, cel considerat: „uno de los escritores latino-americanos que se compromete a jugar plena y directamente, sin dialécticas, con la seriedad de los niños, por eso *el juego* (s.n.) penetra todos los niveles de su creación literaria.”<sup>47</sup> Acum, însă, vom avea în vedere mai ales modul de construcție a personajelor și, de asemenea, permanentul recurs pe care și Cortázar îl face la măști. După Jaime Alazraki, istoriile despre *cronopi* ar reprezenta o serie de „situații-limită ilustrând principiul patafizic al lui Alfred Jarry, după care lucrurile cu adevărat importante nu sunt regulile, ci excepțiile”<sup>48</sup>. Poate însă că mai mult decât atât, scriitorul argentinian își exprimă, prin intermediul acestor texte, revolta în fața obiectelor, persoanelor și situațiilor care constituie viața cotidiană, precum și față de modul pur și simplu mecanic prin care omul reacționează în fața acestora. Vorbind despre personajele sale, autorul traduce, într-un fel, aceste stranii cuvinte, afirmând că, „treptat, au luat o formă relativ umană, dar au păstrat câteva caracteristici speciale, deoarece *cronopios* au ceva din caracterul poetului, al omului care trăiește puțin la marginea lucrurilor; *famas (gloriile)*, în schimb, sunt marii acționari ai băncilor, președinții de republici, oamenii formali care apără ordinea.” În plus, încă din primele pagini ale cărții sale, scriitorul sud-american dă o cheie de lec-

---

<sup>47</sup> Lázló Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977, p. 89: „Unul dintre scriitorii latino-americani care se lasă în voia jocului, complet și în mod direct și nemijlocit, fără vreo complicație dialectică, cu seriozitatea proprie copiilor, iar din acest motiv *jocul* (s.n.) pătrunde toate nivelurile creației sale literare.” (tr.n.)

<sup>48</sup> Jaime Alazraki, Ivar Ivask eds., *The Fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978, p. 37.

tură, făcând din umor unul din obiectivele lui primordiale. Nu este vorba însă de umorul comun, facil și gratuit, de acela care și-ar propune doar să stârnească râsul, ci de un altul, adesea negru și nu o dată tragic. Iată, în acest sens, cum începe textul *Instrucciones para dar cuerda al reloj*: „Allá en el fondo está la muerte, pero no tengo miedo. Sujete al reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente.“ („Acolo, în spate, se află moartea, însă nu mi-e frică. Ridică ceasul cu o mână, pune două degete pe cheița de tras și învârtește-o încetșor.” – tr. n.)

Astfel, tot ceea ce în cărțile sale anterioare era, cel mai adesea, inclus într-un foarte aparte bestiar, populat mai ales cu tigri și cu iepurași, se transformă aici în situații, întâmplări sau chiar obiecte luate parcă din cele mai obișnuite compartimente ale existenței. Iar ceea ce până atunci păruse a ține de o doză considerabilă de irealitate, pe care scriitorul o aducea în proza sa, devine acum a fi cât se poate de „real”, de exemplu un ceas care trebuie tras. Numai că autorul celebrului *Şotron* nu rămâne la acest nivel, ci face un pas mai departe, spunând mereu cititorilor care sunt atenți la detalii că, în fond, limitele „realului” trebuie stabilite și discutate întotdeauna doar în interiorul cărții, deci al lumii ficționale pe care el, ca autor, o întemeiază. De aici, deconcertarea pe care au simțit-o uneori criticii în fața unor asemenea texte. Procedând în acest fel, Cortázar se dovedește a fi un adevărat maestru al surprizei, capabil să descopere situații neverosimile în cele mai obișnuite locuri și să vadă mereu și „de cealaltă parte” a lucrurilor din „împărăția acestei lumi”. Iată, spre exemplificare, doar un exemplu: „Un cronop primește titlul universitar (de medic) și deschide un cabinet de consultații pe strada Santiago del Estero. Îndată vine un bolnav, plângându-se că noaptea nu doarme, iar ziua nu mănâncă din cauza durerii. «Cumpărați un buchet mare de trandafiri», îi spune cronopul. Bolnavul pleacă mirat, însă cumpără buchetul indicat și se vîndecă îndată. Plin de recunoștință, vine la cronop și, în afară de bani, îi mai face un cadou, în semn de recunoștință, un buchet frumos de trandafiri. Cum pleacă acesta, cronopul se îmbolnă-

vește, îl doare ici și colo, nopțile nu doarme și ziua nu mănâncă.<sup>49</sup>

Ne aflăm în fața unui complicat și foarte bine pus în scenă și în practică joc, literar, desigur, asemănător întrucâtva celui din *Rayuela*, având ca scop principal crearea unei măști pentru fiecare personaj, fie că este cronop sau glorie. O mască foarte elaborată, sub care adevăratul chip al președinților – de republici sau de bănci – să nu mai poată fi recunoscut. Un mod, altfel spus, de metamorfozare a realului, de constituire cât mai convingătoare a unei *alte* lumi.

La fel stau lucrurile și în cazul lui Urmuz, cel care trecea personajele printr-o oglindă anamorfotică în stare a modifica chiar și caracteristicile lumii ficționale pe care scriitorul o pune în fața cititorilor săi. Și tot umorul este elementul care salvează această lume, ca și în istorioarele cortazariene, și o împiedică să se prăbușească în neantul absurdului. Punctul comun este, aici, jocul măștilor, iar procedeul folosit în ambele cazuri, umorul. Cu o precizare importantă, și anume că, nici la Urmuz și nici la Julio Cortázar, cititorul nu este pus în fața umorului ce ține de superficial sau de gratuit, ci a unuia care, în anumite momente tinde să devină umor tragic și să vizeze aspecte esențiale ale existenței umane. Așa se întâmplă în *Emil Gayk* sau în *Instrucciones para dar cuerda al reloj*, unde, ceea ce la un moment dat era prezentat ca fiind ireal și putea, în felul acesta, să aibă influență doar în cadrul lumii imaginate de scriitor, se dovedește deodată a fi la fel de real ca un ceas sau o pușcă încărcată, cu toate implicațiile pe care le pot ele avea în lumea reală. Iar timpul – în primul caz – sau moartea – în cel de-al doilea – pot fi eludate doar printr-un extrem de complicat și de periculos joc de-a v-ați ascuns, jocul măștilor care uneori nu mai pot fi scoase de pe chipul personajelor, și care devin chiar esența lor. De aici tragismul.

Cele două perspective pe care le-am analizat în *Paginile bizare*, cea anamorfotică și cea metamorfotică, ele pot fi regăsite

---

<sup>49</sup> Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1, Mexico, Alfaguara, 1996. (tr.n.)

și în *Istoriile* lui Cortázar. Astfel, „cronopii” și „gloriile” sunt realizate, ca personaje dintr-un punct de vedere anamorfotic, vizând tocmai descompunerea realității așa încât ea să nu mai fie recognoscibilă sau ușor de recompus decât dintr-un singur loc, indicat chiar de autor atunci când vorbește despre „oamenii trăind la marginea lucrurilor”, în opoziție vizibil marcată cu „persoanele formale care vor doar să mențină ordinea”. Iar lumea argentiniană, cu tangourile și străzile celebre din Buenos Aires sunt metamorfozate într-o asemenea măsură, încât tind să reprezinte doar generalul, iar nu elementele particulare și particularizatoare. Ca și Urmuz, la distanță de peste o jumătate de secol și la depărtare de mii de kilometri, Julio Cortázar și-a pus personajele bizare să traverseze oglinda realității în unicul mod în care această acțiune se poate întreprinde: purtând mereu măști și recurgând, prin ele, la metamorfoze sau la anamorfoze.



## Bohumil Hrabal. A râde printre lacrimi

„Anumite pete nu pot fi îndepărtate decât prin distrugerea materialului însuși.” (Bohumil Hrabal)

În anul 1945, într-un orașel ceh se prăbușește un avion german. O aripă cade în piața centrală, iar restul aparatului, ceva mai departe, pe câmp. Cât pot de repede, oamenii, cu mic, cu mare, dau fuga spre locul incidentului, astfel că, în scurtă vreme, se vor înapoia pe la casele lor cu câte ceva ce le-ar putea fi, cred ei, folositor: tot felul de plăci și tinichele apar chiar de a doua zi sub formă de acoperișuri la cotețele de iepuri sau de orătănii, iar bucăți din tabla aripii devin apărători pentru motocicletă a unui localnic. Cu câțiva ani înainte, Ditie, un chelner debutant angajat la restaurantul Hotelului Praga de Aur, mic de statură (luat, din acest motiv, drept „un amărât de piccolo” de majoritatea clienților!), dar plin de aspirații cum altfel decât mărețe (din punctul lui de vedere...), înțelege ce vrea să zică a avea un țel în viață. Și anume, nici mai mult, nici mai puțin decât a pune deoparte o sumă considerabilă de bani, dobândită cu prețul unei munci istovitoare de o săptămână, pentru a o cheltui, apoi, într-o singură noapte, cu desfătările oferite cu generozitate de *Paradisul*, bordelul cel mai vestit din acea parte a orașului.

Acestea sunt amănunțele cu care atenția cititorului e captată încă din primele pagini ale romanelor scriitorului ceh Bohumil Hrabal. Amănunte care demonstrează, în doar câteva rânduri, abilitatea autorului de a configura un extraordinar comic de situație și care, deopotrivă, stârnesc râsul, căci ce poate fi mai predestinat efectului comic decât descoperirea sensului vieții și a țelului existenței în plăcerile oferite de prostituatele de la periferie sau decât graba membrilor unei mici comunități de a trage

toate foloasele de pe urma unui accident aviatic... Dar exact acestea sunt și elementele care individualizează atât stilul lui Hrabal, cât și sensul profund al literaturii sale. Căci, dincolo de comic, detalii precum cele amintite au darul de a pune în fața cititorului o neașteptată oglindă, în care acesta să se poată contempla în voie – chiar dacă nu întotdeauna și cu bucurie – și a-și observa până și micile sau mai marile imperfecțiuni. Însă, în egală măsură, toate acestea deschid și calea spre trăirea clipei, spre savurarea bucuriilor fie ele și doar de moment, spre descoperirea capacității de a experimenta până la capăt plăcerea.

„Am crezut întotdeauna în plăcere, în bucurie, în dorință. Chiar aspirația eternă a oamenilor spre frumusețe se află în strânsă legătură cu acestea”, susținea Bohumil Hrabal. Afirmarea nu e deloc întâmplătoare, câtă vreme chiar sensul moral (în cel mai deplin și mai bun sens al cuvântului) al scrierilor sale se întemeiază pe plăcere și pe aspirația personajelor pe care le creează de a atinge ori de a descoperi frumusețea vieții. Prin urmare, Dítie, protagonistul romanului *L-am servit pe regele Angliei*<sup>\*</sup>, va ajunge, în scurtă vreme, capabil să vadă și să exprime minunea de fiecare zi a existenței, chiar dacă e vorba doar de imaginea întrezărită pentru câteva clipe a unei femei frumoase cu rochia pătată de grenadină, care aduna în jurul ei albinele din vecinătate, dar care polarizează, deodată, și întreaga atenție a bărbaților care o privesc doar aparent dezinteresați. La rândul său, Miloš Hrma, tânărul elev-impiegat din *Trenuri cu prioritate*, se va maturiza treptat, trecând de la stadiul uimirii de-a dreptul copilărești în fața perspectivei avansării șefului de gară la rangul de inspector („Un inspector la calea ferată e ca un maior în armată?”) și de la atitudinea de superioară ignorare a celor care adunau resturile avionului prăbușit în ultimele luni ale războiului („Nu pot să sufăr oamenii strângători. Eu și adunatul sau demontatul pieselor sau mai știu eu ce alte drăcovenii!”), la inițiative cu adevărat eroice, care, de fapt, îi vor aduce și sfârșitul.

---

<sup>\*</sup> Bohumil Hrabal, *L-am servit pe regele Angliei*. Traducere de Jean Grosu, București, Editura Art, 2012.

În acest fel, scrierile lui Bohumil Hrabal trec de la momentele comice la aspectele cele mai serioase și transformă râsul inițial în profundă meditație asupra sensului existenței, punctată, nu o dată, de acutul sentiment de singurătate al protagoniștilor sau de lacrimile pe care, oricât încearcă, aceștia nu și le mai pot stăpâni. Acest râsu’-plânsu’ e, de altfel, încă una dintre mărcile operei lui Hrabal.

Alături de ea, se impune și fascinația istorisirii, pe care o trăiesc mai toate personajele sale. Căci autorul a făcut din pălăvrăgeala aparent mai apropiată de atmosfera cârciumilor frecventate de băutorii de bere din Cehia decât de rafinata lume literară o adevărată manieră de lucru. Astfel, în mai toate volumele de proză ale lui Hrabal, o povestire ia naștere din alta, ca într-un joc al istorisirilor ce se nutresc și se influențează reciproc, într-o înșiruire care, parcă, ar putea continua la infinit. Scriitorul însuși căuta mereu să surprindă momentul acela privilegiat „când imaginile încep să se modifice progresiv și să se îndrepte, aproape pe nesimțite, către tărâmul legendei, al anecdotei, al ficțiunii”. Arta narativă a lui Hrabal constă, în principal, în abilitatea scriitorului de a detalia complicatul și delicatul proces pe parcursul căruia realitatea însăși devine poveste, istorisire, anecdotă. Altfel spus, ficțiune. Mai cu seamă *L-am servit pe regele Angliei* excelează în zugrăvirea unor personaje dintre care se individualizează Ditie, cel care încearcă iar și iarăși să transforme realitatea într-o poveste bine și frumos spusă. Adică, cu vorbele lui Hrabal, „ne apar în față oameni care filtrează realitatea de fiecare zi privind-o din perspectiva unei strălucite inspirații.” Nimic altceva decât nevoia acestor ființe de hârtie, împărtășită de autor, de a spune tuturor într-un mod cât mai convingător cum lucrurile cele mai incredibile pot fi, în anumite circumstanțe, perfect veridice. Privită astfel, chiar existența lui Ditie capătă alte semnificații și se dovedește a fi mai mult decât o simplă înșiruire a unor aventuri desprinse parcă dintr-un bun roman picaresc și, cu siguranță, mult mai mult decât o viață trăită sub semnul derizoriului.

În orice caz, subiectul, cel puțin în liniile sale esențiale, ne duce cu ușurință către o foarte posibilă descifrare în cheie palpitant-picarescă a acestui roman, scris în anul 1971, însă apărut abia în 1977 – și atunci, după numeroase amânări și o întregă epopee a dificilei relații a autorului cu editorii. Ditie cel mic de stat și, aparent, nu prea mare de sfat, încearcă să se facă și el cunoscut în lumea chelnerilor din Praga. Ideal dificil de atins, cu atât mai mult cu cât nu doar concurența e mare, ci și ascendentul pe care-l au asupra lui unii dintre superiori tinde, în unele momente, să devină o barieră de netrecut. Maestrul indiscutabil și, tot fără îndoială, modelul lui Ditie e domnul Skřivánek, „oberchelnerul” care susține cu tărie că „a fi chelner e o adevărată artă”, doar cei capabili a deprinde înțelegerea profundă a naturii umane putând visa a se ridica la înalta ei demnitate. De unde știe acest lucru? La întrebarea uimită a lui Ditie, răspunsul e unul singur: păi Skřivánek (care, de altfel, dă și replica ce devine și titlul romanului de față), declară ritos: „L-am servit pe regele Angliei.” La rândul său, după ani de zile, Ditie va ajunge să se mândrească cu decorația cu eșarfă pe care o primise de la Împăratul Abisiniei spunând, chiar, pe urmele lui Skřivánek și, desigur, cu întreaga modestie simulată a aceluia: „L-am servit pe Împăratul Abisiniei...”, chiar dacă cei în fața cărora va face acest lucru vor fi oameni simpli, dintr-o zonă rurală îndepărtată, unde se va stabili Ditie și-și va petrece zilele și serile, altădată atât de strălucitoare, în compania câtorva animale domestice: un cal, o pisică, un câine, o capră...

Dar, până să ajungă acolo, Ditie (semnificativ, numele său înseamnă „copil”!) va încerca să deprindă nu doar arta de a fi un chelner de mare clasă, ci și pe aceea de a-și însuși strălucirea oamenilor de seamă pe care se întâmpla să-i servească la masă, convins, asemenea lui Stevens, celebrul majordom din *Rămășițele zilei*, de Kazuo Ishiguro, că demnitatea constă într-un soi de mimetism deprins prin imitarea comportamentului puternicilor zilei, fără, însă, a avea și mijloacele materiale necesare pe care un astfel de comportament să se poată întemeia. Așa că Ditie pare a face mereu alegerile nepotrivite sau, în orice caz, a fi

într-un permanent contratimp – mai ales cu marea Istorie: se căsătorește cu Lise, nemțoaică cu ochi verzi și pistrui de care se îndrăgostește lulea, numai că povestea lor nu e menită a se încheia ca în basme, cu un final de genul „și-au trăit fericiți până la adânci bătrânețe.” În primul rând pentru că izbucnește cel deal Doilea Război Mondial, iar Lise face parte din rândul simpatizanților nazismului. Femeia moare într-un bombardament, încă ținând la piept, ca pe bogăția sa cea mai de preț, o valiză plină cu timbre rare, despre care îi spusese lui Ditie că, la o adică, după ce lucrurile se vor mai liniști, i-ar putea aduce, cu condiția să fie bine plasate și vândute, hotelul pe care micul chelner îl visa din adolescență. Și așa se va și întâmpla, noul proprietar fiind, probabil, sau prea fericit de achiziție, sau prea ocupat, pentru a medita prea mult asupra faptului că timbrele aparținuseră evreilor deportați în crunții ani ai prigoanei naziste... Dar lucrurile nu se puteau opri aici: după nemți, în Cehia ajung rușii, se instaurează comunismul, iar în scurtă vreme toți milionarii sunt arestați – cu excepția lui Ditie. Care, ofensat că fusese trecut cu vederea, se prezintă singur la poliție pentru a i se face dreptate și a fi inclus în rândul milionarilor (aduce pentru asta și extrase detaliate ale conturilor lui din bancă!), omițând că „semenii” săi milionari se aflau dincolo de gratii...

Încă de la prima lectură se vede influența lui Jaroslav Hašek și a bravului său soldat Švejk, personaj mult admirat de Hrabal, cel care a mărturisit că a recitat adesea paginile înaintașului său. În paranteză fie spus, această influență este vizibilă și în *Trenuri cu prioritate*, mai cu seamă în atitudinile tânărului Milos, dar și în scenele năucitoare care descriu modul în care inspecția inopinată îl găsește pe șeful de gară, printre porumbeii săi mult iubiți, cu hainele în dezordine și cu uniforma plină de găinaț... Švejk e un fel de Sancho Panza în viziune cehă, prins în capcana uriașă a Primului Război Mondial, semănând din multe puncte de vedere cu numeroase personaje ale lui Hrabal. În plus, asemenea lui Hašek, Hrabal a intuit valențele stilistice ale limbajului colocvial, pe care l-a și deprins, de altfel, în lungile ore petrecute în berăriile din Cehia (pe care, după cum spu-

nea, le frecventa cu mult mai multă plăcere decât orice întrunire literară!) și care l-au ajutat să impună în proza secolului XX neașteptatul model narativ al unui șir de anecdote ce dau cititorului impresia că nu se vor epuiza niciodată.

\*

Bohumil Hrabal s-a născut în anul 1914, în Moravia, începându-și activitatea literară cu poeme aflate sub înrâurirea directă și evidentă a suprarealismului francez. (Considerat astăzi una dintre cele mai importante voci ale prozei est-europene, Hrabal va muri în 1997, căzând de la fereastra unui spital, în timp ce încerca să hrănească porumbeii și după ce meditase ani în șir la apropierea morții). Numai că, pe nesimțite, poemele de început au devenit tot mai ample, transformându-se în mici episoade epice, adesea cu accente comice. În anii '50, scriitorul este membru activ al grupării literare conduse de poetul Jiří Kolář, iar după propriile sale mărturisiri, de acum datează și aplecarea spre un nou mod de a face literatură, constând în punerea laolaltă a unor elemente eterogene și aparent fără vreo legătură, cu scopul declarat de a crea efectul comic, bazat, însă, pe evidențierea aspectelor rutinei cotidiene, iar nu pe procedeele elaborate ale suprarealiștilor.

Cu toate acestea, modelul suprarealist va reprezenta, pentru scriitorul ceh, o permanentă fascinație, câtă vreme, de exemplu, spre finalul romanului *L-am servit pe regele Angliei*, îl descoperim pe Ditiu răsfoind un volum de versuri al lui Paul Éluard. Scriitorul nu insistă asupra scenei respective, însă este clar că avem de-a face cu o cheie de lectură pe care Hrabal o oferă pentru ca cititorii să-i poată descifra mai bine tehnica narativă. Căci definiția preferată a suprarealiștilor pentru noțiunea de frumos era șansa alăturării, pe o masă de disecție, a unei mașini de cusut cu o umbrelă. Și chiar dacă maeștrii suprarealismului preferau poezia, Hrabal a plasat la baza artei sale scriitoricești tocmai această tehnică suprarealistă a juxtapunerii elementelor disparete, cu scopul de a surprinde în mod adecvat micile (sau mai ma-

rile) revelații ale existenței umane. De aici și comicul, adesea involuntar, câtă vreme Hrabal e convins că alături de oricine se poate râde. Nu de oricine, căci esențial rămâne că autorul nu râde de personajele sale, ci împreună cu ele, împărtășindu-le sau, dacă nu, măcar înțelegându-le bucuriile, idealurile, dar și tristețile ce decurg, de fiecare dată, din inadecvarea la realitatea dură în care protagoniștii săi trăiesc a unor țeluri frumoase și luminoase, însă intangibile. Ditie e, fără îndoială, un exemplu în acest sens, alături de Miloš Hrma, din *Trenuri cu prioritate*<sup>\*</sup> și de Hanta, din *O singurătate prea zgomotoasă*.

De aici izvorăște și teatralitatea scrierilor sale, Hrabal descoperind, cumva pe cont propriu, o lege fundamentală a comediei: acțiunile umane produc efecte comice în măsura în care oamenii le / se iau (prea) în serios. În conformitate cu această concepție, comicul operei lui Bohumil Hrabal constă în simțul umorului pe care-l demonstrează mereu personajele sale – și care e, mai degrabă, o excelentă intuiție a proporției, adică, în contextul lumii sale românești, capacitatea de a privi lucrurile din jur la adevărata lor dimensiune. O dimensiune întotdeauna micșorată – sau care, dacă nu este astfel de la bun început, atunci trebuie diminuată, aici fiind și marele secret al hedonismului hrabalian: a fi mulțumit cu puținul pe care-l dobândești, chiar dacă dorința inițială a fost nemărginită. Nu e întâmplătoare, în contextul acesta, statura mică a lui Ditie, și nici vârsta fragedă și lipsa de experiență a lui Miloš Hrma. Acestea devin elemente cu semnificație metafizică: fiecare personaj e, într-un fel sau altul, un om în miniatură, dar plin de ambiții grandioase, ce vor sfârși, însă, mai întotdeauna fie în derizoriu, fie în moarte. Tragicismul ia naștere pe nesimțite, iar cititorul realmente nu-și dă seama când încetează să râdă, apoi să surâdă, pentru a medita cât se poate de serios asupra condiției umane. Și tot de aceea, megalomania unor personaje hrabaliene e atât de fermecătoare, iar ironia scriitorului nu e niciodată mușcătoare, ci blândă și

---

<sup>\*</sup> Bohumil Hrabal, *Trenuri cu prioritate*. Traducere și prefață de Corneliu Barborică, București, Editura Art, 2012.

caldă, pentru a determina cititorul să evalueze nu doar efectele comice, ci mai cu seamă seriozitatea aflată dincolo de masca râzândă pe care numeroase personaje o poartă, doar pentru a-și ascunde nesiguranța, spaimile de tot felul, singurătatea.

Privită din acest punct de vedere, chiar istoria, care reprezintă fundalul majorității scrierilor lui Bohumil Hrabal, capătă noi semnificații. Care să fie, la urma urmei, sensul istoriei? par a se întreba numeroase personaje. Și ce înseamnă cu adevărat civilizația umană? În mijlocul unui univers care, după cum se exprima scriitorul însuși, „nu face altceva decât să ne ajute să suferim”, istoria nu mai poate fi altceva decât povestea nesfârșită a unor urcușuri și coborâșuri. Sau, mai exact spus, a unor coborâșuri urmate de urcușuri – nu o dată timide. Totul în opera lui Hrabal depinde de această schimbare fundamentală de perspectivă, mai cu seamă în cazul istoriei devenirii lui Ditie și a lui Miloš. *L-am servit pe regele Angliei* nu e exclusiv povestea micuțului chelner, ci a fiecăruia dintre noi, cel puțin în unele momente ale existenței noastre, chiar dacă, evident, nu ne face plăcere să recunoaștem asta... Căci fiecare ființă umană e, măcar uneori, servul celorlalți, un personaj minor, actor secundar evoluând pe o scenă mult prea mare... Fundalul istoric devine, adesea, element de prim plan, iar prim-planul se transformă în simplu decor, astfel încât Boemia este, nu o dată, adevăratul protagonist al operei lui Hrabal, o uriașă spirală pe care scriitorul o construiește pentru a oferi personajelor un spațiu necesar, chiar dacă nu întotdeauna și adecvat, în mijlocul unei lumi din care plăcerea de a trăi s-a cam stins, lăsând în urmă o singură constantă reală; nu, însă, și benefică întotdeauna, și anume identificarea adevărului cu istoria, sau, și mai grav, cu politica oficială a momentului... De aceea, ca cititori, îl înțelegem pe Ditie și-i iertăm utopica și nebuneasca idee de a deveni, după moarte, „cetățean al lumii”, căci îl vedem stând singur, la vreme de iarnă și pe un viscol ce pare a fi de-a dreptul apocaliptic, într-o cămăruță pe care-o împarte cu câinele, pisica și calul, singurele ființe apropiate și, probabil, singurii prieteni adevărați pe care i-a avut vreodată...



Toate acestea ne amintesc de realismul cehovian (atât de apreciat de Hrabal, alături de stilul frust al lui Isaac Babel), chiar dacă numeroși critici accidentali au insistat să-l considere pe scriitorul de față un reprezentant aparte fie al realismului magic, fie al celui isteric. Iar dacă unii l-au comparat cu Salman Rushdie, Günter Grass sau chiar cu Thomas Pynchon, în vreme ce alții l-au plasat în compania lui David Foster sau chiar Zadie Smith, adevărul de netăgăduit al creației lui Hrabal rămâne acela că, și atunci când textele sale par a avea o deschidere spre miraculos sau fabulos și chiar dacă excelează prin aglomerarea elementelor semnificative, ele rămân profund umane și cuceresc la fiecare lectură prin profunda lor umanitate, prin acel unic amestec de râs și de plâns – evident, poate mai mult decât oriunde în *Trenuri cu prioritate* (de neuitat fiind, aici, în paranteză fie spus și scena în care impiegatul Hubička probează ștampilele gării pe rotunjimile îmbietoare ale trupului seducătoarei telegrafiste Znenička!) Din păcate, succesul imens al acestei cărți, apărute în 1965 și ecranizate în scurt timp, astfel încât în anul următor pelicula regizorului Jřří Menzel va fi recompensată cu Premiul Oscar pentru cel mai bun film străin, este umbrat de invazia sovietică în Cehoslovacia, fapt ce-l va determina pe Hrabal să nu mai publice nimic ani în șir.

Din punct de vedere stilistic, Hrabal a fost influențat de fluxul conștiinței așa cum era el teoretizat și practicat de marii reprezentanți ai modernismului interbelic, însă autorul îmbogățește formula cu plăcerea de a povesti, pe care o împărtășește cu personajele sale predispuse să fie protagoniste ale unor lungi solilocvii, ce pot sta oricând alături de cele mai bune pagini ale lui Céline sau Beckett. Poate și din acest motiv, accentele comice care-i marchează opera sunt paradoxale, Hrabal încercând – și reușind – să mențină întotdeauna echilibrul între dorința infinită și capacitatea fatalmente limitată, între aspirație și posibilitatea realizării efective. Rezultă o proză aparte, plină de capcane pentru cititorul superficial, tentat, desigur, să observe doar absurdul unor situații sau să se amuze copios în fața unor scene rabelaisiene. O proză vizând să surprindă blocajul tragi-comic

al omului în fața destinului, dar și să demonstreze implicit cât de valabilă era deosebirea pe care o făcea Freud între comedie, umor și anecdotă; o literatură ce se situează de fiecare dată de partea umorului înțelegător în care autorul își îmbracă și cu care își mângâie protagoniștii preferați. Căci, așa cum spune Ditie, „M-am trezit singur în fața oglinzii și mă priveam, și cu cât mă priveam mai mult, cu atât mai mult mă îngrozeam, de parcă m-aș fi aflat într-o casă străină, în casa cuiva care-și pierduse mințile... Și deodată ușa s-a deschis încet în spatele meu și în odaie a intrat căluțul urmat de capră, iar pisica a sărit pe zincul tejghelei din dreptul sobei; și eu eram în culmea fericirii și mă bucuram nespus, fiindcă fusesem cu adevărat elevul domnului Skřivánek, oberchelnerul care l-a servit pe regele Angliei, iar eu, la rândul meu, am avut onoarea să-l servesc pe împăratul Abisiniei, care m-a distins pe viață, decernându-mi această decorație, decorație care mi-a dat puterea să scriu pentru cititori această poveste despre incredibilul devenit realitate.”

## Yukio Mishima. Declin, amurg, renaștere

„Viața omenească e finită, însă mi-aș dori să pot trăi veșnic”, nota Yukio Mishima pe data de 25 noiembrie 1970, dimineața. Înainte de amiaza aceleiași zile, era deja mort, după ce îndeplinise în toate detaliile ritualul sinuciderii tradiționale a samurailor, *seppuku*. Mishima era cel mai faimos scriitor japonez al momentului, dar nimic nu avea să-i definească mai bine existența, de atunci încolo, decât această modalitate violentă pe care a ales-o pentru a-i pune capăt. Cu o activitate literară relativ scurtă, căci a murit la doar patruzeci și cinci de ani, operele complete ale lui Yukio Mishima numără nu mai puțin de treizeci și șase de volume, acoperind arii diverse, de la roman și eseu, la poezie și piese de teatru. Prolific, proteic, fatalmente inegal ca scriitor, ambițios și capabil să se reinventeze parcă în fiecare clipă a vieții și odată cu fiecare nou text publicat, fascinat încă din adolescență de cultura occidentală, considerat, tocmai de aceea, cel mai „occidental” dintre prozatorii niponi ai anilor ‘50 – ‘60, dar protestând, prin chiar moartea sa, față de decăderea spirituală a Japoniei și față de degradarea progresivă a valorilor tradiționale ale țării sale după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, Mishima și opera sa reprezintă în continuare o problemă deschisă pentru critica literară din Orient și din Occident. Cu atât mai mult cu cât autorul însuși a dorit (și a reușit!) să mențină în jurul său o aură de glorie și mister, printr-o serie de atitudini publice și gesturi studiate, devenite deja celebre. Să menționăm în acest sens doar faptul că înainte de a-și părăsi locuința, în ziua de 25 noiembrie 1970, Mishima a datat și a expediat editorului său manuscrisul tetralogiei, la care lucrase în ultimii cinci ani. Astfel că ultima pagină din creația pe care, din multe puncte de vedere, scriitorul o considera testamentul său literar poartă data morții sale, cu mențiunea „Sfârșitul Mării

*Fertilității*". Cele patru volume ce compun seria aceasta (*Zăpada de primăvară, Cai în galop, Templul zorilor și Îngerul decăzut*), reprezintă o cuprinzătoare frescă a Japoniei secolului XX, o saga ce descrie nu doar destinul marilor și aristocraticelor familii nipone, ci și declinul unei întregi lumi confruntate cu provocările modernității și cu realitățile dure ale epocii postbelice.

Născut într-o veche familie de samurai, pe numele său real Kimitake Hiraoka, educat la prestigioasa Școală a Pairilor și continuându-și apoi studiile la Facultatea de Drept a Universității din Tokyo, Yukio Mishima produce o vie senzație în spațiul cultural nipon încă de la publicarea romanului *Confesiunile unei măști* (1948), text care, prin erotismul, estetismul său, precum și prin capacitatea autorului de a depăși cu un curaj nebănuțit (dar și cu o naturalețe uimitoare) granițele care limitau, până atunci, preocupările oamenilor de litere din Arhipelag, impune, dintr-o dată, un scriitor deja matur – dar care, în anii care vor urma, nu va înceta să surprindă. Căci, dacă în 1954, lui Mishima îi apare un alt roman, *Tumulul valurilor*, în 1956 odată cu publicarea *Templului de aur*, prozatorul ajunge să fie pus alături de marele său maestru și prieten, Yasunari Kawabata, dar și să fie considerat, în numeroase cercuri artistice, un candidat foarte serios la Premiul Nobel – pe care, însă, nu-l va primi el, ci Kawabata, în 1968.

Prin vasta construcție narativă din *Marea Fertilității* (titlu inspirat de una dintre întinderile aride de pe Lună, despre care astronomii secolelor trecute afirmau că ar fi fost, odinioară, o întinsă mare), Mishima se orientează către proza de largă respirație, fără ca asta să însemne că scriitorul ar abandona cumva șlefuirea stilistică de care fuseseră caracterizate creațiile sale anterioare. Modelul pentru acest demers artistic este, cel puțin parțial, Thomas Mann, cu a sa *Casă Buddenbrook*, de unde autorul japonez preia simțul scenelor analizate în detaliu, fascinația pentru latura fizică a existenței, pusă mereu în legătură cu dimensiunea spirituală. Însă se individualizează profund printr-o detașare neașteptată, printr-o perspectivă narativă care uimește adesea – însă convinge de fiecare dată, și, mai cu seamă,

printr-un neașteptat act de curaj care reprezintă, deopotrivă, și capacitatea sa de a se desprinde de orice model, indiferent cât de prestigios ar fi acesta. Căci, dacă în general romanul-frescă, așa cum era el practicat în Occident, era centrat pe destinul și pe istoria unei singure familii, în *Marea Fertilității* cititorul are în față un demers mult mai ambițios: Yukio Mishima transformă în fir roșu al numeroaselor acțiuni prezentate în cele patru volume o temă oarecum neașteptată pentru un scriitor ca el. Și anume, reîncarnarea, transmigrația sufletului semnificând propria sete de viață a scriitorului, dar spunând extrem de mult despre protagoniștii pe care Mishima îi imaginează pentru această tetralogie, de fiecare dată personaje pentru care simpla latură fizică a existenței nu mai este – nu mai poate fi – suficientă.

Primul volum din *Marea Fertilității* este *Zăpada de primăvară*<sup>\*</sup>, iar acțiunea începe în anul 1912, când Japonia Epocii Meiji se îndreaptă către ceea ce a primit numele de „democrația Taisho”. Vechea aristocrație își recunoaște (iar uneori e silită chiar să-și accepte – și nu doar tacit) intrarea într-un con de umbră, în vreme ce se afirmă îmbogățirii de dată recentă. Oricât de îndepărtate sunt din punct de vedere geografic, romanul acesta și *Ghepardul* lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa au numeroase puncte comune atât în ceea ce privește tema generală, cât și atmosfera în a cărei construcție Mishima demonstrează, dintr-o dată, că excelează. Shigekuni Honda și Kiyooki sunt colegi și prieteni, însă diferențele dintre ei sunt subliniate la tot pasul. Dacă Honda e decis încă din adolescență să-și croiască un drum sigur în viață și un destin solid și să-și întemeieze existența pe latura practică (deloc întâmplător, el va și deveni jurist!), Kiyooki, fiul marchizului Matsugae, descendentul unei vechi și strălucite familii, e un visător marcat de sentimentul că viața e mereu gata-gata să-i scape printre degete. Prin urmare, el se va avânta în nebunescul proiect de a urmări și de a atinge imposi-

---

\* Yukio Mishima, *Zăpada de primăvară*. Traducere și note de Angela Hondru, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

bilul (ori absolutul) și de a face ca universul exterior să se supună / să corespundă idealurilor sale. Numai că realitatea e întotdeauna mult mai dură decât idealurile, oricât de frumoase și de înalte ar fi acestea: pasiunea lui Kiyooki pentru frumoasa Satoko Ayakura sfârșește în nefericire, tânărul moare la douăzeci de ani, neconsolat, iar Satoko, decisă să nu accepte căsătoria cu un prinț de sânge care-i fusese aranjată de familia sa, se retrage la mânăstire și rupe definitiv toate legăturile care o țin aproape de lumea oamenilor obișnuiți. Însă, înainte de a se stinge, Kiyooki îi spune câteva cuvinte prietenului său Honda, promițându-i că se vor reîntâlni într-o zi, sub o cascadă.

Cititorul are în față o lume ce dă senzația că-și trăiește – dar cu o adevărată voluptate – amurgul. Aristocrații preferă mâncărurile și băuturile occidentale, își construiesc case urmând modelele (și mai ales modele!...) europene, se uită la filme europene. Până și ritualurile tradiționale nipone sunt asezonate cu elemente occidentale, iar sărbătoarea cireșilor în floare se încheie cu un cocktail și cu tarte franțuzești cu caramel... Un univers întreg preia, adesea doar mimetic, forme străine. Iar rezultatele, chiar dacă nu sunt imediate, vor apărea în final; mai cu seamă în cel din urmă volum al tetralogiei, *Îngerul decăzut*, demonstrând epuizarea resurselor spirituale ale unui mod de viață care nu dusesese, practic, nicăieri. Deocamdată, însă, speranțe încă există – și ține doar de oameni să nu se risipească de tot într-un mod de viață pur formal și fundamental străin. *Zăpada de primăvară* este o carte excelent scrisă, cu o tehnică a detaliului (dar și a observației psihologice!) care convinge – și, nu o dată, uimește. Dar, deopotrivă, și un text dominat de sentimentul specific nipon al căutării, măcar din când în când, a armoniei cu natura și a intuirii ritmurilor acesteia dincolo de agitația cotidiană. Pe de altă parte, însă, se impune de pe acum Honda ca personaj nodal și devine clar rolul său: acela de observator, conștiință lucidă – chiar dacă având o imaginație limitată și o la fel de limitată capacitate de înțelegere a fenomenelor și întâmplărilor. Că el se va transforma, odată cu trecerea timpului, în simplul *voyeur* e adevărat, însă aceasta e o alegere a lui Mishima însuși, perfect de-

terminată de și întemeiată pe realitățile artistice ce țin de întregul ansamblu narativ din *Marea Fertilității*.

Pe de altă parte, fiecare personaj, atât Kiyooki, cât și Honda, postulează, prin atitudini, alegeri și aspirații, adevărate teorii cu privire la unitatea vieții și sensurile pe care fiecare le poate descoperi în marele flux al existenței. Ca și cum complexul proces al transmigrației („samsara”, în sanscrită) s-ar regăsi la nivelul fiecărei conștiințe individuale în parte. Problema pe care numeroși critici literari au semnalat-o, între aceștia Marguerite Yourcenar mai cu seamă, în excelentul ei eseu dedicat operei lui Mishima, este în ce măsură teoria reîncarnării de care scriitorul pare a fi de-a dreptul obsedat de-a lungul tetralogiei, poate răspunde și / sau corespunde necesităților estetice ale unui asemenea ansamblu romanesc. Întrebarea rămâne deschisă, fără îndoială, cu atât mai mult cu cât nu puține date ce apar în romanele următoare, *Cai în galop* și *Templul zorilor*, par ușor forțate sau construite de așa natură încât să corespundă adesea cam prea exact desenului inițial trasat de autor pentru configurarea propriei sale scheme artistice.

Astfel, nereușind să uite ultimele cuvinte ale lui Kiyooki, Honda va căuta, fie și în mod neintenționat ori inconștient, identificarea celor care ar putea fi, peste ani, replica (reîncarnarea) prietenului său drag. Iar dacă, după două decenii, e convins a-l regăsi pe Kiyooki în persoana lui Isao, tânărul anarhist implicat într-un periculos complot la adresa Statului, după alte două, cea care îi pare a fi mesagera e prițesa Ying Chan, elementul definitoriu fiind, din punctul de vedere al lui Honda, cele trei alunițe pe care Isao și Chan, asemenea lui Kiyooki, le aveau în același loc de pe corp. Desigur, jurnalul de vise al lui Kiyooki însuși joacă un rol esențial în toate acestea, important rămânând, însă, că Honda îi pierde rapid pe toți cei în care are senzația a-l regăsi pe frumosul și romanticul său prieten din anii primei tinereți, atât Isao, cât și Chan murind, asemenea lui Kiyooki, la vârsta de douăzeci de ani.

Date fiind aceste obiecții care pot fi aduse discursului romanesc al lui Mishima, unii cititori s-ar putea aștepta ca *Îngerul decăzut*<sup>\*</sup>, cel din urmă volum al *Mării Fertilității*, să fie oarecum un eșec. Însă, paradoxal, dar deloc inexplicabil, acesta este nu numai unul dintre cele mai reușite texte ale scriitorului japonez, ci și un exemplu al modului în care obsesiile tematico-filosofice (fie ele buddhiste, șintoiste sau ținând de complicatul arsenal al implicațiilor reîncarnării) pot fi depășite sau reinterpretate într-un sens superior. În plus, aici Yukio Mishima evită cu grijă anumite tonalități prea accentuate ce riscau să transforme pe alocuri unele pagini din *Cai în galop* sau din *Templul zorilor* în simple demonstrații teoretice ori în notații cu iz de literatură de călătorii sau, dimpotrivă, în monologuri sau cataloage terminologice. Reîncarnarea poate fi un subiect de interes oarecum limitat sau având conotații exotice pentru cititorii occidentali, însă modul în care Mishima își încheie marea tetralogie depășește cu mult nivelul simplelor abstracțiuni: abia acum, în ultimul volum, imaginația limitată a lui Honda își dezvăluie semnificațiile.

Titlul cărții *Tennin Gosui* (care este explicat amănunțit de Marguerite Yourcenar în deja amintitul eseu, *Mishima sau Viziunea Vidului*, dar și de alți cercetători), face trimitere la o legendă buddhistă: în conformitate cu aceasta, cei din stirpea Tennin, esențe divine personificate, au existența limitată la o mie de ani, după care se ofilesc, decad, se sfârșesc, putrezesc. Semnificația este cât se poate de clară, iar sensul *Mării Fertilității* e perfect evidențiat: în anii care au urmat încheierii celui de-al Doilea Război Mondial, Japonia decade, se ofilește, pare a putezi sub munții de resturi menajere care ocupă plajele altădată impecabile și sub invazia cutiilor de Coca-Cola aruncate pre-

---

<sup>\*</sup> Yukio Mishima, *Îngerul decăzut*. Traducere și note de Andreea Sion, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.



tutindeni. Honda, îndreptându-se către vârsta de optzeci de ani, își înșeală singurătatea călătorind alături de amica sa din tinerețe, Keiko, dar ducând pretutindeni cu sine plăcuța funerară a soției sale decedate, chiar dacă, în timpul vieții, aceasta păruse a nu conta mai deloc pentru el... Într-una din aceste călătorii întâlnește un tânăr straniu și singuratic, pe nume Toru, în care crede a regăsi noua reîncarnare a lui Kiyooki. Astfel că, profitând de faptul că tânărul e orfan și pare a avea o bună reputație, dar gândindu-se că e, aici, și lucrarea destinului care nu-l lasă nemângâiat la bătrânețe, decide să-l adopte, scandalizând întreaga societate sus-pusă din care face parte. Numai că *Îngerul decăzut* e un roman al surprizelor și răsturnărilor de situație care pe drept cuvânt pot fi numite perverse. Căci, deși prima întâlnire a celor doi pare a nu însemna mai mult decât un schimb de priviri (Honda îl contemplă pe Toru, iar Toru, pe Honda), sfârșitul amândurora e pecetluit acum. Aparent, lucrurile merg bine o vreme, Toru acceptă totul fără să reacționeze, romancierul nu se grăbește deloc, urmând, la un anumit nivel (al strategiilor și al observației) modelul Noului Roman. Numai că existența acestor personaje devine, treptat, un periculos *pas-de-deux*, în cadrul căruia fiecare încearcă să-l domine pe celălalt. Cu timpul, nu doar să-l domine: Toru nu e deloc făptura angelică pe care presupusese Honda că o (re)cunoaște, ci dimpotrivă, un monstru – pe care inteligența neobișnuită îl face cu atât mai periculos – și chiar mai monstruos decât dăduse impresia.

Desigur, Honda a căzut în primul rând în capcana pe care o construise el însuși, de-a lungul atâtor și atâtor ani în care se condusese după credința sa în reîncarnare și, uneori, după jurnalul de vise al lui Kiyooki, care va fi distrus de către Toru, cel care, spre deosebire de atât de îndrăgostitul de frumusețe tânăr, va recunoaște că nu visează niciodată. Dar tot Honda, din ce în ce mai fragil din punct de vedere fizic și tot mai labil psihic, ajunge să nu mai fie în stare să analizeze corect detaliile – paradoxal, exact acelea care îi dominaseră existența. Sau, cel puțin, așa își dorise el să creadă de-a lungul unei întregi vieți care pare, în ultimii ani, a se risipi în căutarea coincidențelor care, în reali-

tate, nu există. Căci bătrânul jurist realizează – dar numai când va fi prea târziu! – că data morții prințesei Chan e incertă și că, în fond, el nu reușise să o afle niciodată exact; la fel e și data nașterii lui Toru. Astfel că, bazându-se pe niște detalii pur exterioare, el însuși ignoră elementele care, pentru susținerea propriei sale teorii, erau absolut necesare. Mișcările corpurilor cerești se petreceau, deci, departe de Honda: o neînsemnată eroare de calcul îl plasase într-un univers diferit de cel al lui Isao și Ying Chan. Iar perpetua fugă a lui Honda în încercarea de a identifica reincarnarea perfectă, care să i-l readucă aproape pe dragul său Kiyoaki, nu dă nici un rezultat benefic, având doar darul de a-i ocupa întreaga viață... Toru, în tot acest tensionat joc (doar parțial al rolurilor și în mare măsură al mișcărilor rapide și al artei de a profita fără milă de absolut toate slăbiciunile adversarului) dă senzația că va câștiga, doar pentru a cădea în degradarea fizică după încercarea sa eșuată de sinucidere. Însă nici Honda nu câștigă, așa cum sperase: mergând să o revadă pe Satoko, după mai bine de șaiszeci de ani, la mânăstirea unde aceasta se retrăsese și unde, acum, era stareță, are surpriza ca ea să susțină că nu l-a cunoscut niciodată pe Kiyoaki: „Nu credeți că această persoană n-a existat, de fapt?” îl întrebă ea, uimindu-l, pentru a continua imediat: „Dumneavoastră păreți convins, dar poate că de la bun început n-a existat, nicăieri. [...] Amintirile sunt ca niște ochelari magici. Uneori arată lucruri prea îndepărtate pentru a putea fi văzute și le aduc aproape, ca și cum ar fi lângă noi.”

În volumele anterioare, Honda fusese observatorul, conștiința, omul legii, *voyeur*-ul, pentru a se transforma complet, acum, în *Îngerul decăzut*. Sau, mai bine zis, pentru a întruchipa fiecare dintre vechile sale ipostaze romanești, dându-le un alt sens. Cel care adora să o privească pe frumoasa prințesă Ying Chan prin deschizătura din peretele bibliotecii va constata, treptat, că deschizătura respectivă se insinuează, tot mai frecvent, în propria sa conștiință, influențând mult modul în care cititorul receptează acest roman și, implicit, revizuieste sensurile pe care le acordase anterior primelor trei volume din *Marea Fertilității*.

Prin urmare, se atenuază diferențele dintre percepția personală și nivelul istoric, reîncarnarea însăși, teorie și idee, obsesie și temă privilegiată, devenind, la rândul său, o expresie a degradării, a pierderii, a risipirii. A decăderii îngerești – și a celei umane. Frumusețea exterioară a lui Toru, detaliul care îl determinase, în mare măsură, pe Honda să și-l apropie, pentru ca, apoi, să nu mai știe și să nu mai reușească să-l îndepărteze, reprezintă, din perspectiva lecturii integrale a *Mării Fertilității*, un semn al tragicului existenței umane, câtă vreme aspectul încântător poate fi în egală măsură rațiunea de a fi a vieții (fapt evident în *Zăpada de primăvară* la nivelul protagoniștilor tragicei povești de iubire, Kiyooki și Satoko), dar și dovada supremă a erorii omenеști și a futilității tuturor eforturilor lui Honda de a pune ordine în haosul universului exterior. Soluția, în acest context, poate părea (sau poate chiar fi reprezentată) de atitudinea lui Satoko și de decizia ei de a privi lumea și propria existență dintr-un alt unghi, fapt care-l descumpănește pe Honda, cel ce se simte bătrân alături de ea, peste care timpul îi dă senzația că a trecut cu blândețe, dacă nu chiar cu dragoste: „Dar dacă de la început Kiyooki n-a existat, atunci nici Isao n-a existat. Și poate că nici eu...” va murmura Honda, lăsând-o pe Satoko să concluzioneze: „Asta este în inima fiecăruia...”

„Vreau să fac un poem din propria-mi existență”, spunea Yukio Mishima. Honda, personajul ce străbate întreaga *Mare a Fertilității*, n-ar fi putut rosti ceva asemănător – dar poate că tânărul Kiyooki, cu marile sale elanuri, ar fi putut nutri o asemenea năzuință. Însă tocmai această permanentă dublă articulație a tetralogiei lui Mishima – la nivelul întâmplărilor, la cel al semnificațiilor și chiar la cel al personajelor – are darul de a dezvălui sensuri ale faptelor umane și semne ale destinului omului pe pământ. Titlul însuși al cărții, cu trimiterea la acel crater arid de pe Lună, nu (mai) este, deci, o simplă și superficială ironie: chiar lipsa imaginației în cazul lui Honda, aspect ce păruse la un moment dat a desemna un soi de impas al viziunii romanești, e o remarcabilă realizare artistică, semnificând nevoia finală a acestui fost observator, fost judecător de a se preda în

fața unor adevăruri superioare propriilor sale percepții. Iar în acest fel, fragilizatul și amenințatul de boală și de vârstă Honda se învinge pe sine și-și depășește omenăștile slăbiciuni, dându-le o semnificație estetică. Marea temă a tetralogiei lui Mishima devine, înțeleasă astfel, nu simplul lanț al reîncarnărilor în sens buddhist, ci capacitatea spiritului de a salva – măcar atât cât se mai poate – trupul decăzut. Ultimele pagini din cel din urmă volum al *Mării Fertilității* distrug întregul ciclu al iluzoriilor reîncarnării, însă doar pentru ca, în acest fel, lumea întreagă să capete șansa de a fi / a se vedea regenerată, înnoită în adevăratul sens al cuvântului – de astă dată nu prin existența propriu-zisă, ci prin efortul contemplativ.

## Yasunari Kawabata și Yasushi Inoue. Muzică, pictură, literatură

„Primăvara fuge,/ o pasăre plânge și-s lacrimi/  
și-n ochii peștilor.” (Matsuo Bashō)

Cel dintâi laureat nipon al Premiului Nobel pentru Literatură (în anul 1968, la exact o sută de ani de la începuturile Restaurației Meiji), pentru „deosebita afinitate pe care opera sa o prezintă cu tradițiile japoneze și pentru măiestria narativă cu care înfățișează esența gândirii japoneze”, Yasunari Kawabata (1899 – 1972) reprezintă un caz deosebit, fiind, pe de o parte, un mare scriitor modern, dar, pe de altă parte, și unul tradițional, în cel mai bun sens al cuvântului, menținând legături extrem de profunde și de profitabile din punct de vedere estetic cu trecutul cultural al țării sale. El aparține structural tradiției nu doar prin limbaj, ci poate mai ales prin dezinteresul – nu o dată total – față de intrigă, acțiunea scrierilor sale fiind „episodică”, în sensul pe care acest termen îl are încă din perioada Heian. Kawabata scrie, astfel, excelente texte de atmosferă, în descendența Doamnei Murasaki Shikibu și a vechilor „nikki” și „monogatari”, nu descriind, ci doar sugerând mereu tensiunile ori sfâșierile sufletești prin intermediul unei simbolistici a obiectelor și, mai cu seamă, printr-o surprinzătoare comunicare afectivă cu peisajul.

Pe lângă romanele care i-au adus celebritatea în Japonia și în întreaga lume, *Țara zăpezilor*, *Vuietul muntelui*, *O mie de cocori* sau *Frumusețe și întristare*, Kawabata a scris, de-a lungul întregii sale activități literare, și proză scurtă, specia povestirii corespunzând perfect modelelor estetice ale literaturii di-

nastice preferate de autor. Volumul *Valsul florilor*\* include nouă dintre cele mai reușite și mai subtile povestiri ale sale; cititorul va intui legăturile dintre aceste texte și tematica impusă în creațiile anterioare, câtă vreme *Yumiura* duce clar cu gândul la *Dansatoarea din Izu*, iar *Prima zăpadă pe Fuji* la *Luna în oglinda apei*.

Numai că, în egală măsură, *Yumiura* e o povestire perfect raportabilă, din punct de vedere simbolic, și la jurnalul pe care, la vârsta de șaisprezece ani, Kawabata însuși l-a ținut pentru a-și alina durerea provocată de moartea bunicului (moment ce venea după tragica dispariție a părinților săi), dar și pentru a nu lăsa să se risipească în uitare trăirile intense și efectele pe care l-au avut asupra sa toate aceste încercări ale vieții. Aparent șocant, cel puțin la prima vedere, subiectul din *Yumiura* este plin de semnificații profunde care, adesea, scapă cititorului grăbit. Astfel, protagonistul, Kōzumi, un scriitor trecut bine de prima tinerețe, primește pe neașteptate vizita unei femei pe care nu o recunoaște, dar care susține că, în urmă cu ani, el fusese îndrăgostit de ea, ba chiar o și ceruse de soție. Bărbatul nu-și amintește absolut nimic și, cu cât face eforturi mai mari pentru a-și aduce aminte măcar ceva, pare a se afunda tot mai mult în trecut, cu toate că memoria nu-i revine defel, iar asta îl îngrijorează mai tare decât ar vrea să recunoască. Faptele se petrecuseră, după cum povestește femeia, în orașul Yumiura. După plecarea acesteia, scriitorul cauta respectivul oraș pe toate hărțile pe care le are în casă, însă nu-l găsește, începând să se întrebe foarte serios dacă vizitatoarea inventase întreaga poveste sau dacă aceasta, deși plasată, probabil, în alt oraș, se petrecuse, totuși, cu ani în urmă... Kawabata dă, în *Yumiura*, întreaga măsură a extraordinarului său talent, provocând, după fiecare lectură a acestui text, noi și noi întrebări: a fost, oare, povestea femeii o simplă ficțiune oferită unui celebru autor de ficțiuni, ca într-un joc al reduPLICĂRII, atât de drag lui Kawabata? Sau a existat acea femeie în

---

\* Yasunari Kawabata, *Valsul florilor*. Traducere și note de Cornelia Daniela Lupșă, București, Editura Humanitas Fiction, 2013.

vreun fel în viața lui Kōzumi, dar acesta refuză să-și aducă aminte? Finalul textului lui Kawabata oferă un răspuns (aparent) cât se poate de clar: femeia a inventat totul, orașul Yumiura nu există pe hartă. Numai că acest răspuns atât de simplu oferit unei întâmplări atât de tulburătoare, nu mulțumește. Căci elementul cheie este că nici măcar Kōzumi nu este sigur dacă nu cumva anumite fragmente din propriile amintiri nu sunt deja risipite în uitare. Să nu-ți mai amintești, pare a spune autorul printre rânduri, înseamnă a face primul pas spre moarte.

Aceeași temă străbate și povestirea intitulată *Un rând de copaci*. Soeda, soț și tată a cărei fiică e pe cale să se căsătorească, observă într-o seară, la sosirea acasă, că o parte din arborii de ginkgo de pe aleea ce duce la locuința familiei au rămas fără frunze. Cum de nu remarcase acest lucru de dimineață? Frunzele căzuseră, oare, în doar câteva ceasuri? Și cum de nu văzuseră nimic soția și fiica lui? Oare așa s-au petrecut lucrurile în fiecare an, iar ei nu băgaseră de seamă, prea ocupați cu slujba și cu grijile cotidiene? Un conflict secundar este legat de furtul care se produce în chiar casa lui Soeda, fiica sa neobservând cum o femeie pe care o miluise îi luase portofelul – minunată metaforă a lipsei de atenție a omenilor în fața mai micilor sau, uneori, mai marilor întâmplări ale vieții. Portofelul fusese furat, iar frunzele copacilor căzuseră, nimeni, însă, nu observase nimic. Textul începe ca un soi de șaradă menită a dezlega un mister botanic, dar sfârșește în pura psihologie. Fuseseră cu toții atât de ocupați? Dar, poate, pare a sugera din nou printre rânduri Kawabata, a nu mai observa ce se întâmplă în jur nu e altceva decât o etapă a risipirii în neant: începi să-ți pierzi tinerețea și pofta de viață exact atunci când nu mai poți, nu mai știi sau nu mai vrei să observi.

Însă alți protagoniști ai povestirilor din acest volum observă – de astă dată, poate chiar prea multe. De pildă, în *Prima zăpadă pe Fuji*, scriitorul relatează întâlnirea a doi foști îndrăgostiți pe care reacția familiilor la povestea lor de dragoste, pe de o parte, și izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial pe de alta, i-au împiedicat să rămână împreună. După ani de zile,

cei doi se întâlnesc întâmplător. Se recunosc. Dar mai sunt ei, oare, cu adevărat aceiași? Jirō observă că Utako, cea altădată atât de proaspătă, are o frumusețe stinsă și nu reușește să ascundă suferința care o macină. Căsătorit, acum, dar neputând s-o uita complet pe marea iubire a vieții sale, bărbatul o privește pe Utako, încercând s-o regăsească pe fata de atunci în femeia temătoare de acum, obosită și slăbită din toate punctele de vedere de o căsnicie nefericită, urmată de un divorț cu probleme. Deciși să recâștige măcar atât cât se mai poate din trecut, cei doi fac o călătorie cu trenul și contemplă, pe fereastra compartimentului, prima zăpadă de pe Muntele Fuji, superbă metaforă a primei iubiri și a anilor atât de frumoși ai tinereții. Iar dacă, în romane, Kawabata alegea finaluri violente pentru personajele sale (moartea neașteptată a lui Yoko, în *Țara zăpezilor*, sau scena înecului din *Frumusețe și întristare*), în această povestire scriitorul pare a privilegia o tonalitate minoră și calmă. Dar minor nu înseamnă, în cazul lui Kawabata, lipsit de importanță, iar calm nu înseamnă nicidecum fericit. Cei doi au pierdut copilul pe care l-au avut împreună, mica ființă dată spre adopție a murit în scurt timp, iar rănilor vechi, pe care amândoi le considerau închise, se redeschid la cea mai mică atingere – și încă din prima clipă când ei se privesc din nou în ochi. Însă în vreme ce Jirō observă mai ales detaliile fizice atât de schimbate ale fostei sale iubite, Utako e incapabilă să depășească piedicile pe care propriul trecut, mai recent sau mai îndepărtat, i le ridică la tot pasul în cale. Kawabata explorează, din nou, dar de data aceasta la altă intensitate și cu alte mijloace artistice, efectele pe care trecerea timpului – întotdeauna nemiloasă – le are asupra ființei umane, dar și eforturile pe care oamenii le fac de a-și păstra vie memoria și de a readuce mereu în actualitate, prin intermediul ei, acele fragmente din trecut care merită păstrate – care trebuie păstrate. Sigur că nota proustiană este evidentă aici, dar scriitorul nipon se individualizează profund prin capacitatea de a evidenția insuficiența cuvintelor pentru o comunicare reală, ineficiența vorbelor tandre, incapabile să suprimă îndepărtarea și



înstrăinarea oamenilor – chiar și a celor uniți, în trecut, de cea mai fierbinte iubire.

Problema comunicării – mai precis a imposibilității restabilirii unei comunicări reale este, însă, preocuparea lui Kawabata și în *Tăcerea*, povestire care folosește o structură à la Henry James, pendulând mereu între limitele percepției și, din nou, insuficiența / ineficiența acțiunilor protagoniștilor. Este din nou vorba despre un scriitor. Dar unul aflat, acum, într-o situație limită: după un atac cerebral, nu mai poate să vorbească și să se miște. Un tânăr om de litere merge să-l viziteze, decis să-i mai îndulcească lungile ore ale tăcerii și singurătății, dar nu reușește decât să... vorbească singur, oferindu-și, pentru a suplini răspunsurile absente ale interlocutorului bolnav și slăbit, replicile pe care el însuși le imaginează, într-un uluitor dialog pe jumătate, în care se va integra, treptat, și fiica scriitorului, prezentă la scenă. Textul este, însă, mai complicat. Nu doar pentru că aici Kawabata include și o serie de elemente venite pe filiera folclorului nipon (povești cu și despre stafii care călătoresc printre cei vii, dar nu pot fi văzute decât de unii dintre aceștia), ci și pentru că povestirea aceasta reprezintă unul dintre cele mai bine realizate momente de punere în abis din întreaga sa operă. Căci, la un moment dat, vizitatorul și fiica bolnavului vorbesc despre o creație a respectivului scriitor, în care o mamă citește unui tânăr afectat de grave probleme psihice foile de hârtie goale, dar pe care acela credea că ar fi așternut propriul său roman, inventând, astfel, textul absent: „Uitându-se la foile din mâna lui, pe care nu era scrisă nici măcar o literă, mamei îi venea să plângă, dar zâmbea și zicea: «Ce bine e scris! Ce interesant e!» Era atât de insistent de fiecare dată, că ea a început să-i citească de pe foile albe. I-a venit în minte să-i spună povești ca și când i-ar fi citit manuscrisul. Asta e ideea romanului. Mama îi povestește băiatului despre primii lui ani de viață. Tânărul nebun crede că ascultă, citite de mamă, propriile amintiri din copilărie, scrise chiar de el. Ascultă cu ochii strălucind de mândrie. Nici mama nu își dă seama dacă el înțelege sau nu ce povestește ea. Dar tot venind în vizită și repetând povestea, devine din ce în ce mai

iscusită și începe să creadă că într-adevăr citește ce a scris fiul ei.” Oarecum asemănător, deși în alt plan al semnificațiilor, în casa lui Akifusa Ōmiya acestuia îi sunt suplinite răspunsurile prin intervențiile, mai mult sau mai puțin inspirate ale vizitatorilor pe care-i primește. Personajele încearcă, deci, să construiască simbolice și metaforice punți peste golurile din viața lor – sau peste golurile din comunicarea interumană. Avem, în aceste texte, o altă expresie a acelei „bucurii a vidului” despre care s-a vorbit atât de mult în legătură cu opera lui Kawabata, cel care spunea, în discursul de acceptare a Premiului Nobel: „Operele mele proprii au fost descrise ca expresii ale vidului, dar acesta nu trebuie confundat cu nihilismul occidental. Fundamentul spiritual e complet diferit.”

Golul acesta e dublat, însă, uneori, de bucuria dansului – în povestirea intitulată *Valsul florilor*. Totul e descris în cadrele stricte ale unei ficțiuni minimaliste, axate pe marile teme ale iubirii, morții și timpului, exprimate – și explorate – mai ales prin intermediul detaliilor, așa cum se întâmplă și în *Maestrul de Go*, pentru a demonstra că aceste personaje atât de aparte locuiesc în spațiul intermediar dintre decizie și faptă, dintre aspirație și acțiune. Hoshie și Suzuko sunt balerine care se bucură de un real succes, în ciuda faptului că micuța companie de balet a profesorului lor se află aproape în pragul falimentului. Acesta, însă, e convins că totul se va rezolva după întoarcerea lui Nanjō, elevul preferat, căruia, cu mari sacrificii, maestrul îi plătitese școlarizarea în Occident. Numai că el se întoarce acasă bolnav și descurajat, moment în care personajele par a relua obsesiv temele din *Spărgătorul de nuci*, baletul lui Ceaikovski, *Valsul florilor* fiind, de altfel, prima bucată pe care o interpretează cele două fete, la începutul textului, tocmai pentru a fi evidențiate dintre celelalte balerine. Și, așa cum creația lui Ceaikovski e un balet-poveste, și textul lui Kawabata e o povestire care conține în ea mai multe povestiri – mai precis, toate istoriile de viață ale personajelor implicate. Dar, ca întotdeauna în opera acestui scriitor, totul e spus în surdină, indirect, relațiile de cauzalitate sunt anulate, accentul căzând pe sugestie, pe metaforă – și, desigur,

pe muzică. Muzică ce-i transformă pe protagoniști, ajutându-i să se descopere și chiar să aibă curajul de a lua viața de la capăt și de a-și trăi iubirile. Din acest punct de vedere, se poate spune chiar că cele două fete, Hoshie și Suzuko, aproape că nici nu există ca personaje epice propriu-zise, ci devin semnalele ce declanșează în mintea lui Nanjō reflecții legate de puritate, de forța și prospețimea dansului lui Hoshie, ce depășește limitele oricărei materialități. Ea pare a reprezenta chiar imaginea frumuseții tradiționale japoneze, în contrast marcat cu decăderea la care a ajuns trupa de balet a lui Takeuchi. Astfel că textul de față amintește, în mod straniu aproape, prin descrierea pasiunii ce ia naștere între Nanjō și Hoshie, de un episod celebru în Japonia anului 1008, descris în celebrul jurnal al curtezanei și poetei Izumi Shikibu, unde se consemnează una dintre cele mai tulburătoare povești de dragoste ale Japoniei, tragica pasiune a acesteia pentru prințul Tametaka. Asemănător, dragostea dintre Nanjō și Hoshie, dar și pasiunea lui Suzuko pentru tânărul balerin par a se afla sub imperiul unei forțe de nestăpânit, a destinului, care domină legăturile dintre personaje.

Critica literară japoneză (cazul lui Ito Sei fiind, probabil, cel mai de seamă) nu a ezitat să afirme că, în fond, mai toate textele lui Kawabata reprezintă „piese clasice de lirism” în contextul spațiului cultural nipon modern. De-a lungul întregii opere, paragrafele scurte sugerează vădit caracterul concis al haikului, iar nu o dată, parcurgându-i proza, cititorul are impresia că, prin înlănțuirea imaginilor sugestive sau prin simpla reordonare a cuvintelor ar putea să obțină, el însuși, ca experiență de lectură, poeme haiku. Concepute drept veritabile succesiuni de momente lirice care se închid adesea în ele însele, povestirile din volumul *Valsul florilor* demonstrează capacitatea remarcabilă a scriitorului de a immortaliza clipa trăită cu maximă intensitate și de a o ridica la rangul de eveniment. Iar textele care compun această carte, luate separat, au cristalizarea proprie poemelor tradiționale japoneze, construind astfel, la nivel global, un univers cu totul aparte. Astfel că, recitind din această perspectivă strania poveste a lui Hoshie, Suzuko și Nanjō, se poate întreve-

dea, în subtext, atmosfera inconfundabilă a mării lirici japoneze, așa cum e ea redată, de pildă, într-un minunat poem tanka inclus în *Manyoshu (Culegerea celor zece mii de file)*: „Iubirea mea-i un chin/ căci tu n-ai aflat de ea./ E crinul sălbatic/ ce-nflorește în hățișul/ câmpului în plină vară.”

\*

„*M-am regăsit într-o pictură./ Un singuratic colindă domol/  
un câmp pustiu, vara.*” (Matsuo Bashō)

Un scriitor publică un poem intitulat *Pușca de vânătoare* în revista *Prietenul vânătorului*, dorind nu să pretindă că ar fi cumva vreunul dintre inițiații activităților cinegetice, nici să popularizeze această „artă”, și cu atât mai puțin „spiritul sportiv” al vânătorii („un sport sănătos și bărbătesc”), ci să spună ceva – esențial, din punctul său de vedere – despre singurătate și despre modul cum, uneori, omul o poate depăși sau alina: „Atunci, în fața ochilor îmi stăruie fundalul pe care se proiectase spatele lui – nu peisajul rece al Muntelui Amagi la început de iarnă, ci o albie pustie, albă-albă.” Numai că efectele pe care le are publicarea acestui poem sunt surprinzătoare: după câteva luni, autorul textului primește o scrisoare de la un necunoscut care semnează Jōsuke Misugi și care îi dezvăluie că tocmai el este vânătorul din poem – și că, desigur, prezența lui fusese observată de scriitor la poalele Muntelui Amagi. Și, ca și cum acest mesaj n-ar fi fost suficient pentru a sugera respectivului poet că, uneori, între artă și viață e doar un pas, Jōsuke, impresionat de capacitatea expresivă a textului și, implicit, de înțelegerea autorului, îi încredințează acestuia trei scrisori care-i fuseseră expediate nu cu mult timp în urmă de către trei femei care contau cu adevărat în viața lui.

Iar ceea ce putea destul de ușor să cadă în melodramaticul sentimental devine, în doar câteva pagini, profund și dedicat studiu al și asupra iubirii, dar și asupra efectelor pe care aceasta, atunci când e trădată sau tăinuită, le poate avea. Dovadă că și

cel mai (aparent!) neînsemnat pretext narativ devine, atunci când autorul este Yasushi Inoue, un extraordinar exemplu de mare literatură. Căci, în ciuda numărului redus de pagini, *Pușca de vânătoare*<sup>\*</sup>, nuvela publicată de acesta în anul 1949 și încununată, în scurtă vreme, cu numeroase premii literare nipone, este nu doar o bijuterie narativă, ci și un text foarte profund.

Cele trei personaje feminine (Midori – soția, Saiko – amanta și Shōko – fiica acesteia din urmă) îi scriu lui Jōsuke abordând, în linii mari, aceleași întâmplări, dar privindu-le din unghiuri de vedere diferite, aflându-se, fiecare în parte, în căutarea adevărului, dar încercând, deopotrivă, să se elibereze de povara unor secrete purtate prea mult timp. Ca în orice text epistolar, avem de-a face cu o permanentă împletire și întretăiere a destinelor personajelor, iar scriitorul sugerează că, uneori, frumusețea și împlinirea nu sunt altceva decât măștile sub care se ascund nefericirea și moartea. Cele trei scrisori recompun, în linii mari, aceeași poveste, numai că fiecare dintre ele surprinde altă fațetă a lucrurilor, unul dintre meritele deloc de neglijat ale lui Inoue fiind și acela că reușește să-și provoace la tot pasul cititorul să se întrebe ce mai poate fi sau care mai poate fi, în aceste condiții, adevărul... Adolescenta Shōko, expeditoarea primei scrisori, află pe neașteptate, citind jurnalul mamei, care îi ceruse să-l ardă, despre iubirea clandestină pe care Saiko, i-o purta, de ani de zile, lui Jōsuke, prietenul lor cel mai bun și soțul lui Midori, apropiata mamei ei. Scrisoarea lui Midori îi dezvăluie lui Jōsuke faptul că ea știa despre legătura acestuia cu Saiko și, după ani de zile în care încercase să-și găsească o iluzorie consolare în aventuri pasagere, decide să divorțeze. Iar scrisoarea lui Saiko, ultima, e menită a reprezenta un tulburător rămas-bun adresat lui Yosuke, înainte de a se sinucide: „Când vei citi scrisoarea mea, eu nu voi mai fi printre voi. Nu știi ce-i moartea, dar sunt convinsă că bucuriile, necazurile și frământările vor dispărea odată cu ea.”

---

<sup>\*</sup> Yasushi Inoue, *Pușca de vânătoare*. Traducere și note de Angela Hondru, București, Editura Humanitas Fiction, 2013.

Singurătate, dezamăgire, incapacitatea de a comunica până și cu apropiații, *Pușca de vânătoare* exprimă toate acestea și multe altele pe deasupra, rămânând un text dezarmant, limpede până la transparentă, și, în egală măsură, profund cum puține dintre creațiile secolului XX pot fi în atât de puține pagini. Inoue pășește pe teritoriul celor mai intime emoții, evaluând numeroasele posibile dezamăgiri ascunse mereu cu grijă fie în spatele convenției sociale, fie dinapoia măștilor personale, iar protagoniștii acestei cărți ascund adevărul de cei din jur, fără, însă, să-și dea seama că în felul acesta se ascund fiecare de sine, riscând la fiecă clipă să se risipească în neantul cotidian și să se piardă – și să îi piardă tocmai pe cei la care țin cel mai mult. Abia după moartea în circumstanțe atât de tragice a lui Saiko, cele trei vor rupe tăcerea, iar revelația adevărului pe care-l ignorase atâția ani îl face pe Jōsuke să se prăbușească și să simtă că nu mai are scop în viață și nici vreun punct de reper: Midori îi părăsește („Vai, cât de greu e să scrii o scrisoare de rămas-bun!”), iar Shōko decide să nu-l mai revadă niciodată („N-aș vrea să vă mai întâlnesc vreodată, pe dumneata și pe mătușa Midori.”) Cu o perfectă tehnică a gradației și cu o excelentă dozare a detaliului semnificativ, Inoue spune, cu un uluitor calm aparent, o poveste a iubirilor trădate care, însă, nu capătă dimensiuni adulterine, ci tinde spre o pregnantă de-a dreptul euripidiană a contururilor. În plus, modul în care își concepe Midori discursul-confesiune readuce în minte atitudinea Norei lui Ibsen: „Mă gândesc serios s-o iau de la capăt și să pornesc pe un drum propriu, unde să descopăr adevărata fericire. S-ar putea să te surprindă propunerea mea neașteptată, însă ar trebui să te mire și mai mult faptul că nu ți-am cerut până acum să ne despărțim.”

Shōko se simte trădată, Midori, înșelată și mințită, iar Saiko, nelegiuită. Pentru fiecare dintre ele, moartea lui Saiko forțează deodată deschiderea unei porți pe care o credeau ferecată pentru totdeauna: pentru Shōko se năruie într-o clipă vechea și naiva imagine pe care fata o avea despre dragoste, iar pentru Midori nu mai are sens să păstreze, de dragul aparențelor și al conven-

ției, un mariaj care, și așa, de ani de zile încetase să mai existe, stingându-se treptat, dar inevitabil: „Ai devenit tot mai rece, la fel cum se răcește treptat și fierul înroșit. Nu m-am lăsat nici eu mai prejos, așa că indiferența mea imperturbabilă te-a îndepărtat și mai mult de mine, ducând chiar la o răceală exagerată din partea dumitale. Știi cu ce asemuiesc senzația de atunci? Cu niște gene acoperite cu promoroacă, trimitând cu gândul la minunata familie glacială de azi.” Dar, cu toată suferința pe care o poartă fiecare din aceste scrisori, nici una dintre ele nu reclamă vreun răspuns. Căci, scriindu-i lui Jōsuke și adresându-i-se lui, mai mult sau mai puțin formal, Saiko, Midori și Shōko nu făcuseră altceva decât să caute, după ani de zile, să se (re)descopere – fiecare pe sine. Citite astfel, scrisorile lor aproape că interzic vreo replică din partea destinatarului, fiind menite mai degrabă să consacre ruptura decât să mai mijlocească vreo legătură.

Afirmat relativ târziu în spațiul cultural nipon, Yasushi Inoue (1907 – 1991) a fost, însă, un scriitor prolific, chiar dacă mai degrabă necunoscut în Occident, unde faima literaturii tradiționale și delicate a lui Kawabata, șocul prozei „baroce” a lui Mishima sau senzualismul operei lui Tanizaki au făcut oarecum dificilă receptarea la adevărata valoare a creației lui Inoue, cu toate că acesta a fost și este considerat în Japonia drept unul dintre cei mai importanți autori ai epocii postbelice. Și chiar dacă unii critici au considerat că, deja *Lupta de tauri*, debutul în proză al lui Inoue, oferă cititorului toate notele caracteristice ale unui nou tip de proză, dură ca un diamant în aparenta sa simplitate clară, *Pușca de vânătoare* dezvăluie și alte elemente ale unei scriituri care se individualizează în contextul literaturii secolului trecut. Nu doar capacitatea autorului de a utiliza formula epistolară și de a da substanță unui triumfi amoros, ci și de a realiza, la nivel literar, sub forma scrisorilor ce compun cartea, veritabile exemple de tehnică picturală tradițională niponă, în genul celebrelor „ukyo-e” din perioada Edo. De aici, desigur, sensul cu care scriitorul prezintă și investeste natura, cea care are darul de a potența trăirile personajelor, altfel captive în mijlocul unei lumi unde totul se desfășoară cu ușile închise și în

spatele uşilor închise. Elementul natural devine, astfel, un soi de teatru senzorial pe fondul căruia se petrec toate dramele celor trei femei şi a lui Jōsuke. Inoue are şi perfectă intuiţie a obiectelor-simbol, şi nu doar a puştii de vânătoare (deşi scena de-a dreptul hipnotică în care Midori priveşte imaginea reflectată a soţului său ținând în mână puşca şi aşteptând, deloc inconştient, să fie ţintită şi să audă pocnetul trăgaciului e una dintre cele mai bine realizate), ci şi a kimonoului gri-albăstrui, de mătase, decorat cu flori violete de ciulin. „E un *haori* cu amintiri”, după cum îi va spune Midori lui Saiko, cu câteva zile înainte de sinuciderea acesteia, dezvăluindu-i, astfel, că ştia de la bun început despre relaţia extraconjugală a lui Jōsuke. Minunata haină are, desigur, o funcţie dublă: e atât otrava ce alimentează suferinţa lui Midori, cât şi antidotul care o va elibera de greutatea tainei păstrate atâta timp. Dar, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru, eliberată se va simţi şi Saiko, în momentul în care înţelege că secretul era împărţit de trei persoane, iar nu doar de două, aşa cum crezuse. Frumosul *haori* cu ciulini, şarpele care pare a se insinua în sufletele tuturor sau barca incendiată ce pluteşte în derivă, în mijlocul furtunii, sunt imagini extrem de pregnante care străbat textul şi îi determină pe cei doi îndrăgostiţi să se situeze ei înşişi afară de regulile societăţii: „Dacă tot o să fim răufăcători, măcar să fim neîntrecuţi şi s-o înşelăm nu numai pe Midori, ci lumea întreagă. În noaptea aceea, mi s-a înfăţişat soarta fără de speranţă a dragostei noastre în barca mistuită de flăcări, în larg, fără s-o ştie nimeni.”

Portretele feminine se oglindesc mereu unul în celălalt, pe de o parte e cel al soţiei, pe de alta, cel al amantei, la fel şi durerile lor, Saiko încercând să şi-o poarte pe a sa simţindu-se condamnată de toţi cei din jur şi condemnându-se singură, iar Midori, omorându-şi timpul cu amanţi de ocazie, ca să nu ajungă să se omoare pe sine. Melancolia ce domină textul în numeroase pagini e extraordinar construită, la fel şi atmosfera specifică – imposibil de uitat, fie şi după o singură lectură. Totul realizat cu o economie a mijloacelor stilistice (înrudită în mod evident cu arta *haiku*-ului, de aici şi lirismul de substanţă al lui



Inoue) și cu o naturalețe greu de egalat chiar și de creația maștrilor prozei nipone, făcând astfel din *Pușca de vânătoare* una dintre marile cărți ale literaturii japoneze contemporane. O carte ce pare a dobândi, pe alocuri, tonalități de simfonie și calități de stampă, decisă să nu sugereze nici măcar un răspuns, fie el și implicit, cititorului, ci să-l determine pe acesta să mediteze asupra singurătății, morții și iubirii, asemenea lui Saiko, cea care se întreba, la un moment dat: „Ce este oare chinul îngrozitor din sufletul unui om înspăimântător de trist?”

## Michel Tournier: lecturi, relecturi, interpretări

André Gide spunea la un moment dat că nu scrie pentru a fi citit, ci pentru a fi recitit. Cunoscând bine această afirmație, Michel Tournier declara că și-ar dori să aibă parte de privilegiul de a fi citit o singură dată, dar într-un asemenea fel, încât cititorul să fie convins că deja a recitit textul. Reluarea unor teme, motive sau situații consacrate din marile cărți ale culturii occidentale sau raportarea la textele biblice ori la tradiția creștină răspunde tocmai acestui deziderat: de a-l face pe cititor ca, încă de la prima lectură, să simtă că „recitește” și de a-l ajuta să identifice nu doar sursele livești ale autorului respectiv, ci și pe sine însuși, în ceea ce are mai profund și mai adevărat. Arta literară va fi, în acest context, asociată cu refuzul de a ceda în fața morții și a trecerii timpului, cu încercarea de a afirma viabilitatea existenței și a căutărilor umane menite a aduce, la nivelul existenței fiecărei făpturi trecătoare, gustul absolutului și necesarul strop de nemurire la care omul a visat dintotdeauna.

Figură marcantă a lumii literare franceze contemporane, Michel Tournier s-a remarcat încă de la debutul său, reprezentat de romanul *Vineri sau Limburile Pacificului* (1967), prin predilecția pentru rescrierea / repovestirea unor texte celebre: al său *Vineri* nu era altceva decât o nouă versiune – fundamental diferită la nivelul mesajului de profunzime – a întâmplărilor imaginare de Daniel Defoe în *Robinson Crusoe*. Tendința aceasta este identificabilă și în romanul *Gaspar, Melhior & Baltazar* (1980)\*, cu precizarea că, aici, datele textuale certe fiind mai puțin numeroase, imaginația autorului trebuie să suplinească lipsurile din această istorie care, deși tratată doar tangențial în Noul Tes-

---

\* Michel Tournier *Gaspar, Melhior & Baltazar*. Traducere de Mirela Voicu, București, RAO Publishing Company, 2010.

tament, a suscitât atâta interes din partea publicului larg, nu doar din partea credincioșilor.

Singura mențiune cu privire la Regii Magi existentă în textul biblic apare în Evanghelia după Matei. Numai că aici numărul lor nu este clar precizat, fiind numiți „magii de la Răsărit”, iar cifra trei a fost dedusă și impusă ulterior în tradiția creștină datorită celor trei daruri menționate: aur, smirnă și tămâie. Alte amănunte cu privire la originea călătorilor veniți de departe pentru a-i aduce cinstire Pruncului Isus provin din textele apocrife de mai târziu, inclusiv numele Gaspar, Melhior și Baltazar. Pornind de la această sărăcie a detaliilor, dar și de la fascinația imensă pe care cei trei magi au exercitat-o de-a lungul timpului asupra lumii creștine și care a determinat apariția a numeroase opere de artă (picturi, mai ales) care le sunt dedicate, Michel Tournier construiește, în romanul lui, o poveste cuceritoare care se bazează, pe lângă tradiția biblică ori pe elementele preluate din iconografia occidentală, și pe o serie de legende est-europene cu privire la existența unui al patrulea mag, ajuns prea târziu pentru a se mai alătura celor trei și a se închina copilului sfânt. Deopotrivă, autorul are în vedere strategiile basmului, mecanismele parabolei filosofice și unele dintre clișeele fabulei (postmoderne), nepierzând din vedere nici câteva teme și motive consacrate în Occident, cunoscute cititorului (ce va fi lesne fermecat de desfășurarea acestui text!) mai cu seamă din culegerea de basme a Fraților Grimm.

Celor trei Magi li se compune o biografie – în fiecare caz în parte uluitoare – iar motivele călătoriei pe care ei o fac, deși diferite, îi apropie și vorbesc convingător cititorului despre adevărurile eterne; nu doar ale lumii din vechime, ci și ale epocii contemporane. Gaspar va fi, așadar, regele negru, victimă a unei iubiri nefericite pentru o frumoasă și infidelă sclavă blondă. Melhior e prințul încă tânăr și nestăpănit, înlăturat de la tron și deposedat de bogățiile și onorurile care i s-ar fi convenit, iar Baltazar e bătrânul suveran estet, gata mereu să uite de treburile statului și de problemele supușilor săi pentru a descoperi adevărul artei. Iar celor trei, ale căror nume apar în numeroase colin-

de de Crăciun, li se alătură, în romanul lui Tournier, încă unul, cel de-al patrulea, a cărui imagine a fost preluată, după cum afirmă autorul însuși, dintr-o legendă ortodoxă rusească: Taor, pornit tocmai din India și al cărui țel este, la început, unul lumesc și aparent lipsit de importanță: de a găsi secretul preparării rahatului cu fistic! Numai că, deși plecat doar pentru câteva luni de acasă, Taor nu va mai reveni niciodată în seninul și dulcele său Malabar, ci va trece prin numeroase experiențe – inițiatice, desigur – care îl fac să înțeleagă atât importanța zahărului (îi salvează pe o parte dintre copiii sortiți morții de furia lui Irod), cât și a sării (lucrează la ocnă ani de zile pentru a câștiga cei treizeci și trei de talanți pe care-i datora). El va reuși doar apoi să vadă adevărul ascuns înapoia strălucitoarelor aparențe ale lumii care-l înconjoară, devenind, după treizeci și trei de ani de suferințe, renunțări și încercări, primul om care, ajuns la puțină vreme la locul Cinei celei de Taină, gustă din pâinea și vinul rămase pe masă și se împărtășește din carnea și sângele Domnului.

Însă dincolo de acest fir narativ, Michel Tournier adoptă masca unui povestitor care cunoaște foarte bine toate procedeele necesare pentru ca discursul său narativ să cucerească încă de la început. Tehnica romancierului este mult mai subtilă decât ar putea să pară la prima vedere: motivele impuse de tradiția occidentală sunt utilizate în conformitate cu propriile interese estetice. La fel se va întâmpla, de altfel, și într-un alt roman al autorului, *Picătura de aur* (1986) – unele dintre temele folosite în cartea dedicată celor trei magi regăsindu-se, chiar dacă cu alte conotații, și aici. Este vorba mai cu seamă despre călătorie și multiplele sale implicații, precum și despre protagonistul îndrăgostit de imaginea unei frumoase femei dintr-un tablou – modelele fiind, desigur, preluate de la Frații Grimm; însă tratarea lor ține de originalitatea lui Tournier. Iar dacă drumul și călătoria reprezintă semnul sub care stau demersurile tuturor magilor, dragostea indusă de un obiect (o operă de artă) este caracteristică mai ales regelui Baltazar, chiar dacă și Gaspar ar putea fi, până la un punct, analizat din această perspectivă, e adevărat că

mult nuanțată. „Frumusețea fascinează”, spune Tournier. Și este adevărat, căci frumusețea marchează existența celor trei magi. Numai că tot ea, în anumite circumstanțe, poate deveni periculoasă, chiar mortală – iar Baltazar va înțelege perfect acest lucru, el fiind exemplul venerării unei imagini, caz tipic de „materialism al reprezentării”, după cum au considerat unii critici literari.

Dar Tournier nu ezită să tulbure, prin neașteptatele sale personaje, modul tradițional de interpretare a drumului Magilor și a atitudinii acestora față de Pruncul Isus. Căci, de pildă, Gaspar, regele din Meroë, se prezintă încă de la început după cum urmează: „Sunt negru, dar sunt rege. Voi pune, poate, într-o bună zi să se înscrie pe frontonul palatului meu versul din cântecul Sulamitei, «Nigra sum, sed formosa». Într-adevăr, pentru un bărbat, ce frumusețe poate întrece coroana regească?” Amănuntul nu este întâmplător, pentru că acesta, după ce-l va fi contemplat pe Isus și îi va fi oferit daruri, va relata evenimentul astfel: „Dar aplecându-mă deasupra Ieslei pentru a-l adora pe Prunc, ce-mi văd ochii? Un copilaș negru, cu părul creț, cu un năsuc turtit, pe scurt, un copilaș aidoma copilașilor africani din țara mea!” Se vedește, în acest mod indirect, una dintre caracteristicile scrisului lui Tournier: tradiționala distincție dintre adevăr și ficțiune, dintre realitate și iluzie este anulată – sau, în cel mai bun caz, pusă sub semnul întrebării.

Ceea ce ființa umană percepe ca fiind adevărat nu e decât proiecția unor transformări succesive pe care însuși adevărul realității le suferă, sub imperiul subiectivității celei mai profunde. Lumea devine, așadar, ceea ce fiecare alege să vadă, fiind, apoi, convins pe deplin de adevărul percepției sale. Gaspar și adevărul pe care el îl susține, acela al unui Isus negru, demonstrează, practic, fundamentul tuturor legendelor, care își extrag adevărul dintr-o complicitate a interpretării fiecărui ascultător. La rândul său, Baltazar, neobositul colecționar de artă, visează să descopere în Isus explicația de care avea nevoie pentru a-și clarifica lui însuși misterele reprezentării și fascinația exercitată asupra spiritului uman de frumusețea actului sau faptului artistic. Adică explorarea raporturilor subtile dintre imagine și sens,

evidentă și în modul în care Baltazar abordează persoanele tatu-ate cu care vine în contact, considerându-le incapabile să trădeze, însuși trupul lor „însemnat” împiedicându-le să facă asta, desemnându-i drept reprezentanți ai „imperului semnelor”, în buna tradiție impusă în spațiul cultural francez de eseurile lui Roland Barthes. De aici derivă și aparent inexplicabila sa fascinație pentru reprezentările obiectuale și tot de aici, iubirea pe care ajunge să o nutrească pentru femeia dintr-un minunat tablou în posesia căruia se va afla. Paradoxal, însă, după ce o găsește și se căsătorește cu ea, Baltazar va fi din ce în ce mai dezamăgit că, odată cu trecerea anilor, minunata sa soție începe să nu mai semene cu imaginea din tablou și, implicit, să nu mai corespundă sentimentelor sale: regele preferă să adore tabloul (iluzia!), iar nu femeia de lângă el (realitatea).

Monarhul estet iubește atât de mult ceea ce el consideră a fi întruchiparea perfecțiunii (respectivul tablou) tocmai pentru că recunoaște în el o asemănare cu propria sa imagine din tinerețe, cea la care nu vrea să renunțe, încercând să țină, cumva, la cât mai mare depărtare acțiunea timpului și încercând s-o identifice, apoi, pe fiica sa cu aceeași imagine din tablou. Baltazar adoră, deci, ceea ce seamănă cu el însuși, ceea ce recunoaște a fi partea sa cu adevărat valoroasă – nimic altceva decât face Gaspar susținând propriul său adevăr cu privire la Copilul cel Sfânt, anume că acesta este / ar fi negru. Veritabilă evaluare a efectelor pe care actul oglinzirii și nenumăratele forme de reflectare le pot avea asupra ființei umane, cartea aceasta a lui Michel Tournier spune lucruri fundamentale despre drumul fiecăruia spre sine, trecând, desigur, prin sinuosul drum al descoperirii celorlalți. Dar și despre dragostea adevărată, cea pentru aproapele tău, pe care o înțelegi și o poți simți doar după ce depășești dureroasa experiență a iubirii de sine și a egoismului absurd.

Scriind, după câțiva ani, microromanul *Gilles et Jeanne (Fecioara și căpcăunul, 1983)*<sup>\*</sup>, Tournier va încerca să ofere

---

<sup>\*</sup> Michel Tournier, *Fecioara și căpcăunul*. Traducere de Tereza Culiianu-Petrescu, București, RAO Publishing Company, 2009.

mai multe răspunsuri la o întrebare care a preocupat generații întregi de francezi și nu numai: Cum poate fi (oare cum ar trebui să fie) interpretată adecvat figura Ioanei d'Arc, devenită, de-a lungul timpului, deopotrivă istorică și legendară? Căci, dacă unii cercetători au manifestat tendința de a-i evidenția latura faimoasă și publică și de a o considera reprezentativă pentru capacitatea de a cuceri un rege și un întreg popor, alții au accentuat elementele raționale, mizând mult pe dorința ei de a elibera și de a uni o națiune mult prea divizată și sărăcită de Războiul de o Sută de Ani. Cunoscând aceste puncte de vedere, știind să le treacă implicit în revistă, dar să se și detașeze de ele, Michel Tournier o privește pe Ioana din perspectiva laturii ei umane (fără a uita nici elementele care demonstrează iluminările și revelațiile ei), dar și utilizând o tehnică de natură a o evidenția profund: și anume, apropierea sfintei de un monstru. Iar acesta este Gilles de Rais, mareșal al Franței, cavaler celebru în epocă, tovarășul ei de luptă și, nu în ultimul rând, ars el însuși pe rug, în anul 1440, dar pentru fapte extrem de grave: sodomie, pruncucidere, necromanție și alte practici vrăjitorești.

Născută în Lorena, la Domrémy, într-o familie modestă, cu mai mulți copii, și ajunsă, datorită curajului și hotărârii sale, până la Chinon, în fața lui Carol al VII-lea, pe care îl va ajuta să fie încoronat și recunoscut ca rege al Franței în 1429, la Reims, Ioana d'Arc reușește să dea contemporanilor săi, cel puțin pentru o perioadă de timp, impresia, transformată (grație nestrămutatei credințe în adevărul spuselor ei) în convingere, că glasul inimii sale e totuna cu voința divină. Astfel încât, îmbrăcată în haine militare și dovedind că știe să mănuiască și spada, nu doar cuvântul, Fecioara din Orleans va conduce trupele franceze spre importante victorii, oferindu-i ezitantului Rege Carol o legitimitate nesperată dar, deopotrivă, primejduindu-și viața din momentul în care vocile ce-o ghidează se aud tot mai rar, iar întereșele cercurilor religioase din jurul regelui încep să fie altele decât interesul național. Abandonată de toți protectorii, uitată de Carol și chiar de poporul care o venerase cu puțin timp înainte,

Ioana va fi judecată și condamnată la ardere pe rug, în 1431, fiind reabilitată abia după ani buni și canonizată doar în 1920.

La fel cum procedase și în alte creații ale sale, poate mai cu seamă în cazul celor Trei Regi Magi, scriitorul umple cu grijă golurile – deloc puține! – din istoria Ioanei d'Arc, având adesea în vedere perspectiva lui Gilles de Rais și modul în care aceasta o percepe pe tânăra venită la Chinon, pentru a confirma, prin prezența, spiritul său de sacrificiu și uluitoarea generozitate, convingerea care exista deja în Franța că războiul trebuie să se încheie, iar regele să-și regăsească recâștigate legitimitatea mult prea adesea pusă sub semnul întrebării chiar de el însuși: „Nici măcar Carol nu îndrăznește să afirme cu toată siguranța că e fiul lui Carol al VI-lea, după atâtea și-atâtea trădări ale mamei sale, Isabeau de Bavaria.” Acceptată de Delfin alături de el, Ioana e pusă sub protecția ducelui d'Alençon și a seniorului de Rais, care izbuteste să întrevadă în ea ceea ce multora le scăpa: „Întreaga ei carne are o inocență vădită și asta descurajează cu desăvârșire cuvintele necuviincioase. E vorba, da, de o inocență copilărească și de încă ceva, nu știu cum să-i spun; o lumină care nu-i de pe pământul ăsta.” Iar dacă, după veacuri, numele Ioanei va fi asociat cu sacrul și cu ideea de dăruire generoasă și dezinteresată pentru cei mulți, cel al lui Gilles de Rais va duce, în general, spre malefica imagine a lui Barbă Albastră, a căpcă-unului și a monstrului din fața căruia nu există scăpare pentru inocenți, fiind, pentru demersul narativ al lui Michel Tournier, contrapondera cea mai potrivită pentru un personaj atât de fascinant și de inefabil cum e Ioana d'Arc.

„Ucenicia unui scriitor implică în primul rând lectura”, spunea Tournier, convins că operele literare se nutresc unele pe altele și unele din celelalte, fiind, de pildă, imposibilă evaluarea adecvată a romanelor lui Flaubert în absența relecturii textelor lui Balzac, ori interpretarea coerentă a poeziei lui Valéry fără experiența liricii lui Mallarmé. Și, cum fiecare lectură presupune o alta, anterioară, la capătul acestui drum se află, adesea, mitul sau o narațiune mitic-întemeietoare, pe care, după cum scriitorul a subliniat nu o dată, „fiecare o cunoaște și la îmbogățirea



semnificațiilor căreia fiecare poate contribui.” De aceea, opera romanescă a lui Michel Tournier (încununat cu prestigioase premii literare, de la Premiul pentru Roman al Academiei Franceze, în 1967, pentru *Vineri sau Limburile Pacificului*, la Premiul Goucourt, în 1970, pentru *Regele arinilor*) înseamnă, în primul rând, reluarea unor teme cunoscute ori a unor subiecte consacrate, pentru a le da posibile noi interpretări: „Partea propriu-zis inventată a romanelor mele e întotdeauna minimă”, spunea autorul răspunzând unei anchete realizate de cotidianul *Le Monde* în 1970.

Citit din această perspectivă, concentratul roman *Gilles et Jeanne* are mai multe surse: mitul, legenda, istoria și textele sacre. Căci Ioana cea războinică, neînfricată pe cal, duce cu gândul la mitul amazoanelor, în vreme ce domeniul legendei e ilustrat de convingerea pe care Ioana o repetă, dar pe care o au și alte personaje, anume că Franța, distrusă de o femeie, va fi salvată de o fecioară. Pe de altă parte, Gilles de Rais devansează legenda, în sensul că el însuși va sta, în imaginarul popular, la baza ulterioarei constituiri a înspăimântătoarei istorii a lui Barbă Albastră, așa cum o cunoaștem din versiunea lui Charles Perrault. Însă și povestea lui Degețel are drept (o posibilă) sursă tot figura seniorului de Rais, în timpul ultimilor ani ai vieții. De altfel, Tournier, pasionat de tehnicile intertextuale, include / repovestește în chiar textul romanului său întâmplări din viața lui Degețel: „Povestea începe în bordeiul amărât al familiei unui tăietor de lemne. Înăuntru mișună șapte copii, trei perechi de gemeni și un mezin așa de plăpând, încât i se spune Degețel. [...] Nu după multă vreme, toți membrii familiei se duc la cules de poame în pădure. Când și ultimul copil s-a pierdut din vedere, bărbatul îi face un semn femeii, care răspunde cu un gest de protest. O apucă cu putere de braț și o trage după el. Mai târziu copiii revin în lumină. Sunt sfârșiți de-atâta umblet și de foame. Degețel e cel mai curajos dintre ei. [...] Suntem salvați, anunță el, am văzut într-acolo un castel mare, cu lumini aprinse, să mergem!” Dar dacă, în versiunea lui Perrault, nefericiții copilași ajungeau în prejma căpcăunului, în romanul lui Tournier, sfârși-

tul le e în castelul lui Gilles de Rais din Vendée, fumul gros și greu care parcă nu vrea să se risipească rămânând semnul tragicului masacru al inocenților.

Cu toate acestea, începuturile lui de Rais nu sunt nici pe departe atât de întunecate cum contemporanii săi au lăsat să se înțeleagă – sau, cel puțin, Michel Tournier oferă cititorului, prin această carte, o altă (din nou, posibilă!) versiune a existenței unui personaj extrem de controversat din istoria Franței. În tinerete, Gilles se lasă – se simte – înconjurat de semnele și glasurile spiritelor: „Și eu cred, ca și tine, îi spuse el Ioanei într-o noapte, că trăim înconjurați de îngeri și sfinți. Dar mai cred că niciodată nu lipsesc diavolii și zânele rele, care vor să ne împingă în greșeală, pe drumul răului.” La rândul ei, Ioana vorbește despre „Copacul Doamnelor”, de la Domrémy, căruia unii îi spun și „Copacul Zânelor”: „sub crengi adăpostește un izvor. Bolnavii de friguri vin de beau apă de la izvor și se fac bine.” În fond, chiar dacă trăit și exprimat altfel, Ioana are, asemenea lui Gilles, sentimentul prezenței tutelare a supranaturalului, ascultând, pe drumul destinului său, de glasurile sfinte ale sfinților (Sfântul Mihail, Sfânta Ecaterina și Sfânta Margareta). Numai că, dacă Ioana percepe sacrul în toate formele sale de manifestare, Gilles are, de pe acum, mai ales intuiția demonicului: „În crânguri sau în peșterile ascunse de rădăcini, săpate în coasta povârnișurilor, există pitici și lemuri, strigoi făcători de farmece.” Întrucâtva și pentru a-i ține la distanță pe aceștia, Gilles simte nevoia apropierii de sacralitatea Ioanei, aflându-se el sub protecția ei, mai degrabă decât ea sub protecția lui. De aici și legătura de sânge, inedită replică a unui complicat pact pe care seniorul de Rais îl încheie sărutând rana sângerândă a Ioanei: „M-am împărțășit din sângele tău. Sunt legat de tine pentru totdeauna. De-acum înainte am să te urmez oriunde te-ai duce. În cer sau în infern.”

Însă, cum sfârșitul Ioanei e aproape, după nedreapta ardere pe rug a acesteia, Gilles își va începe coborârea în infern, metamorfozându-se într-un soi de înger infernal. Prelatul Blanchet, confesor al lui de Rais, pornește către Italia, în încer-

care de a aduce de acolo o consolare pentru stăpânul său și, întâlnindu-l pe demonicul Prelati, îi va spune acestuia, vorbind despre companionul Ioanei d'Arc: „Ceva crud și sălbatic în trăsături, o mască de vârcolac. Și, în același timp, se putea afirma că nu se schimbase, că-și păstrase fața cea veche. Carnea lui nu se schimbase. Nu, la mijloc era sufletul lui. Ceea ce îl desfingura era reflexul sufletului în trăsături. Un chip îndoliat.”

Tema mitică și imaginea corespunzătoare a căpăunului se impusese deja în romanul anterior al lui Tournier, *Regele arinilor* (1968), unde trimiterile de această natură aveau în vedere realitatea teribilă a nazismului. Gilles de Rais, însă, e un căpăun diferit ca structură și ca manifestare: obsesia sa maladivă pentru Ioana, fata-băiat, sfânta luptătoare, luminoasa fecioară-zână îl face monstruos și-i denaturează orice rațiune, transformându-l în chip îngrozitor. În copiii nevinovați pe care-i aduce la castel și pe care sfârșește prin a-i ucide, el o caută doar pe Ioana și, negăsind-o, provoacă suferințe inocenților. Nici mărețul spectacol intitulat *Misterul asediului de la Orleans* pe care îl finanțează – și care aproape îl ruinează – nu are alt scop decât acela de a-l ajuta să descopere printre actorii amatori unul care să fie Ioana. Nu să semene cu ea, ci să fie ea – aici e greșeala tragică pe care o comite Gilles: păstrarea cu orice preț a convingerii că, de fapt, Ioana ar putea, în orice clipă, reveni pe pământ, alături de el. Și, mai ales, că ea, doar ea, l-ar putea mântui.

Textul lui Tournier aduce, însă, pe lângă aceste elemente, și o serie de date istorice precise, pe care autorul le preia din cronici și din înscrisurile bisericii catolice. De altfel, profeticele cuvinte pe care Ioana i le adresează Delfinului, la Chinon, sunt preluate după cronicile canonice ale Franței: „Îți spun de la Dumnezeu că tu ești adevăratul moștenitor al Franței și fiu de rege și că am fost trimisă pentru a te însoți la Reims, ca acolo să fii încoronat și să primești consacarea.” Numai că, sub pana lui Tournier, aparent simpla tehnică a intertextualității devine veritabilă formă a unei extraordinare paradigme inițiatice, ce implică, nu o dată, stadiul necesar al morții ritualice pentru ca abia

apoi să se poată produce renașterea spirituală. Pretextul intertextualității validează din punct de vedere estetic sensul istoriei propuse inițial de chiar demersul povestirii transformat în experiență a scriiturii. Sursa inițială de inspirație e, așadar, doar pragul de la care se va dezvolta noua reprezentare textuală a raporturilor dintre personaje.

Iar dacă inițiatorul drumului spre sacru al lui Gilles fusese Ioana, inițiatorul demonic este, fără îndoială, Prelati, noul șarpe care vorbește despre rău ca și cum ar fi eternul bine... Dar distorsionarea sensului și a conceptelor biblice îi e mai mult decât familiară acestui personaj ce are rolul de a îndruma pașii deja dezorientați ai lui Gilles pe calea damnării.

La un deceniu după apariție acestei cărți, Tournier publică *Le Miroir des Idées*, un text în care autorul explorează și exploatează pe larg „formula bipolară”, cum o numește el, și pe care o utilizase deja în mai multe creații de până atunci, prin intermediul a 114 concepte-cheie explicate prin contrariile lor, pentru a marca transferul de la particular la universal (de exemplu: bărbat – femeie, apă – foc, divin – diabolic). Scriitorul demonstrează, aici, cum conceptul izolat oferă reflexiei sale anti-tetice o arie largă de posibile reinterpretări, facilitând înțelegerea adecvată a unor realități care, altfel, amenințau să rămână cantonate la nivelul percepției schematice sau simplificatoare. În *Fecioara și căpcăunul*, sfințenia Ioanei evidențiază latura malefică a lui Gilles – și invers. Dovadă a convingerii lui Tournier, manifestate în întreaga sa operă, că negativul pune în lumină pozitivul, dându-i completa forță dramatică și eficacitate estetică de care, altfel, ar fi lipsit. Revelația apropierei, fie și pasagere, a sfinteii de monstru și a căpcăunului de fecioară confirmă, în conformitate cu convingerile lui Michel Tournier, posibilitatea readucerii în actualitate a narațiunii mitice, a notelor de legendă și a datelor istorice, în cadrul unui demers creator căutând la tot pasul să ilumineze din interior structurile profunde ce caracterizează uneori existența și cel mai adesea literatura.

## Evanghelia după José Saramago

„Nu cred în Dumnezeu. Dar dacă Dumnezeu există pentru alții, există și pentru mine.” (José Saramago)

„Soarele se ivește într-unul dintre colțurile superioare ale dreptunghiului, cel care se află la stânga privitorului, reprezentând, astrul rege, un cap de om din care țâșnesc raze de lumină ascuțită și flăcări sinuoase, precum și o roză a vânturilor indecisă încotro ar trebui să arate, iar acest cap are o față care plânge, crispată de o durere fără leac, scoțând pe gura larg deschisă un strigăt pe care nu-l vom putea auzi, căci nici unul dintre aceste lucruri nu este real, ce se înfățișează înaintea ochilor este hârtie și vopsea, nimic mai mult. [...] El este cel care face să plângă soarele și luna. Are deasupra capului, strălucind cu mii de raze, mai multe decât soarele și luna la un loc, o inscripție, scrisă cu litere romane, care îl proclamă Regele Iudeilor.”

Alegând să înceapă astfel „cel mai polemic roman” pe care l-a scris vreodată, după cum critica literară a subliniat ori de câte ori s-a discutat despre *Evanghelia după Isus Cristos* (1991)\*, José Saramago stabilește din capul locului câteva dintre coordonatele pe care le va avea în vedere de-a lungul acestei tulburătoare cărți: pe de o parte, raportarea la strălucite modele culturale anterioare (câtă vreme fragmentul de mai sus descrie în amănunt gravura lui Albrecht Dürer, *Răstignirea*), iar pe de altă parte, stabilirea modalității estetice predilecte (permanentul amestec dintre realitate – fie ea și una scripturală, consacrată astfel prin prestigiul textului biblic – și fantezia romanescă), toate având scopul de a suplini lipsurile din relatările

---

\* José Saramago, *Evanghelia după Isus Cristos*. Traducere de Mioara Caragea, Iași, Editura Polirom, 2012.

evangheliilor. Pentru că Saramago subliniază mereu, subtextual, că tradiția creștină include nu o singură evanghelie, ci mai multe – patru, canonice, plus cele apocrife.

Prin urmare, fidel modului său de a scrie, impus deja în romane precum *Memorialul mânăstirii* (1982), *Anul morții lui Ricardo Reis* (1984) sau *Istoria asediului Lisabonei* (1989), autorul nuanțează consacrată ecuație axată pe noțiunile de adevăr și fals, ținând mereu seama de încă un termen, absolut necesar, în opinia sa, înțelegerii adecvate și exacte a oricăror evenimente, fie ele și cu semnificații religioase – sau mai ales a acestora: posibilul. Căci, dacă există mai multe evanghelii, iar întâmplările relatate, deși, în linii mari, asemănătoare, diferă sensibil ca semnificație sau în privința detaliilor, Saramago scrie, la rândul său, încă una. „Eretică și plină de blasfemii”, așa cum a fost ea calificată de numeroși reprezentanți ai bisericii catolice portugheze (și nu numai), sau pur și simplu ficțională, așa cum autorul a subliniat în repetate rânduri, atât în privința liniei generale a întâmplărilor, cât mai ales în cea a protagonistului: „Acest Isus este Isusul meu, pe care eu l-am creat, pornind de la anumite date cărora le-am dat viață. Nu am nici un motiv particular pentru a crede mai mult în acest Isus pentru că este al meu decât în oricare altul care s-ar putea să apară în altă carte, scrisă de un alt autor. Am, deci, conștiința clară că Isusul meu este o creatură fictivă, și el are, pentru mine, același statut, din acest punct de vedere, pe care-l au Blimunda, Ricardo Reis sau Raimundo Silva”, spunea scriitorul într-un interviu. José Saramago, în ciuda aprinsei polemici pe care a generat-o prin publicarea acestui roman, nu face altceva, așadar, decât să se înscrie într-o ilustră tradiție a reinterpretării textului biblic și a mesajului acestuia, ilustrată, printre alții, de Mihail Bulgakov, în *Maestrul și Margareta*, sau de Nikos Kazantzakis, în *Ultima ispită a lui Hristos*.

Reprezentative rămân, în acest sens, primele pagini ale cărții, descriind *Răstignirea* lui Dürer, gravură celebră realizată în jurul anului 1500, însă și operă controversată a Renașterii, fiind atribuită lui Dürer, deși e lipsită de semnătura artistului. Alegea nu e deloc întâmplătoare, deoarece Saramago avea nevoie

de această controversă, de un anumit procent de incertitudine pentru fundamentarea propriului său demers creator. Romancierul recurge la un procedeu interesant – și pe care îl orchestrează extraordinar, primele pagini ale *Evangheliei după Isus Cristos* putând fi interpretate și ca un veritabil exemplu de „antigrafie” – termen care, în Grecia antică, desemna atât acțiunea de a scrie, cât și pe cea de a desena, privindu-le din perspectiva trasării de semne cu valențe artistice. O „antigrafie caligrafică, câtă vreme caligrafia (una dintre temele majore ale scrisului lui Saramago) este ea însăși un desen”, după cum afirmă José Joaquín Parra Bañón într-un interesant eseu dedicat artei lui Saramago și Dürer; și câtă vreme tema aceasta e preferată de laureatul Premiului Nobel pentru Literatură din anul 1998, dacă e să amintim aici doar excelentul său roman *Manual de pictură și caligrafie* (1977). Noutatea strategiei de față, însă, nu constă pur și simplu în a comunica indirect cititorului un final cunoscut (răstignirea lui Isus) la care, însă, se va ajunge doar după parcurgerea unor etape absolut necesare, dar sugerate încă de la început, ci în a transforma în expresie literară (integrată în epoca contemporană, amănunt extrem de important pentru demersul lui Saramago!) exact ceea ce artistul plastic renaștist încercase să exprime pornind de la cuvintele textului biblic. În felul acesta, cuvântul evangheliilor (adevărul biblic) este transformat în evanghelie ficțional-literară (creația lui Saramago) pornind de la o evanghelie grafică preexistentă (a lui Dürer).

De aceea, cititorul va observa, cu condiția să contemple la fel de atent și creația lui Dürer, că Saramago nu se limitează doar la a descrie gravura, ci propune, insidios, și câteva ipoteze interpretative cu privire la aceasta, desenul devenind veritabil declanșator al proceselor deductive ale privitorului/ scriitorului: „Fără îndoială, femeia se numește Maria, căci dinainte știam că toate femeile ce se vor aduna aici poartă acest nume, numai una dintre ele, numindu-se în plus Magdalena, se distinge onomastic de celelalte, ori, orice observator, dacă are cât de cât cunoștință de datele elementare ale vieții, se va jura, de la prima privire, că numita Magdalena este aceasta. [...] Totuși, nu pentru că această

a treia Marie pare, prin comparație cu prima, mai deschisă la chip și la plete, insinuăm noi și propunem, împotriva zdrobitoarelor mărturii ale unui decolteu adânc și ale unui piept ce se dezvăluie, c-ar fi ea Magdalena. Numai o femeie care a iubit atât de mult cât ne imaginăm că a iubit Maria Magdalena ar putea avea o asemenea privire, drept care, în sfârșit, s-a adeverit că ea nu poate fi decât aceasta și numai aceasta, și nimeni altcineva.” Rezultă o nouă operă artistică, constituită ca punct de plecare din gravura lui Dürer, completată de cuvântul lui Saramago. *Răstignirea* devine, așadar, un soi de metaforică hartă a teritoriului care va fi romanul ce urmează – al cărui final, așa cum era de așteptat, revine în punctul de plecare, prezentând patimile lui Isus pe cruce, la capătul existenței sale pământești.

Scriitorul are în vedere mai ales aspectele pământești ale vieții lui Isus, punând mereu accentul pe elementul uman al istoriilor biblice, fapt care determină caracterul șocant al cărții, dar profund explicabil (și excelent fundamentat) mai cu seamă la nivelul psihologiei umane. Astfel, momentul care determină în mare măsură toate acțiunile este reprezentat de modul în care Iosif, tâmplar din Nazaret ajuns în Betleemul Iudeii pentru a fi prezent la recensământul decis de romani, tată al unui copil de câteva zile, aude conversația unor soldați trimiși de Irod pentru a ucide pruncii mai mici de doi ani din oraș. Însăpăimântat și având un singur gând în minte, acela de a-și salva propriul fiu, Iosif uită sau nu se gândește nici o clipă la ceilalți copii, pe care, indirect, îi condamnă la moarte. El nu e brațul care lovește, ci, după cum se va sugera de multe ori pe parcursul cărții, mintea care nu a gândit atunci când ar fi trebuit s-o facă. Faptă la fel de gravă, căci omisiunea, neatenția, egoismul unuia determină moartea inocenților, iar solidaritatea umană, atât de prezentă în conștiința zilelor noastre, e discutată dintr-un cu totul neașteptat punct de vedere. Realitatea textului lui Saramago face, însă, ca masacrul inocenților să se producă aproape simultan cu sosirea lui Iosif la peștera unde erau adăpostiți Maria și Isus, astfel încât, strict vorbind, ar fi fost de-a dreptul imposibil ca el să-i poată salva, anunțându-i pe ceilalți părinți de neagra soartă ce se pre-



gătea micuților Betleemului. Dar, după cum îi va spune un înger Mariei, „crimele oamenilor buni sunt fără număr și, în pofida a ceea ce se crede, aceștia sunt singurii care nu pot fi iertați.”

Greșeala lui Iosif se transformă într-o eroare tragică, însă mai degrabă simbolică decât reală, dacă țineam seama că, pe de o parte, timpul fizic l-ar fi împiedicat pe Iosif să acționeze eficient pentru salvarea nevinovaților, iar pe de altă parte că, cel puțin parțial și la un anumit nivel, reacția sa e perfect explicabilă ca psihologie a unui om aflat într-o acută situație de criză, care aleargă disperat să-i pună la adăpost pe ai lui. Dar ironia scriitorului se va vădi doar după ani de zile, când Dumnezeu însuși i se va arăta lui Isus, confirmând ceea ce-i spusese pe când era abia adolescent, și anume că e fiul său. Discursul lui Dumnezeu din cadrul mării scene a întâlnirii lui Isus cu acesta și cu Diavolul, în cele patruzeci de zile petrecute pe mare (iar nu în deșert, așa cum spun evangheliile), demonstrează că totul, inclusiv conversația soldaților auzită de Iosif fusese un plan bine pus la punct și care avea drept unic scop mărirea puterii și gloriei lui Dumnezeu pe pământ, în rândul altor neamuri și pe alte meleaguri, departe de teritoriile locuite de poporul lui Israel, devenite treptat insuficiente unei astfel de glorii. Iosif fusese, deci, prins într-o cursă din care nu putea scăpa, la fel cum i se va întâmpla și lui Isus, care, însă, va încerca să se răzvrătească și să contracizeze planurile divinului său tată, pentru a salva el însuși omenirea, de astă dată, însă, nu ca fiu al lui Dumnezeu, ci ca autoproclamat rege al iudeilor, și demn fiu al lui Iosif, cel ce nu putuse să-i salveze pe cei condamnați: „Pentru a începe cu cei pe care-i cunoști și îi iubești, pescarul Simon, pe care îl vei numi Petru, va fi, ca și tine, răstignit, dar cu capul în jos, răstignit de asemenea va fi pescarul Andrei, pe o cruce în formă de X, fiului lui Zebedeu, numit Iacob, îi vor tăia capul. [...] Bartolomeu va fi jupuit de viu, Toma va fi ucis cu lăncile, Matia decapitat cu secura, Ei toți vor trebui să moară din cauza ta, întrebă Isus, Dacă pui problema în termenii ăștia, da, toți vor muri din cauza mea, iar după aceea va urma o istorie interminabilă de fier și

sânge, de foc și cenușă, o mare nesfârșită de suferință și lacrimi.”

Textul lui Saramago este simbolic și parabolic, subminând la tot pasul acea lume aparent stabilă creată de imaginile consacrate ale mitului biblic. Scriitorul provoacă mereu înțelegerea convențională a faptelor, fenomenelor – și, deloc întâmplător, a textelor, fie ele și sacre – tocmai cu scopul de a sublinia limitele gândirii mitice, care a încercat să reconcilieze perspective și realități adesea opuse. Sistemul parabolic din acest roman al lui Saramago deconstruiește ideologia și estetica dominante punând, în locul comodei reconcilierii, reconcilierea, iar în locul acceptării liniștite, o permanentă interogație extrem de lucidă, deconstruind totul, în maniera specifică a esteticii postmoderne, oferind cititorului exact ceea ce acesta nu-și dorește neapărat să descopere în text, dar generând într-un mod aparte tocmai dorința lectorului de a ajunge, parcă pe un drum al așteptării frustrate ori contrazise, la marile adevăruri, altfel ascunse înțelegerii umane.

Convins că, și fără să fie credincios, fundamentele gândirii sale aparțin creștinismului, după cum el însuși a afirmat adesea, José Saramago dă senzația că, prin *Evangelhia după Isus Cristos*, își pregătește cititorul pentru adevărata experiență a transcendenței: deși textul în sine pare a postula din punct de vedere epistemologic neîncrederea în marile cărți creștine, tot el deschide, din punct de vedere existențial, calea spre descoperirea fundamentelor profunde ale credinței.

Paradoxul este doar aparent, câtă vreme strategia principală a scriitorului constă în configurarea unei noi evanghelii – nu una adevărată, cu atât mai puțin unica adevărată – cu note de istorie sacră și umană deopotrivă, care contrazice așteptările cititorului cu privire la existența lui Isus, dar care, pentru a face asta, se folosește exact de modelul pe care Isus însuși, în conformitate cu toate evangheliile deja existente (mai cu seamă cu cele canonice) îl utilizase, pentru a contrazice gândirea limitată și obișnuințele morale ale ascultătorilor săi din primele decenii ale erei creștine. Pilda bunului samaritean rămâne, poate, cel

mai edificator exemplu al unui orizont de așteptare violentat, șocat, transformat. La fel funcționează și textul romanului lui Saramago, pentru care parabola nu devine niciodată demers demitizant, ci este doar semnul ce indică relativitatea tuturor așa-ziselor adevăruri, ajutând cititorul să (re)descopere acea umilință atât de apreciată în veacurile trecute și contribuind definitiv la evidențierea limitelor gândirii și/ sau înțelegerii umane din anumite momente ale devenirii istorice ori religioase.

Primele pagini ale cărții, deja citata descriere a gravurii lui Dürer, au, deci, și rolul de a ne aminti că, deși am fost învățați și ne-am obișnuit să citim și să privim într-un anumit mod lucrurile din jur, fie ele și opere de artă, acel mod poate să nu fie întotdeauna adecvat – sau, în orice caz, să nu fie unicul posibil. Mai cu seamă în cazul vieții lui Isus – care, în paranteză fie spus, dar fapt extrem de important, după cum sugerează mereu Saramago, nu a lăsat nici o evanghelie scrisă de el însuși – acesta fiind, de altfel, și unul dintre argumentele pe care se întemeiază estetica acestui extraordinar roman. Prin urmare, folosind relatarea la persoana a treia, un narator care ne este, în mod clar, contemporan, atât în ceea ce privește atitudinea sceptică, cât și sursele folosite pentru documentarea acestui demers, spune o poveste pe care o știm cu toții, dar care diferă în punctele esențiale. Isus nu va mai fi o simplă interpretare a unei reprezentări evanghelice, așa cum s-a întâmplat adesea în textele care i-au fost dedicate, ci un personaj literar complex, extrem de uman, înconjurat de alte personaje, la fel de umane. „Blasfemia” acuzată de catolicii fundamentalști tocmai aici e de găsit: Maria este, în evanghelia lui Saramago, căsătorită cu tâmplarul Iosif, căruia îi dăruiește nouă copii, dintre care Isus e primul născut – cel ce se va dovedi abia la un moment dat a fi (și) fiul lui Dumnezeu. Isus trăiește o pasională poveste de dragoste cu frumoasa Maria Magdalena, mai în vârstă decât el, fostă prostituată salvată de iubirea pe care o simte pentru tânărul care îi trece, într-o bună zi, rănit, pragul casei. Lazăr devine chiar fratele Mariei Magdalena și al Martei, dar acesta nu va mai fi înviat de către Isus, căci, după cum spune Magdalena, „nimeni n-a păcătuat atâta în viață

ca să merite să moară de două ori”, iar Iuda se sacrifică el însuși, trădându-l de bună voie pe Isus, înțelegând că acesta este cel mai însemnat rol de care Fiul lui Dumnezeu, alegând să se revolte împotriva Tatălui, avea nevoie pentru disperata sa încercare de a mântui omenirea de suferințele care urmau a marca ascensiunea creștinismului, așa cum îi este ea descrisă de Iehova în lunga conversație pe care o poartă pe Marea Tiberiadei.

Mai mult decât atât, demersul lui Saramago e menit, printre altele, a umple golurile din evanghelii, a suplini acei ani lipsă, căci, se știe, între copilăria lui Isus și perioada minunilor săvârșite de acesta datele precise lipsesc. Iar ele sunt oferite, la modul ficțional, desigur, de *Evanghelia după Isus Cristos*. De departe cea mai îndrăzneată inițiativă a scriitorului este aceea de a-l apropia pe Isus de Diavol. Însă nu orice fel de diavol. Ci, fără îndoială, o marcă a răului. Ce ne facem, însă, spune Saramago, atunci „când Binele și Răul nu există în sine, ci fiecare este numai absența celuilalt...” Așadar, după ce Iosif moare („a murit nevinovat, dar nu a trăit nevinovat”), crucificat de romani, la vârsta de treizeci și trei de ani (prefigurare a destinului lui Isus), în încercarea disperată de a-și salva un vecin (aproapele, prietenul, fratele), ca ispășire tardivă a vinei de a nu-i fi salvat pe cei douăzeci și cinci de copii din Betleem, Isus află de la mama sa adevărul despre coșmarurile tatălui, preluând el însuși visele rele de fiecare noapte și trăind tragica vinovăție a unei greșeli comise fără voie. Neputând suporta situația și dorind să găsească răspunsuri la toate întrebările sale, pleacă de acasă, trece pe la Templul din Ierusalim doar pentru a-i uimi pe învățați cu capacitatea sa de înțelegere, iar apoi devine, pentru patru ani, ajutor al unui Păstor enigmatic care-și mână turmele, turme cum n-au mai fost și nu vor mai fi altele, nu departe de Ierusalim. Păstor ia, implicit, locul lui Iosif pe lângă Isus, încercând să-l inițieze pe adolescent într-un alt un alt mod de existență, unul menit a celebra viața și omenescul, a refuza mereu sacrificarea sângelui nevinovat pentru jertfe religioase, fie că e vorba de sângele pruncilor sau de cel al mieilor de Paști.

Prin urmare, Isus nu va accepta să-și sacrifice mielul la Templul din Ierusalim, însă, ulterior, va sacrifica oaia care va deveni acesta pentru a pecetlui legătura dintre el și Dumnezeu, cel care i se arată în deșert sub forma unei coloane de fum care îi dezvăluie originea sa divină. După acest episod, alungat de Păstor care îi spune necruțător „Pleacă, n-ai învățat nimic”, Isus va încerca să-și trăiască deopotrivă viața și destinul, pentru a pune la cale îndrăznețul proiect de a se răzvrăti împotriva nemilosului plan al lui Dumnezeu, dezvăluit lui Isus și Diavolului (fostul Păstor, deconspirat complet abia acum), de a cuceri lumea prin puterea unei noi credințe, creștinismul – cu tot ce înseamnă acesta, de la martiri și jertfe, la prigoane nesfârșite, la cruciade, Inchiziție și valurile de sânge care vor curge întru slava și gloria divine... „E nevoie să fii Dumnezeu ca să-ți placă atât de mult sângele”, comentează sarcastic Păstor-Diavolul, el însuși uimit de dimensiunile carnagiului. Drept pentru care, pentru a stăvili cumva această putere discreționară și crudă, cel Rău va propune un soi de cale de mijloc, menită a împiedica sacrificarea lui Isus și a atâtor altor nevinovați, ce vor sfârși cu numele Domnului pe buze. Iar ispita ce se dorește a-l amăgi pe însuși Dumnezeu constă în renunțarea de către Diavol la toate rolurile sale malefice și revenirea sa sub comanda divină, drept cel mai apropiat înger, așa cum fusese înainte de Cădere. Dar răspunsul lui Dumnezeu spune totul: „Nu te accept, nu te iert, te vreau așa cum ești și, dacă se poate, și mai rău decât ești acum, De ce, Pentru că Binele care sunt eu n-ar exista fără Răul care ești tu, pentru ca eu să fiu Binele e necesar ca tu să fii în continuare Răul, dacă Diavolul nu trăiește ca Diavol, Dumnezeu nu trăiește ca Dumnezeu, moartea unuia ar fi moartea celuilalt.”

Dincolo de toate acestea, romanul lui Saramago mizează mult pe toate tehnicile postmodernismului, de la parodie la paștișă, și de la privilegierea ludicului la jocul intertextual extrem de elaborat – și extrem de serios. Astfel, autorul integrează în cartea sa numeroase citate din textele biblice, însă nu se limitează la cele patru evanghelii canonice, ci are în vedere și fragmente apocrife, dacă ar fi să amintim aici scena în care Isus cre-

cază păsări din lut, pentru a le da, apoi, drumul să zboare – secvență preluată din Pseudo-Toma, însă utilizată de Saramago tocmai pentru ca, în romanul său, personajul Isus să-l poată face să creadă pe însuși Toma. În plus, *Evanghelia* aceasta ficțională integrează o serie de citate celebre din *Vechiul Testament*, mai cu seamă din *Cartea lui Iov*, din *Ecleziast* și din *Cântarea Cântărilor*, aceasta din urmă reprezentând fundamentul poetic de mare substanță (care anulează complet frecvența ironie altfel, atât de specifică discursului lui Saramago) pentru întâlnirea lui Isus cu Maria Magdalena: „Maria se opri, îl privi cu o expresie care era, în același timp, dulce și arzătoare, și rosti, Ești frumos, dar pentru a fi perfect trebuie să deschizi ochii. Ezitând, Isus îi deschise, imediat îi închise, orbit de uimire, îi deschise din nou și, în clipa aceea, știu ce voiau cu adevărat să spună cuvintele regelui Solomon, Marginile rotunde ale coapsei tale sunt ca niște lăntișoare de pus la gât, lucrate de mâinile unui meșter iscusit, pântecul tău este un pahar rotund de unde nu lipsește vinul miorositor, trupul tău este un snop de grâu, încins cu crini.”

Poveste de viață, istorie de dragoste, relatare a unui sacrificiu voluntar sau a unui destin asumat, *Evanghelia după Isus Cristos* nu va înceta să provoace cititorul, la fiecare lectură, imposibil de făcut fără o minimă raportare la textul biblic. Dar raportare nu trebuie să însemne nicidecum identificare: Saramago e un romancier, nu un teolog, și cu atât mai puțin un profet, astfel că e întru totul de înțeles – și trebuie tratată ca atare – dorința pe care el a exprimat-o nu o dată: „Ceea ce îmi doresc este ca această carte să nu fie citită numai din perspectiva aspectelor polemice – pe care, desigur, le are – ci să fie privită ca operă literară, ceea ce, în fond, și este.”

\*

Sensul profund al parabolilor duce cel mai adesea către ceea ce exegeza a numit „o epistemologie a pierderii și a absenței”, câtă vreme valoarea lor, în privința nivelului de înțelegere cât mai adecvată a lumii din jur, este tocmai aceea de a sublinia

conștiința umană a ignoranței ori a cunoașterii limitate. Romanul lui Saramago ne face, ca cititori, conștienți de cât de puține știm cu adevărat despre viața lui Isus pe pământ, exact în măsura în care ne oferă numeroase detalii ficționale cu privire la existența și alegerile pe care, ca om și Fiu al lui Dumnezeu, le-a făcut.

Prima parte a cărții uimește oarecum, reprezentând un soi de biografie familială a lui Isus, și fiind dedicată în special vieții și frământărilor lui Iosif, mai ales după tragica dispariție a copiilor din Betleem, pe care nu a făcut nimic ca să-i salveze. Dar Saramago știe să orchestreze toate detaliile, astfel încât cartea în ansamblu să devină, în felul ei, o ficțiune exemplară: după răstignirea tatălui său, Isus ia asupra lui toate păcatele acestuia, pe care dă senzația că le poartă în desagă, alături de sandalele ponosite ale tâmplarului, prefigurând, prin această atitudine și alegere, tocmai ceea ce Tatăl său cere să facă de la el, adică asumarea păcatelor omenești pentru viitoarea mântuire a umanității. Scriitorul urmează, aici, modelul *Evangheliei după Matei*, în ceea ce privește comportamentul adecvat și etica acțiunii, care trebuie să prevaleze asupra simplei credințe. Saramago sugerează, însă, că uneori, a face voia lui Dumnezeu poate însemna a pune la îndoială tocmai cuvântul lui Dumnezeu, de unde rezultă, desigur, dificultatea de a stabili un acord perfect între mesajul cristic și imaginea anterioară a lui Iahve și a deciziilor sale neîndurătoare.

Și chiar dacă, cel puțin în linii foarte generale, linia întâmplărilor din romanul acesta o urmează pe cea biblică (în sensul că se are în vedere nașterea, în circumstanțe neobișnuite, a Fiului lui Dumnezeu, cel care va sfârși pe cruce), Saramago își ia libertatea de a modifica ordinea scenelor consacrate, de a schimba evoluția unor figuri celebre din evanghelii sau de a oferi alternative în cazurile mai controversate, de a medita asupra unor posibile motivații și/ sau explicații. Și, nicidecum în ultimul rând, de a umple toate golurile pe care textul biblic le are în privința lui Isus Cristos: „Evangheliile vorbesc numai de câteva episoade ale copilăriei, foarte puține, iar apoi de partea

finală a vieții lui Isus, când încep miracolele. Între aceste două momente există un mare gol. Trebuia, așadar, ocupat sau umplut tot timpul rămas. În plus, trebuia să-i dau o coerență.” Romanul devine, astfel, la fel ca și alte texte ale lui Saramago, o meditație asupra erorii și incertitudinii, pornind de la premisa (realitatea) existenței a numeroase neconcordanțe între evangheliile canonice, a unor nepotriviri între *Sinoptice*, dar și a unor inadvertențe între obiceiurile reale și documentate ca atare ale evreilor de acum două mii de ani și realitatea descrisă de textele biblice.

O astfel de secvență care, deși prezentă în Biblie, este reinterpretată de Saramago e cea a ispitirii din deșert a lui Isus. După cei patru ani petrecuți în preajma lui Păstor, Isus merge în deșert, iar aici Dumnezeu îi cere să sacrifice oaia pe care anterior o salvase de la jertfă, iar tânărul cedează acestei ispite, pe de o parte impresionat de apariția divină și de promisiunea gloriei și puterii care i se oferă, iar pe de alta din cauza (iar nu datorită!) celor treisprezece ani, primii din viața sa, marcați de învățătura deprinsă pe lângă credincioșii sinagogii din Nazaret. Mesajul e clar: este, într-adevăr, extrem de greu să crezi într-un Dumnezeu descris precum acesta, care nu se poate nicicând sătura de sângele inocenților și care are un plan pe termen lung pentru orice și pentru oricine, inclusiv – mai ales! – pentru propriul fiu, transformat în modestă marionetă din teatrul ce urmează a fi pus în scenă la momentul oportun... Dumnezeul creștin este transformat, astfel, într-un zeu nedrept și discreționar, crud și lipsit de înțelegere față de creaturile sale, iar *Evanghelia după Isus Cristos* prezintă un Isus mult mai bun, profund etic și mai demn de încredere decât divinul său tată. De aici dorința de a crede dublată de imposibilitatea de a crede pe care o experimentează în câteva rânduri însăși vocea narativă pe parcursul acestei cărți.

Cea mai crudă decizie a lui Dumnezeu, însă, rămâne aceea de a-și sacrifica fiul și, mai mult decât atât, de a-l supune unei morți degradante și chinuitoare, prin răstignire, pe temeiul că noua religie, menită a-i spori gloria, „trebuie întemeiată pe sânge, suferință, sacrificiu și martiriu, iar unui martir i se potrivește



o moarte dureroasă și, dacă se poate, infamă, pentru ca atitudinea credincioșilor să devină cu mai mare ușurință receptivă, pasionată, emotivă. [...] Nimic nu este mai bun ca o victimă pentru a răspândi o religie și a înflăcăra o credință.”

„Ori este un nemernic, ori este ființa cea mai ironică din Univers”, va spune Saramago despre acest Dumnezeu din romanul său, „care se distrează pe socoteala noastră într-un mod aproape sadic.” Dorința de putere absolută, lipsa de compasiune, incapacitatea de a simți milă și căldură îl șochează pe Isus, care, în cadrul mării scene a dialogului-confruntare cu Dumnezeu (în cele patruzeci de zile petrecute pe mare), vrea inițial să plece, să refuze rolul care îi este destinat și a cărui utilitate nu o pricepe. Însă va înțelege rapid că neîndurarea acestui Dumnezeu îl afectează în primul rând, înaintea tuturor viitorilor martiri, pe el însuși, fiul cel iubit... „Oameni, iertați-l, pentru că nu știe ce face”, va striga el de pe cruce, amare cuvinte care, deși privindu-l pe acel Dumnezeu incapabil de căldură și insensibil la orice suferință, sunt interpretate altfel în evangheliile și în toate scrierile teologice. Dovadă că Isus cel creat de Saramago nu poate, în ciuda compasiunii și bunătății sale, să controleze modul în care propriile sale fapte și vorbe vor fi interpretate și înțelese: deși și-a trăit viața după modelul parabilelor, chiar el va fi transformat, cu timpul, într-un element definitiv al mitului biblic... Finalul acesta reprezintă, poate, unul dintre momentele cele mai pline de scepticism din întreaga operă narativă a lui José Saramago. Numai că scepticismul acesta este dublat nu doar de înțelegerea etică superioară pe care o demonstrează întotdeauna Isus, ci și de atitudinea Diavolului, care i se adresează lui Isus în timpul acelei stranii și tensionate negocieri a viitorului creștinismului din barca unde se află toți trei: „Observă cum există, în ceea ce el a povestit, două moduri de a-ți pierde viața, unul prin martiriu, altul prin renunțare, nu era de ajuns că trebuie să moară când le bate ceasul, e nevoie, pe deasupra, să alerge într-un fel sau altul, în întâmpinarea morții, răstigniți, eviscerați, decapitați, arși, lapidați, sfârtecați, strangulați, pedepsindu-se că s-au născut cu trupul pe care Domnul l-a dat și fără de care n-ar avea

unde-și pune sufletul, asemenea torturi nu le-a inventat acest Diavol care-ți vorbește.” Dar arta lui Saramago îl ajută pe scriitor să nu-și irosească ficțiunea într-o simplă scriere antireligioasă, ci să submineze toate punctele slabe ale dogmei creștine tocmai pentru a salva ceea ce trebuie salvat și a face credința posibilă – chiar dacă pusă pe un alt temei.

Abia după ce află toate ororile puse la cale de Dumnezeu pentru a câștiga slavă de-a lungul și de-a latul pământului, Isus decide să-și construiască singur destinul – în liniile generale ale celui creionat de Dumnezeu. Dar, chiar păstrând forma, să dea morții sale un alt sens și un alt scop și să evite viitoarele vărsări de sânge. Astfel că, sperând că Dumnezeu privește în altă parte în acele clipe, își arogă titlul de Rege al Iudeilor, aproape constrângându-l pe Pilat din Pont să-l condamne la moarte. Ironia e cu atât mai amară cu cât doar atunci când îl vede pe cruce, Dumnezeu își „însușește” toate meritele, spunând: „Tu ești Fiul meu preaiubit, în tine mi-am găsit toată plăcerea mea.” Abia în acea clipă Isus „înțelese că fusese ademenit în capcană aidoma unui miel dus la sacrificiu, că viața lui fusese urzită ca să moară astfel de la începutul începuturilor.” Cu toate acestea, el însuși cere oamenilor să ierte Creatorul ce-și supune creatura la atâtea suferințe, dovada supremă a superiorității omului și a forței omenescului de a înțelege și de a ierta. Întrebarea ce se ridică, astfel, în fața cititorilor, nu mai este doar cea inițială „Ce știm, oare, despre Isus Cristos?”, ci mai cu seamă „Ce știm cu adevărat despre noi înșine?” Romanul se transformă, așadar, din relatare ficțională a existenței Fiului Omului, în gravă și lucidă meditație asupra sensului existenței fiilor oamenilor, de la începuturile creștinismului încoace. Latura umană este, de altfel, subliniată în mod strălucit în paragrafele finale ale evangheliei de față: „Apoi muri în mijlocul unui vis, era în Nazaret și își auzea tatăl vorbind, ridicând din umeri și zâmbind și el, Nici eu nu-ți pot pune toate întrebările, nici tu nu-mi poți da toate răspunsurile.”

Isus speră să poată muri ca fiu al lui Iosif, pentru a scuti omenirea de inutile suferințe, dar și pentru a-l salva, în felul

acesta, pe Dumnezeu de căderea în neant. Iar distincția pe care o vizează Saramago pe parcursul romanului său devine acum clară: pe de o parte, avem de-a face cu o religie mitică (cea care încearcă să excludă experiența autentică a misterului), și pe de altă parte, cu o religie parabolică, cea care subminează în permanență toate datele consacrate ale realității și, în acest fel, aduce posibilitatea accesului ființei umane la transcendență, deschizând calea către un Dumnezeu în care oamenii nu doar să poată crede, ci pe care, datorită sacrificiului și iertării lui Isus, să-l poată și iubi.

## Toni Morrison. Căutarea identității și (re)descoperirea iubirii

„Ce-i lumea pentru tine dacă nu poți să o faci cum îți place ție?  
N-ai vrea să fie mai mult decât este?” (Toni Morrison, *Jazz*)

Apărut în anul 1992, cu un an înainte ca lui Toni Morrison să i se decerneze Premiul Nobel pentru Literatură, romanul *Jazz*<sup>\*</sup>, venind după *Beloved* (1987), marele succes al scriitoarei și cartea sa recompensată cu Premiul Pulitzer, a fost raportat de la bun început de cititori și de critica literară la tematica deja consacrată a primei femei de culoare inclusă în „Clubul Nobel”. Comparația era perfect îndreptățită, căci în *Jazz* se regălesc arta subtilă și capacitatea de a explora singurătatea umană, suferința, ori durerea resimțită în fața pierderii ființelor celor mai apropiate. Dar tot această punere față în față a primelor două romane din trilogia dedicată de scriitoare istoriei zbuciumate a negrilor din America (trilogie a cărei încheiere e reprezentată de *Paradise*, apărut în 1997) a evidențiat și noutatea cărții și, deopotrivă, curajul autoarei de a transforma, după cum titlul însuși sugerează, muzica în principiu ordonator al unui text îndrăzneț și profund, alert și liric în egală măsură, tulburător și de natură a pune în fața cititorului sentimente, temeri și imagini destul de rar prezente la o asemenea intensitate în literatura contemporană.

Romanul este povestea lui Violet și Joe Trace, cuplu de culoare care decide, după îndelungi ezitări, să părăsească Virginia natală și să se stabilească la New York, marele oraș al cărui miraj atrage numeroși alți oameni asemenea lor, aflați în căutarea unei vieți mai bune. Plini de speranțe la început și convinși că în

---

\* Toni Morrison, *Jazz*. Traducere de Oana Zamfirache, București, Editura Art, 2012.

Nord le va fi mai bine decât în Sud, și că vor reuși să se integreze rapid în mediul citadin, cei doi vor constata, după douăzeci de ani, în 1926, că lucrurile nu sunt atât de simple la oraș. Și chiar dacă, cel puțin aparent, au avut perioada lor de mică glorie și au crezut c-au atins și și-au îndeplinit propriul Vis American, Violet și Joe vor plăti un preț pentru asta. Iar prețul constă în confruntarea cu drama pe care o vor trăi și pe care vor fi siliți s-o rezolve – în mare măsură singuri, așa cum, înțeleg ei, și trăiseră până atunci. Întâmplarea care reprezintă marea cotitură din viața lor este uciderea, de către Joe, a lui Dorcas, tânăra cu care avea o relație extraconjugală. Scăpat de o eventuală condamnare pentru că mătușa fetei nu depune plângere, deoarece victima însăși nu mărturisise numele agresorului, fiindcă, desigur, poliția din New York are lucruri mai importante de făcut decât să cerceteze o crimă pasională din cartierul negrilor, Joe va fi, însă, măcinat de remușcări, nemaiputând să se gândească la nimic altceva decât la frumoasa Dorcas, astfel că Violet va simți în scurtă vreme că mariajul ei este o poveste în trei, și că ea însăși rivalizează cu o adolescentă moartă, din confruntarea cu care se teme că nu va ieși învingătoare. Femeia matură va ataca, în consecință, trupul neînsuflețit al tinerei, lovindu-i chipul cu cuțitul, incapabilă să-și mai controleze resentimentele, neștiind cum altfel să reacționeze și considerându-se vinovată de faptul că Joe, cel atât de activ înainte, nu mai poate face altceva decât să plângă zile în șir fără întrerupere după cea pe care o ucisese, însă doar pentru ca, astfel, să nu o piardă de tot.

Dincolo, însă, de subiect (palpitan și el, trebuie să recunoaștem), romanul lui Toni Morrison cucerește prin tehnica narativă și prin strategiile pe care autoarea le orchestrează într-un asemenea fel, încât realmente ansamblul artistic rezultat să aibă nu doar aparența unei structuri muzicale desăvârșite, ci și întreaga complexitate a acesteia. Mai mult decât atât, modelul muzical pe care Morrison îl configurează și-l urmărește este cel al jazz-ului, muzică legată de universul și de trăirile celor de culoare, structură ritmică definitivă pentru marea migrație dinspre Sud spre Nord a urmașilor sclavilor de pe marile plantații,

desfășurată între anii 1890 – 1930. Convinsă de adevărul spuselor celebrului saxofonist și compozitor Charles Parker, în conformitate cu care „jazz-ul reprezintă întotdeauna o experiență personală, care nu poate fi decât trăită până la capăt, altfel rămâne imposibil de înțeles”, Toni Morrison construiește o complicată rețea a vocilor care relatează evenimentele din viața lui Violet și a lui Joe, o multitudine de puncte de vedere aparținând unor personaje uluitoare și imposibil de uitat, de la Dorcas și până la mătușa acesteia ori la Felice, prietena sa. Ca și în *Beloved*, cititorul va trebui să reorganizeze, la sfârșitul lecturii, întregul material și, mai ales, să dea sens faptelor relatate. Cu precizarea esențială că romanul de față mizează mult pe improvizatia specifică muzicii de jazz, dar și pe efectul de confuzie controlată pe care Morrison vrea să-l creeze, ea declarând că nu a dorit să clarifice dacă naratorii din carte sunt albi sau negri, femei sau bărbați.

Ajungem, cu acest amănunt, la cea mai îndrăzneată tentativă a scriitoarei, și anume construirea cărții în asemenea fel, încât să beneficieze de mai multe voci narrative, cel puțin două fiind esențiale, fapt ce scapă ușor din vedere, cel puțin la primul contact cu acest neobișnuit text. Astfel, cea dintâi voce căreia îi aparține și începutul romanului este în mod evident ostilă, adunând laolaltă parcă toate bârfele și colportând orice amănunt merit a-i prezenta pe Violet și pe Joe în cele mai întunecate nuanțe: „Mătușa îi arată în mod deosebit o fotografie a fetei și o lăsă pe Violet să o păstreze pentru câteva săptămâni. Nu zâmbea în ea, dar cel puțin era vie și îndrăzneată. Violet avu tupeul s-o așeze pe polița șemineului din salon.” Interesant este că acest narator pretinde, implicit, a fi omniscient, și doar la sfârșitul cărții e clar că își întemeiează concluziile pe ceea ce se spunea (mai precis pe ceea ce spuneau alții...) despre întâmplările petrecute. Cea de-a doua voce care, în paranteză fie spus, își face simțită prezența începând cu a treia secvență narativă a textului deci, după mai puțin de zece pagini de la începutul cărții și dă impresia că n-ar fi altceva decât un ecou merit să nuanțeze afirmațiile celei dintâi, oferă, însă, o altă perspectivă asupra

evenimentelor și personajelor: „Pentru Violet, chipul lui Dorcas e o față întoarsă spre interior, care nu se vede decât pe sine. Tu ești aici, îți spune, doar pentru că eu te privesc.” Nu mai avem implicite judecăți de valoare ori sentințe morale formulate *ex abrupto*, nici pretenția că ar fi expuse gândurile cele mai ascunse ale protagoniștilor, ci doar înregistrarea atentă a conversațiilor lor și cu evidențierea dialogurilor pe care Joe și Violet le poartă cu cei din jur. Din împletirea acestora rezultă aerul de improvizare pe care îl are romanul, dar se vede și excelența manevrăre de către autoare a tuturor codurilor culturale și literare consacrate până atunci pentru a obține un efect de lectură greu comparabil cu altă realizare epică din literatura americană a ultimelor decenii. De aceea, critica a identificat chiar muzica drept narator al acestui roman, câtă vreme Morrison creează impresia unui veritabil montaj prin chiar istorisirea pe care o scrie. Ea improvizază, utilizează limbajul muzical și ritmurile sincopate de jazz pentru a da glas marilor sale teme: dragostea, singurătatea, suferința, pierderea (aspecte ce se regăsesc, de altfel, și în blues-ul clasic).

Romanul se transformă într-o adevărată hartă a vocilor narrative ce se întretaie, se completează, se întrerup sau se urmează una pe cealaltă și care alcătuiesc, deci, un teritoriu al ambiguității – narrative și nu numai. Chiar primul paragraf al cărții („Șt, o cunosc pe femeie. Înainte locuia cu o grămadă de păsări pe Lenox Avenue. Îl cunosc și pe soțul ei. S-a îndrăgostit de o fată de optsprezece ani cu o dragoste din aceea profundă care îl făcea atât de fericit și atât de trist, încât a împușcat-o doar ca să continue să simtă. Când femeia, Violet, se duse la înmormântare să vadă fata și să-i taie chipul mort, a fost aruncată la pământ și dată afară din biserică.”) asumă o cunoaștere absolută care, însă, se va dovedi falsă abia la final, suspansul fiind atent menținut de autoare până atunci. Acest joc cu tehnicile omniscienței, precum și provocările constante aruncate de Morrison oricărei convenții narrative sau de construcție reușesc, însă, în ciuda aparentei dezordini pe care o aduc, să exprime în cel mai adecvat mod

cu putință forța dorinței și incapacitatea stabilirii unei comunicări reale, fie și în cuplu. Mai ales în cuplu.

Viabilitatea narațiunii omnisciente la sfârșitul secolului XX devine, prin urmare, problematică, scriitoarea înlocuind-o cu un soi de inedită colaborare cu cititorul, pe care *Jazz* o reclamă în cel mai mare grad. Rezultatul va fi și acela că diversele voci narrative, precum și intervențiile câtorva personaje care se adaugă discursurilor celor dintâi dau impresia unei singure entități și a unui flux continuu în care se amestecă amintiri, fragmente de realitate, interpretări proprii, sentimente și resentimente. Re-compunerea imaginii fetei ucise e preocuparea de căpătâi a tuturor, dar Violet încearcă mai mult s-o înțeleagă pe aceasta, să înțeleagă, deopotrivă, crima soțului ei, dar și să restabilească, măcar atât cât se mai poate, echilibrul pierdut al familiei sale.

Devine, treptat, evident nu doar că fiecare personaj poartă cu sine, în cel mai ascuns colț de suflet, un secret întunecat pe care e incapabil să-l împărtășească cu ceilalți (sinuciderea mamei sale, în cazul lui Violet, imposibilitatea lui Joe de a stabili o legătură reală cu mama lui, refugiată în sălbăticie și cu mintea încețoșată), ci și că golul sau neîmplinirea din trecut pe care cu toții le duc cu ei îi împiedică să trăiască în prezent, oricât de mult s-ar strădui. Numai asumarea completă a propriei existențe, împreună cu exorcizarea tuturor demonilor interiori pot salva ce se mai poate salva și pot, eventual, deschide calea spre viitor. Paradoxal, poate, dar pe deplin întemeiat în contextul unei asemenea construcții romanești, tocmai Violet (numită, după atacarea iubitei deja moarte a soțului său, „Violent”), e cea care va reuși să facă asta, prin dialogul cu toți cunoscuții lui Dorcas, prin răbdarea infinită pe care o are cu Joe și, mai ales, prin perseverența cu care adună toate cioburile căsniciei sale – nu pentru a pretinde că aceasta este intactă ori perfectă, ci pentru a-și demonstra în primul rând sieși că întotdeauna mai e loc pentru speranță, condiția ca aceasta să renască fiind doar să crezi cu toata puterea în ea. Doar astfel se poate renaște – iar muzica poate continua să dea sens existenței: „O mare parte din timp stau acasă gândindu-se la lucruri, spunându-și unul altuia acele



povestioare personale pe care le place să le audă iar și iar, sau ciondănindu-se cu pasărea pe care a cumpărat-o Violet. A luat-o ieftin, pentru că era bolnavă. Violet decise, iar Joe fu de acord, că nu-i putea lipsi decât muzica. Din acel moment, pasărea deveni o plăcere pentru ea însăși și pentru ei.”

„Căutarea dragostei și a identității sunt temele care străbat toate cărțile pe care le-am scris”, spunea Toni Morrison într-un interviu din anul 1994. Vorbind despre *Jazz*, ea va adăuga: „Aici am abordat iubirea în cuplu și deopotrivă reconfigurarea eului, aspecte aflate întotdeauna într-o profundă relație, câtă vreme ele transmit ceva esențial despre raportul ce se stabilește între individualitatea fiecăruia și afecțiunea pentru persoana iubită.” Aceste afirmații trebuie puse în legătură și cu eseistica autoarei, câtă vreme, în *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, ea discuta pe larg imaginea oamenilor de culoare, așa cum s-a impus în literatura americană, adică într-un context dominat de la începuturi de albi, fie ei scriitori sau personaje.<sup>50</sup> Negrii ar fi fost transformați, cel puțin la nivel strict literar, într-o prezență tăcută, fiind percepuți aproape exclusiv ca figuri marginale, exprimate prin intermediul unei retorici a spaimei (uneori a dorinței), fără, însă, ca în acest fel să se reușească altceva decât o schiță nereprezentativă a unei comunități atât de numeroase în Statele Unite.

Ținând seama de aceste date și urmând orientarea reprezentată de ceea ce a primit numele de „Black Aesthetic Movement”, care s-a afirmat în America la mijlocul anilor ‘60, Toni Morrison a demarat, încă de la debut, o curajoasă acțiune de subminare a imaginilor stereotipe care marcau cultura acestei lumi. Prin romanele sale, de la *The Bluest Eye* (1970) sau *Song of Solomon* (1977) și până la *Beloved* (1987), scriitoarea a dat glas, după propriile sale cuvinte, „adevăratei realități a existenței urmașilor sclavilor de pe marile plantații din Sudul american.” Iar dacă, de pildă, *Beloved* avea acțiunea plasată în cea de-

---

<sup>50</sup> Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1992.

a doua jumătate a veacului al XIX-lea, conflictele din *Jazz* se desfășoară pe fondul tensiunilor care au marcat primele decenii ale secolului XX. În plus, aici, Morrison transformă muzica, prezentă ca element de fundal și în *Beloved*, în modalitatea principală de organizare a materialului narativ al cărții. Și nu orice muzică, ci jazz-ul. Dificil de definit tocmai pentru că formele sale de manifestare sunt atât de numeroase, mergând de la ritmurile și tonalitățile de blues ori ragtime până la experimentele armonice ale ultimelor decenii, jazz-ul este legat, ca apariție și ca practică muzicală, de comunitățile de culoare din Sudul Statelor Unite de la începutul secolului XX, în cadrul său împletindu-se elemente de origine africană cu altele, europene, accentuând sincopele și improvizația, exprimând sentimentul apartenenței la un grup social, precum și relația cu totul particulară cu timpul, prin vitalitatea și spontaneitatea permanente pe care le reclamă. Pornind de la toate acestea și convinsă că muzica de acest fel e de natură să ofere (ori măcar să sugereze) sentimentul de integrare într-o anumită comunitate, dar și să păstreze identitatea fiecărei ființe umane, Toni Morrison își definește personajele din *Jazz* mai cu seamă prin intermediul reacțiilor pe care le au față de universul sunetelor.

Violet și Joe Trace, cuplul a cărui existență va fi urmărită pe o perioadă de mai bine de două decenii, pornesc din Sud, pentru a ajunge la oraș. Trenul cu care pleacă spre tărâmul noilor lumi îi poartă în ritmuri de jazz, iar cei doi încearcă să le guste și să le deprindă, mișcându-se cu stângăcie, dar încrezători că astfel vor putea lăsa în urmă toate amintirile întunecate. Aparent așa se și întâmplă, numai că secretele pe care fiecare le poartă cu sine se dovedesc a fi, chiar și după ani de zile, mai puternice decât propria lor voință de a le uita ori ignora. Greșeala lor fatală este că niciodată nu vorbesc unul cu celălalt despre ceea ce-i doare cel mai tare: sinuciderea mamei lui Violet și refuzul mamei lui Joe de a stabili o relație cu copilul pe care-l părăsise. Prin urmare, amândoi vor păstra, în cel mai ascuns (dar și cel mai delicat) loc al sufletului, un imens gol pe care, ignorându-l, cred că vor reuși să trăiască. Numai că demonii ies

la suprafață când se așteaptă mai puțin, înstrăinarea lor se accentuează, Violet și Joe nu mai pot (nu mai știu?) să comunice, astfel încât bărbatul găsește refugiul în iubirea pentru Dorcas, pe care finalmente o va ucide. Decisă să salveze ce se mai poate salva și să-și redobândească soțul, Violet pune laolaltă toate piesele marelui puzzle care e viața lor, și, în cele din urmă, dansează cu Joe în ritmuri de jazz; pentru prima dată cu adevărat, simțind cum ei înșiși renasc prin(tre) sunetele muzicii.

Critica literară a discutat pe larg semnificațiile jazz-ului în acest roman, opiniile exprimate fiind extrem de numeroase, mergând de la convingerea unora că muzica ar reprezenta, ca imagine și metaforă, cel mai potrivit cadru și fundal pentru întâmplările relatate, până la aserțiunea altora (susținută și de declarațiile autoarei!) că „structura de jazz e însăși rațiunea de a fi” a acestui text. Ambele se dovedesc, însă, valabile, câtă vreme avem de-a face cu un narator ambiguu, a cărui omnisciență e înlocuită de secvențele în care se impun voci narative diferite, care definesc, implicit, romanul printr-o excelentă tehnică a punctului de vedere. Apoi, deloc întâmplător, perioada în care se petrece totul este tocmai cea cunoscută sub numele de „Harlem Renaissance”, marcând evenimente foarte importante pentru recunoașterea drepturilor populației de culoare din Statele Unite. Existența personajelor lui Morrison este influențată de tulburările sociale din St. Louis din 1917, dar și de exodul negrilor către Nordul industrializat. Totul, desigur, pe fondul muzicii de jazz, cea care marchează și povestea de dragoste pe care o trăiește Joe alături de mult mai tânăra Dorcas (numele ei înseamnă „gazelă”), ai cărei pași de dans va încerca și Violet să-i imite, la un moment dat, pentru a-l scoate pe Joe din disperarea ce-l cuprinsese după moartea fetei.

Acesta este contextul în care ea se va simți literalmente sfâșiată: pe de o parte, ostenită și traumatizată Violet, iar pe de alta, agresivă și neiertătoare Violent. Sfâșierea aceasta nu e decât ecoul tardiv al unei suferințe vechi și al unei imagini a fericirii (și despre fericirea personală) pe care și-o construise singură, încă din copilărie, dar care nu avea nimic propriu, ci era doar

reflectarea standard a bucuriei oamenilor albi, pe care, preluând-o în mod mimetic, numeroși semenii ai ei au sfârșit în eșec, înstrăinare și singurătate. Într-o scenă superbă din finalul romanului, Violet va reuși să conștientizeze totul și să vorbească pentru prima dată despre toate acestea cu Felice, prietena lui Dorcas – cea care, în paranteză fie spus, are rolul esențial în restabilirea echilibrului în mariajul lui Violet și Joe, doar în trei putând ei să comunice – replică, desigur, la celălalt triunghi, cel distructiv, reprezentat de insinuarea provocatoarei Dorcas în familia Trace. Se vedește, astfel, că în copilărie Violet era fascinată de povestea băiețelului frumos și blond, aparent întruchipare a angelicului, dar semn al demonice influențe pe care imaginile străine de sine o pot avea. Tânăra de atunci nu se putea gândi la propria fericire decât încercând să se identifice cu esența albă a acelui copil, iar faptul că, peste ani, nu o va putea construi la nivelul realității o va face să recepteze totul ca pe un eșec personal, fără să țină seama că greșeala era exact în asumarea ca proprie a unei identități străine. Doar când va putea să se elibereze de aceasta, Violet va începe să trăiască efectiv și-și va redobândi soțul: „Mergeam încolo și-ncoace pe străzi dorindu-mi să fiu altcineva. – Cine? Cine voiai să fii? - Nu cineva anume, ci cumva. Albă. Ușoară. Din nou tânără. - Și acum nu mai vrei? - Acum vreau să fiu femeia pe care mama n-a apucat s-o vadă. Acea pe care ar fi plăcut-o.”

Iar dacă personalitatea divizată a lui Violet este exprimată, în *Jazz*, în mod sincron, Morrison prezintă diacronic lupta lui Joe pentru dobândirea adevăratei identități, ținând seama de cele șapte etape pe care personajul însuși le identifică în propria evoluție. Privit din această perspectivă, actul memorării la care cei doi soți recurg, nu rămâne simplă introspecție sau demers exterior-retrospectiv, ci se transformă în expresie a unei înțeleștări pe viață și pe moarte cu imaginea străină, albă, ajunsă, din indiferența sau neputința de a da glas propriilor dorințe, să pară a reprezenta însuși sensul fericirii și, deopotrivă, drumul către aceasta. Un drum ce se va dovedi fals, doar după uciderea metaforică a sinelui alb reușind aceste personaje de culoare să

se afirme în ceea ce au mai bun, mai curat și mai adevărat. Jazz-ul, fondul și forma ce mijlocesc transformarea, e, asemenea orașului, deopotrivă fascinant și periculos, dar imposibil de eludat în efortul lui Violet și Joe de a deveni, în cele din urmă, ei înșiși, transformându-se într-un neașteptat dar cu atât mai pregnant semn al esteticii afro-americane.

Că personajele rostesc, uneori, monologuri ce pot fi comparate în toate sensurile cu solo-urile muzicale, așa cum se întâmplă mai ales în cazul lui Dorcas și al lui Violet, este adevărat, iar procedeul acesta reprezintă o parte integrantă a strategiei lui Morrison. Romanul e, deci, suma tuturor istorisirilor personajelor, aparent multiple și circulare, dar în realitate tentative mereu reluate de a oferi necesara perspectivă pentru receptarea adecvată de către cititor a unui asemenea text. Trecutul e adus în prezent și punctat, prin rememorarea personală, de sincopele și improvizațiile revelatorii ale fiecărui personaj. Citit astfel, finalul romanului, exprimând nevoia de dragoste a naratorului, care rămâne ambiguu, reprezintă și invitația clară adresată cititorului de a se implica în decodificarea tuturor sensurilor din *Jazz*, pentru a se putea situa, recompunând la infinit semnificațiile, alături de autor și de personaje: „Dar nu pot să rostesc asta cu voce tare, nu pot să spun nimănui că am așteptat asta toată viața mea și pot să o fac pentru că am fost ales. Dacă aș fi în stare, aș rosti-o. Să spun fă-mă, refă-mă! Tu ești liber să o faci și eu sunt liber să te las, căci uite, uite. Uite unde sunt mâinile tale. În momentul acesta.”

\*

Toni Morrison a fost mereu apreciată atât de cititori, cât și de exegeții de cele mai diverse orientări pentru talentul de a aduce laolaltă, în romanele sale, elemente extrem de diferite, unele ținând de domeniul mitului, iar altele de acela al istoriei sau magiei – desigur, unele venite pe filiera realismului magic pe care l-a practicat, la rândul său, dar dându-i un sens diferit față de expresia la care această orientare o avea în proza unui

Gabriel García Márquez, de exemplu. Creația sa construiește un soi de istorie paralelă a afro-americanilor, o istorie profundă și cu atât mai convingătoare – și, în multe din datele sale, mai emoționantă – cu cât ea nu a fost niciodată înregistrată sau păstrată în mod oficial. Tocmai de aici și doza de magie și procentul necesar de superstiții cu care scriitoarea își completează discursul românesc. Și tot de aici extraordinara capacitate a lui Morrison de a recurge mereu la strategia povestirii – ori a povestirilor suprapuse sau, dacă nu, a povestirii în ramă – desigur, nouă imagine a unei alte și altfel de Șeherezade, dar una capabilă să țină la distanță moartea, răul și, uneori, chiar trecerea timpului, crezând întotdeauna până la capăt în mesajul actului de a povesti întâmplări din trecut, de fiecare dată grăitoare pentru oamenii din rândul cărora autoarea însăși face parte.

*Iubire (Love)*, romanul apărut în anul 2003 se înscrie, în linii mari, în aceeași linie. Domeniul narativ e familiar celor care cunosc universul configurat deja în cărțile anterioare ale lui Toni Morrison. Astfel, avem, și aici, o expresie a experienței afro-americanilor, văzute prin intermediul istoriei unei familii. Numai că aici istoria familiei e marcată, mai mult chiar decât în alte scrieri ale autoarei, de apariții din trecut, adevărate fantome care, după ce au dominat tinerețea protagoniștilor, continuă să le bântuie și anii senectuții. Că acest lucru se întâmplă și în *Beloved* este adevărat, numai că *Iubire*<sup>\*</sup> nu reprezintă o simplă reluare a temelor predilecte ale lui Toni Morrison, ci curajul autoarei de a explora și alte teritorii. Căci, deși preocupat, fără îndoială, de aspecte dintre cele mai diverse ale conflictelor rasiale de pe teritoriul Statelor Unite, *Iubire* nu rămâne un roman dominat exclusiv de acestea, ci se transformă pe parcurs într-o extraordinară poveste despre prietenie, singurătate, obsesii, invidie și, desigur, mai cu seamă despre semnificațiile pe care le poate primi, în diferite contexte, ideea de iubire. Toni Morrison a afirmat, de altfel, că uneori oamenii află mai multe despre

---

\* Toni Morrison, *Iubire*. Traducere de Mihnea Gafița, București, Editura Art, 2010.

dragoste tocmai din examinarea resorturilor profunde și intime ale opusului acesteia, ura. Iar talentul scriitoarei constă, în romanul de față, în evidențierea unui adevăr asupra căruia prezentul tinde să mediteze mai rar: și anume că, reflectată prin prisma unei anumite experiențe de viață, ura poate fi percepută, cel puțin fragmentar, drept cea mai acut(izat)ă formă a iubirii. Din nou, nu e o sugestie cu totul nouă în textele lui Morrison, câtă vreme celebrul său roman *Beloved* aducea în prim plan decizia șocantă a unei mame aflate într-o situație limită și care, pentru a nu-și vedea fiica pradă chinurilor sclaviei, o ucide chiar ea. Făcând acest lucru tocmai pentru că o iubește atât de mult pe micuța *Beloved*, *Sethe* demonstrează că, în romanele lui Toni Morrison, cea mai profundă dragoste se află extrem de aproape de violența cea mai cumplită, scriitoarea nezezitănd să vorbească despre capacitatea unui personaj feminin de a ucide ceea ce iubește cel mai mult – deloc paradoxal în acest context, tocmai din dragoste. Astfel că, atunci când cititorul se va afla în fața scenei din *Iubire*, când *Heed* și *Christine*, cele două protagoniste, se amenință cu cuțitul tocmai lângă catafalcul lui *Bill Cosey*, soțul, respectiv bunicul lor, e clar că între ele este mult mai mult decât o simplă rivalitate feminină, fie ea și una dusă la extrem. Numai că legătura dintre aceste femei va fi explicată abia în ultimele pagini ale cărții, scriitoarea menținând, în acest fel, suspansul absolut necesar pentru o asemenea creație.

Din punctul de vedere strict al subiectului, acest roman, veritabilă istorie a unei familii de culoare de pe coasta de Est a Statelor Unite (localitatea *Silk*), este construit în jurul deja menționatului *Bill Cosey*, proprietarul unui complex hotelier de oarecare renume în rândul populației de culoare din zonă, mai cu seamă în perioada destul de tulbură marcată de mișcările de emancipare socială a negrilor. Numai că, la începutul narațiunii, patriarhul *Bill* nu se mai află de mulți ani printre cei vii, iar urmașele sale, singurele care au mai supraviețuit din familia lui, sunt *Heed*, fosta sa soție și *Christine*, nepoata – șocant fiind că cele două sunt de aceeași vârstă, iar relația lor este dezvăluită și explicată abia în a doua parte a cărții. Locuind în reședința fa-

miliei, acum aflată aproape în ruină, ele își dispută dreptul la moștenirea Cosey, dușmănindu-se una pe alta doar pentru ca, în acest fel, să reușească să nu-și mai aducă aminte de profunda prietenie care le legase în adolescență, înainte de căsătoria lui Heed cu bunicul lui Christine. Acesta este contextul în care intră în scenă – efectiv teatral, purtând o fustă minusculă și șocând pe toată lumea cu pieptănătura, manierele și limbajul său – Juniora, o tânără abia ieșită de la casa de corecție, doritoare de a câștiga ceva bani de pe urma unui anunț dat de Heed, cea care căuta o secretară capabilă s-o ajute să-și pună în aplicare planurile. Numai că Juniora e mai preocupată de propriul viitor – și, până la acesta, mai cu seamă de prezentul în care trăiește – decât de rezolvarea dihoniei dintre cele două „femei Cosey”, așa încât îl prinde rapid în mrejele ei pe inocentul Romen, nepotul familiei Gibbons (foștii apropiați și oameni de încredere ai lui Bill Cosey).

Cititorul va afla, însă, toate aceste amănunte treptat, căci Toni Morrison este maestră în dozarea efectelor și în administrarea, uneori aproape cu lingurița, de noi informații celor prea grăbiți să le afle pe toate deodată. Ritmul narațiunii este, la început, lent, iar frustrarea cititorului cu atât mai mare cu cât în primele pagini ale romanului nu sunt relatate în mod direct faptele petrecute, ci ele sunt doar sugerate și comentate din punctul de vedere al lui I., fosta bucătăreasă a Complexului Cosey, care este investită, parțial, cu rolul de narator, fără să-i lipsească nici semnificația de veritabil omolog al corului din vechea tragedie greacă. Fascinantă rămâne, pentru cititorul dispus să călătorească înainte și înapoi în timp odată cu relatările, rememorările și comentariile lui I., capacitatea scriitoarei de a surprinde, cumva indirect, complicata istorie a familiei Cosey, mereu pusă în paralel cu istoria luptei pentru drepturi a populației de culoare din SUA din perioada anilor '60. Pe de altă parte, cum I. nu are întotdeauna acces la toate detaliile – dintre care, multe se vor dovedi, din perspectiva finalului, esențiale! – ce marchează evoluția întâmplărilor, cititorul va avea surpriza ca, la final, să fie nevoit să-și reconsidere poziția față de multe dintre aspectele



prezentate de I. ca perfect adevărate. Astfel, Cosey poate părea marele conducător și „patriarhul” familiei sale, dar, privit în-deaproape, este doar un bărbat supus pasiunilor erotice și ajuns, mult prea adesea, alături de femei nepotrivite. Cu toate acestea, puterea lui de a fascina se menține chiar și după moarte, iar aceasta nu acționează doar în cazul lui Heed ori al lui Christine, care îl cunoscuseră, ci și în acela al fatalei Juniora, care îl vede în portretul care îi este păstrat cu sfințenie și la loc de cinste în fosta lui reședință.

Desigur, la fel ca și în alte romane, Morrison este expertă în descrierea personajelor marcate de un trecut întunecat, în descoperirea resorturilor intime ce determină acțiuni dintre cele mai crude – și trebuie să recunoaștem că *Iubire* abundă în scene de o cruzime extremă (abuzuri sexuale sau de alte naturi, incendieri, tentative de omor, violuri în grup etc). Pe de altă parte, oricât de paradoxală ar putea să pară afirmația, aceeași Toni Morrison (și, adesea, tocmai în scene precum cele menționate anterior ori în unele ce le urmează imediat pe acestea) ne apare ca o extraordinară maestră a monologului interior și, deopotrivă, a lirismului de substanță, merit a deconcerta o dată în plus acei cititori doritori să găsească în acest roman o pistă unică pe care să o urmeze într-o posibilă interpretare. Căci până în ultimele paragrafe va fi dificil, dacă nu cumva de-a dreptul imposibil, să decizi dacă cele două protagoniste, Heed și Christine, au făcut pe alții să sufere sau au suferit la rândul lor ori dacă Bill Cosey a iubit cu adevărat pe cineva în afara propriei persoane. Abia în finalul cărții piesele complicatului puzzle creat de Toni Morrison pot fi puse – și trebuie puse – cap la cap, pentru a configura un neașteptat și deloc conformist portret al iubirii, în toate formele și în toate sensurile sale posibile, demonstrând convingerea profundă a autoarei că tărâmul emoțiilor și sentimentelor omenești este cel mai greu de cunoscut și de investigat cu mijloacele rațiunii.

## Între tradiție și modernitate

În anul 1931, Japonia ocupă teritoriile din partea de nord-est a Chinei, pentru ca, în 1937, armata niponă să înceapă acțiunea de cucerire a întregii țări. Va fi declanșată, astfel, nu doar reacția de apărare și de rezistență a poporului chinez, ci și, între anii 1937 – 1945, Marele Razboi de Eliberare Națională, în timpul căruia forțele armate conduse, în parte, de Partidul Comunist Chinez vor reuși să scoată de sub dominația japoneză cea mai mare parte a teritoriului Chinei. Însă evenimentele se vor precipita: în anul 1946, Partidul Gomindan întrerupe tratativele inițiate de Partidul Comunist Chinez în vederea formării unui guvern de coaliție, fapt care va provoca izbucnirea celui de-al treilea război civil, numit, acum, Războiul Revoluționar (1946 – 1949), la sfârșitul căruia Armata Populară de Eliberare a ieșit victorioasă asupra rămășițelor reacționare ale Gomindanului, silite să se retragă în Taiwan, grăbind, astfel, proclamarea Republicii Populare Chineze. Dar evoluția Chinei nu va deveni mai lină de acum încolo, căci, după eșuarea ambițiosului plan de modernizare forțată („Marele Salt Înainte”) inițiat de Mao Zedong, se va produce Revoluția Culturală, demarată în 1965, amplul program de îndoctrinare a populației cu ideologia comunistă în varianta sa maoistă extremă – perioadă prelungită până în 1976, marcată de incredibile acte de violență asupra intelectualilor (și nu numai), de acțiuni de amploare ale aparatului de propagandă, devenit tot mai puternic și influent, de distorsionări grave ale adevărului istoric, de suferințe gratuite ce vor fi trăite de populația civilă nevinovată.

Toate aceste aspecte și întreaga evoluție atât de zbuciumată a istoriei Chinei începând din anii ‘30 și până la sfârșitul anilor ‘70 reprezintă fundalul pe care scriitorul chinez Mo Yan con-

struiește structura narativă a romanului său, *Sorgul roșu*\* : publicat în 1987, acesta ajunge rapid un mare succes de public, fragmente ale cărții fiind ecranizate, iar pelicula lui Zhang Yimou e încununată cu Ursul de Aur la Festivalul de Film de la Berlin. Autorul nu prezintă aceste momente în ordinea strict cronologică (dar cunoașterea lor rămâne esențială pentru înțelegerea acțiunilor personajelor), ci se folosește de o subtilă tehnică a unei compoziții „împletite”, pentru a aduce în prim plan, pe fondul acestei istorii, o uimitoare poveste de dragoste. În ținutul Gaomi, locul unde sorgul roșu crește ca nicăieri altundeva, în contextul unei lumi ieșite pentru totdeauna din matcă și incapabilă să-și mai găsească adevăratele valori și esențialele puncte cardinale, oamenii continuă să trăiască, să muncească, să urască și, mai ales, să iubească, dovadă fiind dragostea izbucnită pe neașteptate și împotriva oricărei rațiuni – ca orice „coup de foudre” din literatura occidentală... – dintre frumoasa Dai Fenglian (care ajunge și în posesia unei mari averi) și neîndurătorul comandant Yu, cel care va organiza, în acea parte a țării, rezistența împotriva cotropitorilor japonezi. În același timp, însă, cei doi sunt cuplul primordial care va întemeia o adevărată istorie paralelă, diferită de marea și oficiala istorie a Chinei comuniste, și anume aceea a „clanului sorgului roșu”. Totul se petrece în mijlocul unei umanități nu o dată primare, marcate de violențe și de continuarea unor practici străvechi și pline de cruzime – dintre care deformarea picioarelor fetițelor prin înfășurarea în chingi strânse este de departe cea mai blândă! – dar care, în momentele cheie e capabilă și de duioșie, de incredibile acte de loialitate sau de tandrețe, transformând cartea aceasta, dintr-un aparent roman istoric, de familie sau de moravuri, într-o structură romanescă polifonică și care poate fi raportată oricând la marile construcții narative din proza secolului XX, de la cele ale lui Gabriel García Márquez, la acelea ale lui Roa Bastos.

---

\* Mo Yan, *Sorgul roșu*. Traducere de Dinu Luca, București, Editura Humanitas Fiction, 2008.

Pe de altă parte, oricât ar putea părea de ciudat, mai cu seamă dacă avem în vedere vastul volum al cărții (care are peste cinci sute de pagini), romanul este influențat și de specia literară a povestirii, mai ales de culegerile de povestiri care au circulat vreme de secole în China. Mo Yan chiar se folosește de o serie de procedee care țin de mecanismele prozei scurte, de reținut fiind implicațiile oralității. Căci, dacă povestitorii profesioniști din China medievală se opreau adesea în timpul istorisirii, când acțiunea ajungea la un punct culminant, rostind formule de genul: „Și, dacă vreți să știți ce s-a întâmplat mai departe, reveniți și ascultați ce urmează...”, într-un mod asemănător se împletesc episoadele din *Sorgul roșu*, naratorul neezitând să se adreseze direct cititorilor, menținându-le, astfel, atenția mereu trează. Apoi, urmând tiparul impus de marile romane ale literaturii chineze – unul din modele fiind reprezentat de *Călătorie spre Soare-Apune* de Wu Cheng-en, cartea lui Mo Yan este axată pe tema călătoriei, autorul citind și interpretând prin ochii personajelor sale lumea atât de zbuciumată a Chinei secolului XX.

Totul începe în anul 1939, „în ziua a noua din luna a opta după calendarul lunar, când tatăl meu, sămânță de bandit, avea paisprezece ani și ceva...” și va porni într-un marș forțat alături de marele comandant Yu, tatăl său (și bunicul naratorului). Se vede, astfel, că avem de-a face cu o relatare implicată – și, desigur, cu istoria unei familii dominate nu doar de figura lui Yu sau de acțiunile războinice (sau de contrabandă!) ale acestuia, ci mai cu seamă de cele ale bunicii, energica Dai Fenglian, cea care va urzi un plan ingenios (incredibil de eficient!) pentru oprirea înaintării japonezilor: plasează marile pluguri cu grapă pe șoseaua pe unde urmau să treacă mașinile blindate inamice, iar trupele nipone vor da înapoi. Așadar, cititorul are în față încă o bunică teribilă a literaturii chineze, demnă urmașă a celebrei Jia Mu, una dintre protagonistele marelui roman chinez de secol XVIII, *Visul din Pavilionul Roșu*, dar înrudită și cu bunicile din proza lui Cabrera Infante. Astfel, deși ar fi trebuit să se căsătorească, pentru a nu ieși din voia părinților, cu Bianglang, fiul lepros al bogătaşului Shan Tingxiu (care, practic, cumpără fata

pentru a opri bârfele care circulau pe seama băiatului său), se revoltă și, cu toate că știe perfect riscurile la care se expune, va avea o relație plină de pasiune, sfidând toate regulile și normele de comportament acceptate în lumea în care trăia, cu comandantul Yu, „mare sămânță de bandit”... Dar, deopotrivă, va ști cum să-l păstreze în mrejele ei și pe loialul Liu Luohan, devenit, cu timpul, omul de încredere al casei și al familiei sale, refuzând vreodată să-și clarifice complet relațiile cu acesta, pentru a-l determina pe nepotul său, naratorul din *Sorgul roșu*, să exclame, la un moment dat, exasperat de nesfârșitele bârfe ale vecinilor: „Și dacă l-a iubit, ce?” Decis să scrie întreaga „istorie a clanului sorgului roșu”, familia de-a dreptul legendară din ținutul Gaomi, de pe malul Fluviului Negru, acest narator va recurge la amintirile tuturor celor care i-au cunoscut pe bunicii sau pe părinții săi, pentru a recompune din nenumărate fragmente imaginea globală – și, desigur, cât mai adevărată – nu doar a neamului său, ci și a Chinei, vreme de mai bine de o jumătate de veac. Acesta fiind contextul, din relatare nu vor lipsi nici notele de litanie baladescă ce rememorează acțiunile lui Yu sau pe cele ale iubitei sale Dai Fengliang, nici accentele crude, mai cu seamă atunci când e vorba despre luptele purtate împotriva japonezilor, tulburător fiind, poate, mai ales momentul morții credinciosului Liu Louhan, cel care, deși torturat, nu va înceta nici o clipă să-i disprețuiască pe invadatori, sau cel care prezintă atitudinea lui Wang Wenyi, continuându-și marșul, chiar rănit grav.

Totul e prezentat în contextul tradițiilor lumii chineze, al credințelor ce însuflețesc această lume, atât de aparte – și, uneori, atât de greu de înțeles pentru cititorul occidental – tonul lui Mo Yan fiind când sarcastic, când ironic, când de un lirism remarcabil, având o intensitate desprinsă parcă din poemele epocii Tang, centrul de semnificații rămânând, întotdeauna, sorgul cel roșu care dădea viață ținutului Gaomi: „Roata lumii se va înălța lîn peste sorgul ce va sta în picioare, tăcut și cuviincios, spicele se vor cufunda sub razele ei ca înmuiate în argint-viu, gâlgâind strălucire.” Însă, trecând prin toate valurile revoluționare sau războinice care marchează existența Chinei, și ținutul Gaomi se va

schimba, iar sorgul, chiar și el, va deveni altceva. Mo Yan n-are, deci, nevoie de o retorică spectaculoasă pentru a sugera profunde transformări suferite de lumea chineză și de oamenii de aici, căci totul este spus indirect, dar cu o atât mai mare pregnanță: „În acest moment, sorgul care înconjoară mormântul bunicii a doua e deja pușor de lele – soi hibrid. În acest moment, cel ce acoperă verde și luxuriant pământul negru al ținutului Gaomi din nord-est este tot sorg hibrid. Sorgul roșu, roșu ca o mare de sânge, pe care l-am cântat și laudat iar și iar, a fost deja măturat de pe fața pământului de șuvoaiele revoluției. Urăsc din inimă sorgul hibrid!” Singura șansă de scăpare ar fi, pentru narator (expert, de-acum, în marxism!) să se lase ghidat de spiritele strămoșilor săi pentru a-și găsi drumul în labirintul lumii prezentului. Iar drumul prin labirint trebuie făcut cu un soi de nouă creangă de aur în mână, pe care tânărul trebuie s-o găsească, desigur, tot în ținutul Gaomi, ea fiind reprezentată de ultimul fir de sorg roșu pur, pe care doar acolo l-ar putea descoperi.

Dincolo de subiect, romanul acesta ridică o serie de probleme de receptare, mai ales pentru cititorul nefamiliarizat cu mentalitatea și cultura chineză: astfel, trebuie să ținem seama de dualitatea prezentă până și în cele mai mici și aparent neînsemnate manifestări de cultură din această parte a lumii, reprezentată de cele două principii opuse și complementare: „yin” (feminin) și „yang” (masculin), privite drept o expresie estetică a celor două principii primordiale. Apoi, *Sorgul roșu* e lipsit de avantajele (dar și de dezavantajele!) unui narator pe care Wayne C. Booth îl numea „creditabil”, extrem de prezent în cadrul literaturii occidentale. Rolul și locul acestuia sunt preluate de un narator implicat, deci a cărei perspectivă e subiectivă, precum și de un extrem de complicat sistem de transmitere a informațiilor esențiale prin intermediul discuțiilor purtate între personaje aparent minore ale romanului dar care devin, astfel, extrem de importante din perspectiva funcției lor. Influențat, mai mult sau mai puțin evident, la diferite niveluri ale prezentului text, de daoism, confucianism și buddhism, cele trei mari religii care au marcat cultura chineză înțelese și interpretate drept atitudini

esențiale în perceperea realității, Mo Yan creează un text impresionant, având o structură bivalentă marcată, un roman exemplar, unul dintre mesajele cărții putând fi considerat, în acest sens, și acela că modalitățile de existență a civilizației moderne nu sunt altceva decât expresia unor structuri și forme străvechi de cultură, a căror geneză și evoluție, aflate într-o prefacere neîntreruptă, pot fi urmărite, mai ales în China, de-a lungul mileniilor.

Mo Yan propune, prin intermediul demersului său narativ, esențiala sustragere de la canoanele înțelese ca piedici în afirmarea originalității umane, fiind evident că scriitorul și-a construit cartea urmând modelul lui Cao Xueqin și al romanului său pe care l-am amintit deja, *Visul din Pavilionul Roșu*, cea dintâi aspirație bine articulată din punct de vedere epic spre sintezele romanești fundamentale în spațiul cultural chinez. Se poate vorbi, așadar, aici, despre o adevărată „soluție de continuitate” care poate fi urmărită, în evoluția sa, de-a lungul a veacuri întregi. Iar cultura Chinei se va înfățișa, după cum afirma Lucian Blaga, „ca o lume aparte care, poate să ridice pretenția de a fi judecată immanent, potrivit acelor criterii care, conștient sau nu, au fost active chiar în procesul ei de creație, deoarece spiritul chinez este dominat întotdeauna de propriile sale linii de forță și de propriile sale valori”.

\*

1 ianuarie 1950 nu este doar prima zi a unui nou an, ci o dată care, cu siguranță, merită reținută: acum, marele Yama, stăpânul acelei părți din lumea de dincolo unde sunt chinuiți păcătoșii, face o excepție și o mare concesie. Mai precis, îi permite lui Ximen Nao (adică, Ximen Tărăboi) să revină pe pământ. Cel puțin, așa aflăm din primele rânduri ale romanului *Obosit de viață, obosit de moarte* (2006)\*, al lui Mo Yan. Scena

---

\* Mo Yan, *Obosit de viață, obosit de moarte*. Traducere de Dinu Luca, București, Editura Humanitas Fiction, 2012.

este savuroasă: după doi ani în care n-a făcut altceva decât să protesteze împotriva nedreptății pe care a suferit-o prin moartea neașteptată de care a avut parte (împușcat fiind chiar de către fiul unui cunoscut de-al său!) în perioada extrem de frământată a reformelor agrare inițiate de Mao Zedong, regele Yama se înduplecă. Sau, mai bine zis, se satură să tot audă aceeași poveste și să nu-și poată trage sufletul nici o clipă din cauza țipetelor lui Ximen. Prin urmare, după o ultimă repriză de chinuri (se ajunsese la stadiul prăjirii în ulei încins...) îl eliberează pe împincinat, nu înainte de a-l întreba, de-a dreptul nastratinește: „Ximen Tărăboi, mai faci tu tărăboi?”, dar nici înainte de a medita cu glas tare: „Pe lume sunt mulți care ar fi trebuit să moară, dar n-au murit, și mulți care n-ar fi trebuit să moară, dar uite că tot au murit. Este o realitate pe care nici curtea aceasta nu are cum să o schimbe.” Mare adevăr! Valabil, din păcate, nu numai în China. Însă, poate tocmai pentru că se bucurase peste măsură la gândul că îi va revedea pe cei dragi, Ximen este extrem de dezamăgit când realizează că sosirea lui acasă, în ținutul Gaomi, va avea loc într-un mod mai puțin obișnuit. Fostul țăran înstărit, proprietar de case și de numeroase acareturi, fiu supus, soț iubitor atât pentru soția principală, cât și pentru cele două concubine, tată grijuliu (după cum el însuși se consideră și așa cum se prezintă de nenumărate ori în fața lui Yama și a demonilor acestuia...), ei bine, Nao Ximen va ajunge printre cunoscuții săi având înfățișarea unui măgăruș cu copitele albe-albe și cu botișorul rozalii... Dar chiar și măgar, tot mai bine decât în cazanele lui Yama!

Povestea pe care o spune Mo Yan fascinează cititorul și-l prinde pe dată în mrejele lecturii, în ciuda celor peste șapte sute de pagini ale cărții. Iar dacă într-un singur capitol se întâmplă atâtea lucruri, este evident că în următoarele vom avea de-a face cu o adevărată epopee nu o dată punctată de note eroi-comice, dar profundă și tragică în esență, vizând configurarea unei alte imagini a Chnei ultimei jumătăți de veac decât cititorul occidental a avut ocazia să cunoască. Imaginația autorului este prodigioasă, iar fantezia sa, debordantă, ritmul cărții e mereu alert,



iar dialogurile, pline de viață. Că Mo Yan n-ar face altceva decât să urmeze traseul evoluției istorice a Chinei ultimelor decenii, așa cum au afirmat unii critici, este adevărat. Sau cel puțin parțial adevărat. Însă la fel de adevărat este că esența cărții de față nu constă în simpla relatare, nici măcar în acea fascinație a istorisirii pe care Mo Yan o demonstrase încă din *Sorgul roșu*, ci în complexa și atenta reelaborare a datelor istorice și dispunerea acestora într-un asemenea mod încât cititorul să aibă pe de o parte o imagine panoramică a uriașei țări asiatice și a istoriei sale recente, iar pe de alta, să întrevadă, dincolo de nivelul strict istoric, și sensul vieții oamenilor din regiunile rurale de aici, dar, deopotrivă, să intuiască importanța credințelor buddhiste, păstrate cu sfințenie, în ciuda oricărei propagande de partid și cumva pe deasupra mărețelor învățături expuse de Președintelui Mao în Cărticica Roșie.

Disputat în fel și chip, mai cu seamă din toamna lui 2012 încoace, de când a atins celebritatea mondială prin adjudecarea Premiului Nobel pentru Literatură, contestat de unii pentru opiniile sale politice sau pentru luările de poziție prea conforme cu linia oficială a Partidului Comunist Chinez, iar de alții admirat superlativ pentru capacitatea de adaptare (de supraviețuire?) la ritmurile unei lumi literare (și nu numai!) atât de agitate cum e cea contemporană, Mo Yan trebuie privit în primul rând ca prozator. Iar la acest nivel, dincolo de orice controversă și de toate posibilele reproșuri care i se pot aduce în privința conduitei politice sau a aparițiilor publice, trebuie să recunoaștem că discursul său literar convinge. Chiar dacă, da, uneori, discursul său politic mai lasă de dorit... Interesant este, însă, că opiniile multora dintre personajele sale sunt mai tranșante decât cele exprimate, cu diverse prilejuri, de autorul însuși. Poate mai cu seamă cele ale protagoniștilor din *Sorgul roșu* și din *Obosit de viață, obosit de moarte*. Iar dacă, în cel dintâi, Mo Yan avea în vedere realitățile dure din prima jumătate a secolului XX, în cel de-al doilea, întâmplările relatate pornesc din 1950 și ajung până în anul 2000, în pragul unui nou mileniu, acoperind, deci, și așa-numită eră a reformelor care au marcat China ultimilor ani.

Vizând o atât de lungă perioadă, scriitorul nu putea – nu avea cum – să ignore realitatea istorică și cu atât mai puțin să treacă cu vederea numeroase dintre dramele care au marcat China mai cu seamă după începerea Revoluției Culturale. Astfel, prigoana comunistă, teroarea care se înstăpânește pretutindeni, până în cele mai îndepărtate provincii, foametea, crimele și torturile, abuzurile de tot felul sunt nu numai sugerate, ci descrise în *Obosit de viață, obosit de moarte*: Lan Lian, de altfel, nu ezită să afirme că, deși nu are nimic personal împotriva Partidului Comunist și a tovarășului Mao, preferă să fie lăsat în pace, pentru a-și vedea de viața și de munca lui – oarecum paradoxal, gospodăria sa va fi singura ce nu e colectivizată, rămânând individuală, chiar și în acei atât de frământați ani ai reformelor agrare. Dar, pe lângă aceste elemente ce țin de creionarea datelor unei epoci de care autorul rămâne legat prin chiar datele biografiei (Mo Yan s-a născut în anul 1955), romanul abundă în aspecte care au fost puse, uneori, în legătură cu cele cunoscute cititorilor din marile creații realist-magice ale anilor '60 – '70. De la bun început, trebuie să acceptăm convenția impusă de Mo Yan, și anume o inedită tehnică a punctului de vedere, cu precizarea extrem de importantă că cele cinci voci narrative din *Obosit de viață, obosit de moarte* aparțin unor animale – exact cele în care se reîncarnează Ximen: măgar, vită de povară, porc, câine și maimuță... E vorba, apoi, și despre un sistem de aluzii la folclorul Chinei: povestea Regelui Maimuță și a ajutoarelor sale, între care se remarcă Purcelul se întrevede imediat, în subtextul scrierii lui Mo Yan. De altfel, autorul chiar citează dramatizările populare ale celebrului roman al lui Wu Cheng-en, *Călătorie spre Soare-Apune*, tocmai pentru că aventurile celor plecați din China spre India pentru a aduce Sutrele, cărțile sacre ale învățăturii budiste sunt esențiale aici: Ximen Nao are parte de propriile sale aventuri, care, chiar dacă nu-l fac să călătorească mii de kilometri, ca în marele roman chinez de secol XVI, nu sunt mai puțin impresionante ori spectaculoase. În plus, vocile narrative ale cărții, nimic altceva, în fond, decât modulații excelente ale propriei voci a lui Ximen, readuc în actualitate credința chine-

zească în ciclul reîncarnării, în conformitate cu învățăturile lui Buddha cel Iluminat.

Așa cum era de așteptat, o asemenea strategie narativă are pericolele sale, între acestea mai ales o foarte posibilă cădere fie în melodramatic, fie în comicul-grotesc de situație, fie în monotonie. Însă Mo Yan reușește să evite aceste capcane și să facă fiecare voce a romanului său nu doar convingătoare, ci și – de fiecare dată! – diferită de celelalte. Mai mult decât atât, fiecare animal are sensibilitatea sa proprie, precum și preferințe ori curiozități menite a individualiza măgarul de porc sau câinele de maimuță... Elementul comun este că toate trăiesc emoția sau bucuria, tristețea sau dezamăgirea exact în felul în care le trăia, pe vremea când se afla pe pământ, alături de ai săi, însuși Ximen Nao. Fapt pe care-l observă mai cu seamă Lan Lian, fostul slujitor al lui Tărăboi, devenit, după 1950, fie stăpânul, fie tovarășul celor cinci animale care poartă sufletul celui eliberat de pe tărâmul lui Yama. Evoluția și implicita inițiere a lui Ximen în noua lume unde ajunge nu e deloc simplă și e punctată cu numeroase încercări prin care el trebuie să treacă. În primul rând pentru că are de-a face, cu adevărat, cu o lume nouă, mai niciodată, însă, minunată...

Prima dezamăgire este legată de constatarea pe care-o face imediat ce deschide ochii, născându-se ca un bun măgaruș ce este în grajdul lui Lian: realizează că una dintre fostele sale concubine s-a căsătorit tocmai cu Lian! Se va împăca, însă, cu ideea, dându-și seama că răgetele sale disperate și așa nu mai pot schimba lucrurile și că, la urma urmei, e mai ușor să suferi pe pământ, ca un măgar – vreme de zece ani va rămâne sub acest chip – din cauza unei iubiri pierdute decât să suporti chinurile din cazanele lui Yama. Așa că se va consola, învățând să ia lucrurile mai ușor, mult mai ușor. Și va observa, după aceea, în reîncarnările ulterioare, amănunte care, nu o dată, duc spre un comic irezistibil, dar care dezvăluie și viziunea de-a dreptul rabelaisiană a lui Mo Yan. De pildă, în anul 1976, în vreme ce președintele Mao zace pe catafalc și e jelit de o întreagă națiune, uluită că părintele patriei nu a ajuns la profețita vârstă de 158 de ani, în ținutul Gaomi mor porcii. Pe capete. Iar din cauza inun-

dațiilor care lovesc tocmai atunci acea parte de țară, oamenii vor afla cu mare întârziere de moartea lui Mao, prea ocupați să rezolve problema morții porcilor de la colectiv... Apoi, scriitorul chinez se raportează adesea la Laurence Sterne și la al său *Tristram Shandy*, mai cu seamă prin tehnica digresivă, prin ne-număratele paranteze cu care-și presară discursul și prin vădita elaborare cu care sunt redactate unele dintre titlurile capitolelor cărții: „Când omul urmează să moară, simțirile de recunoștință și vrajbă și ele se săvârșesc; câinele piere, dar tot îi e greu să scape de transmigrație”. Romanul pare, așadar, o complicată șaradă, veritabilă carte a coincidențelor ce subminează marile evenimente organizate, comemorate sau sărbătorite de Partid. Abia în anul 2000 Ximen se va naște din nou, sub forma unui copil menit a se întâlni cu Lan Lian, a face, după ani de zile un simbolic schimb de roluri cu acesta și a relata întreaga istorie, de la început.

Și chiar dacă spre finalul romanului protagonistul e uimit să constate că oamenii intrați în grațiile conducerii de la Beijing se plimbă cu elegante BMW-uri, își vopsesc părul blond sau frecventează saloanele de înfrumusețare ori de piercing, cititorul va realiza că, în 1950 sau cinci decenii mai târziu, patimile umane sunt aceleași: lăcomia, avariția, setea de putere. Dovadă că prea puține se schimbă în lume, poate cu excepția mărcilor de automobile. Interesant este și faptul că, preluând elemente ale tradiției narative seculare a Chinei, scriitorul creează, în *Obosit de viață, obosit de moarte*, un personaj numit deloc întâmplător Mo Yan, care are menirea de a comenta fragmentele ori întâmplările esențiale ale cărții, dar și de a se autoironiza în buna descendență a povestitorilor profesioniști chinezi ai secolelor XV – XVI, cu scopul declarat de a păstra atenția cititorului pe parcursul acestui adevărat tur narativ de forță, convins fiind, după cum a afirmat nu o dată, că „menirea romanului nu e doar aceea de a amuza. Romanul nu-și poate sacrifica necesara gravitate ca să fie pe placul acestei epoci a senzațion(al)ismului. Nu poate, de dragul unor cititori, să-și scurteze lungimea, să-și diminueze densitatea și să-și micșoreze dificultatea.”

## Călători, povestitori, războaie și cititori

„Călătorul recunoaște puținul care-i aparține, descoperind multul pe care nu l-a avut și nu-l va avea.” (Italo Calvino)

Încă de la începutul secolului al XIV-lea, cartea lui Marco Polo (cca. 1254 – 1324), elaborată după ce acesta, capturat de genezezi, a ajuns în închisoare, și dictată tovarășului său de celulă, Rustichello din Pisa, cunoscută sub mai multe titluri (*Milionul*, *Diversitatea lumii*, *Cartea minunilor*) s-a bucurat de un imens succes, devenind rapid una dintre cele mai populare și mai influente relatări de călătorie ale Evului Mediu, fiind și un îndreptar pentru navigatorii și negustorii perioadei prerenascentiste. Se pare că însuși Cristofor Columb ar fi avut un exemplar din ediția latină apărută în 1485, pe care l-a adnotat cu mare grijă, înaintea expedițiilor sale peste Atlantic.

*Milionul* lui Marco Polo reprezintă o inedită reconstituire a experiențelor de călător ale venețianului în Orientul Îndepărtat, unde a rămas peste două decenii, el ajungând, împreună cu tatăl și unchiul său, până la Peking, unde cei trei au câștigat încrederea lui Kubilai Han, hanul mongolilor. Tânărul Marco, mai ales, s-a bucurat de simpatia marelui conducător, devenind trimis special al acestuia în diferite regiuni ale imensului imperiu asiatic și reușind să învețe în scurt timp limba – și limbajul! – necesare pentru a se apropia de atotputernicul urmaș al lui Gînghis Han. Acesta este pretextul de la care pornește scriitorul italian Italo Calvino în excelenta sa carte, *Orașele invizibile* (1972)\*. Pretext de care, de altfel, Calvino avea neapărată nevoie pentru a crea atmosfera atât de necesară unei scrieri elegiace și melan-

---

\* Italo Calvino, *Orașele invizibile*. Traducere și postfață de Oana Boșca-Mălin, București, Editura Allfa, 2011.

colice, lucide și extrem de elaborate, greu de încadrat într-o specie literară, apropiată deopotrivă de structura unui jurnal, a unui dialog filosofic, a unei ficțiuni borgesiene și a unei relatări de călătorii mai mult sau mai puțin utopice – și, desigur, mai mult sau mai puțin imaginare.

„Kubilai Han nu crede neapărat tot ce spune Marco Polo când îi descrie cetățile vizitate în misiunile sale diplomatice, sigur e însă că împăratul tătarilor continuă să-l asculte pe tânărul venețian cu mai multă curiozitate și atenție decât pe oricare dintre solii sau exploratorii săi.” Astfel începe cartea lui Calvino, autorul sugerând de pe acum ceea ce va deveni evident pe parcursul textului: și anume că Marele Han îl ascultă mai degrabă pe Polo, nu atât relatarea propriu-zisă a acestuia: farmecul întâlnirilor și dialogurilor celor doi se găsește, în primul rând, în plăcerea întâlnirii și în confruntarea lor mentală, fiecare punând, implicit – și tacit – față în față realitatea (fie ea rememorată, trăită sau visată) cu fascinanta lume a imaginației celei mai vii. Dovadă că „mai ales în viața împăraților există un moment care urmează trufiei date de vastitatea nemărginită a teritoriilor cucerite, ca o senzație de gol ce vine dimpreună cu mirosul elefanților după ploaie și al cenușii de santal care se răcește pe tipsii.” În contextul acesta, discursul lui Marco Polo îndeplinește și o veritabilă funcție terapeutică, ajutându-l pe tot mai obositul Han „să discearnă, printre zidurile și turlele ce amenință să se prăbușească, filigranul unui desen într-atât de fin, încât să poată scăpa mușcăturii termitelor.” Și a timpului, desigur. Căci cuvintele lui Polo despre orașe îndepărtate cuprind în ele un soi de leac magic, care îl ajută pe marele și strălucitul – dar vârstnicul – conducător de imperiu să viseze și să spered, iar pe tânărul venețian, să-și aline dorul după Veneția sa mult iubită. Fiindcă, așa cum se va vedea la un moment dat, toate orașele descrise sunt, simbolic, metafora unui singur oraș, cel de acasă: „Kubilai Han își dăduse seama că orașele lui Marco Polo seamănă între ele, ca și cum trecerea de la unul la altul nu ar mai fi presupus o călătorie, ci un schimb de elemente. Iar Polo: - De fiecare dată când descriu un oraș, spun ceva despre Veneția. Poate că mi-e teamă să

nu pierd Veneția dintr-odată, cu totul, dacă vorbesc despre ea. Sau poate că, vorbind despre alte orașe, am și pierdut-o, puțin câte puțin.”

Cartea e împărțită în nouă secțiuni ce descriu orașe îndepărtate, despărțite – sau, mai precis, legate! – prin dialogurile pe care le poartă Kubilai și Polo. Fiecare dintre aceste secțiuni e compusă, la rândul ei, din mai multe secvențe, numerotate după o ordine anume, și purtând titluri precum *Orașele și memoria*, *Orașele și dorința*, *Orașele și semnele*, *Orașele zvelte* și așa mai departe. Interesantă rămâne organizarea acestora, care poate să-l zăpăcească de-a dreptul pe cititor, astfel încât Cuprinsul *Orașelor invizibile* devine o inedită (dar foarte necesară!) hartă cu ajutorul căreia să te poți orienta prin labirintul textelor, de fiecare dată scurte, de o pagină sau două, care compun cartea aceasta atât de aparte. Texte care adoptă, aparent, structura de suprafață a povestirii, însă „în sensul ei borgesian, nu cehovian”, după cum a subliniat Harold Bloom: „Plecând de-acolo și mergând trei zile către răsărit, omul ajunge la Diomira, cea cu șaizeci de cupole de argint, statui de bronz ale tuturor zeităților, străzi pavate cu staniu, un teatru de cristal, un cocoș de aur care cântă în fiecare dimineață într-un turn.” Sau: „Celui care călătorește îndelung prin ținuturi sălbatice i se face dor de un oraș. În sfârșit, ajunge la Isidora, oraș unde palatele au scări în spirală, încrustate cu cochilii marine, unde se fabrică ocheane și viori meșteșugite, unde, atunci când străinul șovăie între două femei, întâlnește întotdeauna o a treia.”

Orașele lui Marco Polo (ale lui Calvino?) nu prea au tangență cu materialele obișnuite de construcție, rareori e pomenit lemnul, la fel cărămida sau piatra, totul e dominat, în schimb, de metale prețioase, de pietre scumpe, de străluciri uluitoare (poate și de aceea mai toate aceste „orașe invizibile” au nume melodioase, asemenea unor femei frumoase). Cunoscând el însuși foarte bine *Milionul* venețianului, cel care amesteca, în relatarea călătoriilor sale (a căror veridicitate a fost pusă, în paranteză fie spus, de unii cercetători sub semnul întrebării!) elemente reale și verificabile (durata drumului spre Asia, întâlniri cu triburi sau

luptători singuratici) cu altele, desprinse din domeniul fantasticalului pur (păsări uriașe în stare a ridica în gheare un elefant, făpturi miraculoase), Italo Calvino pune alături de detaliile și elementele pseudo-geografice jocul intelectual al metaforelor și al alegoriilor elaborate. Deloc întâmplător, la un moment dat, hanul decide să povestească el însuși, lui Marco Polo revenindu-i rolul de a spune dacă orașele descrise există cu adevărat: „De-acum înainte, o să descriu eu orașele, iar tu, în călătoriile tale, ai să verifici dacă ele există. Dar orașele vizitate de Marco Polo erau întotdeauna diferite de cele gândite de împărat.” Comunicarea dintre cei doi evoluează, deci: dacă la început venețianul nu cunoștea limba tătarilor, iar pentru a comunica se folosea de semne, de gesturi sau de obiecte aduse din călătoriile sale, cu timpul el deprinde graiul, însă, cu toate acestea, în conversațiile cu Kubilai Han, amândoi ajung să aibă nostalgia tăcerii inițiale și a entuziasmului de început al gesturilor ce suplineau vorbele. De aceea, ei vor tăcea adesea, fiind suficient ca fiecare să-și imagineze replica celuilalt.

Hanul va recurge, la un anumit moment, la jocul de șah (folosit, să nu uităm, de însuși Saussure pentru a descrie funcționarea regulilor la nivelul sistemului lingvistic), menit a aduce și a impune un principiu de ordine nu doar în convorbirile acestea, ci a descoperi un model structural care să poată fi impus asupra haosului din imensul imperiu. Impasul în care ajung cei doi, mutând piesele pe tabla de joc, e rezolvat de Polo, cel care aplică regulile funcționării sinecdocii la nivelul șahului: „Venețianul nu s-a pierdut cu firea. Șahul Marelui Han era cu piese mari, de fildeș șlefuit: așezând pe tablă ture amenințătoare și cai sperioși, alipind șiruri întregi de pioni, trasând căi drepte și oblice asemenea mersului solemn al reginei, Marco recrea perspectivele și spațiile orașelor albe și negre în nopțile cu lună.”

De altfel, sinecdoca și punerea în abis reprezintă principalele unelte de care se servește Calvino pentru a impune ordinea în universul său ficțional. Trucul hermeneutic al scriitorului constă însă într-o soluție doar aparent paradoxală, și anume refuzul estetic de a tranșa controversa dintre modelul metaforic al lui



Kubilai și cataloagele metonimice ale lui Polo. În loc de a face așa ceva, Calvino sugerează că, practic, cheia înțelegerii mesajului cărții și, implicit, a controverselor constă în raportul, mereu fluctuant și instabil, ce se stabilește între interlocutori. Pe de altă parte, refuzând aparent modelul discursului utopic așa cum a fost el impus în perioada Renașterii, dar subliniind importanța acestuia ca proiecție și experiență imaginară (ori a imaginarului), Italo Calvino nu se apropie de semnificațiile distopiei secolului XX în sensul orwellian, de pildă. În schimb, textul de față dobândește tocmai acea profunzime absentă din utopiile clasice, îndreptățind, din acest punct de vedere, opinia unor exegeți care au considerat *Orașele invizibile* drept „adevărata capodoperă a unei structuri utopice contemporane”; cu noi accente, fără îndoială, dacă ținem seama și de amănuntul că ultimele cuvinte ale lui Marco Polo ne duc imediat cu gândul la eseurile lui Sartre: „Infernul celor în viață nu e ceva care va să vină. Dacă infernul există, este cel care se află deja aici, infernul pe care îl locuim în toate zilele, pe care îl creăm stând împreună.”

Cartea lui Calvino încetează a fi o relatare (fie ea și filosofică!) a unor călătorii, și se transformă în meditație asupra destinului omenesc și a trecerii iremediabile a timpului, dar și în veritabilă lecție despre problema cititului: *Orașele invizibile* sugerează noi strategii de receptare, valabile exact în măsura în care scriitorul jonglează cu strategiile narative, punând, implicit, în discuție, rolul limbajului în comunicarea interumană. Cartea devine, așadar, nu simplă imagine mimetică a marelui model al universului, ci și un mic (dar consistent!) manual de lectură și studiu profund dedicat semnificațiilor călătoriei: aceasta nu mai e simplă deplasare între două puncte definite geografic, ci unica modalitate de a-i face pe oameni să se cunoască cu adevărat – nu doar unii pe ceilalți, ci în primul rând pe ei înșiși. De aceea, e mai puțin important dacă locurile descrise de cei doi există pe vreo hartă – e suficient că ele, povestite fiind, ajung să fie impuse pe harta limbajului și pe aceea a sufletului: orașele, ca și visele, sunt făcute din dorințe și spaime umane, și orice amănunt vizibil ascunde un altul, întotdeauna mai important. Chiar ochi-

ul omenesc nu va mai distinge, privind astfel, simplele obiecte, ci va începe să descifreze imaginea unor lucruri care semnifică, la rândul lor, mereu altele și altele; iar universul citadin al lui Calvino va semăna, așadar, tot mai mult cu biblioteca borgesiană, unde toate cărțile sunt o singură carte ce se poate multiplica la infinit.

\*

Nu e deloc o întâmplare că singura carte pe care o poartă cu el „pacientul englez”, protagonistul romanului cu același titlu al lui Michael Ondaatje, este un exemplar din *Istoriile* lui Herodot. Căci istoricul, geograful și neobositul călător grec din Halicarnas, cel supranumit „părintele istoriei”, pe lângă faptul că a străbătut întreg Orientul Mijlociu, Egiptul și Libia, a făcut, în cele nouă cărți ale *Istoriilor*, prima încercare de a reuni într-un tot unitar datele istorice și geografice cunoscute până atunci, subordonându-le unei teme de bază: războiul dintre greci și barbari. El este prea puțin aplecat spre relatarea / înțelegerea istoriei drept înșiruire de fapte și de întâmplări, fiind gata să includă în textul său amănunte neobișnuite sau chiar șocante, fascinat mereu de elementele de ficțiune pe care, cu bună știință, le integrează într-un discurs care încetează, astfel, să mai fie strict istoric. Cititorul va constata că discursul românesc al lui Ondaatje este de aceeași factură: digresiv și ambiguu, populat cu personaje care nu sunt niciodată ceea ce par a fi la prima vedere și care sunt surprinse într-o adevărată rețea de relații complicate și, nu o dată, greu de definit.

Apărut în anul 1992, recompensat cu râvnitul Booker Prize, ajuns rapid *best-seller* internațional și ecranizat în 1997, în regia lui Anthony Minghella, romanul *Pacientul englez*\* dă senzația că se opune modelului narațiunii lineare, nerespectând nici o regulă consacrată a prozei contemporane, dezvăluind câte ceva

---

\* Michael Ondaatje, *Pacientul englez*. Traducere și note de Monica Wolfe-Murray, Iași, Editura Polirom, 2011.

cu privire la esența personajelor sau întâmplărilor, doar pentru ca, imediat, să revină asupra lor, reinterpretând și nuanțând, determinându-și cititorul să pună sub semnul întrebării totul și, în primul rând, ceea ce în mod tradițional poartă numele de adevăr. Pentru cei care cunosc creația lui Michael Ondaatje (născut în Sri Lanka, fiind de origine olandeză și stabilit, ulterior, în Canada), nu e nici o surpriză că autorul ignoră cu bună știință granița – întotdeauna fragilă, din punctul lui de vedere – ce desparte poezia de proză și adevărul de ficțiune. Iar preferința marcată a scriitorului pentru muzica de jazz, evidentă și în textele sale anterioare, este transformată, aici, în adevărat principiu ce configurează un discurs literar ce revine obsesiv asupra acelorași întâmplări, doar pentru a le privi din perspective diferite și a le evalua, astfel, consecințele în funcție de evoluția protagoniștilor. Oarecum asemănător – deși mizând pe efecte diferite – procedase Robbe-Grillet în *La Jalousie*, însă Michael Ondaatje, în *Pacientul englez*, își continuă și demersul din romanul de debut, *Coming Through Slaughter*, centrat în jurul existenței muzicianului Buddy Bolden, din New Orleans. Cu precizarea importantă că, acum, scriitorul raportează toate evenimentele vieții protagoniștilor la sensurile pe care Marea Istorie le are, ținând seama mai cu seamă de efectele devastatoare ale celui de-al Doilea Război Mondial asupra oamenilor. Modelul este, și în acest sens, Herodot, cu preocuparea sa privitoare la consecințele războaielor grecilor, doar pentru ca Ondaatje să poată, astfel, vorbi mai convingător despre „ultimul război medieval, care a avut loc în Italia între anii 1943 și 1944”... Rezultatul va fi un text romanesc pus sub semnul surprizei, al improvizăției muzicale și al unui lirism de substanță, menit a sublinia viziunea nu o dată tragică pe care autorul știe să o imprime. Iar dacă, uneori, metaforele utilizate de Ondaatje par cum nu se poate mai simple, alteori cartea e infuzată cu un spirit științific demn de o veritabilă enciclopedie, mai cu seamă atunci când autorul descrie universul deșertului și preocupările exploratorilor porniți în căutarea unei oaze pierdute, sau când este vorba

despre diferitele și complicatele tehnici de dezamorsare a bombelor.

Subiectul, în liniile sale principale, este cunoscut marelui public mai cu seamă datorită versiunii cinematografice, avându-i pe Juliette Binoche, Kristin Scott Thomas și Ralph Fiennes în rolurile principale. Astfel, „pacientul englez” supraviețuiește unui grav accident aviatic, în urma căruia este complet desfigurat și nu-și amintește mai nimic din propriul său trecut. Recompunerea din fragmente disperate a existenței acestuia va reprezenta centrul de greutate al cărții, totul petrecându-se pe fondul ultimelor zile de război, într-o vilă de lângă Florența, transformată *ad-hoc* într-un mic spital de campanie, unde, alături de bolnavul ars și de Hana, infirmiera care îl îngrijește, vor sosi Kip, un genist indian, și Caravaggio, fost spion canadian. (În paranteză fie spus, numele lui Caravaggio și al Hanei sunt cunoscute cititorilor lui Ondaatje încă din cartea sa anterioară, *În pielea unui leu*.) Romanul, experimental la nivelul construcției, pune cap la cap secvențe ale amintirilor personajelor pentru a oferi, în final, o imagine completă a trecutului acestora, un trecut care va lăsa asupra tuturor urme atât de vizibile, încât le va fi greu, fiecăruia în parte, să-și întrevadă întru totul coerent și satisfăcător viitorul. Povestea „pacientului englez”, pe numele său adevărat Ladislaus de Almásy, conte maghiar și explorator al deșertului libian, este, pe scurt, dacă am încerca să o reducem la o schemă, o nouă versiune a clasicului triunghi amoros, viața sa fiind marcată de dragostea pentru frumoasa Katahrine, soția lui Geoffrey Clifton. Însă modul în care Ondaatje prezintă totul exclude din capul locului orice schematism și pune sub semnul textului lui Herodot (în care se găsește, în germene, chiar povestea iubirii interzise a celor doi) și al mării poezii o poveste care ar fi putut extrem de ușor să cadă în banal. Autorul știe cum, fără să fie didactic și fără să se facă exponentul vreunei ideologii, să vorbească despre probleme complicate nu doar ale anilor de război, ci și ale epocii care a urmat, de la colonialism sau independența fostelor teritorii britanice și până la tensionatele raporturi între rase, etnii, religii și culturi. În momentul în care

află despre bombardarea Hiroshimei, Kip își abandonează prietenii și iubita, pe Hana, conștient dintr-o dată de prăpastia dintre el și „ei”, convins că niciodată o națiune albă („civilizată”...) nu ar fi fost supusă unui astfel de calvar. Hana, la rândul ei, îl pierde, finalmente, și pe „pacientul englez”, de care ajunsese să fie legată afectiv, nereușind, apoi, să-și mai găsească vreodată „însoțitorii potriviți”.

Frumosul este, într-o lume atât de lovită de război, doar un alt cuvânt pentru a denumi ceea ce este primejdios, iar binele și răul devin, nu o dată, același lucru. Arestat pe nedrept, din cauza numelui „nepotrivit și greșit” pe care-l poartă, Ladislaus de Almásy trădează toate lucrurile și pe toți oamenii în care crezuse anterior, doar pentru ca, în acest fel, să poată îndeplini promisiunea pe care i-o făcuse lui Katharine, de a se întoarce să o ia din peștera în care o lăsase. Devine clar, aici, raportul textual stabilit de romanul lui Ondaatje cu *Adio, arme*, de Ernest Hemingway, unde locotenentul Frederic Henry purta, de asemenea, numele nepotrivit în locul cel mai nepotrivit. *Pacientul englez* aduce, deci, în fața cititorilor, problema identității și a relațiilor dintre oameni, pe fondul unui univers marcat de moarte și de efectele tragice ale războiului. Însă, din momentul în care „acea lume în care toate lucrurile aveau un nume” încetează să mai existe și izbucnește conflagrația mondială, nimic nu va mai fi la fel. Chiar și obiectele neînsuflețite se schimbă, asemenea oamenilor: vila San Girolamo, unde se petrec majoritatea acțiunilor romanului, este fosta vilă a lui Poliziano, devenită ulterior mănăstire, iar apoi, fortuit, spital de campanie, refugiu pentru atât de răniții (sufletește și nu numai) Hana și Almásy, dar și bibliotecă – o bibliotecă ale cărei cărți sunt transformate de Hana în trepte sau cărămizi menite să înlocuiască fragmentele lipsă din scările sau din pereții casei, apoi citite, cu grijă și răbdare, pentru a înlocui, atât cât mai era posibil, fragmentele lipsă din sufletul fiecăruia.

Michael Ondaatje are o extraordinară capacitate de a scrie un text care cucerește cititorul într-un mod de-a dreptul senzorial, autorul începând, adesea, câte un nou capitol cu o imagine

vizuală, esențial fiind, pentru el, detaliul menit a sublinia umanitatea personajelor sale și, doar indirect, tragismul războiului. Iar încheind fiecare capitol nu prin relatarea unei întâmplări sau a unui eveniment istoric, ci prin evidențierea amintirilor protagoniștilor, Ondaatje exprimă nu doar suferința celor patru dezrădăcinați din vila San Girolamo, ci și imposibilitatea lor de a depăși conflictele determinate de nenumăratele istorii ale unui „război post-apocaliptic”. Vila de lângă Florența devine, astfel, un veritabil „al treilea spațiu”, diferit de cel de unde vin protagoniștii și, deopotrivă, diferit de cel unde vor ajunge, finalmente, fiecare în parte, autorul dând, indirect, și o replică peste timp unei alte vile, dintr-o altfel de Florență, pe atunci bântuită doar de ciură, unde personajele lui Boccaccio se retrăgeau pentru a se salva, în *Decameronul*, prin povestire. Hana și Kip, pacientul englez și Caravaggio nu se salvează neapărat astfel – sau, poate, se salvează atât cât se mai pot salva – însă este clar că reușesc să-și redefină identitatea. Fiecare devine, pe rând, victimă și opresor, vinovat și inocent, Ondaatje gășind cea mai potrivită cale pentru a scrie povestea lor. El pornește, astfel, de la Herodot, în cartea căruia este înscrisă chiar istoria iubirii și trădării de care se fac vinovați Almásy și Katharine, pentru a ajunge să citeze (cu scopul de a defini mai exact relațiile dintre personaje și noua realitate pe care vor încerca să o construiască, asemenea unui spațiu securizant în jurul lor) fragmente din Stendhal, Tolstoi, Kipling, Milton sau Pound. Dovadă nu că marile adevăruri sunt eterne, ci că, după un război mondial, nu se mai poate vorbi cu atâta ușurință despre adevăruri eterne. Dar, deopotrivă că, într-o lume în care nimic nu mai pare clădit ca să dureze pentru totdeauna, singura șansă pe care oamenii o au pentru a nu se pierde este aceea de a nu uita să deschidă, măcar din când în când, câte o carte ca pe o fereastră către propria lor viață.

\*

„Nu mă mai pot întoarce la *O mie și una de nopți*, dar în schimb descopăr întruna scriitori noi. Îmi place, spre exemplu,

Coetzee, burul, pentru asprimea și precizia lui, pentru dispera-rea lipsită de indulgență. Am fost surprins să aflu că suedezi au premiat o operă atât de bună.” Cel care rostește aceste cuvinte nu e, așa cum s-ar putea crede, vreun critic literar sau cine știe ce erudit, ci o șopârlă. E adevărat că dintr-o specie rară – dar care se pricepe la fel de bine la evaluarea pericolelor reprezentate de dușmanii săi naturali, scorpionii, ca și la aceea a realizărilor literaturii contemporane. Mai mult decât atât, șopârla poartă și un nume, Eulálio, și e unicul animal de companie al lui Félix Ventura, de profesie... vânzător de trecuturi! Totul pare absurd sau, dacă nu, măcar greu de înțeles? Ei bine, dacă avem în vedere că toate acestea se petrec într-o carte al cărei narator este însuși Eulálio și al cărei protagonist este, evident, Félix Ventura, lucrurile sunt deja (puțin!...) mai clare; chiar dacă dau senzația că ar fi desprinse din cuprinsul unei cărți ținând de apanajul realismului magic. În ciuda aparențelor, nu e întocmai așa, pentru că, deși Gabriel García Márquez și Julio Cortázar sunt doi dintre maeștrii recunoscuți ai lui José Eduardo Agualusa, autorul romanului *Vânzătorul de trecuturi*<sup>\*</sup>, axat pe aventurile lui Ventura și ale lui Eulálio, cartea aceasta nu imită vreun model, nu se înscrie într-o schemă prestabilită și nu utilizează clișeele la care ne-am aștepta pornind de la premisele enunțate mai sus.

Publicat în anul 2004, foarte bine primit de critica literară și considerat nu de puține voci ale exegeților din diverse spații culturale ca un soi de „senzație” a momentului, *Vânzătorul de trecuturi* (*O Vendedor de Passados*) nu reprezintă, însă, o surpriză totală: José Eduardo Agualusa este autorul unor excelente volume de povestiri și al câtorva romane, cum ar fi *Nação Crioula* (1998) sau *Um estranho em Goa* (2000) care au configurat deja cu claritate un profil literar remarcabil, subliniind preocuparea principală a scriitorului, și anume aducerea în prim plan a problemelor Africii și ale Portugaliei ultimelor decenii. Agualusa e foarte legat de aceste locuri: s-a născut în Angola, în

---

\* José Eduardo Agualusa, *Vânzătorul de trecuturi*. Traducere de Anca Milu-Vaideșegan, București, Editura Leda, 2009.

1960 și a petrecut ani buni din viață la Luanda, oraș față de care a simțit mereu o afecțiune profundă, la fel ca, de altfel, și pentru Lisabona, privită ca un veritabil spațiu de adopție. Toate aceste aspecte se regăsesc și în *Vânzătorul de trecuturi*. Aici e surpriza pe care o aduce proza aparte a lui Agualusa: deși părerea comună a publicului (cititor și nu numai) este aceea că despre Africa și realitățile sale postcoloniale se poate scrie doar la modul dramatic, sumbru și (cvasi)apocaliptic, romanul acesta demonstrează contrariul. Nu trăgând totul în derizoriu și nici – cu atât mai puțin! – ironizând ceea ce nu se poate ironiza. Ci având curajul de a privi realitatea cu un zâmbet și de a găsi, astfel, puterea, de a o lua ca atare... Prin urmare, *Vânzătorul de trecuturi* zâmbește (determinându-și și cititorul să zâmbească) în multe din paginile sale, chiar dacă nu de puține ori face asta cu lacrimi, romanul demonstrând capacitatea autorului de a îmbina comicul colosal cu lirismul cel mai pur și de a spune mari adevăruri fără dramatismul retoricii găunoase.

La nivelul strict al subiectului, cartea e povestea carierei lui Félix Ventura, de profesie „genealogist”, adică, după cum explică autorul, „vânzător de trecuturi”; o ocupație foarte utilă într-o țară cum e Angola, (Luanda e locul desfășurării acțiunii), mai cu seamă după o perioadă cum a fost cea a cumplitului război civil care a sfâșiat această parte a lumii. În acest loc, mai mult decât oriunde, oamenii au nevoie de un trecut mai bun (de aici și deviza lui Félix, înscrisă pe cartea lui de vizită: „Asigură copiilor tăi un trecut mai bun!”), pentru a putea avea ce altceva decât un viitor luminos! Astfel că acasă la Félix, cel care evită lumina și căldura soarelui, fiind albinos – și, în acest fel, practic cvasi-exclus din societate – vin o mulțime de persoane care au nevoie de un fundal onorabil, credibil și care să-i ajute într-o viitoare carieră. Oamenii de afaceri prosperi, generalii sau oficialii de toate felurile își asigură, practic, viitorul, consolidându-și trecutul. Félix Ventura e mare maestru în meseria lui, fiind capabil, ca reporter-fotograf, să producă o întreagă genealogie celor interesați. Totul petrecându-se, desigur, sub privirile fixe ale lui Eulálio, cel care știe tot, iar uneori, când nu se mai poate



abține, izbucnește într-un râs strident și aproape omenesc, do-  
vada cea mai clară că, în urmă cu ani, a fost el însuși o ființă  
umană. Numai că într-o bună zi, la Ventura vine un individ ciu-  
dat care își dorește nu doar un trecut onorabil, ci și acte care să  
ateste că este cel din povestea pe care vânzătorul de trecuturi  
trebuie s-o fabrice. Deși inițial refuză, acesta se va lăsa convins  
(de dolarii americani!) să producă chiar și acte de identitate pen-  
tru noul José Buchmann. Care își ia rolul în serios și pornește în  
căutarea părinților săi, ajungând chiar în satul natal al acestora,  
transformând ficțiunea în cea mai adevărată realitate, căci nu  
întâmplător numele său este Buchmann („book man”!...)

Dincolo de amănuntul legat de alegerea lui Eulálio ca nara-  
tor – pe care unii critici au apropiat-o de formula utilizată de  
Kafka în *Metamorfoza* – și dincolo chiar de unele trimiteri care  
demonstrează admirația pe care o poartă Agualusa marilor au-  
tori latino-americani (realiști-magici sau nu) ai ultimei jumătăți  
de secol, devine clară influența pe care o are proza lui Jorge  
Luis Borges asupra acestui roman. Din nou, deloc întâmplător,  
epigraful cărții îi aparține marelui scriitor argentinian: „Dacă ar  
fi să mă nasc din nou, aș alege ceva total diferit.” Trimiterile  
livrești sunt numeroase în *Vânzătorul de trecuturi*: protagonistul  
este găsit imediat după naștere, abandonat într-un coșuleț unde  
se mai află și scrierile lui Eça de Queiroz, care devine primul  
părinte spiritual al lui Ventura, iar tatăl său adoptiv, anticarul  
care-l primește în casă e pasionat de opera lui Montaigne și  
Richard Burton. În plus, construcția romanului, alcătuit din nu-  
meroase capitole, funcționează printr-un veritabil efect cumula-  
tiv amintind, pe alocuri, de proza lui Italo Calvino. Numai că,  
oricât de metafictional ar putea să pară în anumite momente  
*Vânzătorul de trecuturi*, autorul știe cum să amintească cititorii  
că, dincolo de latura (mai mult sau mai puțin postmodernă)  
axată pe investigarea mecanismelor de construcție a textului,  
miza cărții e alta, Agualusa spunând și lucrurile esențiale despre  
Angola și trecutul ei sângeros. Scriitorul face, deci, mult mai  
mult decât să pună la cale un joc literar: dacă „literatura este  
modalitatea pe care o are la îndemână un veritabil mincinos

pentru a se face acceptat în societate” (după cum unul din personaje nu ezită să afirme), tot literatura este, pentru autorul acestui roman, modalitatea pe care o are la dispoziție pentru a spune despre Angola mai mult decât se poate vedea în jurnalele de știri, atât de preocupate doar de elementele spectaculoase și / sau șocante.

Astfel, relatarea indirectă a faptelor alternează cu aceea implicată a lui Eulálio, cel care devine naratorul ideal – capabil chiar să viseze, ba și să pătrundă în visele celorlalți locatari ai casei, fie că e vorba despre Félix, fie de bătrâna servitoare Esperança (convinsă că e imună la moarte după ce, în timpul războiului civil un pluton de execuție nu o putuse ucide din cauza... logisticii, adică din simplul motiv că se terminaseră gloanțele) ori de frumoasa Ângela Lúcia, iubita lui Ventura, atât de pasionată de lumină și încercând să surprindă în fotografiile sale cele mai uimitoare unghiuri ale luminii soarelui. Privite, prin urmare, atât dintr-un punct de vedere exterior, cât și dintr-unul implicat, faptele capătă o altă semnificație, iar ficțiunile create de Félix, acele povești pseudoidentitare care inițial păreau a fi opusul total al adevărului, se transformă în calea care duce spre adevăr, ajutându-l pe protagonist să descopere cine e cu adevărat, iar pe cei din jur – cine ar putea deveni. Ficțiunea este, deci, veritabil drum spre adevăr, dar și modalitatea prin care violența care a marcat atâta vreme destinul Angolei poate fi abolită.

*Vânzătorul de trecuturi* e și o carte extrem de dură, vorbind despre atrocitățile comise pe continentul african, despre teama de a ieși pe stradă pentru a nu fi ucis din greșală, despre teama de a te plimba pentru a nu fi omorât de o mină uitată cine știe unde, ba chiar și – pentru a destinde puțin atmosfera – despre teama micului Eulálio de a nu fi mușcat de un scorpion. Lucru care, de altfel, se va și întâmpla în final, doar pentru ca astfel șopârla cu vocație de filosof și de critic literar să-i lase lui Félix drumul deschis spre construirea propriei sale povești – protagonistul începând, în ultimul capitol, să scrie un jurnal – și spre visarea până la capăt a propriului său vis, visul unei fericiri po-

sibile alături de frumoasa Ângela Lúcia, veritabilul său înger al lumini. Căci, după cum îi spune ea, „Dumnezeu ne-a dat visele pentru a putea privi de partea cealaltă.” Numai că drumul pe care trebuie să-l facă Ventura pentru a ajunge la fericirea mult dorită este, la finalul cărții, abia la început. Semn că, după cum spune José Eduardo Agualusa, „există o diferență, dacă ne gândim bine, între a avea un vis și a înfăptui un vis.”

\*

*„În cartea existenței, toate sunt scrise, desigur, o singură dată.  
Dar prind din nou viață când cineva recitește o anume pagină,  
care a mai fost citită cândva.” (Mihail Șișkin)*

Comparat pe rând cu Cehov, Nabokov sau James Joyce, scriitorul rus Mihail Șișkin s-a declarat mai degrabă amuzat de toate filiațiile pe care criticii literari au încercat să le stabilească între creațiile lui și operele predecesorilor. Fără să ignore tradiția mării literaturi (el însuși a afirmat că proza lui Cehov l-a marcat profund încă din perioada formării sale intelectuale), Șișkin a insistat, însă, mai cu seamă pe lecția pe care lectura prozei lui Tolstoi sau a lui Bunin a reprezentat-o pentru el, în primul rând în ceea ce privește „arta / știința de a nu face compromisuri.” Căci, așa cum a spus în cadrul unui interviu, „dacă îți propui să scrii pentru un anumit public, înclinat să prefere un anumit gen de text, încetezi să mai fii un scriitor în adevăratul sens al cuvântului și te transformi, în chiar acea clipă, într-un servitor.” Secretul unei cariere reale în domeniul adevăratei literaturi este, după cum tot Șișkin va afirma, „capacitatea de a descoperi coordonatele generale, profund umane, ale existenței căci, dacă ceea ce e important pentru tine contează și pentru alții, înseamnă că vei fi citit și din motive care exclud simpla curiozitate.” Acesta e și secretul uriașului succes de care acest scriitor s-a bucurat nu doar în Rusia, ci și în toate țările unde cărțile i-au fost traduse de-a lungul ultimelor două decenii: anume că, scri-

ind exact despre acele lucruri care l-au preocupat pe el însuși, a reușit să vorbească despre realitățile lumii contemporane și despre condiția umană marcată de vicisitudinile istoriei ultimului veac.

Astfel că, după excelenta povestire *Lecția de calligrafie*, cu care debutează în 1993, Șișkin se prezintă în fața cititorilor cu romane precum *Muzicianul orb* (1994), *Cucerirea Ismailului* (1999), *Păr de fecioară* (2005), încununare, toate, cu prestigioase premii literare rusești sau internaționale, dacă ar fi să amintim aici doar Prix Du Meilleur Livre Etranger, Premiul Haus der Kulturen der Welt sau Premiul Grinzane Cavour. Interesant este, de asemenea, că, în contextul în care în perioada care a urmat căderii Cortinei de Fier și încheierii Războiului Rece, proza rusă a fost dominată de romane polițiste scrise în grabă, după consacratele rețete care asigurau o oarecare faimă – de scurtă durată!... – în rândurile unui anumit public, sau de texte care reluau până la exasperare modelele arhicunoscute ale literaturii de consum a lui Paulo Coelho, iar criticii aproape că încetaseră să mai spere că lucrurile se vor îmbunătăți într-un timp rezonabil, Mihail Șișkin se impune rapid. Și cucerește, pe dată, nu doar aprecierea unanimă a exegeților – chiar și a celor mai severi dintre aceștia – ci și prestigiul în fața unui public despre care nu puțini afirmă că ar fi devenit incapabil să mai perceapă adevărata valoare. Acest lucru se vede mai cu seamă după apariția romanului său intitulat *Scrisorar* (2010)\*, care cucerește nu doar toate premiile literare din Rusia, ci reprezintă și un excepțional succes de librărie.

Titlul cărții, straniu chiar și în limba rusă, *Pismovnik*, este preluat după cel utilizat încă în secolul al XVIII-lea de autorul rus E. Kurganov, cel care publică nici mai mult, nici mai puțin decât un... scrisorar. Adică, o culegere de modele de scrisori care puteau, apoi fi folosite și / sau adaptate de cei interesați. Era vorba despre modele de scrisori dintre cele mai diverse,

---

\* Mihail Șișkin, *Scrisorar*. Traducere și note de Antoaneta Olteanu, București, Editura Curtea Veche, 2012.

care vizau, așadar, un public foarte eterogen: de la note comerciale sau înțelegeri economice, până la exemple de scrisori de dragoste. Desigur, o carte de acest fel e greu de imaginat astăzi – sau, dacă așa ceva ar fi de imaginat, ar avea darul de a stârni zâmbete și de a oferi nenumărate mostre de umor involuntar. Numai că în ciuda aparenței oarecum demodate a corespondenței clasice, pe hârtie, scrise de mână, aceasta exercită încă o reală fascinație în rândul cititorilor, care, oricât de moderni (sau de postmoderni!) ar fi, simt nu o dată nevoia sau, după caz, nostalgia, textelor aducând în prim plan comunicarea dintre oameni aflați la distanță unul de celălalt. Mihail Șișkin intuiește acest mare adevăr și, pornind de la sugestia predecesorului său, pune la cale el însuși un soi de „scrisorar” – de factură fundamental diferită, însă. Dar care se diferențiază și de structura altor romane epistolare contemporane, fie că e vorba despre *Cutia neagră*, a lui Amos Oz, fie de *Se face tot mai târziu*, de Antonio Tabucchi. Căci scrisorarul acesta reprezintă corespondența purtată de doi îndrăgostiți, Sașa și Volodia, vreme de ani în șir, cititorul având în față o uluitoare lecție de virtuozitate stilistică în ceea ce privește comunicarea scrisă. Nu doar comunicarea, ci de-a dreptul conversația, câtă vreme cei doi par a ști sau a reuși întotdeauna să facă abstracție de distanțele de orice fel și de depărtări, de deosebiri inerente dintre ei. Numai că această lecție nu e deloc simplă. Sașa și Volodia nu sunt niște îndrăgostiți obișnuiți, căci unul dintre amănuntele esențiale ale cărții lui Șișkin este că cei doi nu se întâlnesc niciodată. Dar asta nu-i face nicidecum mai puțin îndrăgostiți, dimpotrivă. Cititorul va înțelege abia după un număr destul de însemnat de pagini că cei doi nu s-au întâlnit în realitate și intuiește că nici nu se vor întâlni în viața de fiecare zi, plină, pentru fiecare în parte, de numeroase probleme sau provocări. Însă lectura devine cu atât mai palpitantă, iar discursul – veritabil dialog – rezultat în urma scrisorilor pe care Sașa și Volodia le aștern pe hârtie primește o nouă consistență. Cu atât mai mult cu cât Șișkin, care adoră doar lucrurile complicate, face ca totul să fie cum altfel decât complicat! O a doua și mult mai atentă lectură va evidenția că

nici măcar nu e foarte clar dacă respectivele scrisori au fost efectiv așternute pe hârtie sau a fost destul ca cei doi să se gândească la toate acele lucruri. Încă și mai important, cu toate ca plasarea în timp e vagă în mod deliberat, câteva detalii pe care fiecare dintre cei doi le menționează duc la o concluzie și mai neliniștitoare: epocile în care ei trăiesc sunt diferite. Căci, dacă Volodia ajunge să lupte pe front în timpul înăbușirii Răscoalei Boxerilor care a marcat China în anul 1900, Sașa relatează diversele evenimente din viața ei, mai cu seamă după ce-și finalizează studiile medicale, situația pe care ea o descrie ducând cu gândul spre perioada anilor '60 ai secolului trecut.

Interesant este că, dacă în romanul anterior, *Păr de fecioară*, Șișkin prefera complicatale și năucitoarele jocuri de cuvinte și trimiterile livrești ce acopereau o arie extrem de vastă, de la Xenofon la Agatha Christie, în *Scrisorari* autorul se concentrează pe evidențierea mării teme căreia i-a dat glas în această carte, și anume puterea iubirii de a face ca până și cele mai aparent banale fapte sau lucruri să devină pline de sensuri, dar și să salveze ființa umană de risipirea în neant. Căci, dacă, de pildă, Sașa intuiește că, în fond, toate marile cărți ale omenirii sunt mai degrabă despre moarte, iar Volodia va afirma că, în comparație cu fericirea lor, fie ea și epistolară sau mai cu seamă pentru că este epistolară, moartea însăși e o joacă de copii, Mihail Șișkin sugerează la tot pasul că fundamental rămâne spațiul securizant pe care dragostea celor doi îl creează. Și care îi pune la adăpost de orice amenințare și mai ales de orice spaimă. De aceea, aflat pe front, Volodia nu se teme, și nici chiar după moartea sa scrisorile lui nu vor înceta să ajungă la Sașa. Nici ea nu va înceta, de altfel, să-i scrie, chiar după ce se căsătorește. Și, desigur, scrisorile vor ajunge la el. Cum? Cu acea putere miraculoasă pe care doar dragostea o are de a suprima distanțe și de a anula depărtări, de a construi poduri pe deasupra singurătății și a singurătăților de orice fel, ori ferestre prin care doar cei care iubesc pot privi și vedea și de a ajuta sufletele să comunice, chiar și atunci când trupurile rămân departe. În acest fel, Sașa și Volodia își spun totul și sunt mai apropiați decât multe cupluri

care se văd zi de zi, războiul și anii care-i despart nu-i împiedică să fie fericiți și să se simtă împliniți, iar scrisorile lor sunt, de fiecare dată, punți pe care pășesc, putând, astfel, să se atingă în gând sau doar în vis, spunându-și totul despre temerile din copilărie, despre existența alături de părinții lor, despre speranțele de viitor. Ei știu, astfel, totul despre suferința pe care, în unele momente, le-o provoacă distanța dintre ei, despre dorul care îi sfâșie. Timpul e, desigur, mai puțin important în acest context. El devine un factor relativ, așa cum este, practic, totul, în afara afecțiunii pe care ei și-o poartă unul celuilalt. Contează, deci, geografia lor interioară, lumea de hârtie – sau doar de cuvinte și de gânduri – pe care o construiesc zi de zi, orele, zilele, anii în care își sunt alături fără a se vedea, însă cunoscându-se.

Tehnica e întotdeauna perfectă în cazul acestui excelent roman epistolar, o altfel de carte despre dragoste și război, despre singurătate și moarte. Ironia postmodernă nu lipsește, însă Șișkin știe cum să o folosească de fiecare dată pentru a nu răni cu ea delicatele sentimente ale protagoniștilor. Sigur, Volodia nu e prinț, însă comparațiile cu meditativul prinț al Danemarcei se susțin, câtă vreme pentru amândoi timpul și-a ieșit din matcă iar stelele au calculat greșit anumite date de naștere. Cu toate astea, ce e scris să se întâmple se întâmplă, el o găsește pe Sașa, întâlnirea cu ea îl salvează chiar și după moarte, și-l ajută să înțeleagă că singura victorie în orice război este să rămâi în viață pentru cei pe care-i iubești. La rândul ei, Sașa îl așteaptă și-i răspunde mereu, viața începând, pentru ea, doar odată cu Volodia. Timpul însuși pare a nu mai trece, iar ceasul ei arată mereu aceeași oră. Cei doi înving, în acest fel, nu doar distanța și depărtarea dintre ei, ci și trecerea timpului. Căci, după cum citim în ultimele fragmente ale acestui tulburător roman, „ca și trupurile, sufletele se pot atinge, și nu există nici un fel de spațiu între ele. Iar oamenii ajung ce au fost mereu: trup și lumină.”

## Demonii istoriei

La granița dintre Zair și Angola, într-o temniță insalubră, zace un bărbat de culoare, mai mult mort decât viu. E perioada de început a lungului și sângerosului război civil din Angola, iar deținutul este Elias Almeida, de origine angoleză, provenind dintr-o familie modestă și devenit, cu timpul, agent sovietic, personajul principal al romanului *Iubirea omenească*\* (2006) al lui Andrei Makine. Cartea, relatând pe larg întâmplări cumplite din războaiele purtate în perioada contemporană în Africa, nu cade, însă, în schematism (depășind declarațiile belicoase sau concluziile pripite și fiind situată, ca nivel estetic, mult deasupra manifestelor revoluționare impersonale ale mai marilor sau mai micilor puteri politice) și este și o tulburătoare poveste de dragoste, având-i ca protagoniști pe Elias și pe Anna, o tânără, frumoasă și delicată rusoaică, pe care o întâlnește la Moscova, în timpul studiilor universitare.

Romanele lui Andrei Makine, apreciate mai mult în Occident decât în Rusia (țara sa natală, de unde a plecat, pentru a se stabili în Franța, primind, aici, azil politic în anul 1987), sunt centrate aproape de fiecare dată pe extrem de complexa relație stabilită între politică și violență, pe de o parte, și sentimentele umane, pe de alta. Așa stau lucrurile în *Fiica unui erou al Uniunii Sovietice* (1990), dar și în *Muzica unei vieți* (2001) sau *Femeia care aștepta* (2004). În romanul de față, însă, deși păstrând această temă majoră, Makine se apropie de lumea mai puțin cunoscută a Africii și are în vedere nesfârșitele confruntări armate care au sfâșiat continentul negru vreme de decenii, în ciuda eforturilor pentru stabilirea și menținerea păcii în zonă. E adevărat că acestea au rămas, de cele mai multe ori, la nivelul

---

\* Andrei Makine, *Iubirea omenească*. Traducere de Dan Radu Stănescu, Iași, Editura Polirom, 2008.



declarațiilor de bune intenții sau de circumstanță, făcute mai cu seamă în cadrul conferințelor internaționale, unde o mulțime de oameni îmbrăcați după ultima modă vorbeau despre problemele celor care nu aveau ce mânca, dar o făceau în grabă, interesați mai mult de dineul de după încheierea lucrărilor conferinței decât de drama africanilor de rând. Pe fondul acesta este prezentată și povestea vieții lui Elias Almeida, implicat în acțiuni revoluționare sau subversive, de care, însă, se va îndepărta, treptat, singurul lucru care-l va susține fundamental în viață fiind iubirea pentru Anna, amintirea clipei petrecute în Rusia alături de ea ajutându-l să suporte toate ororile care îl înconjoară, făcându-l să se întrebe, de-a dreptul obsesiv: „Dacă revoluția nu ne schimbă modul de a iubi, la ce bun toate luptele astea?”

Relatăta indirect, prin intermediul unui narator – și el de origine rusă – prezentat drept prieten al lui Elias, povestea conflictelor la care africanul a fost martor sau participant primește, pe alocuri, o dimensiune voit epopeică și marcată de tragicism. În acest context, iubirea lui Almeida pentru Anna poate părea oarecum romantic-desuetă, însă ea este exact așa cum consideră autorul – și personajul său principal – profund umană (și omească în cel mai complet sens al cuvântului), precum și ceea ce îl ajută pe acest neobișnuit protagonist să rămână om, și să nu se transforme într-un mecanism programat săucidă în numele unor idealuri – revoluționare sau nu – în care, în realitate, nu mai crede. După o perioadă în care, sub impresia puternică pe care o au asupra sa suferințele mamei lui, ucise de soldații portughezi, Elias se apropie de grupările revoluționare de stânga, trăind chiar, o vreme, alături de tatăl său și de Che Guevara în taberele africane ale combatanților revoluționari. Abia apoi el se va trezi la realitate; nu brusc, ci treptat, constatând cu tristețe că revoluțiile și lozincile nu schimbă cu nimic viața oamenilor obișnuiți din Africa – decât, poate, le aduc acestora și mai multe suferințe. Almeida înțelege de timpuriu că totul se întâmplă ca și cum ar exista două popoare: „unul, ridicat în slăvi în discursuri, acele «mase de oameni ai muncii» cărora li se pregătea intrarea triumfală în raiul comunismului, un popor ideal oarecum, și apoi po-

porul acela sărman, captiv în închistarea lui mizeră...” Moment în care se desprinde pentru totdeauna de orice ideologie, execută ordinele primite de la superiori, însă, pentru a trăi cu adevărat, se retrage în sine, unde domnește „imaginea unui tren rusesc oprit în mijlocul taigalei înzăpezite și a unei tinere care urcă aducând cu ea, în cutele rochiei, mirosul nopții.”

I s-a reproșat lui Makine că se raportează prea mult, în acest roman, la amintirea delicată pe care Elias Almeida o poartă Annei și că, uneori, aceasta ar distorsiona mesajul cărții sau chiar ar face textul să cadă în convenționalism. Însă, dacă vom da atenția cuvenită detaliilor, vom observa că, departe de a fi un simplu tertip scriitoricesc menit a mări în mod artificial emoția cititorului, tocmai amintirea protagonistului restabilește echilibrul și calmul de care, oricât am încerca să găsim defecte în acest roman, trebuie să convenim că *Iubirea omenească* are nevoie, riscul la care s-ar expune, altfel, fiind accentuarea excesivă a violenței și a războaielor inutile purtate atâta vreme în Africa și aiurea. Sigur, Anna trădează acest romantism, se desparte de Elias pentru a se căsători – din nevoia de a-și asigura o situație stabilă – cu un diplomat pe care nu-l iubește, dar alături de care va trăi toată viața, ducând o existență îndestulată și transformându-se, în aparență, într-o femeie de o frumusețe decorativă, cu aerul unei păpuși rusești elegante și scumpe. Dar asta nu-l împiedică pe Elias s-o iubească și chiar să-i ajute, pe ea și pe soțul său, într-o situație limită, din care doar curajul lui reușește să-i scoată. Căci istoria – marea Istorie –, la fel ca și istoria personală a personajelor lui Makine, se repetă la infinit, acesta fiind încă un mesaj al cărții, numai că acest lanț al repetițiilor nu o face mai puțin tragică. Astfel, chiar după decenii întregi de la copilăria sa traumatizantă din Angola, Elias Almeida va fi silit să constate că revoluțiile în care luptase au continuat să transforme, în Africa, generații în șir de copii nevinovați în soldați gata să execute orice ordine și, pe de altă parte, au condamnat la mizerie sau la moarte – chiar dacă doar prin indiferență – regiuni întregi. De aceea, iubirea lui pentru Anna se transformă, dincolo de aerul inițial de poveste medievală cu

cavaleri și domnițe, în amănunt esențial al existenței celor doi, ajutându-i să îndure lungii ani de deziluzii, de pierderi și de eșecuri pe care i-au trăit, mereu departe unul de celălalt. Și chiar dacă naratorul tinde, la un moment dat, exprimându-și scepticismul, să creadă că prin intermediul amintirilor care-l leagă de Anna, Elias a încercat doar să suplinească nevoia de tandrețe și de dragoste pe care o simte, va ajunge chiar și el să înțeleagă, în final, că dragostea lor e, chiar și de la distanță, mult mai reală – și mai profundă – decât multe din realitățile vieții de zi cu zi.

*Iubirea omenească*, având, pe alocuri, tonuri de simfonie tragică sau accente muzicale de fugă, este nu doar povestea vieții unui om pusă în paralel cu istoria zbuciumată a Africii, ci și o neobișnuită poveste de dragoste și, deopotrivă, o meditație asupra iubirii. Totul plasat în lumea dură a continentului african, un univers aparte, pe care, adesea, Occidentul a preferat să-l ignore sau, dacă nu, să-l privească prin prisma detaliilor aparente și, inevitabil, convenționale. Apoi, Makine transmite cititorului o viziune artistică autentică și lipsită de grile de interpretare prestabilite, e convingător chiar și atunci când vorbește despre conducătorii revoluțiilor comuniste și pune întotdeauna în lumină ceea ce a însemnat, pentru Elias Almeida și pentru alții asemenea lui, supraviețuirea în astfel de vremuri. Iar dacă, la un moment dat, printre notițele lui Che Guevara, făcute în timpul experienței sale africane, se găsesc câteva pagini intitulate *Când mor revoluțiile*, trebuie să recunoaștem, la sfârșitul lecturii romanului de față, că Andrei Makine a transformat acest titlu retoric într-o veritabilă interogație, aceasta fiind întrebarea, transformată în mai multe întrebări („Ce se întâmplă când mor revoluțiile – și, mai ales, ce se întâmplă **după ce** mor revoluțiile?”) la care protagonistul acestei cărți va formula, implicit, un răspuns. Căci, atunci când mor revoluțiile și când toate falsele ideologii și idealuri se prăbușesc, ceea ce-i face pe combatanți să rămână oameni – dacă le e dat să rămână oameni... – este tocmai iubirea omenească, a cărei descoperire e singura în stare să mai salveze lumea în fața amenințărilor violenței.

\*

În volumul său intitulat *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*, publicat în anul 2002 și cuprinzând o serie de mărturii cutremurătoare cu privire la crimele comise de Lenin și Stalin împotriva umanității, Martin Amis aducea în fața cititorilor o întrebare, vizând viața în lagărele de muncă forțată din fosta Uniune Sovietică: „În ce anume constă, în lagăr, diferența între a muri și a supraviețui?” Iar răspunsul pe care îl dădea scriitorul britanic, la finalul cărții sale, era acesta: „Într-o lume a morții, ceea ce trebuia să ai pentru a supraviețui era tocmai forța vieții.” Fără să mai formuleze în mod explicit întrebarea amintită – dar și fără să mai riște să ofere un răspuns! –, romanul lui Amis, *Casa Întâlnirilor*<sup>\*</sup>, apărut în 2006, abordează tocmai viața din lagăr; și, mai ales, existența umană după experiența-limită a cumplitului Gulag.

Fiind „și o poveste despre dragoste”, romanul de față ia forma unei confesiuni epistolare a unui narator – căruia nu-i vom afla numele – care, ajuns la peste optzeci de ani, se decide să-și părăsească familia (se stabilise de câteva decenii în Statele Unite) și să revină în Rusia, de astă dată pentru a face o călătorie pe urmele propriilor sale amintiri. El străbate Siberia și ajunge la Norlag, locul unde, cu ani în urmă, fusese deținut politic, împreună cu fratele său mai mic, Lev. De fapt, este ultima sa călătorie, căci, așa cum vom afla pe parcursul lungii scrisori pe care o pregătește pentru fiica sa vitregă, americana Venus, fostul prizonier (devenit, după ieșirea din lagăr, depanator de televizoare, inginer, apoi ofițer al serviciilor secrete rusești) își dorește să fie eutanasiat tocmai în Rusia. Unde, după cum știe el bine (convins fiind că, în câteva decenii, lucrurile nu s-au putut schimba!), cu suficienți bani, se poate obține orice – chiar și așa ceva.

---

\* Martin Amis, *Casa Întâlnirilor*. Traducere de Cristina Panaite, Iași, Editura Polirom, 2008.

Însă nu trebuie să ne lăsăm înșelați: *Casa Întâlnirilor* nu este doar o poveste de dragoste pe fondul întunecaților ani de lagăr, ci o carte atât de sumbră și de dură, încât, cu siguranță, cititorii cu anumite sensibilități vor întâmpina dificultăți în a ajunge la finalul romanului. Și totuși, exact în această latură întunecată a textului lui Martin Amis găsim cel mai profund adevăr al *Casei Întâlnirilor*. Căci, pare a afirma scriitorul, chiar dacă cei care au avut suficient curaj, suficientă forță și suficient noroc pentru a supraviețui anilor de lagăr au reușit să se întoarcă la casele lor, niciodată, după o asemenea experiență, pentru ei viața nu a mai fost la fel: o veritabilă renaștere spirituală, după cumplitele chinuri îndurate în închisoare este imposibilă – dovedă fiind traseul vieții naratorului acestui roman. Care, după ce a fost decorat ca erou pentru faptele sale de arme în timpul celui de-al Doilea Război Mondial (cu toate că, după cum mărturisește plin de furie, înainte de a-l fi învățat să lupte, războiul îl învățase să violeze și să ucidă), va fi considerat „un element dușmănos și periculos” pentru noua putere politică și va fi deportat. Iar în lagăr, pentru a supraviețui, el se auto-anulează: în lumea dură și nedreaptă a închisorii, a fi blând însemna, pur și simplu, a accepta să fii ucis – sau, în cel mai bun caz, călcat în picioare de toți ceilalți deținuți. Deci, fostul ofițer lovește, ca să nu fie lovit, umilește, pentru a nu fi el cel umilit, ajunge chiar să privească cum mor unii dintre prizonieri, ca să nu fie el însuși omorât. Unde e, atunci, acea „forță a vieții” despre care vorbea Martin Amis?

Ei bine, întâmplarea – și incredibila coincidență – face ca, după un timp, fratele său, Lev, să fie adus în aceeași închisoare. Și, din acel moment, naratorul din *Casa Întâlnirilor* va avea pentru ce să-și dorească să trăiască: pentru a-l proteja pe Lev, mult mai puțin adaptat pentru un asemenea regim dur. Dar și pentru să-și dorește să iasă din teribila închisoare și s-o revadă pe Zoia, femeia de origine evreiască de care, cu ani în urmă, fusese fascinat – mai cu seamă deoarece ea îl respinsese, în ciuda aerului său de Don Juan moscovit. Zoia îl alesese tocmai pe fratele său, cu care se și căsătorise, determinând, așa cum va

spune naratorul, apariția unui inedit triunghi amoros, care, însă, nu era echilateral... Astfel că, visând la Zoia, cei doi reușesc să supraviețuiască, ea fiind reprezentanta acelei forțe a vieții indispensabile în asemenea condiții, chiar dacă dorința lui Amis de a o transforma în simbol o va face, uneori, să semene cu un personaj ceva mai evoluat al unei benzi desene, câtă vreme este redusă doar la atributele care-i subliniază senzualitatea debordantă, frații spunându-i, codificat, „Americile” (pentru spatele ei „brazilian”, sânii „californieni” și talia „panameză”...) Toate aceste amănunte despre femeia pe care ambii o iubesc au, însă, darul de a-i apropia pe cei doi – până în momentul în care lui Lev i se permite să primească o vizită din partea Zoiei. O vizită în timpul căreia cei doi soți vor fi siliți să se confrunte cu realitatea mariajului lor și să petreacă o noapte la „Casa Întâlnirilor”, coliba amenajată grosolan pentru vizitele conjugale. Iar cei doi frați, să-și redimensioneze relația – cel mare trebuind să-și recunoască eșecul de a câștiga simpatia femeii mult vizate. Cel puțin pentru moment, câtă vreme, după ieșirea din lagăr, întreaga lui existență se va transforma în urmărirea obsesivă a frumoasei iluzii a unei posibile fericiri alături de Zoia, el înțelegând mult prea târziu că acest lucru nu e cu puțință după infernul prin care trecuseră cu toții. Cea mai amară lecție a lungilor ani de muncă forțată (în care cel mai mare lux era un măr și cea mai subtilă dovadă de civilizație – o bucată de săpun) este, după cum naratorul, ajuns la vârsta senectuții, îi va mărturisi fiicei sale vitrege, că, deși unii deținuți rămâneau în viață, după tragedia experiență a închisorii, ei nu mai erau capabili să iubească, aceasta fiind și dureroasa revelație pe care o are Lev alături de Zoia în Casa Întâlnirilor.

Nedorindu-se nici o clipă a fi o cerere de iertare, ci, dimpotrivă, o explicație cu privire la anii cei mai întunecați ai prigoanei roșii, scrisoarea pe care naratorul i-o scrie lui Venus nu o scutește pe tânăra destinatară – și nici pe cititori – de detalii dintre cele mai dure. Astfel, în doar câteva zeci de pagini, aflăm lucruri incredibile despre oameni abrutizați care ajung să se bată pentru un pantof (pe care să-l mănânce, nu pe care să-l încalțe!)

ori despre inimaginabile acte de cruzime petrecute între bandele rivale care-și disputau întâietatea în lagăr. Martin Amis dorește ca, prin astfel de amănunte să spună, indirect, totul despre cumpliții ani ai stalinismului și, de asemenea, despre imposibilitatea reconstruirii biografiilor distruse de experiența carcerală. Sigur, Vladimir Nabokov, scriindu-și unele povestiri, poate mai ales *Russian Spoken Here*, avea nevoie de mai puțin de zece pagini pentru a relata experiențe oarecum similare, însă Amis își propune să configureze și un plan istoric pentru *Casa Întâlnirilor*. De aici, desigur, trimiterile la o serie de surse bibliografice pe care le-a folosit. Cititorul se poate întreba, pe bună dreptate, ce rămâne dintr-un astfel de roman care, pe de o parte, demonstrează imperfecțiuni stilistice ori de construcție, ca și accentuarea exagerată a anumitor fapte, iar pe de alta nu face altceva decât să repete, chiar dacă în altă gamă, multe din ideile exprimate de Janusz Bardach ori de Alexander Soljenițan în celebrul *Arhipelag Gulag*. Cu atât mai mult cu cât Zoia devine, mai ales către finalul cărții, un soi de femeie fatală din Rusia sovietică, și nicidecum o a doua Natașa Rostova, valsând delicată, în rochie de bal. Însă trebuie să recunoaștem că, în ciuda acestor deficiențe, Martin Amis nu-și idealizează personajele, iar Zoia, chiar și așa, fatală, cum pare, simbolizează multe – chiar dacă nu toate! – din aspirațiile celor doi frați și îi ajută să supraviețuiască în lagăr, chiar dacă, ulterior, existența tuturor se va dezintegra, iar triunghiul amoros va deveni din ce în ce mai puțin echilateral – și, finalmente, din ce în ce mai puțin triunghi.

Tendința de a utiliza lucrări istorice ca subtext al romanelor sale nu este nouă pentru Martin Amis, dacă ne gândim că aceasta era evidentă încă din adevăratul tur de forță realizat de scriitor în *Time's Arrow* (1991). Sigur, ar fi fost cea mai simplă soluție pentru Amis să afirme că istoria e responsabilă pentru toate atrocitățile comise în timpul și după război. Ceea ce, de altfel, naratorul din *Casa Întâlnirilor* chiar afirmă. Însă autorul păstrează necesara distanță și îl urmează pe Soljenițan, cel care spunea că, în asemenea situații, nici istoria nu e singura vinovată, dar nici oamenii, câtă vreme de la un moment dat încolo de-

vine din ce în ce mai greu să decizi cine sunt cei buni, cine sunt cei răi și să tragi linia de demarcație; din simplul motiv că lumea, în epoca lagărelor, e mult mai complicată, dar și mult mai crudă și insensibilă la astfel de delimitări. Iar ceea ce a părut multor cititori a fi o simplă istorie de amor în Gulag devine o meditație pe tema condiției umane, a modului în care istoria transformă destine și conștiințe, dar și asupra înaintării în vârstă și a declinului cu care se confruntă orice ființă umană. Astfel că, naratorul din *Casa Întâlnirilor*, mai înainte de a o convinge pe Venus de realitatea atrocităților pe care i le povestește, trebuie să se convingă pe sine că, deși capacitatea de a iubi ca în adolescență i-a fost luată, odată cu războiul și cu anii de închisoare, îi mai rămâne ceva: puterea de a-și păstra demnitatea, chiar dacă acesta e ultimul lucru pe care îl mai poate păstra.

\*

Comparat, la nivelul construcției epice, cu capodoperele lui Tolstoi sau Dostoievski, la nivel stilistic cu aspirația spre perfecțiune formală a lui Gustave Flaubert sau cu subtilitățile ori nuanțele lungilor fraze proustiene, iar în plan tematic și simbolic cu meditația asupra istoriei din scrierile lui Pasternak sau Grossman, romanul lui Jonathan Littel, *Binevoitoarele*\*, apărut în Franța, în anul 2006, a reprezentat senzația literară a momentului, fiind încununat cu Premiul Goncourt și devenind, imediat, *best-seller*. Fapt care a pus, oarecum, în încurcătură critica literară, parțial tentată să privească această carte ca pe un soi de lectură destinată mai mult inițiaților decât publicului cititor obișnuit. În plus, adevăratul fenomen reprezentat de *Binevoitoarele* pe piața cărții a părut a fi cu atât mai greu de explicat, cu cât prezentul volum are aproape nouă sute de pagini, aparține unui tânăr scriitor american (Littell s-a născut în anul 1967), stabilit, însă, la Barcelona, și care scrie cu același aplomb și în

---

\* Jonathan Littel, *Binevoitoarele*. Traducere de Vasile Savin, București, RAO Publishing Company, 2008.



engleză, dar și în franceză – limba în care a și fost publicat, inițial, romanul de față.

Din punct de vedere tematic, *Binevoitoarele* abordează problema Holocaustului, cartea având acțiunea plasată în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și fiind centrată pe acțiunile lui Max Aue, jurist în existența civilă, altfel ofițer SS implicat, alături de mulți alții, în punerea în practică a „soluției finale” în ceea ce privește exterminarea evreilor din lagărele de concentrare ale celui de-al Treilea Reich. După parcurgerea doar a câtorva pagini devine evident talentul lui Littell. Dar, deopotrivă, unul din punctele vulnerabile ale cărții – însă, trebuie să subliniem acest lucru, construit în mod deliberat pentru a părea sau chiar pentru a fi vulnerabil. Și anume, dorința autorului de a-l face pe protagonist și, implicit, majoritatea acțiunilor acestuia, să repugne cititorului. Și asta cu toate că titlul cărții trimite în mod clar la „binevoitoarele eumenide”, menționate de Eschil și de alți tragici greci drept agenți ai *catharsis*-ului, prezenți în piesele de teatru reprezentative pentru epoca de glorie a civilizației grecești. Folosindu-se de această complicată strategie, Littell a încercat să construiască un adevărat roman-frescă, de dimensiuni impresionante, într-o vreme când nu puțini au fost cei care au clamat anacronismul unei astfel de formule literare. În plus, a avut și curajul de a scrie o carte despre Holocaust fără a-și situa protagoniștii în tabăra victimelor, ci dimpotrivă, făcându-l pe Max Aue, naratorul, reprezentantul prin excelență al lipsei de regrete pentru atrocitățile comise în lagăre – atrocități care îl deranjează doar pentru că îi rănesc simțul estetic, extrem de dezvoltat și de cultivat. Tot aici, însă, găsim o carență a cărții de față: uneori, autorul are tendința de a-l face pe Aue să sublinieze prea apăsător că orice ființă umană, pusă în situația sa, ar fi procedat la fel sau chiar că atrocitățile comise ar fi fost – ar fi putut fi! – și mai înfiorătoare. Unii exegeți au fost tentați ca, pornind de la acest amănunt, să echivaleze cruzimea conflagrației mondiale cu războaiele prezentului, cele purtate împotriva terorismului, iar alții să citească *Binevoitoarele* prin grila psihanalizei și să afirme că Littell n-a făcut altceva decât să aplice, la

nivelul literaturii, utilizând ca fundal și ca punct de plecare perioada prigoanei naziste, teoriile freudiene, conform cărora un monstru poate oricând să se trezească în sufletul oricărei ființe umane – într-o situație dată.

Situația care determină nașterea monstrului Aue este, desigur, izbucnirea războiului și înregimentarea sa în cadrul trupelor SS. În această calitate, el va participa la luptele din Caucaz – unde, pe fondul primelor victorii repurtate de germani, va avea și ocazia să viziteze locul celebrului duel al lui Lermontov, prilej pentru a-și arăta vastele cunoștințe în domeniul literaturii – așa cum, în alte câteva situații, va avea ocazia să-și discute preferințele muzicale, Aue fiind pasionat de toate artele frumoase. Desigur, asta nu face decât să dea naștere în mintea oricărui cititor întrebării clasice: cum este posibil ca un om de o asemenea cultură, familiarizat cu operele lui Herodot, Cehov, Flaubert, Stendhal sau Melville, admirator al romanelor lui Edgar Rice Burroughs, pe care chiar le recomandă superiorilor săi pentru aplicarea unor reforme sociale după încheierea războiului, capabil să susțină o discuție filosofică despre sistemele de gândire ale lui Kant, Hobbes sau Nietzsche să se alăture batalioanelor criminale și să nu se opună în nici un fel – ba dimpotrivă – oribilelor crime comise în lagărele de concentrare? Prilej, pentru Littell, să mai sublinieze o dată celebra interpretare freudiană a faptelor omenești. Căci cititorii familiarizați cu tema abordată de acest roman își vor aminti, cu siguranță, celebrele cuvinte ale lui Paul Celan descriind atitudinea naziștilor față de stejarul lui Goethe de la Buchenwald: „au construit lagărul, respectând stejarul...”

În plus, lui Aue i se construiește și o adevărată istorie personală – de natură a-i explica faptele, cel puțin până la un anumit punct. De a i le explica, nicidecum de a i le justifica. Autorul accentuează mult (unii critici au afirmat că mult prea mult) dragostea incestuoasă pe care o nutrește pentru sora sa, Una, intelectuală, la rândul său, prezentată chiar drept una dintre discipolele doctorului Carl Jung – de care va fi separat, ca urmare a descoperirii pasiunii sale nepermise, dar de amintirea

căreia va continua să fie urmărit toată viața, nereușind s-o uite nici chiar în cele mai cumplite clipe ale războiului. În acest fel explică autorul aplecarea lui Aue pentru homosexualitate – și de aici derivă numeroasele scene grotești în care este prezentat personajul. Și, în paranteză fie spus, tot de aici catalogarea romanului de față drept „pornografie nazistă” de către detractorii săi. Dar Littell a mărturisit că acest gen de scene (nu o dată șocante!) se datorează efortului de documentare pe care l-a depus și care l-a ajutat să cunoască îndeaproape opera unor autori precum Marchizul de Sade, Maurice Blanchot, Robert Antelme sau Georges Bataille, care au abordat, fiecare în felul său, psihologia și formele de manifestare ale răului, precum și efectele sale asupra ființei umane.

Pe de altă parte, este evidentă apropierea lui Aue de un alt personaj celebru al literaturii secolului XX, și anume Humbert Humbert, naratorul din *Lolita* lui Vladimir Nabokov. Littell a studiat cu atenție celebrele romane ale lui Nabokov, deoarece nu doar influențele venite în descendența liniei epice din *Lolita* sunt clare în *Binevoitoarele*, ci și psihologia relațiilor incestuoase, perfect înrudită, în romanul de față, cu aceea din *Ada sau ardoarea*. Din această perspectivă, Aue e un adevărat narator nabokovian, erudit, pasionat de frumosul artistic, dar, în egală măsură, susținându-și ori de câte ori are ocazia, fanteziile sexuale drept cel mai normal lucru cu putință – mai ales în contextul unei lumi aflate în război – și ce e mai pornografic, pare a întreba, în unele momente, Aue, decât războiul? Cu toate acestea, este insuficient fundamentată atitudinea lui Aue față de lume și existență în general, Littell mulțumindu-se să sublinieze, în câteva rânduri, că totul se datorează urii pe care acesta a nutrit-o din copilărie față de mama sa și urii pe care aceasta, la rândul său, a manifestat-o față de băiat. Plus inevitabilul sentiment de antipatie față de tatăl vitreg, care întregește personalitatea lui Max. Personalitate ficțională, fără îndoială, dar prezentată mereu în compania unor figuri istorice reale, de la Himmler la Hitler, una dintre preocupările esențiale ale lui Littell fiind, în acest roman, prezentarea planului istoriei și a influenței pe care

o are aceasta asupra existenței oamenilor. Tânărul scriitor s-a dorit un continuator al întunecatului spirit beckettian, interpretându-și romanul ca pe o expresie, la începutul unui nou mileniu, a unui „dandysm esențial”, veritabilă nevoie de readucere în actualitate a spiritului decadenței, în ceea ce are aceasta mai viabil din punct de vedere estetic – dar și mai aplicabil în contextul literaturii prezentului. De aici prezentarea lui Aue în situații ce vor să surprindă valențele simbolice ale protagonistului, dar și ale întâmplărilor în mijlocul cărora este acesta plasat. Deloc întâmplător, el este rănit la Stalingrad – dobândind, în acest fel, prin cicatricea pe care glonțul i-i lasă la cap, „cel de-al treilea ochi”, și posibilitatea de a percepe un plan profund, de dincolo de realitatea fenomenală, posibilitate nefructificată, însă, de Aue. De aici vine și convingerea sa privind „banalitatea răului”, ca să repetăm sintagma impusă de Hannah Arendt, ale cărei scrieri, este evident, Littell le-a citit cu atenție. Aue se vede prins – nu fără plăcere, căci el nu arată nici o clipă vreo urmă de căință pentru atrocitățile comise – într-un infern descris de autor cu o minuțiozitate dantescă și cu o artă cinematografică bine dozată, tocmai pentru ca, în felul acesta, indirect și într-un mod mai puțin obișnuit în literatura ultimelor decenii, să exorcizeze, în felul său, răul.

Scriitorul demonstrează capacitatea de a-și organiza narațiunea într-o manieră muzicală, romanul fiind împărțit în șapte secțiuni, purtând titluri ce trimit la compozițiile muzicale: *Tocata*, *Menuet*, *Gigă* etc. Amănunt deloc întâmplător, câtă vreme Aue se prezintă drept un pasionat de muzică – cu toate că el, trebuie să spunem, spre deosebire de alți colegi ai săi, nu e deloc un admirator înfocat al lui Wagner. *Binevoitoarele* este, apoi, o carte dominată de imaginea oglinzilor, cu multiplele lor semnificații: lui Aue îi place să-și vadă chipul reflectat, fanteziile sale sexuale sunt și ele dominate de oglinzi – iar la nivel metatextual, Littell însuși pare a sugera, în unele momente, reflectarea terorii naziste de o altă ipostază a terorii, cea care va urma, și anume aceea stalinistă, lagărele naziste fiind înlocuite, la puțină vreme, de cele staliniste. Autorul este, aici, profund

influențat de David Grossman, din ale cărui scrieri nu ezită chiar să citeze pe alocuri. Unii critici au considerat că impactul romanului lui Littell a fost atât de puternic încât, în unele cercuri de cititori, adevărul ficțional din *Binevoitoarele* a părut chiar a depăși adevărul istoric. Afirmatie amendată de scriitor, care a subliniat că această carte nu a fost și nu este menită nici a distorsiona adevărul și nici a impune o anumită interpretare a istoriei, ci doar a-și face cititorii să mediteze; chiar și asupra acelor aspecte pe care, adesea, ar fi mai comod să le uite.

\*

*„Pe timp de pace, copiii își înmormântează părinții.  
Războiul răstoarnă ordinea firească  
și face ca părinții să-și înmormânteze copiii.”* (Herodot)

Scriitorul David Grossman și-a pierdut fiul în confruntările armate israeliano-libaneze din vara anului 2006. Uri a căzut la datorie la doar două zile după ce tatăl său, alături de Amos Oz și A. B. Yehoshua, susținuse, în cadrul unei conferințe de presă, necesitatea încetării focului și găsirii, la masa negocierilor, a unei soluții pașnice pentru conflictele din zonă. Confruntările armate s-au încheiat la scurt timp după aceea, lăsând, însă, în urmă, durerea multor familii israeliene care-și pierduseră copiii în această tragică escaladare a violenței care a marcat, ca și în alte ocazii, Orientul Mijlociu. Fără să-și propună să scrie texte autobiografice și evitând cu grijă să vorbească despre propria sa suferință, David Grossman a publicat, de atunci încolo, două texte tulburătoare, *Până la capătul pământului* (2008) și *Căderea din timp* (2011). Iar dacă în primul caz cititorul are în față povestea unei mame, Ora, îndurerate de pierderea lui Ofer, fiul său, în cel de-al doilea scriitorul israelian urmează pașii unui tată care decide să o pornească el însuși către tărâmul unde a ajuns fiul său după moarte. Deopotrivă, Grossman construiește un veritabil labirint al vocilor – de altfel, cartea este subintitula-

tă „o poveste pe mai multe voci” – care recompun, pe rând, fiecare în felul său, câte o poveste ce va contribui la alcătuirea unui extrem de sugestiv și de viu tablou al suferinței, dar și al capacității omului de a se ridica, cu demnitate, deasupra propriei dureri.

În eseu *Doliu și melancolie*, Sigmund Freud descrie pe larg procesul psihic care începe cu negarea inconștientă a morții celor dragi și care duce, treptat, la acceptarea acestei realități dureroase, în momentul în care ființa umană se simte capabilă să vorbească despre o astfel de pierdere, iar apoi să-și reconfigureze / regândească propria existență, oricât de dificil poate fi demersul acesta. Numai că unele situații sunt mai puțin obișnuite, câtă vreme scriitorul lovit de nenorocirea pierderii unei ființe apropiate are adesea tendința nu atât de a încerca să-și reorganizeze viața într-un mod care să o facă oarecum acceptabilă ori mai ușor de suportat, cât de a surprinde în cuvinte tocmai marea suferință de care e cuprins. Prin urmare, acel complex proces al doliului implicând experiența melancoliei e destul de puțin aplicabil într-un asemenea caz, în primul rând deoarece actul însuși al scrisului, ca și literatura trăită în cel mai deplin sens au darul de a păstra vreme îndelungată sentimentul iremediabilului și esența dezastrului personal într-o formă vie și de-a dreptul concretă; dar și de a da omului curajul de a merge mai departe. Iar *Căderea din timp*<sup>\*</sup>, de David Grossman, reprezintă un excelent exemplu în acest sens. Punctul de plecare este, desigur, legat de experiența personală, însă, depășind acest nivel, autorul realizează o complexă investigație literară a diferitelor chipuri și forme de manifestare a suferinței, a cărei forță artistică extraordinară trebuie pusă în legătură, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru, și cu capacitatea lui Grossman de a jongla cu resursele nebănuite ale unei adevărate poetici a distanțării și, deopotrivă, cu evaluarea atentă a semnificațiilor exilului.

---

<sup>\*</sup> David Grossman, *Căderea din timp*. Traducere de Gheorghe Miletineanu, Iași, Editura Polirom, 2013.

Distanțarea, evidentă și dacă avem în vedere modul în care textul este structurat, mizând mult pe resorturile poeziei și pe valențele stilistice ale unui discurs de o intensitate lirică rară, este și rezultatul deciziei autorului de a nu scrie un text care să convingă din punctul de vedere al mai vechiului realism psihologic, ci de a se raporta la o manieră artistică de-a dreptul mitologică, evidentă încă din primele pagini, Bărbatul fiind hotărât să pășească în lumea celor morți: „- Dar, spune-mi, ce înseamnă «*acolo*»? Nu există un asemenea loc, nu există nici un acolo! - Dacă mergem acolo, înseamnă că *acolo* există. - Și de-acolo nu există întoarcere pentru nimeni. - Fiindcă până acum s-au dus acolo numai morți.” Dialogul celor doi soți afectați de moartea, cu cinci ani în urmă, pe front, a fiului lor, dezvăluie incapacitatea lor de a-și continua existența de până atunci, marcată de imposibilitatea amândurora de a mai rosti vreun cuvânt: „Mai mult decât de vocea mea, mi-a fost dor de vocea ta.”

Astfel încât obișnuința cotidiană, farfuria cu supă și orele petrecute împreună, în tăcere, în bucătărie, vor fi părăsite de bărbatul care, convins de propria sa singurătate, va pleca într-o călătorie pe parcursul căreia va descoperi nu numai suferința altor semeni ai săi, loviți de nenorociri aproape identice, nu doar doliul și gustul lacrimilor, ci mai ales că, oricât de greu îi vine să creadă, nu este singur. O moașă, un fost profesor de matematică, un cizmar, femeia mută din năvod, și, alături de aceștia, Cel care notează tot ce se întâmplă în oraș ori Centaurul sunt personajele care, dincolo de faptul că îl ajută pe Grossman să structureze cartea în primul rând la un nivel simbolic, au darul de a marca traseul inițiativ al Bărbatului plecat în căutarea fiului pierdut. Discutând cu aceștia sau ascultându-i cum își deapănă poveștile, „Bărbatul care merge” (așa cum i se va spune după plecarea de acasă) redevine capabil să stabilească și să păstreze o legătură cu cei de lângă el și, încă mai important, să comunice. De altfel, acesta este efectul întâlnirilor pe care le au asupra tuturor celor implicați, spre finalul cărții aceștia nemaifiind individualizați și transformându-se în „Cei care merg”, ale căror voci în cor, asemenea celor din tragedia greacă, rostesc marile

adevăruri ale lumii în care trăiesc – în care trăim. În fond, preocupările le sunt asemănătoare, iar discursurile, înrudite, fiecare în parte a pierdut un copil, un fiu ori o fiică, în război ori din cauza cine știe cărei nenorociri, mai demult sau mai de curând.

Însă David Grossman realizează pericolul la care s-ar expune dacă ar plasa acțiunile (fie ele și simbolice) ale acestei cărți în lumea israeliană contemporană. Prin urmare, scriitorul creează un alt cadru pentru *Căderea din timp*: un soi de univers atemporal, o localitate de pe malul unui lac, aflată sub dominația unui duce doritor a ști totul despre oamenii de aici, drept pentru care și-l apropie pe Cel care notează tot ce se întâmplă în oraș, dar numai după ce-i cere iar apoi îi ordonă acestuia să o uite pe propria sa fiică: „Nu pot, Înălțimea Ta. În ziua în care s-a întâmplat nenorocirea mi-ai poruncit s-o uit. [...] Uit părul ei scurt și subțire./ Uit degetele ei trandafirii, aproape străvezii./ Uit c-a fost copila mea răsfățată și gingașă./ Uit cum era...” Evident, și această figură, la fel ca și celelalte menționate sunt, în fond, extensii simbolice ale tatălui, imaginea care străbate cartea de la început până la sfârșit. Și, chiar dacă sunt diferite clasele sociale din care provin și chiar dacă sunt diferite și circumstanțele în care și-au pierdut copiii, cu toții depun mărturie despre durere și pierdere, despre suferința imposibil de îndurat, dar și despre nevoia fiecăruia de a găsi undeva, cumva, alinare. Fie și numai prin cuvintele pe care le spun ori pe care și le spun. Însă, deloc întâmplător, Bărbatul care merge este cel care va explica demersul tuturor și, în egală măsură, titlul acestei atât de tulburătoare cărți, imposibil de încadrat în rigorile vreunei specii literare: „Chiar și dorul meu de tine/ e-ntemnițat/ înăuntrul timpului. Doliul/ se-nvechește, îmbătrânește/ cu anii, și sunt zile în care el/ este nou-nouț,/ proaspăt./ Așa și mânia față de tot ce ți-a fost răpit. Dar tu/ de-acuma nu./ Tu însuși de-acuma nu./ Tu ești în afara timpului./ [...] Un om dintr-o țară/ îndepărtată mi-a povestit cândva/ că pe limba lui/ despre cineva care a murit în război se spune/ «A căzut.»/ Așa și tu: ai căzut/ în afara timpului, timpul/ în care sălășluiesc eu;/ trece/ prin fața ta cineva/ stă



singur/ pe peron,/ într-o noapte/ a cărei negreală s-a scurs/ toată dinăuntru ei.”

Centaurul reprezintă, în cartea de față, o apariție aparte, câtă vreme, spre deosebire de modelul său mitologic jumătate om, jumătate cal, acesta e prezentat drept o ființă care nu dorește ori nu mai poate să se desprindă de biroul său, loc unde a adus toate lucrurile fiului decedat cu cincisprezece ani în urmă și, de atunci, încearcă să înțeleagă, scriind, ce s-a întâmplat și, mai cu seamă, de ce s-a întâmplat astfel: „Nu sunt în stare să-nțeleg ceva până nu pun acel ceva pe hârtie. Să-l înțeleg cu adevărat – vreau să spun cu deplină exactitate. Acum te rog să scrii cu litere mari, cu litere uriașe: trebuie neapărat să-l creez din nou sub formă de poveste.” Dar, chiar dacă va face asta, în cele din urmă va înțelege că povestea pe care el o așterne cu infinită grijă pe hârtie nu va reuși niciodată să-i readucă băiatul la viață, ci îl va ajuta pe el însuși să trăiască, să ducă o existență în care să-l poată păstra pe fiul său aproape. Dacă nu în carne și oase, măcar prin intermediul cuvintelor menite a-i duce mai departe povestea. Devine evident, în acest punct, că centaurul este un dublu al imaginii scriitorului, la fel ca și Bărbatul care merge și, la alt nivel, la fel ca Cel care notează tot ce se petrece în oraș. Iar cartea lui David Grossman devine, citită din această perspectivă, încercarea tuturor de a spune până la capăt povestea unui copil prematur plecat dintre cei vii și a-i păstra, astfel, vie amintirea, reprezentată, în general, de cele mai mici gesturi, de vreun surâs, de modul în care fiul se trezea sau fiica adormea, de sunetul pașilor lor. De aici exilul voluntar pe care îl aleg părinții marcați de durerea că fiul ori fiica lor nu au avut șansa de a trăi. Și tot de aici destrămarea realității și alegerea excelentă din punct de vedere estetic pe care o face Grossman de a prezenta totul prin intermediul monologurilor poetice ale acestor voci rătăcitoare pe tărâmul dintre lumea celor vii și tărâmul celor morți.

*Căderea din timp* reprezintă, însă, și un extraordinar dialog intertextual pe care autorul îl întreține cu texte celebre, de la Biblie la scriitorii israelieni ai prezentului (Amos Oz sau Hanoah Levin), trecând prin lirica lui e.e. cummings sau a lui

Rainer Maria Rilke, ale căror poeme sunt menționate în mod explicit. Pe de altă parte, fragmente semnificative ale acestei cărți sunt puse sub semnul operei (chiar dacă niciodată amintite ca atare) a lui John Donne: „Am auzit o voce/ de femeie înălțându-se din/ oraș/ că orice om e/ o insulă,/ că nu se poate/ cunoaște/ un alt om/ dinăuntru lui”, spune la un moment dat Bărbatul care merge. Și, chiar dacă, după cum suspină o voce de copil, „Este/ suflare este/ suflare în durere este/ suflare”, povestea, amintirea, rostirea celor vii vor păstra, oricât ar fi de dureros acest lucru, amintirea celor morți, salvându-i, astfel, de la risipirea în neant: „Și-atâta doar, mi se rupe inima,/ dragul meu drag,/ la gândul/ că-i cu puțință,/ că am găsit pentru asta/ cuvintele...”

## Tehnica rememorării și arta scrisului

„Totul nu e decât poveste...”  
(Carmen Martín Gaité)

„Pentru Hans Christian Andersen, fără colaborarea căruia această carte n-ar fi fost niciodată scrisă. Și în amintirea fiicei mele, pentru entuziasmul cu care încuraja această colaborare.” Sunt cuvintele pe care scriitoarea spaniolă Carmen Martín Gaité le plasează, în chip de dedicație, la începutul romanului său, *Regina-Zăpezilor*\*. În acest fel, cititorului îi este oferită o cheie de lectură, autoarea sugerând că textul trebuie raportat la celebrul basm al lui Andersen, *Crăiasa Zăpezilor*. Pe de altă parte, Gaité are în vedere nivelul propriei existențe, mai precis tragica experiență a pierderii fiicei sale. Urmarea în plan literar a acestui fapt este că, deși cucerită încă din 1975 de proiectul de a scrie un roman înrudit din punct de vedere tematic și simbolic cu universul poveștilor scriitorului danez, Carmen Martín Gaité nu s-a grăbit să-l definitiveze, amânându-l până în 1984, când, aflându-se la Chicago pentru un ciclu de conferințe, l-a reluat, pentru a-l abandona în iarna anului 1985, după moartea fiicei sale. Abia în 1992, după succesul de care s-a bucurat atât la critica literară, cât și la publicul cititor romanul *Nubosidad variable*, autoarea găsește puterea de a reveni asupra proiectului vechi, deja, de aproape două decenii – și de a-l desăvârși, *La Reina de las Nieves* apărând în 1994, însă având acțiunea plasată la sfârșitul anilor ‘70.

În afara sugestiilor din dedicație, romanul de față mai cuprinde cel puțin una, la fel de importantă pentru descifrarea sen-

---

\* Carmen Martín Gaité, *Regina-Zăpezilor*. Traducere de Mona Țepeneag, București, Editura Art, 2012.

surilor textului. Și anume, în epigraf: „Smulge-te din infern și în cădere te vei opri pe acoperișul cerului.” Preluate din romanul *Pădurea din noapte*, scris de Djuna Barnes, cuvintele acestea nu reprezintă încercarea scriitoarei spaniole de a configura un soi de geometrie a simbolurilor, ci, după propria sa mărturisire, semnul că, în cazul lui Leonardo, protagonistul din *Regina-Zăpezilor*, avem de-a face cu o adevărată eliberare din infern, cu descoperirea curajului de a se smulge din tenebrele propriului trecut și de a-și întrevedea, iar apoi de a-și construi viitorul. În consecință, temele pe care le urmărește Carmen Martín Gaité în cartea aceasta sunt copilăria și nevoia vitală a omului de a nu se înstrăina de amintirea celor mai frumoși și senini ani ai vieții, precum și necesitatea imperioasă a ființei umane de a se integra și de a-și găsi locul în lumea exterioară. De aici vine, desigur, relativizarea graniței dintre realitate și ficțiune. Acceptarea universului real, adesea extrem de dur, înseamnă inițierea la care omul ajunge la capătul unei căutări înfrigurate a reperelor adevărate, dar și a adevărului profund al trecutului personal. Așa cum se întâmplă și în cazul creațiilor altor scriitori spanioli contemporani, de la Ana María Matute sau Rafael Chirbes la Almudena Grandes, romanul lui Carmen Martín Gaité aduce în prim plan dificultatea / incapacitatea comunicării chiar și (mai ales) în familie, singurătatea și căutarea identității. Totul este expus prin intermediul complicatei povești a vieții personajelor centrale, Leonardo Villalba și Casilda Iriarte și în cadrul reprezentat de lumea citadină madrilenă mereu extrem de agitată sau dimpotrivă, de calmul univers galician, spații ce devin, pentru *Regina-Zăpezilor*, adevărate „peisaje sufletești”, ca să repetăm sintagma lui Miguel de Unamuno.

Eliberat din închisoare, unde ispășise o condamnare pentru trafic de droguri, Leonardo află că ambii părinți i-au pierit într-un accident și, după o perioadă de derută, decide să pornească singur în căutarea propriului trecut și să clarifice pe cont propriu numeroasele enigme pe care le dorea dezlegate încă din copilărie. Drumul din Madridul care, după perioada de carceră, i se pare nu doar o lume a tentațiilor ce amenință să-l tragă din nou

în infernul viciului, ci și un univers artificial și în care, de atâta gălăgie riscă să nu-și mai poată urmări gândurile, spre Galicia, la reședința de la Vila Albă, locul unde-și petrecuse cei mai frumoși ani ai copilăriei, reprezintă, fără îndoială, începutul inițierii sale – dificile și dureroase – dar pe care, ca probă supremă a maturizării, Leo nu o va abandona. Doar la final, chiar în ultimele pagini ale cărții, se dezleagă toate misterele (căci Casilda e însăși mama lui Leo) și se luminează, retrospectiv, multe din întâmplările relatate de personaje. *Regina-Zăpezilor* rivalizează cu deplin succes din acest punct de vedere cu un excelent roman de suspans, în care orice scăpare din vedere a oricărui amănunt, fie el și aparent lipsit de importanță, duce la confuzie. Tânărul Villalba își recuperează, finalmente, trecutul și-și redobândește identitatea pe care o credea pierdută pentru totdeauna, regăsind, deopotrivă, capacitatea de a se emoționa, de a se bucura sau de a suferi, pe care, de asemenea, se temea că nu le mai are de la moartea bunicii sale, Doña Inés Guitián.

Reconstruirea istoriei personale a lui Leonardo este în permanență comparată sau, dacă nu, pusă subtextual în legătură, cu soarta lui Kay, protagonistul basmului lui Andersen, cel răpit de neîndurătoarea Crăiasă a Zăpezilor și dus în împărăția ei, unde, pentru că îmbrățișarea rece a acesteia îi transformase inima într-un sloi de gheață, băiatul nu-și amintește nimic din trecut până în momentul în care devotata și curajoasa Gerda, prietena sa, îi redeșteaptă, prin căldura afecțiunii sale, sentimentele uitate și-l ajută să redevină uman. În felul acesta, schema basmului se transformă în structură esențială a romanului lui Martín Gaité, pe baza căreia protagoniștii își vor țese propriile destine și-și vor depăna propriile istorisiri. De altfel, tendința aceasta nu e nouă în scrisul autoarei, câtă vreme *Scufița Roșie în Manhattan*, povestirea publicată de aceasta în 1990, avea, în mare, același sens. Basmele celebre prezente în subtextul creației lui Carmen Martín Gaité structurează, la nivel simbolic, un nou univers, subversiv prin excelență, prin intermediul căruia protagoniștii încearcă să-și transforme în realitate dorințele arzătoare și să rezolve spinoasa problemă a incapacității comunicării reale. Dar,

dacă basmele se caracterizează prin indeterminarea spațio-temporală, plasând totul pe tărâmul fabulos al lui „a fost odată”, *Regina-Zăpezilor* este un roman extrem de precis în ceea ce privește localizarea și descrierea spațiilor unde se desfășoară acțiunile în care sunt implicate personajele. Permanenta legătură, nelipsită, însă, de puncte de tensiune, între schema basmului și sensul profund al literaturii, ca și aceea dintre literatură și existență dau operei lui Carmen Martín Gaité un aer inconfundabil, iar faptul acesta e cu atât mai important în *Regina-Zăpezilor*, câtă vreme personajele se transformă, treptat, în „autori” ai istorisirii și, implicit, în voci narative privilegiate ale textului. Mai mult decât atât, aluziile livrești sunt numeroase în acest roman, dacă e să amintim aici doar câteva exemple: *Străinul* lui Albert Camus, *Femeia mării*, de Henrik Ibsen, *Visul unei nopți de vară*, de Shakespeare, *Poetica spațiului*, de Gaston Bachelard sau *Sacru și Profanul*, de Mircea Eliade. Personajele vor fi situate și perfect caracterizate, așadar, nu doar din punct de vedere spațio-temporal, ci mai cu seamă cultural. În plus, autoarea jonglează perfect cu efectul de surpriză pe care îl au asupra cititorului acele figuri secundare pe care ea însăși le numește „personaje-accesorii” (cum e, de exemplu, Rosa Figueroa), dar care au darul de a stabili modalitatea sau gradul de raportare al protagoniștilor la anumite locuri sau epoci. În acest context, casa din Galicia, reședința de la Vila Albă devine veritabil corespondent al imaginii materne și semnul definitoriu al sentimentului de apartenență pe care Leonardo va ajunge să-l aibă în final, când discuția cu Casilda, mama sa pierdută și acum regăsită determină topirea gheții din ochii și din inima sa.

Visele, amintirile disparate din anii copilăriei și puținele dovezi (semnificativ, toate sunt scripturale!) pe care le găsește Leo în demersul său demonstrează că, pentru un astfel de personaj, confruntat cu astfel de probleme și plasat în mijlocul universului magic galician, aproape de țărmul mării și încă și mai aproape de sensurile profunde ale basmelor, doar literatura este calea regăsirii de sine. Căci inițiala punere alături, adesea prin intermediul viselor, a amintirilor celei mai îndepărtate copilării,

are darul de a-l face pe Leo să fie convins de existența a două lumi imposibil de pus în acord realitatea și ficțiunea. Abia când va înțelege că șansa salvării este unificarea acestora, prin intermediul sentimentelor și al vocației literare, personajul va deveni convins că doar de el depinde să trăiască în adevăratul sens al cuvântului și să-și asume trecutul, cu tot ce e dureros în el, pentru a avea, în acest fel, acces la propriul viitor.

Actul rememorării și, implicit, acela al scrisului, nu mai rămân exterioare ființei umane ci se transformă în chiar partea esențială a existenței acesteia, facilitând accesul lui Leo și al Casildei la universul realității. Iar Casilda Iriarte, cu a sa triplă identitate Casilda-Silveria-Sila, dincolo de dimensiunile de protagonistă desenată din tușe aparent fugare (la fel cum procedea ză Gaita și cu personajele din *El cuarto de atrás*), voce narativă și figură scripturală privilegiată din *Regina-Zăpezilor*, se dovedește a fi și o întrupare a imaginii eternei mame aflate în căutarea fiului rătăcitor – și, deloc întâmplător, cea care va contribui în mod definitiv la redescoperirea de sine a lui Leo. Îmbrățișarea din final a celor doi și restabilirea legăturii dintre mamă și fiu se suprapune, astfel, în mod fericit și profund simbolic peste sensurile regăsirii și salvării lui Kay de către răbdătoarea și statornică Gerda din basmul lui Andersen. Și demonstrează că, privind-o în ochi pe mama sa, Leonardo se recunoaște, încetul cu încetul: „era ca și cum s-ar fi privit în oglindă”, spune Carmen Martín Gaita. Însă regăsirea deplină de sine se produce doar după ce lacrimile încep să-i curgă lângă Casilda, topind întreaga gheață adunată în atâția ani de singurătate: „Și observă că, în prima lacrimă, strălucea un fel de ac de sticlă care, căzând, se infipse în palma mâinii ei stângi. Îl apucă cu degetele de la cealaltă mână și-l privi în lumină. Era așchia de gheață.”

\*

„Să mori precum ciocârliile-nsetate/ învăluite în miraj.  
Ori ca pitpalacul,/ după ce-a trecut marea  
pe cele dintâi ramuri...” (Giuseppe Ungaretti, *Agonie*)

„În perioada aceea i-a făcut el faimosul portret îmbrăcată în roșu, cu colierul de perle în două șiraguri și cu mănuși până la cot. Rochia, cu guler rotund și fără mâneci, a fost concepută special de el. N-am fost dezamăgit în marea mea curiozitate de a vedea cum va rezolva fondul tabloului: pur și simplu l-a eludat, nu există fond; o singură pată cenușie-albăstruie, foarte închisă, în contrast cu roșul rochiei, mai estompat în părți. Când l-a văzut, Cesar Varelli a spus: «Un tip care-î în stare să obțină aceste nuanțe de gri e un mare pictor. »”

Fragmentul acesta, descriind portretul pe care un pictor l-a făcut Anei, protagonista absentă a romanului lui Miguel Delibes, *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu*<sup>\*</sup>, explică titlul cărții și, deopotrivă, oferă o cheie de lectură pentru descifrarea semnificațiilor unui text tulburător și emoționat, dureros de limpede în sinceritatea sa mascată de strategiile narative utilizate de autor, și care te lasă oarecum descumpănit, ca cititor, în fața unei cărți care face abstracție de orice experimentalism (atât de frecvent în proza contemporană), dar care rezistă, cu toate acestea sau, mai precis, tocmai datorită acestei atitudini estetice, afirmând adevărurile majore ale existenței și reușind să vorbească despre dragoste și moarte – dar și despre ce înseamnă să fii singur în mijlocul unei lumi care, deși pare neschimbată, și-a pierdut coerența și sensul după dispariția persoanei iubite.

Dincolo de subiectul în sine al romanului, trebuie menționată, în cazul acestui text, legătura foarte strânsă pe care *Señora*

---

\* Miguel Delibes, *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu*. Traducere de Tudora Sandru Mehedinți, București, RAO Publishing Company, 2006.



*de rojo sobre fondo gris* o are cu însăși biografia autorului. Căci Miguel Delibes (1920 – 2010) a intenționat ca, prin scrierea acestei cărți, să-și regăsească ritmul existenței, atât de afectate după moartea timpurie a soției sale, Ángeles Castro, cea care i-a fost alături din anul 1946 și până în 1974. Dispariția acesteia în plină maturitate, din cauza unei boli nemiloase, l-a determinat pe scriitor să abandoneze pentru o vreme domeniul literaturii, în ciuda notorietății de care se bucura în Spania (și nu numai) și în pofida recunoașterii sale internaționale. După ani de zile, în 1991, Delibes va găsi puterea de a pune într-o carte multe dintre sentimentele care l-au marcat și de a relua, astfel, multe dintre planurile la care știa că soția sa ar fi ținut. Așa ia naștere *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu* (titlul cărții fiind identic cu cel al portretului pe care Eduardo García Benito i-l făcuse lui Ángeles Castro), un text dificil de încadrat între granițele stricte ale speciilor literare ale zilelor noastre, fiind, în egală măsură, un roman bazat pe tehnica retrospectivă, mizând mult (dacă nu cumva chiar aproape totul!) pe un personaj absent, dar și un omagiu postum, un emoționant elogiu adus feminității, iubirii și dorinței de viață, o lucidă confesiune făcută, cel puțin ca pretext, în fața uneia dintre fiice de către un pictor rămas singur după moartea soției. Căci acesta e procedeul de care se folosește Delibes pentru a-și spune povestea: o narațiune la persoana întâi despre Ana, marea iubire a lui Nicolás, artist plastic. Cititorii (mai ales cei spanioli) au înțeles încă de la bun început sensul acestei scrieri, intuind, deopotrivă, rolul tămăduitor al literaturii, singura cale de salvare și unica soluție de a face față singurătății și durerii.

Ca și în realitatea existenței lui Delibes, Ana din *Doamnă în roșu...* moare înainte de a împlini cincizeci de ani, dar nu înainte de a le spune, în felul ei și fără prea multe cuvinte, celor din jur cât de mult îi iubește. Cu câteva luni înaintea morții, Ana se ocupă de îngrijirea fetiței uneia dintre fiicele sale aflate în închisoare din motive politice (epoca e cea a regimului autoritar al lui Franco!), de organizarea nunții altei fiice, de redecorarea atelierului soțului său, pentru ca acesta să poată picta liniștit. Numai că, după cum acesta îi va mărturisi singura dată când

plânge în fața ei, de când au început problemele de sănătate ale Anei, după descoperirea unei tumori cerebrale, „îngerii nu se mai pogoară” în studioul atât de frumos aranjat, iar el nu mai poate pune penelul pe pânză. Însă ea îl va încuraja, chiar și în acele momente: „Tu ești cel care pictezi. Să-ți intre bine în cap!”, încercând să-l convingă că arta sa nu are nimic de-a face cu suferința celor din jur, nici măcar cu cea a unicei iubiri a vieții sale. Într-un interviu din decembrie 2007, realizat de Juan Cruz și publicat în cotidianul *El País*, Miguel Delibes mărturisea că, după moartea lui Ángeles Castro, a realizat ceea ce până atunci doar presimțise: și anume că fiecare artist are un punct de sprijin care îl ajută să-și desăvârșească opera, iar în cazul lui acesta fusese soția sa.

În afara detaliului / detaliilor biografice, *Doamnă în roșu...* rezistă, însă, ca text pe deplin autonom și convinge din toate punctele de vedere. Căci autorul nu cade în sentimentalism desuet, ci are grijă ca, spunând o poveste care a fost (și) a lui, dar care ar putea să fie foarte bine și a multor alora, să recontextualizeze totul, să dea un sens superior, estetic faptelor relatate. Cartea devine, deci, extraordinar joc al unor extrem de bine plasate oglinzi paralele, în care Delibes se privește pe sine, obligându-și cititorii să se privească, în permanență, unii pe ceilalți – dar și să reflecteze la istoria recentă. Boala Anei din roman e pusă, simbolic, în legătură cu boala lui Franco și cu spitalizările lui, fapt ce o determină să concluzioneze că „În fond, omul ăsta nu e etern!” și să sperie în eliberarea fiicei sale, încarcerată în urma unor acuzații privind implicarea în „activități subversive”. Lucru care se va și întâmpla: după moartea lui Franco, petrecută în 1975, deținuții politici vor fi eliberați din închisori, și, chiar dacă Ana nu mai e acolo ca să se bucure de moment, cu siguranță îl (pre)simte în felul său.

Romanul începe *in medias res*, situația esențială de pe întreg cuprinsul cărții fiind aceea a unui narator care relatează, în fața unui ascultător (fiica sa recent revenită acasă) întâmplările ultimelor luni, cu accent pe boala și moartea Anei, a cărei suferință fusese ascunsă o vreme, pentru a nu-i îngrijora pe cei dragi.

Numai că, paradoxal, Ana e aproape mai prezentă acum, inclusiv în atelierul de pictură: totul fusese organizat de ea, întreaga casă și mai ales acel studio menit a-l ajuta pe soțul ei să găsească întotdeauna drumul spre arta capabilă să-l împlinească. Lumina care inundă atelierul prin lucarnă i-o amintește pe femeia iubită pictorului incapabil să se mai apropie de șevalet, și, deopotrivă, sugerează cititorului forța vieții, a creației care, la un moment dat, vor învinge, așa cum lumina zilei învinge întotdeauna întunericul nopții.

Portretul Anei e compus din fragmente, din amintiri aparent disparate, dar extrem de coerente în ordinea afectivă, iar nicidecum în cea cronologică, ignorată în mod voit de Delibes, tocmai pentru a oferi acestui text curgerea reală a vieții și a amintirii. Ana apare ca iubită, ca soție, ca mamă, ca prietenă, fiind mereu în centrul unui univers pe care doar ea îl poate ilumina și căruia ea singură îi poate da sens. Nu numai soțul și copiii depind de ea și de acțiunile sale, ci și numeroși scriitori, pictori, bătrâni neajutorați pe care ea decide să-i sprijine, într-un fel sau altul. Mereu cu curaj, întotdeauna cu delicatețe și cu grație – și cu o înțelegere aparte a frumosului, înțelegere ce nu-i fusese dată nici de studii înalte (la care renunțase din proprie voință, plictisită de rutina academică), nici de apropierea de cercuri sus-puse (pe care le evita instinctiv!), ci de o profundă capacitate de empatie, de puterea ei de a-i înțelege pe cei din jur, de a se pune mereu, fie și numai pentru o singură clipă, în locul interlocutorului. De aceea lumea o iubește, iar la înmormântare, spre surprinderea lui Nicolás, oamenii plâng în hohote, chiar dacă pentru el aceia sunt doar niște necunoscuți, care o întâlniseră, poate, pe Ana doar o dată sau de două ori. Și tot de aceea reușește ea să se descurce în țări îndepărtate fără să vorbească limbi străine, să însuflețească o petrecere chiar și în mediile universitare americane, sau pur și simplu să se facă pe dată plăcută într-un autobuz aglomerat, încât un necunoscut să-i plătească biletul atunci când își uita portofelul acasă... Toate acestea recompun un portret caleidoscopic și, desigur, profund subiectiv: naratorul nu vizează (și nici nu visează!) obiectivitatea. Pe Ana o preamăreș-

te, iar pe sine se critică pentru neîndemânare, pentru incapacitatea de a comunica, pentru permanentele ezitări și neîncrederea în forța de expresie a picturii sale. Dar ceea ce admiră el însuși cel mai mult la Ana e puterea ei de a se bucura, de a trăi momentele fericite, de a descoperi în existența cotidiană ceva ce merită măcar un zâmbet, întrebându-se în fiecare dimineață: „Azi de ce trebuie să mă bucur?” Deloc întâmplător, în momentul în care Nicolás e primit în Academia de Belle Arte, în discursul de răspuns, colegul său Evelio Estefanía dedică și Anei câteva cuvinte, definind-o perfect: „O ființă care prin simpla-i prezență alină zbuciumul existenței.”

Spre deosebire de *Cinci ore cu Mario*, romanul lui Delibes din 1966 (unde protagonista, aflată într-o situație oarecum asemănătoare cu Nicolás, se folosește de priveghiul la căpătâiul soțului pentru a-i face acestuia toate reproșurile pe care nu le rostise niciodată cu glas tare în timpul căsniciei), *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu* (cartea care, inevitabil, a fost comparată, cel puțin din punct de vedere tematic, cu creația precedentă) e o caldă confesiune și unica declarație de dragoste pentru o mare iubire, tonul lui Nicolás și întreaga atmosferă însuflețită chiar și după moarte de Ana transformând totul într-un discurs îndrăgostit pentru totdeauna, mărturie a durerii și suferinței, dar și semn definitiv al convingerii că viața merită trăită: nu doar pentru cei vii, ci și pentru cei care nu mai sunt, dar care ne veghează. Căci, dacă, așa cum scrie Delibes, „femeile ca Ana n-au dreptul să îmbătrânească”, și dacă „moartea este inevitabilă, nu este oare mai bine așa?”

## Biblioteci, arhive, cărți & note de subsol

Vorbind despre fascinația exercitată de-a lungul veacurilor de povestirile din *O mie și una de nopți*, Jorge Luis Borges, mare admirator al acestora, spunea că magia lor derivă chiar din titlu, pentru că, „dacă a vorbi despre o mie de nopți ar implica ideea de infinit și, parțial, chiar pe aceea de eternitate, faptul că ele sunt o mie una înseamnă a avea curajul de a adăuga o unitate infinitului și a defini în alți termeni chiar eternitatea.” Cunoscând această opinie și admirându-l pe marele scriitor argentinian, cu care împărtășește aceeași constantă pasiune pentru cele *O mie și una de nopți*, Andrei Codrescu propune, în cartea sa *Whatever Gets You Through the Night*<sup>\*</sup>, un text la care cititorii obișnuiți cu maniera sa de a configura discursul narativ și cu strategiile sale predilecte aproape că se puteau aștepta. Nu neapărat o nouă versiune a celebrelor întâmplări prin care trec un rege crud și neîndurător sau o tânără convinsă că-l poate îmblânzi prin puterea cuvântului (deși textul are și această dimensiune), nici o rescriere previzibilă a unor momente semnificative ale unor povestiri din *O mie și una de nopți*, ci, în primul rând, o celebrare a unui anumit fel de nesfârșire – iar aceasta este a povestirii însăși.

„E în natura celor *O mie și una de nopți*”, spune Codrescu, „să invite ascultătorul sau cititorul să participe, să se implice în text, să adauge, să-și imagineze mai mult.” Exact de aici pornește autorul, convins că această libertate a imaginației, deopotrivă cu dorința (și capacitatea!) celui aflat în fața unui text literar de a nu rămâne indiferent și de a-și închipui nenumărate alte versiuni ale aceluiași adevăr ficțional sunt esențiale pentru exis-

---

<sup>\*</sup> Andrei Codrescu, *Whatever Gets You Through the Night: A Story of Sheherazade and the Arabian Entertainments*, Princeton University Press, 2011.

tența umană. Prin urmare, așa cum procedase Borges, înaintea sa, Andrei Codrescu încearcă să demonstreze că granițele perfect definite și strict trasate sunt inutile, mai cu seamă în domeniul literaturii. Pentru aceasta, autorul se folosește de o adevărată alchimie lingvistică și de abilitățile sale de povestitor, exersate în creații anterioare, de la *Wakefield* sau *Casanova în Boemia* și până la *Ghidul dada pentru postumani* sau *Lecția de poezie*. În acest fel, întrebările implicite „cine a fost mai întâi, povestitorul sau conștiința estetică a actului de a povesti și ce rol joacă, în această ecuație sentimentul istoriei, teama de risipirea în timp ori presimțirea morții?” devin doar un pretext – încă un pretext – pentru ca demersul din cartea lui Andrei Codrescu să capete o consistență superioară. Autorul nu încearcă să ofere răspunsuri, ci să-și provoace cititorul să mediteze asupra tuturor întrebărilor esențiale ale existenței – ba chiar, dacă (se) poate, să determine noi și noi întrebări. Adică, după cum el însuși sugerează la tot pasul în *Whatever Gets You Through the Night*, nimic altceva decât au făcut de-a lungul vremii povestirile din *O mie și una de nopți*.

Cunoscute publicului cititor în multe variante (pentru copii, pentru adolescenți sau pentru specialiștii în problemele Orientului etc. etc.), cele *O mie și una de nopți* reprezintă, în spațiul anglofon, cele mai populare texte, după Biblie și opera lui Shakespeare, cu toate că, paradoxal poate, în lumea arabă receptarea de care povestirile acestea au avut parte nu a fost întotdeauna favorabilă, în anumite perioade ele fiind considerate exemple ale unui limbaj licențios sau chiar „modele” pentru o moralitate îndoielnică. În Occident, însă, faima lor a fost – și este – imensă, important rămânând și amănuntul că cititorul obișnuit nu reține neapărat exemplele de curaj, credință sau trădare, măiestrie literară sau vervă a dialogului, ci în primul rând o serie de personaje și de întâmplări: abilul Ali Baba învingându-i, prin istețime, pe cei patruzeci de hoți, Aladin și lampa sa fermecată, temerarul Sindbad Marinarul și, desigur, în primul rând frumoasa și inteligenta Șeherezada, cea care spune o poveste după alta pentru a-și salva viața, pentru a îndepărta

amenințările care-i stau mereu în față, pentru a-și mântui regatul și pentru a-l convinge, în cele din urmă, pe însuși regele Șahriar că o mie și una de nopți de povești, deși doar vorbe, contează mult mai mult decât ar fi fost el dispus să creadă. Borges consideră această schemă narativă modelul prin excelență pentru arta povestirii (și a povestitorului), subliniind că oricine realizează, la sfârșitul lecturii, că doar prin integrarea în lumea textului cărții, cititorul poate, fie și temporar, să suspende nu numai incredulitatea, ci chiar să întrerupă continuitatea realității exterioare și să-și depășească, cel puțin pentru un timp (timpul dedicat lecturii...), soarta și condiția muritoare. Pentru că *O mie și una de nopți* întrupează cartea privită ca univers, lucru pe care Andrei Codrescu l-a învățat de la Borges.

Aici, la fel ca și în celebra culegere arabă, autorul determină o povestire să ia naștere din alta, în primul rând cu scopul – nu o dată, declarat – de a ține moartea la (cât mai mare!...) distanță. De aceea, coincidențele se multiplică, paradoxurile apar la tot pasul, iar viața cea mai obișnuită pare a fi guvernată de legi supranaturale, uneori minunate, iar altele înspăimântătoare, de natură a supune ființa umană amenințării permanente a hazardului și deciziilor arbitrare. Andrei Codrescu știe că, înaintea sa, modelul narativ – sau simbolic – din cele *O mie și una de nopți* a fost reluat, nuanțat, pastișat sau analizat din varii perspective nu numai de Jorge Luis Borges, ci și de scriitori precum Naghib Mahfuz, Italo Calvino, John Barth sau Salman Rushdie, plus Umberto Eco pe care Codrescu îl privește ironic și-l critică pentru „vina” de a nu-și fi recunoscut, asemenea celorlalți, sursa de plecare și motivul inspirației. După cum se vede, în *Whatever Gets You Through the Night*, scriitorul american de origine română se află într-o companie selectă, dar asta nu-l timorează, ci dimpotrivă, îi dă un imbold pentru a-și demonstra abilitățile de povestitor înăscut și pentru a-și conduce cititorul prin hățișul unor extinse note de subsol pe care le construiește cu aceeași grijă pe care o acordă narațiunii. Deloc întâmplător, „rescrierea” celor *O mie și una de nopți* este dublată, pentru Andrei Codrescu, de cele o sută una note de subsol, din

nou deloc întâmplător fiind faptul că prima este identică cu ultima și vorbește tocmai despre greșeala cea mai frecventă comisă atunci când se vorbește despre culegerea de povestiri arabe. Căci ele nu sunt, după părerea autorului, „texte în ramă”, așa cum se spune în mai toate manualele, câtă vreme aceste o mie și una de nopți nu au – și nici nu au nevoie – de o ramă, apărând una după cealaltă printr-o generare specifică, de aici și fascinația exercitată de ele: „Rama dizolvă”, scrie Codrescu, „este doar un pre-text, [...], însă *Nopțile* arabe nu sunt puse în nici o ramă – ele sunt generative, întruchipând, practic, în acest fel și numai în acest fel, însuși viața.”

Pornind tot de la un „pre-text”, fie el narativ sau simbolic, Andrei Codrescu este preocupat nu doar de reconfigurarea unei scene cât mai potrivite pe care să poată evolua personaje cunoscute cititorilor din lecturi anterioare, ci mai cu seamă de evaluarea până la ultimele consecințe a mecanismelor povestirii și a importanței acestora pentru orice societate, din orice epocă. Iar dacă de la Voltaire la Stevenson sau Meredith s-a practicat exercițiul rescrierii (ori repovestirii) ca atare, Codrescu propune aici cititorului altceva: un exercițiu fundamental de imaginație, dublat, pentru el însuși, ca autor, de exercițiul livresc-postmodern al structurării unor documentate note de subsol care, fără să fie pedante sau exagerat academice, oferă informații utile cu privire la istoria traducerii celor *O mie și una de nopți* în engleză sau în franceză, precum și la aceea a receptării lor în Occident sau în Orient. Aflăm, astfel, dacă nu știam, cum Antoine Galland a tradus în franceză culegerea aceasta de povestiri, la începutul secolului al XVIII-lea, cum Edward Lane a publicat, trei decenii mai târziu, versiunea engleză a textelor, dar și cum faima celor *O mie și una de nopți* a rămas legată pentru totdeauna de numele lui Richard Burton, cel care publică, între 1885 și 1888, o ediție completată cu note și comentarii, devenite, în spațiul anglofon, cel puțin la fel de celebre ca textul povestirilor ca atare, acesta fiind, desigur, și modelul lui Codrescu, cel puțin la nivelul notelor pe care el însuși le elaborează pentru această carte.



Totul e spus cu o vervă și cu o plăcere a relatării și comunicării cu cititorul care reușește să cucerească, în doar câteva pagini, până și pe cei mai neîncrezători sau sceptici critici. Astfel încât, într-un mod oarecum asemănător cu strategiile din *Ghidul dada pentru postumani* sau *Lecția de poezie*, Andrei Codrescu se situează mereu la granița dintre ficțiune și realitate (livrescă, desigur!), miza lui esențială rămânând, oricum am lua-o, aceea de a spune o poveste. Dar, de astă dată, o poveste adesea picanță, nu o dată cu accente malițioase sau extrem de acide, atitudini potrivite, toate, genului de text practicat de autor și mai cu seamă unuia dintre pretextele de la care se pornește: teama profundă – existentă în Orient și nu numai – față de puterea de seducție (sexuală sau narativă!) a femeilor. Care, pentru a fi controlate, au fost nu o dată supuse unor interdicții de cele mai diverse fakturi, Șeherezada având, însă, curajul de a se ridica deasupra tuturor acestora și de a afirma puterea vieții, a senzualității – și, desigur, a poveștii. Nu numai de a întemeia o lume, ci chiar, în unele momente, de a o salva pe cea deja existentă de risipirea în violență. Sunt, astfel, personaje privilegiate ale cărții de față regele Șahriar, fratele său, Șahzaman, sora mai mică a Șeherezadei, Dinarzad, tatăl lor, Marele Vizir și, sigur, Șeherezada însăși, a cărei acțiune curajoasă de salvare a fecioarelor regatului, amenințate cu o teribilă moarte, ne duce cu gândul la faptele relatate în Biblie, în *Cartea Esterei*, numai că Șeherezada lui Codrescu este mult mai abilă și mai rafinată în acțiunea sa de îmblânzire a unui rege convins nici mai mult, nici mai puțin că „înțelepciunea e deprimantă, nimic altceva decât o formă de inacțiune...”

Devenit, însă, captivul fascinației exercitate de soția lui și de poveștile pe care i le spune (și care sunt întrerupte întotdeauna înainte de ivirea zorilor!), Șahriar nu-și va mai dori altceva decât să rămână sclavul ei – dependența sa de povești nefiind decât dorința umană dintotdeauna de a institui, deasupra lumii obișnuite și mai presus de aceasta, legile unei realități mai frumoase, mai strălucitoare, chiar dacă e doar una temporară și ține de lumea ficțiunii ori de legile imaginației. Dovadă că, într-

adevăr, uneori o mie și una de nopți de povești pot face mai mult decât o mie și una de nopți de dragoste.

\*

„*Poetry is a collaboration between the demon who possesses the poet and the intelligence that studies it.*” (Andrei Codrescu)

În *Bibliodeath* (2012), Andrei Codrescu își desăvârșește ineditul triptic dedicat, dincolo de orice altceva, scrisului. Iar dacă *Lecția de poezie* (2010) evidențiază importanța liricii chiar și în (mai ales în!) epoca noastră, iar aventurile Șeherezadei din *Whatever Gets You Through the Night* dezvăluiau mecanismele fascinante ale istorisirii și nevoia dintotdeauna a omului de a-și căuta un refugiu împotriva nemiloasei acțiuni a timpului în povestiri menite a suspenda (amâna / înșela) moartea, *Bibliodeath* (având pe copertă o reproducere după *Apocalipsa* lui Albrecht Dürer, datând din 1498) aduce în prim plan relația dintre scriitor și cartea pe care o scrie – sau în care se (în)scrie. În egală măsură, Codrescu analizează pe larg mult clamatul sfârșit al erei tiparului și, implicit, temuta (sau dorita de către unii!) dispariție a cărții în format clasic, tipărit (de aici și titlul: „Biblio-death”), în contextul afirmării tot mai accentuate a edițiilor digitale ale operelor fundamentale ale umanității sau ale textelor literaturii contemporane. Pornind de aici, autorul redefinește, indirect, locul cărții de hârtie în contextul mai larg al istoriei literare și a ideilor.

Referindu-se la *Lecția de poezie*<sup>\*</sup>, Codrescu însuși a afirmat că e convins a fi creat „o nouă formă (formulă) literară”, lucrând la această carte exact după orele de curs pe care le ținea săptămânal, cursul având, desigur, exact această denumire: „Introducere în poezie”. Deci, încercând, după propria mărturisire, să-și învețe studenții „să gândească poetic și chiar să trăiască în

---

\* Andrei Codrescu, *The Poetry Lesson*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 2010.

acord cu esența poeziei”, Andrei Codrescu a realizat un reportaj cu adevărat trăit (de el însuși și de studenții săi), cartea de față devenind, astfel, pe de o parte un soi de autobiografie (pe alocuri, inventată!), iar pe de alta o meditație profundă asupra poeziei, a locului și rolului ei într-o lume cum este cea în care trăim, dominată, adesea, nu atât de plăcerea lecturii, ci mai mult de numeroasele invenții tehnice (care, în paranteză fie spus, îl pun în încurcătură nu o dată pe profesorul de poezie mai obișnuit cu cărțile decât cu modul de funcționare al vreunui iPod unde se află înregistrată vocea lui Ezra Pound sau a altor poeți recitând din propria creație – material didactic fără de care nu s-ar putea concepe un curs de „Introducere în poezie” într-un nou mileniu – mai ales în Statele Unite...) Așa că orele respective, trei pe săptămână, se transformă într-o veritabilă lecție. Nu numai pentru studenți. Se întâmplă astfel și pentru că e vorba despre un context mai special, de altfel, chiar punctul de plecare al cărții de față: și anume, e prima oră de curs a ultimului semestru din activitatea de profesor a lui Andrei Codrescu. Profesor care se vede pe sine ca fiind „un beatnik salariat, tipic pentru o epocă fin de siècle”, având de înfruntat, de la catedră, atât inocența studenților, cât și experiența forurilor universitare de conducere.

Comparată de Mark Spitzer cu unele dintre scrierile lui Céline ori chiar ale Marchizului de Sade, dat fiind accentul pus pe conversațiile protagoniștilor, dar și senzualitatea amuzată / amuzantă ce reprezintă pretextul pentru aducerea în prim plan a aspectelor celor mai profunde ale poeziei și ale receptării sale în secolul XXI, *Lecția de poezie* se bazează, ca tehnică narativă principală, pe aceleași procedee ale povestirii – ori, pe alocuri, ale povestirii puse în ramă sau, după caz, în mai multe rame – de care autorul s-a folosit în majoritatea creațiilor sale, fie ele romane sau eseuri, de la *Casanova în Boemia* sau *Mesi@* și până la *Disparația lui Afară* ori *Ghid dada pentru postumani*. Și, pentru ca această strategie să funcționeze perfect, Codrescu își creează, mereu pus pe ghidușii și dând senzația că se amuză el însuși de ceea ce reușește să facă, toate condițiile necesare pentru o asemenea desfășurare de forțe – poetice, desigur... În pri-

mul rând, relatarea modului în care, la prima oră de curs, le oferă studenților săi câte un companion pe drumul inițierii în poezie. Și nu orice fel de companion, ci „a Ghost-Companion”! Ce înseamnă asta? Nimic altceva decât că fiecare student va „primi” un poet de care va trebui să se ocupe de-a lungul întregului semestru – adică, evident, va trebui în primul rând să-l citească, dar, desigur, date fiind oportunitățile prezentului, și să-l caute pe Google (pe el sau detalii despre opera sa!...) până când va considera că a aflat totul (plus ceva pe deasupra!) și, mai ales, că a înțeles esența mesajului poetic al numitului autor. Autor care, detaliu important în contextul unei cărți cum este *Lección de poezie*, trebuie să aibă aceeași inițială a numelui ca și studentul care îl primește drept companion. Deci, Anna Ahmatova pentru Hillary Adams, Arthur Rimbaud pentru Carlos Rios și așa mai departe... Vor urma, este deja clar, o serie de considerații asupra poeziei celor numiți – și, desigur, a multor altora, chiar și a celor „neadjucecați” de studenți (doriți, adesea, să aibă de-a face cu poeți consacrați – căci, în fond, despre aceștia și informațiile de pe Google sunt mai numeroase... În plus, cel puțin în prima oră, mulți dintre studenți sunt tentați să interpreteze orice text poetic *ad litteram*, ceea ce dă naștere, desigur, câtorva momente absolut savuroase și unor exemple excelente de umor involuntar, dovadă că există poezie, fie ea și comică, chiar și într-o lecție de poezie!). Iar de aici nu mai e decât un pas – pe care, evident, autorul îl va face încă din primele pagini – până la aducerea în discuție a problemelor esențiale ale literaturii și ale esteticii receptării, pornind tocmai de la excelentul pretext pe care evocarea numelor, a vieții și a morții câtorva poeți celebri ai literaturii universale îl oferă. *Lección de poezie* se transformă, astfel, într-un veritabil carusel care poartă cititorul pe tărâmurile nebănuite la început: de la amintiri ale lui Andrei Codrescu însuși referitoare la celebra „Beat Generation” din Statele Unite, la amintirea câtorva călătorii pe care autorul le-a făcut la Praga, la Paris ori în Transilvania, căci nu aveau cum să lipsească trimiterile la România și mai cu seamă la Transilvania dintr-o carte a lui Andrei Codrescu (de altfel,

este amintit chiar numele Reginei Maria a României, despre care unii dintre studenții săi ar vrea să afle mai multe amănunte) și nici spiritul care-l însuflețește mereu, pe jumătate ironic, pe jumătate nostalgic (și pe deasupra ludic!), nelăsându-și cititorii pradă melancoliei, dar nici captivi și încurcați în mrejele sarcasmului care, să recunoaștem, este și el de găsit uneori; din nou, chiar și într-o lecție de poezie...

Astfel, *The Poetry Lesson* amestecă într-un mod remarcabil prezentul (marcat de războaiele din Irak sau Afganistan) cu trecutul dominat de amintirile lui Andrei Codrescu (despre interviul pe care l-a realizat el însuși cu Aimé Césaire, despre maturizarea / consacrarea sa ca poet în spațiul cultural american al anilor '60 – '70, autorul neezitând să aducă în discuție – pentru cititor, nu pentru studenții săi, adesea menajați de aspectele mai greu de perceput într-o primă oră ... – și o serie de detalii mai picante sau mai controversate din existența unor autori precum Allan Ginsberg, a cărui homosexualitate e pusă sub semnul întrebării sau William Burroughs despre ale cărui funeralii se amintește tocmai amănuntul opririi cortegiului la un McDonald's). Fără îndoială, asemenea fragmente aduc zâmbetul pe buzele cititorului, la fel ca și „Lista uneltelor poetice”, între care se află chiar și o piele de capră pe care cursanții ar trebui să-și noteze visele, ori „Lista celor zece muze ale poeziei” („mishearing, misunderstanding, mistranslating etc.”), însă dincolo de toate acestea Andrei Codrescu rostește nu puține adevăruri – și nu legate doar despre epoca pe care o trăim, ci de literatură în general și, evident, de poezie. Fără să uităm, însă, nici de atotprezența, în Statele Unite și nu numai, „politică corectă”... Astfel, cuvintele lui Ted Berrigan referitoare la inspirația poetică, numită de el, într-un interviu „a little man at the back of your head” (incluse pe lista absolut necesarelor „unelte poetice” ale cursului de „Introducere în poezie”), ar fi trebuit transformate, în epocile care au urmat, în „a little man / woman at the back of your head”, apoi în „a little person at the back of your head”, și mai apoi în impersonalul perfect, „a voice at the back of your head”. Iar astfel, Andrei Codrescu a spus, în câteva

rânduri, mai mult decât ar fi putut spune pe pagini întregi nu doar despre idealul universităților și universitarilor americani de a respecta celebra „political correctness”, ci și despre reacția sau lipsa de reacție a oamenilor față de toate aceste transformări. No comment!

În fond, această *Lecție de poezie*, ca și cursul în sine al profesorului Codrescu are rolul esențial de a accentua importanța liricii – totul desfășurat în cadrul pe care el însuși, ca autor, îl creează, pornind de la mecanismele unei „scriituri generative” despre care a vorbit nu o dată, în alte creații ale sale. În plus, autorul revine la temele de care a fost preocupat de decenii întregi, căci multe din afirmațiile și considerațiile referitoare la poezie și la atitudinea ființei umane față de lumea exterioară din recentul volum pot fi citite prin prisma celor din *Dispariția lui Afară* („Poetry is an art of the Outside, where it best flourishes”), sau a aceluia din *Miracol și catastrofă* („Nu-i lucru mai grav decât să uiți cum să privești. Când se sfârșește lumea? Când nu mai vrei s-o privești.”) Pe de altă parte, după cum afirmă, aici, autorul, „nu-i deloc ușor să trăiești în viitor.” Pentru că, în trecut, (mai) exista (încă) avantajul tinereții și al încrederii în capacitatea poeziei de a schimba lumea. Însă, cum lumea a fost destul de puțin schimbată în bine de poezie, Andrei Codrescu alege, adesea, așa cum se întâmplă și în această carte, să revină nu o dată la trecut. Dar face asta cu grație și cu umor, tocmai pentru a-i învăța pe studenții săi că până și viitorul poate fi înfruntat cu mai mult curaj cu ajutorul poeziei.

Trebuie, însă, să ținem seama că preocupările lui Andrei Codrescu vizând rolul extrem de important al scrisului și sensul literaturii nu sunt noi: încă în *Miracol și catastrofă* (dialogul în cyber-space cu Robert Lazu, cea dintâi carte scrisă în românește de Codrescu, după volumul „de debut”, *Instrumentul negru*, publicat abia în 2005), autorul se exprima după cum urmează: „Scrisul este în întregime un act moral. Fără intenția de a îmbunătăți lucrurile n-aș atinge tastatura. N-aș fi atins hârtia din liberă voință nici prima dată. De atunci nu s-au prea schimbat motivele: sper că fac plăcere și că dau un îndemn la blândețe și tole-

ranță.” Toate aparițiile editoriale din ultimul deceniu ale lui Codrescu se dovedesc a fi înrudite din punct de vedere tematic, fie și parțial, configurând, dacă sunt citite integral, un excelent portret al artistului în devenire. Un artist pentru care literatura înseamnă mai mult decât o activitate de delectare, mai mult decât o trambulină spre celebritate (americană sau nu!) și, desigur, mai mult decât o disciplină universitară.

Înrudite oarecum cu formula unui jurnal literar, dar și cu structura unui discurs / demers de istorie a mentalităților ori de analiză de ansamblu a fenomenului cultural contemporan, paginile din *Bibliodeath*<sup>\*</sup>, trimițând adesea și la scrierile anterioare ale autorului, dar și la activitatea lui de comentator la National Public Radio, discută pe larg modul în care ia naștere o carte – și, deopotrivă, un scriitor. Dar și pe acela în care un scriitor poate face față (sau face față mai puțin) provocărilor tehnicii din ultimii ani, mai cu seamă proliferării arhivelor electronice, cu întregul lor arsenal de beneficii – dar și de inconveniente. Căci, după cum se exprimă Codrescu, „Execuția publică la care este supusă astăzi cartea de hârtie nu e încercarea de a-i șterge ori anihila conținutul, așa cum se întâmpla în cazul incendiierilor de proporții organizate de Inchiziție sau de naziști, ci reprezintă transferul conținutului într-un alt mediu.” Desigur, cel electronic ori virtual – de care, doar în paranteză fie spus, autorul se arăta preocupat încă din prefața la cea de-a doua ediție a eseului său *Dispariția lui Afară*, republicat în 2001.

Pornind de la pretextul pe care i-l oferă o cerere care-i este adresată de a scrie un studiu pentru un volum dedicat bibliotecilor, Codrescu se lasă complet cucerit de idee și va scrie propria sa carte, în care explorează pe larg conceptul de arhivă. Evident, mai cu seamă în sensul literar pe care cuvântul îl are. Asumându-și perspectiva celui care a fost martor la mai multe revoluții tehnice, câtă vreme uluitoarea ascensiune a cărților digitale nu e singura transformare pe care omenirea a cunoscut-

---

<sup>\*</sup> Andrei Codrescu, *Bibliodeath: My Archives (With Life in Footnotes)*, Antibookclub, 2012.

o în ultimele câteva zeci de ani (să nu uităm de victoria scrisului la mașină asupra celui de mână, urmată de ascensiunea computerelor în defavoarea mașinilor de scris), Andrei Codrescu relatează istoria propriei sale deveniri din copilăria și adolescența petrecută la Sibiu, la începutul anilor '60, apoi ca rezident la New York (unde a și rătăcit, spre imensa sa disperare, prețiosul lui caiet, cea dintâi arhivă personal-literară pe care a avut-o!), și până la perioada maturității, ca profesor la Louisiana State University și editor al revistei *Exquisite Corpse*. Punctul de maxim interes este reprezentat de arhivele pe care, ca un bun poet, le-a purtat mereu cu sine. Mereu sau, în orice caz, până când le-a pierdut... Căci, de la cel dintâi caiet de poezii, cumpărat de la o librărie din centrul Sibiului (unde, pe atunci, calitatea producțiilor lirice era judecată în funcție de „implicarea cetățenească” a autorului și mai puțin de talent) și până la sistemele sofisticate de arhivare electronică oferite de computerele personale, laptop-uri sau diversele site-uri de pe internet, Andrei Codrescu trece în revistă totul. Și, cum o astfel de poveste nu poate fi prea ușor de spus dintr-o dată și dintr-o singură suflare, autorul își oferă răgazul unor binemeritate pauze de respirație și de meditație deopotrivă, făcând numeroase (135!) note de subsol. Pe care admiratorii săi le vor citi cu aceeași curiozitate pe care o au în fața textului propriu-zis al cărții, iar necunoscătorii vor fi tentați să le omită pentru a ajunge la final. Strategia aceasta era utilizată, de altfel, și în *Whatever Gets You through the Night*, însă aici autorul îi dă o și mai mare importanță, câtă vreme unele note se întind pe pagini întregi (și nu e cazul, aici, doar al celei intitulată *Nuvelă cehoviană*), amenințând, pe alocuri, să inducă cititorului un soi de efect de confuzie – care, însă, e bine controlat de scriitor. *Bibliodeath* dă senzația că ar fi aproape două cărți, nu una singură: pe de o parte, o analiză documentată a semnificațiilor unei arhive (a oricărei arhive umane) și, pe de altă parte, povestea propriei existențe a lui Andrei Codrescu, devenit personaj al cărții sale, alături de, împreună cu și, nu o dată, sub amenințarea munților de hârtie în care se transformă rapid orice bibliotecă a sa.



Notele de subsol sunt dedicate în cea mai mare parte relatării experiențelor personale. În scrierile multor autori contemporani, aparatul notelor de subsol reprezintă, adesea, un discurs secundar menit a sugera complexitatea existenței, fiind semnul nesfârșitelor subdiviziuni și multiplicări a sensurilor epocii prezente. Numai că în *Bibliodeath* notele de subsol par a domina, în unele fragmente, discursul principal al autorului, Andrei Codrescu amuzându-se să se joace cu paradoxurile și să spună, printre rânduri, că, uneori, explicațiile infinite sunt mai importante decât faptul brut pe care încearcă (fără a-și propune să și reușească întotdeauna!) să-l surprindă ori să-l detalieze. Propriile arhive ale autorului semnifică, astfel, drumul devenirii sale și explică fascinația sa pentru cuvântul scris, căci, după propriile sale cuvinte, „I was an 18th-century scrivener tormented by rain, lust and tuberculosis, hoping to be vindicated by the future.” Sau: „I slid into the posthuman like a fly holding on to the flypaper it believes keeps it from falling...” Cititorii nerăbdători să ajungă la sfârșitul cărții pot obiecta că notele de subsol din *Bibliodeath* seamănă cu recompunerea imaginii doctelor *marginalia* din manuscrisele medievale ori par o parodică replică dată obsesiei zilelor noastre de a căuta informația exactă pe Wikipedia. Dar plăcerea lecturii acestui volum, imposibil de inclus în vreo categorie literară strictă, constă în evaluarea raportului stabilit între textul propriu-zis și notele care-l explică, îl nuanțează și-l îmbogățesc în permanență. Ce-ar rămâne din *Bibliodeath* dacă am exclude notele? (Dualitatea structurală a discursului e încă unul dintre semnele ascunse în text de autor pentru a spune ceva despre propria identitate, dar și despre etapele evoluției sale literare!) Tocmai notele sunt cele care construiesc un adevărat labirint al oglinzilor (nu întotdeauna și nu neapărat borgesiene) în care, însă, autorul nu-și abandonează niciodată cititorul, ci îi demonstrează, fără a-i ține vreodată vreo predică ori vreun curs că, oricât de abstracte ar putea părea pe alocuri ideile din textul de bază, esențială este povestea (istoria) modului în care omul a investit, de-a lungul timpului, obiectele cu un anumit sens, transformându-le, astfel, pe unele dintre ele

(cartea, mai ales!) în adevărate semne ale celei mai profunde umanități ori, alteleori, în mesageri ai emoțiilor, sentimentelor, concepțiilor care au marcat o anumită epocă.

Procedând astfel, Codrescu transformă aparenta relatare a transformării cărților clasice în arhive electronice ori ediții digitale în ceva mai mult: el subliniază că ceea ce au anulat noile tehnologii nu e legat de activitatea în sine de a scrie sau de a tipări (la urma urmei, o statistică simplă ne poate oricând arăta că acum se scrie și se tipărește mai mult ca oricând!), ci de urmele lăsate de om pe materialul dedicat scrisului – care, în trecut, te împiedicau să faci abstracție de ambianța în care un anumit text a fost scris. Căci regatul digital (al digitalizării?) e nu doar extrem de organizat, ci și de așa natură constituit, încât să nu fie legat de spațiu ori de timp, putându-se, astfel, multiplica la infinit, dar fără a fi caracterizat de ceva anume care ar putea fi lăsat spre păstrare generațiilor ce vin. *Bibliodeath* se transformă, deci, în meditație cu privire la modul în care existența umană poate fi păstrată în arhive, dar și asupra procesului care determină apariția de noi și noi arhive (fidele sau infidele, active sau supuse uitării, oficiale sau metafizic-imaginative). Totul e în funcție de acțiunea memoriei și de actul în sine al rememorării: după cum concluzionează Andrei Codrescu, aceasta e „povestea frontierei dintre real și virtual”, dar și a drumului pe care îl urmează fiecare pentru a o atinge. Atât realul, cât și virtualul au tehnicile proprii: tiparul, respectiv formatul digital. Care se întretaie, se suprapun și, nu o dată, își măsoară puterile ori se completează. Dovadă că și acum, în secolul XXI, putem să ne bucurăm din plin de cărțile tipărite – cu condiția să avem grijă ca acelea pe care le păstrăm aproape să merite cu adevărat acest lucru.

## Leagănul amintirii și sensurile literaturii

Deși mai degrabă ignorată de critica literară (de la noi sau de aiurea) înainte de a i se decerna Premiul Nobel (în anul 2009) sau, în cel mai bun caz, privită cu un soi de condescendență politicoasă și inclusă în categoria autorilor care au părăsit România înainte de 1989, Herta Müller a fost, ulterior (de-a dreptul peste noapte!), comparată cu Alexander Soljenițan, Czesław Miłosz sau Nadejda Mandelștam, mai cu seamă pentru capacitatea de a aduce în discuție problemele existenței umane într-un regim totalitar. Dar scriitoarea demonstrează, mai ales în romanul *Leagănul respirației*<sup>\*</sup>, că, prin tonalitate și structură, se situează mai repede în apropierea lui Tadeusz Borowski sau a lui Varlam Șalamov, prin umorul nu o dată caustic, sau prin obiectivitatea netă, de natură să exprime perfect sentimentul de înstrăinare nutrit de eroii săi, deși fără să-și facă vreodată personajele să ajungă la cinismul ce caracterizează proza autorilor menționați. Cu ceva din capacitatea lui Fred Wander sau a lui Norman Manea de a aduce în prim plan demnitatea umană în situații limită și de a exprima inexprimabilul actului rememorații unor întâmplări dureroase (și, tocmai de aceea, extrem de greu de rememorat), Herta Müller se individualizează în peisajul prozei contemporane axate pe tema universului concentraționar, poate mai cu seamă prin abilitatea sa de a inova în permanență la nivelul limbajului și de a face din cele mai (aparent) banale cuvinte adevărate instrumente poetice, *Leagănul respirației* fiind, ca, de altfel, și celelalte scrieri ale autoarei, infuzat cu un lirism de o intensitate rar întâlnită în literatura ultimelor decenii.

---

\* Herta Müller, *Leagănul respirației*. Traducere de Alexandru Al. Șahighian, București, Editura Humanitas Fiction, 2010.

Vorbind despre crunta realitate a lagărelor de concentrare naziste din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Theodor Adorno dădea glas profundului său scepticism în privința capacității domeniului estetic de a mai exprima, după Holocaust, ceva cu adevărat esențial despre imensa suferință umană (spunând că „nu mai e loc pentru poezie după Auschwitz”), „stilizarea” evenimentelor și îmbrăcarea lor în materie sensibilă părăndu-i o trădare a ororilor care au avut loc, prin atenuarea implicită pe care aceste demersuri artistice ar conține-o. Dar, dacă după Auschwitz literatura ar trebui pusă în paranteză, cum ar trebui privită realitatea lagărelor de muncă forțată înființate de sovietici, după 1945 – însă urmând (parcă întru totul!) modelul lagărelor de exterminare? Publicând romanul *Leagănul respirației* (văzut drept cel mai bun dintre cele pe care le-a scris până acum) cu doar câteva luni înainte de a primi Premiul Nobel pentru Literatură, Herta Müller a avut curajul de a aborda exact această problemă și aceste dureroase realități care au marcat istoria tumultuoasă a anilor care au urmat încheierii ostilităților. Fără să considere neapărat, asemenea multor autori contemporani, că lagărele reprezintă un veritabil „spațiu al golului”, pe care nici istoria, nici politica, nici prezentul (Germaniei și al Europei, în general) nu pot să-l umple complet cu sens, Herta Müller nu cade, însă, nici în greșeala de a trata această temă la modul superficial sau de a încerca să impună cine știe ce etalon al adevărului ori al dreptății absolute. Scriitoarea nu încearcă să susțină că e mai ușor să scrii despre lagărele sovietice de muncă forțată decât despre cele naziste, dar nici să sugereze simplificatoare puneri în balanță.

În loc de așa ceva, Herta Müller propune o veritabilă experiență a memorării, punând în centrul romanului său un narator pe nume Leo Auberg, originar din Sibiu, deportat în Ucraina, și care, după șase decenii, își amintește întâmplările acelor ani. Situația acestuia este cu atât mai delicată – și mai dificilă – cu cât e homosexual și are o sensibilitate artistică deosebită, iar perioada petrecută în lagăr (cinci ani) îl înstrăinează, în anumite momente, până și de el însuși, determinându-l să încerce să des-

copere neașteptate mecanisme care să-l ajute să supraviețuiască: în primul rând un soi de solidaritate mută și profundă cu lucrurile din jur, cu cele mai (aparent) neînsemnate obiecte. Dacă, de exemplu, într-una din cărțile anterioare ale Hertei Müller, *Ani-malul inimii*, efectul terorii comuniste asupra oamenilor era incapacitatea acestora de a mai crede unii în alții, în *Leagănul respirației*, lucrurile stau, oarecum, altfel: dincolo de solidaritatea umană pe care personajele încearcă (uneori cu disperare) să nu și-o piardă, fiecare dintre cei deportați își descoperă puncte de reper spiritual, ca într-un fel de rilkeeană tentativă de comunicare cu lucrurile neînsuflețite, cu o pereche de mânuși, cu o valiză, cu ceva luat de acasă și păstrat cu sfințenie. Fără să mizeze prea mult pe elemente de intrigă spectaculoasă sau pe un deznodământ care să clarifice totul și să ofere vreun răspuns unic cititorului, cartea aceasta e mai degrabă cel mai potrivit pretext pe care autoarea îl putea găsi pentru a lăsa deschise o serie de întrebări asupra cărora cititorul este chemat (provocat) să mediteze, căci sensul lor este o mai corectă evaluare a condiției umane.

Pornind, în mare măsură, de la experiența lui Oskar Pastior, cel care a trecut el însuși prin experiența lagărelor de muncă (și care, de altfel, chiar își propusese să scrie, împreună cu Herta Müller, o carte care să recompună atmosfera acelor ani, proiect zădărnicit de moartea poetului, în anul 2006), precum și de la datele realității istorice – care, e drept, au fost multă vreme destul de puțin cunoscute în România – ce atestă deportarea a zeci de mii de persoane, sași sau șvabi de origine (bărbați între 17 și 45 de ani și femei între 18 și 35 de ani), în Rusia sovietică, la muncă forțată, începând cu anul 1945, *Leagănul respirației* discută nu doar suferința umană, ci și metodele opresive deloc mascate ale unui regim totalitar. Iar dacă, de pildă, Bernhard Schlink, în romanul său, *Cititorul*, analiza, indirect, conflictul între două generații ce împart, fatalmente, același trecut (marcat de experiența celui de-al Doilea Război Mondial și de ororile lagărelor naziste) pe care, însă, îl înțeleg complet diferit, Herta Müller aduce în prim plan meditația extrem de lucidă asupra

trecutului și a tuturor rănilor sale, meditație care doare, uneori, mai mult chiar decât trecutul însuși, confirmând, astfel, o afirmație adesea citată a lui Emmanuel Levinas, conform căreia „nu atât memoria în sine contează, cât citirea și interpretarea ei.” Cartea de față îmbină, deci, în sine, calitatea de documentar – și, deopotrivă, de extraordinar efort de documentare din partea autoarei – și pe aceea de document de viață, recompunând artistic existența câtorva personaje ce devin, treptat, esențiale pentru viața lui Leo. Fără să se instituie în calitate de personaj „principal” în sensul tradițional al termenului, căci însuși *Leagănul respirației* nu mai păstrează această calitate a dimensiunilor tradiționale ale epicului, Auberg devine elementul ce adună laolaltă fragmentele amintirilor personale sau ale amintirilor celorlalți, dându-le, de asemenea, coerență. Recompusă uneori indirect, prin intermediul intervențiilor altor personaje, figura lui Leo se afirmă drept inedit spațiu al meditației pe care autoarea o pune în fața cititorilor, făcându-i să se gândească mai cu seamă la acele lucruri pe care, poate, ar părea mai comod să le ignore.

Mai mult, însă, decât simplu roman pe tema închisorilor, cartea aceasta vorbește, convingător și dureros de autentic, despre suferința umană, despre umilințe dar și despre impresionante acte de demnitate sau, uneori, de redescoperire a bucuriilor simple ale vieții (emoționantă fiind experiența serilor de dans organizate, cu toate riscurile, în închisoare), despre moarte și despre posibilitatea unei existențe după anii de lagăr, reușind să spună cu adevărat ceva esențial despre condiția umană marcată, în secolul XX, de asemenea întâmplări; înregistrându-le cu minuțiozitate tocmai pentru ca așa ceva să nu se mai poată petrece. Pentru că în universul concentraționar cuprins în *Leagănul respirației*, oamenii par a înceta, din punctul de vedere al gardienilor, să mai fie oameni, devenind simple numere, cartea fiind, în unele fragmente, o coborâre în Infern, punctată de amintirea tărâmului binecuvântat de acasă, expresie a unei nostalgii pe care o descoperim printre rânduri, mai ales atunci când este evocată Transilvania sau când e descris Sibiu, locul unde, în

ciuda tuturor faptelor abominabile care se petreceau la mare depărtare și cărora le cădeau victime și oameni de pe acele meleaguri, viața își continua, chiar dacă nu netulburată, cursul.

Romanul Hertei Müller este, însă, și un veritabil studiu realizat asupra și la nivelul resorturilor limbajului, care devine, treptat, nu doar modalitatea la care recurg personajele pentru a-și păstra umanitatea chiar și în mijlocul ororilor și trăind mereu sub amenințarea frigului, a foamei și a fricii, ci unica lor cale de salvare. Că e vorba despre o salvare spirituală este adevărat, căci pentru mulți nu va mai exista ieșire din lagăr, însă Leo Auberg înțelege, încetul cu încetul, că tocmai spiritualitatea îl ajută să reziste în fața umilințelor și a degradării fizice. De altfel, amănuntul acesta este identificabil și în cazul autoarei însăși, ea manifestând, în acest roman, o preferință clară pentru adevărate experimente lingvistice, utilizând numeroase cuvinte compuse, iar aici putem avea în vedere chiar titlul cărții, în original numită *Atemschaudel*, tradus în românește *Leagănul respirației*, o variantă mai inspirată decât unele din alte limbi, care au preferat să folosească, drept titlu, primele cuvinte ale cărții, din capitolul *Despre împachetatul lucrurilor în valiză*, „Tot ce am port asupra mea”, preluare creatoare a celebrei maxime latine „*Omnia mea mecum porto*”, (versiunea în limba engleză fiind *Everything I Own I Carry With Me*, iar cea în spaniolă, *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*). Este, de asemenea, evidentă, în roman, tehnica montajului – numeroase fragmente ale cărții dau această impresie și întăresc ideea de autenticitate pe care Herta Müller încearcă s-o creeze – și rămân de reținut impresionantele atitudini ale protagoniștilor, cutremurătoarele lor mărturii de supraviețuitori ai unui infern al secolului trecut. Pentru ca, într-adevăr, după cum autoarea subliniază subtextual, nimic din toate acestea să nu se uite.

Cartea este, apoi, și o lecție de lectură pe care Herta Müller o oferă cu o naturalețe rară. O lectură care spune câteva lucruri esențiale cu privire la imposibilitatea ființei umane de a se detașa total de condiționările istoriei și ale unui trecut tragic. Dar și o meditație cu privire la rolul limbajului și la condiția

literaturii, privită, aici, ca fiind în stare a revela marile adevăruri ale lumii în care trăim și ale rănilor pe care nici chiar trecerea anilor nu le poate șterge. Căci, pe fondul sumbru al unui secol XX marcat de două conflagrații mondiale și de atâta moarte și suferință omenească, tocmai literatura (cu toate limitele sale!) poate contribui la împăcarea ființei umane cu trecutul și, desigur, cu sine.

„Literatura nu poate schimba toate acestea. Dar poate inventa prin limbă un adevăr – fie asta și *după* – care să ne arate ce se-ntâmplă în noi și în jurul nostru atunci când valorile deraiază”, spunea Herta Müller în decembrie 2009, la scurt timp după ceremonia de decernare a Premiului Nobel pentru Literatură. În toamna aceluși an, juriul și-a motivat alegerea, evidențind valoarea și lirismul de substanță al creației scriitoarei, precum și „proza sa plină de sinceritate, în care descrie universul celor deposedați”. Ținând seama atât de ansamblul operei Hertei Müller, cât și de contextul în care aceasta se încadrează, metafora „universului celor deposedați” capătă noi semnificații și se dovedește a fi cât se poate de potrivită pentru a descrie, sintetic, un tip aparte de proză, punctată adesea de ritmurile profunde ale poeziei, menită a oferi cititorului tabloul unei lumi în care individul e lipsit, progresiv, nu doar de libertatea personală și de drepturile politice, ci și de accesul la istoria reală a comunității din care face parte, de patrie și, în unele momente, chiar de un limbaj întemeiat pe adevăr, care să-i poată oferi șansa unei salvări, fie ea și una temporară. Herta Müller plasează această mare temă pierderii (și a pierderilor de orice fel) în cadrul oferit de lumea Europei de Est, protagoniștii cărților sale fiind, de fiecare dată, oameni care trăiesc acut această dureroasă experiență. Astfel, fie că e vorba despre tână vulnerabilă și atât de înstrăinată (uneori de sine, mai adesea de ceilalți) din *Animalul inimii*, fie de Irene, cea din *Călătorie într-un picior*, sau de Leo Auberg din *Leagănul respirației*, singurătatea, imposibilitatea identificării unor idealuri comune cu cele ale majorității semenilor, receptarea lumii înconjurătoare ca pe o amenințare vor fi notele caracteristice ale unui gen de proză greu de



încadrat în formule simpliste ori simplificatoare sau de analizat în conformitate cu clișeele consacrate ale criticii literare.

Pe de altă parte, însă, situația este complicată de o serie de date ale biografiei autoarei însăși, care, uneori, sunt incluse, cel puțin ca punct de plecare, în numeroase dintre scrierile pe care aceasta le-a publicat, începând cu cele dintâi pagini ale sale, din volumul *Niederungen*, apărut în România în anul 1982, după o drastică cenzură (iar în 1984, în formă completă, în Germania). Căci, după anii copilăriei petrecuți la Nițchidorf, în mijlocul unei comunități etnice suficient de conservatoare, ca parte integrantă a unei minorități lingvistice marginalizate, urmează perioada existenței mature, petrecută mai întâi la Timișoara, sub teroarea unui regim dictatorial, abia acum receptat ca atare, iar apoi în Germania de Vest, care, însă, nu e de la bun început chiar paradisul mult visat sub amenințarea cortinei de fier. Iar dacă toate acestea constituie, în linii mari, datele existenței scriitoarei, ele sunt, deopotrivă, și câteva dintre punctele de reper care au marcat istoria secolului trecut. De aici și dificultatea evaluării discursului literar al Hertei Müller, câtă vreme textele sale nu reprezintă simple încercări de a-și construi o autobiografie frumoasă ori cosmetizată, care să placă publicului, ci subliniază, implicit, dorința autoarei de a trece în revistă implicațiile așa-numitului „discurs literar al grupurilor minoritare”, dar și de a depăși domeniul strict documentar, despre care o parte a criticii a vorbit în cazul său. Aspectele acestea sunt evidente poate mai cu seamă în volumele sale de eseuri, de la *Foame și mătase* (1995) sau *Regele se înclină și ucide* (2003) și până la *Mereu aceeași nea și mereu același neică*\* (2011).

Pentru a vedea cum funcționează raportul dintre realitatea amintirii personale și nivelul ficțiunii pe care o construiește în cele mai reușite pagini ale sale, ajunge să ne gândim la una dintre scenele tulburătoare din romanul *Animalul inimii* (1994). Aici, protagonistă constată, după ani de zile, că cea care o trăda-

---

\* Herta Müller, *Mereu aceeași nea și mereu același neică*. Traducere de Alexandru Al. Șahighian, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.

se la Securitate era tocmai Tereza, prietena cea mai bună pe care o avusese vreodată și a cărei delațiune îi devine evidentă în timpul unei vizite pe care aceasta i-o face în Germania. Toate măștile cad și orice ipocrizie e inutilă acum, adevărul este rostit, dar sentimentul pierderii unei ființe dragi e incomparabil mai dureros chiar decât teama de posibilele urmări ale acestei întâlniri. Iar într-unul dintre eseurile din *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, și anume *Cristina și fanteza ei sau Ceea ce (nu) scrie în dosarele Securității*, Herta Müller relatează o experiență personală care a marcat-o profund, și anume vizita pe care Jenny, singura prietenă din fabrica timișoreană unde a lucrat ca traducătoare tehnică după terminarea facultății, i-o face în Germania, dar și revelația că aceasta era înregimentată în numeroasa armată a turnătorilor și informatorilor regimului comunist... Poate că în puține alte situații experiențele personajelor sunt mai apropiate de cea a autoarei însăși. Observația este făcută, în fiecare caz în parte, cu o luciditate și cu o exactitate remarcabile, dar, cu toate posibilele asemănări sau identificări, Tereza nu este Jenny, după cum nici protagonista din *Animalul inimii* nu este, până la capăt, Herta Müller. Iar autoarea știe cum să evidențieze acest lucru tocmai prin intermediul unor astfel de scene construite după un soi de principiu al reduplicării, căci realitatea faptelor petrecute este transpusă, de scriitoare, prin intermediul limbajului, pe tărâmul ficțiunii. Și, nu o dată, al unui lirism de substanță. De aici acea „privire străină” și, deopotrivă, acea perspectivă profund personală pe care Herta Müller o are asupra propriilor amintiri, dar și asupra discursului ficțional pe care îl construiește cu o tehnică adesea ignorată de o parte însemnată a criticii. Toate acestea provin, însă – fapt de asemenea remarcat mai rar – din conștiința apartenenței la un grup minoritar și din aceea a asumării existenței sub rigorile unui regim totalitar, iar nu din simplul impuls estetic de a adopta o perspectivă exterioară asupra faptelor relatate. Iar acuitatea observației din toate paginile incluse în recentul volum de eseuri provine, în egală măsură, și dintr-o adevărată artă (știință?) a orchestrării detali-

lor semnificative, mereu gradate, așa cum se întâmpla, de fapt, și în romanul *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul* (1992).

Ceea ce caracterizează, însă, scrisul Hertei Müller este și permanentul efort al scriitoarei de a exprima totul prin intermediul unui limbaj doar aparent simplu, dar care se transformă, pe parcurs, în cel mai adecvat – și mai puternic – instrument poetic cu putință. Faptul este evident încă din titlurile cărților sale, de la *Atemschaukel* (*Leagănul respirației*), ori chiar deja citatul *Niederungen* (*Ținuturile de Jos*) și până la prezenta colecție de eseuri. Căci *Mereu aceeași nea și mereu același neică* (*Immer der selbe Schnee und immer der selbe Onkel*) mizează mult pe jocurile de cuvinte (niciodată gratuite), pe combinațiile lexicale nu o dată rare, pe o creativitate uluitoare a autoarei, mereu gata să alătore valențele expresive ale românei și ale germanei într-un mod care a deconcertat adesea exegeza. De altfel, pasiunea pentru cuvinte și mai ales pentru numele lucrurilor a marcat-o pe Herta Müller dintotdeauna, iar amănunțele biografice pe care le oferă ea însăși în eseuri precum *Orice cuvânt știe ceva despre cercul drăcesc*, *Lalele, lalele, lalele sau Viața ar putea fi frumoasă ca nimic* ori *Porumbu-i galben, nu e timp*, sau în textul care dă chiar titlul volumului de față cuceresc printr-o franchețe a expresiei, dar și printr-o uluitoare plasticitate a formulării, care, însă, nu exclude niciodată simplitatea. Autoarea vorbește despre anii copilăriei, când încerca să discute cu florile și să le dea nume mai frumoase sau, poate, doar mai adecvate: „Mâncam frunze și flori ca să fiu de-a lor, căci ele știau să trăiască, iar eu, nu. [...] Numele de „*Milchdistel* [textual: ciulin de lapte] ar fi trebuit să fie cu adevărat acea plantă ghimpoasă cu lapte în tulpini.” Dar ajunge, treptat, la alte amintiri, legate, acum, de tragica existență a lui Oskar Pastior, cel care, deportat în Ucraina, dădea nume germane fiecărei flori, pentru a-și găsi posibile puncte de reper, spunând, astfel, „*Lavendel* oricărei plante violete”, pentru a se simți acasă măcar prin intermediul cuvintelor (combinând, în felul său termenii de „lover” și „Wendel” – nume propriu atestat din substratul vechi germanic: Wendel drăgăstosul). Herta Müller însă nu crede în limbă: „O știu cel mai

bine de la mine însămăi că pentru a deveni cât mai precisă, ea trebuie tot mereu să-și însușească ceea ce nu-i aparține.” Cu toate acestea, poate că una dintre cele mai durabile realizări artistice ale sale e tocmai structura limbajului, care încetează, pentru ea și pentru unele dintre personajele sale, să mai fie simplul vehicul de exprimare a ideilor și se transformă în instrument de înțelegere a lumii din jur, a sinelui și, deloc în ultimul rând, de evaluare a potențialităților tăcerii: „Fiindcă scrisul e un act mut, ceea ce nu poți spune, poți scrie. Scrisul a-nceput, pentru mine, în tăcere.”

Nu (mai) poate fi, deci, deloc surprinzător că în *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, autoarea include câteva poemecolaj proprii, versuri aparținând autorilor preferați, Oskar Pastior, Paul Celan, Theodor Kramer, dar și texte ale câtorva cântece interpretate de Maria Tănase, artista atât de admirată de laureata Nobel. Căci România nu înseamnă, pentru Herta Müller, doar amintirea șicanelor puse la cale de reprezentanții Securității, și nici doar evoluția postdecembristă adesea sinuoasă și ezitantă a democrațiilor din Europa de Est „care din 1989 încoace au tot îmbrăcat și dezbrăcat hăinuța civică în așa hal, încât aproape s-a ferfenițit...” Ci și muzica Mariei Tănase, cea căreia îi sunt dedicate pagini bine documentate, dar și foarte personale în acest volum, ori proza cvasinecunoscută în Occident a lui M. Blecher, pus alături fără vreo ezitare de marii autori ai literaturii moderne. Dovadă că (desigur, dacă mai era nevoie de așa ceva!), după cum se exprimă autoarea însăși, „Literatura îi vorbește fiecărui om în parte. Nu există nimic altceva care să ne vorbească tot atât de stăruitor ca o carte. Și care să nu ne ceară nimic în schimb, în afară de a gândi și a simți.”

## Războiul câștigat al generației pierdute

„Au crezut că mor pentru patrie, însă au murit pentru marii industriași”, se indigna Anatole France în anul 1922, rememorând o serie de evenimente petrecute în Franța, în timpul Primului Război Mondial. Dincolo de orice alte detalii, cuvintele lui Anatole France rezumă perfect romanul lui Pierre Lemaitre, *Au revoir là-haut*<sup>\*</sup>, distins cu Premiul Goncourt pe anul 2013. Căci, lăsând la o parte linia întâmplărilor în care sunt implicați protagoniștii și făcând pentru o clipă abstracție de dureroasele experiențe pe care aceștia le trăiesc, cartea lui Lemaitre aduce în centrul atenției cititorului contemporan fapte asupra cărora puțini scriitori ai ultimelor decenii au avut temeritatea de a insista; și anume, scandalul provocat în Franța în anii 1921 – 1922 de decizia guvernului de a trece la numeroase exhumări ale celor căzuți în acest mare război, fapt ce determină creșterea rapidă a cifrei de afaceri a firmelor de pompe funebre agreeate de conducerea statului și ascensiunea rapidă a celor care știu să profite din plin de urmările războiului, după ce mulți dintre ei profitaseră fără scrupule chiar de tulburii ani ai conflagrației mondiale.

Având ca pretext acest eveniment real, Pierre Lemaitre, cunoscut până acum publicului cititor mai ales ca autor de romane polițiste, construiește o carte complexă, de largă respirație (*Au revoir là-haut* are peste cinci sute de pagini), cu mai multe planuri care se întretaie în momentele esențiale, cu fire narative uneori complicate și care trimit pe alocuri chiar la structura unui text de aventuri, dar care cucerește lectorul și printr-o atmosferă extrem de bine redată. Scriitorul completează datele istorice reale cu o poveste ce ține de domeniul ficțiunii și care este centrată pe existența a doi camarazi de arme pe care războiul îi aduce alături și îi face de nedespărțit, Albert Maillard și

---

<sup>\*</sup> Pierre Lemaitre, *Au revoir là-haut*, Éditions Albin Michel, Paris, 2013.

Édouard Péricourt, care supraviețuiesc confruntărilor militare, însă, după aceea, trebuie să dea piept cu niște realități care, adesea, chiar și pe timp de pace, sunt mult mai dure decât cele pe care le cunoscuseră pe când erau combatanți.

Romanul începe cu relatarea plină de suspans a unor întâmplări care vor marca pentru totdeauna existența celor doi. Astfel, la începutul lui noiembrie 1918, cu foarte puțin timp înainte de încheierea războiului, nu departe de Verdun, pe frontul de pe Meuse, locotenentul Henri d'Aulnay-Pradelle decide să-și motiveze soldații într-un mod crud, nedrept și laș: trimite pe doi dintre ei în recunoaștere, însă îi împușcă el însuși, pe la spate, profitând de revolta trupelor convinse că cercetașii au fost uciși de nemți și făcându-i, în acest fel, pe cei aflați în subordinea sa, să se avânte într-o luptă care se transformă rapid într-un măcel absurd. Prins în focul asaltului, Albert observă, totuși, că cercetașii trimiși de Pradelle fuseseră împușcați pe la spate, înțelege totul pe dată, doar pentru ca în clipa următoare să fie aruncat de-a dreptul sub pământ de suflul exploziilor puternice care aveau loc în infernul din jurul său. Însă are timp să vadă și privirea rece și plină de cinism a lui Pradelle, care contemplă aceste scene și care, acum, realizează că și subordonatul său știe, dar e convins că secretul lui murdar e îngropat pentru totdeauna alături de Albert, pe care-l consideră deja mort. Numai că imediat Édouard intervine și, punându-și el însuși viața în pericol, îl scoate de sub bucățile de pământ și dintre resturile exploziei pe Albert, salvându-l. Prețul curajului său e, însă, mare: Édouard este el însuși rănit grav de un obuz rătăcit, care îl lovește în față, îi distruge maxilarul inferior și chipul – și îi schimbă în mod dramatic viața. Legați acum nu doar de camaraderia din anii războiului, ci și de această întâmplare după care nici unul dintre ei nu va mai fi la fel, cei doi vor rămâne alături în timpul grelei și lungii convalescențe a lui Édouard, dar și după aceea, în anii care urmează încheierii păcii, o epocă în care foștilor combatanți și mai ales invalizilor le va fi aproape imposibil să-și găsească locul în noua societate franceză: cu toate că supraviețuiseră unui Război Mondial, fiecare dintre ei va constata că „pa-

tria recunoscătoare” e doar o vorbă frumoasă și falsă, menită doar a împodobi discursurile politicianilor, realitatea pentru cei care luptaseră în tranșee fiind, pe timp de pace, șomajul, umilința, disprețul abia mascat al semenilor, disperarea. În acest context, Édouard va adopta o identitate străină, nedorind să se mai întoarcă în sânul bogatei și influenței sale familiei, care îl tratase mereu cu răceală, neputând concepe să se reîntâlnească cu tatăl său, bancherul Péricourt, mai preocupat de conturi și de rata dobânzilor decât de soarta fiului pe care nu-l înțelesese niciodată și căreia îi luase mereu în răs înclinațiile artistice, talentul la desen, dar și tendințele homosexuale. Albert înlocuiește livretul militar al prietenului său cu cel al unui soldat căzut la datorie, iar Édouard refuză orice intervenție chirurgicală estetică, astfel că, după luni întregi în care suferințele îi sunt cumplite, se vindecă (oarecum), dar e de nerecunoscut, exemplu de „guele cassee” („față spartă / distrusă”), așa cum li se va spune în Franța marilor mutilați de război. Dependent de morfină pentru a-și mai alina durerile, Édouard (numit acum Eugène), are disperată nevoie de Albert, aflat și el în mare dificultate după încheierea ostilităților, deoarece nu-și mai găsește de lucru, modestul său post de contabil dinaintea războiului e ocupat deja, iar în afara unei mantale de proastă calitate, a cărei vopsea se scurge la prima ploaie, patria (recunoscătoare desigur...) nu oferă nimic celor rămași în viață. Căci existența trebuie să-și urmeze cursul, iar cei aflați în dificultate sunt dați la o parte fără milă – și fără ezitare de către cei care, gonind spre un iluzoriu viitor luminos, se grăbesc să uite trecutul. Singurul lucru pe care Franța îl mai face în amintirea anilor de război este să-i celebreze pe cei morți, încă o tragică ironie a unui destin nedrept și crud. Însă, pentru a supraviețui cumva în această lume în care în afara legii celui mai puternic și mai abil pare a nu mai funcționa nimic, Albert și Édouard decid să se implice la rândul lor în afacerea cu monumente ridicate în memoria eroilor. Iar acum cei doi se vor reîntâlni cu fostul locotenent Pradelle care, după ce făcuse și o căsătorie din interes și reușise să intre în rândul „lumii bu-

ne” franceze, visează să-și rotunjească veniturile tot de pe urma acestei afaceri, devenind abil comerciant de sicrie.

S-a reproșat lui Lemaitre de unele voci ale criticii literare că intriga pe care o construiește pare desprinsă dintr-un film de acțiune și este excesiv marcată de elemente cinematografice – de altfel, tehnicile cinematografiei îi sunt bine cunoscute autorului, care s-a ocupat și de realizarea de scenarii. Și chiar dacă observația aceasta este parțial adevărată, poate că nu e neapărată nevoie ca ea să fie transformată într-un reproș și să fie privită ca un neajuns al cărții. Căci succesul la public al acestui roman a fost și continuă să fie mare, fenomenul marcând, după cum afirma Bernard Pivot, o reîntoarcere la romanul popular, în sensul bun al cuvântului. S-a spus, de asemenea, că *Au revoir là-haut* ar fi un text care mizează (poate prea) mult pe tehnica contrastului, specifică foiletonului de secol XIX, evidentă mai cu seamă la nivelul personajelor, puse mereu în opoziție: pe de o parte Albert Maillard, modest funcționar în timp de pace și șomer fără speranță după război, pe de alta, Édouard Péricourt, descendent al unei ilustre familii, dar inadaptat la exigențele unei societăți ipocrite în ale cărei reguli el nu poate crede și în care nici vocația sa artistică și nici identitatea sa sexuală lui nu-și găsesc locul. Prietenia dintre cei doi reprezintă, practic, un soi de atracție a contrariilor – dar, din nou, acest amănunt nu trebuie privit ca derizoriu și nici ca o concesie făcută gustului facil al publicului, ci mai degrabă ca o raportare permanentă a lui Lemaitre la modelele literare ale caracterelor moraliștilor francezi sau la cele reprezentate de proza lui Victor Hugo. Căci Pradelle e prezentat de către autorul însuși ca având în el ceva de Javert – nu lipsește, deci, din paginile acestei cărți nici ticălosul prin excelență, versatil și capabil să cadă în picioare în orice situație, merit a reprezenta punctul de contrast atât față de Albert, cât și de Édouard, cei atât de afectați de război, dar și de pacea care îi va urma. Numai că romanul devine, pe parcurs, nu doar un studiu atent al evoluției personajelor, ci și o veritabilă frescă a societății franceze a anilor ‘20 ai secolului trecut, privită cu luciditate de către un autor gata să observe chiar și realită-



țile ascunse adesea sub masca lozincilor patriotarde ori a retoricii găunoase din timpul sau de după încheierea conflictului armat.

Pierre Lemaitre folosește excelent tehnicile impuse de stilul indirect liber, se dovedește un maestru al punctului de vedere și al configurării unei evoluții palpitate a întâmplărilor pe care le prezintă cu pasiune, dar fără patimă, într-un ritm alert, însă lipsit de efectele stilistice prea căutate, mizând pe surpriză și pe răsturnările de situație (cititorul are impresia, la un moment dat, că Albert e mort, pentru a constata ulterior că acesta trăiește și că, dimpotrivă, Édouard va fi cel mutilat, la fel cum în altă scenă se sugerează că Édouard nu va mai desena niciodată, doar pentru a se întoarce la vocația sa, înțeleasă de el însuși ca unică șansă de salvare de ororile unei lumi care, deși aparent neatinsă de război, a fost, totuși, complet distrusă de acesta), însă reușind să convingă și să vorbească despre multe lucruri pe care mulți dintre contemporanii săi au preferat (preferă?) să le evite.

\*

Georges Clemenceau spunea la un moment dat că e suficient să adaugi calificativul „militar” anumitor cuvinte, pentru ca sensul să le fie complet schimbat, câtă vreme „justiția militară” e altceva decât justiția obișnuită, iar „muzica militară” e și ea altceva decât muzica de cameră sau de operă. Pierre Lemaitre știe foarte bine acest lucru și demonstrează că e convins de valabilitatea unor asemenea afirmații pe care le are în vedere, subtextual, încă de la începutul romanului său. Căci însuși titlul cărții, precum și epigraful, trimit la un caz celebru în Franța, care reprezintă un exemplu pentru funcționarea deloc infailibilă a justiției în vreme de război.

„Je te donne rendez-vous à ciel où j'espère que Dieu nous réunira. Au revoir là-haut, ma chère épouse...” („Îți dau întâlnire în cer, unde sper că Dumnezeu ne va reuni. La revedere acolo sus, draga mea soție...”) Sunt ultimele cuvinte scrise de Jean Blanchard, pe data de 4 decembrie 1914, cu puțin timp înainte

de a fi executat. Blanchard face parte, alături de soldații Pierre Gay, Francisque Durantet, Claude Pettelet, Jean Quinault și de caporalul Paul Floch, din grupul așa-numiților „martiri de la Vingré”, executați „ca exemplu dat trupelor combatante”, pe 4 decembrie 1914. Lucrurile s-au întâmplat după cum urmează: la sfârșitul lui noiembrie 1914, profitând de vremea nefavorabilă și de noaptea fără lună, câțiva soldați germani au atacat pozițiile franceze din apropiere de Vingré. Francezii se retrag pentru a se regrupa în tranșeele aflate la doar câteva zeci de metri depărtare, apoi recuceresc poziția amenințată de nemți. Totul durează mai puțin de o jumătate de oră și, cu toate astea, spre stupoarea generală, comandanții trupelor franceze din zonă iau decizia de a-i deferi Curții Marțiale pe cei „vinovați” de a-și fi „părăsit” posturile, acuzându-i de înaltă trădare. În ciuda oricăror evidențe, vor primi cu toții pedeapsa capitală, vor fi degradați și executați în grabă, pentru a oferi, în acest fel, un teribil exemplu tuturor acelor care ar fi fost tentați să părăsească armata sau să submineze autoritatea comandanților. Înainte de execuție, fiecare dintre condamnații pe nedrept va trimite scrisori celor dragi, de acasă – care, după moartea lor, vor avea de suportat nu numai durerea pierderii, ci și disprețul unei societăți care nu mai putea privi lumea decât în termeni de alb sau negru și care nu mai era dispusă să gândească, mulțumindu-se cu ceea ce-i oferea aparatul propagandei de război. Abia după semnarea păcii, în 1921, și după ani de costisitoare demersuri făcute de familiile îndurerate ale celor executați, aceștia vor fi exonerați de orice vină și le vor fi recunoscute meritele militare, printr-o decizie a Curții de Casație. Tardivă recompensă oferită unor oameni pentru care viața s-a terminat prea devreme și ale căror familii au suferit umilințe și lipsuri de nedescris. Dar poate că, așa cum credea Jean Blanchard, poate că măcar „acolo sus” lucrurile vor sta, odată și odată, altfel.

Lemaitre readuce, indirect, în conștiința publicului cititor aceste tragice evenimente: Pradelle al său nu e altceva decât un exemplu de comandant lipsit de viziune și (mai ales) de suflet, gata oricând să-și sacrifice oamenii pentru a da exemple drasti-

ce (chiar dacă nimeni nu i le ceruse!), pentru a se pune la adăpost de orice posibilă nemulțumire a trupelor flămânde și nemulțumite de un război care dura, deja, de prea mulți ani și provoca imense suferințe și celor de pe front, dar și celor rămași acasă. Departe de a fi un detaliu lacrimogen sau sentimental, motto-ul romanului lui Pierre Lemaitre reprezintă un dureros memento și un tulburător și impresionat mesaj adresat tuturor celor care încă mai cred în belicoasele declarații menite a glorifica vreun război – fie el mai vechi sau mai nou. *Au revoir là-haut* se transformă, deci, într-un îndemn la meditație cu privire la realitățile din timpul și de după război, oricare ar fi el, câtă vreme fiecare război e o confruntare apocaliptică, ce distruge lumea, rămânând de văzut până când aceasta va mai găsi resursele de a se reconstrui – ori de a se lăsa reconstruită. Căci, așa cum se întrevede din fiecare pagină a acestei cărți, după ce se încheie pacea, nu se mai știe care sunt eroii și care sunt simplii profitori, e aproape imposibil să mai afirmi cu claritate care sunt învinșii și care sunt învingătorii, concluzia amară a lui Lemaitre fiind și aceea că la sfârșitul oricărui război există doar înfrânți.

Câștigătorul Premiului Goncourt din acest an se numără, deci, printre autorii de romane centrate pe tema războiului – iar lista cuprinde exemple strălucite, dacă e să ne gândim, acum, la Roger Martin du Gard, cu *Vara* (1914), la Henri Barbusse, cu *Focul* (1916), la Erich Maria Remarque, cu *Nimic nou pe frontul de Vest* (1929), sau la Ernest Hemingway, cu *The Sun Also Rises* (1926). Numai că, dacă scriitorii menționați își elaborau creațiile imediat după încheierea Primului Război Mondial, pe care, nu o dată, îl și cunoscuseră în mod direct, Pierre Lemaitre revine asupra acestei teme și se concentrează asupra acestei perioade, privind, însă, lucrurile, din perspectiva prezentului, având, deci, și detașarea necesară și, implicit, capacitatea de a evalua toate evenimentele și ținând seama de războaiele și păcile care au urmat și care au marcat întregul secol XX. Dovadă că, așa cum s-a afirmat adesea, războaiele mondiale sunt atotprezente, fie ca realitate, fie ca sugestie, în mai toată literatura veacului anterior – și a prezentului. Nu întotdeauna războiul este descris, în proza contemporană, ca o realitate trăită nemijlocit, ci, uneori, ca amintire, ca amenințare, ca avertis-

ment lansat pentru generațiile viitoare. Iar tendința aceasta este identificabilă încă din epoca marelui modernism, dacă ținem seama că însăși Virginia Woolf, în *Spre far* (1927), atingea tangențial, dar extrem de pregnant, realitatea războiului, fără să descrie câmpuri de luptă, ci mulțumindu-se să prezinte urmările conflictelor armate la nivelul conștiinței personajelor și al unei lumi care avea revelația că niciodată nimic nu va mai fi la fel. Războiul devine, astfel, acea „prezență absentă” al cărei spectru plutește pretutindeni, dar și unul dintre simbolurile cele mai importante pe care le putem identifica în *Tărâmul pustii* (1922) al lui T.S. Eliot, ori în *Caligramele* lui Apollinaire.

Alegând să abordeze tema războiului, Pierre Lemaitre are în vedere și exemplul reprezentat de mulți dintre marii lui precursori, evidențiind nu latura eroică a acestuia, fiindcă este el însuși incapabil să creadă – la fel cum sunt și protagoniștii săi – în viabilitatea vorbelor frumoase, dar goale, care propovăduiau patriotismul de paradă și eroismul lipsit de logică. Scriitorul se situează, din acest punct de vedere, în descendența lui Hemingway, ale cărui personaje, fie că e vorba despre Jake Barnes, fie despre Frederic Henry, ar prefera să poată încheia „o pace separată”, dezgustați de ceea ce înseamnă războiul și răniți nu doar fizic, ci mai cu seamă interior de ororile cu care se confruntă. Albert Maillard și Édouard / Eugène nu cred altceva, devenind, astfel, la rândul lor, reprezentanții generației pierdute. Iar cuvintele acestea „You are all a lost generation...”, atribuite lui Gertrude Stein și preluate de Hemingway pentru a fi folosite ca epigraf al romanului său *Fiesta*, ajung să exprime, așadar, o situație generalizată într-o Europă secătuită și extenuată de un război care a durat și a costat prea mult.

Confruntat cu atrocitățile de pe front, Édouard este și o expresie a intelectualului care resimte la nivel personal fiecare act de violență la care este martor, care trece totul prin filtrul unei conștiințe hiperlucide, în mod asemănător, până la un punct, cu Ștefan Gheorghidiu, din romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, sau cu Radu Comșa, din *Întunecare*, de Cezar Petrescu. Ca și acesta din urmă, Édouard își vede viața distrusă de un război care nu era al lui și pe care-l va resimți complet străin întotdeauna și pe care nu va ezita să-l califice drept

absurd, dar, spre deosebire de învinsul Comșa, tânărul Péricourt, devenit prin propria lui voință Eugène Larivière, găsește puterea nu neapărat de a lua totul de la capăt, ci de a da o replică nu lipsită de cinism exact aceluia care, caracterizați ei înșiși de cinism (dar, în cazul lor, este unul de substanță, nu de circumstanță!), se făcuseră vinovați de distrugerea atâtor vieți și de spulberarea speranțelor atâtor supraviețuitori ai frontului, care vor sfârși, însă, în eșec și alienare în timpul unei păci care, pentru ei, nu va mai însemna nimic. Una dintre preocupările lui Lemaitre este, în acest roman, și aceea de a evalua cum se mai poate trăi după un război, nu atât cum e să treci printr-un război, eroismul supraviețuitorilor trebuind să fie cel puțin la fel de mare cu cel al combatanților, chiar dacă mai nimeni nu este dispus să-l recunoască ori să-l privească astfel, într-o lume în care totul a fost transformat în goană după profit, în competiție acerbă, în luptă pentru supremație, și în care nu mai contează faptele celor care au sacrificat ceva pentru ca lumea să poată merge mai departe. Franța anilor '20 apare, deci, ca un adevărat tărâm postapocaliptic, ca o junglă citadină în cadrul căreia orice eveniment din viața personală este proiectat și evaluat pe fondul și din perspectiva bătăliilor pierdute ori câștigate, devenind obligatoriul corelativ obiectiv al faptelor documentate de discursul istoric. Rănile lui Édouard, ca și cele suferite de protagoniștii lui Hemingway din *Fiesta* sau *Adio, arme*, au roii de a alegoriza întreaga suferință provocată umanității de deciziile politice ale „specialiștilor” în strategie militară ori în geo-politică și de a recontextualiza noua realitate ce caracterizează o lume care a trecut printr-un război în care majoritatea regulilor militare de până atunci nu mai fuseseră respectate. Războiul însuși e privit altfel, nu mai e vorba nicidecum despre eterna luptă dintre bine și rău, dintre un metaforic Dumnezeu și un alegoric Satan, așa cum se întâmpla de multe ori în literatura veacurilor trecute, influențată de imaginarul biblic și de retorica religios-mesianică, fiindcă acum nu se mai poate stabili cine este „cel bun” și cine este „cel rău” – sau, mai bine zis, dacă mai există (dacă mai pot exista) buni și răi într-un război mondial.

Desigur, se ridică aici câteva probleme legate de funcțiile estetice ale războiului, ca temă literară. Căci, dacă războiul este semnul

haosului care amenință lumea, iar textul literar (orice text literar) încearcă să organizeze, la un anumit nivel, lumea descrisă, rămâne de discutat cum se poate stabili un acord între aceste coordonate și cum se poate găsi echilibrul între dimensiunea morală și cea estetică a imaginii războiului. Iar dacă modernismul îngloba războiul în estetica sa, cel puțin la nivelul avangardelor, incluzând imaginea simbolică a haosului în chiar structura organizată a ficțiunii literare investite cu sens artistic, perioada contemporană alege alte căi, iar Pierre Lemaitre urmează, parțial, modelul impus, de pildă, de Claude Simon, în *Drumul Flandrei* (1960), unde tehnicile narative elaborate reprezentau o provocare a chiar tematicii abordate, iar posibilitățile (uneori limitele!) estetice ale narațiunii cu subiect istoric erau puse în relație cu majoritatea problemelor etice ridicate de realitatea războiului, așa cum o înțelege scriitorul.

Mai mult decât atât, chiar dacă Lemaitre îi recunoaște pe decum uitații Roland Dorgèles și J. Valmy-Baysse drept modele în privința temei asupra căreia se concentrează, *Au revoir là-haut* are în vedere ceva mai mult decât reușeau acești predecesori să realizeze în romanele lor, *Le Réveil des morts* (1923) sau *Le Retour d'Ulysse* (1921). Dovadă că Lemaitre are în vedere și un alt model pe care, deși nu-l recunoaște deschis, reprezintă unul dintre punctele de plecare ale acestei cărți: Stendhal, cu *Mănăstirea din Parma*. În acest mare roman avem deja de-a face cu un eu problematizant care încearcă să reconfigureze un întreg univers și să dea sens unei lumi puse sub semnul haosului în timpul unui război care amenință să anuleze legăturile dintre percepție și înțelegere ale celui implicat în acțiunile militare și supus ordinelor pe câmpul de luptă, elemente pe care le accentuează și laureatul Premiului Goncourt, în această carte. Pierre Lemaitre scrie un roman despre inițieri dureroase, despre prietenii durabile într-o lume în care totul pare a fi construit pentru a nu dura, despre pierderi și singurătate, despre sacrificiu și căldura umană, despre durere și speranța care trebuie păstrată mereu vie. Nu doar în război, în orice război, ci mai ales după ce acesta se încheie, ca semn al convingerii că viața, oricum ar fi ea, merită trăită.

## TEATRAL, TEATRALITATE

### Viața ca vis și lumea ca teatru. Pedro Calderón de la Barca și Luigi Pirandello

Cel mai adesea, sintagma „teatrul lumii” este folosită în relație cu alte câteva, având semnificații înrudite sau complementare: „lumea ca teatru”, „teatrul în teatru” sau „viața ca vis”. În *Dicționarul de simboluri*, Jean Chevalier și Alain Gheerbrant menționează distincția făcută de Antonin Artaud între teatrul oriental (având o accentuată tendință metafizică) și cel occidental (manifestând tendințe psihologice)<sup>51</sup>. Diferența se stabilește, de fapt, între un teatru rămas conștient de originea lui divină, de funcția lui de simbol, și un teatru profan. Într-un fel, teatrul semnifică lumea, o vedește în ochii spectatorului, punând în scenă anumite manifestări ale vieții, reprezentând-o, astfel, și subliniindu-i caracterul iluzoriu și tranzitoriu. Pentru Antonin Artaud, „actorul, în rolurile sale, este Ființa manifestată într-o serie de modalități care, deși reale, apar drept nestabile și schimbătoare: teatrul lumii, după cum îl numește Calderón.”<sup>52</sup> Pe de altă parte, omul face parte el însuși din acest teatru al lumii, la fel cum are acces la lumea teatrului, atunci când asistă la o reprezentație dramatică. Căci spectatorul se proiectează în actor, identificându-se cu personajele jucate și împărtășind sentimentele exprimate; sau cel puțin, este antrenat în dialog și mișcare. A privi existența ca pe un joc dramatic presupune, du-

---

<sup>51</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, vol. 3 (P-Z), București, Editura Artemis, 1995, p. 345.

<sup>52</sup> Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*. Traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu Suci, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, Cluj Napoca, Editura Echinox, 1997, p. 6.

pă părerea Mariei Vodă Căpușan „tocmai acea doză de detașare, o anumită ruptură de trăirea mitică, deoarece elementul ludic implicat aici se opune de fapt miticului.”

Motivul vieții ca vis a apărut în dramaturgie în Antichitate și a constituit un punct de real interes și pentru creatorii epocii contemporane. Imaginea vieții ca vis a fost reluată, mereu, sub diverse aspecte și nuanțe, lucru absolut normal, având în vedere cei doi termeni pe care-i include: „viață” și „vis”. În pofida faptului că cele două cuvinte par a desemna realități cu totul diferite, Pedro Calderón de la Barca și Luigi Pirandello demonstrează, prin întreaga lor operă, că cele două lumi se întrepătrund, granița dintre ele fiind, în anumite condiții, extraordinar de ușor de trecut: adesea, omul trăiește faptele reale de parcă acestea ar fi un vis (coșmar sau fantezie), iar alteori, din cauza unor emoții puternice ori a unor reacții fizice, ființa umană are tendința de a lua visele drept realitate.

„Viața ca vis” este un derivat al motivului „lumii ca teatru” și se aseamănă foarte mult cu procedeul teatrului în teatru, dar și cu motivul literar al teatrului ca lume. Dacă Leibniz concepea moartea ca pe un somn provizoriu, din care trebuie neapărat să te trezești, vizând astfel latura oarecum luminoasă a spiritului baroc, un revers al afirmațiilor filosofului găsim în celebra piesă *Viața e vis*, a lui Calderón, datând din secolul al XVII-lea, marele Secol de Aur al culturii spaniole, unde este evidentă profunda înrudire dintre motivul visului și concepția dramaturgului despre existența umană privită ca reprezentație teatrală. Un exemplu concludent în acest sens este cunoscutul monolog al prințului Segismundo: „Eu să mă trezesc din somn/ într-un pat atât de moale?/ Vis să fie? Nu, defel,/ treaz mă simt, cu capul sus.” Ulterior, pe parcursul piesei, motivul va apărea din nou, acum fiind pus în legătură cu cel al lumii ca teatru, fiind, astfel, subliniată și relația dintre viață, vis și moarte: „(Segismundo, în somn): Zări deschidă-i cu priință/ marele teatru al lumii/ faima cum a doua nu mi-i...”, sau „Și-ncă nu m-am deșteptat/...cred că încă/ dorm adânc în noaptea-adâncă,/ că, de vreme ce-am visat/ toate câte-am zis că pipăi,/ și ce văd un vis de-o clipă-i;/



dacă văd în somn uimit,/ și treziei visu-aripă-i.” Sau, în alt loc: „De-o mai fi în vis să fim,/ și-o să fim, căci viețuim/ pe-un tărâm atât de rar/ că un vis ni-i traiul doar,/ și deprinderea mănvață/ că-și visează-ntreaga viață/ omul, până treaz e iar/... Jalnică-i e partea/ cui, râvnind regească faptă,/ smuls a fost din somn se-așteaptă,/ vis acum fiindu-i moartea!” Ca în orice scriere barocă, observăm că se întâlnesc, aici, replici cu încărcătură morală și etică, apărând (aceasta fiind, de altfel, afirmată cu toată claritatea), echivalența dintre vis și realitate; nimic altceva, în fond, decât aceeași echivalență pe care spectatorii o trăiau în teatru, în timp ce asistau la reprezentația ce nu trebuia, desigur, să fie socotită mai puțin adevărată decât viața reală și căreia această reprezentație, tocmai pentru că este ireală, îi scotea mai bine în evidență veridicitatea. Calderón răstoarnă, astfel, raportul dintre viața reală și cea visată, și mai mult, dintre viață și moarte; moartea fiind trezirea din viață, răsturnarea are loc în sensul unei treziri din moarte (care este un soi de ațipire temporară) la viața adevărată, pe care reprezentarea fanteziei o anticipa deja, încă din această viață, ca pe un adevăr chiar mai adevărat (mai profund) decât realitatea.

Lumea ca teatru, teatrul ca lume – motivul potrivit căruia spiritul baroc îmbrățișa cu aceeași pasiune caracterul iluzoriu al vieții pământești, ca lume a aparențelor, precum și adevărul sacru al lumii cerești – va apărea peste trei veacuri și la scriitorul italian Luigi Pirandello, care va privi realitatea ca pe o lume a aparențelor, lume în care el va face să apară alte lumi, mai reale după părerea sa (ca de exemplu, o lume a personajelor). Ambii autori au fost preocupați de semnificațiile iluziei lumii reale, care ar fi o simplă aparență, precum și de posibila veridicitate a lumii fictive, de ideea înlăturării hotarului dintre vis și veghe, dintre realitate și iluzie. Altfel spus, amândoi evidențiază faptul că realitatea poate fi mincinoasă, iar iluzia veridică, că adevărul se află dincolo de linia care desparte realitatea de ficțiune sau, mai bine zis, în afara teatrului, întrucât aici, hotarul dintre realitate și ficțiune este marcat numai de avanscenă, ca linie de separație între două spații, la fel de reprezentative, între două spec-

tacole a căror realitate și caracter iluzoriu sunt deosebite doar prin formă și grad. Dacă teatrul este un microcosmos, iar lumea este un macroteatru, adevărul este, poate, dincolo de lume, la trezirea din acest vis care este viața (în opera lui Calderón) sau la trezirea din acel somn provizoriu, identificat de Leibniz cu moartea.

Desigur, în epoca în care este abordat de Calderón, visul constituia deja un topos cu semnificații bine înrădăcinate în dramaturgia universală, fiind prezent în diferite creații încă din Antichitate. Pentru scriitorii antici, visul avea un caracter premonitoriu, configurarea lui deghizată, oraculară, fiind adesea elocventă în acest sens. Dislocarea realului în epoca barocă, prin accentuarea implicațiilor aparențelor și ale adevărilor mascate ori enigmatice, îi va face în nenumărate împrejurări pe eroii teatrului spaniol renescentist sau baroc să afirme că viața (a)pare ca un vis. Scos dintr-o realitate sumbră, trezit din somn în ambianța unei curți elegante, prințul Segismundo, din piesa lui Calderón, se întreabă dacă este el însuși în această nouă ipostază sau dacă nu cumva totul fusese / este un vis. Ieșirea din îndoială se face prin verificarea stării noi, considerate și privite ca o realitate. Clotaldo, singurul om de legătură între cele două lumi, încearcă să-i explice prințului istoria existenței sale, prezicerile sumbre și șansele de a ajunge rege. Dar confruntarea cu destinul deja stabilit trezește în Segismundo starea de revoltă. Comportamentul său este tipic pentru un ins lipsit de drepturile ce îi reveneau în modul cel mai firesc. Furios, îl amenință pe Clotaldo cu moartea, îl aruncă pe un slujitor de la balcon, o bruschează pe Rosaura, intră în conflict deschis cu Astolfo și îl înfruntă pe rege, declarându-l un tată tiran care a furat libertatea și drepturile fiului său. Opțiunea lui Segismundo în spațiul – încă neprecizat, pentru el, foarte clar – al libertății pare să confirme prezicerile sumbre de la nașterea sa. Alternativa prezentată de autor spectatorului (cititorului) merge în această direcție. Regele ordonă ca Segismundo să fie readus în temniță adormit, astfel încât să creadă că scenele petrecute aievea au fost doar un vis. Astolfo rostește o sentință ce pare a fi auctorială: „Cât de

rar ne minte soarta/ când preziceri negre face,/ și, pe cât străvede răul,/ e la bine-nșelătoare!”

Pentru epoca sa, Calderón s-a dovedit un bun analist, căci, în finalul piesei, când Segismundo decide să fie un rege bun și iertător, „motivele nu par a fi ideal-metafizice, ci real-psihologice.”<sup>53</sup> Explorarea sensului afirmațiilor din somn, după revenirea în temniță, și apoi a celor din stare de veghe, arată un ingenios explorator al inconștientului revărsat fără vreo opreliște spre exterior și apoi din nou supus unei cenzuri neașteptate. În somn, Segismundo rămâne dominat de spiritul agresiv, de setea de răzbunare. Moartea tatălui, ca și a lui Clotaldo, constituie obsesia sa evidentă. În stare de semiveghe, convins că cele întâmplate la curte au fost un vis, Segismundo îi mărturisește lui Clotaldo intențiile sale criminale. Regele, care era ascuns, aude și pleacă având convingerea că soarta fiului său nu poate fi schimbată, datoria sa, prin experimentul făcut, părând a fi fost împlinită. În stare de veghe, Segismundo se înfățișează, după „visul” consumat, într-o nouă ipostază: „Drept e: deci să-năbușim/ fiara-n-noi, turbată vrere,/ ura, setea de putere,/ de-a mai fi în vis să fim...” Eul scindat al lui Segismundo pare să se deschidă mai ușor spre o nouă alternativă. Într-o viață concepută ca delir, coșmar, ori chiar ca un vis în sine, până și supremul bine este sau pare a fi insignifiant, reprezentând doar o ipostază a unui vis. Opera aceasta a lui Calderon este, fără îndoială, „marcată de elementele definitorii ale barocului”, neexcluzând bizareriile și „elementele artificiale”.<sup>54</sup>

Este evident, aici, faptul că scriitorul și-a conceput în așa fel intriga, încât să-și poată conduce personajul central spre „un alt Vis”. Și, cum într-o realitate dislocată totul pare cu puțință, Calderón concepe un nou experiment, care-l prezintă pe prinț ca învingătorul absolut în lupta cu predestinarea; la sfârșit, stăpân pe sine, Segismundo învață să-și controleze și să-și înăbușe în-

---

<sup>53</sup> Paul Alexandru Georgescu, *Teatrul spaniol clasic*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 275.

<sup>54</sup> Ibid., p. 275.

clinațiile rele, înțelegând că „viața este un vis”, că totul este trecător și că toate aparențele sunt deșarte. Revolta condusă de el izbutește și, ajuns rege, Segismundo își iartă tatăl și vrăjmașii; căci „orice soartă umană trece ca un vis”: vis îi fusese captivitatea, după cum vis a fost și neașteptata salvare pe care voise să i-o ofere tatăl lui, sfidând destinul. Segismundo a izbutit să îndrepte, prin liberul său arbitru, ceea ce-i fusese predestinat, datorită cunoașterii acumulate și experiențelor trăite, trecând de la întuneric la lumină și apoi, din nou, la întuneric. Piesa în ansamblu dovedește triumful voinței umane asupra predestinării, după cum demonstrează, pe urmele altor cercetători ai complexului fenomen cultural al Secolului de Aur spaniol, și Paul Alexandru Georgescu<sup>55</sup>. Calderón își exprimă, astfel, crezul că pentru orice suflet omenesc există întotdeauna posibilitatea de a se mântui, convingere care nu va reieși, însă, cu aceeași claritate din piesele lui Pirandello.

Dramaturgul italian va vorbi despre necesitatea existentă în conștiința fiecărui om de a-și crea o realitate proprie, numai a lui – echivalentă cu un vis, cu o iluzie. Autorul a afirmat adesea profunda apropiere a artei sale de caracterul necesar al iluziei, al imposibilității de a se putea ridica în fața destinului, fără amărăciunea de a cunoaște, aprioric, fatalitatea înfrângerii. El se vedea în fiecare dintre personajele sale ca în fața „tuturor oglinzilor, care puteau să fie tot atâția ochi profunzi, dilatați, la pândă”<sup>56</sup>. Acest adevăr al necesității visului, atât în starea de somn, cât și în cea de veghe, a fost demonstrat și din punct de vedere științific; visul este la fel de necesar, în echilibrul biologic și mintal, ca și somnul, constituind în același timp o relaxare și îndeplinind o funcție vitală: căci, s-a afirmat adesea, nebunia poate fi și consecința unei absențe totale a viselor. Dar este absolut normal ca și personajele lui Pirandello să exprime acest

---

<sup>55</sup> Paul Alexandru Georgescu, *Prefață*, în vol. Pedro Calderón de la Barca, *Doamna Spiriduș. Comedii*. Traducere de Al. Popescu Telega, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, pp. XVIII – XIX.

<sup>56</sup> Luigi Pirandello, *Teatru*. Traducere de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 28.

adevăr pentru că, după cum s-a mai spus, teatrul este o lume care evoluează în paralel cu realitatea; într-adevăr, teatrul nu este o copie perfectă, ci o reflectare, iar această reflectare are menirea de a evidenția tocmai cele mai importante probleme ale oamenilor. Visul este, deci, un proces vital, rolul lui cel mai important fiind acela de a stabili un fel de echilibru compensator, de autoreglare la nivel psiho-biologic, fapt evidențiat și de Henric al IV-lea în așa-zisa sa nebunie, atunci când relatează o povestioară despre „un preot frumos care dormea la soare”: „Plutea așa, ca înecat în plăcerea aurită a căldurii... Puteți fi siguri că în clipa aceea nu mai știa nici că e preot, nici unde se află. Visa! Și cine poate ști ce visa!... L-am văzut deschizând ochii, care-i râdeau, și l-am văzut râzând, râsul fericirii din vis; nu-și aducea aminte de nimic. Dar brusc, într-o clipă, s-a înțepenit la loc în rasa lui preoțească și în ochi i s-a întors gravitatea aceea...”

În concepția sa, diferită de cea științifică, care susține că visul reprezintă o expresie a inconștientului sau o continuitate a vieții reale, visul înseamnă fericire, nevinovăție, liniște, iar viața – durere, suferință, conștiința rolului ce trebuie jucat în societate. Și Henric al IV-lea „trece” granița dintre vis și realitate în fața celorlalți, dar, spre deosebire de Segismundo, care nu reușea să deosebească realitatea de vis, el știe adevărul și doar joacă teatrul, își poartă masca de nebun: „Deschid din nou ochii, treptat, treptat, și mai întâi nu-mi pot da seama dacă sunt treaz ori visez. Dar sunt treaz, da, sunt treaz: pipăi lucrurile, unul câte unul și încep să văd clar...” Sau: „Ce miracol înfiorător: visul, care învie în ființa ta, mai viu ca niciodată! Erai, acolo, o imagine: te-au făcut femeie în carne și oase. Ești a mea acum!...(O cuprinde cu brațele, râzând ca un nebun).” Prin intermediul acestui personaj, Pirandello reeditează tema lui favorită: nimic din ceea ce vedem nu este adevărat; ceea ce credem că este teatru se petrece aievea, iar ceea ce ni se pare realitate, este simplă ficțiune. Pe lângă această stare de „inconștiență”, de oscilare între realitate și vis, Pirandello aduce în discuție și problema visului în stare de veghe, a „visării” cu ochii deschiși: „Minți! Toți vi-

săm... Deci visezi! Visezi și te răzbuni! Gândești și te răzbuni! Ce visezi? Spune-mi ce visezi!... Asta e! Ce folos că stau și ferrec ușile și ferestrele, că le înțepenesc cu drugi pe dinafară, dacă [...] trădarea e vie în ea, în inima ei, în carnea asta moartă; vie, dacă poate să se gândească, să viseze și să-și amintească. (Rico Verri)” Pirandello subliniază și el importanța visului, faptul că lipsa acestuia duce inevitabil la moarte; fiindu-i furat și refuzat și dreptul de a visa, Mommina va muri, într-o stare aflată la limita dintre iluzie și realitate (își aude ca prin vis surorile și mama discutând) și jucând teatru pentru fetițele sale: „Simt că nu mai pot să respir... Am să vă arăt și ce este teatrul, am să joc pentru voi... (Se așază în fața celor două fetițe care nu înțeleg nimic; e toată un freamăt și va fi din ce în ce mai însuflețită, până când inima nu o mai ajută și cade moartă).”

În conformitate cu definițiile consacrate, teatrul în teatru reprezintă „procedul prin care, în acțiunea dintr-un text dramatic, respectiv dintr-un spectacol, apar scene care prezintă un alt spectacol, la care personajele operei dramatice respective sunt (parțial sau în totalitate) actori sau spectatori; spectacolul în (cadru) unui spectacol reprezintă o reflectare pe alt plan a acțiunii principale sau un mod de a impulsiona acțiunea, tratează probleme ale spectacolului și ale actorului, permițând o critică a societății, imposibilă altfel din cauza cenzurii, și reflectând totodată, prin prisma relației dintre actor și personajul interpretat, raportul dintre persoană și mască.”<sup>57</sup> Referitor la capacitatea acestui procedeu de a impulsiona acțiunea, Maria Vodă Căpușan susține că la dramaturgii vechi, ca și la cei moderni „momentele de teatru în teatru vin adeseori să susțină și să concretizeze afirmațiile teoretice, conferind dinamism și un mare interes dramatic acestor piese-manifest, pândite de primejdia de a fi prea discursive și statice.”<sup>58</sup> O definiție asemănătoare, dar mai profundă și mai potrivită dramaturgiei lui Calderón și

---

<sup>57</sup> Maria Vodă Căpușan, *Dramatis personae*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 16.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 15.

Pirandello, găsim, însă, la Anne Ubersfeld: „Există un anumit număr de opere care presupun prezența în interiorul spațiului scenic a unui alt spațiu, în care se situează o reprezentație teatrală. Situația în acest caz este următoarea: spectatorii din sală privesc alți spectatori (care sunt actori), iar acest fenomen de a privi o reprezentație dată de alți actori reprezintă o configurație «en abyme» a actului teatral. Rezultatul este paradoxal: printr-un fel de inversiune, spectatorii din sală văd ca adevăr ceea ce spectatorii-actori văd ca iluzie teatrală. Nu ne va mira dacă teatrul în teatru este locul manifestării adevărului. Fenomenul este analog faptului psihic recunoscut de Freud: când visăm că visăm, visul «interior» spune adevărul.”<sup>59</sup> Ultima parte a acestei definiții prezintă visul interpretat drept posibilitate de cunoaștere ce se înrudește cu teoria despre durată, memorie și amintire. Visul, sub acest aspect, va fi întâlnit la poeții moderni, pentru care el devine singurul mod de întrezărire a lumii celei adevărate, cel care ne poate releva esențele, căci șterge tot ceea ce este trecător, perisabil, oferind eternitatea; sau, cel puțin, iluzia ei. Spre deosebire de aceștia, la Calderón, concluzia că viața este vis năruia orice fel de încercare de cunoaștere, de apropiere de realitatea efemeră.

Luigi Pirandello este considerat creatorul modern al formulei de teatru în teatru, care va revoluționa întreaga dramaturgie a contemporaneității, căci, prin intermediul imaginilor în care autorul a proiectat destinul personajelor, se concentrează concepția sa referitoare la infinitatea multiplicării personalității umane. Și într-adevăr, el va dăruii lumii cristalizarea în structuri definitive a crizei existențiale a omului, a neîndurării opresive a solitudinii, a sentimentului reificării, al condamnării de a fi ceea ce nu ești, de a fi aparență, umbră. În opinia lui Leone de Castris, teatrul pirandellian dă o grea lovitură ordinii prestabilite, fiind „antifilosofic, îndeosebi prin negarea logicii formale”, putând să-și extindă protestul până la anarhismul intelectual. În

---

<sup>59</sup> Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutul European, 1999, p. 89.

trilogia sa (alcătuită din *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Astă seară se improvizează* și *Henric al IV-lea*), dominată de formula estetică de teatru în teatru, se pun în circulație, într-un dialog dinamic, idei privitoare la fenomenul teatral, la viziunea autorului despre opera proprie, a regizorului ori a interpreților, fiecare intrând, desigur, într-un marcat contrast cu toți ceilalți.

Formula de teatru în teatru presupune, de obicei, un anumit gen de dedublare personaj-actor, personajul fiind cel chemat să „trăiască” rolul, comentat lucid de actor în momentele sale de ieșire din partitura dată, infirmând-o sau confirmând-o, dar în orice caz de pe o poziție distinctă, în numele unei conștiințe opuse trăirii. Există, deci, o imposibilitate a actorului de a acoperi perfect personajul pe care-l interpretează și care a devenit instrumentul privilegiat al scenei moderne, lărgindu-i capacitatea de semnificație și accentuând perpetua ezitare între identitate și alteritate. Căci, la Pirandello, criza noțiunii de caracter și de persoană face personajul să-și piardă coerența și consecvența, să trăiască un conflict acut între esență și mască. Trebuie menționat, însă, faptul că procedeul de teatru în teatru mai apăruse, fără îndoială, în dramaturgie până la Pirandello, dar ceea ce aduce el nou prin cele *Șase personaje* este piesa în piesă, care nu se mai impune ca operă finită, ci doar presimțită de-a lungul unui periplu constituind însăși drama. Această căutare, după cum se va vedea, continuă până la ultima lăsare a cortinei, fără a ajunge însă la punctul ei final.

Eroii din *Șase personaje în căutarea unui autor* „trăiesc o dramă de o rară profunzime. Tatăl, un burghez oarecare, cu pretenții de onorabilitate, suferă deoarece a fost pe punctul de a deveni amantul fiicei lui vitrege. Descoperit și demascat, el încearcă să-și repare greșeala față de fosta lui soție, aruncată odinioară pe drumuri și acum fără nici un sprijin, luând-o în casă împreună cu cei trei copii rezultați din cea de-a doua căsătorie a ei.”<sup>60</sup> Vinovăția nu poate fi ștersă, deoarece fata vitregă îl acu-

---

<sup>60</sup> Ileana Berlogea, *Pirandello*, București, Editura pentru Literatura Universală, p. 338.



ză mereu de suferința și decăderea ei. În realitate, ea, frații și mama ei nu au fost și nu sunt altceva decât victimele egoismului acestui om, care s-a crezut în drept să dispună, după capriciul său, de soarta soției sale, despărțind-o de primul ei copil și obligând-o să trăiască alături de un om cu care nu a avut decât o aparentă comuniune spirituală. Iată drama pe care personajele sunt obligate să o repete la infinit. „Povestea lor de viață are suficiente elemente pentru a constitui o piesă în sine, realizată cu ajutorul procedeelor tradiționale”, afirmă Ileana Berlogea. Pe autor nu l-a interesat însă drama umană, ci drama „personajelor”. Conținutul uman le este intrinsec, fără el nu pot exista ca „personaje”, dar ele apar în scenă în această ultimă calitate, solicitând desăvârșirea lor. Cele Șase personaje năvălesc pe o scenă unde nu este nici un spectacol. Dacă nu este spectacol, nu este nici viață, însă tentativa lor de a face să se nască acțiunea dramatică, de a face să se nască viața ajunge să le impună existența. Este vorba, deci, de un joc în cadrul jocului: se joacă teatru pentru a se putea spune totul fără de minciună, și aceasta tocmai când totul este minciună, dar această minciună o denunță pe cea veche, acest „teatru gol” al lui Pirandello denunțând chiar teatrul tradițional.

Acțiunea piesei are loc și ea într-un teatru. Atmosfera sălii de spectacol, recomandată accentuat de Pirandello, „trebuie să fie atât de autentică, încât spectatorii să aibă senzația că au greșit data, că nu există în ziua aceea nici un spectacol. Scena goală, fără decoruri, fără lumini, trebuie să dea impresia unei zile obișnuite de repetiție.”<sup>61</sup> Treptat sosesc la teatru actorii, regizorul, sufleurul, mașiniștii. Replicile schimbate între ei sunt banale, oglindind micile conflicte cotidiene, până în momentul apariției celor Șase personaje, pe care Pirandello le-a dorit înconjurate „de un aer de ușoară inconsistență”. Personajele au venit la teatru pentru a-i ruga pe actori să le interpreteze drama. Ele se oferă să interpreteze în fața actorilor povestea vieții lor, pentru ca aceștia să poată reține momentele importante, reacțiile, repli-

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 339.

cile. Existența personajelor coincide cu drama lor supremă: Tatăl este stăpânit de dorința puternică de a se justifica, de a explica, de a se scuza, iar Fiica Vitregă este însăși răzbunarea. Tragedia lor se amplifică odată cu imaginea trunchiată și falsă oferită de interpretarea actorilor care nu sunt capabili să treacă dincolo de meșteșugul lor, să le pătrundă durerea, să-i prezinte așa cum sunt. Jocul personajelor este convingător, plin de sensibilitate și adevăr; jocul actorilor este grotesc, exagerat, șarjat. Finalul, în care Fetița se îneacă, iar Băiețelul se sinucide, „este menit să demonstreze incapacitatea actorilor de a pătrunde esența creației dramatice.”<sup>62</sup> Pentru ei, piesa de teatru este o simplă ficțiune, o invenție, un joc ori un serviciu. Personajele le strigă, însă, că ele sunt o realitate, o realitate a artei, tot atât de puternică și de adevărată ca și cea așa-zis „obiectivă” de zi cu zi.

În piesa sa, Pirandello merge și mai departe, căci el aduce în teatru chiar „personajele”. Nu mai avem în fața noastră oameni, ci „personaje”, mai apropiate însă de substanța umană prin intensitatea trăirilor lor, decât cei prezentați ca oameni. Relațiile se complică prin imposibilitatea fixării unui mod de comportare precis; o dată actorii cred în realitatea personajelor, alteori le neagă dreptul la existență. Personajele cer să fie oglindite, iar pe scenă se repetă situațiile înfățișate cu o clipă mai înainte de personaje, așa cum apar ele reflectate în mintea celor care asistă din afară la dramă. Arta nu mai este „oglindea plimbată de-a lungul unui drum”, ci a devenit un obiect magnetic, advers, o reprezentare imposibil de înțeles integral, o nouă ipostază a imaginii care capătă o consistență de sine stătătoare, nemaifiind copia personajului reflectat: „Dar nu ați înțeles încă imposibilitatea de a reprezenta piesa aceasta? Noi nu ne aflăm deloc în piesă, iar actorii dumneavoastră ne privesc din afară. Credeți că poți trăi în fața unei oglinzi care nu se mulțumește să te înghețe cu imaginea expresiei tale, dar ți-o mai și preface în propria caricatură, imposibil să te mai recunoști.” Omul a devenit conștient de dublul său rol, de actor și spectator, trăiește observându-

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 339.

se și observându-i pe alții; autoanaliza este, în același timp, și un strigăt de durere. Pirandello face parte dintre creatorii dramei de idei contemporane, dar la el se constituie o dramă de idei de o factură specială, în care nu se ciocnesc concepții diferite, nu se argumentează puncte de vedere diferite, ci se confruntă omul și natura lui iluzorie, omul și masca ce i-a fost impusă de alții sau creată de el însuși.

Dramaturgul propune o nouă poetică, prin reprezentarea „vieții goale”, lipsită de orice ornamente adăugate, o viață în care caracteristice sunt contradicțiile, iar nu armonia, de altfel, totdeauna numai aparentă. Viața poate fi paradoxală și contradictorie și trebuie reprezentată ca atare în opera de artă, chiar până la absurd – cum este, adeseori, și viața reală. Omul, personajul central al teatrului pirandellian, este oprimat de forțe contrarii și doar fantezia îi mai poate îngădui eliberarea de suferință. Amărăciunea, primordială în teatrul lui, este aceea a oamenilor mereu singuri, pe drumurile căutării adevărului. Repetarea prin multiplicarea în fața oglinzii necruțătoare generează sentimentul absolut al solitudinii, chiar și atunci când, în conformitate cu realitatea, „personajul emblematic”, cel care suferă cel mai mult și poartă asupra sa cea mai mare încărcătură afectivă ori psihologică, este înconjurat de nenumărate alte personaje. În *Astă seară se improvizează*, teatrul în teatru (care în *Șase personaje* este o necesitate organică și o proiecție spontană a tragediei personajului) „tinde să capete o semnificație de exclusivă funcționalitate dramatică.”<sup>63</sup> Pirandello aduce din nou atmosfera unui teatru, dar, spre deosebire de *Șase personaje*, unde acestea nu declamă clar că joacă o piesă pentru public, aici actorii menționează acest lucru în mai multe rânduri: „Și cum, mă rog, adică să mă prefac? A, nu! eu nu joc după un rol învățat pe dinafară... (Actrița de Caracter)” sau „De acord să ne jucăm rolurile. (Dorina)”

Un alt element de noutate în formula teatrului în teatru întâlnită aici este faptul că piesa continuă și în timpul pauzei din-

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 341.

tre acte, când are loc o reprezentație simultană în foaietul teatrului și pe scenă: „În foaietul teatrului, actrițele și actorii trebuie să dea impresia, cu cea mai mare libertate și firesc în mișcări, că sunt numai niște spectatori printre spectatori (fiecare, se înțelege însă, în rolul său), în timpul pauzei dintre acte.” Pirandello își dovedește și aici măiestria și originalitatea și iese din tipare, prin schimbarea decorului, în timpul pauzei dintre acte, în fața spectatorilor. Acest fenomen era frecvent utilizat până în secolul al XVIII-lea, când a fost inventată cortina, dar dramaturgul italian deținea, în secolul XX, mijloacele tehnice necesare evitării acestui procedeu; mai ales pentru că mutase deja acțiunea piesei de teatru în foaiet. Astfel, prin toate aceste procedee, Pirandello dezvăluie în totalitate spațiul și componentele desfășurării piesei de teatru, cu alte cuvinte, recunoaște că toți cei prezenți sunt martorii punerii în scenă a unei opere dramatice. În indicațiile scenice, dramaturgul își cere chiar scuze de a nu fi putut scrie în paralel scenele, așa cum se desfășoară ele pe parcursul reprezentației din foaiet: „Din motive de spațiu, aceste scenete, diferite ca loc, dar simultane, sunt transcrise una după alta.”

Dacă în *Șase personaje*, prin formula teatrului în teatru, autorul mărește și mai mult „distanța” dintre publicul real și piesa inclusă – care se joacă în fața unui public secund, intermediar, format din alți actori și prezent chiar pe scenă – aici, prin aceeași formulă a teatrului în teatru, dar folosită altfel, Pirandello coboară actorii și, implicit, personajele printre spectatori. De aceea este normal ca pe parcursul reprezentației să apară anumițe divergențe între regizor și actori; dar nu trebuie să uităm nici o clipă că toate acestea se petrec, de fapt, în cea de-a doua piesă de teatru, cea în care Doctorul Hinkfuss este regizor, iar nu actor – rolul său în „adevărata” piesă de teatru: „Trebuie să ne trăim și noi rolurile! (Sarelli) Ce? Teatrul meu? Voi ați înnebunit de-a binelea? Și noi unde suntem, vă-ntreb? Nu suntem la teatru? (Doctorul Hinkfuss) Aha! Deci, suntem la teatru, nu? Buun! Atunci dați-ne rolurile să la învățăm. Fiindcă suntem la

teatru! Cum vreți să ne mai gândim la teatrul dumneavoastră, dacă trebuie să trăim? (Actorul Principal).”

Ca și în celelalte piese ale lui Pirandello, apar și aici diferite convingeri ale sale, printre care și aceea referitoare la relația artă – viață (discutată și în *Șase personaje*): „Cînd trăiești cu toată ființa ta o pasiune, atunci este adevăratul teatru și pentru asta ajunge un simplu afiș! (Actrița de Caracter) Nimeni nu poate să comande vieții ce se naște. (Actrița Principală) Până și scriitorul trebuie să i se supună! (Actrița de Caracter) Ca să se înțeleagă că nu cadrul, nu decorul e cel care comandă! (Actorul Principal) E de ajuns ca tu, copila mea, să te simți în carceră și ea o să apară, și toată lumea o să vadă cum te sufoci între pereții ei! (Actrița de Caracter).” Nu mai este vorba de „primatul textului”, acesta putând chiar să lipsească, accentul se mută pe realizarea scenică, pe spectacol, care poate ajunge la desăvârșire, chiar și fără un suport scenic adecvat, doar prin talentul și capacitatea actorilor de a reda puterea și intensitatea trăirilor lor; cu alte cuvinte, prin capacitatea de a însufla viața adevărată textului dramatic. Viața personajelor este înfățișată în starea de „ipoteză” au demonstrat acest lucru numeroși exegeți, de la Leone de Castris la Ileana Berlogea, potrivită mai degrabă cu o „dezbateră” decât cu o reprezentare; psihologia este redusă la o serie de scheme: Rico Verri – gelozia necontrolată, dorința de posesiune, „Generăleasa” – mâna de fier care conduce totul după bunul plac, soțul ei – comicul și neputința, Mommina – talentul, sensibilitatea și spiritul de sacrificiu, cele două surori ale Momminei și cei doi ofițeri – ideea că viața trebuie trăită la maximum. La fel, în *Șase personaje*, protagoniștii apar ca reprezentări fidele ale Răzbunării, Remușcării, Acceptării, Inocenței și Nepăsării. Nu este vorba de o dinamică a sentimentelor, ci de o constantă cristalizare a lor, orice sentiment sau interes ajungând până la paranoia și paroxism.

În *Henric al IV-lea* întâlnim aceeași dimensiune a formulei teatrului în teatru ca și în *Viața e vis* de Pedro Calderón de la Barca: ambele personaje principale – și Henric al IV-lea, și prințul Segismundo – trăiesc o viață impusă de împrejurări și de

diferite alte persoane, independent de voința lor. Deci, nu pretundeni unde personajul dramatic se declară a fi actor, sensul afirmației este același. El poate fi omul-actor în sens figurat, jucând un rol pe scena lumii; nu mai iese în afara jocului dramatic, desemnându-l ca atare, ci, dimpotrivă, cumulează acest atribut pe terenul ficțiunii teatrale. Personajele îmbracă, aici, o identitate de împrumut, pentru un timp și într-un spațiu aparte, creând o adevărată „insulă” izolată de restul existenței lor, într-un scenariu ce închipuie un cadru total diferit de cel cotidian. Într-adevăr, Henric al IV-lea trăiește într-o lume cu totul diferită – cu sute de ani înainte; la început, fără a conștientiza acest lucru, pentru ca mai apoi să opteze el însuși pentru rolul, până atunci doar jucat; dar nu este vorba, totuși, de o alegere absolut liberă, ci de una impusă, inconștient, de comportamentul celor din jur, care-i fac „jocul” și-l determină să se închidă mult prea mult în el însuși pentru a mai putea ieși: „Dar sunt treaz, da, sunt treaz: pipăi lucrurile, unul câte unul, și încep să văd clar...gata! Jos atunci cu haina asta de carnaval!... Cu coșmarul acesta!... Să deschidem ferestrele, să respirăm viața, soarele!... Să ieșim de aici!... Dar încotro? și ca să fac, ce? Ca să mă arate toți cu degetul, pe la spate: „Uite-l pe Henric al IV-lea”! (Henric al IV-lea)”. Sentimentul de a fi prizonier, de a fi lipsit de libertate și de tot ce presupune aceasta, îl trăiește și Henric al IV-lea, chiar dacă, spre deosebire de Segismundo, care era închis într-o „temniță obscură,/ mormânt în care-un viu cadavru-ndură”, el se află în „sala tronului din palatul imperial de la Goslar, al lui Henric al IV-lea”.

În *Henric al IV-lea*, formula teatrului în teatru este evidențiată de toți actorii, care joacă un dublu rol: actorul care-l interpretează pe Henric al IV-lea joacă atât rolul nebunului față de celelalte personaje, cât și pe cel al nebunului închipuit, când este singur și mai târziu, de față cu așa-zisele „slugi”; actorii care-i interpretează pe Landolfo, Arialdo, Ordulfo și Bertoldo joacă un rol în fața lui Henric al IV-lea și un altul în fața marchizei Matilde Spina, a fiicei ei Frida, a tânărului marchiz Carlo di Nolli, a baronului Tito Belcredi și a dotorului Dionisio

Genoni, care pe lângă aceste roluri, mai trebuie să le joace și pe cele impuse de „nebulia” lui Henric al IV-lea, ele devenind simple marionete în mâinile acestuia. Ca și în celelalte două piese ale lui Pirandello, spațiul teatral este adesea denunțat: „Are să-ți vină de minune rolul!... Îți vom lega sforile și te vom pune la punct, ca pe cea mai potrivită și mai desăvârșită fanteză. Trebuie să jucăm ca și cum ar fi de-adevărat totul. (Landolfo)”.

Această piesă este exemplul prin excelență care demonstrează că teatrul poate deveni realitate, tot așa cum realitatea este o mare și complexă piesă; pentru că întreaga dramă (care e, deopotrivă, noua lume a lui Henric al IV-lea) a început de la un carnaval: „Fiecare-și juca, în glumă, rolul lui! Era o adevărată babilonie!... El, în schimb, pe-al lui îl juca în serios! (Doamna Matilde)”. Eul dublu (dual) și formula de teatru în teatru pot fi evidențiate nu numai prin adoptarea unor măști sau personaje; această dedublare poate fi relevată, în anumite momente, și numai la nivel verbal: „(Își reia atitudinea de umilință și revine lângă Belcredi. Schimbă dintr-o dată tonul și rostește, ca unul care, într-o paranteză vicleană, își repetă rolul. Apoi se adresează tuturor celorlalți și spune cu o gravitate jucată.)” Același fenomen apare și în *Viața e vis*, unde Segismundo decidea că e mai bine să joace rolul omului înțelept și milostiv până se clarifică situația și se restabilește adevărata realitate: „Dar de mă trezesc nainte,/ ne-mpunind ce spun, tăcerea/ s-o păstrez nu-i și mai bine?/ Dar, sfinte,/ să-mi pun frâu, că nu știu încă,/ dacă-s treaz ori doar un vis e.”

Cele două personaje, Segismundo și Henric al IV-lea, redau, împreună cu celelalte, care reprezintă „publicul” secund, printr-o metodă asemănătoare, formula de teatru în teatru, având caracteristici individuale, în funcție de motivele care la determină acțiunile, dar și de epoca în care ele au fost create. Acest joc înseamnă momentul de excepție, evaziunea din banalitate – sau din realitate, aria sa putându-se lărgi, până la cuprinderea întregii scene sociale. Prin urmare, în raport cu ceilalți, individul din realitate (sau din piesa de teatru!) joacă constant rolul unui personaj, ca rezultat al presiunii exercitate de mediu sau, dimpotri-

vă, pentru a impune o anumită imagine despre sine ori spre a ajunge să se cunoască, poate pentru prima dată, cu adevărat până la capăt.

### **Realitatea iluziei teatrale**

Luigi Pirandello s-a apropiat de domeniul dramaturgiei la o vârstă la care alți autori se ocupau mai mult cu administrarea gloriei literare decât cu experimentarea unor formule artistice noi. Și, oricât de paradoxal a părut acest lucru la vremea respectivă, mai cu seamă în spațiul cultural italian, autorul a reușit, în foarte scurtă vreme, să exprime în piesele sale de teatru toate frământările unei epoci prea puțin dispuse să mai accepte doar iluzia, smulgând toate măștile ce ascundeau realitatea – și, din nou paradoxal, făcând acest lucru tocmai prin privilegierea câtorva motive ce accentuează în mod esențial deghizarea: lumea privită ca teatru, parada măștilor, plăcerea (sau blestemul!) permanentelor travestiuri. În consecință, până și limbajul personajelor pirandelliene va reprezenta dezvăluirea unor pasiunilor trăite cu intensitate, marcate de aprinse argumentații filosofice, adesea textele pieselor sale dând senzația că ar fi analize făcute cu răceala unui spectator pe deplin detașat. De altfel, după cum subliniază și Leone de Castris, „nu există decât o singură modalitate de a citi teatrul lui Pirandello: la fel ca pe o reprezentare unitară a personajului.”<sup>64</sup> Se întâmplă așa pentru că omul, așa cum este el prezentat în dramaturgia italianului, a devenit conștient de dublul său rol, fiind deopotrivă actor și spectator, un om care trăiește doar observându-se și acționează numai în măsura în care îi poate observa pe alții. În plus, în ciuda tuturor încercărilor criticii de a-l fixa pentru totdeauna, prinzând esența dramaturgiei sale într-o formulă unică, „problema Pirandello” pare a nu fi fost clarificată pe deplin nici până astăzi. Zona de interes a dramaturgului este realitatea înconjurătoare, experien-

---

<sup>64</sup> Arcangelo Leone de Castris, *O istorie a lui Pirandello*. Traducere de Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1976, p. 137.



țele personale, mediile diverse în care s-au consumat episoadele proprii sale existențe; viața se topește, astfel, în operă, Luigi Pirandello însuși susținând acest lucru într-o scrisoare adresată criticului francez Benjamin Cremieux: „...am uitat să trăiesc, am uitat până într-atât, încât nu pot spune nimic despre viața mea, în afară de faptul că nu o trăiesc, ci o scriu.”<sup>65</sup>

Teatrul pirandellian a captat toate undele oscilatorii ale oamenilor reprezentativi pentru acel gen de prezent care nu mai acceptă iluzii, a smuls măștile care ascundeau chipul real. De altfel, titlul generic al celor patruzeci de piese scrise este semnificativ: *Măști goale*. Reacția ulterioară, specifică *Măștilor goale*, constă în lansarea formulei de teatru al ideilor, al problematicii profund umane, de reprezentare a dramelor interioare. Limbajul personajelor pirandelliene reprezintă, în egală măsură, dezvăluirea pasiunii trăite cu intensitate și o aprinsă argumentație filosofică, o analiză făcută cu răceala unui spectator detașat. Autoanaliza este, însă, și strigăt de durere. Pirandello face parte dintre creatorii dramei de idei moderne, dar una de factură specială, în care nu se ciocnesc doar concepții diferite, ci se înfruntă omul și natura lui iluzorie, omul și masca impusă de alții sau creată de el însuși. Șocul puternic provocat de acest teatru se datorează noutății tematicii, dar și structurii sau tehnicii sale dramatice. În *Așa e cum vi se pare*, de pildă, apar două din principalele motive pirandelliene: caracterul relativ al cunoașterii și imposibilitatea oamenilor de a comunica cu adevărat unii cu alții. Doamna Frolla și domnul Ponza trăiesc fiecare cu convingerea sa, cu propriul „adevăr”: el – știind că este căsătorit a doua oară, pentru că fosta sa soție, fiica doamnei Frolla a murit, lucru pe care mama decedatei nu-l știe; ea – convinsă că soția lui Ponza este fiica ei, deși el, în urma unui șoc nervos a rămas cu ideea că prima lui soție ar fi murit. Ambele explicații sunt plauzibile, dar oamenii din jurul lor vor neapărat să afle adevărul, care însă, după părerea lui Pirandello „nu este unic și absolut; fiecare își are «adevărul» său cu care trăiește, care-l susține.” După el, rea-

---

<sup>65</sup> Ileana Berlogea, *op. cit.*, p. 5.

litatea sufletului uman nu poate fi pătrunsă din afară, de aici rezultând sentimentul izolării absolute a oamenilor. Iar ceea ce diferențiază concepția lui Pirandello de „alegorismele programatice ale atâtor poetici teatrale din secolul al douăzecilea” este „tocmai această spontaneitate intrinsecă a raportului situație-condiție, persoană-personaj, realitate-ficțiune scenică.”<sup>66</sup>

Există apoi, la Pirandello, ceea ce exegeza a numit „o dublă continuitate de trăire și raționare”<sup>67</sup> între personaj și actor. Această continuitate este cea care, împinsă la extrem, face posibil cazul paradoxal al eroilor din piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*\*; avem, aici, personaje dramatice prin excelență, primele de acest gen din dramaturgia universală, care refuză funcția de până atunci a actorului, integrându-o organic în sine, printr-o întrupare apriorică. Ele își privesc la un moment dat propria aventură jucată de alții (actori adevărați – sau, cel puțin, profesioniști!), dar în ea nu se pot recunoaște, orice dedublare fiindu-le imposibilă, ele fiind singurele menite să-și joace existența, căreia sunt sortiți a nu-i putea niciodată fi simpli spectatori, ci doar personaje. Protagonistii lui Pirandello susțin, în ciuda faptului că realitatea lor nu este acceptată de ceilalți, superioritatea artei și, deci, a existenței proprii: „Ceea ce pentru dumneavoastră este o iluzie care trebuie creată, este pentru noi singura noastră realitate. Dacă realitatea dumneavoastră se schimbă de azi pe mâine, a noastră nu, domnule!”

S-a spus nu o dată că pentru Luigi Pirandello „poezia a fost o îndelungă și dificilă căutare de sine, nuvela – o descoperire, romanul – un prilej de verificare”, iar teatrul – unica modalitate a autorului de a atinge desăvârșirea.<sup>68</sup> De aici imaginea care îi domină dramaturgia, și anume aceea a omului care se vede trăind, obsedat fiind de senzația jocului, a măștii purtate în fața celorlalți, a existenței care nu-și poate găsi adevărata împlinire

---

<sup>66</sup> Arcangelo Leone de Castris, *op. cit.*, p. 140.

<sup>67</sup> Maria Vodă Căpușan, *op. cit.*, p. 123.

\* Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor (și alte piese)*. Traducere de Alice Georgescu, București, Editura Art, 2008.

<sup>68</sup> Ileana Berlogea, *op. cit.*, p. 247.

decât pe scenă. Voluptatea jocului ajunge la apogeu în *Henric al IV-lea* unde foștii prieteni ai nebunului au îmbrăcat haine străine și joacă rolul de nebuni în fața unui om pe care-l cred nebun. Dar tocmai din ceea ce pentru celelalte personaje este un simplu joc Henric al IV-lea își făurește sensul existenței; fiecare cuvânt are un dublu (sau triplu) sens și este rostit de oameni incapabili să-și dea seama ce vor cu adevărat, care joacă roluri în fața unei ființe care, de asemenea, poartă o mască. Dar, în timp ce Henric al IV-lea știe că are în față simpli saltimbanci, cei prezenți nu bănuiesc adevărul, iar piesa creează, astfel, senzația unui de carusel imposibil de oprit, de oscilație continuă între iluzie și realitate, între aparență și esență. Henric al IV-lea este, spune Alexandru Balaci, „personajul cel mai celebru creat de Luigi Pirandello, prototipul cel mai pur al pirandellismului, cel care se încarcerează singur în ficțiune, care se condamnă la masca permanentă a separării de oameni. În nebunia fictivă și reală, absurditatea vieții este purtată la limite extreme, demonstrând facultatea excepțională a omului de a fi propriul judecător și călău, propriul demiurg, creator al unui univers singular pe care doar el îl dorește și îl poate înțelege.”<sup>69</sup> Conflictul este cauzat și de tensiunea dintre individul având o conștiință acută, și mediul social în care se simte ca și cum ar fi întemnițat, iar ciocnirea se petrece cu atâta violență, încât duce la o nebunie aparte, aceasta devenind, treptat, însăși condiția libertății și a afirmării adevărului. Originalitatea lui Pirandello înseamnă curajul de scoate masca, cea care reprezintă realitatea trucată, căci eul în sine nu mai există, decât, cel mult, în raporturile sociale, unde e prefigurat tot de o mască, de astă dată cu neputință de eludat. Este și cazul lui Henric al IV-lea, eroul prin excelență tragic, singurul care nu e capabil să născocască iluzii în care să-și închidă, fie și vremelnice, existența.

Motivul măștii este tratat, în teatrul autorului italian, prin intermediul unor personaje și situații scenice de mare dramatism.

---

<sup>69</sup> Alexandru Balaci, *Luigi Pirandello*, București, Editura Univers, 1986, p. 128.

Astfel, în *Şase personaje în căutarea unui autor*, acţiunea porneşte de la un pretext de-a dreptul grotesc: o familie se prezintă la un teatru, cerând să-şi vadă jucată pe scenă drama propriei existenţe. Progresiv, discuţiile cu regizorul – în cursul cărora se prefigurează, treptat, drama reală trăită de respectiva familie – vor evidenţia cu maximă claritate că între „rolul” scenic („masca”, „forma” în care trebuie să apară oamenilor spre a fi înţeles şi acceptat de ei) şi realitatea umană intimă există o tragică discordanţă. Dar, dacă în această piesă, fiecare era conştient de realitatea sa (oamenii de teatru ştiind că asistă la reprezentaţia unei piese, iar personajele fiind convinse de viaţa şi realitatea lor), în celelalte două mari piese ale lui Pirandello, cele două lumi se întrepătrund atât de bine, încât spectatorii piesei *Astă seară se improvizează* ajung să nu mai ştie care e piesa propriuzisă şi care sunt indicaţiile scenice, iar personajele din *Henric al IV-lea* nu mai pot distinge realitatea în care trăiesc (aceea a secolului al XI-lea sau cea a secolului XX). Nu întâmplător, în piesă se şi afirmă, la un moment dat: „Eu nici nu mai ştiu pe ce lume sunt.” Se ştie că formula artistică a teatrului în teatru presupune un anumit gen de dedublare a personajului-actor, personajul fiind cel chemat să „trăiască” rolul, comentat lucid de actor în momentele sale de ieşire din partitura dată, infirmând-o sau confirmând-o, dar în orice caz pe o poziţie distinctă, în numele unei conştiinţe opuse trăirii. Există, deci, o imposibilitate a actorului de a acoperi perfect personajul pe care-l interpretează şi care a devenit instrumentul privilegiat al scenei moderne, lărgindu-i capacitatea de semnificaţie şi accentuând perpetua ezitare între identitate şi alteritate. În fond, după cum consideră Guy Dumur, „natura dramei umane, așa cum o concepe Pirandello, nu este diferită de reprezentarea sa literară, câtă vreme nu suntem niciodată decât aparenţe pentru ceilalți și, deopotrivă, suntem obligați de a ne fixa esența într-o formă.”<sup>70</sup>

Spre deosebire de *Şase personaje*, unde tocmai personajele sunt cele care au consistență, putere și convingere, iar actorii

---

<sup>70</sup> Guy Dumur, *Le théâtre de Pirandello*, Paris, L'Arche, 1967, p. 102.

par niște simple fanteze, păpuși mecanice, fără gânduri și sentimente, în *Astă seară se improvizează*, personajele sunt idei, cuvinte goale, sortite să rămână ca atare dacă actorii nu le-ar da viață; se afirmă aici, așadar, superioritatea artei, singura prin intermediul căreia se poate realiza depășirea oricăror cadre sociale rigide. Iar dacă rolul măștii e acela de a ascunde sau de a reprezenta altceva, pe altcineva, decât ce sau cine este cu adevărat, trebuie să observăm că același efect de deghizare îl exprimă, în ansamblu, și piesa menționată. Faptul e evident încă de la început, din momentul în care citim afișul piesei – pe care nu este menționat numele autorului, iar titlul *Astă seară se improvizează* poate fi nu doar numele piesei, ci sugestia că în seara respectivă se va improviza „ceva”, câtă vreme, și așa, titlul nu are legătură cu drama pusă în joc de actorii de pe scenă, ci cu procedeul utilizat de autor, metoda fiind asemănătoare cu cea consacrată de vechea *commedia dell'arte*.

S-a spus adesea că opera lui Pirandello trebuie privită prin prisma biografiei lui (viața sa trăită în orașul Siciliei, alături de soția bolnavă și geloasă), ceea ce nu este într-un total adevărat, deși în *Astă seară se improvizează* „acțiunea se desfășoară într-un oraș din interiorul Siciliei unde (după cum știți) pasiunile sunt puternice, mocnesc ascunse și izbucnesc apoi cu violență; cea mai sălbatică dintre toate e gelozia”. Încă de la început, în această piesă este evidențiată confuzia dintre realitate și iluzie deoarece, pe lângă ceea ce se petrece și se aude pe scenă, actorii derutează și mai tare publicul prin replicile lor: „După cum publicul a înțeles probabil, rebeliunea actorilor în fața ordinelor mele e prefăcută, urzită între noi dinainte, ca să facă prezentarea mai spontană și mai vie. Și uluirea asta e tot prefăcută (*Doctorul Hinkfuss*) Bufonerii! Rog publicul să fie convins că protestul meu nu a fost deloc prefăcut (*Actorul Principal*). Și ieșirea asta e tot prefăcută! Prefăcută! Trebuie să dau, totuși, o oarecare satisfacție amorului propriu al unui actor ca domnul. Însă dumneavoastră înțelegeți că tot ce se întâmplă aici nu poate fi decât prefăcătorie. (*Doctorul Hinkfuss*)”, iar acest joc se produce pe tot parcursul piesei (inclusiv în pauză), spectatorii fiind induși în eroare de permanenta paralelă între piesa de teatru și realitate: „De altfel, domnilor, se în-

tâmplă și în viață ca un efect pregătit cu grijă și pe care contai, să se strice când ți-e lumea mai dragă.”

După părerea lui Victor Eftimiu, piesa *Astă seară se improvizează* reeditează tema favorită a lui Pirandello: „Eu nu sunt eu. Ceea ce credeți că e teatru se petrece aievea, iar ceea ce vi se pare realitate e simplă ficțiune.”<sup>71</sup> Căci Pirandello era convins ca nu știi niciodată, nici în viața cotidiană, dacă ceea ce observi la ceilalți este nebunie, teatru sau realitate. Poate nici „protagonistul” scenei respective nu conștientizează motivul comportamentului său: a fost ceva premeditat, impulsiv sau caracteristic structurii și personalității sale? Dar, chiar dacă nu știm unde este limita între adevăr și iluzie, pentru a fi acceptați pe această mare scenă a lumii, trebuie să ne prefacem că o știm și deci, „să jucăm” în consecință. Întreg teatrul pirandellian se hrănește exclusiv din teoria cunoașterii, din drama percepțiilor relative și multiple, în lupta de a surprinde realitatea fluidă și fără contur precis. Simple simboluri ale unei realități care ne scapă prin instabilitate nouă înșine, imaginile ființei sociale vor fi un simplu rezultat al percepției altora. În *Astă seară se improvizează*, teatrul în teatru, care în *Șase personaje* este o necesitate organică și o proiecție spontană a tragediei personajului, tinde să capete o semnificație de exclusivă, deși seducătoare, funcționalitate dramatică.

În toată dramaturgia sa, Pirandello a propus – și a impus – o nouă poetică, prin reprezentarea „vieții goale”, lipsită de ornamente, privilegiind o existență în care caracteristice sunt contradicțiile, iar nu armonia, care, de altfel, e întotdeauna doar aparentă. Căci, chiar dacă viața e paradoxală sau contradictorie, ea trebuie reprezentată în opera de artă ca atare, rolul măștii – mereu smulse, la final – fiind acela de a scoate la iveală chipul cel adevărat. În acest sens, autorul însuși spunea că esența întregii sale opere este aceea de a dezbate raporturile dintre Viață și Artă, așa cum se prezintă ele în teatru, câtă vreme „Nu mai există de multă vreme un adevăr autonom în lumea în care trăim.”

---

<sup>71</sup> V. Eftimiu, *Portrete și amintiri*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 41.

## Limbajul crizei și criza limbajului

În anii '50, în spațiul anglofon, piesa de teatru în versuri – așa numita „verse drama” – era privită drept soluția cea mai potrivită pentru înnoirea dramaturgiei vremii, dar, de asemenea, și ca o încercare de reluare a vechii tradiții a teatrului liric de limbă engleză. Astfel, însuși T.S. Eliot va scrie *The Confidential Clerk* (1953) și *The Elder Statesman* (1958), iar reputația lui Christopher Fry e, în această perioadă, în creștere evidentă, personajele sale fiind, uneori, pe deplin conștiente că vorbesc în versuri. Un soi de eleganță studiată a expresiei și, deopotrivă, a acțiunii au dat naștere unui tip de teatru oarecum decorativ și artificial, căruia, totuși, nu i s-au putut niciodată nega verva spirituală și interesul pentru problemele speculative. În acest context, noul tip de dramă promovat de Samuel Beckett, mai ales prin *Așteptându-l pe Godot*, era menit să aibă câștig de cauză exact în acele zone și exact în acele privințe în care Eliot sau Fry, ca să ne limităm doar la aceste exemple, eșuaseră.

La naștere, treptat, și va deveni din ce în ce mai prezentă pe scenele britanice – și nu numai – ceea ce criticul John Peter a definit în studiul său *Vladimir's Carrot* (1987), ca fiind „drama închisă, o dramă a absurdului”, cu o acțiune pe care spectatorii sau cititorii nici n-o acceptă, dar nici n-o pot respinge ca imagine de ansamblu a existenței însăși a omului. Iar dacă posibilitatea de a o interpreta există, trebuie să subliniem că aceste texte sunt interpretabile doar în propriii lor termeni. Pentru că aici nu se va mai putea vorbi despre efecte ale unor cauze, așa cum se întâmpla în teatrul lui Ibsen, de exemplu, ci, dintr-o dată, numai și numai despre efecte în sine. În consecință, noul tip de personaj, așa cum se petrec lucrurile cu protagoniștii din piesele lui Beckett, nu are parte de vreun viitor care poate fi imaginat într-un mod obișnuit, ci îi este dat să treacă iar și iarăși prin aceleași întâmplări prin care a mai trecut.

„Eroismul și succesul îmi sunt cu totul indiferente, mă interesează doar eșecul”, îi spunea Samuel Beckett în 1946 lui Thomas McGreevey. De altfel, scriitorul a susținut adesea că el însuși a trăit numeroase eșecuri, mai ales la începutul carierei, dacă e să amintim doar cazul romanului *Murphy*, respins de nu mai puțin de patruzeci și doi de editori înainte de a fi acceptat, în 1938. Situație reluată, parțial, cu *Watt*, despre care mai toate editurile au afirmat că e nepotrivit în contextul perioadei imediat următoare celui de-al Doilea Război Mondial, fiind un text mult prea încărcat de pesimism. Cu toate acestea, în mai puțin de zece ani, scrierile lui Beckett au fost din ce în ce mai discutate (și mai disputate!), mai ales că, după premiera piesei *Așteptându-l pe Godot* (1955)\* autorul începe să fie tot mai frecvent interpretat drept unul din marile nume ale literaturii contemporane. Dar Beckett a continuat să rămână, cumva, un *outsider*: opera lui deopotrivă atrage critica, dar o și respinge, rezistându-i, în majoritatea cazurilor. Un singur exemplu, ales dintr-o povestire de tinerete, *Dante and the Lobster* (1932) este edificator și spune mult nu numai despre modul de a scrie al lui Beckett, ci și despre ceea ce, mai târziu, va deveni pe de-a-ntregul manieră. La un moment dat, personajele discută despre posibilitatea de a traduce un celebru vers al lui Dante: „Qui vive la pietà quando è ben morta.” Numai că unul dintre ele se întreabă, după o îndelungă gândire: „Dar oare e absolut necesar să-l traducem?” Deși reticența poate părea, la început, greu de înțeles, devine clară încă de acum una dintre preocupările majore ale lui Samuel Beckett: limbajul și implicațiile acestuia în contextul literaturii contemporane; asta deoarece dialogul menționat anterior nu făcea decât aparent referire la o eventuală traducere în engleză, având, de fapt, în vedere, un altfel – și un cu totul alt fel – de transpunere, pe care am putea-o numi *traducere în / la realitate*. Mesajul lui Beckett este evident de pe acum, iar scrierile sale ulterioare vor confirma această orientare: cuvintele

---

\* Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot, Eleutheria, Sfârșitul jocului*. Traducere de Gellu Naum și Irina Mavrodin, București, Editura Curtea Veche, 2010.



pot face orice. Dar, în egală măsură, e adevărat și contrariul: adesea, ele nu pot face nimic. Iar dacă, prin urmare, ficțiunea (imaginația?) e lipsită de ajutor în fața realității, totuși, numai ficțiunea aceasta a neajutorării poate fi reală.

În principiu, Beckett utilizează acum doar resursele minime ale limbajului pentru a crea dialogurile pieselor sale, având, așadar, o atitudine diametral opusă față de cea a lui Eugen Ionescu, de exemplu. Totuși, teatrul lui de început îl amintește pe Ionescu în unele privințe. Căci creațiile sale sunt remarcabile pentru măiestria cu care autorul se folosește de tehnica repetiției, pentru flerul cu care dialogul este, pe neașteptate, transformat în cel mai evident ritual al absurdului, plus o serie de note subordonate, ca, de exemplu, momentele violente, modul neprevăzut și adesea inconstant de exprimare ce caracterizează protagoniștii și, mai cu seamă, acele scene unde incapacitatea funciară a personajelor de a comunica este infinit mai importantă decât comunicarea însăși, evidențiind, pe dată, tranziția rapidă a acestui teatru de la convenționalul dialog la solilocviu, pentru ca, în final, să se ajungă la imaginea de izolare extremă a unei lumi de-a dreptul onirice.

Prin viziunea sa referitoare la agonia expresiei și la criza limbajului, Beckett se situează în mod clar la capătul unei serii al cărei început e de găsit cu decenii înainte, în plin expresionism, în opera lui Kandinsky. Denunțând mereu inutilitatea expresiei („nu e nimic de exprimat, nu e nimic prin care să poți exprima ceva”), Beckett neagă cu hotărâre existența unei interiorități „de exprimat” sau, cel puțin, anunță definitiv epuizarea a acestei probleme. Se prefigurează, astfel, o ruptură din ce în ce mai clară față de orice realitate obiectivă, căci cuvântul – semnul artistic – devine un fel de experiență a saltului în gol. Opera lui Beckett, dar mai cu seamă piesele sale de teatru oglindesc mereu un univers în descompunere. Aproape că s-ar putea afirma că, asemenea unui creator mitic, el își distruge propriul univers pe măsură ce-l creează. Orice element apare, pe scenă sau în paginile cărții, va fi dezmințit imediat de elementul sau gestul următor. Îndată ce un lucru dobândește (sau pare a dobândi)

semnificații, acestea dau senzația a se volatiliza complet, totul rămânând sub semnul golului și al lipsei de sens. Aceste aspecte sunt, de altfel, de regăsit, cel puțin parțial, și în unele piese ale lui Eugen Ionescu, de exemplu, cititorul-spectator având, deodată, viziunea globală a unui adevărat teatru al crizei. O criză ce afectează, în primul rând, limbajul. Căci descompunerea, așa cum apare ea în mai toate scrierile lui Beckett pare a fi un comentariu neîncetat al textelor apocaliptice ori al celebrelor cuvinte din *Ecleziast*: „Deșertăciune a deșertăciunilor, totul e deșertăciune.” Totul decade și se îndreaptă inevitabil spre ruina definitivă: Pozzo, ieri înfloritor, azi e orb, Lucky, cel care înainte perora, va deveni mut. Dramaturgul subliniază, astfel, faptul că ființa umană și toate valorile culturale sunt amenințate nu numai de ruină, ci și de rutină.

Oarecum asemănător lui Camus, care impunea experiența absurdului unei pantomime a omului privit din afară, vorbind singur dintr-o cușcă de sticlă, tot astfel Beckett descoperă faptul că celui aflat în interiorul existenței – captiv în cușca de sticlă – totul i se pare logic. Când, însă, acel individ se va situa în afara existenței, el va percepe întreaga lipsă de logică și toate nonsensurile existenței. În același fel, cei implicați în actul comunicării în *Așteptându-l pe Godot*, de exemplu, au doar impresia că activitatea lor ar urmări un fir logic, și numai cel situat în afara comunicării directe – cititorul sau spectatorul – va percepe lipsa logicii. De asemenea, mesajul inițial al piesei pare a dispărea sub avalanșa însăși a cuvintelor. Acțiunea e impusă de dorința fiecărui personaj în parte de a impune propria sa serie de fraze, a cărei succesiune nu mai urmărește un sens sau, dacă acest sens mai există, totuși, el nu mai e revelat. Ca atare, acțiunea scenică va întruchipa doar absurda luptă a cuvintelor, iar dialogul nu va mai putea fi perceput ca atare, decât, poate, la nivel formal.

Dezarticularea limbajului face ca limbajul în ansamblu să fie înțeles doar ca un mecanism aberant care declanșează nivelul exterior al acțiunii, ignorând însă personajele și substanța lor, distrugându-o, și, astfel, desființându-le și participarea teatrală la conflictul piesei. E ca și cum, dintr-o dată, întreaga lume – și,

implicit, întreaga literatură – ar căpăta un alt sens, asemănător întrucâtva celui despre care vorbește Maurice Blanchot în *Spațiul literar*, iar acesta n-ar reprezenta, în ultimă instanță, altceva decât un spațiu al morții: o operă sau o poveste care se scrie, apoi se abandonează prin lectură, doar pentru a începe, apoi, din nou, iar și iar. Soi de inedită prelungire a vieții însăși, opera pare intrată într-un adevărat cerc vicios – imagine kafkiană – din care nu există ieșire. Tocmai de aceea, replicile lui Vladimir și Estragon, celebrele personaje care-l așteaptă pe Godot, par desprinse exact din cele ale lui Mercier și Camier: „– Dacă nu avem nimic să ne spunem, spuse Camier, să nu ne spunem nimic. – Avem destule să ne spunem, spuse Mercier. – Atunci de ce să nu ni le spunem spuse Camier. [...] – Atunci să tăcem, spuse Camier. – Dar să încercăm, spuse Mercier.” Tocmai de aceea, cititorii lui Beckett vor putea ajunge la ritmul specific acestui nou tip de scriitură sau de text dramatic numai acceptând să se supună fără condiții adevăratei esențe a alterității care este limbajul și, mai cu seamă, limbajul Celuilalt. Numai că paradoxul se menține, rămânând imposibil de rezolvat: devenim conștienți de ceea ce suntem doar în clipa în care suntem în stare să înțelegem că aceasta reprezintă, în fond, ceea ce n-am reușit niciodată să fim până la capăt. Sau, după cum spunea Beckett însuși, „Să numești, nu, nimic nu poate fi numit; să spui, nu, nimic nu poate fi spus; ce, atunci, nu știi, poate că nu trebuia să începi.”

## Existență și suferință

Se consideră, în general, că teatrul american începe în mod hotărât abia odată cu Eugene O'Neill și, chiar dacă acest lucru nu este într-un tot adevărat, nu se poate, totuși, nega valabilitatea, fie ea și parțială, a aserțiunii de mai sus. Căci, pe de o parte, nu a fost deloc ușor să fie creată drama specific americană, iar pe de alta, chiar și după ce o serie de forme ale acesteia începuseră să se configureze în dramaturgia din acest spațiu cultural, publicul continua să prefere tot piesele străine, chiar dacă ele erau, de multe ori, sub nivelul creațiilor americane. Doar după ce teatrul lui O'Neill capătă o anumită notorietate se poate vorbi atât despre o reorientare a gustului publicului, cât și despre o atenție și un respect mult mai mari acordate de americani (fie ei critici sau spectatori obișnuiți) fenomenului teatral.

Desigur, istoriile dramaturgiei americane înregistrează drept cel dintâi dramaturg profesionist pe Bronson Howard, iar pe Clyde Fitch, drept primul autor de teatru care a reușit să se impună din punct de vedere financiar. Însă Eugene O'Neill a fost acela care a făcut conștient publicul spectator de o serie de aspecte tematice specifice lumii americane, dar a și reușit să le exprime cu o intensitate și cu o artă care pe drept cuvânt pot fi numite remarcabile. Asta și pentru că O'Neill a știut să evite primejdiile teatrului comercial – de altfel, autorul cunoștea fenomenul teatral din interior, crescând într-un asemenea mediu și exorcizându-l, după ani de zile, în extraordinara piesă *Long Day's Journey into Night*. În egală măsură, însă, O'Neill, laureatul Premiului Nobel din anul 1936, nu a căzut nici în melodramatic și nu a rămas pe tărâmul naturalismului ori al expresionismului pur, reelaborând datele acestor orientări estetice și dându-le o formă și o substanță care reflectau perfect tensiunile și problemele societății americane a vremii sale. Influența lui Ibsen este, fără îndoială, identificabilă în unele dintre creațiile

sale, la fel și cea a lui Cehov, însă dramaturgul nu rămâne niciodată la nivelul unei preluări mimetice, ci își infuzează textele cu un simbolism de substanță, așa cum se întâmplă, de exemplu, în *Dincolo de zare*, *Patima de sub ulmi*, *Anna Christie* sau *Straniul interludiu*, neocolind nici tentația reluării structurii miturilor antice, în *Din jale se întrupează Electra*.

Dramaturgul excelează de la bun început în prezentarea raporturilor mereu schimbătoare între viață și moarte, între realitatea obiectivă și subiectivitatea fiecărui personaj în parte, construind conflicte aparent domestice, dar care primesc semnificații universale ori general umane și reprezintă meditații asupra relațiilor între oameni, pe fondul noilor realități ce dominau cadrul social, politic și cultural american în prima jumătate a secolului XX. Dar O'Neill are și ceea ce se cheamă viziune dramatică, deoarece, în ciuda aparentei banalități a temelor pe care le abordează, scriitorul demonstrează o complexitate a sensurilor și o artă expresivă fără egal în epocă. Viața, pentru protagoniștii săi, este un șir de repetiții, un fel de cerc vicios format din posibilități limitate ca număr, dar dintre granițele și condiționările cărora nu există scăpare. Personajele se luptă să se elibereze și să descopere un nou sens al speranței sau noi țeluri ale vieții, doar pentru a realiza, apoi, că ceea ce speraseră a fi un nou început nu este altceva decât reluarea aceluiași și aceluiași fapte, chiar dacă ele pot îmbrăca, uneori, alte forme de manifestare sau de expresie. Semnificația, însă, rămâne aceeași, degradarea personajelor se accentuează, la fel și disperarea lor, care sfârșește, de cele mai multe ori, cu acceptarea unor situații fără ieșire și pe care nici iluziile, oricât de seducătoare, nu le mai pot înfrumuseța. O'Neill se folosește de multe ori de simboluri pentru a exprima aceste revelații personale, așa cum e ceața din *Anna Christie*.

Iar dacă acceptăm că, odată cu *Împăratul Jones* (1920), O'Neill inaugurează expresionismul american în plan teatral, trebuie să observăm și că, pentru el, acesta nu este diametral opus naturalismului care dominase spațiul cultural american suficientă vreme până atunci. Căci ambele orientări marchează

preocuparea oamenilor de teatru pentru evaluarea noilor raporturi între individ și societate, care, de fapt, dominase teatrul modern de la Henrik Ibsen înapoi. La Pirandello, discrepanța dintre modul în care individul înțelege lumea și cel în care lumea îl înțelege pe el reprezintă punctul de plecare pentru impunerea altor accepțiuni ale teatralității. Însă în teatrul lui Eugene O'Neill, alienarea ființei umane reclamă o tematică diferită și mult mai ancorată în social și în prezentul însuși al epocii. Iar expresionismul de care dramaturgul se apropie din aceste necesități nu reprezintă doar o modalitate mai adecvată și mai pregnantă de expresie teatrală, ci marchează și ruptura dintre domeniul individual și cel strict determinat social, sugerând și faptul că oricând posibilitate de mediere a acestui conflict a fost anulată. Așadar, în expresionismul așa cum va fi el practicat de către O'Neill descoperim o dualitate paradoxală: pe de o parte, personajul devine o simplă figură al cărei caracter poate fi generalizat și care e descris exclusiv din punctul de vedere al rolului său social, iar pe de alta, abia acum și abia odată cu acest tip de personaj, emoțiile pot fi exprimate în mod cu adevărat adecvat și conform cu sensibilitatea epocii. Scena devine ea însăși simbolică, iar simplele intervenții discursive ale protagoniștilor sunt excluse, în favoarea unor replici poetice sau simbolice, influențate de unele accente ibseniene, dar și de intuițiile lui O'Neill în ceea ce privește capacitatea așa numitului „element anormal” de a fi purtător de sens.

*Lungul drum al zilei către noapte*<sup>\*</sup>, scrisă în anul 1940, se numără printre marile reușite ale lui Eugene O'Neill, T.S. Eliot însuși considerând-o „una dintre cele mai emoționante piese pe care le-am văzut vreodată.” Problemele familiei Tyrone trimit cu claritate la viața personală a autorului, după cum el însuși mărturisește chiar în dedicația textului: „*Pentru Carlotta, cu ocazia celei de-a douăsprezecea aniversări a căsătoriei noastre. Draga mea, îți dăruiesc manuscrisul original al acestei piese de*

---

<sup>\*</sup> Eugene O'Neill, *Lungul drum al zilei către noapte*. Traducere de Mihaela Negrilă, Iași, Editura Polirom, 2013.

teatru despre o veche suferință, scrisă cu lacrimi și sânge. Vreau să fie un omagiu adus iubirii și tandreței tale, care m-au făcut să cred în dragoste, dându-mi posibilitatea să-mi înfrunt în sfârșit morții și să scriu această piesă – să o scriu cu profundă compasiune, înțelegere și bunăvoință pentru toți cei patru membri chinuți ai familiei Tyrone.” Desigur, însă, că evenimentele biografice sunt reconfigurate și transfigurate prin intermediul artei, doar un dramaturg cu experiența, talentul și sensibilitatea lui O’Neill putând îndrăzni să se apropie atât de mult de propria existență fără teama de a cădea în melodramatic.

Piesa trasează parcă la nesfârșit noi și noi cercuri ale vinovăției și ale reproșurilor – nu o dată de sine – pe care și le fac personajele. James Tyrone, tatăl, e un actor mediocru, dar de succes, însă el pare a fi cel mai vinovat de tot ce se întâmplă: soția sa e dependentă de morfină și, lipsită de sprijinul care i-ar fi fost atât de necesar, riscă să se prăbușească din nou în abisul drogului imediat după ce revine de la spital unde urmasa tratamentul ce se dorea (putea?) fi salvator. Soțul, mereu preocupat de speculații financiare și de achiziționarea de terenuri, încearcă să-și uite adolescența marcată de lipsuri și de sărăcie prin adoptarea unei atitudini sigure pe sine și preocupate de problemele serioase, dar subminată de permanenta indiferență față de suferințele membrilor familiei sale. Edmund, unul dintre fii, bolnav de tuberculoză, urmează să fie internat la un sanatoriu de stat, cu toate că posibilitățile materiale ale tatălui l-ar fi putut face să beneficieze de cea mai bună îngrijire medicală.

Accentul, însă, nu cade pe întâmplările din prezent – care, atâtea câte sunt, par mai degrabă a ține de expresia strict verbală, de o extraordinară retorică teatrală, în buna descendență a dramaturgiei lui George Bernard Shaw –, ci pe rememorări ale unor fapte din trecut, pe sugestia importanței anumitor evenimente aparent banale, pe atmosferă, pe detaliu, pe simbol. Din nou, apare ceața din *Anna Christie*, de astă dată având noi semnificații, mai cu seamă în marea scenă din actul al treilea, unde Mary vorbește despre cum vede ea ceața: „Nu ceața m-a deranjat. Mie chiar îmi place ceața. Te ascunde de lume și ascunde

lumea de tine. Simți că totul s-a schimbat și că nimic nu e ce pare a fi. Nimeni nu te mai poate găsi și nici atinge.”

În cea mai mare parte a timpului, membrii familiei Tyrone sunt preocupați doar de ei înșiși. E ca și cum fiecare s-ar fereca în propria lui lume și s-ar închide acolo cu grijă, ca și cum ar încuia ușa propriei camere, separându-se în acest fel de cei din jur și tăind toate legăturile cu mediul înconjurător. Existența fiecăruia în parte e marcată de suferință și, practic, chiar este o imensă suferință. Dar cu toții încearcă să scape de vinovățiile pe care le simt aruncându-și unul celuilalt noi și noi acuzații, ca și cum ar fi plini de regrete și de resentimente și privindu-și propriile reacții și atitudini drept superioare celorlalți. Jamie, cini-cul frate mai mare, actor ratat, la rândul său, asemenea tatălui, își pierde timpul și banii cu prostituate și o muștră amarnic pe mama lui pentru incapacitatea de a se desprinde de dependența de morfină. Dar el procedează astfel doar pentru că în ea vede tocmai imaginea lui însuși și în eșecul ei își recunoaște toate eșecurile proprii. Apoi, tot Jamie încearcă să-și facă fratele conștient de marile adevăruri ale existenței, doar pentru ca acesta să nu-i poată reproșa modul nesăbuit de viață și pentru ca, în acest fel, să-și alunge orice posibil sentiment de vinovăție față de moartea iminentă a bolnavului Edmund.

Treptat, însă, realitatea acțiunii piesei se atenuază și pășim pe tărâmul simbolului – la fel ca în *Straniul interludiu*. Visul fiecărui personaj ajunge să domine realitatea, totul culminând în final în extraordinara scenă în care Mary apare purtându-și în brațe rochia de mireasă și vorbește tuturor (sau poate că doar sieși) despre dorința ei de tinerețe de a deveni călugăriță. Ceilalți ascultă ca în tranșă, iar visul pare a fi, acum, singurul aspect real al existenței acestor personaje: „Mary (*privind fix în ceață cu un aer visător. Chipul ei pare neobișnuit de tânăr și de inocent. În timp ce vorbește tare de una singură, pe buze îi ră-sare un surâs încrezător, de entuziasm sfios*): Am stat de vorbă cu maica Elizabeth. E atât de blândă și de bună. O adevărată sfântă. [...] I-am spus că vreau să mă fac călugăriță. I-am explicat cât de convinsă sunt de chemarea mea și m-am rugat la



Sfânta Fecioară, ca să fiu sigură și să mă considere demnă de asta. [...] Apoi, în primăvară mi s-a întâmplat ceva. Da, mi-aduc aminte. M-am îndrăgostit de James Tyrone și o vreme am fost tare fericită. (*Privește în gol, cuprinsă de o reverie tristă. Tyrone se foiește în fotoliu. Edmund și Jamie rămân nemișcați.*)” Un astfel de moment nu poate fi definit, s-a spus pe bună dreptate, nici în termeni teatrali, și nici în termenii literaturii, ținând de o rară intuiție a atmosferei, semn al unei vocații artistice prin excelență – pe care Eugene O’Neill a avut-o în cel mai deplin sens al cuvântului.

*The Iceman Cometh* și *Long Day’s Journey into Night* au acțiunea plasată, fiecare, în anul 1912, prezentând, ambele, un univers uman izolat de lumea exterioară. Textele acestea sunt complementare și impun un anumit mod de organizare a acțiunii, dar și de tratare a simbolurilor, care va influența profund teatrul american din anii și deceniile următoare. Căci O’Neill evidențiază, prin detalii semnificative, fragilitatea spațiului securizant pe care protagoniștii cred că au reușit să-l creeze și pe care se bazează pentru a fi protejați de orice atac al realității exterioare. Mai mult decât atât, în *Lungul drum al zilei către noapte*, autorul are în vedere și legăturile de familie și sensurile pe care acestea le mai pot avea în epoca contemporană lui, făcându-și spectatorii dureros de conștienți de izolarea și singurătatea care se ascund în spatele iluzoriilor legături umane și dincolo de replicile pe care personajele și le dau unele altora. Cu toate acestea, paradoxal, fiecare membru al familiei Tyrone ține la ceilalți și fiecare recunoaște în cei de lângă el pe cele mai apropiate ființe – cu care, totuși, nu reușește să comunice. Și chiar dacă timpul desfășurării acțiunii este de doar o zi și o noapte, O’Neill îl extinde, simbolic, în asemenea fel, încât să includă trecutul mai îndepărtat și mai apropiat, dar și să ofere o sugestie asupra viitorului. Personajele se întorc spre trecut pentru a găsi punctele de sprijin de care au nevoie în prezentul marcat de incertitudini și de dezamăgiri, de eșecuri și de ratări. Trecutul este, în acest fel, actualizat și adus în prezent, iar spectatorul dobândește un extraordinar sentiment al temporalității în

multiplele sale forme de manifestare, nemaîntâlnit la o asemenea intensitate în teatrul primei jumătăți a secolului XX.

Anumite gesturi sunt repetate până când devin de-a dreptul ritualice, de pildă pieptănatul părului sau adoptarea unei poze histrionice. Dar se repetă și anumite trimiteri – la muzică, la opera shakespeareiană, la copilașul mort al familiei Tyrone. Fiecare personaj reia idei și cuvinte ale celorlalte, iar piesa primește un aer profetic și polifonic, devenind joc al vocilor și întretăiere simbolică a destinelor celor patru. Însă ei se raportează și la literatură, căci, dacă bătrânul Tyrone citează sentențios din Shakespeare, Jamie recită poezii melancolice scrise în maniera *fin de siècle*, sau își parodiază tatăl, în vreme ce Edmund, muribund, se transformă în ecou al fiecăruia dintre apropiații săi. O'Neill depășește cadrele realismului pe care îl admira și pe care voia să-l impună în teatrul său, dar nu rămâne nici exclusiv ancorat într-un simbolism ori expresionism gratuit. Dramaturgul își determină, practic, și publicul (implicit, cititorul) să se integreze în atmosfera specifică a acestei piese, să se recunoască în micile certuri domestice care se iscă din nimic și se aplanează din senin, în sentimentul inutilității și al vinovățiilor nerecunoscute dar profund trăite, și să mediteze, în acest fel, asupra propriei condiții.

Personajele se exprimă eufemistic, tuberculoza lui Edmund e numită „o simplă răceală de vară”, iar dependența de morfină a lui Mary este, pentru familia Tyrone, „blestemul ei”, „otrava”. Dar în anumite momente orice tabu este anulat, iar lucrurilor li se spune pe adevăratul nume, în încercarea de a spulbera iluziile și de a trăi autentic. Mary acceptă boala lui Edmund, iar spectatorul-cititor înțelege, în acest fel, că nu va mai fi timp pentru mult dorita trăire autentică, dar și că orice șansă va fi mereu irosită și, ceea ce este cel mai dureros, că toate suferințele grave sunt provocate exact de aceia care încearcă, uneori, să-și aducă alinare unul altuia sau să se consoleze reciproc.

Atenția trece mereu de pe fapte ori evenimente pe semnificațiile lor emoționale, iar publicul devine captiv în jocul dialogului dintre personaje, intuind sensul eșecului final tocmai

deoarece s-a recunoscut în oglinda pe care acest gen de teatru i-a pus-o în față prin intermediul aparentelor banalități sau detalii ne semnificative. Cei patru Tyrone domină acțiunea pe rând și fiecare rostește câte un adevărat solilocviu prin intermediul căruia se autocaracterizează și îi caracterizează și pe ceilalți. Fără îndoială că marele moment din final este al lui Mary, când soțul și fiii săi devin publicul ad-hoc care, pe lângă publicul din sală, îi ascultă intervenția emoționantă. Efectele verbale și vizuale se combină, iar Mary evoluează singură pe o scenă proprie, unde ea se simte finalmente sigură, înconjurată de propriile cuvinte care creează din nou mult doritul spațiu securizant în jurul ei și al visurilor pe care le nutrește și pe care se luptă să le păstreze vii. Dar orice gest al celorlalți îi poate trezi amintiri, la fel cum fiecare spectator poate retrăi momente din trecutul personal privind acțiunea de pe această scenă – și din această mare scenă finală. O lumânare e aprinsă, se aude un vals de Chopin, Mary își poartă în brațe rochia de mireasă, scoasă cu grijă din vechiul cufăr din pod. Toate lucrurile care, până acum, fuseseră investite cu semnificație doar prin intermediul intervențiilor personajelor, apar pe scenă, iar lumea reprezentată pare, deodată, mult mai cuprinzătoare. Mitologia familiei Tyrone e alături de membrii familiei Tyrone, prinzând, deci, formă concretă, trecutul nu mai poate fi despărțit de prezent, iar ecourile replicilor celorlalte personaje se regăsesc în intervenția lui Mary. Trei strofe din *A Leavetaking*, de Swinburne, sunt recitate de Jamie, dar în timpul rostirii acestora fiecare dintre cei trei bărbați încearcă să întreprună reveria lui Mary. Impactul emoțional al intervenției lui Jamie asupra solilocviului lui Mary este cu adevărat copleșitor: „Să ne ridicăm și să plecăm; ea nu va ști./ Să o pornim spre mare, cum fac puternicele vânturi./ Ce duc cu ele nisipul și spuma apei; căci ce alinare e aici?/ Nu-i nici o alinare, căci toate lucrurile sunt așa cum sunt/ Și toată lumea e amară ca o lacrimă./ Și, deși te silești să arăți cum stau lucrurile./ Ea nu o să știe.” Iar prezentul pe care Mary îl folosește pentru a relata ceea ce, de fapt, s-a petrecut în trecut este semnul definitiv că ea s-a retras pentru totdeauna în lumea fericită a trecutului său, deci specta-

torului nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să încerce să se integreze, simbolic, în acest univers compensatoriu: „Acum cânt foarte prost. Mi-am pierdut complet îndemânarea. Sora Theresa o să mă dojenească groaznic. O să-mi spună că nu e corect față de tata, care dă atâția bani pe lecțiile mele suplimentare. Și are dreptate, nu-o corect, când el e atât de bun și de generos și e așa de mândru de mine”.

Nu există vreo finalitate a acestei acțiuni, au spus unii critici. Și e adevărat. Însă esențial este altceva: și anume că nici nu trebuie să căutăm o finalitate în sensul strict al termenului într-un astfel de text dramatic, care spune atât de multe despre dorința umană de retragere într-un trecut aparent protector pentru a se salva dintre-un prezent din care, în realitate, nu există vreo scăpare. Viața acestor personaje poate continua, ipotetic, încă mult timp după încheierea acțiunii propriu zise a piesei și mult după ce cortina va cădea. Căci pentru protagoniștii lui Eugene O'Neill viața nu poate fi altceva decât suferință.

## Tennessee Williams & Arthur Miller. Singurătate, iluzie, eșec

„Și astfel am pătruns în lumea ce se prăbușește...”  
(Hart Crane, *Turnul prăbușit*)

Analizând evoluția fenomenului teatral de pe continentul nord-american în anii care au urmat încheierii celui de-al Doilea Război Mondial, nu puțini critici au considerat că, din unele puncte de vedere, situația Americii era, acum, asemănătoare cu aceea a Angliei de după Revoluția Puritană. Căci majoritatea covârșitoare a dramaturgilor care se afirmaseră și se bucuraseră de succes în anii '30, fie se îndreaptă spre alte domenii – semnificativ fiind exodul multora către lumea mult mai strălucitoare (dar și mai bănoasă!) a Hollywood-ului (Statele Unite ale Americii fiind adevăratul domeniu al „Show Biz-ului”, mai cu seamă în acei ani), fie trăiesc până la capăt sentimentul alienării depline într-o lume care nu pare a-i mai înțelege și în mijlocul căreia nu pot să se mai regăsească – situația lui Archibald MacLeish fiind întru totul edificatoare în acest sens. Desigur, rămâne notabil cazul aparte al lui Eugene O'Neill, cel care continuă să scrie, însă, în contextul general american, acesta întruchipează mai degrabă acel gen de excepție menită a confirma regula generală. Ca și cum dramaturgii cunoscuți și apreciați anterior nu s-ar mai fi întors dintr-un război care secătuiseră întreaga lume de majoritatea resurselor, spațiul cultural nord-american se vede, parcă deodată, lipsit de numeroase dintre acele aspecte, fenomene sau personalități care, cu doar câteva decenii înainte reușiseră să schimbe atitudinea generală a publicului de aici față de universul teatral (în paranteză fie spus, se știe că, în perioada de glorie a Broadway-ului, existau nu mai puțin de optzeci de tea-

tre, însă numărul acestora va scădea, progresiv, astfel încât, la începutul anilor '60 numărul lor abia de mai ajunge la treizeci).

Fără îndoială, efectele conflagrației mondiale se vor resimți multă vreme; iar, în plus, una dintre urmările noii ordini mondiale ce se configurează după 1945 este că, în ceea ce privește dramaturgia, accentul va cădea, fapt oarecum explicabil din punct de vedere sociologic și psihologic într-o lume marcată de toate ororile războiului, pe dominantă morală. Până și autori valoroși, cum ar fi Thornton Wilder sau William Saroyan, vor dramatiza situații previzibile și extrem de schematic, de genul „oricât de rău ar putea să meargă lucrurile la un moment dat, finalmente totul se va termina cu bine”... Tot în paranteză fie spus, acesta a fost și motivul pentru care un autor cu adevărat convingător și reprezentativ pentru epoca respectivă, Edward Albee, nu a primit Premiul Pulitzer pentru *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, în anul 1963, câtă vreme textul în sine a fost considerat lipsit de acea „valoare educativă pe care scena o reclamă”. În plus, succesul cel mai mare la publicul spectator era raportat de câteva dramatizări ale *Colibei unchiului Tom*, romanul lui Harriet Beecher-Stowe, o autoare pentru care teatrul nu avea o prea mare valoare estetică... Nu întâmplător, s-a vorbit uneori, în legătură cu această stare de lucruri, despre așa-numita „generație tăcută”, identificabilă mai cu seamă la nivelul dramaturgiei de peste Ocean, caracterizată, cel puțin la începuturi, de un soi de timiditate – a expresiei și, deopotrivă, a manifestării teatrale. Din nou, cu câteva notabile excepții, dintre care se detașează cazul regizorului Elia Kazan, remarcabil animator și reprezentant strălucit al acestei epoci.

Devine, așadar, evident că, cel puțin în Statele Unite ale Americii, nu dramaturgii sunt cei care dețin prim-planul fenomenului cultural. Cu toate acestea, tocmai dintre ei, în afară de Eugene O'Neill, se disting cel puțin doi dintre cei mai talentați oameni de teatru ai Americii dintotdeauna: Tennessee Williams și Arthur Miller. Dat fiind faptul că cei doi s-au afirmat aproape în același timp, Williams în 1945, prin *Menajeria de sticlă*, iar Miller în anul următor, cu *Toți fiii mei*, critica de specialitate,

dar și publicul larg, au avut mereu tendința de a-i privi comparativ și de a face necesarele (sau mai puțin necesarele) disocieri. Veniți din medii diferite, amândoi si-au legat numele și faima de lumea de pe Broadway, de care au rămas întotdeauna profund legați, reprezentând, cel puțin la un nivel exterior, Nordul și Sudul, intelectul și simțurile, universul social sau cel al emoțiilor personale, retorica declamativă sau tonul confesiv. Dincolo, însă, de aceste date care sunt, oarecum, doar de culoare (locală sau nu!), similitudine dintre cei doi sunt mult mai importante decât eventualele diferențe. Marcați, ambii, de epoca Marii Crize și de ruinarea familiilor lor, ei au întreținut, de la bun început, legături cu lumea teatrală și cu dramaturgia considerată, pe atunci, progresistă (Tennessee Williams primind și un premiu, în 1939, pentru *American Blues*). Însă mai semnificativ, pentru amândoi, universul întreg era perfect identificabil cu lumea americană pe care ei o cunoșteau și o puteau exprima cel mai bine, de aici și sentimentul de adecvare pe care publicul l-a și resimțit imediat, poate mai cu seamă în cazul inconfundabilului Sud al lui Williams – cu toate că dramaturgul știe, încă foarte de timpuriu, cum să aducă în prim plan și universul eterogen al imigranților, astfel încât America din piesele sale e departe de a fi o unitară patrie a protestantismului anglo-saxon și nimic mai mult. Fiind, fără îndoială, cele mai semnificative talente ale generației lor, Miller și Williams au rămas, în egală măsură, legați de atmosfera epocii și au știut să identifice și acele mijloace și procedee specifice, de natură a exprima toate tensiunile acesteia în cel mai convingător mod cu putință.

Tennessee Williams (1911 – 1983)\*, mai cu seamă, a intuit printre cei dintâi iminența unui punct de cotitură în conștiința – estetică și nu numai – americană, căruia i-a și dat glas, subliniind, prin mai toate piesele sale, acea trecere, ce devine din ce în ce mai evidentă, de la încrederea deplină la îndoielile cele mai

---

\* Tennessee Williams, *Un tramvai numit Dorință, Trandafirul tatuat, Pisica pe acoperișul fierbinte, Noaptea iguanei*. Traducere de Antoaneta Ralian, București, Editura Art, 2010.

diverse. Tocmai de aceea, el va dobândi succesul, (aparent) oarecum paradoxal, scriind despre eșecuri într-o lume care, cel puțin la nivel declarativ, încă mai preamărea succesul Visului American, sau descriind personaje care, într-un climat al virilității își pun problema adevăratei lor identități sexuale. Demonstrând, astfel, parcă fără vreun efort și în cel mai natural mod cu putință, că strălucirea lumii americane ieșite victorioase dintr-un mare război este doar o aparență, în spatele căreia multe și mari umbre se ascund, Tennessee Williams rămâne fundamental legat de acea perioadă, singura cale de ieșire ori de rezolvare a problemelor pe care personajele lui le au fiind, tocmai de aceea, evadarea, fuga din mijlocul junglei sociale (evidentă în *Menajeria de sticlă*, dar și în *Pisica pe acoperișul fierbinte*). Sau, dacă nu chiar evadarea, atunci cu siguranță pasiunea pentru „călătoriile”, despre care vorbesc obsesiv protagoniștii din *Camino Real...* Arta lui Williams constă, însă, și în capacitatea sa de a menține vie legătura cu marea tradiție americană a epocilor anterioare, în primul rând păstrarea imaginii aceluși minunat Vis, parțial utopic, al unui paradis de-a pururea pierdut, dar care, în anumite clipe, mai poate fi întrevăzut, și care îi transformă pieșele în veritabile meditații asupra condiției umane americane (și nu numai) dintotdeauna.

Teatrul său devine, astfel, accentuat alegoric, evoluția protagoniștilor semnificând nu atât căutarea unui tărâm al fericirii absolute, cât mai mult a unui loc binecuvântat, unde ființa umană să-și poată recâștiga întreaga demnitate pierdută sau, uneori, abandonată din cauza circumstanțelor nefavorabile. De aceea, personajele pe care le creează nu mai pot fi caracterizate superficial nici prin accentele unei lupte de clasă – în care autorul nici nu mai crede – și nici prin acelea ale unui erotism incapabil de a se manifesta, așa cum se întâmpla în atâtea situații în cazul dramaturgilor anteriori. De aici, desigur, și încercarea lui Williams de a oferi o identitate cât mai completă și mai convingătoare fiecărui personaj – pe linia, fără îndoială, a dramei expresioniste. Și tot de aici capacitatea sa de a-și transforma fiecare erou – sau antierou – într-o prezență extrem de pregnantă,



căci, deși situați adesea în afara lumii bune sau acceptabile pe deplin în spațiul social consacrat, protagoniștii lui Williams au o forță pe care unele dintre manifestările lor inițiale nu ne-ar lăsa să o bănuim.

Pe de altă parte, Tennessee Williams se individualizează profund în contextul spațiului cultural nord american și la nivelul procedeele dramatice și al limbajului utilizat pe scenă. Căci, deși în general se consideră că lumea americană preferă acțiunea discursului elaborat, teatrul lui Williams reconciliază tendințe aparent imposibil de împăcat. Iar dacă, de pildă, Arthur Miller alegea soluția interpretării prezentului din perspectiva trecutului și prin intermediul unor procedee înrudite îndeaproape cu cele ale melodramei istorice, Williams configurează conflictul amestecând elemente ale trecutului cu evenimente ale prezentului. Nimic altceva decât aplicarea (utilizarea) unor procedee diferite de acelea ale realismului tradițional la nivelul unei tradiții și al unei structuri în mod fundamental realiste. De asemenea, numeroase dintre personajele sale au viețile cumva definitiv încheiate în trecut, înainte ca acțiunea prezentă a piesei să înceapă, astfel că tonul devine frecvent retrospectiv, exprimând, fie și parțial, paradoxul unei existențe postume continuate formal și în prezent, cazul lui Blanche Dubois din *Un tramvai numit Dorință* fiind, desigur, cel mai edificator în acest sens. Timpul teatral este, așadar, eliberat de constrângerile cronologiei realiste și ale tradiției naturalismului, atât de bine înrădăcinate în tradiția culturală americană. Rezultă, desigur, acel „simbolism” specific pieselor lui Williams, precum și propensiunea fiecărui text dramatic spre secvențele pseudo-narative de natură onirică, toate acestea completate cu tehnici bine deprinse din domeniul cinematografiei, în special acele *flash-back*-uri care luminează, dintr-o dată, adevăratele semnificații ale acțiunilor sau actelor unui personaj.

În prologul la varianta inițială a piesei *Trandafirul tatuat*, Williams vorbește însă și despre „oroarea de nesinceritate” pe care o nutrește ca autor, iar teatrul lui, privit în ansamblu, dă glas acestei orori, dar și temerii sale în fața unui evazionism

estetic prea marcat, care ar risca să rupă legătura textului dramatic cu realitatea care, într-o măsură mai mică sau mai mare, îl determină. Deloc întâmplător, cadrul de desfășurare a acțiunilor din *Menajeria de sticlă* este descris drept un apartament de-a pururi afectat de „implacabilele focuri” ale disperării umane. Rezultatul, la nivelul protagoniștilor, va fi apariția unor figuri „bigger than life and twice as unnatural”, după cum se exprimă Shannon, în *Noaptea iguanei* și, deopotrivă, preluarea – dar tratarea lor în manieră profund originală – a unor tehnici specifice stilului și tonului dramatic al lui Thornton Wilder, precum și a unor ecouri din poezia lui T.S. Eliot, mai precis din *Burnt Norton*, fapt evident mai cu seamă în dialogurile simbolice ale personajelor din *Noaptea iguanei*. „Realitatea fantastică” despre care critica de specialitate a vorbit adesea devine, astfel, cadrul predilect de desfășurare a pieselor lui Tennessee Williams, mai ales al capodoperelor: *Menajeria de sticlă*, *Un tramvai numită Dorință* și *Pisica pe acoperișul fierbinte*. Cu atât mai mult cu cât, în cazul acestor creații succesul de public și aprecierea cvasiunanimă a criticii au mers mână în mână. Și, cu toate că, de pildă, *Menajeria de sticlă* este axată pe tema eșecului și evaluează efectele singurătății asupra naturilor umane sensibile, Williams creează personaje care încearcă să-și păstreze – ori, după caz, să-și recâștige – întreaga demnitate, chiar și în suferință. Căci Tom și Jim și, sigur, mai cu seamă Laura emoționează spectatorul în aceeași măsură în care îl și conving sau îl determină să mediteze, piesa rezistând nu atât prin conflictul ca atare sau prin tensiunea dramatică specifică, ci prin tematică și prin linia subiectului, creionată încă din primele replici.

*Un tramvai numit Dorință* duce mai departe tema eșecului și explorează semnificațiile singurătății și ale incapacității de a mai stabili o reală comunicare. Protagonii fac parte, măcar unii dintre ei, din vechea și decăzuta aristocrație a Sudului american, iar Blanche Dubois e exponenta tipică a unei clase sociale care nu mai poate evita în nici un fel degradarea fizică, materială și spirituală. După un mariaj ratat, sfârșit cu sinuciderea tânărului ei soț, Blanche pierde și proprietatea familiei de la Belle

Reve, își ia o slujbă de profesoară, dar o pierde și pe aceasta, fiind acuzată de legături nepotrivite cu un elev. La capătul puterilor – și al finanțelor – și cu nervii întinși la maxim, ea ajunge la sora ei, Stella, căsătorită cu Stanley Kowalski, care o consideră o ipocrită periculoasă atât pentru stabilitatea căsniciei sale, cât și pentru eventualele șanse de moștenire pe care imigrantul de origine poloneză spera ca Stella să le aibă. Considerată de unii o adevărată „tragedie contemporană”, piesa e puternică și netă, lipsită de sentimentalisme de prisos și convingătoare atât prin ceea ce personajele spun sau fac pe scenă, cât și prin ceea ce ele doar sugerează. La fel se întâmplă și în *Pisica pe acoperișul fierbinte*, unde Maggie își dorește copilul pe care soțul său e incapabil să i-l dăruiască, piesa abordând tema, excelent structurată și magistral rezolvată, a sterilității. De aici iluziile păstrate până la sfârșit și chiar dincolo de el, ca și sentimentul înstrăinării pe care, la fel ca în mai toate textele lui Tennessee Williams, până și oamenii aparent cei mai apropiați îl trăiesc în cea mai mare parte a timpului pe care le este dat să-l petreacă împreună.

\*

Diferența esențială între tragedie și patos, spunea Arthur Miller, este aceea că tragedia nu provoacă doar sentimentul de teamă, ori identificarea cu protagoniștii, ci, spre deosebire de patosul pur, determină atingerea unui nivel superior de cunoaștere, precum și revelația. Iar revelația de acest fel, subliniază scriitorul american, reprezintă, deopotrivă, descoperirea unei legi morale. Tragicul devine, astfel, accesibil oricui, dovedindu-se a fi o adevărată condiție a existenței, o stare aparte, care permite personalității umane să evolueze și să se afirme pe deplin. Puțini sunt dramaturgii secolului XX care să fi exprimat atât de direct și de simplu natura tragediei moderne. Lui Miller îi revine, în plus, și meritul de a fi demonstrat toate aceste aserțiuni la nivelul propriului său teatru, astfel că, din momentul consacrării sale, marcate de piesa *Toți fiii mei* (1946), el va fi considerat,

alături de Tennessee Williams, autorul reprezentativ al epocii postbelice și, în plus, cel în creația căruia intensitatea tragică o egalează nu o dată pe aceea din opera lui Eugene O'Neill.

Dacă dramaturgia lui Williams are mereu în centru imaginea simbolică a lumii unui Sud ale cărui valori sunt pe punctul de a se destrăma, Arthur Miller e preocupat de o serie de aspecte aparent insignifiante ale existenței, dar care, privite îndeaproape, evidențiază criza spirituală profundă pe care o trăiește ființa umană plasată în mijlocul unui univers ce se dovedește a-i fi mereu potrivnic. Ca și O'Neill, Williams și Miller sunt influențați de tradiția realismului european, pe care îl transformă, îmbogățindu-l cu tehnici venite pe filiera expresionismului, dar cărora fiecare dintre cei doi le dă o interpretare personală. În plus, Miller s-a situat întotdeauna pe o poziție estetică pe care el însuși a denumit-o „profund socială”, chiar dacă primele sale succese datorează încă mult lui Ibsen (mai cu seamă în *All My Sons* și *Death of a Salesman* se întrevede modelul din *Rața sălbatică*) iar piesele acestea sunt înrudite, din punct de vedere tematic, cu reușitele reprezentanților celebrului (în epocă) „Group Theater”, de care pe Miller îl apropie predilecția pentru ceea ce era cunoscut pe atunci sub numele de „teatru profetic” – acel gen de spectacol dramatic menit a se integra organic, estetic și ideatic, în însăși existența publicului.

Dar de la realismul oarecum linear din *Toți fiii mei*, Miller va evolua către un expresionism aparte, întruchipat cel mai bine în *Moartea unui comis-voiajor* (1949)\*, piesă în care autorul dă glas procesului de conștiință pe care îl trăiește Willy Loman, cel care experimentează prezentul laolaltă cu trecutul de care nu se poate desprinde definitiv niciodată. Prin intermediul unor decoruri parțial transparente ori translucide, ca și prin muzica de flaut care se aude în momentele esențiale ale textului, pentru a marca replicile-cheie ale personajelor, Arthur Miller descrie extrem de convingător dezagregarea psihică a protagonistului și

---

\* Arthur Miller, *Moartea unui comis-voiajor*. Traducere de Ioana Ieronim, Iași, Editura Polirom, 2013.

destrămarea ultimei speranțe a acestuia de a-și atinge frumosul, dar – ca întotdeauna – înșelătorul Vis American al succesului și stabilității financiare. Cu incapacitatea funciară de a se desprinde de influența fratelui său, Ben, cu neputința de a mai deosebi realitatea de înșelătoarele și periculoasele iluzii nutrite de mintea sa, Willy reprezintă o întreagă generație lovită din plin de efectele crizei financiare – realitate pe care însuși Miller a cunoscut-o în mod direct, căci, după falimentul firmei de îmbrăcăminte a tatălui său, tânărul e silit să muncească pentru a se întreține și a-și ajuta familia. De aici provine, desigur, dorința dramaturgului de a configura un nou tip de „dramă tragică”, aspirație pe care o nutreau și alți reprezentanți ai teatrului american și european al epocii, și pe care Miller va încerca s-o concretizeze în *Vrăjitoarele din Salem (The Crucible, 1953)* sau în *Vedere de pe pod (A View from the Bridge, 1955)*.

Numai că, în *Moartea unui comis-voiajor*, influența teatrului ibsenian, chiar dacă vizibilă, e depășită mai ales prin arta cu care autorul descrie raportul mereu tensionat dintre falsele iluzii ale lui Willy și necesitatea unor alegeri morale dure, pe care, însă, acesta e, de cele mai multe ori, incapabil să le ia. Neînsemnatul comis-voiajor care ignoră realitatea în favoarea propriilor sale visuri irealizabile este, însă, în ciuda emoției pe care o stârnește inițial, un personaj care nu se dă în lături de la acoperirea micilor (sau mai marilor...) greșeli ale fiilor săi, dar și care, deși afirmă că o consideră pe Linda, soția sa, drept „temelia existenței” lui, nu ezită să o înșele cu femeia de condiție îndoielnică în timpul deplasărilor în interes de serviciu. El cumpără aparenta afecțiune a femeii cu care se întâlnește la Boston (iar revelația infidelității tatălui va face ca întreaga lume a adolescentului Biff să se prăbușească definitiv) cu prețul infim al câtorva perechi de ciorapi de mătase, pe care, însă, niciodată nu se poate decide să-i dăruiască soției sale și eșuează mai întâi ca om, ca soț și tată, și abia apoi ca agent de vânzări. Pe bună dreptate purtând numele de Loman („low man”), Willy este, totuși, măcar parțial, înțeles de fiul său, Biff, cel care spune, după înmormântarea tatălui: „Dar avea și niște vise aiurea. Toate erau

proaste, toate.” Vise aiurea, desigur, câtă vreme de la funeralii lipsesc toți presupușii și așa-zii prieteni ai bietului Willy, cei pe care acesta îi invocă mereu, pentru a da încă o iluzorie consistență nesăbuitelor aspirații imposibil de atins cu mijloacele limitate de care beneficia.

Deloc întâmplător, ca pentru a consacra eșecul și căderea din final, și aparatele electrice din casa familiei Loman se strică, de la frigider la instalația sanitară, iar automobilul e mereu în pană. Tragicul cotidian e subliniat excelent de Miller la finalul textului: de-acum, Linda nu mai are nici o datorie, a reușit să achite și ultima rată a casei. Numai că acum, deși dorind din tot sufletul să se simtă liberi, membrii familiei Loman constată că, de fapt, această libertate nu înseamnă altceva, după moartea lui Willy, decât o imensă singurătate și un gol imposibil de umplut: „Azi am dat ultima rată la casă. Azi, dragul meu. Și acasă, ni-meni. (*Un suspin lung îi inundă gâtul.*) Suntem liberi, în sfârșit. (*Biff se apropie încet de ea.*) Suntem liberi... Liberi...”

Dramaturgul a construit nu doar foarte convingător, ci și extrem de emoționant această tragică istorie a ultimelor zile ale vieții unui comis-voiajor care nu a reușit niciodată, în ciuda marilor sale strădanii, să atingă succesul mult dorit. Tragedia este, însă, dacă o interpretăm într-un cadru mai larg, a omului obișnuit din societatea postbelică americană și nu numai, ale cărui vise se destramă inevitabil la contactul cu o nemiloasă realitate, în care fragila ființă umană nu mai știe cum să-și găsească necesarele puncte de reper. Fără îndoială, din punctul de vedere al tehnicii dramatice, intuim, în anumite momente, influența expozițiunii retrospective din teatrul lui Ibsen, câtă vreme, în *Moartea unui comis-voiajor* înțelegerea deplină a sensurilor întâmplărilor petrecute cu ani în urmă se produce în prezentul atât de tensionat. Dar acest procedeu este tocmai elementul care salvează piesa de față de risipirea într-o simplă spirală a istorisirii directe sau indirecte a prăbușirii lui Loman, împreună cu visele sale. Sentimentul ireversibilității are, aici, o semnificație superioară simplei cronologii a faptelor sau derulării progresive a conflictelor. Deloc întâmplător, una dintre variantele de titlu

pentru această piesă a fost *The Inside of His Head*, subliniindu-se, astfel, nevoia resimțită de autor de a manevra în voie resursele cronologiei și ale temporalității și de a le aduce, finalmente, laolaltă, pentru a evidenția inevitabila prăbușire a unui om al prezentului incapabil să părăsească domeniul trecutului.

Cu o artă magistrală, Miller pune, așadar, alături, personaje și situații din trecut cu cele actuale, amestecă locuri și evenimente, încrucișează chiar vocile personajelor, astfel încât, nu o dată, unei replici din prezent îi răspunde una din trecut sau unui protagonist din prezent i se substituie unul plecat de mult dintre cei vii. Iluzia și visul nu se mai pot deosebi întotdeauna cu claritate de intenția reală și cu atât mai puțin de realizarea sa concretă, muzica de flaut devine obsedantă, iar culorile și luminile menite a sublinia scenele esențiale se transformă, din simple mijloace ori procedee tehnice, în adevărate personaje ale piesei care se îndreaptă, inevitabil, către prăbușirea lui Willy și, indirect, către aruncarea în aer a tuturor resorturilor ascunse ale falsei stabilități a unui întreg univers uman. Conștiința individuală devine, la rândul său, un teritoriu fluid, în care totul se întâmplă chiar înainte de a se petrece în realitate. Interesant este și faptul că, în ciuda sensului profund tragic al piesei, *Moartea unui comis-voiajor* are și numeroase momente care accentuează comicul de situație. Însă acesta se dovedește întotdeauna a fi amar și nelipsit de accente sardonice: numeroase scene încep într-o cheie oarecum minoră și ușoară, pentru a se integra, apoi, în spirala tragică a destinului protagonistului, contribuind, în acest fel, la evidențierea revelației finale pe care o va exprima Biff în fața spectatorilor: „Tată, sunt un nimeni! Un nimeni, tată. Nu pricepi odată? Nu e nici un dispreț în asta. Sunt pur și simplu ceea ce sunt. (Furia lui Biff s-a epuizat, se frânge, suspinând, ținându-se de Willy, care caută stângaci, cu mâinile, fața lui Biff.)”

După mai bine de șaiszeci de ani de la premieră, *Moartea unui comis-voiajor* își păstrează întreaga forță de sugestie și reușește să-și exprime, cu claritate și forță, sensurile profunde. Strategiile dramatice, tehnicile de construcție, deși, în unele momente, poate prea evidente pentru epoca în care piesa a fost

scrisă, rămân convingătoare și acum, subliniind excelent efectul scenic pe care Miller l-a gândit în toate detaliile sale, pentru a aduce în prim plan raportul mereu schimbător dintre tragedia ce afectează ființa umană la nivel personal și semnificațiile pe care noul tragic existențial le are la nivelul întregii societăți din care respectiva ființă umană face parte.



## Mario Vargas Llosa și tentația teatrului

„Teatrul este viață și ficțiune, ficțiune care e viață.”  
(Mario Vargas Llosa)

Despre Mario Vargas Llosa, laureatul Premiului Nobel pentru Literatură din anul 2010 și autorul unor romane care au trasat câteva dintre liniile esențiale pe care literatura latino-americană le-a urmat în ultimele decenii, se știu, desigur, foarte multe lucruri. Însă numeroși admiratori ai prozei ori ai eseisticii sale pierd din vedere că scriitorul peruan este deopotrivă dramaturg. Mai mult decât atât, preocupările sale teatrale nu sunt deloc noi, căci primele lui încercări dramatice datează din anii '50, numai că, în ciuda succesului de care s-au bucurat, Vargas Llosa a decis să nu continue pe acest drum, câtă vreme, în acea perioadă, viața teatrală peruană, insuficient dezvoltată și afirmată, avea puține șanse de a facilita stabilirea unei legături reale între autor și marele public.

Însă, după mai bine de două decenii, autorul *Conversației la Catedrala* va reveni la vechea sa pasiune pentru scenă, de acum datând *Domnișoara din Tacna* (1981), una dintre piesele sale cele mai cunoscute, alături de care se situează *Kathie și hipopotamul* (1983), sau *Chunga* (1986). Toate acestea demonstrează o extraordinară capacitate a autorului de a concentra timpul și spațiul pentru a structura personaje pe deplin credibile și capabile să devină veritabili purtători de cuvânt ai concepției sale, în conformitate cu care Vargas Llosa pune în contrast „universul minimalist al teatrului” cu acela „infini și total al romanului”. Iar dacă, pentru o perioadă suficient de lungă de timp, relația autorului cu textele pieselor pe care le scrie rămâne cumva exterioară, în anul 2000 lucrurile se schimbă fundamen-

tal: acum, Vargas Llosa descoperă spectacolul *Totém* (o lectură dramatizată cu mare grijă pentru detalii), pus în scenă cu participarea directă a autorului, italianul Alessandro Baricco, cel care încerca să readucă în actualitate vechea tradiție a povestitorilor, iar aceasta, în paranteză fie spus, îl fascinase dintotdeauna pe Vargas Llosa însuși. Prin urmare, el va hotărî să facă ceva asemănător și astfel va scrie *Adevărul minciunilor*, text pus în scenă în anul 2005, de regizorul Joan Ollé, cu participarea cunoscutei actrițe Aitana Sánchez-Gijón și în care celebrul scriitor își face debutul ca actor, experiență ce va fi continuată în anul următor, prin implicarea sa, atât ca autor, cât și ca interpret, în reprezentarea unei piese care, după cum el însuși va afirma în repetate rânduri, îi este și-i va rămâne foarte dragă, *Odiseu și Penelopa*\*.

După cum se vede încă din titlu, Vargas Llosa se raportează la epopeea homerică, numai că se folosește de scenariul mitic din *Odiseea* doar ca pretext, reinterpretând faptele și întâmplările și dând noi semnificații călătoriei lui Odiseu spre insula Itaca, la sfârșitul războiului troian. În plus, *Odiseu și Penelopa* reprezintă un nivel superior al implicării scriitorului în lumea teatrului, câtă vreme, spre deosebire de *La verdad de las mentiras*, (textul având la bază cunoscutul eseu cu același titlu publicat de Vargas Llosa în 1990) unde rămânea mai degrabă pe tărâmul unei narațiuni dramatizate, aici scriitorul realizează o veritabilă construcție dramatică, fie ea și „minimalistă” și care „evită cu grijă tentația arheologică”, după cum o denumește el însuși, însă pe de-a-ntregul convingătoare. *Odiseea*, se știe, relatează uluitoarele întâmplări și încercări prin care trece Odiseu (numit, ulterior, de tradiția latină, Ulise), după cei zece ani de război crunt pe zidurile Troiei. Numai că Homer face asta alegând doar patruzeci de zile din existența protagonistului, sortit să rătăcească pe mări încă zece ani după cei zece ai confruntărilor armate,

---

\* Mario Vargas Llosa, *Teatru. Odiseu și Penelopa*. Traducere de Mariana Vartic, București, Editura Curtea Veche, 2010.

multe dintre faptele povestite fiind chiar amintirile lui Odiseu, majoritatea fiind rostite în fața regelui Alcinou.

Mario Vargas Llosa reduce totul la o singură noapte, cea a reîntâlnirii dintre Odiseu și Penelopa, o noapte magică și care, înainte de a fi una de dragoste, va fi, în buna tradiție a celor *O mie și una de nopți*, una de povești. Mai exact, o noapte în care Odiseu îi istorisește Penelopei multe dintre evenimentele care i-au marcat existența în lungul drum al întoarcerii acasă. Însă Vargas Llosa știe cum să identifice mijloacele dramatice prin intermediul cărora această relatare să primească nu numai toate datele unui teatru de atmosferă, ci în egală măsură pe cele ale unui spectacol experimental. Pe scenă apar doar doi interpreți, Odiseu și Penelopa, cu toate că lista personajelor este mult mai lungă și include o serie de eroi din textul homeric cunoscuți cititorilor și spectatorilor (Polifem, Hermes, Anticlea, Palas Atena etc.). Numai că artificii folosit de autor constă în permanenta metamorfoză a celor doi, mai cu seamă a Penelopei, astfel încât ei și doar ei să devină, pe parcursul dialogului pe care-l poartă, ipostazele tuturor acelor care au însemnat ceva în viața lui Odiseu. În fond, ca pentru a-și ajuta soțul pe care l-a așteptat cu fidelitate atâția ani, Penelopa îi este nu doar interlocutoare și ascultătoare, ci și parteneră, transformându-se pe rând în nimfa Calipso, vrăjitoarea Circe, zeița Atena, prințesa Nausicaa sau chiar bătrâna sclavă Euriclea și așa mai departe. Explicându-și procedeul, Vargas Llosa a subliniat că esențialul în privința eroilor homerici este „permanentă lor metamorfoză, schimbarea identităților în funcție de context”, căci „Grecia acelei epoci era ea însăși un spațiu al metamorfozelor, o lume aparte, unde fiecare ființă era sau putea să devină altceva și unde oameni, zeițăi sau animale se aflau de-a pururi sub semnul transformării.”

În plus, spre deosebire de alți eroi homerici, Ahile sau Agamemnon, de pildă, Odiseu nu era în primul rând un mare luptător, ci un personaj greu de clasificat, ambiguu, aplecat spre expedițiile temerare și spre experiențele limită și întotdeauna solitare, dacă e să ne gândim doar la decizia sa de a fi legat de catarg pentru a putea asculta cântecul Sirenelor. Apoi, după

cum secole întregi de exegeză au demonstrat, nici nu e foarte sigur dacă el trăiește cu adevărat toate întâmplările pe care și le asumă, câtă vreme, adesea, el însuși e singura instanță pe care cititorii se pot baza pentru a cunoaște adevărul îndrăznețelor sale întreprinderi. Ulise e, deci, prin excelență povestitor, o ființă fascinată de mecanismele istorisirii și ale memorării unor miraculoase călătorii, dar mai mult ca sigur incapabil sau nedoritor să separe cu grijă lucrurile trăite de cele imaginate ori cele întâmplate de cele visate. Iar dacă, așa cum afirmă Coranul, orice călător solitar care-și relatează experiențele trăite de-a lungul drumului este un diavol, în tradiția greco-latină, se știe, acesta va fi prezentat, prin excelență, drept mincinos, căci adevărul faptelor va fi întotdeauna completat de adevărul imaginației (modelul genului e tocmai Ulise, considerat de Juvenal, în *Satire*, un mare șarlatan...) Pe de altă parte, având în vedere nesfârșitele călătorii – inițiatice, fără îndoială – pe care le face Odiseu, critica a vorbit cu obstinație despre o foarte posibilă identificare a acestui protagonist cu Mario Vargas Llosa însuși („Odiseu este chiar el!”, au clamat nu puțini interpreți), și el călător neobosit și gata mereu să se situeze pe o treaptă superioară a cunoașterii în urma fiecărei călătorii pe care a întreprins-o la Londra, Paris, Madrid și așa mai departe.

Piesa lui Vargas Llosa, fără să fie împărțită în tradiționalele acte sau scene, este compusă din unsprezece secvențe, la finele cărora apar cuvintele „Muzică. Umbre. Lumini”, pentru a marca schimbarea de tonalitate sau de atmosferă din dialogul – nu o dată tensionat – al celor doi. Tensionat mai cu seamă când este vorba – și este vorba despre așa ceva foarte adesea! – despre întâlnirile lui Odiseu cu miraculoasele fapte feminine pe care le cunoaște. Sau, după cum autorul va sublinia cu malițiozitate, „pe care-și dorește să le fi cunoscut...” Apoi, la fel ca în epopeea homerică, textul lui Vargas Llosa începe, ca să zicem așa, în mijlocul istoriei. Mai precis, în momentul întâlnirii celor doi soți, după o atât de lungă despărțire. Tehnica va fi, desigur, cea a episoadelor retrospective, prin intermediul cărora este recompus, în fața spectatorilor / cititorilor tot trecutul – sau tot ce s-a

petrecut și tot ce a visat, dorit, sperat Odiseu în toți acești ani. Povestea homerică va fi reluată, astfel, „într-un format minor”, ca să repetăm expresia autorului – însă minor nu înseamnă deloc derizoriu. Totul e întemeiat pe fundamentele povestirii, cea dintâi formă de literatură și de teatru, Mario Vargas Llosa reușind să pună laolaltă procedeele specifice artei dramatice cu acelea ale lecturii publice și să creeze, în acest fel, un discurs întru totul convingător și plin, de la un capăt la altul, de cea mai profundă umanitate: pe parcursul dialogului-acțiune, Penelopa suferă, se bucură, se îndoiește, iar Odiseu își amintește, se teme, triumfă, iubește.

Leopardi considera că Homer a fost părintele și marele model al tuturor poezilor lumii, iar Vargas Llosa va afirma, după reprezentarea acestei piese, că „*Odiseea* e matricea tuturor cărților umanității, căci nicăieri altundeva istoria umană nu a trăit mai plenar și mai aproape de realitatea intimă a fiecărui individ în parte.” De aici, desigur, și unele ambiguități ale comportamentului lui Odiseu, atât de potrivit, tocmai datorită sau din cauza lor, să devină, deopotrivă, așa cum se întâmplă în textul acesta, un erou întru totul contemporan. Și tot de aici convingerea lui Joan Ollé, regizorul piesei, împărtășită de autorul însuși: „privită drept călătorie inițiativă, *Odiseea* e și o veritabilă ucenicie în care destinul, așa cum a fost el înțeles în vechime, e o simplă scuză...”

Interesant rămâne, apoi, faptul că mai toate caracteristicile consacrate ale prozei lui Vargas Llosa se regăsesc și în dramaturgia sa, transformate și / sau adaptate în conformitate cu cea mai profundă teatralitate. Astfel, în *Ochi frumoși, tablouri urâte* (1996) sau *Nebunul cu balcoanele* (1993) observăm predilecția pentru mediul citadin, realismul descrierilor, fie ele de natură sau de interior, ingenioasele jocuri cu formele multiple ale temporalității, precum și atmosfera impregnată de ambiguitate, ce afectează întregul spațiu al desfășurării acțiunii. De aici, desigur, aerul de verosimilitate al personajelor, dar tot de aici și dialogurile scrise într-un stil alert, adesea mai degrabă literar(izat) decât strict dramatic sau momentele în care câte un

protagonist se exprimă prin intermediul monologului interior. Tangențial și, uneori, subtextual, apar și accentele ducând spre injustiția socială ori spre conflictul între generații, fapt evident mai cu seamă în *Nebunul cu balcoanele*. În plus, în piesa aceasta avem de-a face și cu modul aparte în care personajele se raportează la marea istorie și la efectele pe care ea le are, chiar și după secole, asupra ființei umane.

În mare, *El loco de los balcones* este povestea existenței de-a dreptul quijotești a profesorului Aldo Brunelli, italian ajuns în Peru și îndrăgostit fără puțință de scăpare de balcoanele din Lima epocii Viceratului, pe care își propune nici mai mult, nici mai puțin decât să le salveze de la dispariție și de la degradarea progresivă, determinată pe de o parte de trecerea timpului, iar pe de alta, de indiferența locuitorilor Capitalei care, parcă, s-au înțeles să închidă ochii în fața acestui adevărat „dezastru arhitectonic”, așa cum îl consideră Brunelli. Treptat, el reușește să o implice și pe fiica sa, Ileana, în această utopică întreprindere, fără să țină seama de dorințele ei, de pasiunea sa adolescentină pentru tânărul Huamati, pretendent la mâna fetei, pe care, însă, tatăl îl va îndepărta. Brunelli mizează mult pe ironia al cărei întreg arsenal îl dezlănțuie asupra tânărului, căruia îi reproșează, printre altele, și originea indigenă, profesorul încercând, după cum Vargas Llosa însuși va spune, „să exorcizeze demonii care-l stăpânesc.” Numai că victima exorcismului nemilos este, în primul rând, Ileana. Care, după ani de zile, îl va convinge pe Diego, tânăr arhitect, să plece din Lima împreună cu ea (spre Italia!), pentru a putea trăi pentru prima dată cu adevărat. Alegerea fetei demonstrează nu dragostea pentru junele licențiat, ci dorința disperată de a scăpa de atotstăpânitorul sentiment al eșecului care o urmărea în cartierul Rimac, unde tatăl său era, pentru toată lumea, „nebunul cu balcoanele”. Cum ar fi putut el să fie privit altfel într-o țară ale cărei probleme economice și sociale erau cu totul altele (și rămâneau nerezolvate în marea lor majoritate) decât balcoanele vechi de câteva sute de ani.

Sigur, Brunelli poate fi comparat cu anticul Ajax, mai cu seamă pentru sentimentul onoarei care-i unește – dar care, în

paranteză fie spus, nu-l împiedică pe bătrânul profesor să nu mai vadă, din cauza egoismului ce-l domină, lucrurile care contează cu adevărat pentru fiica sa. Faptul acesta și finala revelație a acestei stări de lucruri determină, de altfel, deznodământul, cu toate implicațiile sale simbolice și purificatoare, menite a readuce în cele din urmă ordinea (în cel mai deplin sens al termenului!) în micul său univers. Prețul vânării și urmării desperate a unor vise nebunești l-a costat pe Brunelli foarte scump, el pierzând afecțiunea fiicei sale și, chiar mai grav, făcând-o pe aceasta să se înstrăineze de ea însăși și să recurgă la trucul seducerii lui Diego doar pentru a găsi o portiță de scăpare din casa-închisoare în care trebuia să-și ducă zilele. Incapacitatea tatălui de a mai identifica vreo cale de comunicare cu unica sa fiică, singurătatea și imensa nefericire a acesteia, gestul său de a se arunca în brațele oricui doar pentru a putea evada transformă, însă, aparenta comedie a lui Vargas Llosa într-o profundă meditație asupra destinului uman și asupra prețului pe care, adesea, oamenii nu-l înțeleg, dar pe care îl plătesc tocmai cei care le sunt cei mai apropiați.

Luptând pentru salvarea balcoanelor amenințate cu dispariția, Brunelli simte că își lărgeste orizontul vital, că are pentru ce trăi, convins că autenticitatea Limei poate fi păstrată doar datorită planurilor sale. În egală măsură, însă (și aici e de găsit tragedia sa personală), Aldo, „eternul logodnic al Limei”, nu mai realizează că și familia sa are nevoie de trăire autentică, iar nu de permanenta risipire în preservarea autenticității formei (fie și esenței!) unui oraș... De aceea, încrederea în sine se destramă complet atunci când realizează că, în fond, nu e altceva, pentru toata lumea, decât „nebulă cu balcoanele”, căci în afară de ele nu mai are nici o legătură reală cu altceva și cu atât mai puțin cu altcineva din lume. Uitarea de sine, ignorarea aspectelor esențiale ale ființei sale și ale celor care contează pentru Ileana îl anulează pe Brunelli, astfel că decizia sa de a ieși din scenă reprezintă, deopotrivă, o confirmare a eșecului vieții sale și încercarea de ispășire pentru toate suferințele în fața cărora rămăsese orb. Moartea devine, pentru el, unica formă autentică de a mai

trăi, singura posibilitate de a se salva din fața ratării și a căderii în ridicol și în deplinul derizoriu. Noua sa Lume încetează, abia acum să mai fie Lima epocilor trecute și devine tentativa sa, fie ea și tardivă, de a recupera ce se mai poate: autenticitatea pe care era mare maestru în a o teoretiza în fața altora. Se autocondamnă la această unică libertate (în sens de-a dreptul sartrian) de alegere, deschizând calea unui posibil viitor pentru Ileana. Finalul piesei, însă, răstoarnă, paradoxal și ironic, multe dintre ipotezele pe care cititorul-spectator al unui astfel de text le formulează pe parcurs. Căci întâlnirea pe care o are Brunelli cu bețivul îl determină pe profesor să ia în considerare și alte opțiuni, să accepte existența fără a o mai problematiza și să trăiască, măcar din când în când, și în prezent. Nouă ipostază a întâlnirii salvatoare dintre un Don Quijote dezamăgit și un Sancho Panza avid de viață, cei doi vor privi cartierul Rimac, contemplând strălucirea Limei de altădată și visând – de astă dată mai realist – la posibilitățile (reale) pe care bucuriile simple le deschid în fața oamenilor care încă n-au uitat să le trăiască.



## Casa păpușilor-fetițe

Clare, matură, în jur de treizeci de ani, și Emma, tot în jur de treizeci de ani, stau alături într-o cafenea și discută despre Clare și Emma, fetițele care-au fost ele însele cu aproape douăzeci de ani în urmă. Totul începe brusc, ca și cum ar fi o explozie sau, dacă nu, ecoul unei explozii puternice din trecut care, dintr-o dată, aruncă în aer tot ceea ce însemna stabilitate a prezentului. O neînțelegere între femei iscată de gelozie? Dezlegarea unui mister ce ar implica ceva de genul atât de prezentului – în teatru și nu numai – conflict de interese? Recuperare a trecutului în scop compensatoriu sau terapeutic? Nimic din toate astea și, totuși, măcar parțial, câte ceva din fiecare în parte.

Aceasta este situația de bază din piesa scrisă de Lisa McGee din Irlanda, intitulată, semnificativ, *Fetițe și păpuși*\*. Reprezentând generația dramaturgilor irlandezi contemporani, Lisa McGee nu poate face abstracție nici de tradiția teatrală a spațiului cultural din care provine, dar, deopotrivă, ea reprezintă un caz aparte în contextul noilor dezvoltări și evoluții dramaturgice irlandeze, mai cu seamă dacă avem în vedere faptul că alege să se raporteze, implicit, și la o tradiție mai veche – să nu uităm, aici, chiar titlul piesei de față care ne trimite, în mod clar, la Henrik Ibsen și la a sa *Casă de păpuși*. Textul acesta al Lisei McGee are darul de a readuce în discuție o serie de aspecte pe care teoria dramei le-a dezbătut nu o dată: influența trecutului asupra prezentului, rolul societății în formarea individului, raportul stabilit între libertate și necesitate, precum și acela – mai subtil – între rol și actor, între aparență și esență. Dar, în egală măsură, de a transforma un aparent fapt divers – de genul celor care umplu, nu o dată, paginile ziarelor – în temă de meditație pentru cititorul sau spectatorul contemporan.

---

\* Lisa McGee, *Girls and Dolls*, Nick Hern Books, 2006.

*Fetițe și păpuși* este, apoi, o piesă care pune foarte mult accentul pe ceea ce se află / se ascunde dincolo de mască – fie ea a oamenilor sau a unei epoci date. Căci protagonistele, Clare și Emma sunt, cumva, și în căutarea timpului trecut: mai ales Clare este cea care vrea cu disperare să-și amintească până la capăt îngrozitoarele întâmplări petrecute cu douăzeci de ani în urmă, pe când ele două nu erau decât niște fetițe aflate mereu în căutarea unor noi păpuși cu care să se joace. Iar după ce reușesc să-și construiască până și o căsuță într-un copac, singurul loc unde puteau fi cu adevărat ele însele, cele două o aduc (întâmplător?) acolo pe Shannon, fetița în vârstă de doar câțiva anișori a unei vecine. Cea mică se sperie și începe să plângă, cele două nu reușesc nicicum s-o potolească, iar liniștea se lasă asupra scenei doar în clipa în care Clare și Emma își dau seama că micuța a căzut din căsuța lor, iluzoriul spațiu protector în care, teoretic, nimic rău nu se putea întâmpla. Acțiunea piesei este, însă, retrospectivă, în sensul că nimic din toate aceste întâmplări nu se petrece în fața spectatorilor, ci ia ființă doar din dialogul celor două personaje feminine implicate în acele tragice evenimente și numai în măsura în care trecutul este reconstruit de mărturișirile lor și de încercarea disperată a fiecăreia de a găsi o explicație pentru ce s-a întâmplat atunci și de a restabili adevărul, chiar dacă abia după douăzeci de ani. Așadar, o piesă-discuție, care, deși se individualizează față de maniera lui Ibsen, să zicem, nu poate, totuși, să facă abstracție de tradiția impusă de dramaturgul norvegian.

George Bernard Shaw folosea termenul de „discuție” pentru a defini noul element dramaturgic prin care s-ar distinge realismul modern. Acest nou element era asociat cu expunerea detaliilor, spre a intensifica forța unei judecăți de valoare: „Anterior, scria Shaw în *Chintesența ibsenismului*, așa-numita piesă bine făcută cuprindea o expunere în primul act, o situație în al doilea și un deznodământ în al treilea. Acum, însă, avem, deodată, expunerea situația și discuția.” Pentru Shaw, drama modernă s-a născut în clipa în care Nora și-a invitat soțul să stea de vorba despre căsnicia lor. Până la un anumit punct din ultimul

act, piesa putea fi transformată, după părerea lui Shaw, într-o banală dramă franțuzească, prin eliminarea câtorva rânduri și substituirea faimoasei scene finale printr-un *happy-end* sentimental. Analiza lui Shaw evidențiază importanța discuției ca trăsătură a teatrului modern. Discuția poate fi echivalată cu manifestarea unui spirit critic care contribuie la construirea unei semnificații superioare realismului mimetic. Mai mult decât atât, Ibsen a reușit și să se dispenseze de intrigă, în înțelesul tradițional al termenului, dând astfel autorilor moderni un exemplu perfect viabil din punct de vedere estetic. Chiar în *Nora* este foarte clar acest lucru, în ciuda tentativei de șantaj a lui Krogstad, amănunt utilizat de autor numai pentru a demonstra că, în fond, casa de păpuși a Norei are pereți de carton.

La rândul ei, Lisa McGee se folosește tot de strategia discuției pentru a evidenția tematica piesei. Numai că, pe aproape tot parcursul textului, cele două personaje feminine se raportează altfel la acest procedeu consacrat, în sensul că dialogul lor demonstrează, cu fiecare nouă replică, nu cum comunică Emma și Clare, ci tocmai cum nu sunt ele în stare să comunice, mai ales fiecare în parte cu sine. Desigur, *Fetițe și păpuși* tratează, în acest fel, și problema identității, precum și pe aceea a relației cu Celălalt – de aici permanentele oglindiri și reflecții fizice sau simbolice ale personajelor. Și tot de aici amănuntul extrem de semnificativ că unei întrebări din prezent i se răspunde, de fiecare dată, cu o replică din trecut, pe care cele două și-o amintesc abia după ce sunt împreună. E ca și cum, până acum, amândouă ar fi făcut totul ca să uite tragicele întâmplări, ascunzându-se după justificarea pe care Emma o repetă obsedant, încercând să se disculpe: „Eu n-am făcut nimic”, dar căreia Clare îi răspunde, de fiecare dată: „N-ai făcut nimic. Dar a fost destul.” Ele descoperă, în acest fel, discutând, îngrozitorul adevăr – care, pentru cititorul-spectator mai ridică o problemă pe care Lisa McGee alege s-o lase deschisă: cine e responsabil pentru ce s-a întâmplat în urmă cu douăzeci de ani, pentru moartea lui Shannon? Clare, cea care a fost singura pedepsită? Emma, alături de ea? Societatea care, spun ele, le-a făcut așa cum sunt și le-a judecat,

pedepsind-o numai pe Clare, dar nu pentru că oamenii ar fi dorit să afle adevărul, ci pentru că singurul lucru pe care mulțimea îl voia era un monstru care să poată fi arătat la jurnalele de știri de la televizor?...

În fond, ceea ce a entuziasmat și a scandalizat în același timp în legătură cu piesa aceasta a fost nu atât noutatea, cât gravitatea problematicii morale și sociale dezbătute. Dar Lisa McGee nu este și nu vrea să fie un ideolog cu o gândire consecventă și clară; în fond, pentru ea, ca și pentru alți reprezentanți ai noii generații de dramaturgi – nu numai irlandezi – teatrul cu teză rămâne doar o predică autoritară și dogmatică, în timp ce dramaturgia „de idei”, în noul sens care i se dă, înainte de a ține să facă afirmații, pune întrebări asupra cărora te obligă să reflectezi, lăsând spectatorului deplina libertate a răspunsului, nimic altceva decât vechea afirmație a lui Ibsen, în conformitate cu care datoria scriitorului nu este să răspundă, ci doar să formuleze întrebări referitoare la „legăturile ascunse” ale faptelor ce marchează societatea. De altfel, acest concept a fost discutat adesea chiar și în legătură cu teatrul lui Ibsen: astfel, într-o conferință ținută la Harvard, în 1953, Arthur Miller îl aprecia pe Ibsen ca pe un autor care „scotea” din „legăturile ascunse” ale evenimentelor tot ceea ce relevau ele cu privire la moravurile, obiceiurile și instituțiile sociale ale vremii sale, în așa fel încât în textul dramatic apărea imediat o tensiune, o contradicție. Ibsen răspunde, în acest fel, cerinței lui Hegel de a înfățișa „relațiile”, iar realismul său se definește tocmai prin această îndemânare de a face asocieri (sau disocieri) dramatice, îndemânare care le lipsea multor dramaturgi anteriori. Miller admitea, totuși, că există motive de a privi cu oarecare rețineră precizia de mecanic a intrigilor lui Ibsen, dar declara că aceasta are pentru el o mare semnificație prin „logica strânsă, nemiloasă, prin sinceritatea tăioasă a operei sale”. Ibsenismul avea să domine teatrul modern mult timp după ce dramaturgia și interpretarea realistă încetaseră a mai reprezenta o noutate. Numai că, dacă ne gândim bine, în fond, interesul pentru fapte nu s-a micșorat deloc de la Ibsen înapoi. Fără îndoială, în epoca respectivă, preocu-

părilor sociologice se intensificau pe fondul crizei și a conflictelor sociale; concepția pozitivistă asupra lumii, generalizată după 1875, venea, de asemenea, în sprijinul piesei sociale și al dramei psihologice. Creatorii teatrului realist se simțeau înrădăcinați în lumea modernă tocmai în acest fel, ca stăpâni ai lumii pe care voiau s-o transforme. Erau convinși că aveau posibilitatea să cunoască orice trebuia cunoscut cu privire la om, societate și viață. Și păreau a crede că nici omenirea, nici ei nu aveau nevoie de altceva decât de dorința de a descoperi adevărul.

Descoperirea adevărului este una dintre preocupările majore și în cazul piesei Lisei McGee. De data aceasta, însă, interesul personajelor și al autoarei nu mai e de natură socială, ci personală. Clare și Emma nu mai vor să aducă la lumină un adevăr abstract, ci adevărul esențial al trecutului lor, cu scopul declarat – mai ales în cazul lui Clare – de a se elibera și de a lua, dacă se (mai) poate, viața de la capăt. De aici și permanentul joc al replicilor personajelor, care abordează, la tot pasul, problemele vechi de când teatrul ale diferenței dintre aparență și esență: „E mai ușor să-ți închipui că-i așa?” e una din întrebările repetate, pe diverse tonalități, în toate actele piesei și – simptomatic – atât de Emma și Clare adulte, cât și de fetițele care-au fost. Și tot de aceea, solilocviul final are o atât de mare importanță în înțelegerea semnificațiilor acestei piese: căci adevărul, par a conchide cele două, nu e de găsit doar în ceea ce spun oamenii și nici numai în ceea ce gândesc ei, ci, uneori, mai cu seamă în ceea ce exprimă gesturile sau privirile. În plus, în *Fetițe și păpuși*, ceea ce spun personajele e cel puțin la fel de important cu ceea ce aleg să treacă sub tăcere sau, pur și simplu, să uite intenționat că s-ar fi întâmplat. De aceea apar și personajele absente sau episodice, o altă continuare în cheie modernă a vechilor tehnici dramatice ale lui Ibsen. Interesant este și efectul pe care îl obținea Ibsen prin crearea unor personaje invizibile, căci s-ar putea spune că „personajul invizibil” ibsenian are în structura piesei o funcție triplă: completează un caracter, dezvăluie o situație a dramei, rămâne un element ce contribuie la crearea

atmosferei sau este un resort dramatic pentru impulsionarea mersului acțiunii.

S-a făcut adesea diferența între persoană și omul existent, căci persoana nu este un fapt natural, firesc, moștenit prin ereditate, ci este un ideal moral, omul existent fiind o prefigurare mai mult sau mai puțin fidelă a acestui ideal; omul nu *este*, ci *devine*. Arta dramatică stăpânește mijloacele cele mai adecvate pentru evidențierea problemei. Acțiunea este metoda de estetizare specifică dramei și tocmai această alegere a voinței, dintre toate laturile sufletești ale omului, denotă superioritatea dramei în intuirea naturii omenești. Voința caracterizează persoana, ideea o întrece, iar sentimentul o îngrădește în limitele condiției umane. Conflictul dramatic este metoda prin care se creează eroii, oamenii estetici. Acest om estetic, iar în cazul piesei Lisei McGee ne vom referi doar la Clare și Emma – și, implicit, la toate celelalte versiuni ale lor, infinitele variante de Clare și Emma întrupate de cei douăzeci de ani care-au trecut de la întâmplările care le-au marcat copilăria – are o dominantă *sui generis*, adică nu trăiește decât în atmosfera ideală, născută din colaborarea sufletească a dramaturgului și spectatorului prin intermediul actorului. Căci, în fond, așa cum spunea Serge Doubrovsky: „sentimentul și imaginația sunt niște revelatori ai lumii, a cărei ființă o dezvăluie la un alt nivel decât rațiunea, dar cu drepturi egale.”

Noua concepție dramatică, evidentă nu doar în *Fetițe și păpuși*, ci și în alte numeroase situații, și nu doar în spațiul cultural irlandez, a răsturnat definitiv vechile prejudecăți care dominaseră mult timp teatrul: anume, că o piesă este cu atât mai savantă, cu cât include o mai accentuată gradare a elementelor de „surpriză” spre a crea o situație mai neobișnuită. Noua generație de dramaturgi, iar Lisa McGee e un exemplu în acest sens, a demonstrat că, dimpotrivă, cu cât situația este mai obișnuită, mai apropiată de faptul divers cuprins, adesea, în paginile ziarelor, cu atât piesa este mai interesantă, cu condiția ca această situație să fie trecută printr-o conștiință. Căci numai conștiința poate da sens dramatic unei situații, iar nu accidentele strict ex-

terioare. Teatrul devine, astfel, din ce în ce mai clar, arta de a construi o situație dramatică, dar nu una pur exterioară, prin trecerea faptului brut prin filtrul grav al unei conștiințe problematice și problematizante, astfel încât finalul nu este niciodată rezultatul unui accident, ci e totdeauna, cel puțin din anumite puncte de vedere, o prăbușire sau o înfrângere morală. Iar prin practica introspecției, atât de evidentă în *Fetițe și păpuși*, Lisa McGee reușește să scrie, cu adevărat, un text convingător în acest sens. Punându-și, o dată în plus, spectatorii-cititori pe gânduri, făcându-i să se mai întrebe din nou cine e, în cazul acesta, fetița, cine – păpușa, sau, altfel spus, până unde poate merge jocul și de unde începe viața reală.

## De la Don Juan la Dona Juana

Impusă în literatură de Tirso de Molina prin *El burlador de Sevilla* (*Seducătorul din Sevilla*, 1630), figura lui Don Juan va fi preluată ulterior de Molière, iar apoi, aproape un secol mai târziu, de Antonio Zamora prin *El convidado de piedra* (*Oaspetele de piatră*) și de Espronceda în *El estudiante de Salamanca* (*Studentul din Salamanca*), reprezentând un adevărat seducător, uneori chiar un geniu al răului și al distrugerii. Abia în piesa lui José Zorilla, *Don Juan Tenorio* (1844), Don Juan primește noi atribute, specifice epocii romantice. Dacă în teatrul baroc al lui Tirso de Molina, Don Juan era un tânăr andaluz frumos, senzual și libertin, un seducător înnăscut, mincinos și instabil, dacă la Zamora e un neînfricat spadasin și un fanfaron ușor superficial, José de Espronceda face din el un tip anarhic, exaltat și sfidător. Dar, o dată cu Zorilla, Don Juan va fi absolvit de pedeapsa cu moartea, pentru că e capabil să aibă sentimente profunde, să se îndrăgostească. Romantismul îl modelează pe Don Juan în maniera sa, înfățișându-l drept un spirit așteptând ca „divinitatea să se încarneze într-o femeie care să îl înțeleagă și să-l facă fericit, asta deoarece nu și-a pierdut încă vanitatea rousseau-istă de a se considera un principe exilat, născut liber, dar căzut în sclavie, prădat de coroana sa și pe care omenirea e datoare să-l repună cât mai curând în drepturi.”<sup>72</sup> Și întreaga lume va fi a lui, cu o condiție: să nu se îndrăgostească. Însă de la romantism încoace, Don Juan – nu numai cel spaniol – se îndrăgostește. Ceea ce înseamnă neșansa lui, desigur un succes dramatic, dar nu și idealul său, așa cum critica literară a afirmat nu o dată. Și totuși, aici e frumusețea supremă a creațiilor dedicate lui Don Juan de

---

<sup>72</sup> Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan și Celestina. Eseuri întru simpatie*. Traducere și note de Mariana Vartic, prefață de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000, p. 162.



la Zorilla și până la literatura secolului al XX-lea: el întâlnește un personaj feminin, făptură fie cerească, fie misterioasă, care îi va schimba felul de a privi viața.

În acest sens, una dintre cele mai fine observații pe care le face subtilul eseist spaniol Ramiro de Maeztu în studiul sau *Don Quijote, Don Juan și Celestina* se referă la o posibilă paralelă între Don Juan și dublul său feminin. Râvnind să declanșeze o confruntare decisivă, Dona Juana îl provoacă pe Don Juan din vanitate și spirit de aventură, „crezându-se în stare să-l seducă pe seducător în loc de a fi ea însăși sedusă”<sup>73</sup>, situație ilustrată și în comedia tragică *Dona Juana* a lui Radu Stanca. În viziunea lui Maeztu însă, dacă o asemenea înfruntare ar avea loc, Don Juan va obține o victorie absolută, dominând-o pe Dona Juana într-o luptă în care „pierde mai mult acela care pune mai mult în joc”, deoarece Seducătorul „nu angajează nimic în aceste lupte, căci aici nu există victorie mai mare decât fuga, iar în ceea ce privește fuga, Don Juan este întotdeauna cel dintâi.”<sup>74</sup> La o astfel de întâlnire miraculoasă între două forțe esențiale visează și José Ortega y Gasset în eseul său *Buscando una tema*. Aici, Seducătorul nu poate fi decât acel *Hombre con la mano al pecho* al lui El Greco, cu chip pasionat și incandescent, care privește lumea cu ochi febrili, bărbatul care în fața femeii nu e decât bărbat, după cum Dona Juana nu poate fi decât Gioconda cea cu surâsul ambiguu, de atracție și eschivă. Viziunea unei echivalențe feminine nu-i lipsește seducătorului lui Kierkegaard, care tânjește după un dublu pe măsura sa, imaginat într-o Dona Juana „puternică și genială”, cu mențiunea că pentru filosoful nordic cel de-al doilea termen, fundamental, are sensul de “genialitate senzuală”.

Schița, e adevărat, abia conturată, a unei confruntări între Don Juan și Dona Juana, există însă chiar la Tirso de Molina, cel care a impus această figură mitică în literatură. Tisbeea, unul dintre personajele feminine din *Seducătorul din Sevilla*, dezvă-

---

<sup>73</sup> Ibid., p. 148.

<sup>74</sup> Ibid., p. 149.

luie, în germene, toate caracteristicile definatorii pentru o Dona Juana: seduce și apoi respinge cu cruzime bărbații, tuturor ea le este doar „dispreț și farmec”, își face un narcisiac elogiul și închină adevăratele imnuri invulnerabilității sale, desfătându-se în absoluta ei putere și disponibilitate. „Stăpână-i sunt lui Amor”, proclamă ea cu suveran orgoliu. În fine, lamentația Tisbeei din finalul actului întâi spulberă orice echivoc, deoarece este chiar emblematica plângere a Donei Juana: „Îndurare! Sunt femeia/Ce de toți bărbații joc/ Își bătea!” Dacă aceste intuiții ale lui Tirso ar fi fost pe deplin conștiente și aprofundate, întâlnirea celor doi ar fi trebuit să aducă cu sine deznodământul apoteotic al piesei. Iar dacă „Eu râd de toate” poate constitui deviza arogantă a Donei Juana, aceea a lui Don Juan este „Eu și simțurile mele”. Așadar, conceptul fundamental care dezvăluie secretul Seducătorului rămâne, în gândirea eseistului spaniol, forța spontană, plină de neastâmpăr, triumfătoare și irezistibilă. Mai ales prin determinatele sale, acest concept amintește de teoria și analiza donjuanismului propuse de Kierkegaard în *Etapele erotice spontane sau erotismul muzical*. Don Juan reprezintă senzualitatea concepută ca un principiu, ca genialitate senzuală, care își găsește modalitatea ideală de exteriorizare în muzică. În piesa lui Radu Stanca, *Dona Juana*, cele două personaje principale încarnază, în linie kierkegaardiană, inconștient-creatoare, tocmai asemenea genialități senzuale, consideră Ion Vartic.

Denis de Rougemont îi numește pe Don Juan și pe Tristan „formule de viață”. Dar asta nu înseamnă că „literatura ar fi descoperit, copiat și ilustrat o tipologie cu sursa în viață, ci tocmai invers. Printr-o răsturnare spectaculoasă a relației mimetice, viața dobândește rol de fenotip care își trădează genotipul literar.”<sup>75</sup> În lumea victimelor sale, Don Juan pare, de aceea, un intrus: „el descinde dintr-un alt tărâm și, o dată cu el, artificialul, travestiul, spectacolul dau buzna în real, transformându-l în scenă”, Monica Spiridon considerând că „livrescul este boala

---

<sup>75</sup> Monica Spiridon, *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 114.

ereditară”<sup>76</sup> a lui Don Juan. În fond, acolo unde totul este sau pare a fi firesc, el distonează, oscilând mereu între planuri. Iar livresc, în cazul lui, înseamnă în general re-trăire și re-amintire, mimesis și anamnesis în egală măsură. În plus, în cazul piesei lui Radu Stanca, nu doar livrescul e boala lui Don Juan, ci și un adevărat sindrom al măștii, al travestiului, care acționează și la nivelul altor personaje. Mai ales în cazul lui Don Fernando, cel a cărui identitate, Don Morte, cititorul o află doar în final. După cum precizează Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului*, în mitologia specifică a memoriei și a uitării, Moartea deține un rol esențial. Găsindu-și sursa în rememorare, inspirația este la rândul ei omologabilă drept „descensus ad inferos”, deoarece prin creație, trecutul este, practic, resuscitat<sup>77</sup>. În acest context, nimic mai firesc decât să observăm că Don Fernando / Don Morte se află mereu în preajma personajelor principale ale piesei în discuție.

În altă ordine de idei, *Dona Juana*, piesa lui Radu Stanca, este o creație deosebit de teatrală, în sensul pe care teoreticienii l-au dat acestui termen. Iar iluzia teatrală se întemeiază pe o poziție paradoxală a tensiunii dintre „interior” și „exterior”, ca să folosim chiar disocierile făcute de autor în *Acvariu*, el susținând că spectacolul trebuie să încline în partea exhibării, a teatralității, și nu în cea a trăirii. Așadar, un „afară” (rolul, masca) și un „înăuntru” (persoana) își dispută privilegiul și condiția ambiguă a actorului. Căci aici toate întâmplările reprezintă, la un nivel al interpretării și până la un anumit punct, o farsă în care protagoniștii își mistifică publicul, dar, în același timp, se mistifică în primul rând pe ei înșiși. Teatralitatea e ridicată astfel la rang suprem, iar dramaturgul profită din plin de toate paradoxurile și echivocurile ei: pentru că exteriorul se prezintă adesea drept interior; și invers. Radu Stanca se dovedește deci a fi, ca dramaturg, între aceia care favorizează „forma”, în accepțiunea pe care o primește aceasta în teoretizările lui John

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 113.

<sup>77</sup> Mircea Eliade, *Mitul eternei reînțarceri*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 13.

Gassner: „structura distinctivă a unei piese și țesătura distinctivă a scriiturii ei dramatice.” Ideea, pe de altă parte, nu înseamnă doar „subiectul, ci viziunea teatrală ce transpare în piesă, precum și țelul estetic specific pe care o operă îl urmărește.” În felul acesta, în *Dona Juana*, forma se va modifica drept răspuns la o idee, chiar dacă ideea însăși, în acest caz mitul lui Don Juan, abordat de numeroși autori, se află în mișcare.

Premisa fundamentală a realismului o constituie ideea aris-toteliană că drama este imitarea unei acțiuni. Pe de altă parte, premisa fundamentală a teatralității este că teatrul nu e imitație în sensul îngust, ci creație, un anume fel de creație. Exact ceea ce realizează Stanca în *Dona Juana*, depășind cadrele stricte ale oricărui realism, și considerând implicit că eficacitatea în artă constă în a folosi ambianța, iar nu a o ascunde. Autorul român se încadrează astfel într-o tendință generală, deoarece, după cum afirmă John Gassner, „un anume grad de teatralitate a caracterizat toate încercările dramaturgice după 1890.” Iar pe scena teatrului totul e mascare, fiecare componentă a reprezentației își asumă această funcție. Dar mascarea nu-i decât reversul unui proces mai adânc de revelare, căci în personajul dramatic, spectatorul și cititorul sunt chemați să se recunoască pe ei înșiși. Pentru că masca, oricare ar fi ea, ascunde și scoate la iveală în același timp. În piesa în discuție, masca lui Don Fernando îl ascunde la început pe Don Morte sub aparența unuia dintre mulții pretendenți ai Doney Juana, doar pentru a evidenția în final cu maximă putere de convingere modelul mitic, dar și modelul prin excelență teatral, acela de regizor. Iată, în acest sens, cum se prezintă și cum vorbește el la început: „Ce n-aș da să te găsesc într-adevăr, într-o dimineață, încă învăluită de somn, cu trupul întins pe imaculatul așternut! Ce n-aș da să te pot privi odată, în zori, scâldându-te goală în bazinul cu apă trandafirie!”

Tocmai de aceea, în cazul lui Don Fernando, masca Morții pe care o adoptă cu claritate abia în final devine cel mai clar semn al teatralității în sensul dat de Gassner. Ea e un semn prin care acum, la final, spectacolul, dar deopotrivă și spectacolul de teatru în teatru prezent în *Dona Juana*, se manifestă deschis ca

atare: „DON FERNANDO: Nu e de mirare. Chipul meu începe să ți se arate abia acum în adevărata lui lumină. Începi abia acum să mă cunoști, pe mine, cel adevărat. DONA JUANA: Da, Don Fernando. Încep să te cunosc. Încep să înțeleg cine ești tu, de unde vii, care e rostul tău. Am să-ți ghicesc, până la urmă, chiar numele adevărat. Căci, nu-i așa, Don Fernando nu e numele tău adevărat? DON FERNANDO: Nu, nu e... DONA JUANA: Numele tău adevărat e... e... Don Morte. DON FERNANDO: Da! Acesta e! Don Morte!” Piesa lui Radu Stanca refuză astfel să fie un simplu duplicat al realului, și se afirmă ca autentic act de re-creare, de reluare a arhetipului mitic. Tocmai de aceea, personajele devin, mai ales la final, adevărate personaje-metaforă. Și tocmai dubla determinare a acestora, de context scenic, și mai larg, de situație spectaculară, face de fapt posibilă rezistența lor la mai multe nivele de lectură. Relația mască – personaj nu se impune ca ceva dat, ci este o desfășurare dinamică de-a lungul întregii piese. Se manifestă ca o mișcare complexă, căci toate personajele preiau, dar, pe de altă parte și resping, anumite atribute ale celor pe care îi întruchipează, acestea nefiind aceleași pe tot parcursul piesei, iar cazul lui Don Fernando este grăitor în acest sens, pentru că este vorba aici de o adevărată „ieșire din piele” a personajului, de acel „joc cu cărțile pe față”, numit de John Gassner teatralitate.

André Gide lansa formula „mise en abyme”, termen heraldic la origine, dar împrumutat de el vocabularului picturii, exprimând regăsirea, într-o operă de artă, transpus la scara personajelor, a subiectului însuși. Relația de încadrare este aici de un tip aparte: e o structură „speculară”, presupunând că elementul inclus reia, oglindește ansamblul. În cazul „teatrului în teatru”, procedeu despre care vorbește, printre alții, Monica Spiridon în legătură cu piesa *Dona Juana* de Radu Stanca și care transpune pe scenă formula lui Gide, piesa inclusă reia subiectul piesei cadru. Teatrul în teatru tinde să decanteze, să polarizeze cele două componente de bază ale oricărui spectacol, ficțiunea și realitatea. Prin piesa în piesă pe care o joacă Don Juan și Dona Juana mergând mascați la mult așteptata întâlnire, angajarea

într-o reprezentație secundă a personajelor macrocosmosului dramatic devine o cheazășie a realității acestuia, validând-o ca atare, căci față de ea, elementul inclus se situează, prin contrast, ca ficțiune și ca joc. În acest fel trebuie interpretat faptul că toată acțiunea din piesa lui Radu Stanca se petrece în carnaval. „DON JUAN: Suntem în carnaval. Masca îmi va scuti jocul de orice primejdie. N-o voi scoate cu nici un preț, iar mâine, în zori, voi fi câștigat și noaptea de dragoste, și prinsoarea. Acum, Fiorelo, lasă-mă singur. Dona Juana se poate ivi dintr-o clipă într-alta. Cât despre Don Fernando, sunt sigur că mișună deja, pe undeva, pe aproape. Țsta de bună seamă nu va lipsi.”

Pe când, prin teatralitate personajul redevenit actor se situează deliberat în afara universului scenic constituit ca piesă, demascându-l, denunțându-l ca fictiv, și se vede foarte clar că asta face în final Don Fernando. Aici ruptura se insinuează în detrimentul universului scenic în totalitatea sa al cărui statut de existență îl subminează, instituind însă prin compensație un alt nivel, exterior, de realitate. Dacă la piesa în piesă interpretată de Don Juan și Dona Juana ficțiunea se înscrie ascendent în miezul realității constituite scenic – carnavalul – teatralitatea implicată în ultima apariție a lui Don Fernando înseamnă o circumscriere regresivă a unui univers declarat fictiv de către un nivel suplimentar de realitate. În acest fel, textul piesei lui Radu Stanca se alcătuiește ca o reflecție neîntreruptă pe marginea a ceea ce se rostește pe scenă. Uneori pare a se adresa direct cititorului, lăsându-i posibilitatea să aleagă între diverse căi, între mai multe variante posibile de interpretare, nemaifiind vorba aici doar pentru autor să treacă frontiera operei pentru a institui, marginal, un al doilea nivel, comentariu al ficțiunii. În plus, cele două planuri sunt atât de strâns împletite, încât e practic imposibil să le separi în această poveste a unui text alcătuindu-se și destrămându-se în același timp, sau să deslușești care este și până unde ține narațiunea inclusă, mitul lui Don Juan, și cadrul.

După Mihail Bahtin, carnavalul este sărbătoarea timpului care nimicește și înnoiește totul. „Încoronarea și detronarea formează ceremonialul ambivalent care exprimă caracterul ine-

vitabil și totodată bine fondat al schimbării – înnoirii, vesela relativitate a oricărui regim, a oricărei rânduiri, autorități și situații ierarhice.”<sup>78</sup> Prin jocul iluzie – realitate, aparență – esență, piesa lui Radu Stanca indică foarte clar utilizarea unei viziuni carnavalesți. Însă acum situația se complică, deoarece Don Juan și Dona Juana neclarificând confuzia din timpul nopții lor de dragoste în carnaval, altfel spus, în alteritate, continuă să trăiască potrivit legilor carnavalesți chiar și după ce carnavalul se sfârșește. Travestiul, la figurat, persistă, la fel și confuzia valorilor, pentru că în final situația celor doi protagoniști devine de-a dreptul tragică: acum, Don Juan și Dona Juana nu mai joacă, nu mai mistifică, ci trăiesc carnavalul. Iar ultima apariție a lui Don Fernando, marele „păpușar” al acestei piese, care nu se mai mulțumește doar să contemple jocul celor doi, ci se și implică în el, explicându-se pe sine și dezvăluindu-și propria identitate, este pe deplin grăitoare. Avem de-a face, așadar, cu o adevărată „paradă a măștilor”, iar cele doua motive de vastă tradiție, teatrul lumii și parada măștilor se diferențiază esențial. Câtă vreme primul statuează un spațiu stabil al personajelor, parada măștilor e, mai întâi de toate, deplasare, mișcare, trimitând la viziunea mai largă a unui univers al eternei instabilități, aici masca aliindu-se cu un acut sentiment al confuziei, a se vedea eroarea lui Don Juan și a Dunei Juana în privința identității lor. Deși sunt dăruiți cu conștiința mascării, știind bine că se află pe scena literaturii de sute de ani, de la începutul lumii, după cum ei înșiși spun, în final cei doi îndrăgostiți, „nefericiți amanți”, ca să folosim sintagma lui Don Fernando, trăiesc și se receptează unul pe celălalt doar în alteritate, trăind prin mască, și reducând înțelegerea numai la aceasta. Distanța devine cu atât mai dificil de făcut, cu cât nu mai există, în cazul celor doi, distanțarea lucidității, tocmai din cauza profunzimii sentimentelor. Ei devin

---

<sup>78</sup> Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*. Traducere de S. Recevski, București, Editura Univers, 1974, p. 253.

astfel adevărate marionete în mâna lui Don Fernando, iar fuga permanentă a lui Don Juan primește acum o conotație în plus.

Guérard are câteva gravuri celebre – *Mascarada universală, Carnavalul perpetuu* – care arată măsura în care aparența poate pune stăpânire pe existență, iar versurile explicative afirmă că întreaga viață nu-i decât un joc în care toți încearcă să ghicească ce se află sub masca celorlalți. Personajele, un bărbat și o femeie, au capetele transformate în suporturi pentru măștile succesive pe care le poartă. Care mai rămâne atunci esența caracterului, dincolo de jocul măștilor? În literatură, romanul galant și cel libertin vor aduce asemenea personaje care sunt capabile să-și schimbe foarte repede masca, în funcție de scopurile și interesele pe care le urmăresc. Pornind de aici, înțelegem că problema care se pune în relațiile dintre ele nu mai este comunicarea, ci cum se poate pătrunde dincolo de masca interlocutorului, păstrând intactă propria mască. Este aici un aspect asupra căruia a meditat și Radu Stanca în această piesă de teatru, încercând să-i dea și un răspuns adecvat recurgând la figura mitică a lui Don Juan. Căci prin energia sa Don Juan reprezintă idealul, visul, mitul. Iar pentru că și-o convertește în plăcere, în perioadele de criză sau de criză de idealuri, el reprezintă o tentație în plus. Și dacă în cazul lui legea supremă e fericirea, după cum afirmă Ramiro de Maeztu, atunci putem afirma, pe urmele sale, că Don Juan și Dona Juana au dreptate, chiar dacă în piesa lui Radu Stanca ei sunt nefericiți și învinși.



## Cuprins

(Pre)texte .....	5
<b>Lirism și poezie</b> .....	7
Artă și „țărână îndrăgostită”. Poezia lui Michelangelo Buonarroti.....	7
Rubén Darío și modernismul latino-american .....	18
T.S. Eliot. Teoria și practica poeziei.....	34
Poezia lui Umberto Saba. Melancolie și durere.....	61
Fernando Pessoa. Măștile, oglinzile și adevărul .....	69
Carlos Drummond de Andrade. Sentimentul lumii și vocația poeziei.....	94
Antonio Gamoneda. Singurătate și poezie.....	105
<b>Forme ale prozei contemporane</b> .....	115
Gabriel García Márquez, <i>Un veac de singurătate</i> : realitate, ficțiune, istorie .....	115
Drumuri către sfârșitul jocului .....	127
Bohumil Hrabal. A râde printre lacrimi .....	137
Yukio Mishima. Declin, amurg, renaștere .....	147
Yasunari Kawabata și Yasushi Inoue. Muzică, pictură, literatură .....	157
Michel Tournier: lecturi, relecturi, interpretări .....	170
Evanghelia după José Saramago.....	181
Toni Morrison. Căutarea identității și (re)descoperirea iubirii .....	196
Între tradiție și modernitate.....	210
Călători, povestitori, războaie și cititori.....	221
Demonii istoriei .....	240
Tehnica rememorării și arta scrisului.....	259
Biblioteci, arhive, cărți & note de subsol.....	269
Leagănul amintirii și sensurile literaturii .....	283
Războiul câștigat al generației pierdute .....	293

<b>Teatral, teatralitate</b> .....	303
Viața ca vis și lumea ca teatru. Pedro Calderón de la Barca și Luigi Pirandello .....	303
Realitatea iluziei teatrale.....	320
Limbajul crizei și criza limbajului .....	327
Existență și suferință.....	332
Tennessee Williams & Arthur Miller. Singurătate, iluzie, eșec.....	341
Mario Vargas Llosa și tentația teatrului.....	353
Casa păpușilor-fetițe .....	361
De la Don Juan la Dona Juana .....	368



**Casa Cărții de Știință**

Director: Mircea Trifu

Fondator: dr. T.A. Codreanu

Tehnoredactare computerizată: Andrei Doboș

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință  
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8  
Tel./fax: 0264-431920  
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro