

Octavio Paz

Copiii mlaștinii

Poezia modernă de la romantism la avangardă

OCTAVIO PAZ

COPIII MLAȘTINII

**Poezia modernă
de la romantism la avangardă**

- ediție nouă, revăzută și completată -

Traducere și prefață de
RODICA GRIGORE

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2017

Octavio Paz, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*.

New and enlarged edition

© Copyright 1974, 1991 by the President and Fellows of Harvard College.

All rights reserved.

© Casa Cărții de Știință, 2017, pentru prezenta versiune românească.

Coperta: Roxana Burducea

Ilustrația copertei: Robert Delaunay, *Forme circulare* (1930)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

PAZ, OCTAVIO

Copiii mlaștinii : poezia modernă de la romantism la avangardă /

Octavio Paz ; trad. și pref.: Rodica Grigore. - Ed. rev. și compl. - Cluj-Napoca :

Casa Cărții de Știință, 2017

Conține bibliografie

ISBN 978-606-17-1064-5

I. Grigore, Rodica (trad. ; pref.)

82.09-1"17"

Octavio Paz: poezie, tradiție și modernitate. Puncte de convergență

„Între ceea ce văd și ceea ce spun,
Între ceea ce spun și ceea ce nu spun,
Între ceea ce nu spun și ceea ce visez,
Între ceea ce visez și ceea ce uit
Poezia.”
(Octavio Paz)

Considerat unul dintre cei mai importanți scriitori latino-americani ai ultimului veac, privit (de Carlos Fuentes, conaționalul său) drept cel care a schimbat pentru totdeauna și hotărâtor chipul literaturii mexicane, Octavio Paz, laureatul Premiului Nobel din anul 1990, este nu doar un mare poet contemporan, ci și un eseist de excepție. Roberto González Echevarría afirma că avem de-a face, în cazul său, cu un om de cultură mereu atent la ce se petrece în jur, gata să cuprindă totul în meditațiile și scrierile sale, de la probleme literare sau artistice la spinoase controverse politice ori ideologice, convins că opiniile sale, acelea ale unui literat deloc atras de existența petrecută în vreun turn de fildeș, pot deschide – chiar și pentru publicul larg, nu doar pentru specialiști – noi perspective asupra unor fenomene importante ale lumii zilelor noastre.

Eseurile sale, de la celebrul volum intitulat *Labirintul singurătății* (*El laberinto de la soledad* – 1950), unde explorează teme majore ale identității mexicane, la *Arcul și*

lira (El arco y la lira – 1956), Semnele în rotație (Los signos en rotación – 1965) sau Dubla flacăra (La llama doble – 1993), în care analizează, din diferite perspective, relațiile dintre societate, literatură, religie și erotism, dezvăluie o extraordinară capacitate de sinteză, un spirit analitic mereu viu, dar, deopotrivă, arta de a rosti mari adevăruri într-un asemenea mod, încât să fie accesibile cititorilor. Octavio Paz, „un renascentist care refuză să se specializeze într-un singur domeniu”, după cum s-a spus despre el, știe cum să nu-și transforme discursul într-o expunere arid-academică, dar și cum să scrie un text pasionant (și pasionat!) chiar și atunci când vizează aspecte teoretice. Iar dacă lirica sa în ansamblu se nutrește din convingerea profundă, adesea exprimată explicit de către autor, că poezia reprezintă „religia secretă a epocii moderne”, opera sa eseistică demonstrează că, pentru Paz, revoluția cuvântului este în egală măsură o revoluție a lumii în care trăim. În opinia sa, viața înseamnă artă, iar arta, o permanentă încercare de întoarcere la acea mitică unitate dintre trup și suflet, dintre om și natură, dintre eu și celălalt.

Poezie și istorie / Istorie și poezie

Octavio Paz s-a născut la 31 martie 1914, la Ciudad de México. Bunicul din partea tatălui său era un intelectual liberal de seamă, scriitor și jurnalist cunoscut în vreme, care a publicat un roman ce descrie existența populației indigene, fiind printre cei dintâi care au avut o asemenea inițiativă. Datorită vastei biblioteci a bunicului, Paz a intrat de timpuriu, în mod asemănător argentinianului Jorge Luis Borges, în contact cu marea literatură. Tatăl său, jurnalist politic și militant liberal, a susținut mișcarea de eliberare și emancipare a țăranilor inițiată de Emiliano Zapata. Octavio Paz a început să scrie încă din adolescență, iar în anul 1937 a mers în Spania, pentru a participa la cel de-al Doilea Congres Internațional al Scriitorilor Antifasciști, desfășurat la Valencia. După întoarcerea în Mexic, a întemeiat revista

Taller, publicație ce marca afirmarea unei noi generații de scriitori și, de asemenea, încercarea de impunere a unei noi sensibilități poetice. În 1943, datorită unei burse Guggenheim, a călătorit în Statele Unite ale Americii și a cunoscut îndeaproape mișcarea modernistă nord-americană. După doi ani a intrat în diplomatie, fiind atașat cultural la Paris, iar ulterior, în 1962, devine ambasadorul Mexicului în India. În timpul șederii în Franța, a lucrat la definitivarea studiului *Labirintul singurătății*, care îl va impune ca unul dintre gânditorii de seamă ai generației sale. Tot acum, participă activ, alături de André Breton și de Benjamin Péret, la numeroase manifestări artistice organizate de mișcarea suprarealistă franceză. În anul 1968 demisionează din diplomatie, protestând astfel public împotriva brutalei reprimări a mișcărilor studentești din Mexic, care cereau reforme rapide și democratizarea societății. După aceea, Paz și-a continuat activitatea de poet, publicând mai multe volume de versuri (o ediție definitivă, cu prefața autorului, cel care a făcut și selecția textelor, apărând în anul 1989). Dar a fost și un susținător activ al literaturii mexicane, punând bazele unor importante publicații culturale, *Plural* și *Vuelta*. Între anii 1971 și 1974, a ținut cursuri și conferințe la mai multe universități americane de prestigiu, printre care Cambridge, Texas și Harvard. În 1981 i se decernează importantul Premiu Cervantes, în 1982, Premiul Internațional Neustadt pentru Literatură, iar în 1990, Premiul Nobel pentru Literatură. Se stinge din viață pe 19 aprilie 1998.

Apărut în anul 1974, în spaniolă și engleză, eseu pe care Paz îl dedică liricii moderne, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia / Children of the Mire. Modern Poetry from the Romanticism to the Avant-Garde*, are la bază ciclul de conferințe pe care autorul le-a ținut la Universitatea Harvard, între 1971 și 1972, în calitate de titular al catedrei Charles Eliot Norton. În noua ediție a cărții, revăzută și completată de către autor – publicată în

1991, la Harvard University Press – sunt aprofundate și extinse interpretările cu privire la relația dintre poezia modernă și esența temporalității. De asemenea, Octavio Paz dedică acum pagini substanțiale operei reprezentanților suprarealismului, creației lui Pound și liricii asiatice, pentru a oferi cititorilor un text dens și pasionant, care să-i ajute să intuiască în mod cât mai adecvat sensul epocii contemporane. Cele șase capitole ale textului sunt construite în jurul conceptului de modernitate, care l-a preocupat și în scrierile anterioare, numai că acum fundamentul gândirii lui Paz este reprezentat de ceea ce el consideră a fi „o tradiție contrară”. Altfel spus, o tradiție modernă, ale cărei sensuri trebuie evaluate cu grijă, ținând seama mai ales de raportul care se stabilește între aceasta și concepția despre timp pe care au dezvoltat-o și susținut-o epoci și spații culturale diferite.

Eseistul mexican vorbește despre o adevărată „tradiție a rupturii”, o tradiție îndreptată de fiecare dată împotriva elementelor reprezentative (considerate centrale) din opera predecesorilor imediați, iar în felul acesta ia ființă modernitatea specifică pe care o analizează el. Iar modernitatea presupune tocmai privilegierea acestei tradiții a discontinuității, a rupturii, o tradiție ce întrerupe în mod deliberat și violent legătura cu canonul cultural anterior, doar pentru a se raporta la unul (unele) mai vechi și, mai ales, pentru a-și descoperi precursorii reali în epoci îndepărtate de prezent. Însă fenomenul acesta devine el însuși o tradiție, repetându-se în mod asemănător în perioade culturale diferite, exemplul consacrat fiind similitudinile pe care Paz le descoperă între estetica și ideologia romanticilor și doctrina avangardei, mai cu seamă a suprarealismului. Pornind de la o serie de idei formulate anterior în texte precum *Arcul și lira* sau *Semnele în rotație*, cartea de față reprezintă, cel puțin dintr-un anumit punct de vedere, o continuare a explorării unor probleme de care autorul a fost întotdeauna atras, concretizate în câteva întrebări formulate chiar în prefața pe care o

semnează: în primul rând, ce este un poem? Dar, la fel de important, ce spun poemele și cum comunică ele? „Poemul este un obiect construit pe baza limbii, a ritmurilor, convingerilor și obsesiilor unui poet și ale unei societăți. Este produsul unei istorii și al unei societăți bine definite, însă modul lui istoric de existență este contradictoriu. Poemul este un mijloc ce produce anti-istorie, chiar dacă aceasta poate să nu fie intenția declarată a autorului. Procesul poetic inversează și transformă trecerea timpului; poemul nu oprește timpul în loc, ci îl contrazice și îl transfigurează. [...] Contradicția între istorie și poezie se găsește la nivelul oricărei societăți, dar numai în epoca modernă este atât de evidentă. Răspunsul necesar și conștiința disputei existente între societate și poezie au reprezentat tema centrală, adesea secretă, a poeziei începând cu perioada romantică”, afirmă Paz. Cu aceste considerații își începe el complexa incursiune printre punctele de reper (identificând mereu și necesarele puncte de convergență!) ce definesc relațiile „incestuoză și furtunoasă”, după cum singur le numește, dintre poezie și epoca modernă.

De pe poziția sa implicată, aceea a unui poet hispano-american marcat de provocările cu care s-a confruntat secolul XX, Paz explorează numeroasele sensuri, nu o dată diametral opuse, pe care termenii „modern” și „modernitate” i-au avut pentru poeți, filosofi, artiști ori oameni de știință. Pentru Wordsworth, Rimbaud sau Pound, aceștia înseamnă cu totul altceva decât pentru Napoleon ori Marx. Autorul încearcă să surprindă și să explice esența modernității, evidentă mai ales în artă și în poezie, convins, pe de altă parte, de importanța concepției asupra timpului în ceea ce privește clarificarea raportului dintre ființa umană, cultură și religie. Odată cu epoca pe care ne-am obișnuit să o numim „modernă”, spre deosebire de perioadele considerate „tradiționale”, lucrurile încep să se petreacă altfel; nu neapărat mai repede, însă e cert că se întâmplă mult mai multe – și toate într-un timp relativ scurt,

de aici senzația de „accelerare a istoriei” pe care ființa umană a avut-o (o are!) din ce în ce mai frecvent de-a lungul ultimului secol.

Textul lui Octavio Paz evidențiază lupta – uneori chiar inconștientă – purtată de societatea modernă împotriva vechiului (și ciclicului) sistem întemeiat pe arhetipuri și pe ideea de repetiție și în cadrul căruia, în consecință, însăși ideea de schimbare, de transformare, era privită cu reticență. Însă odată cu Iluminismul din Veacul Luminilor și mai ales după afirmarea pregnantă a raționalismului german, apar germenii unei noi societăți – și, implicit, ai unei noi înțelegeri a lucrurilor. Societatea modernă se va întemeia pe ideea de permanentă schimbare, pe evoluția constantă a sistemului universal, punându-se, deci, bazele unei lumi care deschide larg porțile viitorului, mai cu seamă prin intermediul acțiunii criticii și grație rațiunii. Modernitatea devine, astfel, semnul distinctiv al Occidentului, câtă vreme culturile fundamentate pe ideea ciclicității, asemenea celei musulmane sau indiene, sunt domenii ale timpului trecut, accentuând elementul static care le opune diametral funcționării principiului dinamic ce definește lumea vestică.

Prin urmare, ceea ce Paz numește „revolta viitorului” reprezintă o veritabilă revoluție care acționează în principal la nivelul concepțiilor generale ale unei societăți și care pune mai presus de orice principiul evoluției, schimbarea și transformarea permanentă fiind notele sale caracteristice. Rațiunea critică este unul dintre elementele definitorii ale modernității, un element care, privit dintr-un punct de vedere specific, creează și distruge în același timp, impunând acele principii care stau la baza coerenței aflate mereu în mișcare ce definește spațiul cultural occidental. Astfel că poezia modernă, spre deosebire de cea a epocilor trecute, nu se mai întemeiază exclusiv pe o tradiție lirică, ci deopotrivă pe o linie specifică de evoluție din dezvoltarea prozei occidentale.

Pentru a înțelege cât mai bine polemica ce însoțește încă de la începuturi arta modernă trebuie să avem în vedere faptul că aceasta ia naștere din sensibilitatea și pasiunea artiștilor, evidențiind atât pasiunea, cât și sensibilitatea acelei tradiții a rupturii, tradiția îndreptată împotriva ei înseși, care își propune să anuleze legăturile evidente și directe cu epoca anterioară, reprezentând începutul unei noi epoci, pline de promisiuni – cel puțin în aparență – o eră a viitorului prodigios, cel care, după cum s-a considerat multă vreme, ar putea oferi un șir nesfârșit de minunate posibilități de evoluție. Căci, în societatea contemporană, consideră Paz, viitorul nici măcar nu mai există în modul în care era el înțeles anterior, fiind la rândul său transformat într-o invenție: istoria modernă. Acesta e și locul geometric în care ia ființă poezia modernă, mai cu seamă odată cu opera preromanticilor și romanticilor englezi și germani, care semnează mai multe texte programatice ce definesc, din diverse perspective, modernitatea, în primul rând acea modernitate privită drept revoltă împotriva viziunii ciclice propuse de religie. Însă întrebarea căreia Octavio Paz încearcă să-i dea un cât mai convingător răspuns este cum ia ființă poezia modernă? Opinia gânditorului mexican este că aceasta este determinată în primul rând de fascinația generațiilor ce au urmat epocii iluministe de a construi raționamente critice cu privire la esența lumii înconjurătoare și de a pune în discuție orice reguli prestabilite. În consecință, ironia romantică, cea care caracterizează începuturile poeziei moderne, subliniază dragostea pentru paradox și contradicție și, de asemenea, conștiința acută a acestei contradicții.

Romanticii și unii reprezentanți ai preromantismului, cum ar fi Hölderlin, Nerval, Wordsworth, Coleridge, Novalis sau Jean Paul au întemeiat noua poezie, transformând concepția asupra timpului, înțelegerea devenirii istorice, dar nuanțând și relația dintre poezie și religie. „În Evul Mediu”, scrie Paz, „poezia era «servitoarea» religiei; în epoca

romantică, este adevărata religie, izvorul principal al Sfintei Scripturi. Rousseau și Herder au arătat că limbajul răspunde mai degrabă nevoilor emoționale ale omului decât celor spirituale; nu foamea, ci iubirea, frica sau uimirea ne-au făcut să vorbim. Primul crez al umanității au fost poemele. Fie că avem de-a face cu vrăji, litanii, mituri sau rugăciuni, imaginația poetică se află în ele de la începuturi. Fără imaginație poetică n-ar exista mituri sau Sfintele Scripturi; în același timp, și tot de la începuturi, religia a confiscat produsele imaginației poetice pentru propriile ei scopuri.” În acest sens, trebuie să precizăm și că tot mai prezenta critică a doctrinei religiei creștine întreprinse cu hotărâre de spirite luminate ale Europei secolului al XVIII-lea a avut darul de a transforma, treptat, întreaga societate, făcând posibilă apariția unei noi concepții asupra relației omului cu universul. Iar poezia modernă este înțeleasă, de marea majoritate a romanticilor, drept noua religie a umanității. Căci, spune Paz, poeții romantici au fost cei dintâi care au proclamat, atât cu privire la religia oficială, cât și la filosofie, primatul în primul rând spiritual – dar, din anumite puncte de vedere, chiar și istoric – al poeziei.

În consecință, pentru ei, cuvântul poetic este cuvântul întemeietor, în sensul Logosului primordial. În acest context, cazul lui William Blake, subtil analizat de Paz, este întru totul grăitor. Spirit tumultuos și personalitate marcată de contradicții, el se individualizează în cadrul romantismului englez în primul rând deoarece, în ciuda opiniilor generale ale istoriilor literare consacrate, apartenența sa la estetica romantică rămâne încă o problemă deschisă. Amănuntul de la care pornește demonstrația lui Octavio Paz este legat de relația dintre romantism și religia creștină. Căci, deși diferiți reprezentanți ai curentului n-au ezitat să se declare spirite religioase, Hristos, așa cum apare el în creația lor, nu este nicidecum identic cu cel descris de dogma catolică ori anglicană, fiind diferit chiar față de modelul protestantismului.

În plus, imaginea lui Hristos din poezia lui Blake este de-a dreptul aceea a unui erou ce prefigurează revolta spirituală a epocilor de mai târziu. El nici nu propovăduiește dragostea față de aproape, pe de o parte, pentru a putea pedepsi, pe de alta, ci contestă un univers aflat într-o marcată stare de disoluție. Deloc întâmplător, tocmai în aceste detalii descoperim primele elemente cu adevărat relevante ale modernității, așa cum va fi ea înțeleasă ulterior. În figura lui William Blake sunt concentrate toate contradicțiile primei generații de romantici; ele culminează într-o expresie ce depășește romantismul: „A fost Blake cu adevărat romantic? Preamărirea naturii, una din caracteristicile poeziei romantice, nu apare în opera sa. El considera eternă lumea imaginației, și finită și temporară lumea generației. Prima era mentală, iar cealaltă, o oglindă vegetală care ne distorsionează viziunea. Aceste idei par să-l apropie de gnostici, dar admirația sa în fața trupului și exaltarea dorinței și plăcerii erotice îl pun în opoziție cu tradiția neoplatonică. Era creștin? Hristosul lui nu e cel creștin, ci un Tițian gol, cufundat în marea strălucitoare a energiei erotice, un demiurg pentru care a imagina și a îndeplini, dorința și satisfacerea ei sunt unul și același lucru. Hristosul său amintește de Satan.”

Interesat în egală măsură de structura intimă a poemului, Paz analizează nu doar marile teme ale modernității sau relațiile acestora cu tradiția, ci și aspectele ce definesc, chiar și la nivel formal, lirica modernă. Astfel, ironia și analogia reprezintă coordonate fără de care aceasta nu poate fi concepută – și care sunt impuse tot odată cu epoca romantică. Paz spune că figurile poetice nu sunt altceva decât semnul caracteristic al analogiei, înțelegând prin analogie o figură deopotrivă retorică și poetică ce marchează întreaga istorie a poeziei universale. „Analogia a supraviețuit păgânismului și probabil va supraviețui creștinismului, dar și dușmanului său, scientismul.” Poezia, consideră Paz, este una dintre manifestările analogiei, câtă vreme rimele și aliterațiile,

metaforele și metonimiile nu sunt altceva decât alte modalități de expresie ale gândirii analogice. Această idee vine din necesitatea de a pune în acord sufletul omenesc cu universul și, de asemenea, natura însăși cu toate acele aspecte ce o pot defini fie la nivel uman, fie la nivel simbolic. Rolul poetului, în consecință, devine în principal acela de a contempla lumea exterioară doar pentru a putea să se înțeleagă mai bine pe sine, iar analogia e cea mai importantă dintre figurile poetice, câtă vreme ideea corespondenței universale este, probabil, la fel de veche ca societatea umană.

Comunicare, lectură, interpretare

Dar cum comunică poemul? Pentru a putea răspunde cât mai convingător, Paz face o trecere în revistă a opiniilor exprimate de diverși scriitori sau artiști, proveniți din spații culturale diverse și, nu o dată, îndepărtate. Autorul nu ignoră nici propria experiență poetică, afirmând că, odată cu impunerea poeziei moderne, se pune capăt și concepției tradiționale a timpului ciclic, al cărui centru de greutate era trecutul. În felul acesta, poezia încearcă să-și „însușească” locul ocupat anterior de religie, de toate religiile care trăiesc cufundate în trecut și care exaltă valorile acestuia, în primul rând imaginea paradisului (care, sub forma eternității, nu reprezintă altceva, după părerea lui Octavio Paz, decât un prezent încremenit, un prezent împietrit și lipsit de deschiderea spre un posibil viitor). Pentru autorul cărții de față, însăși ideea de poezie modernă este sinonimă cu schimbarea, cu permanenta transformare, cu desprinderea, nu o dată violentă, de trecut. Veritabilă experiență a rupturii, adevărată revoluție, având, chiar înainte de a se manifesta deschis, capacitatea de a submina setul de reguli impuse anterior prin intermediul mecanismelor sociale sau religioase, poezia modernă, înțeasă (și) ca tradiție împotriva ei înseși, este și o uluitoare experiență de negare a negației (ca întotdeauna în cazul scrierilor lui Paz, paradoxul

este doar aparent!), afirmându-și, în acest fel, viabilitatea estetică. Modernitatea în poezie devine, așadar, expresie a opoziției față de orice dogmatism și, de asemenea, față de concepțiile ce puneau mai presus de toate circularitatea, ciclicitatea, repetiția. Odată cu secolul al XVIII-lea, poezia devine la rândul ei o rebeliune (acționând la nivel artistic, dar nu numai!) menită să modifice înțelegerea relațiilor dintre trecut, prezent și viitor, dar și să configureze sensul schimbării pentru generațiile următoare. În felul lor propriu, poemele moderne vor reuși să deschidă porți ce păreau anterior închise pentru totdeauna, dar și să elibereze spiritul de condiționările religioase ce pâruseră, în unele momente, a fi fără de scăpare.

Toate acestea se regăsesc încă din opera precursorilor modernității, excelent identificați de eseistul mexican. Reacție și respingere, analogie și ironie, atât Hölderlin (care își manifestă entuziasmul față de o comunitate egalitaristă și liberă), cât și Novalis (care, asemenea romanticilor germani, vede femeia nu doar ca obiect, ci și ca subiect erotic, evidențiind eliberarea spirituală prin intermediul iubirii) sau Schlegel (care face apologia iubirii libere în *Lucinda*) le înțeleg și le trăiesc, incluzându-le în creațiile lor. Iar Paz descoperă în aceste aspecte o evidentă anticipare a spiritului care va domina, ulterior, avangarda. Căci gustul pentru grotesc, preferința pentru straniu și neobișnuit, apropierea între cotidian și supranatural, precum și căutarea paradoxului (care înseamnă și includerea ironiei chiar în inima spiritului romantic) vor fi reluate, peste timp, de reprezentanții avangardelor – europene și nu numai.

Religiozitatea romantică, despre care s-a discutat atâta, este interpretată de Octavio Paz drept expresie a nereligiozității, iar ironia subliniată și utilizată chiar de către autor evidențiază faptul că nereligiozitatea romantică este, de fapt, profund religioasă... Tema morții lui Dumnezeu demonstrează această afirmație, atât în cazul lui Jean Paul, cât

și în cel al lui Novalis. Tema aceasta va fi continuată și transformată mai târziu, apărând sub alte forme în opera filosofilor și scriitorilor din secolele al XIX-lea și al XX-lea, cum ar fi Nietzsche, Dostoievski și Mallarmé. Interesant este și că, pentru literatura occidentală de la epoca romantică încoace, sunt extrem de importante atât experiența păgânismului, cât și cea a creștinismului lipsit de Dumnezeu sau chiar capabil să-l nege. Din punctul de vedere al lui Paz, poezia reprezintă elementul esențial și cuvântul fondator, numai că până și aici regăsim paradoxul – cuvântul înseamnă, deopotrivă, dezintegrare și risipire, câtă vreme conștiința istoriei este conștiință a morții. Romanticismul, așa cum este el conceput de către autorul cărții de față, reprezintă o mișcare literară, dar și modalitatea de a impune o nouă morală, o nouă erotică și o nouă politică: „Fiind o mișcare literară, romantismul a însemnat, de asemenea, o nouă morală, un altfel de erotism și o nouă politică. Poate că nu a fost și o religie, însă a reprezentat mai mult decât o estetică și o filosofie: un mod de a gândi, de a simți, de a te îndrăgosti, de a lupta, de a călători – un mod de a trăi și un mod de a muri.”

Înțelegerea poeziei de către marii reprezentanți ai romantismului constituie o experiență vitală la care participă întreaga ființă umană. Iar poemul, în consecință, nu va mai reprezenta o simplă realitate verbală, ci deopotrivă un act. Poezia și arta în general încetează să mai fie exclusiv reprezentări sau modalități de contemplare a realității, transformându-se în încercări de a influența existența. Odată cu romantismul, frontierele clar trasate anterior între viață și artă se șterg, poezia devine un act esențial, iar existența capătă intensitatea poeziei. Analogia își dezvăluie semnificațiile exact în acest punct, căci ea articulează sensurile poemului și pe cele ale existenței (dacă universul e conceput, în mișcarea sa de rotație, asemenea unui mare text, înseamnă că lumea întregă poate deveni poem, în anumite condiții, iar acea lume va fi una configurată din ritmuri și

simboluri, corespondența și analogia devenind denumirile esențiale ale infinitului ritm universal). Romanticii au impus odată pentru totdeauna viziunea analogică cu privire la ființa umană și la univers, iar pentru Octavio Paz aceeași analogie revine mereu pentru a sublinia faptul că regularitatea și periodicitatea se opun accidentului și hazardului. În accepțiunea pe care i-o dă Paz, analogia nu implică unitatea lumii, ci evidențiază tocmai pluralitatea acesteia, și nu este semnul identității cu sine a ființei umane, ci dimpotrivă, tocmai al diversității umanității. Prin urmare, într-un univers în care identitatea a dispărut, moartea devine marea excepție care absoarbe și anulează orice lege și odată cu care se impune un dublu recurs împotriva acestei excepții, pe de o parte, ironia văzută ca estetică a grotescului și bizarului, iar pe de alta, analogia înțeală ca „știință a corespondențelor”: „Analogia este știința corespondențelor. Este, în orice caz, o știință care există doar datorită diferențelor. Exact deoarece acesta *nu este* acela, e posibil să construim o punte între acesta și acela. [...] Analogia este metafora în care alteritatea se visează unitate, iar diferența se proiectează iluzoriu ca identitate. Prin intermediul analogiei, peisajul confuz al pluralității devine organizat și inteligibil. Analogia e operațiunea prin care, grație jocului similitudinilor, acceptăm diferențele. Analogia nu elimină diferențele: le dă o nouă viață, le face acceptabilă existența. Fiecare poet și fiecare cititor este o conștiință solitară: analogia e oglinda în care ei se reflectă. Și astfel, analogia nu implică unitatea lumii, ci pluralitatea ei, faptul că niciun om nu este identic cu sine însuși, ci în permanentă sfâșiere de sine. Analogia ne spune că orice lucru e metafora altuia, însă în sfera identității nu există metafore. [...] Analogia reprezintă modalitatea poeziei de a se confrunta cu alteritatea.”

În contextul discuției despre romantism, Paz consideră că în Spania nu a existat o mișcare romantică în adevăratul sens al cuvântului, ci s-ar putea vorbi doar despre o copie

(nu întotdeauna reușită...) a modelelor – franceze sau germane; unul dintre elementele cele mai importante, viziunea analogică, lipsește din acest decor, câtă vreme artiștii și oamenii de litere spanioli nu au pus, în epoca respectivă, prea mare preț pe ideea corespondențelor ce definesc structura universului. „Romantismul spaniol a fost superficial și declamativ, patriotic și sentimental, o imitație a modelelor franceze, ele însele bombastice și importate din Anglia și Germania. Nu ideile, doar temele; nu stilul, doar maniera; nici viziunea corespondenței între macro și microcosmos, nici conștiința faptului că eul e o greșeală, o eroare în sistemul universului. Nu ironia, ci doar subiectivitatea sentimentală. Existau atitudini romantice și poeți deloc lipsiți de talent și pasiune, care au adoptat gesturile lui Byron (nu și economia limbajului impusă de acesta) sau grandilocvența lui Hugo (nu, însă, și geniul lui vizionar). Nici unul dintre numele de pe lista oficială a romantismului spaniol nu e de prim rang.” Explicațiile – și, mai cu seamă, cauzele – acestei situații sunt complexe, deoarece acțiunile și atitudinile (fie ele estetice, publice ori chiar politice) erau susținute de entuziasmul generat inițial de idealurile Revoluției Franceze, ca și, deși mai degrabă indirect, de urmările revoluției industriale. În Spania, însă, nu a existat vreun sprijin social pentru ca noua sensibilitate poetică să se poată impune. Pe de altă parte, în America Latină au existat revoluții de eliberare, numai că efectele lor au fost, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, negative, noii satrapi locali veniți la putere odată cu victoriile revoluțiilor nefăcând altceva decât să contribuie la pauperizarea propriilor țări. În plus, spre deosebire de romanticii europeni, care lăsau în mod deliberat la o parte raționalismul (înțeles ca un soi de expresie, în plan artistic, a absolutismului epocilor anterioare), în America Latină s-a afirmat un adevărat cult al pozitivismului, care a servit, în mare măsură, pentru a

justifica ideologia noii oligarhii, iar nu pentru a susține vreo mișcare de emancipare culturală a burgheziei – fie ea și liberală – așa cum s-a întâmplat în Europa.

Acesta este cadrul general în care, după 1880, au început să se afirme, odată cu José Martí și Rubén Darío, ideile modernismului care, în opinia lui Paz, reprezintă, prin efervescentă și intensitate, adevăratul romantism al Americii Hispanice, în condițiile în care respectiva orientare, înglobând parte din estetica simbolismului și parnasianismului, a reprezentat prima încercare de critică făcută de pe pozițiile sensibilității cu privire la ideologia empirismului pozitivist. Desigur, această modernitate a Lumii Noi nu este identică cu cea pe care o regăsim în opera lui Baudelaire sau Rimbaud, câtă vreme latino-americanii preferă obiectele „inutile și frumoase”, ca soluție în fața provocărilor lumii exterioare, însă recurg la această soluție cu fervoarea pe care, anterior, doar la marii romantici o mai putem descoperi. Modernismul latino-american va fi, așadar, cosmopolit și plin de pasiune, reprezentanții săi văzând în Paris nu doar adevăratul centru al lumii, ci marele centru al unei noi – și esențiale, din punctul lor de vedere – estetici, menite nu neapărat a schimba lumea, însă, cu siguranță, capabilă să transforme poezia vremii. Paradoxal, cel puțin la prima vedere, dar pe deplin explicabil în contextul specific al Lumii Noi, tocmai prin intermediul cosmopolitismului și estetismului profesat de spiritele conducătoare ale mișcării moderniste, latino-americanii au descoperit cu adevărat marea tradiție a poeziei spaniole și europene, în general, recuperând, simbolic, întreaga istorie a liricii vechiului continent, de la Dante și Petrarca și până la Góngora sau Quevedo, dar, în egală măsură, și ritmurile poeziei populare. Poezia devine, în acest fel, pentru moderniștii latino-americani, o manifestare a ritmului universal și noua mistică a naturii pe care, anterior, orientările pozitivistice încercaseră să o ignore complet.

Avangarda, pe de altă parte, este considerată de Paz momentul și elementul care încheie („închiderea cercului”) tradiția împotriva ei înseși. Însă păstrează, așa cum era de așteptat, o serie de caracteristici impuse de modernism, dintre care cea mai importantă este permanenta dualitate revoluție – poezie, căci poeții avangardiști vor vedea în ele două modalități (implicit, expresii) diferite, dar niciodată aflate în conflict deschis, de a schimba lumea. „Epoca modernă este o perioadă a schismei și a negării de sine, o eră a criticii. S-a identificat pe ea însăși cu schimbarea, schimbarea, la rândul său, cu critica, și amândouă cu progresul. Arta modernă este modernă pentru că e critică. Critica ei s-a dezvoltat în două direcții contradictorii: a respins timpul linear al epocii moderne și s-a respins pe sine. Prin cea dintâi a negat modernitatea; prin cea de-a doua, a afirmat-o. Pusă în fața istoriei și a schimbărilor acesteia, a postulat acel timp aflat în afara timpului, timpul originilor, clipa sau ciclul; confruntată cu propria tradiție, ea a cerut schimbarea și critica. Fiecare mișcare artistică a negat-o pe cea dinainte, iar prin fiecare din aceste respingeri, arta s-a perpetuat.” Critica sistemului politic se va transforma și într-o critică a vechii concepții cu privire la istorie și la esența temporalității. Paz enumeră câteva opoziții esențiale din acest punct de vedere: iubire / umor, magie / politică; însă ele nu fac altceva decât să exprime opoziția centrală, și anume pe aceea dintre artă și viață... Căci, așa cum consideră autorul, de la Novalis la suprarealiști, poeții moderni s-au confruntat cu diferite concretizări ale acestei opoziții, fără să reușească, însă, să o rezolve satisfăcător, dar și fără să reușească să o anuleze ori s-o ignore. Dualitatea aceasta a luat, în timp, forme diverse, devenind expresie a antagonismului dintre relativ și absolut, sau între cuvânt (poetic sau nu) și istorie, fapt care se vede în opera lui André Breton sau Salvador Dalí. Acesta din urmă reprezintă și o interesantă expresie a analogiei cu

romantismul și simbolismul, mai cu seamă în privința înțelegerii timpului ca desfășurare ciclică. Prin urmare, va spune Paz, timpul ciclic al analogiei conduce exact la timpul gol al conștiinței ironice. Tocmai de aceea, autorul eseului de față folosește termenul „metaironie”, care, în contextul avangardei, dezvăluie interdependența între acele aspecte pe care ne-am obișnuit să le considerăm „superioare” și cele văzute ca „inferioare”, obligându-ne să renunțăm la asemenea inoperante judecăți de valoare.

Poemul este o virtualitate tranzitorie care se actualizează în istorie și în lectură. „Nu există poem *în sine*, ci doar *în mine* sau *în tine*”, scrie Octavio Paz în finalul cărții de față. Desigur, putem asocia aceste considerații cu cele făcute de Roland Barthes sau de Jacques Derrida. Însă originalitatea și profunzimea gândirii eseistului mexican reușește să demonstreze convingător nu doar că poemul este spațiul unic în care cititorul și opera se întâlnesc, ci și că opera nu există cu adevărat și nu poate fi considerată text până în clipa apariției cititorului care s-o investească cu sens și s-o actualizeze iar și iarăși (să nu uităm că Borges însuși vorbea despre literatură ca despre acea mare metaforă care se recrează și se actualizează perpetuu). Sau, după cum foarte frumos scrie Paz poetul în câteva celebre versuri ale sale: „Cuvânt, un cuvânt,/ ultimul și cel dintâi,/ cel pe care nu-l rostim niciodată,/ cel pe care-l spunem mereu,/ împărtașanie și cenușă.”

Nu e, deci, întâmplătoare concluzia la care ajunge autorul în finalul acestui volum: „Poemul este o virtualitate tranzitorie care se actualizează în istorie și în lectură. [...] Structura este anistorică; textul este istorie, poartă o dată. De la structură la text și de la text la lectură: dialectica schimbării și identității. Structura este invariabilă în raport cu textul, însă textul e constant în relație cu lectura. Textul rămâne întotdeauna același – și la fiecare lectură se dovedește diferit. Fiecare lectură este o experiență datată

care neagă istoria cu ajutorul textului, și care, prin intermediul acestei negări, se introduce pe sine din nou în cadrul istoriei. Variație și repetiție: lectura e o interpretare, o variantă a textului, iar prin intermediul ei, textul este constituit, repetat – și absoarbe variația. În fine, lectura e istorică și, în același timp, înseamnă risipire a istoriei într-un prezent nedatat. Data lecturii se șterge; lectura înseamnă o repetare (o variație creatoare) a actului inițial: compoziția poemului. Lectura ne întoarce într-un alt timp, acela al poemului. Un timp care nu este al calendarelor sau al ceasornicelor – un timp ce există dinainte de ele.” Lectura, element esențial al sistemului estetic și poetic al lui Octavio Paz, devine, așadar, un fapt ce ține de domeniul realității, iar confirmarea realității textuale se face prin intermediul receptării, al acțiunii și atitudinii fiecărui cititor în parte.

Rodica Grigore

Prefață

În *El arco y la lira* (*Arcul și lira*, 1956), text publicat cu mulți ani în urmă, mi-am propus să răspund la trei întrebări referitoare la poezie. Ce este un poem? Ce spun poemele? Cum comunică poemele? Această carte este o dezvoltare a răspunsului pe care am încercat să-l formulez la cea de-a treia întrebare. Poemul este un obiect construit pe baza limbii, a ritmurilor, convingerilor și obsesiilor unui poet și ale unei societăți. Este produsul unei istorii și al unei societăți bine definite, însă modul lui istoric de existență este contradictoriu. Poemul este un mijloc ce produce anti-istorie, chiar dacă aceasta poate să nu fie intenția declarată a autorului. Procesul poetic inversează și transformă trecerea timpului; poemul nu oprește timpul în loc, ci îl contrazice și îl transfigurează. Fie că vorbim despre un sonet baroc, o baladă populară sau o fabulă, între granițele acestora, timpul se scurge diferit față de timpul istoriei și de ceea ce numim viață reală. Contradicția între istorie și poezie se găsește la nivelul oricărei societăți, dar numai în epoca modernă este atât de evidentă. Răspunsul necesar și conștiința disputei existente între societate și poezie au reprezentat tema centrală, adesea secretă, a poeziei începând cu perioada romantică. În această carte am încercat să descriu, din punctul de vedere al unui poet hispano-american, mișcarea poetică modernă și relațiile sale contradictorii cu ceea ce numim „modern”.

În ciuda diferențelor lingvistice și culturale, lumea occidentală are o singură poezie modernă. Nu mai e nevoie să subliniez că termenul „occidental” include atât tradiția

poetică anglo-americană, cât și pe cea latino-americană (cea din urmă având trei ramuri: spaniolă, portugheză și franceză). Pentru a ilustra unitatea liricii moderne, am ales acele momente din istoria ei pe care le-am considerat cele mai relevante: apariția sa în cadrul romantismului englez și german; metamorfozarea ei în contextul simbolismului francez și al modernismului hispano-american; și, în fine, apogeul său în curentele de avangardă ale secolului XX. Încă de la începuturile sale, poezia modernă a fost o reacție împotriva erei moderne, mergând mai întâi într-o direcție, apoi în alta, după cum au evoluat manifestările moderne: iluminism, rațiune critică, liberalism, pozitivism și marxism. Acest fapt explică ambiguitatea relațiilor sale – aproape întotdeauna începând printr-o devoțiune entuziastă urmată de o bruscă ruptură – cu mișcările revoluționare ale epocii moderne, începând cu Revoluția Franceză și terminând cu cea din Rusia. Prin opoziția lor față de raționalismul modern, poeții redescoperă o tradiție, la fel de veche ca omul însuși, care a fost menținută de neoplatonismul Renașterii, de grupările hermetice și ocultiste, precum și de unele tendințe ale veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea. Această tradiție traversează secolul al XVIII-lea, pătrunde în al XIX-lea, și ajunge până la al nostru. Mă refer la analogie, la imaginea universului văzut ca sistem de corespondențe, dar și la limbaj, înțeles ca dublu al universului.

Analogia, așa cum au înțeles-o romanticii și simboțiștii, este subminată de ironie, adică de conștiința epocii moderne și de critica acesteia la adresa creștinismului și a altor religii. Secolul XX transformă ironia în umor – negru, verde sau roșu. Analogia și ironia îl pun pe poet în fața raționalismului și progresismului epocii moderne; în același timp, și la fel de brutal, ele îl fac să se confrunte cu creștinismul. Tema poeziei moderne este dublă: e un dialog contradictoriu cu și împotriva revoluțiilor moderne și a credințelor creștine; iar în cadrul liricii și al fiecărei creații

poetice în parte, se stabilește un dialog între analogie și ironie. Contextul în care se dezvoltă acest dialog este tot un dialog: poezia modernă poate fi privită ca istorie a relațiilor contradictorii, fascinație îngemănată cu repulsia, între limbile romanice și cele germanice, între tradiția centrală a clasicismului greco-latin și tradiția excentrică a individualului și bizarului impusă de romantism; vers silabic și tonic.

Mișcările de avangardă din secolul al XX-lea urmează același model ca și în veacul precedent, dar în sens invers. „Modernismul” poeților anglo-americani reprezintă o încercare de revenire la tradiția centrală a Europei – exact opusul romantismului englez și german – în timp ce suprarealismul francez duce romantismul german până la extrem. Propria noastră eră marchează sfârșitul avangardei și, pornind, de aici, al tuturor acelor aspecte care, începând din secolul al XVIII-lea, au fost numite *artă modernă*. Problema care se pune în discuție în a doua jumătate a secolului nostru nu este ideea de artă în sine, ci ideea de modern. La finalul acestei cărți, am abordat poezia care s-a afirmat de la avangardă înapoi. Ideile din paginile acestea se întâlnesc cu cele din *Los signos en rotación (Semnele în rotație)*, un manifest poetic pe care l-am publicat în 1965, și care acum reprezintă epilogul pentru *Arcul și lira*.

Doresc să exprim întreaga mea grațitudine traducătoarei Rachel Phillips, lui Anne Louise McLaughlin, precum și poetului William Ferguson, cei care m-au ajutat să revizuiesc prelegerile (Conferințele Charles Eliot Norton) care alcătuiesc această carte.

Octavio Paz

„Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;
Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère:
- Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.”

Gérard de Nerval
(*Le Christ aux Oliviers*, V)*

* „Oracolul chemat, pe veci porni să tacă;/ Doar unul poate-n lume misterul să-l desfacă:/ - E cel ce duh suflat-a copiilor de lut.” (*Hristos pe Muntele Măslinilor* - 5, în Gérard de Nerval, *Poesii*. Traducere de Leonid Dimov, cuvânt înainte de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1979).

1. O tradiție împotriva ei înseși

Titlul acestui capitol, „O tradiție împotriva ei înseși”, pare la început o contradicție. Poate „tradiția” să fie aceea care taie legăturile și întrerupe continuitatea? Ar putea, oare, această negație să devină o tradiție fără a se nega pe sine? Tradiția discontinuității implică nu doar negarea tradiției, ci, la fel de bine, și pe aceea a discontinuității. Contradicția nu este rezolvată nici dacă înlocuim sintagma „o tradiție împotriva ei înseși” prin cuvinte mai puțin evident contradictorii, cum ar fi „tradiția modernă”. Cum poate modernul să fie tradițional?

În ciuda contradicției implicite – uneori în deplină cunoștință de ea, așa cum demonstrează reflecțiile lui Baudelaire din *L'art romantique* (*Arta romantică*) – încă de la începutul secolului trecut, modernitatea a fost denumită tradiție, iar respingerea a fost considerată forma privilegiată de schimbare. A spune că modernitatea este o tradiție e puțin inexact; aș spune mai degrabă *cealaltă* tradiție. Modernitatea este o tradiție polemică ce înlocuiește tradiția momentului, oricare ar fi acesta, dar o clipă mai târziu își cedează locul altei tradiții care e, la rândul ei, o manifestare momentană a modernității. Modernitatea nu este niciodată ea însăși; e întotdeauna *cealaltă*. Ceea ce este modern se caracterizează nu doar prin noutate, ci și prin diferență. Tradiție bizară și tradiție a bizarului, modernitatea este condamnată la pluralitate: vechea tradiție era mereu aceeași, ceea ce este modern e întotdeauna diferit. Prima postulează unitatea între trecut și prezent; cel din urmă, nemulțumit de accentul pus pe propriile diferențe, afirmă că trecutul nu este doar unul, ci

mai multe. Tradiția modernului este, astfel, alteritate radicală și pluralitate a trecuturilor. Prezentul nu vrea să tolereze trecutul; ziua de azi nu vrea să fie urmașa zilei de ieri. Ceea ce este modern rupe legătura cu trecutul, îl neagă în totalitate. Modernitatea își este suficientă sieși; ea întemeiază propria sa tradiție. Un exemplu e titlul cărții despre artă a lui Harold Rosenberg, *The Tradition of the New (Tradiția noului)*. Cu toate că noul poate să nu fie întotdeauna modern – anumite noutăți nu sunt moderne – acest titlu exprimă cu claritate și în mod succint paradoxul din inima artei și poeziei vremii noastre, principiul intelectual justificându-le și negându-le simultan, hrană și otravă în același timp. Arta și poezia vremii noastre trăiesc modernitatea – și mor din cauza ei.

În istoria poeziei occidentale, cultul noului și dragostea pentru noutate apar cu o regularitate pe care nu îndrăznesc s-o numesc ciclică, dar care nu se desfășoară nicidecum la întâmplare. Sunt perioade când regula este „imitarea celor vechi”, și altele care glorifică noutatea și surpriza. Poeții „metafizici” englezi și cei ai barocului spaniol ilustrează ultima situație. Și unii, și ceilalți au practicat cu entuziasm egal estetica surprizei. Noutatea și surpriza sunt termeni înrudiți, dar nu identici. Comparațiile neașteptate și stranii, metaforele și alte procedee verbale ale poemului baroc sunt menite să uimească: ceea ce este nou e nou în măsura în care e neașteptat. Dar noutatea secolului al XVII-lea nu era critică și nici nu implica negarea tradiției. Din contră, își afirma continuitatea. Gracián spune că modernii sunt mai spirituali decât anticii, nu că sunt diferiți. El se entuziasmează în legătură cu operele câtorva dintre contemporanii săi nu pentru că autorii acestora ar fi abandonat un stil anterior, ci pentru că au oferit combinații noi și surprinzătoare ale aceluiași elemente. Nici Góngora și nici Gracián nu au fost revoluționari în sensul pe care îl dăm astăzi termenului; ei n-au încercat să schimbe ideile vremii lor despre frumos, deși Góngora a făcut realmente acest

lucru. Pentru ei, noutatea era sinonimă nu cu schimbarea, ci cu uimirea. Ca să descoperim această ciudată fuziune dintre estetica surprizei și negație, trebuie să ne îndreptăm spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, la începutul epocii moderne. De la nașterea ei, modernitatea a fost o pasiune critică; atâta timp cât e și critică, și pasiune, ea este o dublă negație, în egală măsură a geometriilor clasice și a labirinturilor baroce. O pasiune amețitoare, câtă vreme culminează în negarea de sine; modernitatea este un fel autodistrugere creatoare. De la romantism încoace, imaginația poetică a construit monumente pe un teren subminat de critică. Și continuă să facă la fel, pe deplin conștientă că este subminată.

Ceea ce distinge modernitatea noastră de cea a altor epoci nu este cultul noului și al surprizei, oricât e acesta de important, ci faptul că este o respingere, o critică a trecutului apropiat, o întrerupere a continuității. Arta modernă nu-i doar descendenta epocii criticii, ea este și propriul ei critic. Noul nu este neapărat modern dacă nu are o dublă încărcătură explozivă: negarea trecutului și afirmarea a ceva diferit. Acest „ceva” și-a schimbat numele și forma de-a lungul ultimelor două secole – de la sensibilitatea preromanticilor la metaironia lui Duchamp –, dar a reprezentat întotdeauna ceea ce este diferit, îndepărtat și străin față de tradiția dominantă, o singularitate care năvălește în prezent și-i îndreaptă cursul într-o direcție neașteptată. E o stranietate marcată de controversă, o opoziție activă. Suntem cuceriți de ceea ce e nou nu datorită elementului inedit, ci a diferenței pe care o aduce. Această diferență e o negare – cuțitul care taie timpul în două: înainte și acum.

Aspectele foarte vechi pot fi adoptate de modernitate dacă ea respinge tradiția momentului și propune una diferită. Pus sub semnul acelorasi forțe aflate în conflict ca și noul, ceea ce este foarte vechi nu reprezintă un trecut, ci un început. Pasiunea noastră pentru contradicții îl resuscitează, îi dă viață și ni-l face contemporan. Arta și literatura

modernă constau în descoperirea continuă a ceea ce este foarte vechi și îndepărtat, de la poezia populară germană regăsită de Herder, la lirica chineză recreată de Pound, de la Orientul lui Delacroix la arta Mărilor Sudului atât de iubită de Breton. Apariția tuturor acestor picturi, sculpturi și poeme în orizontul nostru estetic a marcat o ruptură, o schimbare. Aceste noutăți de sute și mii de ani au întrerupt tradiția iar și iarăși; istoria artei moderne este legată de resurecția formelor artistice ale civilizațiilor dispărute. Ca manifestări ale esteticii surprizei, ba chiar mai mult, ca incarnări momentane ale unei negări critice, produsele artei arhaice și ale civilizațiilor îndepărtate se potrivesc în mod natural cu tradiția discontinuității. Ele se numără printre măștile modernității.

Tradiția modernă șterge deosebiriile dintre vechi și contemporan, ca și pe cele dintre îndepărtat și apropiat. Acidul care dizolvă aceste diferențe este critica. Pasiunea critică: dragoste excesivă, pasională a criticii și a mijloacelor ei exacte de deconstrucție, dar și critică îndrăgostită de obiectul ei, obsedată de chiar lucrul pe care îl neagă. Îndrăgostită de ea însăși și aflată în război cu ea însăși, această critică nu poate să afirme nimic permanent sau să considere vreun principiu ca fundament, unicul ei principiu fiind negarea tuturor principiilor, schimbarea perpetuă. Înțelesul acestui cult ne va scăpa dacă nu ne dăm seama că e înrădăcinat într-o concepție specifică referitoare la timp. Pentru cei vechi, ziua de azi o repetă pe cea de ieri. Pentru moderni, o neagă. În primul caz, timpul este văzut și simțit ca un factor de reglare, un proces în care variațiile și excepțiile sunt, de fapt, variații și excepții de la regulă; în al doilea, procesul e o structură de iregularități, deoarece variațiile și excepțiile reprezintă ele însele regula. Pentru noi, timpul nu repetă în mod identic clipe sau secole; fiecare secol, ca și fiecare clipă, este unic, diferit, *altul*.

Tradiția modernului ascunde un paradox chiar mai mare decât cel sugerat în contradicția dintre vechi și nou, modern și tradițional. Opoziția între trecut și prezent dispare pentru că timpul trece atât de repede, încât diferențele între trecut, prezent și viitor se risipesc și dispar. Putem vorbi despre o tradiție modernă fără a ne contrazice, deoarece epoca modernă a erodat, aproape până la a face să dispară, antagonismul dintre vechi și actual, nou și tradițional. Accelerarea timpului nu doar că atenuează opoziția între ceea ce s-a întâmplat și ceea ce se întâmplă acum, ci anulează și diferențele între bătrânețe și tinerețe. Era noastră a preamărit tinerețea și valorile ei cu o asemenea frenezie, încât a făcut din acest cult o adevărată superstiție, dacă nu chiar o religie. Totuși, niciodată până acum, vârsta nu ne-a mai luat-o înainte atât de repede ca azi. Colecțiile noastre de artă, antologiile de poezie și bibliotecile ne sunt pline de stiluri, mișcări, picturi, sculpturi, romane ori poeme îmbătrânite prematur. Suntem năuciiți: ceea ce de-abia s-a întâmplat aparține deja unui domeniu extrem de îndepărtat, pe când, în același timp, ceea ce e mai vechi între cele vechi este teribil de aproape. Putem concluziona că tradiția modernă și ideile și imaginile contradictorii evocate de această noțiune sunt rezultatul unui fenomen încă și mai tulburător: era modernă marchează accelerarea timpului istoric. Dacă anii, lunile și zilele nu trec, în realitate, mai repede acum, totuși, în același interval se întâmplă mai multe lucruri. Și se întâmplă mai multe lucruri în același timp – nu în succesiune, ci simultan. O astfel de accelerare determină fuziunea: toate timpurile și toate spațiile se contopesc într-un singur aici și acum.

Unii s-ar putea întreba dacă istoria se desfășoară în mod real mai repede acum decât înainte. Cine poate răspunde la această întrebare? Accelerarea timpului istoric ar putea fi o iluzie; schimbările și tulburările care ne îngrijorează sau ne uimesc pot fi cu mult mai puțin profunde ori mai hotărâtoare

decât credem. Revoluția Rusă a părut o ruptură atât de radicală între trecut și viitor, încât un călător spunea: „Am văzut viitorul și funcționează, este real.” Astăzi suntem însă surprinși de persistența trăsăturilor tradiționale ale vechii Rusii. Cartea lui John Reed relatând zilele tumultuoase ale anului 1917 pare a descrie un trecut îndepărtat; cea a marchizului de Coustine, a cărei temă e lumea birocratică, dominată și supravegheată de poliție din epoca țaristă, e actuală în mai multe privințe. Revoluția Mexicană ne obligă, de asemenea, să ne îndoim de accelerarea istoriei. Aceasta a reprezentat o revoltă profundă, al cărei scop era modernizarea țării; totuși, cel mai remarcabil aspect al Mexicului zilelor noastre este persistența unor moduri de a gândi și de a simți care aparțin erei coloniale, sau chiar lumii prehispanice. Același lucru e adevărat în legătură cu arta și literatura. De-a lungul ultimului veac și jumătate au avut loc numeroase schimbări și revoluții estetice, dar unul și același principiu i-a inspirat pe romanticii germani și englezi, pe simboțiștii francezi, ca și pe reprezentanții avangardei cosmopolite din prima jumătate a secolului XX. În diferite ocazii, Friedrich Schlegel a definit poezia romantică, dragostea și ironia în termeni nu foarte diferiți de cei pe care, după o sută de ani, André Breton îi folosea pentru a vorbi despre erotismul, imaginația și umorul suprarealiștilor. Influențe? Coincidențe? Nici una, nici alta: ci, mai degrabă, continuarea unui anumit mod de a gândi, de a privi și de a simți.

Îndoielile în legătură cu realitatea „accelerării istoriei” se amplifică dacă, în loc să ne întoarcem spre trecutul apropiat în căutare de exemple, comparăm epoci îndepărtate sau civilizații diferite. Georges Dumézil a demonstrat existența unei ideologii comune la toate popoarele indo-europene, din India și Iran până la teritoriile celtice sau germanice, o ideologie care s-a menținut și care rezistă încă dublei eroziuni a izolării geografice și istorice. Despărțiți de mii de kilometri

și de mii de ani, indo-europenii păstrează încă reminiscențe ale unei concepții tripartite asupra lumii. Sunt convins că o situație similară există și în cazul popoarelor mongolice, că la fel se întâmplă în Asia ca și în America; acea lume așteaptă un Dumézil pentru a-i evidenția profunda unitate. Chiar și înainte de Benjamin Lee Whorf, cel dintâi care a evidențiat sistematic contrastul între structurile psihice, subliniindu-le pe cele europene și pe cele de tip Hopi, unii cercetători au observat existența și persistența unei viziuni cvadripartite a lumii, comună la indienii americani. Însă diferențele între civilizații ascund o unitate secretă: omul. Diferențele culturale și istorice sunt opera unui singur autor care se schimbă foarte puțin. Natura umană nu este o iluzie: ea reprezintă factorul constant care determină schimbările și diversitatea culturilor, istoriilor, religiilor, artelor.

Am putea concluziona prin a spune că accelerarea istoriei este iluzorie sau, mai probabil, că modificările afectează mai degrabă suprafața, fără să schimbe realitatea profundă. Evenimentele urmează unul după altul și crescendo-ul istoriei ascunde peisajul subacvatic al unor văi și munți încremeniți. Atunci, în ce sens putem vorbi despre o tradiție modernă? Accelerarea istoriei poate fi iluzorie sau reală – problema poate fi pusă în discuție în mod legitim –, dar societatea care a inventat expresia „tradiție modernă” este una aparte. Expresia implică mai mult decât o contradicție logică și lingvistică: ea exprimă condiția dramatică a civilizației noastre, care își caută bazele nu în trecut sau în vreun principiu imuabil, ci în schimbare. Fie că suntem încredințați că structurile sociale se schimbă foarte lent, iar structurile psihice sunt invariabile, fie că ne menținem credința în istorie și în transformarea ei permanentă, un fapt rămâne cert: concepția noastră asupra timpului s-a modificat. O comparație a ideii noastre despre timp cu cea a unui creștin din secolul al XII-lea va face pe dată evidentă această diferență.

La fel cum s-a schimbat viziunea noastră asupra timpului, și relația noastră cu tradiția a devenit alta. Critica unei tradiții începe cu conștiința apartenenței la o tradiție. Popoarele tradiționale trăiesc cufundate în propriul trecut, fără a-l analiza. Inconștiente de tradițiile proprii, trăiesc cu ele și în interiorul lor. Însă odată ce omul realizează că aparține unei tradiții, el știe, implicit, că este diferit de acea tradiție; mai devreme sau mai târziu, această cunoaștere îl obligă să o pună în discuție, s-o examineze și uneori s-o nege. Epoca noastră se deosebește de alte epoci și de alte societăți prin concepția pe care noi am dezvoltat-o cu privire la timp. Pentru noi, timpul este substanța istoriei, timpul se dezvoltă prin intermediul istoriei. Înțelesul „tradiției moderne” apare astfel mai clar: ea reprezintă o expresie a conștiinței noastre istorice. Este critica trecutului, e o încercare, repetată de câteva ori de-a lungul ultimelor veacuri, de a întemeia o tradiție pe baza singurului principiu imun la orice critică, deoarece este condiția și consecința criticii: schimbarea, istoria.

Relația între trecut, prezent și viitor diferă pentru fiecare civilizație. În societățile primitive, arhetipul temporal, modelul pentru prezent și viitor, e trecutul – nu trecutul apropiat, ci un trecut imemorial, aflat dincolo de toate trecăturile, la începutul începuturilor. Asemenea unui izvor, acest trecut al trecăturilor curge constant, evoluează în și devine parte a prezentului; este singura realitate care contează cu adevărat. Viața socială nu e istorică, ci rituală; este alcătuită nu dintr-o succesiune de transformări, ci din repetarea ritmică a unui trecut etern. Întotdeauna actual, acest trecut ferește societatea de schimbare, servind drept veritabil model de imitat și fiind reluat periodic, prin ritual. Trecutul are o natură dublă: este un timp neclintit, imun la orice schimbare; nu reprezintă ceea ce s-a întâmplat odinioară, ci ceea ce se întâmplă mereu. Trecutul eludează

atât accidentul, cât și contingența; cu toate că este timp, el reprezintă și o negare a timpului. Anulează contradicțiile între ceea ce s-a întâmplat ieri și ceea ce se întâmplă azi. Imun la schimbare, el reprezintă norma: totul trebuie să se întâmple la fel ca în trecutul etern.

Nimic n-ar putea fi mai diferit în privința concepției noastre despre timp decât perspectiva primitivilor; pentru noi, timpul este purtătorul schimbării, pentru ei, agentul care o anulează. Mai mult decât o categorie a timpului, trecutul omului primitiv e o realitate situată dincolo de timp: începutul originar. Toate societățile, cu excepția societății noastre, și-au imaginat un spațiu situat dincolo, unde timpul se odihnește, împăcat cu sine. El nu se mai schimbă, pentru că, devenind transparentă imobilă, a încetat să curgă, sau deoarece, curgând neînterupt, rămâne identic cu sine. Principiul identității triumfă: contradicțiile dispar pentru că timpul perfect există în afara timpului. În cazul popoarelor primitive, spre deosebire de creștini sau de musulmani, modelul atemporal există nu ulterior, ci anterior, nu la sfârșitul timpului, ci la începutul începuturilor. Nu reprezintă starea la care trebuie să ajungem atunci când timpul va fi abolit, ci ceea ce trebuie să imităm de la bun început.

Societatea primitivă privește cu groază variațiile implicate de trecerea timpului; schimbările sunt considerate o amenințare. Ceea ce noi numim istorie este o greșală, o cădere. Civilizațiile orientale și mediteraneene, ca și cele ale Americii precolumbiene, se raportau la curgerea istoriei cu aceleași presimțiri rele, dar nu o negau atât de radical. Trecutul primitivilor e mereu imobil și mereu prezent; timpul culturilor orientale și mediteraneene se dezvoltă în cercuri și spirale: vârstele omenirii. Transformare surprinzătoare a trecutului etern, el se scurge, e supus modificării, devine temporal. Trecutul reprezintă sămânța primordială, încolțind, crescând, epuizându-se, apoi murind – pentru a renaște. Modelul este, din nou, trecutul de dinaintea tuturor erelor,

fericitul timp al începuturilor, guvernat de armonia cerului și a pământului. Dar e un trecut care are aceleași proprietăți ca plantele sau ființele vii; e o substanță animată care se transformă și, mai presus de toate, moare. Istoria este o devalorizare a timpului originar, un proces lent și inexorabil de decădere, sfârșind în moarte. Repetarea e remediul în fața schimbării și extincției; trecutul așteaptă la sfârșitul fiecărui ciclu. Trecutul este o vârstă ce urmează să vină. Viitorul oferă o dublă imagine: sfârșitul timpului și renașterea acestuia, coruperea trecutului arhetipal și resurecția lui. Sfârșitul ciclului înseamnă restaurarea trecutului originar – și începutul căderii inevitabile. Această concepție diferă mult de cele ale creștinilor și modernilor. Pentru creștini, timpul perfect este eternitatea – timp abolit, istorie anulată; pentru moderni, perfecțiunea, dacă există, poate fi găsită doar în viitor. De asemenea, viitorul nostru nu seamănă nici cu trecutul, nici cu prezentul; este domeniul neașteptatului, în vreme ce viitorul mediteraneenilor și orientalilor se scurge înspre trecut.

Lumea occidentală are un nume pentru acest timp primordial care este modelul tuturor timpurilor, vârsta armoniei între om și natură, și între om și semenii săi: Vârsta de Aur. În alte civilizații, cum sunt cea chineză sau cea mezoamericană, jadul, nu aurul, simbolizează armonia între organizarea socială a oamenilor și cea a naturii. Jadul întruchipează verdele naturii, verdele ce va renaște mereu, la fel cum aurul e semnul materializării luminii solare. Jadul și aurul sunt simboluri duale, la fel ca toate lucrurile care exprimă morțile și renașterile timpului ciclic. Într-o primă fază, timpul se condensează și se transformă într-o substanță grea și prețioasă, ca și cum ar încerca să scape de transformare și de devalorizarea pe care aceasta o aduce; în cea de-a doua, piatra și metalul devin moi, sunt din nou timp și, transformate în plante, excrement animal și putreziciune, se dezintegrează. Dar dezintegrarea și putrefacția reprezintă,

de asemenea, învierea și fertilitatea: vechii mexicani puneau o piatră de jad în gura morților.

Ambiguitatea aurului și jadului reflectă ambiguitatea timpului ciclic: arhetipul temporal există în timp și adoptă forma unui trecut care se întoarce, doar pentru a se îndepărta apoi din nou. Verde sau auriu, timpul acesta fericit este unul al concordiei, conjuncție a timpurilor, durând doar o clipă. Este un adevărat acord: condensarea timpului într-un strop de jad sau aur este urmată de risipire și descompunere. Repetarea ne salvează de transformările istoriei doar pentru a ne supune acestora și mai neîndurător. Ele încetează să fie întâmplare, cădere sau eroare și devin clipe succesive ale unui proces inexorabil. Nici zeii nu pot eluda acest ciclu. De la egipteni sau greci și până la azteci, toate mitologiile spun povestea nașterii, morții și învierii zeilor. Într-un poem Nahuatl, Quetzalcoatl dispăre dincolo de orizont, „acolo unde apele mării le întâlnesc pe cele ale cerului.” El va reapărea în același loc, acolo unde apusul se transformă în răsărit.

Nu există, oare, nicio modalitate pentru a ieși din cercul timpului? Încă de la începuturile civilizației sale, India și-a imaginat un dincolo care nu este timpul propriu-zis, ci negarea lui: nemișcarea identică mereu cu ea însăși (Brahma), sau o absență imobilă (Nirvana). Brahma nu se schimbă niciodată, și nu se poate spune nimic despre el, cu excepția faptului că există; despre Nirvana nu se poate spune nimic, nici măcar că nu există. În ambele cazuri, avem de-a face cu o realitate situată dincolo de timp și de limbaj, o realitate ce nu admite alt nume decât pe acela al negației universale, căci nu este nici acesta, nici acela, nici ceea ce se găsește dincolo. Nu este nici acesta, nici celălalt, și totuși există. Civilizația indiană nu distruge timpul ciclic; fără a nega realitatea sa empirică, ea îl dizolvă și-l convertește într-o fantasmagorie lipsită de substanță. Această critică a timpului, care reduce transformarea la simpla iluzie,

reprezintă un alt mod, mai radical, de opoziție în fața istoriei. Trecutul etern al omului primitiv devine temporal, ia ființă și devine timpul ciclic al civilizațiilor mediteraneene și orientale; India dizolvă ciclurile: ele reprezintă, în sens strict, visul lui Brahma. Ori de câte ori zeul se trezește, visul se spulberă. Durata acestui vis mă înspăimântă; epoca în care trăim acum – mai degrabă visul acestei epoci, caracterizată prin idealul de a poseda în mod nedrept bunurile – va ține patru sute treizeci și două de mii de ani. Și mă îngrozește chiar și mai mult să știu că, de fiecare dată când zeul se trezește, e sortit să adoarmă din nou și să viseze același vis. Acest vis amplu și circular, monoton și monstruos în același timp, e ireal pentru cel care visează, dar e real pentru noi, cei care suntem visați. Pericolul acestui radicalism metafizic constă în aceea că omul nu poate depăși ori evada din negarea universală. Între istorie, cu ciclurile ei ireale, și o realitate lipsită de culoare, lipsită de substanța și atributele specifice, ce-i rămâne omului? Nici una dintre aceste realități nu poate fi moștenită. (Nota 1)

India a spulberat ciclurile; creștinismul le-a despărțit. Înainte de clipa iluminării, Gautama își amintește viețile sale trecute și vede, în alte universuri și în alte ere cosmice, alți Gautama dispărând în absență. Hristos a venit pe pământ o singură dată. Lumea în care s-a dezvoltat creștinismul era bântuită de credința în decăderea sa inevitabilă, iar oamenii erau convinși că trăiesc la sfârșitul unei epoci, al unui ciclu. Uneori, această idee a fost exprimată în termeni aproape creștini: „Toate de pe pământ vor fi risipite și totul va fi distrus, așa încât totul va putea fi creat din nou, ca în prima sa inocență.” Prima parte a acestei fraze a lui Seneca corespunde cu ceea ce creștinii credeau și sperau, anume că sfârșitul lumii era aproape. E foarte posibil ca unul dintre motivele numărului mare de convertiri la noua religie să fi fost credința în iminența sfârșitului. Creștinismul oferea un răspuns la amenințarea care plana asupra omenirii. S-ar mai

fi convertit atât de mulți dacă ar fi știut că lumea va mai dăinui câteva milenii? Sfântul Augustin credea că prima vârstă a umanității, de la Izgonirea lui Adam la sacrificiul lui Hristos a durat ceva mai puțin de șase mii de ani, și că ultima vârstă, a noastră, va mai ține doar câteva veacuri. Timpul circular al filosofiilor păgâne presupunea întoarcerea unei vârste de aur, dar această regenerare universală, lăsând la o parte faptul că era doar un răgaz în mișcarea inexorabilă spre decădere, nu era sinonimă cu salvarea individuală. Creștinismul promitea salvarea personală, astfel că triumful lui a produs o transformare esențială: protagonistul dramei cosmice nu mai era lumea, ci omul – sau, mai bine zis, Orice Om. Centrul de greutate al istoriei s-a schimbat. Timpul circular al păgânilor era infinit și impersonal, timpul creștin este finit și personal.

Sfântul Augustin respinge ideea ciclurilor cu argumente stranii. El consideră absurd ca sufletele raționale să nu-și amintească a fi trăit toate acele vieți despre care vorbesc filosofi păgâni; și crede că e chiar și mai absurd să postulezi în același timp înțelepciunea și eterna reîntoarcere: „Cum poate sufletul nemuritor care a câștigat înțelepciunea să fie supus acestor migrații neîncetate între o beatitudine iluzorie și o nefericire reală?” Imaginea timpului circular apare ca un plan demonic, iar câteva veacuri mai târziu, acest lucru îl va face pe Raimundo Lull să afirme: „Suferința în infern e asemenea mișcării în cerc.” Finit și personal, timpul creștin este ireversibil. Nu e adevărat, va spune Sfântul Augustin, că vreme de nenumărate epoci Platon va fi condamnat să predea într-o școală din Atena, numită Academie, aceleași doctrine în fața acelorași elevi: „Doar o dată a murit Hristos pentru păcatele noastre, a înviat apoi din morți, și nu va muri din nou.”¹ Când a întrerupt ciclurile și a introdus ideea de timp finit și ireversibil, creștinismul a accentuat tocmai „alteritatea” timpului; a făcut evidentă acea calitate care face timpul să se rupă de sine însuși, să se

împartă și să se separe, să devină „ceva” altfel și mereu diferit. Căderea lui Adam a întrerupt prezentul etern al Paradisului: începutul timpului secvențial este începutul separării. Timpul, scindându-se mereu, repetă în mod continuu ruptura inițială, cea de la începuturi: împărțirea prezentului etern într-un ieri, un azi și un mâine, fiecare clar definit, unic. Această schimbare perpetuă e pecetea imperfecțiunii, semnul Căderii. Finitudinea, ireversibilitatea și alteritatea sunt manifestări ale imperfecțiunii. Fiecare clipă e unică și distinctă pentru că este separată, ruptă de unitate. Istoria este sinonimul Căderii.

În contrast cu eterogenitatea timpului istoric se găsește unitatea timpului care urmează tuturor timpurilor. În cadrul eternității, contradicțiile sfârșesc, totul se reconciliază, iar prin această punere în acord se atinge perfecțiunea, prima și cea de pe urmă unitate. Venirea unui prezent etern după Judecata de Apoi înseamnă moartea morții – moarte a transformării. Afirmarea eternității creștine nu e mai puțin terifiantă decât acea negare despre care vorbeam în legătură cu India. În cel de-al treilea cerc al Infernului, unde lacomii pătimesc într-un lac de scârnă, Dante întâlnește un concetățean, un om nenorocit pe nume Ciacco. După ce prevestește noi nenorociri pentru Florența – damnații au darul clarvizionii – și îl roagă pe Dante să le amintească oamenilor de el când se va întoarce pe pământ, nefericitul Ciacco se scufundă în apele mizere. „Grăi Virgil: Nu-i este scris să se trezească,/ până ce trâmbiți îngerești cuvântul/ puterii ce-i urăște-au să-l vestească”, lucru care se va întâmpla la Judecata de Apoi. Dante își întreabă călăuza dacă după „marea judecată” pedeapsa acestui suflet va fi mai aspră sau mai blândă. Iar Virgiliu răspunde: Va suferi mai mult, căci cu cât e mai mare starea de desăvârșire, cu atât bucuria și durerea trebuie să fie mai mari. („- Maestre,-am zis, aceste chinuri grele/ după județ își vor spori tăria?/ Vor fi mai blânde-ori tot atât de rele?// - Adu-ți în gând, grăi,

Filosofia:/ tot ce-i plinit mai greu și aprig simte dureri ori chin,/ mai dulce bucuria.” – Traducere: Eta Boeriu)². La sfârșitul tuturor timpurilor, orice lucru și orice ființă vor fi mai împlinite decât sunt acum: plenitudinea bucuriei din Paradis corespunde exact, până în cele mai neînsemnate detalii, cu dimensiunea suferinței în Infern.

Trecutul etern al primitivilor, timpul ciclic, absența buddhistă, disoluția contrariilor la Brahma sau în eternitatea creștină: gama concepțiilor privind timpul este imensă, însă această varietate poate fi redusă la un singur principiu. Toate aceste arhetipuri, oricât de diferite ar fi, sunt încercări de a anula sau, cel puțin, de a micșora schimbarea. Ele pun în fața pluralității timpului real unitatea unui timp ideal, opun alterității timpului identitatea unui timp de dincolo de timp. Încercările mai radicale, cum sunt absența buddhistă sau ontologia creștină, postulează concepții în care alteritatea și contradicția inerente în trecerea timpului dispar deopotrivă, fiind înlocuite de un timp etern. Alte arhetipuri temporale tind spre armonizarea contrariilor, fără a le anula complet, fie prin contopirea timpurilor într-un trecut imemorial care devine, în mod continuu, prezent, fie prin ideea ciclurilor sau vârstelor omenirii. Epoca noastră se desparte brutal de aceste concepții. Moștenind timpul nelinear și ireversibil al creștinismului, ea adoptă opoziția creștină față de ideea ciclurilor, dar, totodată, neagă arhetipul creștin și afirmă unul nou, care neagă toate ideile și viziunile referitoare la timp pe care ființa umană le-a construit pentru sine. Epoca modernă e prima care preamărește schimbarea și o transformă într-o fundamentare a concepțiilor proprii. Diferența, separarea, alteritatea, pluralitatea, noutatea, evoluția, revoluția, istoria – toate aceste cuvinte pot fi cuprinse într-unul singur: viitor. Nu trecut, nici eternitate, nu timp care este doar timp ce nu există încă și care urmează întotdeauna să vină: acesta este arhetipul nostru.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, un indian musulman, Mirza Abū Tāleb Khan, a vizitat Anglia. La întoarcere, și-a scris impresiile. Printre lucrurile care l-au surprins cel mai mult, alături de realizările tehnicii, stadiul de dezvoltare a științei, arta conversației și tinerele englezoaice („chiparoase pământene care înăbușă orice dorință de a rămâne la umbra pomilor din Paradis”), găsim ideea de progres: „Englezii au păreri foarte ciudate în legătură cu ceea ce înseamnă perfecțiunea. Ei insistă că aceasta ar fi o calitate ideală bazată în întregime pe comparație; spun că umanitatea a evoluat treptat de la starea de sălbăticie la demnitatea preamărită de filosoful Newton, numai că, lăsând la o parte faptul că ar fi atins perfecțiunea, e posibil ca în epocile viitoare filosofii să privească descoperirile lui Newton cu același dispreț cu care noi privim acum stadiul rudimentar al artelor la popoarele primitive.”³ Pentru Abū Tāleb, perfecțiunea noastră este ideală și relativă. Nu are și nici nu va dobândi o realitate palpabilă; va fi mereu insuficientă și incompletă. Perfecțiunea noastră nu este ceea ce este, ci ceea ce va fi. Cei vechi se temeau de viitor și au inventat formule speciale pentru a-l exorciza; noi ne-am da viața ca să-i cunoaștem chipul luminos – un chip pe care nu-l vom vedea niciodată.

2. Revolta viitorului

În cadrul fiecărei societăți, generațiile țin o rețea de repetiții și variațiuni. Într-un fel sau altul, în mod explicit sau tacit, „Cearta dintre antici și moderni” e reluată în fiecare ciclu, în contextul fiecărei epoci. Sunt tot atâtea „perioade moderne” câte epoci istorice există. Totuși, nicio societate în afară de a noastră nu s-a autodenumit „modernă”. Dacă modernitatea este pur și simplu o consecință a trecerii timpului, să te numești singur „modern” înseamnă să te consolezi cu pierderea foarte rapidă a acestui titlu. Cum va fi numită era modernă în viitor? Poate pentru a întârzia eroziunea inevitabilă ce șterge totul, alte societăți au decis să se definească prin intermediul numelui unui zeu, al unei credințe sau al destinului: Islam, creștinism, Regatul de Mijloc – acești termeni se referă la un principiu imuabil sau, cel puțin, la idei și imagini stabile. Fiecare societate se oprește asupra aceluși nume care va deveni fundamentul său, definindu-se prin această alegere și afirmându-se în raport cu toate celelalte. Definirea împarte deja lumea în două: creștini și păgâni, musulmani și necredincioși, civilizați și barbari, tolteci și chichimeci, noi și alții. Societatea noastră împarte, de asemenea, lumea în două: modernii opuși celor vechi. Această împărțire funcționează și în interiorul societății, unde dă naștere dihotomiei modern / tradițional, nou / vechi, dar și în afara ei. Ori de câte ori europenii și urmașii lor nord-americani au intrat în contact cu alte culturi și civilizații, le-au numit *înapoiate*. Nu e prima oară când o rasă sau o civilizație își impune formele asupra altora, dar este,

cu siguranță, prima dată când una dintre ele se afirmă ca un ideal universal, nu un principiu imuabil, ci schimbarea însăși. Musulmanii sau creștinii puneau inferioritatea străinului pe seama deosebirii la nivelul credinței religioase; pentru greci, chinezi sau tolteci, cineva era inferior deoarece era barbar sau chichimec. Începând cu secolul al XVIII-lea, africanii sau asiaticii au fost considerați inferiori deoarece nu erau moderni. Lumea occidentală s-a autoidentificat cu schimbarea și timpul, și nu există nicio modernitate în afară de cea a Occidentului. Cu greu mai găsești azi barbari, necredincioși sau arieni; mai degrabă, noii „câini păgâni” pot fi numărați cu milioanele, dar se numesc „popoare subdezvoltate”.

„Subdezvoltat” – acest adjectiv aparține limbajului anemic și emasculat al Națiunilor Unite. Cuvântul nu are un sens exact în domeniul antropologiei și istoriei; nu e un termen științific, ci unul birocratic. În ciuda indeterminării sale, sau poate tocmai din cauza ei, este preferat de economiști și sociologi. Ambiguitatea lui maschează două false idei: prima ia drept cert faptul că există o singură civilizație, sau că diferite civilizații pot fi reduse la un singur model – civilizația occidentală modernă; a doua afirmă că schimbările produse la nivelul societăților și culturilor sunt lineare, progresive și cuantificabile. Tendința de a identifica epoca modernă cu civilizația și pe amândouă cu Occidentul a devenit atât de răspândită, încât mulți oameni din America Latină vorbesc despre subdezvoltarea noastră culturală. Cum poate o cultură să fie subdezvoltată? Este Shakespeare mai „dezvoltat” decât Dante, sau e Cervantes „subdezvoltat” în comparație cu Hemingway? Desigur, în domeniul științei există o acumulare de cunoștințe, iar în acest sens se poate vorbi despre dezvoltare. Dar această acumulare de cunoștințe nu înseamnă în niciun fel că oamenii de știință de azi sunt mai „dezvoltați” decât cei din trecut. Se poate susține că, cel puțin, atunci când vorbim despre tehnologie

și consecințele ei sociale, conceptul de dezvoltare e justificat. Este însă exact sensul în care conceptul amintit mi se pare echivoc și periculos. Principiile pe care se bazează tehnologia sunt universale; aplicarea lor, nu. Adoptarea pe negândite a tehnicii nord-americane în Mexic a produs un șir nesfârșit de nenorociri și o degradare progresivă a modului nostru de viață și a culturii tradiționale. Această afirmație nu e semnul vreunui obscurantism nostalgic; singurii veritabili obscuranțiști sunt cei care cultivă superstiția progresului cu orice preț. Știu că nu putem scăpa; suntem condamnați la „dezvoltare”, dar lăsați-ne să facem această pedeapsă mai puțin inumană.

Dezvoltare, progres, modernitate – când a început era modernă? Printre numeroasele modalități în care putem citi marile cărți ale trecutului, e una pe care o prefer: să căutăm în ele nu ceea ce suntem, ci ceea ce negăm că suntem. Mă întorc la Dante tocmai pentru că este cel mai puțin modern dintre poeții tradiției noastre. Dante și Virgiliu trec printr-o uriașă întindere de pietre funerare arzând; este al șaselea cerc al Infernului, acolo unde se mistuie în flăcări filosofii epicurei și materialști. Într-un mormânt, cei doi văd un aristocrat florentin, Farinata degli Uberti, care îndură cu curaj calvarul focului. Farinata prevede viitorul exil al lui Dante și apoi, răspunzând la o întrebare a acestuia, spune că până și darul prezicerii îi va fi luat „atunci când poarta viitorului se va închide.” („- Găsească ai tăi de-a pururi pace-n rugă,/ am cuvântat, ci spulberă-mi aceste/ nedumeriri ce mintea mi-o subjugă:// voi, cei de-aici, din câte-am prins de veste,/ vedeți ce-duce viitoru-n brață,/ dar nu vedeți nicicând ceea ce este.// - Vedem, e-adevărat, dar ca prin ceață,/ răspunse el, tot ce-i de noi departe,/ cu-atât ne-a hărăzit cereasca față.// Dar câte sunt sau ni-s aproape foarte/ nu deslușim, căci n-avem precăderea,/ de nu vin alții vești de voi să poarte.// De-aceea poți pricepe că vederea/ pieri-va-n noi când timpul va dispăre/ și pretutindeni va domni tăcerea.” Traducere:

Eta Boeriu)⁴ După Judecata de Apoi nu va mai rămâne nimic de prezis, deoarece nu se va mai întâmpla nimic. Închidere a timpului, sfârșit al viitorului. Ori de câte ori recitesc acest fragment, mi se pare că aud o voce venind nu doar din altă epocă, ci de-a dreptul dintr-o altă lume. Și, de fapt, chiar o altă lume rostește aceste înspăimântătoare cuvinte. Tema morții lui Dumnezeu a devenit un loc comun, dar ideea că porțile viitorului s-ar putea închide mă face, uneori, să râd; alteori, să mă înfior cu teamă.

Noi concepem timpul ca pe o curgere continuă, o mișcare fără de sfârșit înspre viitor; dacă viitorul se închide, timpul se oprește. Această idee e de nesuportat, de netolerat. Ne rănește sensibilitățile morale luând în derândere credința noastră în perfectibilitatea speciei, și ne ofensează spiritul, negându-ne încrederea în evoluție și progres. În lumea lui Dante, perfecțiunea e sinonimă cu o stare aflată mai presus de schimbare și imobilitate, plenitudine a ființei. Scos din timpul schimbător și finit al istoriei, totul rămâne ceea ce este pentru totdeauna. Un asemenea prezent etern mi se pare imposibil și de neconceput; prezentul este prin definiție momentan, iar clipa e cea mai pură și mai intensă formă a timpului. Dacă intensitatea clipei se fixează în durată, suntem puși în fața unei imposibilități logice care e, de asemenea, un coșmar. Pentru Dante, prezentul fix al eternității este culmea perfecțiunii; pentru noi înseamnă damnare, câtă vreme ne plasează într-o stare care, fără să fie moarte, nu este nici viață. O împărăție cu oameni îngropați de vii, nu în morminte de piatră, ci în ziduri de secunde înghețate. Această perfecțiune e o negare a existenței așa cum am gândit-o, simțit-o și iubit-o noi – înțeleasă ca posibilitate perpetuă a ființei, mișcare, înaintare spre tărâmul aflat mereu în schimbare al viitorului. Acolo, în viitor, unde ființa e o pre-știință a ființei, acolo se află paradisul nostru. Epoca modernă începe în clipa când omul îndrăznește să înfăptuiască un act care i-ar fi făcut pe Dante și pe Farinata

degli Uberti să se înfioare și să râdă în același timp: să deschidă porțile viitorului.

Modernitatea este un concept exclusiv occidental, care nu apare în nicio altă civilizație. Alte civilizații postulează imagini temporale și arhetipuri pornind de la care e imposibil să se deducă concepția noastră despre timp, chiar și ca negație. Absența buddhistă, ființa nediferențiată a hindușilor, timpul ciclic al grecilor, chinezilor și aztecilor, precum și trecutul arhetipal al omului primitiv nu au nicio legătură cu ideea noastră de timp. Societatea medievală creștină concepea timpul ca pe un proces finit, consecutiv și ireversibil; după ce timpul va fi fost consumat – sau, după cum spune poetul, când ușa viitorului se va fi închis – va domni un prezent etern. În timpul finit al istoriei, în acel aici și acum, omul își joacă la noroc viața eternă. Ideea noastră modernă de timp putea să apară doar în cadrul acestei concepții a timpului ireversibil; și putea să apară doar ca o critică a eternității creștine. E adevărat, în cultura islamică, arhetipul temporal este analog celui creștin; dar acolo, dintr-un motiv care va deveni evident în scurt timp, critica eternității nu putea să apară sub nicio formă. Iar esența cea mai profundă a modernității e tocmai critica eternității: timpul modern este timpul critic.

Istoria înseamnă conflict și orice societate e sfâșiată de contradicții sociale, politice și religioase. Societățile trăiesc și mor din cauza lor. Una din funcțiile arhetipului temporal e să ofere o soluție ideală și eternă acestor contradicții și, astfel, să protejeze societatea în fața schimbării și a morții. Așadar, orice idee de timp este o metaforă creată nu de un poet, ci de o rasă. Însă aceste imagini colective ale timpului sunt transformate în concepte de către teologi și filosofi. Trecând prin filtrul rațiunii și criticii, ele devin versiuni, mai mult sau mai puțin bine definite, ale principiului identității. Uneori, eliminarea opozițiilor e radicală: critica buddhistă elimină termenii „eu” și „lume”, afirmând golul universal, un absolut în legătură cu care

nu se poate spune nimic, deoarece este golit de orice, incluzând, spune Mahayana Sutra, propriul vid. În alte cazuri, elementele contrare nu sunt excluse, ci reconciliate și armonizate, așa cum se întâmplă în filosofia Chinei antice asupra timpului. Posibilitatea ca o contradicție să explodeze distrugând sistemul este atât intelectuală, cât și reală. În cazul în care coerența logică dispăre, societatea își vede temelia afectată, deci se năruie. De aici natura închisă și autosuficientă a acestor arhetipuri, convingerea invulnerabilității lor și rezistența lor la schimbare. O societate poate să-și schimbe arhetipul propriu – să evolueze, eventual, de la politeism la monoteism, sau de la timpul ciclic la timpul finit și ireversibil al Islamului și creștinismului – însă arhetipurile nu se schimbă și nu sunt nici transformate. Singura excepție de la această regulă universală este societatea occidentală.

Dihotomia creștină rezultă dintr-o dublă moștenire a monoteismului iudaic și a filosofiei păgâne. Ideea grecilor despre ființă – în oricare din variantele ei, de la presocratici la stoicii epicurei și la neoplatonicieni – e incompatibilă cu concepția iudaică a unui Dumnezeu personal care a creat universul. Filosofia creștină a fost pe deplin conștientă de această contradicție. Ea a reprezentat tema sa centrală începând de la părinții bisericii, iar scolastica a încercat să o rezolve printr-o ontologie de o subtilitate extraordinară. Epoca modernă a rezultat tocmai din imposibilitatea de a soluționa această contradicție. Disputa între rațiune și revelație a împărțit și lumea arabă, dar acolo victoria a revenit susținătorilor revelației: moartea filosofiei și nu, așa cum s-a întâmplat în Occident, moartea lui Dumnezeu. Triumful eternității a închis porțile viitorului, iar identitatea a obținut o victorie absolută: Allah este Allah. Lumea occidentală a evitat tautologia doar pentru a aluneca în contradicție.

Epoca modernă a început atunci când conflictul între Dumnezeu și Ființă, rațiune și revelație a fost considerat

insolubil. Invers față de cum s-a întâmplat în Islam, rațiunea a câștigat teren în fața divinității. Dumnezeu e unul și indivizibil (El nu tolerează alteritatea, cu excepția păcatului ne-ființei); în același timp, însă, rațiunea tinde să se separe de ea însăși. Ori de câte ori reflectează asupra ei, se împarte în două, ori de câte ori se autocontemplă, descoperă că este *alta*. Rațiunea aspiră la unitate, dar, spre deosebire de divinitate, nu alege nici repaosul, nici nu se identifică cu unitatea; astfel, Sfânta Treime, care combină unitatea și pluralitatea, e un mister pe care rațiunea nu-l poate pătrunde. Dacă unitatea devine reflexivă, ea devine alta: se percepe pe sine ca alteritate. Situându-se de partea rațiunii, Occidentul s-a condamnat să fie mereu altul și să se perpetueze doar prin autonegarea constantă.

În sistemele metafizice născocite de epoca modernă la începuturile sale, rațiunea apare ca un principiu suficient: este propria ei bază și o temelie a lumii. Dar aceste sisteme au fost înlocuite de altele, în care rațiunea e prima și cea mai înaintată formă de critică. Rațiunea întoarsă spre sine a încetat să creeze sisteme. Și-a trasat granițele, s-a evaluat și, judecând astfel, s-a autodistrus ca principiu călăuzitor. În această autodistrugere, rațiunea a găsit o nouă piatră de încercare. Rațiunea critică, principiul nostru director, conduce într-o manieră specifică: mai degrabă decât să construiască sisteme invulnerabile în fața criticii, ea acționează ca autocritică. Guvernează câtă vreme se dezvăluie și se impune ca obiect al analizei, îndoielii și negării. Nu este un templu sau o fortăreață, ci un spațiu deschis, o piață publică și un drum, o discuție, o metodă – o cale construindu-se și distrugându-se mereu, o metodă al cărei unic principiu e cercetarea atentă a tuturor principiilor. Rațiunea critică, prin chiar rigoarea ei, accentuează temporalitatea. Nimic nu e permanent; rațiunea se identifică cu schimbarea și alteritatea. Suntem conduși nu de identitate, cu marile și monotonele sale tautologii, ci de alteritate și

contradicție, manifestările amețitoare ale criticii. În trecut, țelul criticii era adevărul; în epoca modernă, adevărul înseamnă critică. Nu un adevăr etern, ci adevărul schimbării.

Contradicția societății creștine a fost opoziția între rațiune și revelație, Ființa care este concepută ca gândindu-se pe ea însăși și Dumnezeu, care e o Ființă creatoare. Cea a epocii moderne se dezvăluie în încercările de a construi sisteme întemeiate nu pe un principiu atemporal, ci pe principiul transformării. Hegel și-a considerat filosofia un remediu pentru separare, pentru despărțire. Dar dacă epoca modernă reprezintă schisma cu societatea creștină, și dacă propria noastră fundamentare, rațiunea critică, se divide continuu, cum putem fi vindecați de această separare fără a ne nega pe noi înșine și fundamentul nostru? Problema Occidentului a fost cum să adune elementele opuse într-un fel de unitate fără a le elimina. În alte civilizații, rezolvarea contradicției dintre elementele opuse a fost primul pas spre afirmația unificatoare. În lumea catolică, ontologia treptelor ființei a oferit, de asemenea, posibilitatea de atenuare a opozițiilor, până la punctul de a le face să dispară aproape complet. Dialectica promite aceeași acțiune în epoca modernă, dar o face prin recursul la paradox – transformând negarea în puntea care unește termenii. Dialectica susține că pune capăt antagonismelor nu reducând, ci acutizând opozițiile. Kant numea dialectica „logică a iluziilor”, însă Hegel a insistat asupra faptului că era posibil să se elimine scandalul filosofic cunoscut sub denumirea kantiană de „lucru în sine” grație tocmai negativității conceptului. Nu trebuie să fii de acord cu Kant ca să observi că, deși Hegel avea dreptate, dialectica abolește contradicțiile doar pentru a le face să reapară imediat. Ultimul mare sistem filosofic al Occidentului oscilează între delirul speculativ și rațiunea critică; este o gândire care se instituie ca sistem doar pentru a se rupe în două, tămăduind schisma prin schismă. La o

extremă a epocii moderne se află Hegel și continuatorii lui materialişti, la cealaltă, critica tuturor sistemelor, de la empirism la Nietzsche și lingvistica modernă sau filosofia analitică. Această opoziție este rațiunea de a fi a lumii occidentale – originea și viitoarea sa moarte.

Epoca modernă este o despărțire. Folosesc cuvântul „despărțire” în sensul lui cel mai evident: îndepărtare de ceva, separare a cuiva. Epoca modernă începe ca o ruptură de societatea creștină. Credincioasă originilor sale, ea este o rupere continuă, o despărțire neîncetată; fiecare generație repetă actul prin care a fost întemeiată, iar prin această repetare ne negăm și ne reînnoim deopotrivă. Separarea ne unește cu mișcarea originară a societății noastre, și tot ea ne întoarce asupra noastră. Ca și cum ar fi una din acele pedepse imaginate de Dante (dar care, pentru noi, înseamnă o licărire de noroc: răsplata noastră că trăim în istorie), ne căutăm pe noi înșine în alteritate, ne găsim acolo, și, îndată ce ne contopim cu cel pe care l-am creat și care e doar propria noastră reflectare, ne rupem de această apariție fantomatică și alergăm din nou în propria-ne căutare, urmărindu-ne propria umbră. Mișcarea aceasta neîntreruptă înainte, mereu înainte – înspre ceea ce nu cunoaștem – o numim progres.

Ideea noastră de timp ca schimbare continuă nu doar că se desparte de arhetipul creștin al Evului Mediu, ci este și o nouă combinație a elementelor sale: timpul orizontal, de la Căderea lui Adam la Judecata de Apoi, și prezentul etern care urmează. Primul element, timpul finit, devine aproape timpul infinit al evoluției naturale și al istoriei, dar reține două calități: este irepetabil și secvențial. Epoca modernă respinge timpul ciclic în același mod tranșant în care l-a respins și Sfântul Augustin: lucrurile se petrec o singură dată, sunt irepetabile. Personajul principal al acestei drame temporale nu mai este sufletul individual, ci entitatea colectivă, specia umană. Al doilea element, perfecțiunea întruchipată în eternitate, devine un atribut al istoriei. În felul

acesta, pentru întâia oară, accentul este pus pe schimbare. Ființele și lucrurile nu ating adevărata plenitudine a realității și a perfecțiunii lor în celălalt timp al celeilalte lumi, ci în timpul prezent – un timp care e trecător, iar nu un prezent etern. Istoria este calea noastră spre perfecțiune. Prin forța propriei sale logici, epoca modernă a accentuat nu realitatea efectivă a fiecărui om, ci realitatea ideală a societății și a speciei. Dacă acțiunile și realizările omului încetează să mai aibă semnificație religioasă, ele primesc o tentă supraindividuală; anterior, semnificația lor era, în primul rând, istorică și socială. Această subminare a valorilor creștine a însemnat și o convertire. Timpul uman nu se mai rotește în jurul soarelui nemișcat al eternității; în schimb, postulează o perfecțiune în cadrul istoriei, nu în afara ei. Specia, nu individul, e subiectul acestei noi perfecțiuni; ea poate fi dobândită nu prin contopirea cu Dumnezeu, ci prin participarea la acțiunea terestră, istorică. Perfecțiunea, privită de scolastică drept un atribut al eternității, este inclusă în timp; prin urmare, viața contemplativă văzută ca idealul uman cel mai înalt este respinsă, afirmându-se suprema valoare a acțiunii temporale. Soarta omului nu se mai află în contopirea cu Dumnezeu, ci cu istoria. Munca înlocuiește pocăința, progresul, îndurarea; iar politica, religia.

Epoca modernă se consideră revoluționară. La multe niveluri, așa și este; primul și cel mai evident e cel semantic: lumea modernă a modificat sensul cuvântului *revoluție*. Înțelesului de bază – rotația corpurilor cerești, a stelelor – i s-a adăugat altul, astăzi mai uzual: o rupere violentă de vechea ordine și instituirea uneia noi, mai corectă sau mai rațională. Rotația stelelor era o manifestare vizibilă a timpului circular; prin noul ei înțeles, revoluția a devenit cea mai perfectă expresie a timpului secvențial, linear și ireversibil. Primul sens implica eterna reîntoarcere a trecutului; ultimul, distrugerea trecutului și construirea unei noi societăți. Însă cel dintâi nu a dispărut cu

desăvârșire; el suferă încă o transformare. În accepțiunea modernă, revoluția exprimă cu maximă coerență conceptul de istorie înțeles ca transformare inevitabilă și progres. Dacă societatea se oprește din dezvoltare și stagnează va izbucni o revoluție. Dacă revoluțiile sunt necesare, istoria este investită cu necesitatea timpului ciclic. Acesta este un mister la fel de insolubil ca cel al Sfintei Treimi, câtă vreme revoluțiile sunt expresii ale timpului ireversibil și, deci, manifestări ale rațiunii critice. Ambiguitatea sensului revoluției descoperă urmele mitice ale timpului ciclic și urmele geometrice ale criticii, cea mai mare vechime și ultima noutate. Este destin și este libertate.

Marea schimbare revoluționară a fost revolta viitorului. În societatea creștină, viitorul se afla ca sub o amenințare a pedepsei cu moartea, căci triumful prezentului etern venind după Judecata de Apoi însemna sfârșitul viitorului. Epoca modernă inversează termenii. Dacă omul e istorie și se realizează doar în istorie, dacă istoria e timp privind înainte, iar viitorul e locul destinat perfecțiunii, dacă perfecțiunea e relativă în relație cu viitorul și absolută în raport cu trecutul – atunci viitorul devine centrul triadei temporale. Este asemenea unui magnet pentru prezent, dar este și piatra de încercare pentru trecut. Este etern ca și prezentul imobil al creștinismului. Deși viitorul nostru reprezintă o proiecție a istoriei, el este situat dincolo de istorie, departe de schimbare și soartă. Asemenea eternității creștinilor, se află de cealaltă parte a timpului; viitorul nostru e în mod simultan proiecție a timpului secvențial, dar și negare a lui. Omul modern este împins spre viitor cu aceeași violență cu care creștinii erau mânați spre paradis sau infern.

Eternitatea creștină reprezenta soluția tuturor contradicțiilor și suferințelor, sfârșitul istoriei și al timpului; viitorul nostru, deși depozitar al perfecțiunii, nu e nicidecum un loc al odihnei, și niciun sfârșit; din contră, e un început continuu, o permanentă mișcare înainte. Viitorul nostru este

un paradis / infern: paradis pentru că e un tărâm al aspirației, infern, pentru că e spațiul nemulțumirii. Dintr-un punct de vedere, perfecțiunea noastră este întotdeauna relativă; din altul, e irealizabilă și intangibilă. Viitorul, țara făgăduită a istoriei, este un domeniu inaccesibil. Putem aplica propriului nostru arhetip temporal critica pe care lumea modernă o face eternității creștine și pe care creștinismul a ajuns s-o aplice timpului circular al Antichității. Supraevaluarea schimbării implică supraevaluarea viitorului: un timp care nu există.

Este modernă literatura modernă? Modernitatea ei e ambiguă: conflictul între poezie și lumea modernă a început odată cu preromanticii și continuă și azi. Voi încerca să analizez acest conflict nu în întreaga sa evoluție – nu sunt istoric literar –, ci accentuând momentele și operele care îl evidențiază în modul cel mai clar. Dacă această metodă pare arbitrară, afirm doar că nu sunt arbitrar în mod gratuit. Părerile mele sunt acelea ale unui poet hispano-american; aceasta nu e o disertație detașată, ci o explorare a originilor mele, o încercare de autodefinire. Reflecțiile mele țin de ceea ce Baudelaire numea „critică părtinitoare”, singura pe care o considera valabilă.

Am încercat să definesc epoca modernă ca pe o epocă a criticii, născută dintr-o negare. Această negare se vedește cu impresionantă claritate în concepția noastră despre timp. Creștinismul postula abolirea viitorului, concepând eternitatea ca loc al perfecțiunii. Modernitatea începe ca o critică a eternității creștine. Critica ei recombina elementele întruchipate în ideea creștină de timp; valorile cerului și infernului au fost transferate pe pământ și grefate pe trunchiul istoriei. Eternitatea a fost abolită; viitorul a fost întronat pe locul ei. Modernitatea se vede condusă de principiul schimbării: critica. Critica, numită schimbare istorică, adoptă două forme: evoluția și revoluția. Ambele înseamnă același lucru: progres; ambele sunt istorie și pot fi datate.

Negarea critică cuprinde atât arta, cât și literatura: valorile artistice sunt privite ca fiind separate de cele religioase. Literatura își proclamă independența: poeticul, artisticul, frumosul ajung să fie valori autosuficiente. Independența valorilor artistice a condus la conceptul de artă ca *obiect* care, la rândul lui, a dus la o dublă invenție: critica de artă și muzeele. Și în sfera literară modernitatea s-a exprimat prin cultul pentru „obiect”: poemul, romanul, teatrul. Această orientare a început în Renaștere și s-a accentuat în secolul al XVII-lea, însă numai pe măsură ce ne apropiem de epoca noastră poezii devin pe deplin conștienți de natura acestei idei: scrierea unui poem presupune construirea unei realități separate, autosuficiente. În felul acesta, spiritul critic e întrupat chiar în *cadrul* procesului creator. Aparent, nu e un fapt surprinzător: literatura modernă, cum stă bine unei epoci critice, este o literatură critică. Dar modernitatea poeziei moderne pare paradoxală atunci când e privită și examinată îndeaproape. În multe dintre operele sale cele mai violente și mai caracteristice – să ne gândim la tradiția ce merge de la romantici la suprarealiști – literatura modernă a respins cu feroare epoca modernă. Prin alta din tendințele ei cele mai constante, cuprinzând romanul și, de asemenea, poezia lirică – cea care culminează în opera unui Mallarmé sau a unui Joyce – literatura noastră e și o critică pasionată și autocuprinzătoare a ei înseși. Critică a subiectului literaturii: societatea burgheză și valorile ei; critică a literaturii ca obiect: limbajul și sensurile sale. În ambele moduri, literatura modernă se neagă pe sine și, făcând acest lucru, își afirmă și își confirmă modernitatea.

Dacă literatura modernă începe ca o critică a modernității, figura în care acest paradox își găsește întruparea deplină este Rousseau. În opera lui, era care începe – epoca progresului, a invențiilor și a dezvoltării economiei capitaliste – descoperă una dintre bazele sale și, în

aceiași timp, se vede atacată dur. În romanele lui Jean-Jacques Rousseau și ale celor ce i-au urmat, oscilația continuă între proză și poezie devine din ce în ce mai violentă, în avantajul poeziei, nu al prozei. Pe teritoriul romanului, proza și poezia se confruntă, iar această luptă reprezintă tocmai esența romanului. Triumful prozei transformă romanul într-un document psihologic, social sau antropologic; triumful poeziei îl transformă în poem. În ambele cazuri, romanul încetează să mai fie „roman”. Pentru a exista, romanul trebuie să fie o uniune între proză și poezie, fără a se transforma, însă, în nici una. În această uniune dificilă, proza reprezintă elementul modern: critica, analiza. De la Cervantes încoace, proza a părut să câștige treptat teren, dar, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, un cutremur neașteptat șterge geometria rațiunii, o ceață întunecă transparența verbală. O nouă forță și sensibilitate amenință construcțiile rațiunii. Nu o forță nouă, ci mai degrabă una veche, ea atacă rațiunea și însăși istoria. Noului și modernului, istoriei și datelor sale, Rousseau le opune sensibilitatea. Era o întoarcere la propriile noastre rădăcini, la începutul începuturilor: sensibilitatea se găsește dincolo de istorie și de date.

Romanticii au transformat sensibilitatea în pasiune. Sensibilitatea este un acord cu lumea naturală, pasiunea, o încălcare a ordinii sociale. Ambele sunt Natură, Natură umanizată; ambele țin de trup. Deși pasiunile cărnii ocupă un loc central în literatura secolului al XVIII-lea, doar odată cu preromanticii și romanticii trupul începe să prindă glas. El vorbește o limbă făcută din vise, simboluri și metafore, un pact ciudat al sacrului cu profanul și al sublimului cu obscenul. Acesta e limbajul poeziei, nu al rațiunii. El este radical diferit față de cel al scriitorilor iluminiști. În scrierile Marchizului de Sade, cele mai libere și mai provocatoare din vreme, trupul nu vorbește, deși unica temă a acestui autor e trupul, cu particularitățile și defectele lui. Filosofia se exprimă prin intermediul acestor trupuri contorsionate. Sade nu-i un

scriitor pasional; violențele lui sunt intelectuale, iar pasiunea lui reală e pentru critică. Nu e tulburat de posturile corpurilor, ci de rigoarea și strălucirea dialecticii lor. Erotismul celorlalți filosofi libertini ai secolului al XVIII-lea nu este atât de nemărginit ca al lui Sade, însă nu e la fel de rece și de rațional. Este filosofie, nu pasiune. Conflictul continuă înspre vremurile noastre: D. H. Lawrence și Bertrand Russell au luptat cu puritanismul anglo-saxon, dar fără îndoială că Lawrence a considerat cinică atitudinea lui Russell față de trup, iar cel de-al doilea a considerat-o irațională pe a lui Lawrence. Aceeași contradicție există între suprarealiști și susținătorii libertății sexuale. Pentru suprarealiști, libertatea sexuală era sinonimă cu imaginația și pasiunea, în timp ce pentru ceilalți, ea reprezintă doar o soluție rațională la problema relațiilor fizice între sexe. Georges Bataille credea că încălcarea regulilor este condiția, chiar esența erotismului; noua morală sexuală consideră că, dacă interdicțiile sunt anulate sau atenuate, această „încălcare” erotică va dispărea sau se va diminua. Blake formula problema în felul următor: „Amândoi citim Biblia zi și noapte/ Dar tu vezi negru acolo unde eu văd alb.”⁵

Creștinismul a prigonit vechii zei și spiritele pământului, apei, focului și aerului. Pe cei pe care nu i-a putut distruge i-a transformat: unii au fost aruncați în abis, unde li s-a dat un loc în birocrăția infernului; alții s-au ridicat la cer și și-au ocupat locul în ierarhia îngerilor. Rațiunea critică a depopulat cerul și infernul, dar spiritele s-au întors pe pământ, în aer, foc și apă – s-au întors în trupurile bărbaților și femeilor. Această întoarcere este numită romantism. Sensibilitate și pasiune sunt numele spiritului plural ce trăiește în pietre, nori, râuri și trupuri. Cultul sensibilității și al pasiunii este polemic. O dublă temă îl străbate: preamărirea Naturii e atât o critică morală și politică a civilizației, cât și, în egală măsură, afirmare a unui timp dinaintea istoriei. Pasiunea și sensibilitatea reprezintă naturaletea: natural contra artificial,

originarul real contra falsului nou. Pasiunea și sensibilitatea aparțin lumii originilor: timpului dinainte și de după istorie, mereu identic cu el însuși. Devalorizarea acestui timp originar, sensibil și pasional prin intermediul istoriei, progresului și civilizației a început, spune Rousseau, atunci când omul și-a atribuit pentru prima dată un petic de pământ spunând: „Acesta este al meu”, și a găsit în jurul său alți oameni suficient de naivi pentru a-l crede. Istoria începe odată cu proprietatea privată. Fractură a timpului primordial: începutul istoriei, început al istoriei inegalității.

Nostalgia modernă pentru un timp originar și pentru umanitatea împăcată cu Natura este o atitudine diferită radical de concepțiile precreștine. Deși, asemenea lumii păgâne, ea postulează existența unei vârste de aur dinaintea istoriei, această epocă nu corespunde viziunii ciclice asupra timpului. Întoarcerea la vârsta cea fericită va fi nu rezultatul revoluției astrelor, ci al revoluției înfăptuite de oameni. Trecutul nu se întoarce: oamenii îl inventează în mod voluntar și deliberat și îl includ în istorie. Trecutul revoluțiilor e o formă pe care și-o asumă viitorul. Păgânii credeau într-o Soartă impersonală; modernii cred în libertate, care e moștenitoarea directă a creștinismului. Misterul care-l obseda pe Sfântul Augustin – cum să împace libertatea umană și atotputernicia divină – a îngrijorat oamenii încă din secolul al XVIII-lea. Până în ce punct ne marchează istoria și până unde își poate omul croi un drum care să-i schimbe acesteia cursul? La paradoxul necesității și libertății mai trebuie adăugat unul: critica societății moderne îmbracă forma unui act de violență. Revoluția este critică transpusă în faptă. În același timp, revoluția înseamnă reînnoirea pactului originar între egali, restaurarea unui timp anterior istoriei și inegalității. Această restaurare implică o negare a istoriei, deși o asemenea negare va avea loc prin intermediul unui act eminamente istoric: critica transformată în acțiune revoluționară. Întoarcerea la timpul primordial dinaintea

istoriei și inegalității reprezintă triumful criticii. Astfel, putem spune, oricât de surprinzătoare va părea afirmația, că numai epoca modernă ne poate aduce întoarcerea la timpul primordial, deoarece numai epoca modernă este capabilă să se nege pe ea însăși.

Poezia modernă, încă de la nașterea sa și până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, a întruchipat o astfel de critică a criticii. Din acest motiv, ea își caută fundamentarea pe un principiu atât premergător, cât și opus modernității. Acest principiu, indiferent în fața schimbării și a succesiunii temporale, este reprezentat de începutul începuturilor descris de Rousseau, dar și de Adam al lui William Blake, de viziunea lui Jean Paul, de analogia lui Novalis, de copilăria lui Wordsworth, de imaginația lui Coleridge. Poezia modernă se afirmă pe sine ca expresie a acestui principiu și se consideră drept cuvântul originar de întemeiere. Poezia este limbajul prim al societății, înaintea tuturor revelațiilor religioase; în același timp, e limbaj al istoriei și al schimbării: revoluția. Principiul poeziei este social și, deci, revoluționar: e întoarcerea la pactul inițial, dinaintea inegalității. Este individual și aparține fiecărui bărbat și fiecărei femei; este recucerirea inocenței primordiale. Se opune atât epocii moderne, cât și creștinismului; este, de asemenea, și o confirmare a timpului istoric al lumii moderne (revoluția), dar și a timpului mitic creștin (inocența inițială). Tema instituirii unei alte societăți este una revoluționară, care plasează în viitor timpul începuturilor; restaurația inocenței primordiale este o temă religioasă, care pune trecutul înaintea Căderii în prezent. Istoria poeziei moderne este aceea a oscilației între tentația revoluționară și ispita religioasă.

3. „Copiii de lut...”

Cel puțin jumătate din istoria poeziei moderne este povestea fascinației pe care poeții au simțit-o în fața sistemelor modelate de rațiunea critică. A „fascina” înseamnă în acest context a vrăji, a deruta – și a înșela. Așa cum se întâmplă în cazul romanticilor germani, respingerea a urmat în mod inevitabil atracției. Această grupare e considerată în mod obișnuit catolică și monarhistă, ostilă Revoluției Franceze. Totuși, majoritatea membrilor ei au privit cu entuziasm și simpatie mișcarea revoluționară. Într-adevăr, convertirea lor la catolicism și la absolutismul monarhic a fost în egală măsură consecința ambiguității romantismului – mereu sfâșiat între două extreme – precum și a naturii dilemei istorice cu care s-a confruntat această generație. Revoluția Franceză a avut două fațete: ca mișcare revoluționară, ea a oferit națiunilor europene o viziune universală asupra omului și o nouă concepție asupra societății și Statului; ca mișcare națională, a susținut expansionismul francez în afara țării, iar în interior, politica de centralizare începută de Richelieu. Războaiele împotriva Consulatului și Imperiului au fost atât mișcări de eliberare națională, cât și lupte pentru apărarea absolutismului monarhic. De exemplu, liberalii spanioli care au colaborat cu francezii erau loiali ideilor lor politice, dar neloiali față de propria patrie, în vreme ce alți spanioli au fost nevoiți să se resemneze și să combine cumva cauza independenței spaniole cu aceea a nefericitului rege Ferdinand al VII-lea și a Bisericii.

În afara problemelor politice, atitudinea romanticilor germani era departe de a fi una conservatoare. Hölderlin este exemplul cel mai la îndemână (deși, ca și Blake, el nu e un romantic în sens strict și din aceleași motive: cronologic, amândoi premerg romantismul și trec dincolo de el, pentru a fi actuali și astăzi). În zilele tumultuoase ale Primei Coaliții împotriva Republicii Franceze (iunie 1792), el i-a scris surorii sale: „Roagă-te ca revoluționarii să-i învingă pe austrieci, căci altfel prinții aflați la conducere vor abuza îngrozitor de puterea lor. Crede-mă și roagă-te pentru francezi, care sunt apărătorii drepturilor omului.”⁶ Mai târziu, în 1797, el a scris o odă închinată lui Bonaparte – eliberatorului Italiei, nu generalului în care avea să se transforme ulterior, un „soi de dictator”, după cum îl va acuza disprețuitor poetul în altă scrisoare. Tema romanului lui Hölderlin, *Hyperion*, este duală: iubirea pentru Diotima e inseparabilă de înființarea unei comunități a oamenilor liberi. Punctul de întâlnire între dragostea pentru Diotima și dragostea pentru libertate e poezia. Lupta lui Hyperion pentru libertatea țării sale e, în egală măsură, și efortul de a pune bazele unei societăți libere, iar înființarea acestei comunități idilice reprezintă, implicit, o întoarcere la Grecia antică. Poezia și istoria, limbajul și comunitatea, poezia ca frontieră între vorbirea divină și cea umană – aceste opoziții au devenit temele centrale ale liricii moderne.

Visul unei comunități libere și egalitariste, moștenit de la Rousseau, re apare în scrierile primilor romantici germani, pus din nou în legătură cu iubirea, însă acum acesta are forme mai violente și mai radicale de manifestare. Acești artiști înțelegeau dragostea ca pe o depășire a barierelor sociale, și preamăreau femeia nu ca obiect erotic, ci și ca subiect erotic. Novalis vorbea despre un comunism poetic, prefigurând o societate în care atât consumul, cât și producerea poeziei să fie un act colectiv. În *Lucinda* (1799), Friedrich Schlegel făcea apologia iubirii libere. Astăzi, romanul său poate părea naiv,

dar Schlegel dorea să-l subintituleze „Fantezii cinice sau diabolice”. Această sintagmă anticipa una dintre cele mai puternice și mai de durată tendințe ale literaturii moderne: gustul pentru sacrilegiu și blasfemie, pentru straniu și grotesc, apropierea între locul comun și elementul supranatural, pe scurt, dragostea pentru ironie, marea invenție a romanticilor. Exact această ironie – în accepțiunea pe care Schlegel o dă termenului, de apreciere a contradicției ce există în fiecare dintre noi și de conștiință clară a acestei contradicții – este cea care hrănește și apoi distruge romantismul german. Aceasta a fost prima și cea mai îndrăzneță dintre revoluțiile poetice, cea dintâi care a explorat zonele profunde ale visului, gândirii inconștiente și erotismului. Ea a fost și prima care a transformat nostalgia pentru trecut într-un program estetic și politic.

Romanticii englezi oferă un exemplu similar. Ca studenți la Cambridge, Southey și Coleridge au emis ideea Pantisocrației, văzută ca o societate liberă, egalitaristă, comunistă, care ar fi urmat să combine „inocența epocii patriarhale” cu „rafinamentele Europei moderne”. Tema revoluționară a unui comunism liberal și cea religioasă a regăsirii inocenței originare erau, în felul acesta, perfect îngemănate. Coleridge și Southey s-au hotărât să plece în America pentru a întemeia societatea lor pantisocratică pe noul continent, însă primul s-a răzgândit când a aflat că Southey dorea să ia cu el un servitor! Mulți ani după aceea, Southey a fost vizitat la reședința sa din Districtul Lacurilor de tânărul Shelley și de prima sa soție, Harriet. Bătrânul poet ex-republican l-a considerat pe tânărul său admirator „exact cum eram eu însumi în 1794”; însă scriindu-i despre această vizită prietenei sale Elizabeth Hitchener (7 ianuarie 1812), Shelley spune: „Southey e un om corupt de lumea din jur, afectat de rutină.”

Wordsworth a vizitat pentru prima dată Franța în 1790. După un an, pe când avea douăzeci și unu de ani și tocmai

plecase de la Cambridge, entuziasmul pentru Republică l-a purtat iarăși în Franța, unde a rămas doi ani, mai întâi stând la Paris, iar apoi la Orléans. Era susținător al girondinilor. Acest amănunt, alături de oroarea sa față de teroarea revoluționară, explică de ce îi displăceau iacobinii, pe care îi numea „tribul lui Moloh”. Asemenea multor scriitori ai secolului XX confrunțați cu tumultul Revoluției din Rusia, Wordsworth s-a situat de partea uneia dintre grupările care încercau să pună stăpânire pe Revoluția Franceză: cea care a pierdut. În poemul său autobiografic *Preludiul* – scris în acel stil hiperbolic plin de majuscule, care îl face pe acest mare poet să fie și unul dintre cei mai pompoși autori ai întregului veac – el descrie unul din cele mai fericite momente din viața sa. Este vorba despre o zi petrecută într-un oraș de pe țărmul mării, unde „tot ce vedeam sau simțeam/ Era doar blândețe și pace”, iar poetul aude un călător de curând întors din Franța spunând: „Robespierre a murit.” El nu simte mai puțină antipatie nici pentru Bonaparte și, în același text poetic, relatează cum, atunci când a aflat că Papa l-a încoronat pe Napoleon, a simțit că acesta era „oprobriul de pe urmă, când vedem un popor/ ... învățând de la câine/ Să se întoarcă unde a vărsat.”

Confruntat cu dezastrele istoriei și „degradarea epocii”, Wordsworth se întoarce înspre tărâmul copilăriei, cu clipele ei de iluminare. Timpul se rupe în două, astfel încât, mai degrabă decât să privim realitatea, privim prin ea. Ceea ce vede Wordsworth, așa cum probabil că nimeni nu a mai văzut înainte sau după el, nu e o lume fantastică, ci realitatea așa cum este ea: copacul, stânca, râul, totul stabil, de neclintit, întemeindu-se pe propria realitate într-un fel de imobilitate care nu neagă mișcarea. Aceste blocuri de timp viu, spații plutind lent în fața ochiului minții, sunt o viziune a *celuilalt* timp, un timp diferit de timpul istoriei cu regii și popoarele ei înarmate, cu consiliile revoluționare și preoții însetați de sânge, cu ghilotine și galere. Timpul copilăriei

este timpul imaginației, acea facultate numită de Wordsworth „suflet al naturii”, pentru a arăta că e vorba despre o forță ce depășește umanul. Imaginația nu se găsește în om; e mai degrabă spiritul locului și al momentului. Nu este doar acea putere care ne face să vedem atât aspectele vizibile, cât și pe cele ascunse ale realității, ci și mijlocul prin care Natura se contemplă pe sine prin ochii poetului. Prin intermediul imaginației, Natura ne vorbește și își vorbește.

Vicisitudinile pasiunii politice a lui Wordsworth pot fi explicate în termenii vieții sale personale. Anii săi de entuziasm pentru Revoluție pot fi identificați cu aceia ai iubirii pentru Annette (Anne Marie Vallon), o tânără franțuzoaică pe care a părăsit-o îndată ce a început să-și schimbe părerile politice. Anii ostilității sale crescând față de mișcările revoluționare coincid cu hotărârea sa de a se retrage din lume și de a trăi la țară, împreună cu soția și cu sora sa, Dorothy. Dar această explicație simplistă ne diminuează pe noi, nu pe Wordsworth. Există o altă explicație, una intelectuală și istorică ce are legătură cu afinitățile politice ale poetului cu girondinii, cu respingerea aceluși „esprit de système” al iacobinilor, cu convingerile morale și filosofice care l-au făcut să ducă dezacordul față de universalismul papal până la universalismul revoluționar, cu reacția sa de englez în fața preconizatei invazii a lui Napoleon. Această explicație îmbină antipatia liberalului față de despotismul revoluționar cu antagonismul patriotului la adresa pretențiilor hegemonice ale unei puteri străine și, cu unele rezerve, poate fi aplicată și romanticilor germani. A considera conflictul între romanticii timpurii și Revoluția Franceză un episod în ciocnirea dintre autoritarism și libertate nu este în totalitate fals, dar nici cu totul adevărat.

Există, însă, o altă explicație. Fenomenul e întâlnit iar și iar în diferite circumstanțe istorice, de-a lungul secolului al XIX-lea și după aceea, cu mai mare intensitate, până în

prezent. Nici nu mai este necesar să cităm cazul lui Maiakovski, Pasternak, Mandelștam sau al atâtor altor poeți și artiști ruși; polemicile suprarealiștilor cu Internaționala a Treia; amărăciunea lui César Vallejo, sfâșiat între loialitatea față de poezie și loialitatea față de Partidul Comunist; controversele privind „realismul socialist” și – dar de ce să mai continuăm? Poezia modernă a fost și este o pasiune revoluționară, dar pasiunea aceasta a fost una nefericită. A fost marcată deopotrivă de atracție și respingere; și nu filosofii, ci revoluționarii au fost aceia care au alungat poezii din republica lor. Motivul respingerii este același cu al atracției: atât revoluția, cât și poezia încearcă să distrugă prezentul, timpul istoriei care e unul al inegalității, și să instaureze *celălalt* timp. Dar timpul poeziei nu este cel al revoluției, timp datat al rațiunii critice, viitor al Utopiilor; este timpul dinaintea timpului, timpul acelei „vie antérieure” ce reapare în privirea eternă a copilului.

Ambiguitatea poeziei față de rațiunea critică și întrupările sale istorice este o față a medaliei; cealaltă este ambiguitatea față de creștinism. Din nou, atracție și respingere. Aproape toți marii romantici, moștenitori ai ideilor lui Rousseau și ai deismului secolului al XVIII-lea, erau orientați înspre religie, dar care era adevărata credință a lui Hölderlin, Blake, Coleridge, Hugo, Nerval? S-ar putea pune această întrebare și în legătură cu aceia care s-au declarat în mod deschis nereligioși. Ateismul lui Shelley este o pasiune religioasă. În 1810, într-o scrisoare către Thomas Hogg, el spune: „Oh! Ard de nerăbdare să văd clipa de disoluție a creștinismului; m-a rănit... îl voi distruge și eu în taină.”⁷ Aceasta este o exprimare stranie pentru un ateu și-l prefigurează pe Nietzsche din ultimii săi ani. Respingere a religiei și dragoste pentru religie: fiecare poet își inventează propria mitologie, și fiecare mitologie reprezintă un amestec de credințe diferite, mituri redescoperite și obsesii personale.

Hristos al lui Hölderlin este o zeitate solară, iar în acel enigmatic poem numit *Unul și singurul*, Isus se transformă în fratele lui Hercule și al lui Dionysos care „a înhămat la carul său tigri și s-a îndreptat spre Indus.” Fecioara din poemele lui Novalis e deopotrivă mama lui Hristos și Noaptea precreștină, logodnica sa Sophie și Moartea. Aurélie lui Nerval este Isis, Pandora și actrița Jenny Colon, pasiunea sa nefericită. Religiile și iubirile romanticilor sunt erezii, sincretisme, apostazii, blasfemii, convertiri. Ambiguitatea romantică are două tonuri în sensul muzical al cuvântului: ironia, care introduce negarea subiectivității în domeniul obiectivității; și suferința, care picură un strop de nimicnicie în deplinătatea ființei. Ironia revelează dualitatea a ceea ce păru-se întreg, sfâșierea în ceea ce este identic, cealaltă față a rațiunii; ea reprezintă distrugerea principiului identității. Suferința arată că existența e goală, că viața înseamnă moarte, că raiul este un deșert; e scurtcircuitare a religiei.

Moartea lui Dumnezeu este o temă romantică. Nu e filosofică, ci religioasă: în ceea ce privește rațiunea, Dumnezeu fie există, fie nu există. Dacă există, nu poate muri; dacă nu, cum poate să moară cineva care nu a existat niciodată? Dar acest raționament e valabil doar din punctul de vedere al monoteismului și al timpului rectiliniu și ireversibil al Occidentului. Anticii știau că zeii sunt muritori; ei erau manifestări ale timpului ciclic și, în felul acesta, se puteau însufleți, apoi puteau muri. De-a lungul țărmurilor Mediteranei, marinarii auzeau noaptea o voce care spunea „Pan a murit”, iar această voce care anunța moartea zeului aducea, de asemenea, și vestea învierii sale. O legendă Nahuatl relatează cum Quetzalcoatl părăsește Tula; și se transformă în steaua cea dublă, Luceafărul de dimineață și de seară; iar într-o bună zi se va întoarce pentru a-și lua înapoi moștenirea. Dar Hristos a venit pe pământ o singură dată, deoarece fiecare eveniment din istoria sacră a creștinismului e unic și nu se va repeta. Dacă cineva spune

„Dumnezeu a murit”, anunță un fapt irepetabil: Dumnezeu a murit pentru totdeauna. În cadrul timpului înțeles ca progresie lineară și ireversibilă, moartea lui Dumnezeu este de neconceput, căci moartea lui Dumnezeu deschide porțile oricărei posibilități și pe cele ale iraționalului. Există un dublu răspuns la această provocare: ironia, umorul, paradoxul intelectual; și, de asemenea, paradoxul poetic, imaginea. Ambele apar la toți romanticii. Predilecția pentru grotesc, oribil, straniu, sublim și bizar; estetica contrastelor; pactul între răs și lacrimă, proză și poezie, agnosticism și credință; schimbările bruște de dispoziție, antichitățile – tot ceea ce îl transformă pe orice poet romantic într-un Icar, un Satan sau un clovn este în mod esențial suferință și ironie. Deși sursa fiecăreia dintre aceste atitudini este religioasă, avem de-a face cu un soi ciudat și contradictoriu de religie, câtă vreme constă tocmai în conștiința faptului că religia este goală de sens. Religiozitatea romantică e nereligioasă, ironică. Nereligiozitatea romantică e religioasă, chinuitoare.

Tema morții lui Dumnezeu, în acest sens religios / nereligios, apare pentru prima dată, cred, la Jean Paul Richter. În opera acestui mare precursor fuzionează toate direcțiile și tendințele ce se vor afirma în poezia și romanul secolelor XIX și XX: onirismul, umorul, teama, amestecul genurilor, literatura fantastică alăturată realismului și realismul pus alături de speculația filosofică. *Visul* lui Jean Paul este un vis despre moartea lui Dumnezeu; titlul complet este *Cuvântul lui Hristos din Univers cum că nu există Dumnezeu* (1796). Într-o versiune anterioară a lucrării, în mod semnificativ, nu Hristos, ci Shakespeare este cel care aduce această veste. Pentru romantici, Shakespeare era poetul prin excelență, așa cum fusese Virgiliu pentru Evul Mediu. Astfel, atunci când Jean Paul aduce această veste prin intermediul cuvintelor poetului englez, el profetizează ceea ce toți romanticii vor afirma mai târziu: poeții sunt clarvăzători și prooroci prin care vorbește spiritul. Poetul ia locul preotului, iar poezia

devine o revelație ce rivalizează cu Sfânta Scriptură. Ultima variantă a *Visului* lui Jean Paul dezvăluie caracterul profund religios al acestui text de referință și, în același timp, natura lui fundamental eretică. Nu un filosof sau un poet, ci Hristos însuși, fiul lui Dumnezeu, este cel ce afirmă că Dumnezeu nu există. Iar locul unde este rostit acest lucru e o biserică dintr-un cimitir. Timpul poate fi miezul nopții, dar cum se poate ști asta cu siguranță, dacă orologiul nu are nici cifre, nici ace, iar pe cadranul său gol o mână întunecată trasează fără încetare semne care dispar pe dată și pe care morții încearcă în van să le înțeleagă. Coborând în mijlocul umbrelor zgomotoase, Hristos spune: „Am cercetat toate târâmurile, m-am înălțat până la aștri și n-am găsit niciun Dumnezeu. Am ajuns până la marginile universului, am privit în abis și am strigat «Tată, unde ești?», însă am auzit doar ploaia căzând în adâncuri și vuietul furtunii eterne pe care n-o stăpânește nicio ordine.” Copiii morți se strâng în jurul lui Hristos și întreabă: „Isuse, nu avem niciun Părinte?” El răspunde: „Suntem cu toții orfani.”

În *Visul* se îngemănează două teme: moartea Dumnezeului creștin, Tatăl universal și Creatorul lumii; și absența unei ordini divine sau naturale care să guverneze mișcarea universului. Cea de-a doua temă contrazice fățiș ideile răspândite de noua filosofie printre spiritele cultivate ale vremii. Gânditorii iluminiști au atacat creștinismul și pe Dumnezeul său întrupat în om, dar deiștii, la fel ca materialiștii, au postulat existența unei ordini universale. Cu câteva excepții, secolul al XVIII-lea credea într-un cosmos guvernat de un set de legi care nu se deosebeau esențial de cele ale rațiunii. O necesitate rațională, divină sau naturală, punea lumea în mișcare. Universul era un mecanism rațional. Viziunea lui Jean Paul afirmă exact contrariul: dezordinea, incoerența. Universul nu-i un mecanism, ci o vastă entitate lipsită de formă, zbuciumată într-un mod care, fără exagerare, poate fi numit pasional. Ploaia căzând chiar

de la început în imensul abis, ca și acea furtună eternă într-un peisaj ce nu-și găsește pacea reprezintă prin excelență imaginea hazardului. În acest univers lipsit de legi, în această lume ce plutește la voia întâmplării, pe fondul acestei viziuni grotești a cosmosului, „eternitatea apasă greu asupra haosului și atunci când îl consumă e și ea, la rândul ei, anihilată.”⁸ Avem în față „Natura căzută” a creștinilor, însă relația dintre Dumnezeu și lume s-a inversat. Nu lumea scăpată din mâna lui Dumnezeu se exilează în nimicnicie, ci Dumnezeu însuși este cel care alunecă în abisul morții. Aceasta e o blasfemie îngrozitoare, expresie a ironiei și spaimei deopotrivă. Filosofia concepea o lume guvernată nu de un creator, ci de o ordine rațională; pentru Jean Paul, orice întâmplare e consecința morții lui Dumnezeu. Universul este haotic deoarece nu are niciun creator. Ateismul lui Jean Paul e religios și se opune ateismului filosofilor, căci înlocuiește imaginea lumii ca mecanism cu aceea a unei lumi zbuciumate, aflate de-a pururi în chinurile morții și, totuși, niciodată stingându-se. În sfera existențială, starea universală este aceea de orfan. Și primul, Marele Orfan, nu este altul decât Hristos. *Visul* i-a scandalizat pe filosofi și pe preoți în egală măsură, la fel pe atei și pe credincioși.

Visul lui Jean Paul a fost visat, gândit și suferit de mulți poeți, filosofi și romancieri ai secolelor XIX și XX: Nietzsche, Dostoievski, Mallarmé, Joyce, Valéry. A ajuns să fie cunoscut în Franța grație cărții *Despre Germania* (1814) a Doamnei de Staël. Există și un poem de Nerval compus din cinci sonete și intitulat *Le Christ aux Oliviers* (*Hristos pe Muntele Măslinilor*, 1844), care este o adaptare a *Visului*. Textul lui Jean Paul e convulsiv, abrupt și plin de exagerări. Poetul francez îndepărtează elementul confesiv și psihologic. Versiunea sa nu e relatarea unui vis, ci a unui mit; nu coșmarul unui poet într-o capelă funerară, ci monologul lui Hristos în fața ucenicilor adormiți. Un vers magnific, „le dieu manque à

l'autel où je suis la victime" („Nu-i nimeni, numai eu stau: jertfă-n paraclis, lipsește Dumnezeu, s-a dus!" Traducere: Leonid Dimov), din primul sonet aduce în prim plan o temă inexistentă la Jean Paul și pe care sonetul următor o desăvârșește chiar în ultimul vers. Este tema eternei reînțoarceri, ce va apărea cu o inegalată intensitate și luciditate la Nietzsche, din nou asociată cu cea a morții lui Dumnezeu. În poemul lui Nerval, sacrificiul lui Hristos în lumea lipsită de vreo divinitate îl transformă pe acesta într-un nou zeu – doar că e vorba despre o divinitate care are puține în comun cu Dumnezeul creștin. Hristos al lui Nerval este un Icar, un Faeton, un Attis frumos și rănit pe care Cybele îl readuce la viață. Pământul e otrăvit de acest sânge prețios, Olimpul se prăbușește în abis, iar Caesar întrebă oracolul lui Jupiter Ammon: „Cine este noul zeu?" Oracolul tace, deoarece singurul care poate să deslușească misterul lumii este acela care i-a însuflețit pe copiii mlaștinii, „Celui qui donna l'âme aux enfants du limon." („E cel ce duh suflat-a copiilor de lut." Traducere: Leonid Dimov)⁹ Această taină e insolubilă, căci acela care îl însuflețește pe Adam cel din țărână este Tatăl, Creatorul, tocmai Dumnezeu cel absent de la altarul jertfei lui Hristos („Mort Dumnezeu! Gol cerul.../ Plângeți! Copii, voi nu mai aveți tată...").¹⁰ După un secol și jumătate, Fernando Pessoa se va afla în fața aceleiași enigme, iar răspunsul lui va fi într-un fel asemănător cu cel al lui Nerval. Nu există Dumnezeu, dar există zei, iar timpul este circular: „Dumnezeu este omul unui Dumnezeu mai mare;/ supremul Adam a cunoscut și el căderea; chiar Creator, era el însuși creatură."

Conștiința poetică a Occidentului a acceptat moartea lui Dumnezeu ca și când ar fi fost un mit; sau, mai degrabă, această moarte a fost într-adevăr mit, și nu doar un simplu episod în istoria ideilor religioase ale societății noastre. Tema singurătății universale, așa cum e simbolizată în cazul lui Hristos, marele orfan și fratele mai mare al copiilor orfani care reprezintă întreaga umanitate, exprimă o

experiență psihică amintind drumul negării ales de mistici. E acea „noapte întunecată” în care ne simțim părăsiți, abandonati într-o lume ostilă sau indiferentă, vinovați fără de vină și inocenți în afara inocenței. Totuși, există o diferență esențială: e o noapte fără sfârșit, creștinism lipsit de Dumnezeu. În același timp, moartea lui Dumnezeu trezește în imaginația poetică un simț al istorisirii mitice, și se creează o stranie cosmogonie în cadrul căreia fiecare zeu e creatura, Adam, sau un alt zeu. Este întoarcerea la timpul ciclic, transformarea unei teme creștine într-un mit păgân. Un păgânism incomplet, un păgânism creștin, pătruns de teamă în fața căderii în contingent.

Aceste două experiențe, creștinismul lipsit de Dumnezeu și creștinismul păgân, au fost elementele de bază ale poeziei și literaturii occidentale în general, începând cu epoca romantică. În ambele cazuri, avem de-a face cu o dublă transgresare. Moartea lui Dumnezeu convertește ateismul filosofilor în experiență religioasă și în mit; la rândul ei, această experiență își neagă propria origine: mitul e gol, un joc al reflecțiilor asupra conștiinței însingurate a poetului, căci pe altar nu este nimeni, nici măcar Hristos victima. Spaimă și ironie: confruntată cu timpul viitor al rațiunii critice și al revoluției, poezia afirmă timpul discontinuu al simțirii și imaginației, timpul primordial. În fața eternității creștine, ea afirmă moartea lui Dumnezeu, căderea în contingent și multitudinea de zei și mituri. Dar fiecare dintre aceste negații se întoarce împotriva ei: timpul imaginației nu este un timp mitic, ci unul revoluționar; moartea lui Dumnezeu nu este o temă filosofică, ci una religioasă, un mit. Poezia romantică e revoluționară nu în sensul, ci tocmai împotriva sensului revoluțiilor veacului; iar religia ei reprezintă o transgresare a religiei.

În Evul Mediu, poezia era „servitoarea” religiei; în epoca romantică, este adevărata religie, izvorul principal al Sfintei

Scripturi. Rousseau și Herder au arătat că limbajul răspunde mai degrabă nevoilor emoționale ale omului decât celor spirituale; nu foamea, ci iubirea, frica sau uimirea ne-au făcut să vorbim. Primul crez al umanității au fost poemele. Fie că avem de-a face cu vrăji, litanii, mituri sau rugăciuni, imaginația poetică se află în ele de la începuturi. Fără imaginație poetică n-ar exista mituri sau Sfintele Scripturi; în același timp, și tot de la începuturi, religia a confiscat produsele imaginației poetice pentru propriile ei scopuri. Farmecul miturilor nu constă în natura lor religioasă – aceste credințe nu sunt ale noastre – ci în faptul că în ele istorisirea poetică transfigurează lumea și realitatea. Una dintre funcțiile de bază ale poeziei este de a arăta cealaltă fațetă a lumii, minunile vieții de fiecare zi: nu o irealitate poetică, ci realitatea prodigioasă a universului. Religia își însușește aceste viziuni, transformă produsele imaginației în credințe, iar credințele în sisteme. Dar chiar și atunci poetul dă formă perceptibilă ideilor religioase, le transpune în imagini și le însuflețește: cosmogoniile și genealogiile sunt poeme, Sfintele Scripturi au fost scrise de poeți. Într-adevăr, poetul e geograful și istoricul paradisiului și al infernului: Dante descrie organizarea și locuitorii lumii de dincolo; Milton relatează adevărata istorie a Căderii.

Critica religiei întreprinsă de filosofia secolului al XVIII-lea a distrus creștinismul ca bază a societății. Fragmentarea eternității în timp istoric a făcut posibil ca poezia să se autoconsidere drept veritabilul fundament al societății. Poezia era concepută ca adevărata religie și cunoaștere. Biblia, Evangheliile și Coranul au fost denunțate de filosofi ca texte demodate și pure invenții. În același timp, până și materialistii au admis că aceste povești se aflau în poezia unui adevăr poetic. Căutând o fundamentare care să premeargă religiei revelate sau naturale, poeții și-au găsit aliații printre filosofi. Influența lui Kant a fost decisivă în cea de-a doua fază a gândirii lui Coleridge. Filosoful german

demonstrase că între datele rațiunii și înțelegere, între particular și universal, „imaginația productivă” acționa ca intermediar. Cu ajutorul ei, subiectul se depășea pe sine însuși: imaginația proiecta și prezenta înțelegerii elementele rațiunii. Imaginația este condiția obligatorie a cunoașterii: fără ea nu poate exista nicio legătură între percepție și judecată. Pentru Coleridge, imaginația nu reprezintă doar condiția necesară a oricărei cunoașteri, ci este, de asemenea, facultatea ce transformă ideile în simboluri și simbolurile în prezențe. Imaginația e „o formă a Ființei”: nu mai este doar cunoaștere, ci și înțelepciune. Coleridge considera că nu e nicio diferență între imaginația poetică și revelația religioasă, exceptând faptul că cea din urmă este istorică și în schimbare, în timp ce poezii (câtă vreme sunt poeți, indiferent ce credință ar avea) nu sunt „sclavii niciunei păreri sectare”. El mai spunea că religia e „poezia omenirii”. Cu ani înainte, Novalis scrisese că „Religia e o poezie practică”, iar poezia ar fi „prima religie a umanității”.¹¹ Există multe asemenea citate, toate având același înțeles: poezii romantici au fost cei dintâi care au afirmat prioritatea istorică și spirituală a poeziei în fața religiei oficiale și a filosofiei. Pentru ei, cuvântul poetic este cuvântul întemeietor. În această afirmație îndrăzneată se găsesc rădăcinile heterodoxiei poeziei moderne în fața religiilor și deopotrivă a oricărei ideologii.

În figura lui William Blake sunt concentrate toate contradicțiile primei generații de romantici; ele culminează într-o expresie ce depășește romantismul. A fost Blake cu adevărat romantic? Preamărirea naturii, una din caracteristicile poeziei romantice, nu apare în opera sa. El considera eternă lumea imaginației, și finită și temporară lumea generației. Prima era mentală, iar cealaltă, o „oglină vegetală” care ne distorsionează viziunea. Aceste idei par să-l apropie de gnostici, dar admirația sa în fața trupului și exaltarea dorinței și plăcerii erotice („mai repede să ucizi un

copil în leagăn decât să nutrești dorințe neîmplinite”) îl pun în opoziție cu tradiția neoplatonică. Era creștin? Hristosul lui nu e cel creștin, ci un Tițian gol, cufundat în marea strălucitoare a energiei erotice, un demiurg pentru care a imagina și a îndeplini, dorința și satisfacerea ei sunt unul și același lucru. Hristosul său amintește de Satan; trupul uriaș al acestuia, asemenea unui nor gigantic luminat de fulgere, e acoperit cu literele arzătoare ale sentințelor Infernului.

În primii ani ai Revoluției Franceze, Blake se plimba pe străzile Londrei, purtând pe cap boneta frigiană de un roșu sângieriu. Entuziasmul lui politic s-a risipit rapid, dar nu și ardoarea imaginației sale, deopotrivă libertină și eliberatoare:

„Toate Bibliile sau codurile sacre au fost cauzele următoarelor greșeli: 1. Aceea că Omul are două adevărate principii ale existenței: trupul și sufletul. 2. Aceea că Energia, numită Rău, vine doar din Trup; și că Rațiunea, numită Bine, ține numai de Suflet. 3. Aceea că Dumnezeu va pedepsi Omul întotdeauna pentru a-și fi urmat energiile.

Dar următoarele contrarii la cele de mai sus sunt adevărate: 1. Omul nu are un Trup despărțit de Suflet; căci ceea ce numim Trup e o parte a Sufletului definit de cele cinci simțuri, principalele porți ale Sufletului în această epocă. 2. Energia este singura viață și vine din Trup; iar Rațiunea e granița sau circumferința exterioară a Energiei. 3. Energia înseamnă Eterna Desfătare.”¹²

Violența afirmațiilor anticreștine ale lui Blake le prefigurează pe cele ale lui Rimbaud și Nietzsche. El ataca deismul raționalist al filosofilor la fel de violent: Voltaire și Rousseau au căzut victime mâniei sale, iar în poemele lui profetice, Newton și Locke apar ca slujitori ai lui Urizen, demiurgul Răului. Urizen e stăpânul rațiunii sistematice, inventator al moralității ce încătușează oamenii în silogisme,

îi ridică unul împotriva celuilalt și pe fiecare împotriva lui însuși. Urizen: rațiune lipsită de trup și de aripi, marele temnicher. Blake nu numai că a denunțat superstiția filosofiei și idolatria rațiunii, dar, în secolul primei revoluții industriale și în țara care a fost leagănul acesteia, el a prezis și pericolele ce pândesc cultul progresului. Peisajul Angliei începea să se schimbe, dealurile și văile se acopereau treptat cu vegetația industriei: fier, cărbune, praf și pustietate. Prin toate acestea, el este contemporanul nostru.

În contradicțiile și excentricitățile lui Blake există o coerență mult mai mare decât e de găsit la oricare din cei care l-au criticat. Eliot i-a acuzat mitologia de a fi indigestă și sincretică, o religie personală compusă din fragmente de mituri și credințe excentrice. Majoritatea poezilor moderni pot fi acuzați de același lucru, de la Hölderlin și Nerval la Yeats și Rilke; puși în fața dezintegrării progresive a mitologiei creștine, poezii – fără a-l exclude pe autorul *Țării pustii* – au fost nevoiți să-și creeze mitologii mai mult sau mai puțin personale, compuse din fragmente de filosofie sau de religie. În ciuda acestei diversități a sistemelor poetice, sau, mai degrabă, exact în centrul ei, poate fi descoperită o credință comună. Această credință este adevărata religie a poeziei moderne, de la romantism la suprarrealism, iar ea apare la toți poezii, uneori în mod implicit, dar cel mai adesea explicit. Mă refer la *analogie*. Credința în corespondențe între toate ființele și lumile e anterioară creștinismului, străbate Evul Mediu și, prin neoplatonism, iluminism și ocultism, ajunge până în secolul al XIX-lea. De atunci, în taină sau fățiș, nu a încetat niciodată să hrănească imaginația poezilor occidentali, de la Goethe la Balzac, de la Baudelaire și Mallarmé la Yeats și Pessoa.

Analogia a dăinuit păgânismului și probabil va supraviețui și creștinismului sau scientismului contemporan. A avut o funcție dublă în istoria poeziei moderne: era principiul dinaintea tuturor principiilor, dinaintea rațiunii filosofilor sau a revelației tuturilor; iar acest principiu coincidea cu poezia însăși. Poezia

este una dintre formele de manifestare ale analogiei; rimele și aliterațiile, metaforele și metonimiile sunt moduri de operare ale gândirii analogice. Un poem este o construcție în spirală ce se rotește fără încetare și fără a se întoarce vreodată complet de unde a început. Dacă analogia transformă universul într-un poem, un text construit din opoziții ce-și găsesc rezolvarea în corespondențe, tot ea face din poem un univers întreg. În felul acesta, putem *citi* universul, putem *trăi* poemul. În primul caz, poezia înseamnă cunoaștere; în cel de-al doilea, e acțiune. În ambele, ajunge până la domeniul filosofiei și religiei, însă numai pentru a le contrazice. Imaginea poetică creează o realitate care rivalizează cu viziunea revoluționarilor și a spiritelor religioase. Poezia este *cealaltă* coerență, construită nu din rațiune, ci din ritmuri. Și există un moment când corespondența este distrusă; e o disonanță care în poem e numită „ironie”, iar în viața reală, „mortalitate”. Poezia modernă înseamnă conștiința acestei disonanțe în cadrul analogiei.

Mitologiile poetice, inclusiv cele ale poezilor creștini, îmbătrânesc și se transformă în țărână, asemenea religiilor și filosofiilor. Dar poezia dănuiește, și astfel putem continua să citim Vedele și Biblia nu ca pe niște texte religioase, ci poetice. Iată-l din nou pe Blake: „Geniul Poetic este Adevăratul Om... toate orientările Filosofiei sunt adaptări ale Geniului Poetic... Religiile tuturor Națiunilor derivă din receptarea diferită a Geniului Poetic de către fiecare Națiune.”¹³ Deși religiile țin de istorie și pier, în toate supraviețuiește o sămânță non-religioasă: imaginația poetică. Hume ar fi zâmbit în fața unei idei atât de ciudate. Pe cine putem crede? Pe Hume cu a sa critică a religiei, sau pe Blake și a lui exaltare a imaginației? Pentru toți întemeietorii – Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis – poezia este lumea timpului discontinuu, timp al trupului și al dorinței. Cuvântul de început: cuvânt întemeietor. Dar, de asemenea, și cuvânt dezintegrator, despărțire de analogie prin ironie sau spaimă, prin conștiința istoriei care în toate acestea înseamnă cunoaștere a morții.

4. Analogie și ironie

Fiind o mișcare literară, romantismul a însemnat, de asemenea, o nouă morală, un altfel de erotism și o nouă politică. Poate că nu a fost și o religie, însă a reprezentat mai mult decât o estetică și o filosofie: un mod de a gândi, de a simți, de a te îndrăgosti, de a lupta, de a călători – un mod de a trăi și un mod de a muri. Friedrich Schlegel, într-una dintre scrierile sale programatice, spunea că romantismul nu doar că a propus disoluția și amestecul genurilor literare și al ideii de frumos, ci a căutat și îngemănarea vieții cu poezia, prin intermediul acțiunilor contradictorii, dar convergente, ale imaginației și ironiei.¹⁴ Mai mult decât atât, țelul romantismului era de a conferi poeziei o funcție socială. Gândirea romantică se împarte în două direcții care sfârșesc prin a se întâlni: căutarea aceluiași principiu anterior care face din poezie fundamentul limbajului și, în felul acesta, al societății; și punerea în acord a acestui principiu cu viața și istoria. Dacă poezia a fost primul limbaj al omului – sau dacă limba este în mod esențial o operațiune poetică ce constă în a privi lumea ca pe o țesătură de simboluri și de relații între aceste simboluri – atunci înseamnă că fiecare societate se constituie pornind de la un poem. Dacă revoluția epocii moderne înseamnă o mișcare a societății înapoi către originile sale, o întoarcere la pactul primordial al egalului cu egalii săi, atunci această revoluție devine una cu poezia. Blake spunea: „toți oamenii sunt la fel în ceea ce privește Geniul Poetic.” Iar poezia romantică reclamă să fie acțiune; poemul nu e doar un construct verbal, ci o profesiune de

credință și un act. Chiar și doctrina „artei pentru artă”, care pare a nega această atitudine, o confirmă și o perpetuează, căci ea era în egală măsură o etică și o estetică, și implica destul de frecvent un punct de vedere religios sau politic.

Romantismul a apărut aproape simultan în Anglia și în Germania și s-a răspândit pe cuprinsul Europei ca o epidemie spirituală. Preeminența romantismului german și englez provine nu din anterioritatea cronologică, ci dintr-o combinație a intuiției critice cu originalitatea poetică. În ambele limbi, creația poetică se îmbină cu reflecții critice referitoare la natura poeziei, făcute cu o intensitate, originalitate și profunzime neegale în alte literaturi europene. Textele critice ale romanticilor englezi și germani au fost adevărate manifeste revoluționare și au întemeiat o tradiție care continuă și azi. Combinarea teoriei cu practica, a poeziei cu poetica a reprezentat încă o manifestare a aspirației romantice de a uni extremele: arta și viața, Antichitatea atemporală și istoria contemporană, imaginația și ironia. Prin intermediul dialogului între proză și poezie, ei au încercat să revigoreze poezia, infuzând-o cu elemente ale vorbirii uzuale, și să idealizeze proza, dizolvând logica discursului în logica imaginii. Ca o consecință a acestei îngemănări, observăm, de-a lungul secolelor XIX și XX, afirmarea poemului în proză și reînnoirea periodică a limbajului poetic prin infuzii tot mai evidente de vorbire populară. Dar la 1800, la fel cum se va întâmpla și la 1920, ceea ce era nou nu a fost atât faptul că poeții făceau speculații în proză despre poezie, ci că această speculație depășea limitele poeziei anterioare, susținând că noua poezie era, de asemenea, un nou mod de a simți și de a trăi.

Unirea poeziei cu proza este o constantă printre romanticii englezi și germani, deși nu e vizibilă la toți poeții cu aceeași intensitate și nici în același fel. La unii, cum sunt Coleridge și Novalis, versul și proza, în ciuda comunicării ce se stabilește între ele, sunt în mod clar independente. Avem

Hanul Kubla și Balada bătrânului marinar pe de o parte, și textele critice din *Biographia Literaria* pe de alta; sau *Imnurile către Noapte*, opuse prozei filosofice din *Fragmente*. La alți poeți, inspirația și reflecția se includ în mod egal în proză și în versuri. Nici Hölderlin și nici Wordsworth nu sunt poeți filosofi, din fericire pentru ei, dar la amândoi gândirea tinde să se transforme în imagine perceptibilă. La un poet ca Blake, imaginea poetică e inseparabilă de gândirea speculativă, iar granița între proză și poezie nu mai poate fi distinsă.

Oricare ar fi diferențele – și sunt profunde – care îi despart pe acești poeți, toți concep poezia ca pe o experiență vitală ce include totalitatea ființei umane. Un poem nu e doar o realitate verbală; este și un act. Poetul vorbește și, pe măsură ce vorbește, el *acționează*. Această capacitate de acțiune, abilitate de a construi, îl vizează, mai presus de orice, pe el însuși: poezia nu este doar autocunoaștere, ci și creație de sine. Cititorul repetă experiența creării de sine a poetului, iar poezia se întrupează în istorie. În spatele acestei idei stă vechea credință în puterea cuvintelor: poezia gândită și trăită ca operațiune magică, menită să transforme realitatea. Analogia între magie și poezie, temă recurentă în secolele al XIX-lea și al XX-lea, își are originea în opera romanticilor germani. Înțelegerea poeziei ca magie implică o estetică a acțiunii. Arta încetează să fie exclusiv reprezentare și contemplare; devine și intervenție în realitate. Dacă arta oglindește lumea, atunci această oglindă e vrăjită; ea modifică lumea.

Estetica barocă și neoclasică insistau pe o strictă separare între artă și viață. Deși ideea artiștilor acelor epoci despre frumos era foarte diferită, în ambele cazuri se accentua natura ideală a operei de artă. Atunci când romantismul a afirmat primatul inspirației, al pasiunii și al sentimentului, a șters granița dintre artă și viață. Poemul devenea o experiență vitală, iar viața era înzestrată cu intensitatea poeziei. Pentru Calderón, viața e vis și iluzie deoarece are durată și consistența viselor; pentru romantici,

cea ce salvează viața de oroarea monotoniei sale este tocmai faptul că ea însăși e un vis. Romanticii privesc visul ca pe o „a doua viață”, mod privilegiat de a regăsi adevărata viață, existența timpului primordial. Poezia înseamnă recucerire a inocenței. Cum am putea să nu observăm originile religioase ale acestei atitudini, precum și relația ei strânsă cu tradiția protestantă? Romantismul își are punctul de pornire în Anglia și Germania nu numai pentru că reprezenta o ruptură față de estetica greco-latină, ci și datorită legăturii spirituale pe care o avea cu protestantismul. Natura interioară a experienței religioase, accentuată de protestanți ca opoziție față de ritualul somptuos al Romei, a constituit o condiție psihică și morală pentru revolta romantică. Romantismul a însemnat, înainte de orice, întoarcerea spre sine a viziunii poetice. Protestantismul făcea din conștiința individuală a fiecărui credincios scena misterului religios. Romantismul a întrerupt estetica impersonală a tradiției greco-romane și a lăsat eul poetului să se transforme în realitate esențială.

A afirma că originile spirituale ale romantismului se găsesc în tradiția protestantă poate să pară un lucru extrem de îndrăzneț, mai ales dacă avem în vedere convertirea la catolicism a multor romantici germani. Dar adevărata semnificație a acestor convertiri se clarifică dacă ținem seama de faptul că romantismul a reprezentat o reacție la raționalismul secolului al XVIII-lea. Catolicismul romanticilor germani înseamnă iraționalism și nu este mai puțin ambiguu decât admirația lor pentru Calderón. Interpretarea pe care o făceau ei operei dramaturgului spaniol era mai mult o profesiune de credință decât o lectură în sens propriu; August Schlegel vedea în el negarea lui Racine, dar nu-și dădea seama că piesele lui Calderón conțin o ordine rațională la fel de riguroasă cu cea din creația poetului francez, ba chiar mai riguroasă. Tema de bază a operei lui Racine este estetică și psihologică: pasiunile umane; tema teatrului lui Calderón e teologică: păcatul originar și libertatea omului. Interpretarea

romantică a lui Calderón confunda poezia barocă și tradiția neoscolastică a catolicismului cu anticlasicismul și antiraționalismul.

Frontierele literare ale romantismului sunt identice cu granițele religioase ale protestantismului. Acestea erau, în primul rând, lingvistice. Romantismul a apărut și s-a dezvoltat în țări ale căror limbi naționale nu-și aveau originea la Roma. Tradiția latină, centrală în cultura occidentală până atunci, a fost, în cele din urmă, întreruptă. Și au apărut alte tradiții: poezia populară din Germania și Anglia, arta gotică, mitologiile celtice și germanice. Respingerea imaginii Greciei perpetuată de tradiția latină a dus la descoperirea (sau inventarea) unei alte Grecii – cea a lui Herder și Hölderlin, care va fi și a lui Nietzsche și apoi va deveni a noastră, a tuturor. Călăuza lui Dante în Infern e Virgiliu, a lui Faust – Mefistofel. „Clasicii!” scria Blake referindu-se la Homer și Virgiliu, „clasicii, nu barbarii goți sau călugării au fost cei care au pustiit Europa cu războaie.” Și adăuga: „Grecia e Formă Matematică, dar Goticul e o Formă Vie.” Iar în privința Romei: „un stat războinic nu poate crea niciodată Artă.”¹⁵ Odată cu romanticii, lumea occidentală s-a recunoscut pe ea însăși drept o tradiție diferită de aceea a Romei, iar această tradiție nu este unică, ci multiplă.

Influența lingvistică se dezvăluie la niveluri mai profunde. Poezia romantică a însemnat nu doar o schimbare a stilurilor, ci și o schimbare a credințelor, iar acest aspect deosebite radical de celelalte curente din trecut. Nici barocul și nici arta neoclasică nu respingeau sistemul credințelor occidentale. Pentru a putea găsi o paralelă la revoluția romantică trebuie să ne întoarcem în timp, mai întâi până în Renaștere, iar apoi până la poezia provensală. Mai cu seamă această ultimă comparație este relevantă, deoarece în poezia provensală, ca și în cea romantică, există o relație indiscutabilă, și totuși neînțeleasă în totalitate, între revoluția metrică, noua sensibilitate și poziția centrală

pe care femeile o ocupă în ambele curente. În romantism, revoluția metrică consta în redescoperirea ritmurilor poetice tradiționale din Germania și Anglia. Există o relație reciprocă între resuscitarea acestor ritmuri și forme și reparația analogiei. Viziunea romantică asupra universului și asupra omului a fost inspirată de analogie. Iar analogia s-a contopit cu prozodia: era o viziune mai degrabă simțită decât gândită, și mai curând auzită decât simțită. Analogia concepe lumea ca ritm: totul corespunde fiindcă totul se potrivește și rimează. Nu este doar o sintaxă cosmică, ci e, de asemenea, prozodie. Dacă universul este o scriitură, un text sau o rețea de semne, rotația acestor semne e guvernată de ritm. Corespondența și analogia sunt doar nume ale ritmului universal.

Deși viziunea analogică îl inspiră pe Dante ca și pe neoplatonicienii Renașterii, reparația ei în epoca romantică coincide cu respingerea arhetipurilor neoclasice și cu descoperirea tradițiilor poetice naționale. Dezvăluindu-și ritmurile poetice tradiționale, romanticii englezi și germani au readus în actualitate viziunea analogică a lumii și a omului. Este imposibil de demonstrat o relație de tip cauză-efect între versificația accentuată și viziunea analogică, dar este la fel de imposibil să nu observi că există o relație istorică între ele. Apariția celei dintâi în epoca romantică este inseparabilă de cea de-a doua. Viziunea analogică fusese păstrată ca *idee* de sectele ocultiste, hermetice și libertine din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea; atunci când poeții germani și englezi au transpus această idee a „lumii ca ritm”, ei au „tradus-o” literal, au transformat-o în ritm verbal, în poeme. Filosofii au gândit o lume ca ritm; poeții au auzit ritmul. Nu era muzica sferelor, cu toate că ei așa credeau, ci vorbirea oamenilor.

Evoluția formelor lirice în limbile romanice este încă o dovadă indirectă a corespondenței între versificația tonică și viziunea analogică. Relația dintre sistemele de versificație din limbile romanice și germanice este una de simetrie

inversă. În primele, căderea accentelor e subordonată metrului silabic, în vreme ce în cazul ultimelor, numărătoarea silabelor e secundară distribuției ritmice a accentelor. Versificația accentuată este mai asemănătoare cântecului decât vorbirii; primejdia ivită în fața poeziei germane și engleze constă nu în ariditatea lor intelectuală, ci în confuzia lirică. Trăsătura distinctivă a prozodiei romanice e tocmai contrariul. Tendința spre regularitate, dominantă din Renaștere și confirmată de influența neoclasicismului francez, a fost o caracteristică a sistemelor de versificație până la perioada romantică. Versificația silabică se transformă cu ușurință în măsură abstractă și, așa cum demonstrează exemplul poeziei franceze din secolul al XVIII-lea, în discurs ori filosofare în versuri. Proza consumă și umbrește poezia – nu proza vie, colocvială, care reprezintă una dintre sursele poeziei, ci proza oratoriei și a discursului intelectual. Elocință, mai degrabă decât cântec. Pe la începutul secolului al XIX-lea, limbile de origine latină își pierduseră puterea de fascinație și nu mai puteau fi vehicule intelectuale la fel de antidiscursive și esențial ritmice precum analogia.

Dacă resurecția analogiei a coincis, în Germania și în Anglia, cu întoarcerea la formele poetice tradiționale, în țările latine ea s-a suprapus cu revolta împotriva versificației silabice regulate. În cultura franceză, această revoltă a fost mai violentă și mai completă decât în cele italiană sau spaniolă, deoarece versificația silabică a dominat mai mult poezia franceză decât pe cea din alte limbi romanice. Semnificativ e că cei doi mari precursori ai mișcării romantice în Franța au fost prozatori, Rousseau și Chateaubriand; viziunea analogică se dezvoltă mai rapid în proza franceză decât în metrii abstracte ai poeziei. Nu e mai puțin important că între operele centrale ale adevăratului romantism francez găsim *Aurélia*, textul lui Nerval, precum și câteva narațiuni ale lui Charles Nodier. În fine, printre marile creații ale poeziei franceze din ultimul secol, avem poemul în proză, o formă

literară care îndeplinește dorința romantică de a combina proza cu poezia. O asemenea formă se putea dezvolta doar într-o limbă în care absența accentelor tonice limitează resursele ritmice ale versului liber.

În privința versului, Hugo a desfăcut și a refăcut alexandrinul; Baudelaire a introdus reflecția, îndoiala, ironia – cezura mentală care, înainte de a distruge metrul regulat, tinde să aducă iregularitatea psihică, excepția; Rimbaud a trecut prin experiența poeziei populare, a cântecului, a versului liber. Înnoirea prozodică a sfârșit în două extreme contradictorii: ritmurile vii și sincopate ale lui Laforgue sau Corbière și constelația muzicală din *Un coup de dés*. Laforgue și Corbière au exercitat o influență profundă asupra poezilor din amândouă Americile: Lugones, Pound, Eliot și López Velarde. Odată cu Mallarmé a luat ființă o formă poetică ce nu aparține nici veacului al XIX-lea și nici primei jumătăți a celui de-al XX-lea, ci prezentului. Această enumerare aleatorie are un singur scop: să arate că evoluția generală a poeziei franceze de-a lungul ultimului veac poate fi privită ca o revoltă împotriva tradiționalei versificații silabice. Revolta a coincis cu căutarea principiului ordonator al universului și al poemului: analogia.

M-am referit deja la „adevăratul romantism francez”. De fapt, sunt două: primul este romantismul oficial al manualelor și istoriilor literare – plin de elocință, sentimental și discursiv – reprezentat de Musset și Lamartine; celălalt, care pentru mine e cel adevărat, se compune dintr-un număr foarte redus de opere și autori: Nerval, Nodier, Hugo în ultima perioadă de creație și așa-numiții „romantici minori”. În realitate, adevărații urmași ai romantismului german și englez sunt poeții care au venit după romanticii oficiali, de la Gautier și Baudelaire la simbolisti. Acești poeți ne oferă o versiune diferită a romantismului. Diferită și totuși aceeași, deoarece istoria poeziei moderne este o confirmare

surprinzătoare a principiului analogiei: fiecare operă reprezintă negarea, învierea și transfigurarea celorlalte. În felul acesta, poezia franceză din a doua jumătate a secolului XX (a o numi simbolistă ar însemna s-o mutilăm) este inseparabilă de romantismul englez și german: reprezintă prelungirea, dar, în egală măsură, și metafora lui. E o translație prin intermediul căreia romantismul se întoarce asupra lui însuși, se contemplă și se înlătură singur, se pune sub semnul întrebării și se autodepășește. Acesta este *celălalt* romantism european.

În cazul fiecăruia dintre marii poeți francezi ai acestei perioade, evantaiul corespondențelor analogice se deschide și se închide; în mod asemănător, istoria poeziei franceze, de la *Les Chimères* (*Himerele*) la *Un coup de dés* (*O aruncare de zaruri*), poate fi privită ca o vastă analogie. Fiecare poet este o strofă în poemul poemelor reprezentat de lirica franceză, și fiecare poem este o versiune, o metaforă a acestui text plural. Dacă poemul e un sistem de echivalențe, după cum a spus Roman Jakobson – rime și aliterații care sunt ecouri, ritmuri care se joacă cu reflecțiile, identitate a metaforelor și comparațiilor – atunci poezia franceză în ansamblu devine un sistem al sistemelor de echivalențe, o analogie a analogiilor. La rândul său, acest sistem analogic reprezintă o analogie a romantismului original al germanilor și britanicilor. Pentru a înțelege unitatea poeziei europene fără a-i afecta pluralismul, trebuie să o privim ca pe un sistem analogic. Fiecare operă este o realitate unică și, în același timp, o transformare a celorlalte – propria sa metaforă.

Influența ocultismului, a gnosticilor, a cabaliștilor, a alchimiștilor sau a altor figuri marginale a fost, de asemenea, resimțită în mod profund de către poeții francezi. Uneori au sorbit din același izvor cu romanticii germani (de exemplu, Jakob Böhme a fost cunoscut în Franța prin intermediul lui Louis Claude de Saint-Martin). Tradiția ocultismului, pe de altă parte, fusese asociată cu diferite

direcții ale gândirii libertine și revoluționare. Trecerea de la misticismul erotic al unui Restif de La Bretonne la concepția unei societăți conduse de astrul atracției pasionale a fost făcută de un singur om: Charles Fourier. Figura lui Fourier este la fel de importantă în istoria poeziei franceze ca în istoria mișcării revoluționare. Nu e mai puțin actual decât Marx – și am impresia că va deveni tot mai important. Asemenea lui Marx, Fourier credea că societatea este guvernată prin forță, constrângere și minciună; spre deosebire de Marx, considera că ceea ce-i unește pe oameni este atracția pasională: dorința. A schimba societatea înseamnă a o elibera de acele piedici care stau în calea legilor atracției pasionale: „Cea dintâi știință pe care am descoperit-o a fost teoria atracției pasionale... Am înțeles curând că legile acestei atracții se subordonau perfect acelor care guvernează atracția materiei, după cum a fost ea explicată de Newton și Leibniz, și că există *o unitate în sistemul mișcării atât în cazul lumii materiale, cât și al celei spirituale*. Am presupus că această analogie ar putea fi extinsă de la general la particular, că atracțiile și proprietățile animalelor, vegetalelor și mineralelor sunt coordonate în același plan cu cele patru stări: materială, organică, animală și socială... De îndată ce am pus bazele teoriilor atracției și unității acestora patru, am început să citesc și să înțeleg scrisul Naturii.”¹⁶

Critica oficială a ignorat sau a minimalizat influența lui Fourier. Acum, grație mai ales lui André Breton care l-a recunoscut primul pe Fourier drept unul dintre polii de influență ai zilelor noastre, știm că a existat o epocă în care gândirea revoluționară și cea poetică erau convergente: și anume, în ceea ce privește ideea atracției pasionale. Fourier: un autor secret, ca și Sade, deși din motive diferite. Când vorbim despre „vizionarul” Balzac, cel care a scris *Louis Lambert, Séraphita, La peau de chagrin (Pielea de șagrin), Melmoth réconcilié (Melmoth împăcat)*, ne gândim în primul

rând la influența lui Swedenborg, uitându-l de tot pe Fourier. Chiar și Flora Tristán, o precursoră de seamă a socialismului și a mișcărilor de promovare a libertății femeilor, a comis aceeași greșeală: „Fourier a fost un continuator al lui Swedenborg; făcând publică doctrina corespondențelor, misticul suedez a proclamat universalismul științei și i-a inspirat lui Fourier interesantul său sistem de analogii. Swedenborg concepea infernul și paradisul ca sisteme guvernate de atracție și respingere; Fourier și-a dorit să împlinească pe pământ visul ceresc al lui Swedenborg și a transformat creaturile angelice în falanstere.” Stendhal scria: „poate că în următorii douăzeci de ani geniul lui Fourier va fi recunoscut.” Luna aprilie a anului 1973 a marcat împlinirea bicentenarului nașterii sale, și încă tot nu-i cunoaștem cu adevărat opera. Cu ceva timp înainte, Simone Debout a publicat un manuscris care fusese ascuns de discipolii pudibonzi, *Le nouveau monde amoureux* (*Noua lume amoroasă*). În acest text, Fourier pare un militant anti-Sade și anti-Freud, deși cunoașterea pe care o demonstrează el cu privire la pasiunile umane nu era deloc mai puțin profundă ca a lor. Împotriva orientării vremii sale și a vremii noastre, împotriva unei tradiții vechi de două mii de ani, Fourier susține că dorința nu este în mod necesar aducătoare de moarte, așa cum afirmase Sade; și că societatea nu e represivă prin natura ei, după cum credea Freud. Este scandalos să susții, în Occident, că plăcerea e benefică, iar Fourier este cu adevărat un autor scandalos, în vreme ce Sade și Freud confirmă într-un anume fel – negativ – viziunea pesimistă a creștinismului.

Baudelaire a făcut din analogie centrul poeziei sale. Un centru în continuă mișcare, zguduit de ironie, de conștiința morții, de ideea păcatului – pe scurt, de creștinism. Probabil că această ambivalență (poate și scepticismul său politic) l-a determinat să-l atace dur pe Fourier. Dar această vehemență e plină de pasiune, este cealaltă față a admirației: „Într-o bună

zi, Fourier a venit să ne explice, poate cu puțin prea multă solemnitate, misterul analogiei. Nu neg valoarea unora dintre minusculele sale descoperiri, deși cred că mintea îi era prea preocupată pentru a fi capabil să ajungă la o asemenea exactitate a detaliului care să-i permită să înțeleagă cu adevărat și în ansamblu sistemul pe care l-a schițat... Mai mult decât atât, ar fi putut să ne dăruiască o revelație la fel de prețioasă dacă, în loc să contemple Natura, ne-ar fi oferit lecturi din mulți poeți mari." În mod fundamental, Baudelaire îi reproșează lui Fourier că nu a elaborat o poetică bine structurată, adică de a nu fi fost Baudelaire, de a nu fi extras din analogie o poetică. Pentru Fourier, sistemul universului (analogia) este cheia sistemului social; pentru Baudelaire, sistemul universului este modelul creației poetice. Menționarea lui Swedenborg era inevitabilă: „Swedenborg, care a avut un suflet mare, ne-a arătat că cerul este o gigantică ființă umană și că totul – formă, culoare, mișcare, număr, parfum – în domeniul spiritual, ca și în cel material, e plin de înțelesuri, funcționează prin reciprocitate și pe baza corespondențelor." Acest pasaj admirabil demonstrează natura creatoare a adevăratei critici: începe cu o invectivă și sfârșește cu o viziune a analogiei universale. În orice caz, trebuie să ne amintim că Novalis spusese înainte: „Acela care atinge trupul unei femei atinge cerul”, dar și că Fourier scrisese că „pasiunile umane sunt o matematică însuflețită.”

Două idei apar în concepția lui Baudelaire. Cu toate că prima este foarte veche, pentru el reprezintă o obsesie. Ea constă în înțelegerea universului ca limbaj specific, ca scriere. Dar un limbaj aflat în schimbare și mișcare neconținută: fiecare frază dă naștere alteia, fiecare spune ceva care e mereu diferit și, totuși, înseamnă același lucru. Într-un eseu despre Wagner, Baudelaire revine la această idee: „Nu e surprinzător faptul că adevărata muzică sugerează idei asemănătoare în diferite minți; ar fi ciudat dacă sunetele nu ar sugera culori, dacă culorile n-ar reuși să

trezească ideea unei melodii, și dacă sunetele și culorile n-ar putea traduce idei. Lucrurile s-au prezentat întotdeauna ca analogii reciproce, din ziua în care Dumnezeu a întemeiat lumea prin rostire ca o totalitate indivizibilă și complexă.”¹⁷ (Baudelaire nu spune că „Dumnezeu a creat lumea”, ci că a „rostit-o”, a *spus-o*). Lumea nu este un ansamblu de lucruri, ci de semne; sau, mai degrabă, ceea ce noi numim lucruri sunt de fapt cuvinte. Muntele e un cuvânt, râul e altul, un peisaj este o frază. Și toate aceste propoziții și fraze sunt în continuă schimbare: corespondența universală înseamnă metamorfoză perpetuă. Textul care e lumea nu este unul singur, ci mai multe: fiecare pagină reprezintă traducerea și transformarea altei pagini, care se află în aceeași relație cu alta, și așa mai departe, până la infinit. Lumea este metafora unei metafore. Ea își pierde realitatea și devine o figură de stil. În inima analogiei se află vidul: multitudinea textelor înseamnă că nu există vreun text original. În acest gol, realitatea lumii și sensul limbii se contopesc și dispar. Dar e Mallarmé, și nu Baudelaire, cel care va îndrăzni să scruteze acest vid și să transforme această contemplație în substanță a poeziei.

Nici cealaltă idee care îl obseda pe Baudelaire nu-i mai puțin amețitoare: dacă universul este un semn, o limbă codificată, „ce e poetul, în cel mai larg sens al cuvântului, dacă nu un traducător, un decodificator?” Fiecare poem e o lectură a realității; această lectură este o traducere, iar traducerea, o scriere, un nou cod pentru realitatea care e descifrată. Poemul devine dublul universului: o scriere secretă, un spațiu umplut cu hieroglife. A scrie un poem înseamnă a descifra universul, doar pentru a crea un nou semn. Jocul analogiei e infinit. Cititorul repetă actul poetului; a citi poemul înseamnă a-l traduce și, în mod inevitabil, a-l converti într-un alt poem. Poetica analogiei constă în cele din urmă în conceperea creației literare ca pe o traducere; aceasta e multiplă și ne pune în fața unui

paradox: pluralitatea autorilor. Adevăratul autor al unui poem nu este nici poetul, nici cititorul, ci limbajul. Nu vreau să spun că limbajul exclude realitatea poetului și a cititorului, ci că el îi include și îi încorporează pe aceștia. Poetul și cititorul sunt două momente existențiale, dacă ne putem exprima astfel, ale limbii. Dacă este adevărat că ei se folosesc de limbaj pentru a comunica, este la fel de adevărat că limbajul vorbește prin intermediul lor. Ideea unei lumi văzute ca un text în mișcare sfârșește, așa cum spuneam mai înainte, în pluralitatea textelor; ideea poetului ca traducător sau decodificator conduce la dispariția autorului. Dar poezii secolului XX, și nu Baudelaire, au fost cei care și-au întemeiat metoda poetică pe baza acestui paradox.

Analogia este știința corespondențelor. Este, în orice caz, o știință care există doar datorită diferențelor. Exact deoarece acesta *nu este* acela, e posibil să construim o punte între acesta și acela. Puntea e reprezentată de cuvântul *ca* (*asemenea*), sau de cuvântul *este*: „acesta este ca acela”, „acesta este acela”. Puntea, însă, nu anulează distanța: ea este un intermediar; nici nu elimină diferențele: stabilește o relație între termeni diferiți. Analogia este metafora în care alteritatea se visează unitate, iar diferența se proiectează iluzoriu ca identitate. Prin intermediul analogiei, peisajul confuz al pluralității devine organizat și inteligibil. Analogia e operațiunea prin care, grație jocului similitudinilor, acceptăm diferențele. Analogia nu elimină diferențele: le dă o nouă viață, le face acceptabilă existența. Fiecare poet și fiecare cititor este o conștiință solitară: analogia e oglinda în care ei se reflectă. Și astfel, analogia nu implică unitatea lumii, ci pluralitatea ei, faptul că niciun om nu este identic cu sine însuși, ci în permanentă sfâșiere de sine. Analogia ne spune că orice lucru e metafora altuia, însă în sfera identității nu există metafore. Cuvântul „ca” se estompează: ființa e identică cu sine. Poetica analogiei putea să apară

doar într-o societate bazată pe critică și devorată de aceasta. Lumii moderne a timpului rectiliniu și a infinitelor diviziuni, a timpului schimbării și istoriei, analogia îi opune nu o unitate imposibilă, ci medierea unei metafore. Analogia reprezintă modul poeziei de a se confrunța cu alteritatea.

Cele două extreme care sfâșie conștiința poetului modern apar la Baudelaire cu aceeași luciditate – cu aceeași fervoare. Poezia modernă, ne spune el iar și iar, este frumusețe bizară: unică, singulară, neregulată, nouă. Nu e regularitate clasică, ci originalitate romantică: este irepetabilă, nu eternă – este muritoare. Aparține timpului rectiliniu: e noutatea de fiecare zi. Celălalt nume al ei e nefericire, conștiință sau finitudine. Grotescul, straniul, bizarul, originalul, singularul, unicul – toate aceste denumiri luate din estetica romantică sau simbolistă sunt doar diferite modalități de a rosti același cuvânt: moarte. Într-o lume în care identitatea – eternitatea creștină – a dispărut, moartea devine marea excepție care le absoarbe pe toate celelalte, cea care elimină regulile și legile. Leacul excepției este dublu: ironia, estetica grotescului, bizarul și unicul; analogia, estetica corespondențelor. Ironia și analogia sunt ireconciliabile. Cea dintâi este continuatoarea timpului linear, secvențial și irepetabil; a doua e manifestarea timpului ciclic: viitorul se află în trecut, și ambele în prezent. Analogia transformă ironia într-o altă variantă a evantaiului similitudinilor, însă ironia îl rupe în două. Ironia e rana prin care analogia sângerează de moarte; este excepția, accidentul fatal (în dublul înțeles al termenului: necesar și mortal). Ironia arată că, dacă universul este o scriere, fiecare traducere a acesteia e diferită, și că întregul concert al corespondențelor e o hărmălaie demnă de Babel. Cuvântul poetic sfârșește în urlat sau în tăcere: ironia nu este cuvânt sau vorbire, ci revers al cuvântului, incomunicare. Universul, afirmă ironia, nu este o scriere; dacă ar fi, semnele ar fi de neînțeles pentru om, deoarece în el cuvântul moarte nu apare, iar omul e muritor.

Într-un sonet adesea citat, *Correspondances* (*Corespunderi*), Baudelaire scrie:

„Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc
Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață;
Prin codri de simboluri petrece omu-n viață
Și toate-l cercetează cu-n ochi prietenesc.”
(Traducere: Al. Philippide)¹⁸

Cuvintele pe care le rostesc „stâlpii” arborilor sunt *tulburi*: omul trece prin aceste păduri verbale și semantice fără a înțelege în totalitate limbajul lucrurilor. Am pierdut secretul limbii cosmice care era cheia analogiei. Fourier afirma cu inocență că citește „cartea vrăjită” a Naturii, însă Baudelaire mărturisește că el înțelege scrierea acestei cărți doar în mod *tulbure*. Metafora care constă în capacitatea de a vedea universul ca pe o carte e foarte veche și apare și în ultimul cânt din *Paradisul* lui Dante. Poetul contemplă misterul Treimii, altfel spus paradoxul alterității, care e unitate, dar rămâne, totuși, alteritate:

„În sânul lor văzut-am cum s-așterne,
de dragoste cuprins ca-n cingătoare,
tot ce răzleț prin univers se cerne,

și ce-i substanță-n el ori întâmplare,
și legătura lor, unite-astfel,
că tot ce spun e palidă lucoare.”
(Traducere: Eta Boeriu)¹⁹

Pluralitatea lumii – cad frunze ici și colo – găsește pacea în cartea sfântă; substanță și accident sunt, în cele din urmă, unificate. Totul reprezintă o reflectare a acestei unități, fără a se exclude de aici cuvintele poetului care o cântă. În următoarea terțină, unirea substanței cu accidentul apare ca

o *legătură*, iar aceasta este forma universală ce cuprinde toate formele. Legătura e hieroglifa iubirii divine. Fourier ar spune că aceasta nu este altceva decât atracția pasională. Dar Fourier, ca noi toți, nu știe *ce* înseamnă acest centru, și nici din ce este făcut. Analogia lui, ca și a lui Baudelaire sau a modernilor, este o operațiune de „ars combinatoria”; analogia lui Dante se bazează pe ontologie. Centrul analogiei e un spațiu gol pentru noi; pentru Dante, centrul e o legătură, este Treimea care împacă Unul și Multiplul, substanța și accidentul. Așadar, el știe – sau crede că știe – secretul analogiei, că are cheia cu care să poată descifra cartea universului; această cheie este o altă carte: Sfânta Scriptură. Poetul modern știe – sau crede că știe – exact contrariul: cuvântul e ilizibil, nu există nicio carte. Negare, critică, ironie, și acestea înseamnă cunoaștere, deși de un fel diferit față de cea a lui Dante. O cunoaștere care nu este contemplarea alterității din perspectiva avantajoasă a unității, ci viziune a ruperii de unitate. O cunoaștere abisală, o cunoaștere ironică.

Mallarmé încheie epoca urmând această linie și, procedând astfel, o inițiază pe a noastră. El a încheiat-o cu aceeași metaforă a cărții. În tinerețe, în timpul anilor de izolare în provincie, a avut revelația Operei, o operă pe care o compara cu cea a alchimiștilor, cărora le spunea „străbunii noștri”. În 1866, se confesa prietenului său Cazalis: „M-am confruntat cu două abisuri: unul e Nimicul, la care am ajuns fără a cunoaște buddhismul... celălalt e Opera.” Opera: poezia înfruntând nimicul. El adaugă: „probabil că titlul volumului meu de poezie lirică va fi *Gloria minciunii* sau *Minciuna glorioasă*.”²⁰ Titlul e revelator: Mallarmé dorea să soluționeze opoziția dintre analogie și ironie. El accepta realitatea nimicului – lumea alterității și a ironiei e, în cele din urmă, o manifestare a nimicului – dar, în același timp, accepta și realitatea analogiei, realitatea operei poetice. Poezia ca mască a nimicului. Universul își găsește rezolvarea într-o carte: un

poem impersonal care nu e opera poetului Mallarmé, dispărut în criza spirituală din 1866, și nici a altcuiva. Este limita care vorbește prin intermediul poetului, care acum e doar o transparență. Cristalizare a limbajului într-o operă impersonală care nu e doar dublu al universului, după cum doriseră romanticii și simboలిști, ci și abolire a lui. Nimic care e lumea se transformă într-o carte: *Cartea*. Mallarmé a lăsat sute de note ce descriu caracteristicile fizice ale cărții sale cu pagini albe; forma în care paginile îi vor fi distribuite și combinate la fiecare lectură, astfel încât fiecare combinație să producă o variantă diferită a aceluiași text; ritualul fiecărei lecturi, cu numărul de participanți și prețul de intrare; editarea și vânzarea cărții (calculare ciudate care ni-l amintesc pe Balzac și speculațiile sale financiare); au rămas de la el reflecții, mărturisiri, îndoieli, fragmente, tot felul de lucruri – însă cartea nu există; nu a fost scrisă niciodată. Analogia sfârșește în tăcere.

5. Traducere și metaforă

În Franța exista o literatură romantică (un stil, o ideologie, o serie de atitudini), însă despre un adevărat spirit romantic nu se poate vorbi până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, iar această mișcare a reprezentat o rebeliune îndreptată împotriva tradiției poetice franceze de la Renaștere încoace, împotriva esteticii acesteia, cât și împotriva prozodiei sale; în vreme ce romantismul englez și german a însemnat o redescoperire (sau o inventare) a respectivelor tradiții poetice naționale. Dar ce se întâmplă în Spania și în fostele ei colonii? Romantismul spaniol a fost superficial și declamativ, patriotic și sentimental, o imitație a modelelor franceze, ele însele bombastice și importate din Anglia și Germania. Nu ideile, doar temele; nu stilul, doar maniera; nici viziunea corespondenței între macro și microcosmos, nici conștiința faptului că eul e o greșeală, o eroare în sistemul universului. Nu ironia, ci doar subiectivitatea sentimentală. Existau atitudini romantice și poeți deloc lipsiți de talent și pasiune, care au adoptat gesturile lui Byron (nu și economia limbajului impusă de acesta) sau grandilocvența lui Hugo (nu, însă, și geniul lui vizionar). Nici unul dintre numele de pe lista oficială a romantismului spaniol nu e de prim rang, cu excepția posibilă a lui Mariano José de Larra. Dar acel Larra care ne înflăcărează imaginația este un critic al timpurilor sale și al lui însuși, un moralist mai apropiat de veacul al XVIII-lea decât de romantism și un autor de epigrame: „Aici zace jumătate din Spania; a murit din cauza celeilalte jumătăți.” Argentinianul Domingo Faustino Sarmiento, după ce a

vizitat Spania în 1846, le-a spus spaniolilor: „Astăzi nu aveți autori, nici scriitori, nici altceva de valoare... voi aici, și noi acolo doar traducem.” În Spania erau imitați francezii, iar în America Latină, spaniolii.

José María Blanco White este singurul scriitor spaniol din această perioadă care merită să fie numit romantic. Familia lui era de origine irlandeză, iar unul din strămoșii săi și-a hispanizat numele de familie, traducându-l pur și simplu: Blanco înseamnă White (Alb). Nu știu dacă se poate spune că Blanco White aparține literaturii spaniole, câtă vreme cea mai mare parte a operei sale a fost scrisă în engleză. A fost un poet minor și ocupă, în consecință, un loc modest în unele antologii de poezie romantică engleză. Totuși, a fost un critic remarcabil în domeniul istoriei, moralei, politicii și literaturii. Reflecțiile sale asupra Spaniei și Americii Latine sunt încă valabile. Blanco White reprezintă un moment cheie în istoria intelectuală și politică a națiunilor hispanice. A avut de suferit în egală măsură de pe urma urii conservatorilor și a naționaliștilor, ca și de pe cea a indiferenței noastre: mare parte din opera sa nici măcar nu a fost tradusă în spaniolă. Aflat în strânsă legătură cu spiritualitatea britanică, el a fost singurul critic spaniol care a privit tradiția noastră poetică din perspectiva romantismului: „De când Boscán și Garcilaso au introdus formele italiene de vers, la mijlocul secolului al XVI-lea, cei mai buni poeți ai noștri au fost imitatori umili ai lui Petrarca și ai scriitorilor din școala respectivă... Rima, metrica italiană și o anume idee falsă despre limba poetică ce ne-a permis să vorbim doar despre ceea ce au mai vorbit și alți poeți, le-a răpit libertatea de gândire și de expresie.” Nu am găsit nicio descriere mai bună sau mai concisă a legăturii între estetica renașcentistă și versificația silabică regulată. Blanco White nu se limitează doar să critice modelele poetice ale secolului al XVIII-lea (clasicismul francez), ci indică și originea lor: introducerea versificației silabice

regulate în secolul al XVI-lea și, odată cu ea, impunerea unei concepții a frumosului bazată mai degrabă pe simetrie, nu pe o viziune personală. Remediul propus de el e același cu al lui Wordsworth: renunțarea la „limba poetică” și folosirea celei de fiecare zi: „să gândim pentru noi înșine în propria noastră limbă.” Din aceleași motive, el deplânge perpetuarea influenței franceze: „E un mare ghinion că spaniolii, din cauza dificultății de a învăța limba engleză, se îndreaptă exclusiv către autorii francezi.”²¹

Două nume, însă, par să nege tot ceea ce am spus: Gustavo Adolfo Bécquer și Rosalía Castro. Primul este un poet unanim admirat; cealaltă e o scriitoare nu mai puțin profundă ca Bécquer și poate chiar mai cuprinzătoare ca amplitudine și mai energică. (Ezit să spun mai „virilă”; energia este și feminină.) Amândoi sunt incluși între ultimii romantici, târzii chiar și pentru întârziatul romantism spaniol. Deși contemporani cu Mallarmé, Verlaine, Rimbaud sau Whitman, opera lor pare neafectată de toate mișcările care zguduiau și transformau epoca. Totuși, cei doi sunt poeți adevărați și reprezintă o demnă încheiere pentru perioada inițială a romantismului spaniol, făcându-ne să tânjim după un romantism pe care nu l-am avut niciodată. Juan Ramón Jiménez spunea că în limba noastră poezia modernă începe odată cu Bécquer. Dacă este așa, a fost un început prea timid: poetul andaluz amintește prea mult de Hoffmann și, implicit, de Heine. Nici Bécquer și nici Rosalía Castro nu marchează sfârșitul vreunei perioade sau zorii alteia; ei trăiesc într-o zonă crepusculară și nu fac nimic pe cont propriu pentru a întemeia o epocă.

Cu toate că romantismul s-a manifestat tardiv în Spania și în America Hispanică, problema nu este doar una cronologică. Nu avem de-a face cu un nou exemplu al „înapoierii istorice a Spaniei”, expresia folosită pentru a exprima ciudățeniile națiunilor noastre sau propria-ne excentricitate. Să fie oare sărăcia romantismului nostru încă

un capitol al acelei teme atât de folosite în diferite disertații sau elegii și care se numește „decadența spaniolă”? Depinde de ideea pe care o avem cu privire la relația între artă și istorie. Cine ar putea nega faptul că poezia este un produs al istoriei? Însă ar fi o simplificare exagerată să o considerăm o simplă reflectare a istoriei. Relația lor e mult mai subtilă și mai complexă. Blake spunea că „Epocile sunt toate Egale, însă Geniul se situează întotdeauna mai presus de Epocă.” Nu e nevoie de un punct de vedere atât de extrem; este suficient să ne amintim că perioadele pe care le numim decadente sunt adesea pline de mari poeți: Góngora și Quevedo sunt contemporani cu Filip al III-lea și cu Filip al IV-lea, Mallarmé a trăit în vremea celui de-al Doilea Imperiu, Li Tai-pe și Du Fu au fost martorii sfârșitului dinastiei Tang. Așa încât voi încerca să formulez o ipoteză care are în vedere atât realitatea istoriei, cât și realitatea poeziei, fiind ea însăși relativ autonomă.

Romantismul a însemnat o reacție îndreptată împotriva Iluminismului și, deci, a fost determinat de acesta; a reprezentat unul dintre efectele lui contradictorii. Încercare a imaginației poetice de a reînvia sufletele devastate de rațiunea critică, căutare a unui principiu diferit de cel al religiei, dar și negare a timpului secvențial al revoluțiilor, romantismul este cealaltă față a modernității: regretul, delirul și nostalgia sa pentru un cuvânt întrupat. Ambiguitatea romantică: ea glorifică puterea și abilitățile copilului, ale nebunului, ale femeii, ale *celuilalt* non-rațional, dar face asta din punctul de vedere al epocii moderne. Primitivul nu s-ar recunoaște ca atare, și nici nu și-ar dori să fie primitiv; Baudelaire cade în extaz în fața „canibalismului” lui Delacroix tocmai în numele „frumosului modern”. În Spania, această reacție împotriva epocii moderne nu putea să apară, deoarece, în fond, Spania nici nu a cunoscut o epocă modernă: nu a avut parte nici de forme ale rațiunii critice, nici de vreo revoluție burgheză, nu i-a avut nici pe Kant ori pe

Robespierre. Acesta este unul dintre paradoxurile istoriei noastre. Descoperirea și cucerirea Americii nu au fost factori mai puțin importanți în constituirea erei moderne decât a fost Reforma: dacă aceasta din urmă a oferit bazele etice și sociale pentru dezvoltarea capitalismului, descoperirea Lumii Noi a deschis porțile expansiunii europene și a făcut posibilă acumularea primitivă de capital într-o măsură neatinsă niciodată până atunci. Dar națiunile care au inaugurat era expansionistă, Spania și Portugalia, au rămas pe marginea dezvoltării capitaliste și nu au cunoscut iluminismul. Cum acest aspect depășește limitele preocupărilor mele prezente, nu-l voi aborda aici; e suficient să ne amintim că, începând cu secolul al XVII-lea, Spania a devenit din ce în ce mai închisă și mai centrată asupra ei înseși, iar această izolare treptată a sfârșit în împietrire. Nici acțiunile unei elite reduse de intelectuali formați sub semnul culturii franceze de secol XVIII, și nici zguduiri revoluționare ale veacului următor n-au reușit s-o schimbe. Dimpotrivă, invazia lui Napoleon a consolidat absolutismul monarhic și catolicismul exacerbat.

Izolarea Spaniei a fost urmată, brusc și imediat, de un declin rapid al poeziei, literaturii și artei. De ce? Spania secolului al XVII-lea a avut mari dramaturgi, romancieri, poeți lirici și teologi. Ar fi absurd să punem decăderea care a urmat pe seama vreunei mutații genetice. Spaniolii nu au devenit deodată proști: fiecare generație are, în principiu, un număr constant de oameni inteligenți; ceea ce se schimbă este relația între aptitudinile unei noi generații și posibilitățile pe care i le oferă condițiile istorice și sociale. De-a lungul întregului secol XVII, spaniolii nu au putut modifica fundamentele intelectuale, morale și artistice pe care se întemeia societatea lor, și nici n-au putut lua parte la mișcarea generală a culturii europene: în ambele situații, primejdia la care se expuneau disidenții era fatală. Așa încât, a doua parte a secolului al XVII-lea a fost o epocă de recombinație a elementelor, formelor și ideilor; o continuă

reîntoarcere în același punct, pentru a spune același lucru. Estetica surprizei sfârșește în ceea ce Calderón numea „retorica tăcerii”. Un vid răsunător. Spaniolii s-au consumat pe ei înșiși. După cum spunea Sor Juana, „Au făcut un monument din propria distrugere.”

Cu resursele epuizate, spaniolii nu puteau alege o altă cale decât cea a imitației. Istoria fiecărei literaturi sau arte, a fiecărei culturi poate fi împărțită în imitații fericite și nefericite. Primele sunt productive: transformă persoana care imită și, de asemenea, ceea ce e imitat; celelalte sunt sterile. Imitația spaniolă aparține celei de-a doua categorii. Al optsprezecelea veac a fost unul critic, însă în Spania critica era interzisă. Adoptarea neoclasicismului estetic francez a însemnat un act de imitare externă care nu a modificat realitatea profundă a Spaniei sau, mai degrabă, a lăsat neatinsă atât structurile psihice, cât și pe cele sociale. Romanticismul a însemnat reacția conștiinței burgheze acționând în favoarea și împotriva ei înseși – împotriva propriei sale creații critice: iluminismul. În Spania, clasa mijlocie și intelectualii nu au exprimat nicio opinie critică referitoare la instituțiile tradiționale sau, dacă au făcut-o, nu a fost suficient. Cum puteau ei să critice epoca modernă pe care nu o cunoscuseră? Paradisul, așa cum îl înțelegeau spaniolii, nu era pustiul care îi înspăimânta pe Jean Paul și pe Nerval, ci un loc plin de dulci fecioare, de îngeri bucălați, de apostoli încruntați și arhangheli răzbunători – un tărâm de vis și un tribunal necruțător. Da, într-adevăr, romanticii spanioli s-au ridicat împotriva acestui paradis; însă revolta lor, justificabilă din punct de vedere istoric, era romantică doar în aparență. Romanticismului spaniol, într-un mod mai clar decât în cazul celui francez, îi lipsește acest element de originalitate, cu desăvârșire nou în istoria sensibilității occidentale – acest element dual pe care nu putem evita să-l numim demonic: viziunea analogiei universale și viziunea

ironică asupra omului. Corespondență a tuturor lumilor, iar în centru, soarele stins al morții.

Romantismul latino-american a fost chiar și mai sărac decât cel spaniol: reflectare a unei reflectări. Totuși, un fapt istoric ne-a influențat profund poezia, deși nu imediat, și a făcut-o să-și schimbe direcția. Mă refer la Revoluția de Independență. (Ar trebui, mai bine, să folosesc pluralul, fiindcă au avut loc mai multe revoluții, nu toate cu aceeași finalitate, însă, pentru a evita complicațiile inutile, le voi trata ca și cum ar reprezenta o mișcare unică.) Revoluția de Independență din America Latină a fost revoluția pe care Spania n-a avut-o niciodată, o revoluție care a eșuat iar și iarăși în decursul secolelor XIX și XX. A noastră a fost o mișcare inspirată din cele două mari arhetipuri politice ale erei moderne: Revoluția Franceză și Revoluția Americană. S-ar putea spune chiar că în această epocă au existat trei revoluții importante, cu ideologii asemănătoare: cea franceză, cea nord-americană și cea hispano-americană. Deși toate trei au învins, rezultatele au fost foarte diferite: primele două au pus bazele unor societăți noi, în vreme ce a noastră a inițiat paragina și sărăcia care ne-a marcat istoria din secolul al XIX-lea și până astăzi. Principiile au fost cele ale americanilor și francezilor, armatele noastre i-au învins pe absolutiștii spanioli, și îndată ce Independența a fost cucerită, pe teritoriile noastre s-au instaurat guverne republicane. Cu toate acestea, mișcarea a eșuat: nu a reușit să schimbe societatea, iar eliberatorii noștri ne-au târât în robie.²²

Spre deosebire de Revoluția Americană, a noastră a coincis cu o stare de decădere extremă a Imperiului. Se înregistrează două fenomene colaterale, dar nu identice: tendința Imperiului Spaniol de a se fărâmița singur – consecință atât a decadenței hispane, cât și a invaziei napoleoniene – și, pe de altă parte, mișcările vizând autonomia conduse de unii revoluționari latino-americani.

Independența a accelerat dezmembrarea Imperiului. Cei aflați în fruntea acțiunilor de eliberare, cu câteva excepții, n-au pierdut prea mult timp cu împărțirea națiunilor, făcând astfel încât acestea să corespundă intereselor lor: granițele fiecărei țări se întindeau până acolo unde ajungea armata liderului local. Ulterior, oligarhia și militarismul susținute de puterile străine și mai cu seamă imperialismul nord-american vor completa fărâmițarea Americii Hispane. Noile țări au continuat să fie vechile colonii; situația socială a rămas neschimbată, însă noua realitate era ascunsă sub straturile suprapuse ale retoricii liberale și democratice. Asemenea fronturilor false, instituțiile republicane au ocultat ororile trecutului și sărăcia.

Grupările care au aruncat mânușa puterii spaniole vehiculau ideile revoluționare ale vremii, dar nu erau nici capabile, nici doritoare să aducă o schimbare în cadrul societății noastre: America Latină era o Spanie fără de Spania. Cum spunea Sarmiento: guvernanzii Americii Hispanice erau „executorii judecătorești ai testamentului lui Filip al II-lea.” Feudalism sub masca liberalismului burghez, absolutism în absența unui monarh, dar având parte de regi meschini – iată conducătorii. Și așa a luat ființă împărăția măștilor, imperiul minciunii. De atunci înainte, corupția limbii, otrava semantică a devenit o boală endemică; minciuna a devenit constituțională, consubstanțială. De acolo derivă semnificația criticii în țările noastre. Pentru noi, critica filosofică și istorică nu are doar o funcție intelectuală; este asemenea psihanalizei. E teorie și practică. Dacă se poate vorbi despre o urgență majoră în America Hispană, aceea e critica miturilor noastre istorice și politice.

Nu toate urmările Revoluției de Independență au fost negative. Ea ne-a eliberat de Spania; și, chiar dacă nu a reușit să schimbe realitatea socială, ne-a modificat conștiința. A detronat odată pentru totdeauna absolutismul monarhiei și catolicismul extremist. Separarea de Spania a

reprezentat un act de demitificare: am devenit ființe în carne și oase, și nu fantomele care-i țineau treji pe spanioli. Sau era vorba despre aceleași fantome, însă purtând alte nume? În orice caz, numele s-au schimbat și, odată cu ele, și ideologia latino-americanilor. Disensiunile cu tradiția spaniolă s-au acutizat în prima jumătate a secolului al XIX-lea, iar în cea de-a doua s-au transformat într-o ruptură evidentă. Cuțitul care a marcat diferența era pozitivismul. În acești ani, clasele conducătoare și grupările intelectuale au descoperit filosofia pozitivistă și au îmbrățișat-o cu entuziasm. Am schimbat modelele lui Danton și Jefferson cu cele ale lui Auguste Comte și Herbert Spencer. Pe altarele înălțate de liberali întru slava libertății și rațiunii, au fost puse știința și progresul, înconjurat de creaturile lor mitice: calea ferată și telegraful. În acest moment, drumurile Spaniei și Americii Hispane s-au despărțit. Cultul pozitivismului s-a dezvoltat până la punctul de a deveni ideologia oficială, dacă nu cumva și religia, pentru guvernele din Brazilia și Mexic; în Spania, cei mai aprigi disidenți au căutat un răspuns pentru neliniștile lor în doctrina unui obscur gânditor idealist german, Karl Christian Friedrich Krause. Niciun divorț nu putea fi mai radical.

În America Latină, pozitivismul nu a fost ideologia unei burghezii liberale interesate de progresul industrial și social, așa cum s-a întâmplat în Europa, ci a reprezentat oligarhia marilor latifundieri. A fost o mistificare, o înșelăciune, dar și o autoînșelare. În același timp, a însemnat o critică radicală a religiei și a ideologiei tradiționale. Pozitivismul a înlăturat mitologia creștină, ca și filosofia raționalistă. Rezultatul ar putea fi numit o dezmembrare a metafizicii și religiei. Această evoluție a fost similară cu iluminismul secolului al XVIII-lea; clasele intelectuale ale Americii Latine au experimentat o criză asemănătoare, până la un punct, cu cea care i-a marcat pe europeni cu un veac înainte. Încrederea în știință s-a nuanțat prin nostalgia

pentru vechile certitudini religioase, iar credința în progres, cu ameteala în fața perspectivei vidului. Nu a fost o modernitate completă, ci presimțirea gustului ei amar: viziune a unui paradis pustiu, groază în fața contingentului.

În jurul anului 1880, mișcarea literară numită *modernismo* (modernism) a apărut în America Hispanică. Dați-mi voie să-mi clarific terminologia: modernismul latino-american este, până la un punct, echivalentul parnasianismului și simbolismului francez, și nu are nicio legătură cu ceea ce britanicii numesc „modernism”. Modernismul se referă la mișcările literare și artistice care au început în al doilea deceniu al secolului XX; în accepțiunea pe care i-o dau criticii nord-americani și britanici, este ceea ce în Franța și în țările hispane numim *vanguardia*, avangarda. Pentru a evita confuziile, voi folosi termenul de *modernism* ca să vorbesc despre mișcarea hispano-americană; pentru a analiza direcțiile artistice și poetice ale secolului XX voi spune „avangardă”, iar în cazul poeziei anglo-americane, „modernism”.

Modernismul a reprezentat replica dată pozitivismului, o critică a sensibilității – atât a inimii, cât și a energiei vitale – dar și empirismului și scientismului pozitivist. În sensul acesta, rolul său istoric a fost similar cu acela al reacției romantice de la începutul secolului al XIX-lea. *Modernismul* a fost adevăratul nostru romantism și, asemenea simbolismului francez, versiunea proprie lui nu a însemnat o repetiție, ci o metaforă: *celălalt* romantism. Legătura între pozitivism și *modernism* e istorică și psihologică. Riscăm să nu înțelegem adevărata natură a acestei relații dacă uităm faptul că pozitivismul latino-american a fost, mai mult decât metodă științifică, o ideologie și o credință. Influența exercitată de el asupra dezvoltării științei a fost cu mult mai mică decât suveranitatea sa asupra minților și sufletelor celor din cercurile intelectuale. Criticii și istoricii noștri s-au arătat insensibili la dialectica contradictorie ce unește pozitivismul cu *modernismul*. Prin urmare, au insistat în a-l interpreta pe

cel din urmă doar ca pe un curent literar și, mai presus de toate, ca pe un stil cosmopolit și mai degrabă superficial. Nu, *modernismul* a răspuns cu adevărat unor nevoi spirituale. Sau, mai exact, a fost răspunsul dat de imaginație și sensibilitate aridității pozitivistice. Doar pentru că a răspuns necesităților sufletești a putut să devină o mișcare poetică în adevăratul sens al cuvântului – în fond, singura dintre toate cele care ne-au marcat limba și cultura în ultimul secol, demnă de acest nume. Acuzația de superficialitate poate fi îndreptată, mai corect, tocmai împotriva acelor critici incapabili să perceapă în naturalețea spiritului cosmopolit al poezilor moderniști semnele (stigmatetele) exilului interior.

Din același motiv, criticii nu au fost în stare să explice până la capăt de ce această mișcare modernistă, care a început ca o adaptare voluntară a poeziei franceze la necesitățile limbii noastre, a trebuit să se nască în America Hispană și nu în Spania. Desigur, latino-americanii au fost și sunt încă mult mai receptivi la ce se întâmplă în lume decât spaniolii, și mai puțin închiști în tradiție și istorie. Însă această explicație este superficială. O lipsă a informației în ceea ce-i privește pe spanioli? Mai degrabă o lipsă a *nevoii*. Odată cu Independența, și mai ales după adoptarea pozitivismului, convingerile intelectuale ale latino-americanilor au început să se deosebească de cele ale spaniolilor. Tradițiile diferite reclamă replici diferite. Pentru noi, *modernismul* a fost riposta necesară pentru a contracara vidul spiritual creat de critica pozitivistă a religiei și metafizicii; nu era nimic mai normal decât ca poezii hispano-americani să fie atrași de poezia franceză a vremii. În ea au descoperit nu doar prospețimea limbii, ci și o sensibilitate și o estetică impregnate de viziunea analogică a tradiției romantice și oculte. Din contră, în Spania, deismul raționalist al lui Krause nu a fost atât o critică, cât mai degrabă un substitut al religiei – o religie timid filosofică pentru uzul liberalilor disidenți – și astfel *modernismul* a fost lipsit de funcția compensatorie pe care o avea în America Latină. Atunci

când el a ajuns în cele din urmă în Spania, unii l-au confundat cu un simplu produs literar importat din Franța. Din această interpretare eronată, care-i aparține lui Unamuno, s-a născut ideea superficialității poezilor moderniști din America Hispanică; alții, precum Juan Ramón Jiménez și Antonio Machado, l-au transpus în termenii tradiției spirituale în vogă printre grupările intelectuale disidente. În Spania, *modernismul* nu a fost o viziune a lumii, ci un limbaj interiorizat și transplantat aici de doi mari poeți spanioli: Antonio Machado și Juan Ramón Jiménez (Nota 2). Din nou: o traducere și o metaforă.

Între anii 1880 și 1890, aproape fără a avea cunoștință unul de celălalt, risipiți pe tot continentul – la Havana, Ciudad de México, Bogotá, Santiago de Chile, Buenos Aires, New York – o mână de tineri au inițiat schimbarea. Centrul acestei fraternități risipite era Rubén Darío, ofițer de legătură, purtător de cuvânt și animator al mișcării. În 1888, Darío lansează termenul „modernismo” (modernism) pentru a descrie noile tendințe. *Modernism*: mit al lumii moderne, sau mai degrabă, miraj al ei. Ce înseamnă să fii modern? Să-ți părăsești căminul, patria și limba, pentru a căuta ceva nedefinit și intangibil, căci se confundă cu însăși ideea de schimbare. „Aleargă, caută. Ce caută?” se întreba Baudelaire. Și tot el răspunde: „Caută ceea ce am putea numi *modernitate*.” Însă Baudelaire nu definește această modernitate înșelătoare, ci se mulțumește să-i spună „elementul singular din fiecare lucru frumos”.²³ Grație modernității, frumosul nu mai este unul singur, ci are mai multe înfățișări. Modernitatea diferențiază operele de azi de cele de ieri, le face diferite: „frumosul e întotdeauna straniu”. Modernitatea este acel element care, făcându-l unic, dă viață frumosului. Dar acest proces de însuflețire reprezintă condamnarea la pedeapsa capitală: modernitatea e semnul morții. Modernitatea care i-a cucerit pe tinerii poeți de la sfârșitul acestui veac e foarte diferită de cea care îi cucerise

pe părinții lor; nu i se spune progres, iar manifestările sale exterioare nu sunt calea ferată și telegraful; se numește lux, iar semnele sale sunt obiectele inutile și frumoase. Modernitatea lor este o estetică în care disperarea se unește cu narcisismul, iar forma, cu moartea.

Ambivalența romanticilor și simbolisților în fața epocii moderne reappare la moderniștii latino-americani. Dragostea lor pentru lux și obiecte inutile reprezintă o critică a lumii în care soarta le impune să trăiască, însă această critică este și un omagiu. Totuși, există o diferență radicală între europeni și hispano-americani: atunci când Baudelaire acuză progresul ca fiind „o idee grotescă”, sau când Rimbaud denunță industria, propriile lor experiențe privind progresul și industria sunt reale și directe, pe când cele ale latino-americanilor sunt mediate. Singura experiență a epocii moderne pe care un hispano-american o putea avea în acele timpuri era cea a imperialismului. Realitatea națiunilor noastre nu a fost una modernă: nu se poate vorbi de industrie, democrație, burghezie, ci doar de oligarhii feudale și militarism. Moderniștii depindeau exact de acele lucruri pe care le detestau; ei pendulau între revoltă și abjecție. Unii dintre ei, ca Martí, erau incompatibili și au fost sacrificați; alții, asemenea sărmanului Darío, au scris ode și sonete închinare tigrilor și aligatorilor în uniformă. Dar noi, cei care am văzut și auzit mulți poeți de valoare cântând faptele mărețe ale lui Stalin în franceză, germană și spaniolă, putem să-l iertăm pe Darío că a scris câteva strofe în onoarea lui Zelaya și Estrada Cabrera, doi satrapi din America Centrală.

Modernitate antimodernă, revoltă ambiguă, acest modernism a fost o atitudine ce s-a opus tradiției și, în primă fază, a reprezentat negarea unei anumite tradiții spaniole. (Spun o anumită tradiție, deoarece, într-un stadiu ulterior, moderniștii au descoperit cealaltă tradiție spaniolă, cea adevărată.) Pasiunea lor galică era o formă de cosmopolitism;

Parisul era centrul esteticii lor, mai degrabă decât capitala unei țări. Cosmopolitismul lor i-a făcut să descopere alte literaturi și să reevalueze trecutul nostru, pe cel vechi, precolumbian. Preamărirea lumii prehispanice, înțeleasă mai înainte de orice ca estetică, însemna, în același timp, și o critică la adresa epocii moderne, mai cu seamă a progresului nord-american: prințul Netzahualcoyotl înfruntându-l pe Edison. În acest fel, ei îl urmau tot pe Baudelaire, cel care îi descrisese pe susținătorii progresului drept „bieți nenorociți americanizați de filosofii zoocrației industriale”. Recuperarea lumii indiene și, mai târziu, a trecutului spaniol, a contrabalansat admirația, teama și mânia inspirate de Statele Unite, precum și politica lor de dominație în America Latină. Admirația pentru originalitatea și forța culturii nord-americane rivaliza cu teama și revolta în fața intervențiilor repetate ale Statelor Unite ale Americii în viața popoarelor noastre. M-am referit la acest fenomen în altă parte; acum vreau să subliniez că antiimperialismul moderniştilor nu avea doar fundamente politice și economice, ci pornea și de la ideea că America Latină și cea Anglo-Saxonă reprezintă două versiuni diferite și probabil ireconciliabile ale civilizației occidentale. Conflictul nu exista doar între clase și sisteme economice și sociale, ci între două viziuni asupra lumii și omului.²⁴

Romantismul a încercat o reformă timidă a formelor spaniole de vers, dar moderniştii au fost cei care, ducând-o până la ultimele consecințe, au și reușit s-o ducă până la capăt. Revoluția metrică a moderniştilor a fost la fel de radicală și de însemnată ca și cea a lui Garcilaso și a italieniştilor din secolul al XVI-lea, deși a acționat în sens invers. Consecințe contrare și de neprevăzut ale influențelor străine, italiene în veacul al XVI-lea și franceze în al XIX-lea: într-un caz, a triumfat versificația silabică regulată, în timp ce în celălalt, permanenta experimentare a ritmurilor a provocat reapariția metrilor tradiționali și, mai cu seamă, a

adus resurecția versificației tonice. La începutul secolului al XIX-lea, Andrés Bello, împotriva doctrinei dominante în Spania, a arătat că lirica spaniolă nu depinde atât de regularitatea silabică, cât de căderea accentelor tonice. (Aici trebuie să subliniez că Pedro Henríquez Ureña, primul latino-american care a deținut Catedra Charles Eliot Norton, a teoretizat și a sistematizat admirabil această doctrină.²⁵) Cu toate că moderniștii au dedicat și ei lucrări teoretice acestei probleme, mai degrabă practica, nu ideile lor, ne-a transformat versurile. Revoluția modernistă s-a încheiat prin redescoperirea ritmurilor originare în poezia noastră. Cosmopolitismul său a însemnat, în fond, întoarcerea la adevărata tradiție spaniolă, negată sau uitată în Spania.

Am subliniat deja legătura între versificația tonică și viziunea analogică asupra lumii. Noile ritmuri ale moderniștilor au determinat reapariția principiului ritmic original al limbii; această resuscitare metrică a coincis cu apariția unei noi sensibilități, care s-a dovedit deodată a fi o întoarcere la *cealaltă* religie: analogia. Ritmul poetic nu este altceva decât o manifestare a ritmului universal. Analogia e o experiență verbală. Dacă poetul percepe universul ca fiind o limbă, el *rostește* universul, în egală măsură. După cum spunea Baudelaire, Dumnezeu l-a rostit. Întoarcere la timpul ciclic: cuvintele poetului, chiar și atunci când nu neagă creștinismul în mod explicit, îl dizolvă în credințe mai largi și mai vechi. Creștinismul nu e mai mult decât încă una dintre combinațiile ritmului universal. Patimile lui Hristos, așa cum se afirmă fără echivoc într-un poem al lui Darío, nu reprezintă decât o imagine pasageră în rotația epocilor și a mitologiilor. Analogia își găsește pacea în sincretism. Acest accent necreștin era cu desăvârșire nou în contextul poeziei hispane.

Influența tradiției oculte printre moderniștii latino-americani nu a fost mai puțin profundă decât în cazul romanticilor și simbolisților europeni. Criticii noștri, deși conștienți de acest lucru, au părut a încerca să-l evite, ca și

cum ar fi fost ceva rușinos. Oricât de scandalos, e adevărat: de la Blake la Yeats și Pessoa, istoria poeziei moderne occidentale este legată de istoria doctrinelor hermetice și oculte, începând cu Swedenborg și Doamna Blavatsky. Influența lui Abbé Constant, alias Eliphas Levi, a fost hotărâtoare nu doar asupra lui Hugo, ci și a lui Rimbaud. Afinitățile remarcabile între Fourier și Levi, observate de André Breton, se explică deoarece ambii „s-au încadrat într-un vast curent de gândire a cărui origine o găsim în Zohar, și care se răspândește prin școala iluministă a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. E o direcție reflexivă ce există în cadrul sistemelor idealiste, în opera lui Goethe și, în general, în cazul tuturor acelor care refuză să conceapă identitatea matematică drept ideal unificator al lumii.” (*Arcane 17*)²⁶ Știm că moderniștii hispano-americani, Darío, Lugones, Nervo, Tablada, erau interesați de scrierile oculte. Oare de ce critica noastră nu a reliefat niciodată relația între iluminism și viziunea analogică, ca și pe cea între aceasta din urmă și reforma metrică? Scrupule raționaliste, sau creștine? În orice caz, relația este evidentă. Modernismul a început ca o căutare a ritmului verbal și a sfârșit în viziunea universului ca ritm.

Convingerile lui Rubén Darío au pendulat, așa cum se vede dintr-un vers al său citat adesea, „între catedrală și ruinele păgâne”.²⁷ Îndrăznesc să aduc o modificare: între ruinele catedralei și păgânism. Credința lui Darío și a majorității poezilor moderniști reprezintă, mai mult decât o simplă credință, căutarea uneia, iar aceste credințe se dezvoltă într-un peisaj pustiit de rațiunea critică și de pozitivism. În acest context, păgânism înseamnă nu doar Antichitatea greco-romană cu ruinele ei, ci un păgânism viu: pe de o parte trupul, iar pe de alta, Natura. Analogia și trupul sunt cele două extreme ale aceleiași încrederi în Natură. Această afirmație se opune materialismului pozitivist și scientist, dar, în egală măsură, și spiritualității

creștine. Ruinele catedralei: ideea păcatului, conștiința morții, convingerea că omul a căzut și că e alungat în viața aceasta și în cea viitoare, viziunea individului ca ființă întâmplătoare într-o lume a contingentului. Nu un sistem de credințe, ci o sumă de fragmente și de obsesii. Comedia tragică a moderniştilor se compune dintr-un dialog între trup și moarte, între analogie și ironie. Dacă transpunem termenii psihologici și metafizici ai acestei tragi-comedii la nivelul limbajului, vom descoperi nu opoziția între versificația silabică regulată și cea tonică, ci contradicția, mai vizibilă și mai radicală, între vers și proză. Analogia e inițiată mereu prin ironie, iar versul, prin proză. Paradoxul atât de drag lui Baudelaire reapare: în spatele machiajului la modă stă grimasa craniului gol. Arta modernă știe că e muritoare; în aceasta constă modernitatea ei. *Modernismul* devine modern atunci când încetează a se lua în serios, când introduce proza în vers și creează poezie din critica poeziei. Această trăsătură ironică, voit antipoetică și tocmai de aceea cu atât mai poetică, a apărut exact la apogeul modernismului (Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza/ Cântece de viață și speranță*, 1905) și a fost aproape imediat pusă în legătură cu imaginea morții. Însă Leopoldo Lugones, și nu Darío, a fost cel care a inițiat a doua revoluție modernistă. Odată cu Lugones și cu apariția cărții sale *Lunario sentimental (Calendar sentimental*, 1909), Laforgue a pătruns în poezia hispană: simbolismul în înfățișarea sa antisimbolistă.

Critica noastră numește noua tendință *postmodernismo (postmodernism)*. Acest lucru este inexact. Nu postmodernismul a urmat modernismului – acesta a fost succedat de avangardism –, ci el a reprezentat o critică a modernismului inițiată din chiar interiorul mișcării. A fost o reacție individuală din partea unor poeți diferiți. Cu ei nu a început un nou curent, ci *modernismul* s-a încheiat odată cu aceștia. Ei au reprezentat conștiința lui critică, o conștiință a sfârșitului său. Mai mult decât atât, trăsăturile caracteristice

ale acestor poeți (ironia, limbajul colocvial) apăruseră deja la poezii modernişti de marcă. În sfârşit, nu există absolut niciun loc, în sens cronologic, pentru această pseudo-mișcare: dacă modernismul s-a stins pe la 1918, iar avangarda a început tot pe atunci, unde i-am putea plasa pe *postmodernişti*? Şi totuşi, schimbarea a fost demnă de luat în seamă. Nu o modificare de valori, ci una de atitudini. *Modernismul* populase lumea cu tritoni şi sirene; noii poeți călătoreau pe vase comerciale şi debarcau la Liverpool, iar nu la Cytherea; poemele lor nu mai erau cântece închinat vechii sau noii Rome, ci descrieri mai degrabă amare şi reţinute, ale cartierelor populare; natura nu mai era reprezentată de junglă sau deşert, ci asemenea unui sat cu livezile, cu preotul şi cu „nepoata” lui, cu fetele sale „proaspete şi simple, precum umilele verze”. Ironie şi prozaim: cucerirea poeziei vieţii de zi cu zi. Pentru Darío, poezii sunt „turnurile lui Dumnezeu”; López Velarde se vede pe sine mergând pe o alee şi vorbind singur: poetul ca un fel de sublim şi grotesc Charlie Chaplin „avant la lettre”. Estetica minimalului, apropiatului şi familiarului. Marea descoperire: forţa secretă a vorbirii obișnuite. Această admirabilă descoperire a servit ţelului lui Lugones şi López Velarde: să facă din poem o ecuație psihologică, un monolog plin de ocolişuri în care meditația şi lirismul, cântul şi ironia, proza şi versul să se întâlnească şi să se despartă, să privească lung una la cealaltă, apoi să fuzioneze din nou. Cântecele e sfârâmat, poemul devine confesiune întreruptă, melodia e punctată de tăceri şi pauze. López Velarde a sintetizat totul: „Sistemul poetic s-a transformat într-un sistem critic.”

Din motive pe care le-am enumerat anterior, poezii spanioli, cu excepția lui Ramón del Valle Inclán, unic din acest punct de vedere, așa cum e și din prea multe altele, nu s-au putut folosi de ceea ce a însemnat originalitatea adevărată și secretă a modernismului: viziunea analogică moștenită de la romantici și simboलिști. Totuși, ei au adoptat

imediat noul limbaj, noul ritm și noile forme metrice. Unamuno, de exemplu, a închis ochii în fața acestor inovații strălucitoare pe care le considera frivole. A închis ochii, dar a rămas cu urechile ciulite: ritmuri redescoperite de moderniști apar adesea în versurile lui. Reacțiile de respingere ale lui Unamuno reprezintă o parte integrantă a modernismului; nu ceea ce i-a depășit pe Darío sau Lugones, ci ceea ce le-a opus rezistență. Prin această respingere, Unamuno a găsit tonul potrivit vocii sale poetice, iar în această voce Spania și-a descoperit marele poet romantic care îi lipsise în secolul al XIX-lea. Deși ar fi trebuit să fie predecesorul moderniștilor, Unamuno le-a fost contemporanul și opusul complementar. Fără moderniști, Unamuno n-ar fi putut fi poetul pe care îl cunoaștem. Justiție poetică.

Modernismul spaniol – mă gândesc în primul rând la Valle Inclán, Antonio Machado și Juan Ramón Jiménez – a avut mai mult decât un punct de contact cu postmodernismul hispano-american: critica atitudinilor stereotipe și a clișeeilor prețioase, repulsia la adresa limbajului fals rafinat, reticența în fața simbolismului învechit, căutarea unei poezii *pure* (Jiménez) sau a uneia *esențiale* (Machado). Există o similitudine surprinzătoare între colocvialismul deliberat al lui Lugones, López Velarde, și unele dintre poemele din primul volum al lui Antonio Machado (*Soledades/ Singurătăți*, ediția a doua, 1907).²⁸ Dar, în scurt timp, drumurile lor s-au despărțit; poezii spanioli erau mai puțin interesați să exploreze resursele lirice ale vorbirii obișnuite – acea muzică a conversației, cum îi spunea Eliot – decât să reînnoiască melodia poeziei tradiționale. Cei doi mari poeți ai acestei perioade au combinat întotdeauna limba vorbită cu lirica populară. Cea din urmă este o ficțiune romantică („Glasurile popoarelor în cântece”, de Herder) sau o reminiscență literară; prima e o realitate, limba vie a orașelor moderne cu barbarismele, neologismele, cuvintele străine și expresiile ei tehnice. La începuturi,

modernismul spaniol a coincis cu reacția postmodernistă împotriva limbajului literar al primului modernism latino-american; ulterior, această opoziție a devenit o revenire la tradiția poetică spaniolă: cântecul, balada, copla. În felul acesta, spaniolii confirmă natura romantică a modernismului dar, în același timp, se și detașează de poezia vieții moderne. În acești ani, Fernando Pessoa afirma, prin vocea heteronimului său Álvaro de Campos:

„Să nu mi se spună că nu există poezie în comerț și-n birourile comerciale!

Nici vorbă! Poezia intră prin toți porii... O respir în acest aer marin,

Fiindcă toate acestea au o legătură cu vapoarele, cu navigația modernă,

Căci facturile și scrisorile comerciale sunt începutul acestei povești,

Iar vapoarele ce transportă mărfurile pe marea eternă sunt sfârșitul ei.”

(Traducere: Dinu Flămând)²⁹

Dacă începutul conține sfârșitul, un poem scris de către unul dintre inițiatorii modernismului, José Martí, cuprinde toată această evoluție și anunță poezia contemporană. Poezia exprimă presimțirea propriei morți pe câmpul de luptă (în 1895) și o privește ca pe un sacrificiu necesar; și, într-un anume fel, chiar dorit:

Două patrii

„Am două patrii: Cuba și noaptea.

(Ori amândouă-s una?) Îndată ce soarele

își stinge lumina înfășurată-n voaluri lungi,

cu o garoafă-n mână și tăcută, trecând,

Cuba îmi pare o văduvă tristă.
Eu știi, sângerie, ce înseamnă garoafa aceea
care-i tremură-n mâini. Îmi e pustiu
pieptul, sfârșit îmi este și-i pustiu
acolo unde se află inima. E timpul
pentru a începe să mori. Noaptea e bună
pentru a spune adio. Lumina te tulbură.
Te tulbură și cuvântul omului. Universul
vorbește mai frumos decât omul.

Ca un drapel
ce cheamă la luptă, flacăra voalurilor lungi
flutură. Și eu, cel care nu mai am loc în mine,
deschid ferestrele. Tăcută, aruncând în urmă
petalele garoafei, precum un nor de foc,
aprinzând cerul, Cuba, văduva, trece...”
(Traducere: Darie Novăceanu)³⁰

Un poem fără rime, scris în endecasilabi incompleți și întrerupți de pauze pentru reflecție, marcat de momente de tăcere, de presimțirea respirației umane și de răsuflarea nopții. Un poem-monolog ce eludează cântecul, o curgere intermitentă, o continuă întrepătrundere a versului cu proza. Toate teme romantice apar în aceste câteva rânduri: patria și noaptea asemănată cu două femei, moartea, cu una singură, unicul, marele abis. Moarte, erotism, pasiune revoluționară, poezie: noaptea, marea mamă, le cuprinde pe toate. Mama pământ dar, de asemenea, sexualitate și limbaj colocvial. Poetul nu ridică tonul, ci își vorbește lui însuși atunci când se adresează nopții și revoluției. Nici autocompătimire, nici elocință: „E timpul/ pentru a începe să mori. Noaptea e bună/ pentru a spune adio.” Ironia e transfigurată în acceptare a morții. Iar în centrul poeziei, o expresie suspendată între două versuri, izolată printr-o pauză pentru a i se sublinia importanța – o

propoziție pe care niciun alt poet n-ar fi putut-o scrie înaintea lui în limba noastră (nici Garcilaso sau San Juan de la Cruz, nici Góngora, Quevedo sau Lope de Vega) – fiindcă toți erau pătrunși de spiritul Dumnezeuului creștin și, în plus, toți priveau lumea ca fiind Natură căzută. O propoziție care conține tot ceea ce am încercat eu să spun până acum: „Universul/ vorbește mai frumos decât omul.”

6. Închiderea cercului

Asemănările între romantism și avangarda secolului XX au fost evidențiate nu o dată. Amândouă sunt mișcări sau reacții ale tinerilor; ambele se ridică împotriva rațiunii, a produselor și valorilor ei; acordă un loc de seamă pasiunilor și viziunilor trupului – erotismului, visului, inspirației; amândouă încearcă să distrugă realitatea vizibilă pentru a găsi sau pentru a crea o alta, magică, supranaturală și mai mult decât reală. Două mari evenimente istorice le fascinează și le sfâșie: în cazul romantismului, Revoluția Franceză, teroarea iacobină și Imperiul lui Napoleon; în cazul avangardei, Revoluția din Rusia, epurările și birocrăția despotică a lui Stalin. În romantism, ca și în avangardă, „eul” se retrage din fața lumii și își găsește răzbunarea în ironie sau în umor, arme ce-l anihilează pe atacator, dar, în egală măsură, și pe cel ce atacă. Epoca modernă se neagă și se afirmă pe sine în cazul ambelor mișcări. Artiștii, dar și criticii, au fost conștienți de aceste afinități. Futuriștii, dadaiștii, ultraiștii și suprarealiștii știau cu toții că reacția lor de respingere a romantismului era prin ea însăși un gest romantic, în tradiția pe care chiar romantismul o inaugurase, acea tradiție ce caută continuitatea în respingere. Însă nici unul dintre ei nu a înțeles relația definitorie, adevărată și unică a avangardei cu mișcările poetice anterioare. Erau cu toții conștienți de natura paradoxală a respingerii lor, adică de faptul că, în măsura în care negau trecutul, îl și prelungeau și, procedând astfel, îl confirmau; nimeni nu a observat însă că, spre deosebire de romantism, a cărui respingere a inițiat

această tradiție, a lor a dus o alta până la epuizare. Avangarda este marea transgresiune și breșă, și, odată cu ea, „tradiția împotriva ei înseși” se încheie.

Revoluție / Eros / Metaironie

Asemănarea cea mai frapantă între romantism și avangardă, punctul esențial de similitudine, e reprezentată de încercarea de a uni viața și arta. La fel ca romantismul, avangarda nu a însemnat doar o estetică și un limbaj, ci și un sistem erotic și politic de referință, o viziune a lumii, o acțiune: un stil de viață. Impusul de a transforma realitatea apare la romantici exact ca și în avangardă, și în ambele cazuri se ramifică în direcții opuse și totuși inseparabile – magie și politică, ispită religioasă sau tentație revoluționară. Troțki admira arta și poezia de avangardă, însă nu putea înțelege fascinația pe care André Breton o simțea în fața tradiției oculte. Convingerile lui Breton nu erau mai puțin ciudate și antiraționale decât ale lui Esenin. Atunci când acesta din urmă s-a sinucis, Troțki afirma, într-un articol scripitor și militant: „Epoca noastră e dură, probabil una dintre cele mai dure din istoria așa numitei umanități civilizate. Revoluționarii sunt cuprinși cu totul de dăruirea patriotică pentru această eră, singura lor adevărată patrie. Esenin n-a fost un revoluționar... el era un liric privind spre sine. Pe de altă parte, epoca noastră nu e una lirică. Acesta este motivul fundamental pentru care Serghei Esenin, din propria sa voință și atât de prematur, a plecat atât de departe de noi și de aceste vremuri.” (*Pravda*, 19 ianuarie 1926) Patru ani mai târziu, Maiakovski, care nu era defel „un liric privind spre sine” și care era pătruns de avântul revoluționar al epocii, s-a sinucis și el, iar Troțki a fost nevoit să mai scrie un articol – de această dată în *Buletinul opoziției ruse* (mai, 1930). Contradicția între epocă și poezia

sa, între spiritul revoluționar și cel poetic este mai complexă și mai profundă decât credea Troțki. Rusia reprezintă un bun exemplu în acest sens, însă nu unul excepțional. Aici, contradicția a îmbrăcat o formă atroce: poeții care nu erau uciși sau cei care nu se sinucideau erau reduși la tăcere prin alte mijloace. Motivele acestei tragedii sunt de găsit în istoria Rusiei (acel trecut barbar la care Lenin și Troțki s-au referit nu o dată) și, în egală măsură, în cruzimea paranoică a lui Stalin. Dar la fel de vinovat e și spiritul bolșevic, urmaș al iacobinismului și al pretențiilor exagerate ale acestuia în ceea ce privește natura umană.

Poeții au reacționat la asaltul inițiat la adresa creștinismului de către filosofia critică transformându-se ei înșiși în canale prin care se transmitea vechiul spirit religios, creștin și precreștin. Analogie, alchimie, magie, sincretism și mitologii personale. În același timp, în măsura în care erau afectați de modernitate, poeții se ridicau împotriva religiei (și a lor înșiși) folosind arma ironiei. Nu o dată (enervat, dar deloc lipsit de înțelegere reală) Troțki a evidențiat elementele religioase prezente în opera majorității scriitorilor ruși ai anilor '20, așa-numiții „tovarăși călători”. Toți aceștia, susținea Troțki, acceptă Revoluția din Octombrie mai degrabă ca pe o manifestare *rusească*, nu ca pe una *revoluționară*. Rusească este lumea tradițională și religioasă a țăranilor, cu vechile lor mitologii pline de „vrăjitoare și descânțece”, în timp ce revoluția reprezintă epoca modernă: știință, tehnologie, cultură urbană. Pentru a-și argumenta critica, el citează din *Anul gol*, de Pilniak: „Vrăjitoarea Egorca spune: «Rusia e înțeleaptă. Germanii sunt inteligenți, însă cam reduși.» «Dar Karl Marx?» întrebă cineva. «E neamț, vă spun, așadar un semidoct.» «Și Lenin?» «Lenin e țăran, vreau să zic bolșevic; așa că trebuie să fiți comuniști...»” Troțki concluzionează: „e foarte neplăcut că Pilniak se ascunde în spatele vrăjitoarei Egorca și că folosește limbajul ei stupid, chiar în numele comuniștilor.” Simpatia inițială a acestor

scriitori pentru Revoluție – la fel ca și comunismul creștin din *Cei doisprezece*, de Blok – „își are originea într-o concepție extrem de puțin revoluționară asupra lumii, dar extrem de asiatică, pasivă și impregnată cu resemnare creștină.”³¹ Ce-ar spune Troțki dacă i-ar citi pe poeții și pe romancierii Rusiei de azi, pătrunși în egală măsură de aceeași concepție asupra lumii, însă acum lipsită de iluziile revoluționare?

Nici Troțki nu a privit drept fundamental revoluționară o grupare care a susținut în mod clar Revoluția, o ramură a futurismului prerevoluționar care, în frunte cu Maiakovski, a întemeiat, în 1923, revista de avangardă *LEF*. „Futurismul merge în direcția opusă misticismului, zeificării pasive a Naturii... Și încurajează tehnologia, organizarea științifică, mașinile, planificarea socială... Există o conexiune directă între această estetică «rebelă» și organizarea socială și morală.” Însă rebeliunea futuristă își avea rădăcinile în individualism: „respingerea exagerată de către futuriști a trecutului se produce nu din cauza ideilor proletar-revoluționare, ci a nihilismului boem.” Din acest motiv, adeziunea lui Maiakovski la Revoluție, oricât de sinceră ar fi fost, i se pare lui Troțki o greșeală tragică: „sentimentele lui subconștiente pentru oraș, pentru Natură, pentru lumea întregă nu sunt cele ale unui muncitor, ci ale unui boem. *Felinarul chel care dă jos ciorapii străzii*, o imagine magistrală, dezvăluie esența boemă a poetului mai înainte de orice altceva.” Troțki subliniază „tonul cinic și nerușinat al multor imagini” ale lui Maiakovski și, cu o admirabilă perspicacitate, le descoperă originea romantică: „Acei gânditori care, definind caracterul social al futurismului prin originile sale” (el se referă la perioada prerevoluționară, care a fost cea mai productivă parte a mișcării) „pun un accent decisiv pe protestul violent al acestuia împotriva vieții și artei burgheze, își dezvăluie propria obtuzitate și ignoranță.” Romanticii, atât cei francezi, cât și cei germani, au vorbit mereu necruțător despre morala burgheză și existența ipocrită a acesteia. Unii și-au lăsat părul lung, iar Théophile

Gautier purta o jiletcă roșie. Cămășile galbene ale futuriștilor sunt, fără îndoială, descendentele aceluia veșmânt romantic care produsese o atât de mare oroare printre tăticii și mămicile epocii.” Cum am putea să nu recunoaștem ironia romantică în „cinismul și rebeliunea individualistă” a lui Maiakovski și a prietenilor săi? Literatura rusă a acestei perioade a fost împărțită între „descântecul vrăjitoarelor” și satira futuriștilor. Avataruri, metafore ale analogiei și ironiei.

Critica lui Troțki atinge intensitatea unei adevărate condamnări a poeziei, nu doar în numele Revoluției Ruse, ci în acela al spiritului modern în general. El vorbește ca un revoluționar care a adoptat tradiția intelectuală a epocii moderne „începând de la Marx și Hegel și terminând cu Adam Smith sau David Ricardo.” Rădăcinile acestei tradiții se găsesc în Revoluția Franceză și în iluminism. Așa încât critica sa referitoare la poezie, fără ca el să fie pe deplin conștient de acest lucru, îmbracă forma criticii pe care, începând cu secolul al XVIII-lea, filosofia și știința au făcut-o religiei, miturilor, magiei și altor credințe din trecut. Nici filosofii, nici revoluționarii nu pot accepta pe de-a-ntregul ambivalența specifică poezilor, care văd în magie și revoluție două metode paralele, dar care nu se exclud reciproc, de schimbare a lumii. Fragmentele pe care Troțki le citează din Pilniak răspund, peste timp, ideilor susținute anterior de Novalis și Rimbaud: magia acționează într-un mod ce nu se deosebește esențial de acela al revoluției. Vocația magică a poeziei moderne, de la Blake la propriile noastre timpuri, este doar cealaltă față, cea întunecată, a vocației sale revoluționare. Aici sunt identificabile începuturile neînțelegerii dintre revoluționari și poeți, o neînțelegere pe care nici unii, nici alții nu au fost în stare să o aplaneze. Dacă poetul renunță la latura sa magică, el renunță și la poezie, devenind un simplu funcționar ori propagandist. Dar magia îi poate distruge pe cei care o practică, deci o capitulare

totală în fața forțelor sale poate duce la sinucidere. Chemarea morții a fost numită *revoluție* de Maiakovski; iar de Nerval, *magie*. Poetul nu scapă niciodată de această fascinație cu dublă înfățișare; preocuparea sa, ca și aceea a acrobatului pe sârmă a lui Harry Martinson, este „de a zâmbi pe deasupra abisului”.

Atacul la adresa poeziei amintește de alte condamnări. Cu același zel pe care, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, biserica îl arăta în ceea ce privește pedepsirea misticilor, a iluminaiților sau a pacifiștilor, statul revoluționar a persecutat poezii. Dacă poezia este religia secretă a epocii moderne, politica e religia publică. O religie însetată de sânge, însă deghizată. Punerea sub acuzare a poeziei a fost una religioasă: revoluția a condamnat poezia ca fiind erezie. Dublă consecință a amurgului religiei tradiționale: dacă în poezie se manifestă o viziune personală, religioasă asupra lumii și a omului, atunci în politica revoluționară apare o dublă aspirație religioasă: de a transforma natura umană și de a institui o biserică universală bazată pe o dogmă universală. Pe de o parte, analogie și ironie; pe de alta, transpunerea teologiei și a eschatologiei dogmatice la nivelul istoriei și societății. Obârșia noii religii politice (o religie inconștientă de sine) ajunge până în secolul al XVIII-lea. David Hume a fost cel dintâi care a observat-o. El a demonstrat că filosofia contemporanilor săi, mai ales critica lor la adresa creștinismului, conținea deja germenii unei alte religii: a atribui universului o ordine și a descoperi în aceasta voință și finalitate însemna a impune din nou iluzia religioasă. Însă, deși a prezis-o, Hume n-a mai trăit ca să vadă coborârea filosofiei în politică și întruparea ei, în înțelesul religios al cuvântului, în revoluție. Epifania universalismului filosofic a adoptat forma dogmatică și sângeroasă a iacobinismului, precum și cultul acestuia pentru zeița Rațiune.

Nu e o coincidență că mișcările revoluționare ale secolelor XIX și XX au mers mână în mână cu dogmatismul și spiritul sectar; și nici faptul că, o dată ajunse la putere, aceste mișcări s-au transformat în inchiziții care, periodic, desfășurau ceremonii amintind de sacrificiile aztece și de ritualurile *autodafe*. Marxismul a început ca o „critică la adresa cerului”, adică a ideologiilor claselor conducătoare, însă leninismul victorios a transformat această critică într-o teologie a terorii. Paradisul ideologic a coborât pe pământ sub forma Comitetului Central. Drama creștină a liberului arbitru și a predestinării divine reapare în dezbateră privind libertatea și determinismul social. Asemenea providenței creștine, istoria se revelează prin semne: „condițiile obiective”, „situația istorică”, precum și alte prevestiri pe care revoluționarul trebuie să le interpreteze. Această interpretare, ca și cea a unui creștin, este în același timp liberă și determinată de forțele sociale care se substituie providenței divine. Exercițiul acestei libertăți ambigue implică riscuri mortale: a greși, a confunda vocea lui Dumnezeu cu cea a diavolului, înseamnă pentru un creștin să-și piardă sufletul, iar pentru revoluționari, condamnarea istorică. Nimic nu e mai natural din această perspectivă decât zeificarea conducătorilor; sanctificarea textelor ca scrieri sfinte este urmată inevitabil de sanctificarea interpreților lor și a acelor care le pun în aplicare. În felul acesta, vechea nevoie de a preamări și a fi preamărit este satisfăcută. Suferința în numele idealurilor Revoluției reprezintă echivalentul torturii acceptate cu bucurie de martirii creștini. Cuvintele lui Baudelaire, ușor modificate, se potrivesc perfect secolului XX: revoluționarii au adus în domeniul politicii ferocitatea naturală a religiei. (Nota 3)

Opoziția între spiritul politic și cel revoluționar face parte dintr-o contradicție mai vastă, aceea a timpului linear al epocii moderne opus timpului ritmic al poemului. Istoria

și imaginea: opera lui Joyce poate fi considerată ca un moment în istoria literaturii moderne, și, în acest sens, ea este istorie; dar adevărul e că autorul ei a conceput-o ca pe o imagine: exact imaginea disoluției timpului cronologic al istoriei, risipit în timpul ritmic al poemului. Abolire a lui ieri, a lui azi și a lui mâine, prin intermediul combinărilor limbajului. Literatura modernă înseamnă o respingere plină de pasiune a epocii moderne. Această respingere nu e mai puțin violentă în rândul poezilor modernismului anglo-american decât în cel al reprezentanților avangardelor europene sau latino-americane. Cu toate că primele erau reacționare, iar celelalte, revoluționare, ambele erau anticapitaliste. Atitudinile lor diferite își aveau originea într-o aversiune comună față de lumea burgheză. Uneori, respingerea era totală, ca în cazul lui Henri Michaux (distilator al antidotului împotriva vremii noastre – împotriva timpului). 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 și umor: respingerea timpului cronologic al rațiunii critice, împreună cu zeificarea viitorului adusă de acesta. Revoltele și nefericirile poezilor romantici și ale urmașilor lor din secolul XX se repetă în epoca noastră. Am fost martorii Revoluției din Rusia, ai dictaturilor comuniste, ai celei hitleriste și ai celebrei *Pax Americana*, exact așa cum romanticii au fost contemporani cu Revoluția Franceză, cu Napoleon, cu Sfânta Alianță și cu ororile primei revoluții industriale. Istoria poeziei din secolul XX este, așa cum s-a întâmplat și în cel de-al XIX-lea, o istorie a subversiunilor, convertirilor, trădărilor, ereziilor și aberațiilor. Acești termeni își găsesc corespondenții în alții: persecuție, exil, casă de nebuni, sinucidere, închisoare, umilință, singurăătate.

Dualitatea magiei și politicii este doar una dintre opozițiile cu care e investită poezia modernă. Dragostea și umorul sunt alta. Toate operele lui Marcel Duchamp se mișcă pe axa afirmației erotice și a negației ironice. Rezultatul e *metaironia*, un soi de suspendare animată, un spațiu situat dincolo de afirmație și de negație. Nudul de la Philadelphia Museum, cu picioarele desfăcute, ținând o lampă cu gaz într-o mână (ca o decăzută Statuie a Libertății), sprijinindu-și spatele de un mănunchi de ramuri ca și când ar fi trunchiuri ale unui rug funerar, având o cascadă în fundal (dublă imagine a apelor mitice și a electricității industriale) – aceasta este Artemis cea seducătoare zărită printr-o ușă întredeschisă de către un Acteon *voyeur*. Metaironia acționează într-o manieră circulară: simplul fapt de a contempla o operă de artă este transformat într-un act de curiozitate morbidă și voluptate indecentă. A te uita la ceva nu mai este o experiență neutră; e o dovadă de complicitate. Privirea noastră dă foc lucrurilor, iar dacă privim ori contemplăm înseamnă că privim drăgăstos. Duchamp exprimă puterea creatoare a privirii noastre și, în același timp, esența ei derizorie. A privi înseamnă a transgresa, iar transgresarea e un joc creator. Atunci când tragem cu ochiul pe gaura cheii prin ușa esteticii și a cenzurii morale, zărim relația ambiguă dintre contemplarea artistică și eroticism, între a vedea și a dori. Vedem imaginea dorinței noastre și împietrirea ei într-un obiect – o păpușă dezbrăcată. În *Marele Geam*, Duchamp prezentase deja eternul feminin ca pe un motor cu aprindere, iar mitul mării zeițe înconjurată de cercul de victime-adoratori îl înfățișase ca pe un circuit electric: arta lumii occidentale, cu imaginile ei erotic-religioase, de la Fecioara Maria la Melusina, a folosit maniera impersonală a acelor prospecte tehnice care ne explică modul de funcționare al unui aparat. Ansamblul din Philadelphia reia aceleași teme, însă din perspectiva opusă: nu transformarea Naturii (fată, cascadă) într-un

aparatur industrial, ci preschimbarea gazului și a apei în imagine erotică și peisaj. Este reversul, imaginea în oglindă a operei intitulate *Mireasa dezbrăcată de celibatariei ei* – de cei care trag cu ochiul la ea.³² Cealaltă: aceeași. Ironia diminuează obiectul; metaironia nu e interesată de valoarea obiectelor, ci de cum funcționează ele. Iar modul lor de funcționare este simbolic: amor/ umor/ hamor... Metaironia arată cât de dependente sunt unele de altele lucrurile pe care le numim „superioare” și „inferioare” și ne forțează să ne abținem de la judecată. Nu e o inversare a valorilor, ci o eliberare morală și estetică, ce stabilește comunicarea între extreme. Duchamp încheie epoca deschisă de ironia romantică, și astfel, opera lui este asemănătoare cu cea a lui James Joyce, celălalt poet al cosmogoniilor comico-erotice. Duchamp: critic al subiectului care privește și al obiectului privit. Joyce: critic al limbajului și al celor care se exprimă prin limbaj, al miturilor și ritualurilor umane. La amândoi, critica se transformă în creație ce constă în „inversarea” epocii moderne cu ajutorul propriilor ei arme: critica și ironia. Industria, cea mai modernă dintre toate modernitățile, este și cea mai străveche, cealaltă față a mitului erotismului. E sfârșitul timpului rectiliniu sau, mai exact, prezentarea timpului linear drept una dintre formele de manifestare ale timpului. Aceste două opere, cele mai extreme și mai „moderne” din tradiția modernă, marchează, de asemenea, și limita, sfârșitul ei. Cu și prin ele, epoca modernă, ajunsă în punctul ei culminant, se încheie.

Iubire / umor și magie / politică sunt variante ale opoziției 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 alte forme: antagonism între absolut și relativ, sau între cuvânt și istorie. Dezamăgit de istorie, Góngora modifică poezia *deoarece* nu poate modifica viața; Rimbaud vrea să transforme poezia *pentru* a transforma viața. Aproape întotdeauna uităm faptul că *Singurătățile*, poemul ce marchează înfăptuirea revoluției

estetice a lui Góngora, conține o diatribă împotriva comerțului, a industriei și mai ales acuze grave la adresa descoperirii și cuceririi Americii, cea mai de seamă realizare istorică a Spaniei. Dimpotrivă, poezia lui Rimbaud tinde să se risipească în acțiune. *Alchimia cuvântului* este o metodă poetică de a transforma natura umană; cuvântul poetic precede faptul istoric pentru că acesta produce, sau, după cum spune el însuși, „multiplică viitorul”. Poezia nu se limitează să provoace noi trăiri psihice (așa cum fac religiile și drogurile) ori să elibereze națiuni (asemenea revoluțiilor), ci are și menirea clară de a inventa un nou erotism și de a transforma relațiile pasionale dintre bărbați și femei. Rimbaud afirmă necesitatea de a „reinventa dragostea”, o tentativă care ne amintește de Fourier. Poezia reprezintă puntea de legătură între gândirea utopică și realitate, clipa când ideea prinde viață. Poezia este adevărata revoluție care va încheia neînțelegerea dintre istorie și idee. Dar Rimbaud a lăsat un straniu testament: *Un anotimp în Infern*.³³ După aceea: tăcere.

La cealaltă extremă, dar cufundat în aceeași aventură, fiind încă o expresie a acestui efort comun, Mallarmé caută clipă convergentă a tuturor clipelor în care un act pur – poemul – poate lua ființă. Acest act, acea „aruncare de zaruri în orizontul eternității” reprezintă o realitate contradictorie deoarece, deși acțiune, este și poem, deci, o non-acțiune. Iar spațiul unde ia ființă 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*: un timp unic, irepetabil, istoric. Poemul nu este un act pur, e o întâmplare, o violare a absolutului. Reapariția întâmplării e, la rândul ei, doar o clipă în rotirea zarurilor, acum împletită cu rotirea lumilor. Absolutul înglobează hazardul, unicitatea acestui moment e dizolvată într-o infinită, „totală numărătoare în desfășurare”.³⁴ Ca violare a

universului, poemul e, de asemenea, dublu al universului; ca dublu al universului, poemul este excepția.

Opoziția artă / viață, în oricare dintre manifestările sale, este insolubilă. Singura soluție ar fi remediul eroico-burlesc al lui Duchamp și Joyce. O astfel de soluție este o non-soluție: literatura devine exaltare a limbajului până la punctul anihilării sale; pictura e critica obiectului pictat și a ochiului care îl privește. Metaironia eliberează obiectele de povara lor temporală și le ușurează de vechile sensuri; pune în circulație contrariile lor; este o mișcare universală în care totul se transformă în opusul său. Nu nihilism, ci dezorientare: fața întoarsă spre noi este și cea îndepărtată. Jocul opozițiilor anulează, fără a le rezolva, diferențele între privire și dorință, între erotism și contemplare, între artă și viață. În principiu, avem aici răspunsul dat de Mallarmé: clipa poemului este întâlnirea între absolut și relativ, o replică instantanee care se distruge pe sine fără încetare. Opoziția reapare mereu, fie ca negare a absolutului de către contingent, fie ca dizolvare a contingentului într-un absolut care, la rândul lui, se stinge. Prin chiar logica metaironiei, acea non-soluție care e soluție nu mai este o soluție.

Modelul inversat

Avangarda întrerupe legătura cu tradiția imediată – simbolismul și naturalismul în literatură, impresionismul în pictură – iar această atitudine ireverențioasă reprezintă o continuare a tradiției inițiate de romantism. O tradiție în cadrul căreia simbolismul, naturalismul și impresionismul au fost, la rândul lor, momente de ruptură și, deopotrivă, de continuitate. Ceva însă diferențiază mișcările avangardiste de cele anterioare: violența atitudinilor și a programelor, radicalismul operelor artistice. Avangarda reprezintă o exasperare și o exagerare a direcțiilor care au precedat-o.

Violența și extremismul obligă în scurt timp artistul să se confrunte cu limitele artei sau cu cele ale talentului său: Picasso și Braque explorează și epuizează în câțiva ani posibilitățile cubismului; în alți câțiva, Pound se îndepărtează de imagism; Chirico evoluează de la „pictura metafizică” la clișeul academic cu aceeași viteză cu care García Lorca trece de la poezia tradițională la góngorismul neobaroc, iar de la acesta, la suprarealism. Cu toate că avangarda deschide drumuri noi, artiștii și poeții le parcurg atât de rapid, încât în scurtă vreme ei ajung la capăt și par a se izbi de un zid. Singurul remediu este o nouă transgresiune: o spărtură făcută în zid, un salt pe deasupra abisului. Fiecare asemenea transgresiune e urmată de un nou obstacol, iar fiecare obstacol, de încă un salt. Prinsă iremediabil între extreme, avangarda intensifică estetica schimbării inițiată de romantism. Accelerație și multiplicare: modificările estetice încetează să mai coincidă cu evoluția generațiilor și își fac apariția chiar în viața unui anumit artist. Picasso este exemplul la îndemână: succesiunea năucitoare și contradictorie de întreruperi ale tradiției și de descoperiri pe care o reprezintă opera sa mai degrabă confirmă decât neagă direcția generală a epocii. Dacă nu este cert faptul că secolul XX ar fi mai bogat în ceea ce privește poezia și operele de artă în comparație cu cel de-al XIX-lea, el a fost, în mod indiscutabil, mai diversificat și mai supus hazardului. Dar accelerarea schimbării, precum și proliferarea școlilor și tendințelor literare au determinat două urmări neașteptate: una subliniază tocmai tradiția schimbării și a rupturii, iar cealaltă, ideea „operei de artă”. Mă voi referi mai târziu pe larg la amândouă.

Intensitate și vastitate. Pasul grăbit al schimbării este însoțit de lărgirea spațiului literar. Odată cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, au început să se afirme câteva mari literaturi în afara sferei strict europene. Mai întâi cea nord-americană, apoi cele slave, mai ales aceea rusească, iar

acum cele din America Latină, aparținând popoarelor vorbitoare de spaniolă, dar și literatura Braziliei. În meditativul și războinicul indian american, Chateaubriand îl descoperă pe *celălalt*; în Edgar Allan Poe, Baudelaire vede propria imagine în oglindă. Poe este primul mit literar al europenilor, și înțeleg prin aceasta că el e cel dintâi scriitor american transformat în mit. Însă nu e cu adevărat un mit american. Pentru Baudelaire, cel care l-a impus ca mit, Poe e un poet european înstrăinat în barbaria industrial-democratică din Statele Unite. Mai mult decât invenția, Poe este tălmăcirea lui Baudelaire. Traducându-i povestirile, el se tălmăcea pe sine: Poe este Baudelaire, iar democrația yankee – lumea modernă, o lume în care, „progresul se măsoară nu prin folosirea felinarelor stradale, ci prin dispariția urmelor păcatului originar.”³⁵ (Această stranie idee neagă în avanpremieră concepția lui Max Weber: capitalismul nu este produsul eticii protestante, ci al anticreștinismului, o încercare de a șterge greșeala primordială.) Viziunea lui Baudelaire va fi preluată de Mallarmé și de ceilalți care i-au urmat: Poe e mitul fratelui pierdut nu pe un tărâm necunoscut și ostil, ci în istoria modernă. Pentru toți acești poeți, Statele Unite nu reprezintă o țară, ci epoca modernă.

Al doilea mit a fost Walt Whitman, un miraj diferit. Cultul lui Poe era unul al asemănărilor; pasiunea pentru Whitman a însemnat o dublă descoperire: era poetul altui continent, însăși poezia sa era un alt continent. Whitman glorifică democrația, progresul și viitorul. Judecând după aparențe, poezia lui aparține unei tradiții opuse celei a liricii moderne: și atunci, cum a putut aceasta exercita o influență atât de puternică asupra poeziei universale? Unele dintre poemele lui Victor Hugo conțin elementul nocturn, vizionar care, uneori, le salvează de elocință și de optimismul facil. Ce se întâmplă în opera lui Whitman? A fost numit poetul spațiului – poet al spațiului în mișcare, s-ar putea adăuga. Spațiile acestea, însă, sunt nomade, expresie a unui viitor

iminent: Utopie și americanism. Dar, de asemenea, și în primul rând, sunt limbaj, realitate fizică a cuvintelor, imaginilor și ritmurilor. Limba lui Whitman este un corp, o prezență atotputernică și multiplă. Fără ea, poezia lui ar rămâne oratorie, predică, editorial de ziar, proclamație. Poezie umplută cu idei și pseudo-idei, locuri comune și revelații autentice, o enormă masă spumegândă care se întrupează deodată într-un limbaj al trupului pe care îl putem de-a dreptul vedea, mirosi, pipăi și, mai presus de toate, pe care-l putem auzi. Viitorul dispăre; prezentul, prezența trupului, rămâne. Influența lui Whitman a fost largă și a acționat în toate sensurile și asupra unor temperamente opuse, Claudel la o extremă, iar la cealaltă, García Lorca. Umbra lui acoperă continentul european, de la Lisabona lui Pessoa, până la Moscova futuriștilor ruși. Whitman este precursorul avangardei europene și latino-americane. În spațiul nostru cultural, el a fost cunoscut de timpuriu: José Martí l-a prezentat publicului hispano-american într-un articol scris în 1887. Rubén Darío a fost imediat tentat să-l urmeze – o tentație fatală. De atunci, a continuat să-i incite pe mulți dintre poeții noștri: emulație, admirație, entuziasm, vorbărie goală.

Primele manifestări ale avangardei au fost cosmopolite și poliglote. Marinetti își scrie manifestele în franceză și polemizează cu cubo-futuriști ruși la Moscova sau Sankt Petersburg; Hlebnikov și amicii lui inventează *zaum*, limba transrațională; Duchamp expune la New York și joacă șah la Buenos Aires; Picabia lucrează – și șochează – la New York, Barcelona și Paris; Arthur Cravan refuză să se dueleze cu Apollinaire la Paris, dar boxează la Madrid cu campionul de culoare Jack Johnson, intră în Ciudad de México în timpul revoluției și pleacă apoi cu o barcă în Golful Mexic, dispărând asemenea lui Quetzalcoatl; primele poeme ale lui Cendrars vorbesc despre Crăciun la New York și evocă o interminabilă călătorie pe trans-siberian; Diego Rivera îl

cunoaște în Montparnasse pe Ilya Ehrenburg și reapare după câțiva ani în paginile din *Julio Jurenito*; Vicente Huidobro vine la Paris din Chile, colaborează cu poeții care își spuneau pe atunci cubiști și, împreună cu Pierre Reverdy, fondează *Nord-Sud*. Explozia Dada reprezintă un adevărat Babel: Arp e franco-alsacian; Ball și Huelsenbeck sunt germani; Tzara, român; iar Picabia, franco-cubanez. Bilingvismul domină: Arp scrie în germană și în franceză, Ungaretti în italiană și franceză, Huidobro în spaniolă și franceză. Preferința lor pentru franceză demonstrează rolul central jucat în evoluția poeziei moderne de avangarda franceză. Menționez acest aspect bine cunoscut, deoarece unii exegeți nord-americani și britanici au tendința de a-l ignora. Și chiar și poeții. Într-un interviu din 1961, Pound făcea această afirmație extravagantă: „Dacă Parisul ar fi fost la fel de interesant ca Italia în 1924, aș fi stat la Paris.”³⁶

În spațiul cultural de limbă engleză, mișcarea de avangardă a început puțin mai târziu decât pe continent sau în America Latină. Primele volume ale lui Pound și Eliot erau impregnate de Laforgue, Corbière și chiar Gautier. În timp ce poeții de expresie engleză întârziiau în imagism, o reacție timidă față de simbolism, Apollinaire publica volumul *Alcooluri*, iar Max Jacob transforma poemul în proză. Perioada de glorie în ceea ce privește creația avangardei anglo-americane începe odată cu versiunea definitivă a primelor *Cantos* (1924), cu *Țara pustie* (1922), și cu o carte nu prea cunoscută, scurtă, dar imposibil de ignorat a lui William Carlos Williams, *Kora in Hell. Improvisations (Kora în Iad. Improvizații)*, 1920). Toate acestea coincid cu începuturile celei de-a doua etape a avangardei europene: suprarealismul. Două versiuni opuse ale mișcării moderne, una roșie, iar cealaltă albă.

Scopul meu a fost, în primul rând, să subliniez natura cosmopolită a avangardei, iar în al doilea, să demonstrez că poezia de limbă engleză e parte a unei tendințe generale.

Datele concrete arată cât de nefondate sunt afirmațiile conform cărora Eliot și Pound au cunoscut doar tradiția simbolistă și că doar au răsfoit creațiile dadaismului, pe cele ale suprarealismului, opera lui Apollinaire ori Reverdy. Harry Levin ne-a demonstrat influența lui Apollinaire asupra lui e. e. cummings (care a fost, pe deasupra, prietenul și traducătorul lui Aragon); relația între *Kora in Hell* și *Câmpiile magnetice*, poemul în proză al lui André Breton și Philippe Soupault, este una directă; Wallace Stevens cunoștea perfect poezia franceză contemporană – însă ne-am dori să știm mai multe despre acei ani când se apropia marea schimbare. Parisul lui Pound și Eliot era acel Paris cosmopolit al primelor decenii din secolul XX, scena multor revoluții artistice și literare. Povestea influenței lui Laforgue asupra lui Eliot a fost repetată până la exasperare; pe de altă parte, nimeni nu a cercetat asemănările între *colajul* poetic al lui Pound sau Eliot și structura „simultaneistă” din *Zonă*, *Muzicianul din Saint-Merry* sau alte poeme ale lui Apollinaire. Nu încerc să neg originalitatea poezilor anglo-americani, ci vreau doar să arăt că mișcarea poetică de limbă engleză poate fi înțeleasă cu adevărat numai în contextul poeziei occidentale. Același lucru e valabil și pentru alte curente: fără Dada, mișcare născută la Zürich și transpusă în franceză de către Tzara, suprarealismul ar fi inexplicabil. Fără Dada, dar, de asemenea, și fără romantismul german. La rândul lor, ultraismul spaniol și argentinian nu pot fi înțelese în absența lui Huidobro, care e inexplicabil fără Reverdy.

Am enumerat aceste exemple nu pentru a oferi o imagine lineară asupra istoriei literare, ci, mai degrabă, pentru a-i accentua complexitatea și caracterul transnațional. Orice literatură reprezintă o limbă trăind nu în izolare, ci într-o relație constantă cu alte limbi, cu alte literaturi. Eliot consideră că fuziunea experiențelor contradictorii sau dispartate este caracteristică pentru poezii „metafizici” englezi. O

caracteristică nu înseamnă o trăsătură exclusivă: apropierea contrariilor – paradox și metaforă – apare în toată lirica europeană a perioadei respective. Disocierea care a urmat între sensibilitate și imaginație – spiritul neoclasic și elocința romantică miltoniană – este, și ea, un fenomen general european. Din acest motiv, Eliot poate spune că „Jules Laforgue și Tristan Corbière, în multe dintre poemele lui, se situează mai aproape de «școala lui Donne» decât oricare alți poeți europeni.”³⁷ Ar fi putut spune același lucru despre López Velarde, dacă l-ar fi putut citi. Literatura occidentală este o întrepătrundere de relații, o țesătură rezultată din modele trasate de înșiruirea mișcărilor, personalităților – și întâmplării. Curente poetice din secolul XX repetă modelele definite de romantism însă, după cum voi încerca să demonstrez, inversate. Modelul este același – dar funcționează altfel. Relația de opoziție între limbile germanice și romanice reappare în secolul XX și tinde să se cristalizeze în două extreme: poezia de expresie engleză și cea de expresie franceză. Mă voi referi și la poezia de limbă spaniolă, nu numai fiindcă aceasta reprezintă propria mea tradiție, ci și datorită faptului că perioada modernă, în Spania, dar și în America, e una dintre cele mai bogate din întreaga noastră istorie. Îmi dau seama că trec cu vederea mișcări importante și figuri de marcă: futurismul rus și italian, expresionismul german, Rilke, Benn, Pessoa, Montale, Ungaretti, poeții greci, brazilieni, polonezi... Perspectiva unui poet german sau italian ar fi, cu siguranță, diferită. Punctul meu de vedere este unul partizan, acela al unui hispano-american.

*

Sintagma „poezie modernă” este utilizată în general în două sensuri, unul strict, celălalt larg. Poate avea în vedere doar perioada care a început odată cu simbolismul și s-a

încheiat cu avangarda. Majoritatea criticilor consideră că această epocă a început cu Charles Baudelaire. Alții mai adaugă câteva nume, de pildă Edgar Allan Poe sau Nerval, cu *Himerele*. Folosit într-un sens mai larg, așa cum am procedat pe parcursul acestei cărți, poezia modernă apare la sfârșitul veacului al XVIII-lea, odată cu primii romantici (dar să nu-i uităm nici pe precursorii lor direcți!), străbate secolul al XIX-lea și ajunge în cel de-al XX-lea, după ce cunoaște o serie de mutații și transformări care sunt, deopotrivă, reiterări. Vorbim despre o mișcare ce cuprinde toate țările occidentale, de la cele slave și până la cele latino-americane, însă aceasta, în fiecare etapă de evoluție, se concentrează în două sau trei puncte de iradiere. Simbolismul a fost în mod esențial francez, deși asta nu înseamnă că n-ar fi existat mari poeți simbolști în alte spații culturale. (E suficient să menționăm simbolismul rus, german sau pe cel latino-american.) El trece de la Baudelaire la Mallarmé, Verlaine, Rimbaud și Laforgue, iar de la aceștia la Claudel și Valéry. Poezia avangardistă este în același timp o reacție îndreptată împotriva simbolismului și a continuatorilor săi. Opera lui Guillaume Apollinaire, poetul care întruchipează perfect momentul, include elemente ale avangardei și ale simbolismului. Locul unde s-a născut poezia de avangardă, Franța, îi explică genealogia literară. De la începuturile sale, avangarda a fost metafora contradictorie a simbolismului francez.

Alături de această relație, încă una ce trebuie menționată, dar de astă dată, una non-polemică, convergentă și de-a dreptul filială, vizează pictura respectivei epoci, în special cubismul. Relația dintre poezie și pictură nu a fost nici literară, nici verbală, ci conceptuală; poeții nu au preluat o limbă, ci o estetică din experiența cubistă. Dacă avangarda s-a născut vorbind franceza, să nu uităm că a fost vorba despre o franceză cosmopolită, cu accente spaniole, poloneze, italiene, rusești, germane și românești. O limbă care, în ciuda faptului că provenea de la Rimbaud, Mallarmé și Jarry, s-a conformat,

s-a deformat și s-a reformat singură atunci când a întâlnit noua estetică a pictorilor și sculptorilor. Noua limbă a purtat multe denumiri, cea mai convenabilă dintre toate fiind, deoarece era și cea care o descria cel mai exact, *simultaneism*. Aceasta era o poetică ce-și avea originile în cubism și futurism. Unul dintre scopurile principale ale cubismului era prezentarea simultană a diferitelor părți ale unui obiect – privit din față, din spate, în ceea ce avea vizibil sau ascuns – în acest fel evidențiindu-se relațiile dintre părțile componente. Cubismul considera pictura ca pe o suprafață în cadrul căreia elementele externe și interne ale unui obiect se pot desfășura, pot fi orientate într-o anumită direcție, apoi în alta de forțele de atracție și de respingere, opoziții complementare. Ca să repet o expresie devenită celebră, pictura s-a transformat într-un „sistem de relații plastice.” Jakobson a subliniat faptul că influența picturii cubiste a fost la fel de profundă (dacă nu cumva mai profundă!) cu aceea a fizicii atomice în ceea ce privește orientarea generală a gândirii primilor lingviști structuraliști. Aproape că nici nu mai are rost să aduc în discuție cealaltă analogie, atât de frecvent invocată, între simultaneism și montajul cinematografic, mai cu seamă așa cum a fost acesta practicat de către Serghei Eisenstein.

După cum bine știm, futurismul a adăugat două dimensiuni acestei estetici intelectualiste: senzația și mișcarea. Și tot el i-a dat numele: simultaneism. Reprezentanții futurismului au fost primii care au folosit acest termen și cei care au și impus conceptul. Introducerea senzației și mișcării în acest context a determinat consecințe neașteptate. Senzația înseamnă mișcare, iar de la Aristotel încoace mișcarea e inseparabilă de conceptul de timp. Poate că din acest motiv, ori de câte ori filozofii Antichității au încercat să înțeleagă paradoxul eternității, care înseamnă timp încremenit, au recurs la imaginea mișcării corpurilor cerești, o mișcare ce revine mereu în punctul de pornire. Simultaneismul secolului XX s-a confruntat cu o dificultate

asemănătoare: reprezentarea simultană a secvențialității. Când futuriștii italieni au proclamat estetica senzației, au deschis poarta temporalității. Timpul a năvălit înăuntru prin această ușă a senzației, însă era un timp fragmentat, non-secvențial: clipa. Senzația este momentană. Iar astfel, prin chiar estetica sa, futurismul s-a condamnat pe sine nu la construcțiile viitorului, ci la ravagiile clipei. Traducerea picturii senzațiilor și a mișcării în limbajul poeziei a fost un proces încă și mai neliniștitor și mai contraproductiv. Poemul simultaneism – ar fi mai exact să-l numim *instantaneist* – nu era decât juxtapunerea unor interjecții, exclamații și structuri onomatopice. În loc să se orienteze înspre viitor, poemul futurist dispărea în abisul clipei, sau ajungea să împietrească într-o serie întreruptă a clipelor imobile. Eliminarea a timpului înțeles ca secvențialitate și ca schimbare: estetica futuristă a mișcării și-a găsit rezolvarea în abolirea mișcării. Agenții acestei pietrificări erau senzația și clipa.

Nu știu dacă Apollinaire și-a dat seama de consecințele negative ale unei doctrine care, prin chiar operele pe care le-a produs, a distrus însuși aspectul pe care-l preamărea la nivel teoretic – mișcarea. Însă e cert că era pe deplin conștient de sărăcia poetică a poemelor futuriste. *Futurist Antitradition* (1913), manifestul pe care l-a publicat pentru a susține această opinie, era un act de oportunism literar. Henri-Martin Barzun a făcut, la rândul său, încercarea de a depăși obstacolul apărut în calea simultaneismului verbal. Obstacolul e dublu articulat: cum să produci o reprezentare simultaneistă a mișcării, care prin însăși natura sa este proces, secvențialitate, și – valabil mai ales cu privire la mișcarea în și a sa însăși – timp? Și, pe de altă parte, cum să organizezi materialul verbal, care e în mod esențial temporal și succesiv, sub forma unei reprezentări spațiale simultane? Soluția oferită de Barzun, fondatorul grupării „simultaneiste” la care a aderat pentru scurt timp și Apollinaire, era chiar mai simplă decât aceea a futuriștilor.

Ea consta în transformarea poemului într-un soi de reprezentație muzicală. Modelul poeziei futuriste era ilustrat de sunetele orașului modern: *bruitism* (*zgomotism*). Cel propus de Barzun era opera. Cea dintâi denumire pe care Barzun a propus-o pentru noua școală poetică a fost „dramatism”. Trebuia ca poemele să fie auzite, nu citite. Limitele acestei metode erau evidente: fiecare actor își declama rolul în același timp cu ceilalți actori, care le declamau pe ale lor. Această limită era realmente imposibil de depășit: poemul nu putea fi auzit. Apollinaire a abandonat în scurtă vreme ideile lui Barzun și ale susținătorilor acestuia.

Antidotul pentru senzație și risipirea instantanee a acesteia e meditația. Între o senzație și cea care urmează, între o clipă și următoarea, meditația impune o distanță care e deopotrivă o punte – un mod de a măsura. Distanța poartă numele de ritm. Sau, alteori, e numită simbol ori idee. Un poem scris de Mallarmé sau de Valéry este un simbol al simbolurilor; o pictură cubistă e ideea unui obiect expus privirilor asemenea unui sistem de relații. În poemul simbolist și în pictura cubistă, ceea ce se vede revelează ceea ce nu se vede, însă la această revelație se ajunge prin intermediul unor metode diametral opuse. În cadrul poemului, simbolul evocă fără a numi; în cadrul picturii, formele și culorile prezintă fără să reprezinte. Simbolismul însemna transpunere (Mallarmé); cubismul, prezentare. În opera lui Apollinaire, trecerea de la transpunere la prezentare este realizată complet și perfect. E posibil ca poetul să nu fi putut face acest pas decisiv fără influența pictorului Robert Delaunay și a orfismului impus de acesta. Continuatoare a cubismului, orientarea aceasta a fost una dintre manifestările simultaneismului în pictură. Mai mult decât atât, după cum sugerează chiar numele său, orfismul conținea și o serie de elemente simboliste – ideea unei corespondențe universale – și avea afinități incontestabile

cu ermetismul și cu abstracționismul, așa cum erau ele înțelese de Kandinsky (*Concerning the Spiritual in Art / În privința spiritualului din artă*).³⁸

Prietenia lui Apollinaire cu Delaunay a determinat apariția unor poeme admirabile, precum *Les fenêtres (Ferestrele)*. Totuși, orfismul atât de pictural nu oferea vreo soluție viabilă pentru rezolvarea problemei mișcării în poezie. Diferite culori sau forme pe care ochiul le percepe simultan pot fi prezentate în același timp și pe aceeași suprafață. Însă atunci când vorbim sau scriem, rostim cuvintele unul după celălalt, asemenea mărgelilor dintr-un șirag; nu doar că nu putem auzi mai multe combinații de cuvinte în același timp, dar nici nu le-am putea înțelege, dacă am încerca să le citim în suprapunere. Apollinaire a găsit soluția în poezia lui Blaise Cendrars. Două poeme ale lui Cendrars au produs o impresie deosebit de puternică asupra lui Apollinaire și i-au inspirat acestuia câteva dintre marile sale creații ale acelor ani: *Les Pâques à New York* (1912) și *Prose du Transsibérien et la petite Jeanne de France* (1913). În ambele, mai degrabă decât să recurgă la simultaneism înțeles în sensul pe care i-l dădeau cubiștii, Cendrars utilizează o metodă de compoziție care nu e altceva decât narațiunea. O narațiune fragmentară, cu reveniri și continuări, cu anticipări, întreruperi, digresiuni și răsturnări neprevăzute de situații. Poemele lui Cendrars se situează mai aproape de arta cinematografică decât de pictură, fiind mai degrabă montaje decât colaje. Însă Cendrars nu ar fi putut utiliza această tehnică cinematografică dacă n-ar fi folosit limba vorbită ca mijloc de a aduce laolaltă ritmuri, imagini, episoade, întâmplări și senzații. Cendrars nu cântă; el povestește. Nu clipa cu interjecțiile și onomatopeele sale, ci vorbirea cotidiană, limbajul uzual care curge și străbate spațiile, acesta era canalul prin care timpul real, simultan și discontinuu își croiește drum în poezia secolului nostru. Iar acest lucru s-a întâmplat exact în același loc unde, începând

cu veacul al XVIII-lea, tradiția poetică a luat elocința drept poezie și a făcut eforturi susținute pentru a rezista atacurilor venite din partea vorbirii colocviale: în Franța.

Simultaneismul lui Apollinaire nu era unul pur. Nu avea cum să fie astfel. Asemenea celui practicat de Cendrars, era un compromis. Poemul rămânea în continuare o structură verbală, lineară și secvențială, însă având tendința să dea senzația – sau să ofere iluzia – simultaneității. Apollinaire, mai stăpân pe mijloacele sale expresive decât Cendrars, a înțeles imediat că, în poezie, suprimarea conectorilor sintactici era un act ale cărui consecințe erau asemănătoare cu abolirea perspectivei din pictură. Modul său specific de a scrie era juxtapunerea. Însă juxtapunere e un termen care nu poate descrie exact procedeele folosite de Apollinaire în marile sale poeme. În fiecare dintre acestea, există un centru secret, o axă a atracției și respingerii, în jurul căreia se rotesc strofele și imaginile. În *Muzicantul din Saint-Merry*, de pildă, axa aceasta este reprezentată de o figură mitică și, deopotrivă, autobiografică. Muzicantul este Orfeu și, în egală măsură, diavolul dintr-o legendă renașcentistă, e un *automaton* care ne amintește de cele pictate de către Giorgio de Chirico în aceeași perioadă, dar este și Apollinaire însuși. Așa cum planetele sunt plasate în jurul soarelui, juxtapunerea se configurează în jurul acestui personaj deopotrivă plural și unic. Muzicantul este centrul poemului, un centru în mișcare. Acesta rătăcește pe străzile unui cartier vechi al Parisului, iar muzica sa aduce laolaltă diferite timpuri și spații, femei vii și moarte, vânzători de magazin, gărzi republicane și fantome. Este un centru magnetic. În *Zonă*, un poem mai evident autobiografic decât *Muzicantul din Saint-Merry*, tehnica este aceeași: poetul rătăcește pe străzile Parisului și, asemenea unui magnet viu și plin de amărăciune, atrage spre sine alte epoci și spații. Totul curge laolaltă și prinde contur, se afirmă în calitate de prezent, într-un fragment de timp imobil care reprezintă,

deopotrivă, un fragment de spațiu aflat în mișcare. Acesta este unul dintre aspectele artei lui Apollinaire pe care criticii nu l-au explorat suficient, însă pe care toți cititorii săi l-au simțit cu maximă intensitate. Prezentul din *Zonă*, *Muzicantul din Saint-Merry*, *Cortegiu* și alte poeme subliniază confluența tuturor timpurilor, devine imobil și dobândește o împietrire asemenea cu a spațiului obișnuit, în vreme ce spațiul devine fluid, se bifurcă și se unifică iarăși, pentru a fi apoi pierdut. Spațiul preia proprietățile timpului.

Universul poetic al lui Apollinaire e locuit de două surori ce se dușmănesc, simpatia și antipatia, în sensul pe care vechii stoici îl dădeau acestor termeni. Conjunctie și disjunctie, apoi iarăși conjuncție a timpurilor și spațiilor: întâlniri, despărțiri, iubiri, morți, dușmăanii – *destine*. Simultaneismul lui Apollinaire este o variantă a vechii teorii a corespondențelor, un fel de analogie în care ideea de destin apare în mod natural. Religia stelelor încă trăiește la Apollinaire. El reprezintă un alt exemplu al vitalității acelei dominante ocult-hermetice care a hrănit în taină poezia occidentală de la epoca Renașterii și până în zilele noastre. Simultaneismul lui Apollinaire se învecinează și cu ironia. În poemul *Lundi rue Christine*, simultaneismul se transformă în conjuncția sau, mai precis spus, în confuzia limbajelor. Textul e ca o cutiuță plină cu ecouri, în care răsună frânturi de conversații auzite într-un restaurant. Critică a ființei umane și a limbajului: ceea ce spunem și auzim tot timpul sunt doar cuvinte lipsite de sens.

Poezia simultaneistă – deși nu a fost cunoscută sub această denumire – a atins cel mai înalt grad al purității în opera și persoana lui Pierre Reverdy. Misiunea lui Reverdy pe tărâmul poeziei a fost similară cu cea a lui Juan Gris în pictură. Ambii reprezintă rigoarea: odată cu ei și prin intermediul creației lor, avangarda se întoarce asupra ei înseși, meditează și, fără a-și pierde vreo clipă spiritul de aventură, își dezvoltă o conștiință autonomă. Ideile lui

Reverdy sunt foarte asemănătoare cu cele exprimate cam în aceeași perioadă de către Juan Gris și unii exegeți au evidențiat influența pictorului spaniol asupra poetului francez. Iar lucrurile stau cu adevărat astfel, așa s-a întâmplat. În orice caz, textele în proză pe care le-a lăsat Reverdy, dintre care multe au fost scrise după moartea lui Gris, demonstrează că avem de-a face cu un gânditor original – nu doar în domeniul esteticii, ci și în ceea ce privește o serie de chestiuni morale, istorice și politice. Poezia și critica lui Reverdy dovedesc o mult mai clară înțelegere a cubismului decât în cazul lui Apollinaire. Influențat de estetica sa intransigentă, Reverdy are tendința de a transforma fiecare poem într-un obiect. Nu doar că suprimă anecdota și muzica (marile resurse estetice ale lui Apollinaire), ci își împinge ascetismul până la extrem și elimină aproape complet conectorii și pronumele relative. Poemul se reduce la o serie de blocuri verbale, lipsite de legături sintactice, unite doar de magnetismul imaginii.

Reverdy a dezvoltat o doctrină a imaginii poetice înțeleasă drept realitate spirituală autonomă care, pe lângă că i-a influențat pe André Breton și pe suprarealiști, a afectat în grade variabile poeți foarte diferiți, cum sunt William Carlos Williams și Vicente Huidobro. Poetul francez privea imaginea ca pe descoperirea unor relații secrete sau ascunse între obiecte; imaginea va fi cu atât mai puternică și mai eficientă în funcție de cât de îndepărtate sunt obiectele unele de altele și de cât de necesare sunt relațiile între ele. Ideea unei arte care nu imită realitatea este justificată de importanța și statutul central pe care îl deține imaginea în poetica lui Reverdy: imaginea reprezintă adevărata realitate. În cadrul economiei verbale a poemului, imaginea deține locul care, în mod tradițional, revenea rimei și analogiei. Sau, mai exact, imaginea este esența analogiei și rimei, cea mai perfectă și sintetică formă a corespondenței universale. În cadrul sistemului solar reprezentat de fiecare

poem în parte, imaginea este soarele. În acest fel, Reverdy a deschis calea suprarealiștilor și, fără ca măcar s-o știe, a inițiat și distrugerea propriei sale poetici.

Symbolismul arătase puțină simpatie anecdotei și temelor istorice. Reverdy a fost încă și mai riguros și, închizând cu grijă ușa lăsată deschisă de Claudel și Valery Larbaud pe de o parte, și de Cendrars și Apollinaire pe de alta, a alungat definitiv anecdoticul și biograficul de pe tărâmul poeziei franceze. Renunțarea la biografism a culminat cu respingerea istoriei, condamnată la exilul etern. Asemenea picturilor cubiste, cele patru compoziții ale lui Reverdy sunt ferestre, însă ferestre care nu se deschid spre exterior, ci spre înlăuntru. Poemul reprezintă un spațiu închis în care nu se întâmplă nimic, nu se desfășoară nimic, nici măcar timpul. Un poem de Reverdy este un fapt spiritual: tot ceea ce compune ființa umană – senzații, sentimente, alți bărbați sau alte femei – a fost trecut prin filtrul poeziei. Ce rămâne în poem sunt esențele. Futuriștii au considerat că obiectul poemului sunt senzațiile. Reverdy transformă senzațiile (și până și sentimentele) în obiecte. El imobilizează clipa, iar în acest fel salvează timpul. În cele mai reușite poeme ale sale, timpul este viu, trăiește. Însă e un timp întemnițat, un timp care nu trece. Reverdy a purificat simultaneismul și, purificându-l, l-a sterilizat. De la 1916 și până la moartea sa, poezia i s-a modificat extrem de puțin. A scris mult și a continuat s-o face de-a lungul multor ani, însă a scris întotdeauna același poem. Reverdy este unul dintre cei mai vii și intenși poeți ai întregului veac; dar este și unul dintre cei mai monotoni.

Încă înainte ca timpurile și fericitele sale descoperiri să devină repetări ale unei formule unice, poezia lui Reverdy a fost înfrântă, mai întâi de dadaism, iar apoi, în mod de-a dreptul copleșitor, de suprarealism. Pentru Reverdy, poemul era un construct spiritual, având propria sa existență și fiind

detașat de realitatea circumstanțelor în care apăruse; pentru reprezentanții dadaismului, și încă și mai clar pentru cei ai suprarealismului, ceea ce conta nu era atât poemul ca poezie. Pentru ei, poezia nu era un construct intelectual, ci o experiență, nu ceva ce putem face, ci ceva ce ne face și ne desface, după caz, ceva ce ni se întâmplă: o pasiune. Sfârșitul drumului poeziei era, pentru Reverdy, contemplarea unui obiect verbal, poemul, în care să ne putem recunoaște pe noi înșine. Poezia ca *re-cunoaștere*. Din punctul de vedere al suprarealiștilor, poezia nu reprezenta un act de contemplare, ci un mijloc de transformare a lumii și a umanității; nu o re-cunoaștere, ci o metamorfoză. Principiul ce governa producerea unui poem era, la rândul lui, diferit; răspunsul suprarealiștilor la provocările simultaneismului a fost glasul inconștientului. Resurecția inspirației a distrus fundamentele intelectuale ale poeziei derivate din principiile cubismului și orfismului. Necesitățile inconștientului au înlocuit prezentarea simultaneistă a unor realități diferite și, în consecință, au distrus ideea picturii și poemului înțelese ca sisteme de relații construite pe baza echivalențelor și opozițiilor. Deoarece ceea ce dictează inspirația este linear și secvențial, suprarealismul a reintrodus ordinea lineară. Nu contează că datorită conținutului textele suprarealiste subminează rațiunea, morala și logica cotidiană; ordinea în care se revelează acest delir este vechea ordine sintactică. Din acest punct de vedere, suprarealismul a reprezentat mai mult decât un pas înapoi.

Simultaneismul a dispărut din Franța, însă a fost adoptat de către poeții americani, mai ales de către Pound. Confirmând o dată în plus evoluția simetrică și contradictorie a poeziei moderne în spațiul cultural englez și francez, poeții americani au folosit simultaneismul într-un mod complet diferit de cel al francezilor: nu pentru a exclude istoria din poezie, ci înțelegându-l ca axă a reconcilierii dintre istorie și poezie. Capodoperele lui Pound și Eliot au la bază tehnici

simultaneiste. E adevărat că francezii au elaborat și ei câteva poeme lungi în această perioadă, unele admirabile. Mă gândesc la vasta compoziție a lui Saint-John Perse. Însă nu simultaneismul triumfă în acestea. Mai degrabă, ele derivă dintr-o tradiție uneori inspirată, alteori emfatică, ce merge de la poemele în proză ale lui Rimbaud și până la Claudel, cu ale sale *Les cinq grandes odes*. La sfârșitul acestei epoci, André Breton a scris *Ode à Charles Fourier*, text unde se desparte de poezia suprarealistă și abordează teme istorice, morale și filosofice. Acest mare poem nu utilizează nici tehnici simultaneiste, ci se îndreaptă spre tradiția culturii franceze – Hugo în ultima sa perioadă de creație, Rimbaud, Perse – care la una dintre extreme se învecinează cu inspirația profetică, iar la cealaltă, cu elocința.

Pound este cel care a introdus simultaneismul în poezia de limbă engleză. Nu doar în propria sa operă, ci și prin intermediul influenței exercitate la nivelul compoziției din *Țara pustie*, primul mare poem simultaneist scris în engleză și unul dintre cele mai importante poeme ale întregului secol XX. Pound a vorbit adesea despre poetica sa și despre metoda de elaborare a *Cantos*-urilor. Deși pare ciudat, nu l-a menționat niciodată pe Apollinaire și nici simultaneismul din anii de dinaintea Primului Război Mondial. În loc de așa ceva, el a insistat pe exemplul poeziei chineze și a afirmat că metoda folosită în *Cantos* – suprimarea conectorilor și a punctelor de comunicare, juxtapunerea imaginilor – a fost rezultatul lecturilor sale din Ernest Fenellosa și a interpretării pe care acest celebru orientalist o dădea scrierilor ideografice și utilizării ideogramelor de către poeții chinezi și japonezi. J. J. Liu a demonstrat convingător că ideile lui Pound și Fenellosa conțin o esențială neînțelegere. În conformitate cu opinia lui Liu, „majoritatea semnelor chineze sunt fonograme compozite (*Hsieh-Sheng*), cuprinzând un element fonetic (cealaltă parte a semnului compozit, care poartă sensul, se numește *radical* sau

semnificant). Mai mult decât atât, chiar și acele semne care au fost inițial întemeiate pe baza principiului pictografic și-au pierdut mult din calitatea picturală, iar în formele moderne seamănă extrem de puțin cu obiectele pe care se presupune că le ilustrează... Eroarea lui Fenellosa și a continuatorilor săi ar trebui să fie, de-acum, mai mult decât evidentă.”³⁹ E adevărat că un alt poet și critic chinez, Wai-lim Yip, a susținut că absența conectorilor sintactici în poezia chineză – exemplul lui preferat este Wang Wei – justifică parțial interpretarea făcută de Fenellosa și de Pound. Fără a nega viabilitatea observației lui Yip, mi se pare că este mai mult decât evident că metoda de compoziție din *Cantos* fusese deja utilizată în simultaneismul lui Apollinaire. Este imposibil ca Pound să nu fi citit poemele lui Cendrars, Apollinaire și Reverdy în timpul anilor pe care i-a petrecut la Paris. Să nu uităm că a fost prieten cu Picabia și că a colaborat la diferite publicații ale dadaismului și ale altor mișcări de avangardă, cum ar fi *Dada*, nr. 7 (*Dadaphone*, 1920), *Littérature* (nr. 16, octombrie 1920). Să ne gândim la un poem precum *Lundi rue Christine*. Tot ceea ce trebuie să facem este să schimbăm citatele conținând expresii colocviale cu citate extrase din texte literare, istorice și filosofice în câteva limbi, să modificăm tema – de pildă, căderea Troiei, suprapusă peste căderea Parisului sau Berlinului – pentru a ne afla în fața metodei din *Cantos*, în germene.

Dați-mi voie să repet și să subliniez că nu neg în niciun fel originalitatea poetului american. Marea descoperire a lui Pound – folosită și de Eliot în *Țara pustie*, grație sfatului acestuia – a fost să aplice simultaneismul nu la teme limitate, istorice și personale ale lui Apollinaire, ci la nivelul istoriei Occidentului. Măreția lui Pound și, într-o măsură mai mică, a lui Eliot – deși, la o analiză definitivă, cel din urmă mi se pare un poet mai desăvârșit – constă în încercarea sa de a recupera tradiția *Divinei Comedii*, adică, altfel spus, tradiția centrală a Occidentului. Pound și-a

propus să scrie marele poem al unei civilizații, însă – *Make it new!* (*Faceți-o nouă!*) – să realizeze acest lucru utilizând procedee și descoperiri ale celei mai moderne poezii. Reconciliere a tradiției cu avangarda: simultaneism și Dante, *Shih Ching*⁴⁰ și Jules Laforgue.

Pe scurt, simultaneismul a avut două momente importante: originea în Franța și punctul de maximă dezvoltare în poezia de limbă engleză. Asemănare și contradicție: metoda poetică este aceeași, însă este inclusă în cadrul a două concepții diferite și opuse în privința sensurilor și semnificațiilor poeziei. Iar în spațiul cultural spaniol? Vicente Huidobro a preluat această orientare în poemele sale timpurii, cele creaționiste, adaptări strălucite, însă sterile ale lui Reverdy sau Apollinaire. Ulterior, le-a abandonat; nu putem vorbi despre simultaneism în marele său poem *Altazor*. Mexicanul José Juan Tablada a scris un mic și perfect poem simultaneist, *Nocturno Alterno*. Dar, mai spun o dată: cu o floare nu se face primăvară. A trebuit să așteptăm până la generația mea pentru ca simultaneismul să se afirme în domeniul poeziei, la fel ca și (iar acesta este foarte bine reprezentat!) în cel al romanului.

*

Romantismul nu a însemnat doar o reacție împotriva esteticii neoclasică, ci și una îndreptată contra tradiției greco-latine, așa cum a fost ea formulată de Renaștere sau baroc. La urma urmei, neoclasicismul a fost doar ultima și cea mai radicală manifestare a tradiției. Revenirea la tradițiile poetice naționale (sau inventarea acestora) a reprezentat respingerea tradiției centrale a lumii occidentale. Nu e deloc întâmplător că primele expresii ale romantismului, alături de romanul gotic și de medievalism, au fost orientalismul lui Wathek și marile întinderi americane ale lui Natchez. Catedrale și biserici gotice, moschei, temple hinduse,

deșerturi, păduri americane: mai degrabă semne ale negării, decât simple imagini. Real sau imaginar, fiecare edificiu și peisaj reprezenta o reacție polemică împotriva tiraniei Romei și a moștenirii sale. În eseurile sale de critică a poeziei, Blanco White trece repede peste influența neoclasicismului francez, deoarece vizează miezul problemei: sursa răului ce afectează poezia spaniolă era identificabilă în secolul al XVI-lea; numele acestuia: Renașterea italiană. Elocință, simetrie, petrarchism: o simetrie care distorsionează, o geometrie ce sugrumă poezia spaniolă și o împiedică să fie ea însăși. Pentru a se regăsi, poeții spanioli trebuie să se elibereze de această moștenire și să se întoarcă la adevărata lor tradiție. Blanco White nu spune care este această tradiție, în afară de faptul că e *alta*. O tradiție diferită de cea exaltată în egală măsură de Garcilaso, Góngora și de poeții neoclasiци. Principala tradiție a Europei e transformată într-o aberație, o ciudată impunere. Fusese elementul unificator – puntea de legătură între limbi, spirite și popoare: acum e străină. Romantismul se supune aceluiași impuls centrifug ca și protestantismul. Dacă nu este o schismă, el reprezintă o separare, un act de nesupunere.

Întreruperea principalei tradiții occidentale a determinat apariția mai multor tradiții; această pluralitate a dus la acceptarea unor idei diferite despre frumos; relativismul estetic a devenit justificarea esteticii schimbării – tradiția critică ce se afirmă pe sine prin chiar negarea de sine. În cadrul acestei tradiții, modernismul poetic anglo-american reprezintă o mare schimbare, un hotărât act de respingere și o extraordinară noutate. Ruptura constă în faptul că, departe de a fi o respingere a principalei tradiții, el e tocmai o căutare a acesteia. Nu revoltă, ci restaurație. O schimbare de direcție: reunire, nu separare. Deși Pound și Eliot aveau concepții diferite în legătură cu ceea ce înseamnă cu adevărat tradiția, punctul de la care porneau amândoi era același: conștiința schismei, sentimentul și convingerea despărțirii. O dublă schismă, atât personală,

cât și istorică. Ei au mers în Europa nu ca expatriați, ci în căutarea propriilor origini; călătoria lor nu a fost un exil, ci o întoarcere la obârșie. Era o mișcare în direcția opusă celei a lui Whitman: nu explorare a spațiilor necunoscute, acea Americă „de dincolo”, ci întoarcerea la Anglia. Oricum, Marea Britanie, separată de Europa odată cu Reforma, era doar o verigă în lanțul întrerupt. Anglicanismul lui Eliot nu era o trăsătură europeană; Pound, mai extremist, a pornit din Anglia spre Franța, iar de acolo, către Italia.

Cuvântul „centru” apare frecvent în scrierile acestor doi poeți, în general fiind asociat cu termenul „ordine”. Tradiția este identificată cu ideea unui centru al convergenței universale, e văzută ca ordine pământească și cerească. Poezia reprezintă căutarea, și uneori, viziunea acestei ordini. Pentru Eliot, imaginea istorică a ordinii spirituale este societatea creștină medievală. Ideea lumii moderne văzute ca dezintegrare a ordinii creștine din Evul Mediu apare la mulți scriitori ai vremii, însă la Eliot este mai mult decât o idee, e destin și viziune. Ceva gândit și trăit – ceva vorbit: o limbă. Dacă epoca modernă înseamnă pentru Eliot distrugerea ordinii creștine, soarta lui individuală, ca poet și om modern, își are locul exact în acest context istoric. La rândul ei, istoria se întoarce către sfera spirituală. Istoria modernă înseamnă cădere, separare, dezintegrare; seamănă cu un fel de ispășire și de împăcare. Exilul nu mai este exil: e întoarcerea la acel timp aflat în afara timpului. Creștinismul își asumă timpul doar pentru a-l modifica. Poetica lui Eliot s-a transformat într-o viziune religioasă a istoriei moderne occidentale.

În cazul lui Pound, ideea de tradiție e mai neclară și mai schimbătoare. Neclară din cauză că nu este atât o idee, cât mai mult o alăturare de imagini; schimbătoare pentru că, asemenea Grifonului văzut de Dante în Purgatoriu, ea se modifică neîncetat, rămânând totuși mereu aceeași. Aici e de găsit, probabil, americanismul lui profund: căutarea tradiției

centrale reprezintă, pentru el, doar încă o formă, cea extremă, a tradiției căutării și explorării. Asemănarea lui involuntară cu Whitman e frapantă. Amândoi merg dincolo de granițele Occidentului, dar unul caută efuziunea mitico-panteistă (India), iar celălalt, înțelepciunea care va pune ordinea cerească în armonie cu cea pământescă (China). Fascinația lui Pound față de sistemul lui Confucius seamănă cu aceea a iezuiților din secolul al XVIII-lea și, ca și a lor, este o pasiune politică. Iezuiții credeau că o Chină creștină va fi modelul pentru întreaga lume; Pound visa la Statele Unite Confucianizate.

Bogăția și complexitatea extraordinare ale referințelor, aluziilor și trimiterilor la alte epoci și civilizații fac din *Cantos* un text cosmopolit, un adevărat Babel poetic (și nu e nimic peiorativ în această caracterizare). Oricum, *Cantos*-urile reprezintă, în primul rând, un mare poem nord-american, scris pentru nord-americani – fapt care, evident, nu le împiedică să fascineze pe toată lumea. Diferitele episoade, figuri și texte prezente în poem sunt modelele pe care autorul le propune contemporanilor săi. Toate vor să atingă un standard universal sau, mai exact, imperial. Aici, Pound se deosebește de Whitman. Unul vorbește despre o societate națională, întinsă cât o lume care, în cele din urmă, va instaura democrația; celălalt, despre o națiune universală, urmașă a tuturor civilizațiilor și a tuturor imperiilor. Pound vorbește despre lume, însă se gândește întotdeauna la țara lui, o țară întinsă cât o lume. Naționalismul lui Whitman era un universalism; universalismul lui Pound, un naționalism. Aceasta este explicația cultului său pentru sistemul politic și moral al confucianismului: el vedea în Imperiul Chinez un model pentru Statele Unite. De aici vine și admirația lui pentru Mussolini. Spectrul lui Iustinian de la finalul *Cantos*-urilor corespunde tot acestei viziuni.

Centrul lumii nu este locul unde cuvântul religios este perceptibil, ca la Eliot; este acea sursă de energie care pune oamenii în mișcare și-i solidarizează pentru o cauză comună. Ordinea lui Pound e una ierarhică, deși ierarhiile lui nu se întemeiază pe puterea banului. Pasiunea lui n-a fost nici libertatea, nici egalitatea; ci măreția și dreptatea pentru cei năpăstuiți. Nostalgia lui pentru societatea agrară nu era acea nostalgie pentru un sat democratic, ci pentru vechile societăți imperiale, cum au fost China și Bizanțul, două mari imperii birocratice. Eroarea lui constă nu în imaginea pe care și-o creează cu privire la acele civilizații, ci mai degrabă în faptul că ignoră extrema asupra venită din partea statului, ca și asupra țărănilor, artizanilor și comercianților. Anticapitalismul său, așa cum se desprinde din celebrul *Canto* împotriva cămătăriei, dă glas unui dezgust legitim în fața lumii moderne, însă condamnarea lui la adresa acumulării de bani în acest fel este cea a Bisericii catolice medievale. Pound nu înțelegea: capitalismul nu înseamnă camătă sau tezaurizare a unui aur pe care el îl considera scârnă, ci sublimare și transformare a acestuia prin intermediul efortului uman în produse sociale. Acumulările cămătarului împiedică bunăstarea, scot banii din circulație, în vreme ce efectele capitalismului sunt productive: banii circulă și se înmulțesc. Pound i-a ignorat pe Adam Smith, Ricardo și Marx: A.B.C.-ul economiei și al lumii noastre.

Obsesia lui Pound referitoare la excremente este asociată cu disprețul său față de camătă și cu antisemitismul; cealaltă față a acestei obsesii este cultul lui pentru soare. Excrementul este demonic și terestru; imaginea lui, aurul, e ascunsă în străfundurile pământului și în cufere, simbolicele adâncuri din taințele cămătarului. Dar există o altă imagine a excrementului, care marchează transfigurarea lui: soarele. Aurul de scârnă al cămătarului este ascuns în adâncuri; soarele luminează înălțimile pentru

toți. Două mișcări antitetice: excrementul se întoarce pe pământ; soarele stăpânește totul deasupra acestuia. Pound a perceput în mod admirabil opoziția acestor două imagini, dar nu a văzut legătura, relația contradictorie ce le unește. Împăratul e soarele. În ordinea cerească – rotația planetelor și a anotimpurilor în jurul unei axe luminoase – acesta e modul de guvernare a pământului. Ordine, ritm, dans: armonie socială, dreptate din partea celor de sus, loialitate din partea celor de jos. Visul lui Pound, ca și al lui Fourier, deși în sens invers, reprezintă analogia sistemului solar.

Pentru Eliot, poezia înseamnă viziunea ordinii divine văzute de aici, dintr-o lume naufragiată în afara istoriei; pentru Pound, ea este perceperea instantanee a fuziunii dintre ordinea naturală (divină) și cea umană. Clipele devin arhetipale: faptele eroului, codul de legi al magistratului, balanța împăratului, creația artistului și, mai presus de toate acestea, apariția zeiței „purtând un vâl subțire de nori/ *Κνθηρα δελνα* asemenea unei frunze purtate de vânt.” Istoria este infern, purgatoriu, paradis, limb – iar poezia e poveste, istorisire a călătoriei omului pe aceste tărâmurile ale istoriei. Nu doar poveste, ci și prezentare obiectivă a momentelor de ordine și dezordine. Poezia este *paideia*. Acele viziuni instantanee care pătrund printre umbrele istoriei asemenea Dianei printre nori nu sunt idei sau lucruri – sunt lumină. „Toate lucrurile ce există sunt lumină.” Dar Pound nu e un contemplativ; aceste lumini sunt fapte, iar ele sugerează un curs al acțiunii.

Căutarea unei tradiții centrale a fost o expediție de cercetare, în sensul militar al expresiei: o polemică și o descoperire. Polemică fiindcă privea istoria poeziei engleze ca pe o despărțire treptată de acea tradiție centrală. Chaucer, afirmă Pound în *A.B.C-ul lecturii*, participă la viața intelectuală a continentului și este un veritabil european, însă Shakespeare „privește deja Europa din afara ei.” O descoperire în aceea că identifică acele opere care aparțin

cu adevărat tradiției centrale și evidențiază legăturile ce le unesc. Poezia europeană este un tot însuflețit și coerent. „Poate cineva evalua poemele lui Donne în relație cu Cavalcanti?”⁴¹ Eliot descoperă pe rând afinități între poeții „metafizici” și unii simbolști francezi, apoi între metafizici și simbolști deopotrivă și poeții florentini din secolul al XIII-lea. Această reconstruire a unei tradiții mergând de la poezii provensali la Baudelaire reprezenta un ansamblu de opere vii, iar nu de fantome. În centru se află Dante, modelul absolut, piatra de temelie. Eliot îl citește pe Baudelaire din perspectiva lui Dante, iar *Florile Răului* devin comentariu modern al *Infernului* și *Purgatoriului*. Pendulând între *Odiseea* și *Divina Comedie*, Pound scrie un poem epic care este infern, purgatoriu și paradis în egală măsură. *Divina Comedie* e mai degrabă un poem alegoric decât unul epic; călătoria poetului prin cele trei lumi este o alegorie a *Cărții Exodului*, la rândul ei o alegorie a istoriei ființei umane de la Cădere la Judecata de Apoi, care e doar alegoria peregrinărilor sufletului omenesc, mântuit în cele din urmă de iubirea divină. Tema este întoarcerea sufletului la Dumnezeu; tema din *Cantos* e tot o întoarcere, dar unde? Pe parcursul călătoriei, poetul și-a uitat destinația. Desfășurarea *Cantos*-urilor este epică; împărțirea tripartită e teologică. Teologie secularizată; politică autoritaristă. Fascismul lui Pound, înainte de a fi o greșeală morală, a însemnat o eroare literară, o confuzie între genuri.

Aducerea la un loc a fragmentelor nu era o muncă de anticar, ci un rit de expiere și reconciliere; ispășirea păcatelor protestantismului și romantismului. Urmările au fost contradictorii. În expediția lui de recucerire a tradiției centrale, Pound a mers dincolo de Roma – până în China cu șase sute de ani înainte de Hristos – în vreme ce Eliot a rămas în punctul situat la jumătatea drumului, Biserica Anglicană. Pound a descoperit nu una, ci mai multe tradiții și le-a adoptat pe toate; odată cu această pluralitate, el a ales juxtapunerea și

sincretismul. Eliot a optat pentru o singură tradiție, însă viziunea sa n-a fost mai puțin excentrică. Excentricitatea n-a fost o greșeală în ceea ce-i privește pe acești doi poeți; ea era inclusă în chiar originile mișcării și în natura contradictorie a acesteia. „Modernismul” anglo-american se privea pe sine drept o „renaștere clasică”. Tocmai cu această formulă își începe T. E. Hulme eseul *Romantism și clasicism*. Tânărul poet și critic englez a găsit un crez estetic și social în ideile lui Charles Maurras și în gruparea acestuia, *L’Action Française*. Hulme sublinia legătura între romantism și revoluție; „romantismul a fost cel care a înfăptuit revoluția.”⁴² Aceasta este o simplificare exagerată: afinitatea inițială între romantism și revoluție și-a găsit rezolvarea singură, după cum am văzut, în opoziție. Romantismul a însemnat un antiraționalism; teroarea revoluționară i-a scandalizat pe romantici din cauza naturii ei sistematice și a pretențiilor raționale. Ca răspuns la cartea Doamnei de Staël, *Despre Germania*, Heine a arătat că Robespierre tăia capetele nobililor cu aceeași logică cu care Kant decapitase ideile din vechea metafizică. Deși Hulme a criticat ideile estetice ale romanticilor germani, atitudinea lui și a apropiaților săi amintește de spiritul romanticilor. În ambele cazuri, ura resimțită față de revoluție s-a transformat în nostalgie pentru lumea creștină medievală. Această idee apare la toți romanticii germani și este formulată și de Novalis, în eseul intitulat *Europa și creștinismul*. Noua societate creștină, născută din ruinele Europei raționaliste și revoluționare, va realiza în cele din urmă unitatea prefigurată de Sfântul Imperiu Roman. Clasicismul lui Hulme, Eliot și Pound era un romantism incapabil să se recunoască pe sine ca atare.

Mișcarea lui Maurras s-a proclamat drept continuatoare a tradiției greco-romane și medievale: clasicism, raționalism, monarhism, catolicism. Abia dacă merită notat faptul că această tradiție este duală și contradictorie de la bun început:

Heraclit / Parmenide, monarhie / democrație. În plus, reforma, romantismul și revoluția au devenit acum curentul central, iar acela pe care Eliot și amicii lui doreau să-l restaureze a rămas marginal. În istoria Franței moderne, gruparea lui Maurras a fost o facțiune politică. A fost marginală nu doar din punct de vedere istoric, ci și eretică într-un sens religios: Roma a condamnat-o. Raționalismul lui Maurras nu excludea cultul autorității, nici suprimarea criticii prin violență și antisemitism. Clasicismul său poetic era un anarhism. Între ideile sale politice, conceptul esențial era cel de națiune: o idee romantică. În căutarea tradiției centrale, Eliot a urmat o sectă care era schismatică din perspectivă religioasă și marginală din cea estetică. Cine mai citește astăzi poeziile lui Maurras? Din fericire, antiromantismul lui Hulme, Eliot și Pound era mai puțin coerent. Ei au inițiat o tradiție poetică folosind chiar numele pe care romanticii le proclamau ca fiind ale lor. Cele mai importante erau Dante și Shakespeare. Amândoi fuseseră folosiți drept arme împotriva esteticii neoclasice și a hegemoniei lui Racine. Asimilarea poezilor „metafizici” – expresia englezească a poeziei baroce europene și a „conceptismului” – nu a corespuns cu ceea ce se înțelege în general prin „clasicism”. Hulme a justificat cu grație aceste încălcări ale dogmei clasiciste: „sunt de acord că Racine reprezintă aspectul clasic extrem, însă Shakespeare este clasicul mișcării.” Inteligent, dar neconvingător.

În vreme ce „modernismul” anglo-american își găsea inspirația în Maurras, tinerii poeți francezi îi descopereau pe Lautréamont și pe Sade. Nu putea exista o diferență mai mare. Mișcările europene de avangardă erau atinse de o puternică nuanță romantică, începând de la cele mai discrete, ca expresionismul german, și până la cele mai exaltate, ca futurismul din Italia sau Rusia. Dadaismul și suprarealismul au fost ultra-romantice, deși e de-a dreptul redundant să spunem asta. Formalismul extrem al unora dintre aceste

direcții – cubism, constructivism, abstracționism – pare a-mi nega afirmația. Dar nu se întâmplă așa, pentru că formalismul artei moderne reprezintă o respingere a naturalismului și umanismului tradiției greco-romane. Originile lui istorice depășesc tradiția clasică a Occidentului: arta neagră, arta precolumbiană, sau cea din Oceania. Formalismul continuă și accelerează direcția începută de romantism: de a opune alte tradiții tradiției greco-romane. Formalismul modern distruge ideea de reprezentare (în sensul filosofilor din epoca greco-romană și renescentistă care negau existența obiectivă) și supune figura umană stilizării unei geometrii raționale și pasionale – atunci când n-o alungă cu totul din cadru. Cubismul, se spune, a fost o reacție îndreptată împotriva romantismului impresioniștilor și foviștilor. E adevărat, însă cubismul poate fi înțeles doar în contextul contradictoriu al avangardei, la fel cum Ingres este *vizibil* numai pus în fața lui Delacroix. În istoria avangardei, cubismul e o clipă de rațiune, nu o expresie a vreunui nou clasicism. O rațiune delirantă, suspendată deasupra abisului, între foviști și suprarealiști. Iar în ceea ce privește geometriile lui Kandinsky sau Mondrian, ele sunt impregnate cu ocultism și hermetism, așa încât prelungesc cea mai profundă și mai constantă direcție a tradiției romantice. Avangarda europeană, chiar și în manifestările ei cele mai riguroase și mai raționale – cubismul și abstracționismul – a continuat și a exacerbât tradiția romantică. Romantismul ei a fost contradictoriu, o pasiune critică ce se neagă pe sine fără încetare pentru a se regenera.

Opozițiile le repetă, deși discutabil, pe cele din perioada romantică: Pound îl condamnă pe Góngora exact atunci când tinerii poeți spanioli îl proclamau pe acesta din urmă drept maestru al lor; pentru Breton, miturile celtice și legenda Graalului aduc mărturie despre *cealaltă* tradiție – tradiția care neagă Roma și care nu a fost niciodată în totalitate creștină – în timp ce, pentru Eliot, exact aceleași mituri

primesc un înțeles spiritual numai atunci când vin în contact cu creștinismul Romei;⁴³ Pound vede în poezia provensală o adevărată poetică, precum și începuturile tradiției noastre, iar suprarealiștii găsesc în ea o tradiție erotică subversivă – subversivă în fața moralității burgheze, deoarece slăvea adulterul, dar și în fața promiscuității moderne, prin preamărirea unei iubiri unice; avangarda europeană exaltă estetica excepției, Eliot vrea să reintegreze excepția religioasă (separarea protestantă) în organizarea creștină a Romei, iar Pound încearcă să includă într-o ordine universală specificul istoric al Statelor Unite; dadaiștii și suprarealiștii distrug codurile de legi și împoașcă sarcasm și salivă pe altare și instituții, Eliot crede în Biserică și în monarhie, Pound propune pentru Statele Unite imaginea Conducătorului-Filosof-Mântuitor, un amestec de Confucius, Malatesta și Mussolini; pentru avangarda europeană, societatea ideală se află afară din istorie – e lumea primitivilor sau orașul viitorului, trecutul fără calendar sau utopia comunistă și libertariană – în vreme ce arhetipurile pe care le propun Eliot și Pound sunt imperii și biserici, modele istorice; dadaismul neagă atât realizările trecutului, cât și pe cele ale prezentului, iar poeții anglo-americani insistă asupra necesității reconstruirii unei tradiții; în suprarealism, poetul scrie ceea ce îi dictează inconștientul, poezia e transcrierea *celeilalte voci* care se aude în fiecare dintre noi atunci când tace glasul rațiunii, în timp ce pentru anglo-americani, poezia înseamnă tehnică, control, știință, conștiință, luciditate; Breton era prieten cu Troțki, iar Eliot era monarhist. Lista opozițiilor e nesfârșită. Chiar și în „erorile” politice și morale, simetria opozițiilor reapare: fascismul lui Pound e contrabalansat de stalinismul lui Aragon și Neruda.

Suprarealiștii cred în puterea subversivă a dorinței, precum și în funcția revoluționară a erotismului. Spaniolul Luis Cernuda vede în plăcere nu doar o „explozie” fizică, ci și

o critică morală și politică făcută societății creștine și burgheze:

„Abajo estatuas anónimas,
Preceptos de niebla:
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.”

(„Jos cu statuile anonime,/ Reguli de ceață:/ O scânteie din acele plăceri interzise/ Strălucește în ceasul răzbunător./ Lumina ei vă poate distruge lumea.”) Evaluările diferite ale viselor și viziunilor nu sunt mai puțin surprinzătoare decât acelea ale erotismului. Eliot remarca faptul că Dante „a trăit într-o vreme în care oamenii aveau încă viziuni... Noi nu mai avem decât vise, și am uitat că viziunile erau altădată un mod de a visa mai semnificativ, mai interesant și mai ordonat. Astăzi luăm de bun faptul că visele noastre vin de undeva din adânc: probabil și calitatea viselor noastre are de suferit, în consecință.” Suprarealiștii pun la loc de cinste visele și viziunile, însă refuză să facă deosebirea între ele: ambele vin din adânc, sunt o revelare a abisului – „cealaltă față” a omului și a realității.

Toate aceste opoziții pot fi cuprinse într-una singură: avangarda europeană rupe legătura cu toate tradițiile și, astfel, continuă tradiția romantică. Spre deosebire de suprarealism, ea reprezintă o încercare de restaurare, și nu o revoluție. Protestantismul și romantismul separaseră lumea anglo-saxonă de tradiția religioasă și estetică a Europei: „modernismul” anglo-american este o revenire la această tradiție. Revenire? Am indicat deja asemănarea lui involuntară cu romantismul german. Negarea romantismului de către modernism era tot romantică: reinterpretarea lui Dante și a poezilor provensali de către Pound și Eliot a fost excentrică, la fel ca lectura pe care romanticii germani i-au făcut-o lui Calderón cu un veac înainte. Locul termenilor este inversat, însă termenii nu dispar, și nici relația dintre ei.

„Modernismul” anglo-american este o *altă* variantă a avangardei europene, așa cum simbolismul francez și modernismul hispano-american au reprezentat alte versiuni ale romantismului. Versiuni: metafore: transmutări.

„Restaurația” anglo-americană a reprezentat o schimbare la fel de profundă și de radicală ca „revoluția” suprarrealistă. Această observație e valabilă nu doar pentru *Cantos* și *Țara pustie*, ci și în cazul poeziei lui Wallace Stevens, a lui e. e. cummings sau William Carlos Williams. M-am referit aproape exclusiv doar la Pound și Eliot deoarece la amândoi este identificabilă o fațetă critică și programatică ce nu apare la alți poeți din această generație. În afară de acest aspect, nu cred că ceilalți autori sunt mai puțin importanți decât Pound și Eliot. Însă „important” e un cuvânt nepotrivit: fiecare poet este diferit, unic, de neînlocuit. Poezia nu poate fi măsurată; nu e nici mică, nici mare – este pur și simplu poezie. Fără exploziile verbale ale lui e. e. cummings rezultând din extrema și admirabila sa concentrare poetică; fără transparența și densitatea lui Wallace Stevens din *Esthétique du mal* sau *Notes Toward a Supreme Fiction*, texte în care, ca și în *Preludiul*, privirea poetului (acum nesupusă vreunei vrăji și eliberată de mirajele romantice și avangardiste) construiește o punte între „gând și cer”; fără poeziile lui Williams care, așa cum spunea Stevens, ne-au oferit „o nouă cunoaștere a realității” – poezia anglo-americană modernă ar fi cu mult mai săracă. La fel am fi și noi.

Cosmopolitismul anglo-american a debutat ca un formalism radical. Tocmai acest formalism – colajele poetice ale lui Pound și Eliot, transgresiunile verbale și combinațiile lui cummings și Stevens – conectează modernismul anglo-saxon cu avangarda europeană și cu cea latino-americană. Deși s-a proclamat drept o reacție antiromantică, formalismul anglo-american nu a însemnat nimic altceva decât o altă manifestare a dualității care a marcat poezia modernă chiar de la începuturile ei – analogie și ironie. Sistemul poetic al lui

Pound constă în aranjarea imaginilor în mod asemănător unor grupuri de semne pe o pagină: ideograme, nu statice, ci în mișcare, asemenea unui peisaj văzut de pe o corabie ori, mai degrabă, ca niște constelații apropiindu-se sau îndepărtându-se una de cealaltă pe cuprinsul cerului. Cuvântul „constelație” trimite la ideea de muzică; iar cuvântul „muzică”, prin asocierile nenumărate pe care le provoacă, de la armonia erotică a trupurilor și până la armonia politică între oameni, ne aduce în minte numele lui Mallarmé. Aici se află miezul analogiei. Pound nu este un discipol al lui Mallarmé, însă cea mai bună parte a operei sale aparține tradiției inițiate de *O aruncare de zaruri*. În *Cantos*, ca și în *Țara pustie*, analogia e în permanență dată la o parte de critică, de conștiința ironică. Mallarmé și Duchamp: analogia încetează să mai fie viziune și se transformă într-un sistem de permutări. La fel ca în dualitatea erotico-industrială, ironic-mitică din *Marele Geam*, toate personajele din *Țara pustie* sunt reale și mitice. Reversibilitate a semnelor și a semnificațiilor: la Duchamp, Artemis este o fată frumoasă și provocatoare, iar la Eliot, imaginea cerului, cu ale sale constelații în mișcare și rotație, se transformă într-un pachet de cărți de joc răsfirate pe masă de un prezicător. Imaginea cărților duce la aceea a zarurilor, iar aceasta din urmă, din nou, la imaginea constelațiilor. În oglinda din camera goală descrisă într-un sonet (*Înalt prea pure unghii*), Mallarmé vede cele șapte stele ale Carului Mare reflectate asemenea celor șapte note care „relieut au ciel seul ce logis abandonné du monde.” („La nord, lângă fereastră vacantă-acum, un aur/ Agonizează poate și el pentru decor/ În care suflă flăcări spre nimfă un balaur; // Ea, moarta, nudă, încă, printre oglinzi ușor/ Uitării rame trece și-aprinde, straniu, faur,/ Din scânteieri mulțime curând un septuor.” Traducere: Ioan Matei).⁴⁴ În *Arcane 17* (din nou Tarotul și magia cărților de joc), André Breton se uită pe geamul camerei sale și vede noaptea secolului XX,

până ce, treptat, spațiul întunecat al ferestrei, ca și oglinda lui Mallarmé, se luminează, iar imaginea e subliniată: „șapte flori ce se transformă în șapte stele.” Rotația semnelor este într-adevăr o spirală, în ale cărei meandre apar, dispar și reapar, pe rând deghizate sau goale, cele două surori: analogia și ironia. Un poem colectiv anonim în care fiecare din noi e o strofă, un pumn de silabe, mai degrabă decât autor sau cititor.

Se observă o stranie asemănare între istoria poeziei moderne de limbă spaniolă și cea de limbă engleză. Aproape în același timp, poeții anglo-americani și cei hispano-americani și-au părăsit țările natale; au absorbit noile direcții estetice din Europa, transformându-le și schimbându-le, au reușit să treacă peste două formidabile obstacole (Pirineii și Canalul Mânecii); au invadat scena Madridului și a Londrei, trezindu-i pe trândavii poeți spanioli și englezi; inovatorii (Pound și Huidobro) au fost acuzați de erezii galice sau cosmopolite; contactul cu noile tendințe i-a făcut pe doi dintre marii poeți ai generației anterioare (Yeats și Jiménez) să abandoneze veșmântul simbolist și să-și scrie cele mai bune creații spre sfârșitul vieții; cosmopolitismul inițial și-a provocat în scurt timp negarea: americanismul lui Williams și Vallejo. Oscilația între cosmopolitism și americanism evidențiază dubla ispită care ne-a apărut în față, un miraj comun: pământul pe care l-am lăsat în urmă, Europa, și acela pe care îl căutăm, America.

Asemănarea între evoluția literaturii anglo-americane și a celei hispano-americane provine din faptul că amândouă sunt scrise în limbi transplantate. Între noi înșine și pământul american s-a deschis un hâu pe care a trebuit să-l umplem cu cuvinte stranii. În ciuda tuturor termenilor indigeni, limba noastră este europeană. Istoria literaturilor noastre e istoria legăturilor pe care le-am avut cu acest spațiu care este America, și, de asemenea, cu locul unde s-au născut și s-au

maturizat cuvintele pe care le rostim. Cu toate acestea, în secolul al XVII-lea, în America Hispanică a apărut o diversitate unică în domeniul poeziei baroce, iar aceasta nu reprezenta doar o exagerare, ci, uneori, și transgresarea modelului spaniol. Primul mare poet american a fost o femeie, Sor Juana Inés de la Cruz. Poemul ei, *El Sueño* (*Visul*, 1692), a fost cel dintâi text cosmopolit al nostru; asemenea lui Pound și, mai târziu, Borges, călugărița mexicană construiește textul ca pe un turn – din nou, Turnul Babel. Ca alt exemplu al cosmopolitismului ei, în alte poezii nota specific mexicană apare laolaltă cu un amestec de limbi: latină, spaniolă, Nahuatl, portugheză, dialect indian sau metis. Americanismul lui Sor Juana de la Cruz, ca și acela al lui Borges, este un cosmopolitism. Acest tip de cosmopolitism exprimă, de asemenea, un mod de existență mexican și argentinian. Dacă se întâmplă ca Sor Juana să vorbească despre piramide, ea le numește pe cele din Egipt, nu de la Teotihuacán; dacă scrie un *auto sacramental* precum *El divino Narciso* (*Divinul Narcis*), lumea păgână e personificată nu de o divinitate greacă sau latină, ci de zeul precolumbian al recoltei.

Tensiunea între cosmopolitism și americanism, între limba cultă și cea vorbită, e o constantă în poezia hispano-americană din vremea Juanei Inés de la Cruz. Printre moderniștii hispano-americani de la finele ultimului veac, cosmopolitismul era tendința dominantă în cea dintâi etapă a curentului, însă, după cum am arătat, reacția în favoarea colocvialului, critică și ironică (așa-numitul „postmodernismo”) s-a ivit chiar din cadrul respectivei grupări estetice. În jurul anului 1915, poezia hispano-americană era caracterizată de regionalism, vorbirea colocvială, precum și de o concepție ironică asupra lumii și omului. Atunci când Lugones vorbește despre bărbierul din colț, acesta nu e un simbol, ci o ființă minunată tocmai pentru că este bărbierul din colț. López Velarde

preamărește puterea unei semințe de muștar, afirmând că glasul ei este „la gemela de la canela” („sora geamănă a scortişoarei”). În Spania, colocvialismul latino-american a fost transformat în recucerire a bogatului tezaur al poeziei tradiționale, atât medievale, cât și moderne. La Antonio Machado și Juan Ramón Jiménez, estetica (și etica) diminuării extreme a fost și ea dominantă: universurile încăpeau într-un cuplet sau într-un poem. Câțiva tineri au mers în alte direcții: un simbolism înzestrat cu o conștiință clasică (inspirat, mai mult sau mai puțin, de Valéry), ca în cazul lui Alfonso Reyes în a sa *Ifigenia cruel* (*Ifigenia cea crudă*, 1924); sau o poezie lipsită de orice element pictural, ca aceea a lui Jorge Guillén. Însă alternativa extremă a fost reprezentată de apariția unui nou cosmopolitism, care nu se mai afla în legătură cu simbolismul, ci cu avangarda franceză a lui Apollinaire și Reverdy. Ca și în 1885, inițiatorul era un hispano-american: la sfârșitul anului 1916, tânărul poet chilian Vicente Huidobro sosea la Paris; în scurt timp, în 1918, la Madrid, el publica *Ecuatorial* (*Ecuatorial*) și *Poemas Árticos* (*Poeme arctice*). Odată cu ele a început avangarda spaniolă.

Huidobro a fost preamărit și prețuit. Poezia și ideile sale i-au inspirat pe mulți tineri creatori, și, pornind de la exemplul lui, au apărut două grupări: ultraismul spaniol și cel argentinian – ambele respinse cu furie de către poet, care le-a acuzat că ar fi imitații ale „creaționismului” său. Ideile lui Huidobro sunt, fără îndoială, similare cu acelea pe care Reverdy le vehicula în epoca respectivă: poetul nu copiază realitatea, ci o produce. Huidobro afirma că poetul nu imită natura, ci al ei *modus operandi*: el ar trebui să creeze poezia la fel cum ploaia și pământul fac arborii să crească. Williams a spus ceva asemănător în acele fragmente în proză incluse în prima ediție a volumului *Spring and All* (1923): poetul creează obiecte poetice la fel cum electricitatea produce lumină. Amândoi sunt continuatorii

lui Apollinaire, sunt lirici și erotici, și ambii au scandalizat prin inovațiile lor sintactice și tipografice. e. e. cummings e mai concentrat și mai perfecționist; Huidobro e mai simplu. Limbajul lui era internațional (una dintre limitele sale), și mai mult vizual decât vorbit. Nu un limbaj pământean, ci unul ce ține de spațiul aerian; al unui aviator: cuvintele sunt parașute ce se deschid în aer. Înainte de a ajunge pe pământ, ele explodează și se risipesc în aglomerări colorate. Poemul de referință al lui Huidobro este *Altazor* (1931): șoimul țintind spre înălțimi și pierind mistuit de soare. Cuvintele își pierd greutatea purtătoare de sens și devin nu semne, ci urme ale unei catastrofe cosmice. Mitul romantic al lui Lucifer revine sub forma aviatorului-poet.

Avangarda hispano-americană și „modernismul” anglo-american au însemnat atât încalcări ale canoanelor Londrei și Madridului, cât și depășiri ale provincialismului american. În cazul ambelor mișcări literare, poezia orientală, mai ales haiku-ul, a avut o influență benefică. Poetul care a introdus haiku-ul în spaniolă a fost José Juan Tablada, cel care a scris și poezii ideografice și simultaneiste. Acestea, însă, sunt asemănări formale. Tendințe cosmopolite opuse: ceea ce Pound și Eliot căutau în Europa era exact contrariul a ceea ce căutau Huidobro, Oliveiro Gironde și Borges în acei ani. Modernismul anglo-american încerca întoarcerea la Dante și la poezia provensală; hispano-americanii își propuneau să ducă până la extrem revolta lor împotriva tradiției. Ca atare, Huidobro nu l-a negat niciodată pe Darío: „creaționismul” său nu însemna o respingere a modernismului, ci *non plus ultra* al acestuia.

La începuturi, avangarda hispano-americană depindea de cea franceză, așa cum, anterior, primii moderniști îi urmaseră pe parnasieni și simbolisti. Revolta împotriva noului cosmopolitism a luat din nou forma nativismului sau americanismului. Prima carte a lui César Vallejo, *Los heraldos negros* (*Heraldzii negri*, 1918) prelungea direcția

poetică a lui Lugones. În cel de-al doilea volum (*Trilce*, 1922), poetul peruan preia formele internaționale ale avangardei, asimilându-le. O adevărată traducere sau, mai degrabă, o transmutație. Opusul total al lui Huidobro: poezie a pământului, nu a aerului. Și nu a oricărui pământ: o istorie, o limbă. Perú: oameni / stânci / date istorice. Semne indiene și spaniole. Limba din *Trilce* poate fi doar a unui peruan, însă a unui peruan care e și un poet capabil să vadă omul în fiecare conațional și, de asemenea, martorul și victima din fiecare om. Vallejo a fost un mare poet religios. Ca militant comunist, fundalul viziunii pe care o are el asupra lumii și asupra propriilor convingeri nu a fost reprezentat de filosofia marxismului, ci de sacramentele creștinismului copilăriei sale și al poporului din care făcea parte: comuniune, transsubstanțiere, dorința de nemurire. Invențiile sale verbale ne impresionează nu doar datorită extremei lor concizii, ci și prin autenticitate. Uneori dăm peste eșecuri ale exprimării sale, descoperim semne de neîndemânare sau de bâlbâială. Dar n-are importanță: până și cele mai puțin reușite poeme ale sale trăiesc.

Nativismul și americanismul apar la numeroși poeți ai acestei perioade. De exemplu, la Borges, în *Fervor de Buenos Aires* (*Fervoarea Buenos Aires-ului*, 1923), unde avem o serie de poezii admirabile dedicate morții și morților. Și în Statele Unite, reacția față de cosmopolitismul lui Eliot s-a făcut simțită treptat, fiind reprezentată mai cu seamă de Williams și de unii „obiectiviști”, cum ar fi Louis Zukofsky sau George Oppen. Asemănarea este, încă o dată, formală. Anglo-americanii, confrunțați cu peisajul erei industriale, s-au arătat interesați, mai înainte de orice, de obiect – geometria lui, relațiile interne și externe ale acestuia, înțelesul său – și abia dacă au simțit vreo nostalgie după lumea preindustrială. Pentru hispano-americani, această nostalgie era un element esențial. Industria, la anglo-americani, nu apare ca o temă, ci ca un context. Modernitatea lui Propertius nu constă în

abordarea temei marelui oraș, ci în faptul că acest mare oraș apare în poemele lui fără ca poetul să fi intenționat în mod expres aceasta: același lucru e valabil și în cazul lui Williams. Pe de altă parte, câțiva poeți latino-americani, Carlos Pellicer sau Jorge Carrera Andrade, folosesc termeni și metafore ale lumii moderne pentru a descrie peisajul american: aviație și Virgiliu. E revelator faptul că în poezia lui Pellicer, ruinele precolumbiene ocupă aceeași poziție privilegiată ca magia unui obiect industrial într-un poem de Zukofsky.

Recapitulare a episoadelor modernismului hispan: colocvialismul și nativismul latino-americane au fost transformate în Spania în tradiționalism – baladele și cântecele lui Federico García Lorca și Rafael Alberti. Influența lui Juan Ramón Jiménez a fost hotărâtoare în orientarea tinerei poezii spaniole. Totuși, în 1927, la tricentenarul morții lui Góngora, direcția s-a schimbat. Reabilitarea lui Góngora a fost inițiată de Rubén Darío, iar apoi au urmat studiile semnate de câțiva exegeți eminenți. Însă repunerea în circulație a marelui poet andaluz a avut loc din două motive: primul este acela că printre critici se afla un poet, Dámaso Alonso; al doilea factor decisiv e coincidența pe care tinerii spanioli au observat-o între estetica lui Góngora și aceea a avangardei. În a sa *Antologie poetică în cinstea lui Góngora* (Madrid, 1927), poetul Gerardo Diego subliniază cât de important este să crezi obiecte verbale (poeme) „făcute doar din cuvinte”, cuvinte care „ar trebui să semene mai mult cu descântecele decât cu versurile.” Estetica lui Reverdy și a lui Huidobro. Același Gerardo Diego a publicat mai târziu un poem memorabil, *Fabula de Equis y Zeda* (*Fabula lui Equis și a Zedei*, 1932), în care elementele baroce sunt combinate cu „creaționismul”. În mintea poezilor spanioli, formalismul avangardei era asociat cu formalismul lui Góngora. Nici nu pare ciudat faptul că tocmai în acești ani José Ortega y Gasset a publicat *Dezumanizarea artei*.

Doi poeți au rezistat atât în fața tradiționalismului, cât și a neogongorismului: Pedro Salinas și Jorge Guillén. Primul a compus un fel de monolog liric în care obiectele din viața modernă – filme, automobile, telefoane, radiatoare – se oglindesc în apele limpezi ale unui erotism ce se trage din poezia provensală. Opera lui Guillén, așa cum am scris mai demult, „este o insulă și o punte”. O insulă câtă vreme, în fața asalturilor avangardei, acest poet a avut incredibila insolentă de a afirma că și perfecțiunea e revoluționară; o punte, deoarece „de la bun început Guillén a fost un maestru recunoscut, atât pentru contemporanii săi (García Lorca), cât și pentru cei care au urmat.”⁴⁵

O nouă deviere: explozia „suprarealistă”. În țările anglofone, influența suprarealismului a fost întârziată și superficială (până la apariția lui Frank O’Hara și John Ashberry, în anii ’50.) Dimpotrivă, ea a fost timpurie și profundă în Spania și America Latină. Spun „influență” deoarece, deși au existat artiști și poeți care au participat individual în diferite etape ale creației lor, la suprarealism – Picabia, Buñuel, Dalí, Miró, Matta, Lam, César Moro și eu însumi – nici în Spania și nici în America Hispană nu a existat o activitate suprarealistă în sens strict. (O excepție: gruparea chiliană *Mandrágora*, întemeiată în 1936 de Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Enrique Gómez-Correa și alții). Numeroși poeți ai acestei perioade au adoptat onirismul și alte procedee suprarealiste, însă nu se poate afirma că Neruda, Alberti sau Aleixandre au fost suprarealiști, în ciuda faptului că, în anumite momente ale creației lor, căutările și descoperirile le-au coincis cu cele ale suprarealiștilor. În 1933, a apărut la Madrid o carte a lui Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (*Reședință pe pământ*). O carte fundamentală. Poezia lui Huidobro evocă elementul aerian; a lui Vallejo, pe cel teluric; a lui Neruda, pe acela acvatic. Nu lacul, ci oceanul. Influența lui Neruda a fost asemănătoare cu o revărsare de ape al căror nivel crește

continuu, ajungând să acopere vaste teritorii – ape năucitoare, puternice, lunatice, informe. Anii aceia au fost martorii unei producții literare extrem de bogate: *Poeta en Nueva York (Poetul la New York, 1929)*, poate cea mai bună carte a lui Federico García Lorca, cuprinzând câteva din cele mai tulburătoare poeme ale acestui secol, cum ar fi *Odă lui Walt Whitman; La destrucción o el amor (Distrugerea sau dragostea, 1935)* de Vicente Aleixandre, o viziune a pasiunii erotice, întunecată și somptuoasă în același timp; *Sermones y moradas (Predici și sălaşuri, 1930)* de Rafael Alberti – o subminare a limbajului religios care răvășește și plasează bombe pe altare și în confesionale; *Nocturnos (Nocturne, 1933)* de Xavier Villaurrutia, ce include șase sau șapte dintre cele mai reușite poeme ale deceniului – o lirică metalică, strălucitoare, angoasă, voce dublă a dorinței și a sterilității; Ricardo Molinari, a cărui amiază neobișnuit de înaltă cuprinde arbori fără de umbră; Luis Cernuda, acela care acceptă, în cel mai strălucitor și curajos mod cu putință, dualitatea termenului *plăcere* – o critică activă a moralei sociale și, de asemenea, poarta ce se deschide spre moarte. Războiul Civil din Spania și al Doilea Război Mondial au pus capăt acestei perioade. Poeții spanioli au fost risipiți, iar cei hispano-americani, izolați.

Mulți dintre ei au trecut de la revolta individuală la revolta socială. Unii s-au alăturat Partidului Comunist, alții organizațiilor culturale pe care stalinismul le crease în umbra Fronturilor Populare. Urmarea a fost manipularea a numeroase impulsuri generoase – deși s-ar putea descoperi în ele și o infimă doză de oportunism – de către birocrăția comunistă. Poeții au ajuns la „realismul socialist” și au practicat lirica propagandei sociale și politice. Căutarea cuvintelor adevărate și aventura poetică au fost jertfite pe altarele clarității și eficienței politice. Mare parte a acestor „poezii” au dispărut, așa cum au dispărut și rubricile sau editorialele ziarelor care le promovau. Cei care au urmat

acest model au încercat să depună mărturie în favoarea istoriei, iar istoria i-a redus la tăcere. Aspectul cel mai serios nu era lipsa tensiunii poetice, ci a celei morale: imnuri și ode închinat lui Stalin, Molotov, Mao – și insulte mai mult sau mai puțin rimate la adresa lui Troțki, Tito și a altor disidenți. Un straniu realism, care i-a silit pe autori să se contrazică pe ei înșiși după dezvăluirile lui Hrușciiov. Adevărurile de ieri sunt minciunile de azi: unde se mai află, atunci, realitatea? Acei ani au reprezentat o eră a „dezonoarei poezilor”, după cum a numit-o Benjamin Péret.

Chiar și aceia care au refuzat să-și pună arta în serviciul vreunui partid au renunțat aproape în totalitate la experimentele poetice și la invenții. Era o retragere generală, supunerea în fața ordinilor. Didacticism politic și retorică neoclasică. Foștii avangardiști – Borges, Villaurrutia – s-au dedicat compunerii de sonete ori de decime. Două cărți reprezentative pentru ce a însemnat bun și rău în această perioadă sunt *Canto general (Cântec general, 1950)* de Pablo Neruda și *Muerte sin fin (Moarte fără sfârșit, 1939)*, a lui José Gorostiza. Cea dintâi este imensă, fragmentată, năucitoare și încâlcită, deși întreruptă ici și colo de pasaje de grandioasă poezie materialistă: o expresie asemenea fluxului, asemenea unei revărsări de lavă. Cealaltă e un poem de vreo opt sute de versuri albe, un discurs în care conștiința intelectuală se supune curgerii limbii până când o împietrește într-o transparență greoaie: retorică și mare poezie. Două extreme: un „da” plin de pasiune și un „nu” reflexiv. Un monument ridicat în cinstea lovcității și un monument dedicat reticenței.

În jurul anului 1945, lirica de limba spaniolă s-a despărțit în două „academii”; cea a „realismului socialist”, pe de o parte, și cea plină de remușcări a avangardei, pe de alta. Schimbarea a fost inițiată de câteva cărți ale unor poeți dispași. Aici se încheie orice pretenție de obiectivitate: chiar să vreau, nu mă

pot disocia de această perioadă. Așa că voi încerca să o reduc la câteva puncte esențiale. Totul a început cu o carte a lui José Lezama Lima, *La fijeza (Nemișcarea)*, 1944). Apoi, în 1949 (nu pot evita menționarea acestui fapt) eu însumi am publicat *Libertad bajo palabra (Libertate pe cuvânt)*, iar în 1951 *¿Águila o sol? (Acvilă sau soare?)*. Aproape în același timp, la Buenos Aires a apărut cartea lui Enrique Molina, *Costumbres errantes o la redondez de la tierra (Obiceiuri rătăcitoare sau rotunjimea pământului)*, 1951). Puțin mai târziu, au venit Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz... Aceste nume și cărți *nu* fac parte toate din lirica hispano-americană contemporană; ele reprezintă începuturile sale. A vorbi despre ceea ce a urmat, oricât ar fi de important, ar însemna să scriem o întreagă istorie.

Începuturile: o acțiune clandestină, aproape invizibilă. Mai întâi, nimeni nu i-a dat atenție. Într-un anumit sens, a fost o întoarcere a avangardei. Însă o avangardă tăcută, plină de secrete, deziluzionată. O *altă* avangardă, autocritică și angajată într-o revoltă solitară împotriva „academiei” în care se transformase cea dintâi avangardă. Acum nu se mai punea problema inventării, ca în 1920, ci a explorării. Teritoriul care i-a atras pe acești poeți nu era nici în afară și nici înăuntru. Era zona unde exteriorul și interiorul se întâlnesc: spațiul limbajului. Preocuparea lor nu era una estetică; pentru acești tineri, limbajul însemna, în mod simultan și contradictoriu, un destin și o șansă. Ceva care ne-a fost dat și ceva ce am creat noi înșine – și ceva care ne creează.

Limbajul desemnează omul, dar și lumea. Este istorie și biografie: ceilalți și eu însumi. Noii poeți au învățat să mediteze și să facă haz de ei înșiși: știau că poetul este unealta limbii. Știau, de asemenea, că lumea n-a început cu ei, însă nu erau siguri dacă nu cumva se va sfârși cu ei: au trăit nazismul, stalinismul și exploziile atomice din Japonia. Lipsa lor de comunicare cu Spania era aproape totală, nu

doar din cauza situației politice, ci și pentru că poeții spanioli postbelici lăncezeau în retorica poeziei sociale sau religioase. Ei erau însă atrași de suprarealism, o orientare ce se risipea treptat, și îi considerau pe poeții postmoderni anglo-americani (Lowell, Olson, Bishop, Ginsberg) drept adevărații lor contemporani, chiar dacă (sau pentru că) anglo-americanii se ridicaseră din partea opusă a tradiției moderne. Au descoperit și lirica lui Pessoa și, prin intermediul acesteia, creația poezilor brazilieni și portughezi ai generației lor, cum ar fi Cabral de Melo. Cu toate că unii din ei erau catolici, iar alții comuniști, au înclinat spre disidență individualistă, oscilând între troțkism și anarhism. Ar fi însă absurd să le punem etichete ideologice. Confrunțați cu evenimentele care se petreceau pe mapamond, ei simțeau groază în fața civilizației occidentale și, în același timp, atracție pentru Orient, pentru primitivi sau pentru America precolumbiană. Era, din partea lor, un soi de ateism religios, o rebeliune religioasă împotriva religiei. Mai mult o căutare a unei Erotici decât a unei noi Poetici. Aproape toți s-au regăsit în cuvintele lui Camus din epoca ce a urmat războiului: „solitaire solidaire”. Vorbim despre o generație care a acceptat statutul marginal și a făcut din el adevărata sa patrie. Poezia postavangardistă (nu știi dacă trebuie să ne resemnăm cu acest nume pe care unii critici încep să ni-l dea) a luat ființă ca o revoltă tăcută a unor oameni izolați. A început ca o schimbare imperceptibilă care, zece ani mai târziu, s-a dovedit a fi ireversibilă. Între cosmopolitism și americanism, generația mea a însemnat o ruptură clară și definitivă: suntem condamnați să fim americani, la fel cum părinții și bunicii noștri au fost condamnați să caute America sau să o părăsească. Călătoria noastră a fost în noi înșine.

Amurgul avangardei

Opoziția epocii acționează chiar în interiorul ei. A o critica este una dintre caracteristicile spiritului modern; și, chiar mai mult, un mod de a o împlini. Epoca modernă este o perioadă a schismei și a negării de sine, o eră criticii. S-a identificat pe ea însăși cu schimbarea, schimbarea, la rândul său, cu critica, și amândouă cu progresul. Arta modernă este modernă pentru că e critică. Critica ei s-a dezvoltat în două direcții contradictorii: a respins timpul linear al epocii moderne și s-a respins pe sine. Prin cea dintâi a negat modernitatea; prin cea de-a doua, a afirmat-o. Pusă în fața istoriei și a schimbărilor acesteia, a postulat acel timp aflat în afara timpului, timpul originilor, clipa sau ciclul; confruntată cu propria tradiție, ea a cerut schimbarea și critica. Fiecare mișcare artistică a negat-o pe cea dinainte, iar prin fiecare din aceste respingeri, arta s-a perpetuat. Doar în cadrul timpului linear poate respingerea să se dezvolte complet, și numai într-o eră critică, așa cum este a noastră, critica poate fi creatoare. Astăzi suntem martorii altei mutații: arta modernă începe să-și piardă puterile negative. Încă de acum câțiva ani, respingerile ei sunt repetări rituale: rebeliunea s-a transformat în procedură, critica în retorică, transgresiunea în ceremonial. Negarea nu mai este creatoare. Nu spun că trăim sfârșitul artei: trăim sfârșitul *ideii de artă modernă*.

Arta și poezia sunt inseparabile de destinul nostru pământesc: arta a apărut îndată ce omul a devenit om și va dăinui până când va dispărea omul. Dar ideile noastre despre ce înseamnă arta, de la viziunea magică a primitivilor până la *Manifestele* suprarealismului sunt tot atât de numeroase și de diverse ca societățile și civilizațiile. Declinul tradiției împotriva ei înseși exprimă criza generală a erei moderne. Am abordat această temă în câteva din

scrierile mele; aici mă voi mărgini la enumerarea succintă a simptomelor celor mai evidente. În primele două capitole am arătat că ideea noastră despre timp este rezultatul unui proces critic: distrugerea eternității creștine a fost urmată de secularizarea valorilor ei și de proiectarea într-o altă categorie de timp. Epoca modernă începe odată cu revolta viitorului. Din perspectiva creștinismului medieval, viitorul era muritor: Judecata de Apoi avea să fie ziua abolirii lui și apariția unui prezent etern. Evoluția critică a epocii moderne a inversat termenii: singura eternitate accesibilă omului este cea a viitorului. Pentru un credincios medieval, viața pământească își găsea liniștea în existența eternă fie a binelui, fie a răului; pentru omul modern, înseamnă un marș continuu către viitor. Acolo se găsește cel mai înalt punct al perfecțiunii, nu într-o viață eternă de după moarte. Acum, în a doua jumătate a secolului XX, sunt semne care arată o schimbare în sistemul nostru de credințe. Concepția care privea istoria ca pe o desfășurare progresivă și lineară s-a dovedit inadecvată. Această convingere a apărut odată cu epoca modernă și, până la un punct, a reprezentat pentru ea rațiunea de a fi. Intrarea sa într-un con de umbră relevă o fisură în chiar miezul conștiinței contemporane: era modernă începe să-și piardă încrederea în sine.⁴⁶

Credința într-o istorie văzută ca marș continuu, în ciuda câtorva obstacole sau căderi, a îmbrăcat forme numeroase. Uneori, a fost o aplicare naivă a darwinismului la nivelul istoriei și al societății; alteori, a devenit viziune a evoluției istorice înțeleasă ca realizare treptată a libertății, a dreptății, rațiunii și a altor valori asemănătoare. Iar în alte cazuri, istoria a ajuns să fie identificată cu dezvoltarea științei și tehnologiei, cu supremația omului asupra Naturii, sau chiar cu universalizarea culturii. Toate aceste idei au ceva în comun: oamenii încep să privească temători spre viitor, iar ceea ce doar ieri păreau a fi minunile progresului s-au

transformat în nenorocirile aduse de acesta. Viitorul nu mai este depozitarul perfecțiunii, ci al ororii. Specialiști în demografie, ecologiști, sociologi, fizicieni și geneticieni denunță marșul înspre viitor ca pe un marș către distrugere. Unii prevăd epuizarea resurselor naturale, alții contaminarea planetei înseși, iar alții, un război atomic. Marile realizări ale progresului sunt foametea, poluarea, extincția. Nu mă interesează aici și acum dacă aceste profeții sunt sau nu adevărate: vreau doar să subliniez faptul că ele sunt expresii ale unei neîncrederi generale în progres. Semnificativ este faptul că într-o țară ca Statele Unite ale Americii, unde cuvântul „schimbare” s-a bucurat de un respect de-a dreptul superstițios, și-a făcut, de curând, apariția altul, care îl neagă cu hotărâre: „conservare”. Presentul a devenit critic la adresa viitorului și începe să-l dea la o parte.

Marxismul a însemnat, probabil, expresia cea mai coerentă și mai îndrăzneată a istoriei înțelese ca desfășurare progresivă și lineară. Cea mai coerentă, deoarece interpretează istoria ca proces cu rigoarea discursului rațional; cea mai îndrăzneată fiindcă acest discurs cuprinde atât trecutul și prezentul, cât și viitorul speciei umane. Știință și profeție. Pentru Marx, istoria este un proces unic – același pentru întreaga umanitate – care se dezvoltă ca o demonstrație matematică sau ca o formulare din logică. Fiecare propoziție își produce propria opoziție rezolvată printr-o afirmație. În felul acesta, prin negații și contradicții, apar noi stadii de dezvoltare. Istoria e asemenea unui text ce dă naștere altor texte. Este un proces care evoluează de la comunismul societății primitive la acela al erei industriale. Protagonistii acestui proces sunt clasele sociale, propulsate de forțele diferitelor tehnici productive. Fiecare perioadă istorică marchează un avans față de cea anterioară, și în fiecare perioadă, una dintre clasele sociale își asumă reprezentarea întregii umanități: aristocrația feudală, burghezia, proletariatul. Acesta din urmă întruchipează

prezentul istoric și viitorul imediat. Repet ceea ce știm cu toții: dacă schimbările violente din secolul XX confirmă viziunea apocaliptică a lui Marx, forma sub care s-au manifestat neagă presupusa raționalitate a procesului istoric.

Absența revoluțiilor proletare în mai multe țări industrializate dezvoltate, ca și revoltele pe baricade din lumea occidentală demonstrează că ideologia marxistă nu a condus la o revoluție mondială a muncitorilor și nici la adevăratul socialism, ci a determinat doar renașterea națională a Rusiei, a Chinei și a altor țări care nu ajunseseră în epoca industrializării și tehnologiei. Protagonistii acestor schimbări nu au fost muncitorii, ci clasele și grupurile pe care teoria marxistă le-a plasat la marginea sau în spatele proceselor istorice: intelectuali, țărani, clasa de mijloc. Încă și mai important: revoluțiile care au triumfat au fost transformate în regimuri politice care, dintr-un punct de vedere strict marxist, însemnau niște anomalii. E o aberație istorică faptul că socialismul a luat forma dictaturii exercitate de o nouă clasă sau castă socială. Aberația dispăre dacă renunțăm la conceperea istoriei ca desfășurare progresivă și rațională binecuvântată cu o raționalitate immanentă. E greu să ne resemnăm la asta, deoarece abandonarea acestei convingeri implică sfârșitul încercărilor noastre de a da o formă coerentă viitorului. În orice caz, nu înseamnă renunțarea la socialism văzut ca *liberă alegere* etică și politică, ci la ideea de socialism privit ca *produs necesar* al procesului istoric. Critica greșelilor politice și morale ale „socialismelor” contemporane ar trebui să înceapă prin criticarea erorilor noastre intelectuale. Istoria nu este unică, ci plurală; e istoria oamenilor și a minunatei diversități de societăți și civilizații pe care le-au creat oamenii. Viitorul nostru, ideea noastră de viitor se clatină și ezită: multitudinea trecuturilor face credibilă ideea unei pluralități a timpurilor viitoare.

Revoltele din țările subdezvoltate și din cele de la periferia unor societăți industrializate pun sub semnul întrebării previziunile gândirii revoluționare; nemulțumirile și dezordinea din țările mai avansate subminează chiar mai mult ideea de viitor pe care evoluționiștii, liberalii și burghezia progresistă au creat-o pentru ei înșiși. Remarcabil e faptul că acea clasă socială căreia i s-a atribuit o vocație revoluționară prin excelență nu a trăit zguduiri care au marcat societățile industrializate. S-a făcut de curând încercarea de a explica acest fenomen printr-o nouă categorie socială: cele mai înaintate țări, mai cu seamă Statele Unite ale Americii, au trecut acum de la epoca industrială la cea postindustrială.⁴⁷ Cea din urmă se caracterizează prin importanța pusă pe ceea ce s-ar putea numi producerea de date productive, cu alte cuvinte, un nou mod de producție, în care cunoașterea ocupă poziția centrală deținută până atunci de industrie. Tensiunile sociale din țările postindustriale nu sunt rezultatul opoziției dintre muncă și capital, ci conflicte în sferele culturale, religioase și psihice. Astfel, mișcările studentești din ultimul deceniu pot fi privite ca revolte individuale reclamate de acest nou mod de producție. Diferite modalități de dezumanizare: capitalismul a tratat oamenii ca pe niște mașini; societatea postindustrială îi tratează ca pe niște semne.

Oricâtă dreptate s-ar putea sau nu găsi în elucubrațiile societății postindustriale, cert este că, în ciuda respingerii lor corecte și pasionate a prezentei situații, revoltele din țările dezvoltate nu oferă programe pentru organizarea societății viitorului. Din acest motiv, eu le spun rebeliuni, nu revoluții. Această indiferență pentru forma pe care ar trebui să o ia viitorul diferențiază noul radicalism de mișcările revoluționare din secolul al XIX-lea și din prima jumătate a celui de-al XX-lea. Încrederea în puterea spontaneității este invers proporțională cu dezgustul pentru construcțiile

sistematice. Discreditarea viitorului cu ale sale paradisuri geometrice e larg răspândită. Nici nu e de mirare: în numele edificării viitorului, jumătate din planetă a fost acoperită cu tabere de muncă forțată. Rebeliunea tineretului este o mișcare de respingere a prezentului, dar nu și încercarea de a construi o nouă societate. Tinerii vor încheierea situației prezente tocmai pentru că e prezentă, fapt care ne încătușează în numele unui viitor himeric. Ei nutresc speranța instinctivă, dar vagă, că distrugerea prezentului va aduce ivirea bruscă a *celuilalt* prezent, cu valorile lui corporale, intuitive și magice. Mereu această căutare a *celuilalt timp*, cel real.⁴⁸

În cazul rebeliunilor minorităților etnice și culturale, revendicările privind redistribuirea economică nu sunt singurele, și nu sunt nici esențiale. Populația de culoare și alte asemenea categorii luptă pentru recunoașterea identității proprii. Ceva asemănător se întâmplă în cazul mișcărilor feministe, și chiar în acela al minorităților sexuale: nu se pune atât problema ridicării unei cetăți a viitorului, cât cea a apariției, în societatea contemporană, a grupărilor căutându-și propria identitate și luptând pentru recunoaștere. Nici mișcările naționaliste și antiimperialiste, războaiele de eliberare sau alte convulsii sociale din Lumea a Treia nu au corespuns cu ideea de revoluție impusă de concepția lineară și progresivă a istoriei. Aceste mișcări sunt expresia acelor aspecte particulare care au fost marginalizate în timpul perioadei de expansiune occidentală, și care, din acest motiv, au devenit modele ale luptei minorităților etnice din Statele Unite și de aiurea. Revoltele din Lumea a Treia și rebeliunile minorităților etnice și naționale din societățile industrializate reprezintă proteste ale celor oprimați în numele unor aspecte particulare purtând, însă, masca universalității: capitalismul occidental. Marxismul prevedea dispariția proletariatului ca și clasă socială imediat după dispariția burgheziei; disoluția

claselor corespundea cu universalizarea omenirii. Mișcările contemporane se îndreaptă în direcția opusă: ele sunt afirmări ale individualității fiecărui grup, chiar și ale idiosincraziilor sexuale. Marxismul postula un viitor în care toate clasele și grupările vor fi absorbite într-o societate universală; lupta de azi se dă pentru recunoașterea, aici și acum, a realității concrete și individuale a fiecăruia în parte.

Toate aceste rebeliuni apar ca o întrerupere a ideii de timp linear. Ele sunt izbucnirea prezentului ofensat și astfel, explicit sau implicit, afirmă o devalorizare a viitorului. Fundalul acestor mișcări e sensibilitatea modificată a epocii. Decădere a eticii protestante și capitaliste cu codul ei moral de economie și muncă: două moduri de a da formă viitorului, două încercări de a menține viitorul în puterea noastră. Insurecția valorilor corporale și orgiastice înseamnă o rebeliune împotriva îndoitei pedepse a omului – condamnare la muncă și reprimare a dorinței. Pentru creștinism, corpul uman era *Natură căzută*, însă grația divină îl putea transfigura în *trup glorios*. Capitalismul a desacralizat trupul; acesta a încetat să mai fie un câmp de luptă pentru îngeri și demoni și a devenit o unealtă de lucru. Conceperea corpului ca unealtă a dus la degradarea lui ca izvor de plăcere. Ascetism modificat; în loc de mijloc de înălțare la cer, el a devenit o tehnică de mărire a productivității. Plăcerea este irosire, senzualitatea – un element stânjenitor. A condamna plăcerea înseamnă a condamna imaginația, deoarece trupul nu e doar un izvor de senzații, ci și de imagini. Dezordinea imaginației nu este mai puțin nocivă pentru producție și pentru randamentul optim decât spasmele fizice ale plăcerii sexuale. În numele viitorului, cenzura trupului a culminat cu mutilarea puterilor poetice ale omului. Astăzi, rebeliunea trupului este, de asemenea, una a imaginației. Amândouă resping timpul linear: valorile lor sunt cele ale prezentului. Trupul și imaginația nu cunosc viitorul; senzațiile reprezintă abolirea

timpului într-un moment anume, imaginile dorinței anulează trecutul și viitorul într-un prezent situat în afara timpului. Avem aici întoarcerea la începutul începuturilor, la sensibilitatea și pasiunea romanticilor. Resurecția trupului poate fi un semn care să prevestească faptul că, până la urmă, omul își va recăpăta înțelepciunea pierdută. Dar trupul nu numai că respinge viitorul: el este o cale ce duce în prezent, către acel „aici și acum” unde viața și moartea sunt două jumătăți ale uneia și aceleiași sfere.

Aceste aspecte diferite semnaleză o schimbare în imaginea pe care o avem despre timp. La începutul erei moderne, eternitatea creștină și-a pierdut realitatea ontologică, dar și coerența logică; a devenit o afirmație lipsită de sens, o vorbă goală. Astăzi, viitorul pare la fel de ireal ca și eternitatea. De la Hume la Marx, critica religiei prin intermediul filosofiei e aplicabilă viitorului: acesta nu este real și ne lipsește de realitate; nu există și ne lipsește de viață. Totuși, critica viitorului a fost făcută nu de către filosofie, ci de către trup și imaginație.

Cei vechi supraestima trecutul. Pentru a răspunde tiraniei acestuia, omul a creat o etică și o estetică a excepțiilor bazate pe clipă. Împotriva rigorilor trecutului și a oricăror precedente, el a răspuns cu libertatea clipei: niciun „înainte”, niciun „apoi”, ci un „acum” – timpul-afară-din-timp al plăcerii, al revelației religioase, barieră în fața dominației viitorului. În opoziție cu timpul istoric, succesiv și infinit, poezia modernă de la Blake încoace a afirmat timpul originii, momentul începutului. Timpul originilor nu este un „înainte”, este un „acum”. E o reconciliere a începutului cu sfârșitul; fiecare „acum” înseamnă un început, și fiecare „acum” înseamnă și un sfârșit. Revenirea la început este o întoarcere în prezent.

Viziunea prezentului ca punct de convergență al tuturor timpurilor, inițial aparținând poezilor, a devenit convingerea intimă în atitudinile și ideile majorității contemporanilor

noștri. Presentul s-a transformat în valoarea centrală a triadei temporale. Relația între cele trei timpuri s-a schimbat, însă acest lucru nu implică dispariția trecutului sau a viitorului. Din contră, ele primesc mai multă realitate: devin dimensiuni ale prezentului, ambele sunt prezent – ambele sunt prezente în imediat. Timpul a ajuns să construiască o Etică și o Politică deasupra Poeticii momentului de acum. Politica a încetat să mai fie o construire a viitorului; menirea ei este aceea de a face prezentul suportabil. Etica lui „acum” nu e hedonistă în sensul curent al termenului, cu toate că afirmă atât plăcerea, cât și simțurile. Presentul ne dezvăluie că sfârșitul nu este nici diferit și nici opus începutului, ci e complementul acestuia, jumătatea lui inseparabilă. A trăi în prezent înseamnă a trăi confruntându-te cu moartea. Omul a inventat eternitatea și viitorul pentru a eluda moartea, însă fiecare dintre acestea a însemnat o cursă fatală. Presentul ne reconciliază cu realitatea: suntem muritori. Doar înfruntând moartea, viața e viață cu adevărat. Între granițele lui „acum”, moartea nu este separată de viață. Ambele reprezintă aceeași realitate, același fruct.

Sfârșitul erei moderne, căderea viitorului pot fi observate în artă și în poezie sub forma unei accelerări care anulează noțiunea de viitor, ca și pe aceea de schimbare. Viitorul devine trecut într-o clipă; schimbările sunt atât de acute, încât dau senzația de nemișcare. *Ideea* de schimbare a fost piatra de încercare a poeziei moderne, mai degrabă decât schimbările în sine: arta zilei de azi trebuie să difere de cea a lui ieri. Acum, pentru a percepe diferența dintre ieri și azi, trebuie să existe un anumit ritm. Dacă schimbările se produc foarte lent, ele riscă să fie confundate cu imobilitatea. Asta s-a întâmplat în cazul artei trecutului: nici artiștii, nici publicul, cu toții hipnotizați de ideea „imitării anticilor”, nu au perceput schimbările cu claritate. Astăzi nu le mai putem

distinge, însă dintr-un motiv contrar: dispar la fel de repede cum și apar. De fapt, nu sunt schimbări; sunt variante ale modelelor anterioare. Imitarea modernilor a secătuit mai multe talente decât imitarea anticilor. Trebuie să adăugăm falsei viteze proliferarea: mișcările de avangardă nu numai că mor imediat după ce iau naștere, ci se și răspândesc precum buruienile. Diversitatea este anulată în uniformitate. Fragmentare a avangardei în sute de mișcări identice: într-un mușuroi de furnici, diferențele dispar.

Romantismul a adus amestecul genurilor. Simbolismul și avangarda au completat fuziunea prozei cu poezia. Rezultatele au fost monștri minunați, de la poemul în proză al lui Rimbaud până la epica verbală a lui Joyce. Amestecul, și în cele din urmă abolirea, a culminat prin critica obiectului de artă. Criza ideii de operă a devenit manifestă în toate artele – pictură, sculptură, poezie, roman – însă expresia sa cea mai radicală a fost reprezentată de celebrele „ready-mades” ale lui Duchamp. O consacrare derizorie: ceea ce contează este nu obiectul, ci acțiunea artistului de separare a acestuia de context și de plasare a lui pe piedestalul vechii opere de artă. Gestul ia locul muncii. În China și Japonia, numeroși artiști, dacă observau o anumită iradiere estetică pe vreo piatră oarecare, o luau și își scriau numele pe ea. Era mai degrabă un gest de recunoaștere decât unul de descoperire. Și o ceremonie prin care se aducea un omagiu Naturii ca forță creatoare: Natura creează, iar artistul recunoaște. Contextul obiectelor lui Duchamp nu reprezintă Natura creatoare, ci tehnologia industrială. Atitudinea lui nu e un act de alegere sau de recunoaștere, ci de respingere; într-un climat al impunerilor și indiferenței, Duchamp găsește „gata făcutul”, iar gestul său marchează disoluția recunoașterii în anonimitatea obiectului. E un act de critică, nu a artei, ci a *artei ca obiect*.

Încă din epoca romantismului, poezia modernă a fost critică la adresa acestui subiect. Epoca noastră a dus la

perfecțiune această critică. Suprarealiștii acordau o funcție primordială, în creația poetică, inconștientului și întâmplării; acum, unii poeți pun accentul pe ideile de permutare și combinare. De exemplu, în 1970, patru poeți (un francez, un italian, un englez și un mexican) au hotărât să creeze un poem colectiv în patru limbi (pe care l-au botezat cu numele japonez de *Renga*). Nu doar o combinație de diferite texte, ci una a producătorilor de texte (poetii). Poet nu înseamnă autor în sensul tradițional al cuvântului; el e un moment de convergență a diferitelor voci ce se împletesc într-un text. În vremea noastră, critica obiectului se intersectează cu cea a subiectului: obiectul de artă se risipește în actul instantaneu, iar subiectul e, într-un fel, o cristalizare neprevăzută a limbii.

Sfârșitul artei și al poeziei? Nu: sfârșitul „erei moderne” și, odată cu ea, sfârșitul ideii de „artă și literatură modernă”. Critica obiectului pregătește drumul pentru resurecția operei de artă, înțelegându-o nu ca un lucru ce trebuie posedat, ci ca pe o prezență ce trebuie contemplată. Opera nu e un scop în sine, nici nu există în mod autonom: este o punte, un intermediar. Nici critica subiectului nu presupune suprimarea poetului sau artistului, ci doar pe aceea a ideii burgheze de autor. Pentru romantici, glasul poetului era al *tuturor*; pentru noi, este vocea *nimănu*. „Toți” și „nici unul” sunt termeni echivalenți, și amândoi sunt la fel de departe de autor și „eul” său. Poetul nu este „un mic zeu”, așa cum dorea Huidobro. Poetul dispare în spatele vocii sale, o voce care îi aparține deoarece este glasul limbii, a nici unuia și a tuturor. Orice nume am da acestei voci – inspirație, inconștient, întâmplare, accident, revelație – ea va fi întotdeauna a *alterității*.

Estetica schimbării nu e mai puțin iluzorie decât cea a imitării anticilor. Una are tendința de a minimaliza schimbările, cealaltă, de a le exagera. Istoria revoluțiilor poetice din epoca modernă nu a fost alta decât a dialogului

între analogie și ironie. Cea dintâi respingea era modernă; cea de-a doua, analogia. Poezia modernă a însemnat o critică a lumii moderne și o critică a ei înseși. Critică ce s-a manifestat în poeme, de la Hölderlin la Mallarmé. Poezia construiește monumente transparente din propria ei cădere. Dar ironia și analogia, imaginea și bizarul, sunt doar momente în rotația semnelor. Pericolele care pândesc estetica schimbării sunt, în egală măsură, și virtuțile ei: dacă totul se modifică, atunci același lucru se întâmplă și cu estetica schimbării. Asta se petrece acum. Poeții moderni au căutat principiul schimbării; poeții din zorii civilizației sunt în căutarea aceluși principiu ce stă la baza schimbărilor. Ne întrebăm dacă *Odiseea* și *În căutarea timpului pierdut* au ceva în comun. Această întrebare, mai mult decât o tăgăduire a avangardei, se extinde dincolo de aceasta. Acum ne întrebăm: există oare un punct în care principiul schimbării să se topească în cel al permanenței?

Caracterul istoric al poemului devine imediat evident datorită faptului că el este un text pe care cineva l-a scris, iar altcineva îl citește. Scrierea și lectura poemului sunt fapte care au loc; ele se petrec în timp și pot fi datate. Sunt istorie. Dar, din alt punct de vedere, și contrariul este adevărat. În timp ce scrie, poetul nu știe cum va fi poemul său; va ști atunci când îl va citi, după ce este terminat. Autorul e primul cititor al poemului, iar odată cu lectura sa, începe o serie de interpretări și re-creări. Fiecare lectură produce un poem diferit. Nicio lectură nu este definitivă, iar în sensul acesta fiecare din ele, neexcluzând-o pe aceea a autorului, e un accident al textului. Textul își domină atât autorul-cititor, cât și cititorii de mai târziu. El dăinuiește și se impune în fața schimbărilor aduse de fiecare lectură. Textul rezistă istoriei. În același timp, el se întrupează numai prin intermediul acestor schimbări. Poemul reprezintă o potențialitate trans-istorică actualizată în istorie, în lectură. Nu există poem *în sine*, ci doar *în mine* sau *în tine*. Fluctuare

între trans-istoric și istoric: fără text nu există lectură, iar fără lectură nu există text. Textul este condiția lecturilor, iar lecturile succesive realizează textul, îl includ în curgerea timpului. Relația între un text și lecturile sale este *contradictorie și necesară*.

Un poem este text, dar, în același timp, este structură. Textul se bazează pe structură – suportul lui. Textul este vizibil, lizibil; scheletul nu se vede. Toate romanele au structuri asemănătoare, însă *Doamna Bovary* și *O coardă prea întinsă* sunt două texte unice, inconfundabile. Același lucru e adevărat în legătură cu poemele epice, sonetele sau fabulele. Structura *Odiseei* seamănă cu cea a *Eneidei*: ambele respectă aceleași reguli de retorică, și totuși, fiecare este un text diferit, de neînlocuit. Fiecare text poetic actualizează anumite structuri comune tuturor poemelor – și fiecare text reprezintă o excepție și, adesea, chiar o încălcare a acestor structuri. Textul variază, structurile rămân constante. Literatura este tărâmul unde fiecare creație e unică. Baudelaire ne fascinează tocmai prin ceea ce este doar al lui, prin ceea ce nu poate fi găsit nici la Racine, nici la Mallarmé. În domeniul științei, căutăm recurențe și asemănări – legi și sisteme; în literatură, excepții și surprize – creații unice. O știință a literaturii, ca aceea clamată de unii structuraliști francezi (desigur, nu Jakobson) ar fi o știință a obiectelor particulare. O non-știință: un catalog sau un sistem ideal pus sub semnul întrebării fără încetare de realitatea fiecărei opere.

Structura este anistorică; textul este istorie, poartă o dată. De la structură la text și de la text la lectură: dialectica schimbării și identității. Structura este invariabilă în raport cu textul, însă textul e constant în relație cu lectura. Textul rămâne întotdeauna același – și la fiecare lectură se dovedește diferit. Fiecare lectură este o experiență datată care neagă istoria cu ajutorul textului, și care, prin intermediul acestei negări, se introduce pe sine din nou în cadrul istoriei. Variație și repetiție: lectura e o interpretare, o

variantă a textului, iar prin intermediul ei, textul este constituit, repetat – și absoarbe variația. În fine, lectura e istorică și în același timp, înseamnă risipire a istoriei într-un prezent nedatat. Data lecturii se șterge; lectura înseamnă o repetare (o variație creatoare) a actului inițial: compoziția poemului. Lectura ne întoarce într-un alt timp, acela al poemului. Un timp care nu este al calendarelor sau al ceasornicelor – un timp ce există dinainte de ele.

Timpul poemului se află în istorie, nu în afara ei. Textul și lecturile sunt inseparabile, iar în cadrul lor, istorie și anistorie, schimbare și identitate se contopesc, fără a se anula. Nu e aici o transcendență, ci o convergență. Este timp care se repetă pe sine și este irepetabil, care curge fără a curge: un timp care își întoarce sieși spatele. Timpul lecturii este aici-și-acum: un „acum” de fiecare clipă și un „aici” ce poate exista oriunde. Poemul este istorie și reprezintă acel ceva care respinge istoria în chiar clipa în care o afirmă. A citi un text nepoetic înseamnă a-l înțelege, a-i prinde sensul; a citi un text poetic înseamnă a-l resuscita, a-l *re-produce*. Această *re-producere* se dezvoltă în istorie, însă se deschide înspre un prezent care este abolire a istoriei. Poezia ce începe în această a doua parte a secolului nu începe cu adevărat. Nici nu se întoarce la punctul de plecare. Poezia începând acum, fără început, caută intersecția timpurilor, punctul de convergență. Ea afirmă că poezia înseamnă prezent, între trecutul haotic și viitorul nelocuit. Re-producerea este o prezentare. Timp pur: bătaia de inimă a prezenței în clipa apariției / dispariției sale.

Note

1. Critica asupra timpului a fost doar unul dintre modurile de a exorciza istoria. Celălalt a fost sistemul castelor. Deși cuvântul portughez *casta* traduce suficient de exact termenul folosit în general în India, *jeti*, occidentalii au tendința să-i dea un sens impregnat de istorism: implicând nu descendență sau generație, ci stratificare socială. Cuvântul *clasă* ne trimite imediat la istorie și schimbare. Din punctul de vedere al antropologilor occidentali și al discipolilor lor indieni, fenomenul de castă este doar cazul extrem al unui fenomen universal: tendința de stratificare socială. Această interpretare anulează, dizolvă calitatea unică a conceptului de castă. Căci e ceva specific în ideea de castă, care nu se regăsește în aceea de clasă. Dacă dorim să înțelegem ideologia esențială pe care se bazează realitatea castelor, și ce înseamnă, cu adevărat, acest concept pentru un indian tradițional, primul lucru pe care trebuie să-l facem este să distingem „casta” de „clasă”.

Pentru noi, societatea este o însumare de clase, în general în conflict unele cu altele și aflate, toate, în mișcare. Societatea umană formează un întreg dinamic în continuă schimbare; această mișcare neîntreruptă este ceea ce o distinge de structurile sociale ale animalelor, care sunt statice. În societatea umană, apare ceva care nu există în natură: cultura. Iar cultura înseamnă istorie. Concepția indiană este contrară acesteia. Nu există vreo opoziție între natură și societate, prima este arhetipul celei de-a doua. Pentru un indian, „castele” – există peste trei mii – nu sunt „clase”, ci specii. Literal, cuvântul „jeti” înseamnă „specie”.

Indianul privește societatea umană în oglinda nemișcată a Naturii și a speciilor ei imuabile. Departe de a reprezenta o excepție, lumea umană prelungește și confirmă ordinea naturală. Noi, obișnuiți să vedem societatea ca pe un proces, ne gândim la sistemul de castă ca la o excepție scandaloaasă, o anomalie istorică. Astfel că opoziția între „castă” și „clasă” ascunde un contrast chiar mai profund: între istorie și natură, între schimbare și stabilitate. Dacă membrii altor civilizații ar putea media dezbaterea, probabil că ar spune că adevărata excepție nu este sistemul de castă (cu toate că unii l-ar putea denunța ca pe o exagerare inechitabilă), nici ideea care l-a inspirat, ci propria noastră poziție, care privește schimbarea ca fiind inerentă în societate și o interpretează întotdeauna ca fiind benefică. Aspectul unic și bizar e punctul de vedere ce supralicitează schimbarea, o convertește într-o filosofie și apoi face din această filosofie baza societății. Un primitiv ar considera acest mod de gândire cel puțin imprudent. El deschide cu hotărâre poarta haosului originar.

2. După scrierea acestor pagini, am primit un interesant studiu semnat de Edmund L. King, intitulat „Ce este romantismul spaniol?” (*Studies in Romanticism*, Vol. 2, n° 1/1962). Prima parte a analizei profesorului King coincide cu a mea: slăbiciunea reacției romantice este explicată prin superficialitatea neoclasicismului spaniol și prin absența unui autentic iluminism în Spania. Totuși, nu împărtășesc punctul de vedere expus în a doua parte a lucrării sale, unde se afirmă că așa-numitul „krausismo” ar fi fost adevăratul romantism spaniol, „infuzând o întreagă generație de tineri spanioli cu preocupări specific romantice care vor fi, inevitabil, exprimate în articolele și scrisorile celor pe care-i numim *Generația de la 1898.*” Obiecțiile mele pot fi rezumate ținând seama de două aspecte.

În primul rând, „krausismo” a fost o filosofie, nu o mișcare poetică. Nu există poeți „krausiști”, deși unii poeți de la începutul secolului (printre alții, Jiménez) au fost mai mult sau mai puțin influențați de ideile discipolilor spanioli ai lui Krause.

În al doilea rând, explicația profesorului King se contrazice singură, deoarece el neagă (sau uită) în a doua parte a studiului său ceea ce afirmă în prima. Mai întâi, susține că romantismul spaniol a eșuat din cauză că i-ar fi lipsit autenticitatea istorică (cu toate că romanticii spanioli erau sinceri în mod individual); aceasta a însemnat o reacție împotriva a ceva ce Spania nu a avut, adică iluminism, implicând critica raționalistă a credințelor și instituțiilor tradiționale. În partea a doua, autorul afirmă că, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, krausismul ar fi jucat rolul romantismului care i-a lipsit Spaniei în prima jumătate a veacului. Bine, dar dacă romantismul este o *reacție* față de și îndreptată în mod clar împotriva iluminismului, krausismul trebuie să fie și el o reacție, însă la ce? Nu ni se spune. Ca să fiu mai clar: dacă krausismul e echivalentul spaniol al romantismului, care este echivalentul spaniol al iluminismului? Problema se rezolvă dacă, în loc să ne gândim tradiția spaniolă ca fiind unică (cea peninsulară), admitem că este dublă (spaniolă și hispano-americană). Răspunsul la această aparentă enigmă constă în două cuvinte și în relația lor contradictorie în contextul Americii Latine: pozitivism și modernism. Pozitivismul reprezintă echivalentul hispano-american al iluminismului european, iar modernismul a fost reacția noastră romantică. Desigur, nu era romantismul acela specific, de la 1800, ci metafora lui. Termenii acestei metafore sunt aceiași ca în cazul romanticilor și simboलिष्टilor: analogia și ironia. Poeții spanioli ai acelei perioade au răspuns stimulului latino-american în același fel în care hispano-americanii răspunseseră catalizei poeziei franceze. Răspunsuri

creatoare, uneori replici: traduceri, translații. Verigile lanțului: pozitivismul latino-american → modernismul hispano-american → poezia spaniolă.

De ce a fost influența poeziei latino-americane atât de fructuoasă? Ei bine, deoarece, grație inovațiilor metrice și formale ale moderniștilor, a devenit posibil pentru prima dată să se spună în spaniolă lucruri care până atunci fuseseră rostite doar în engleză, franceză și germană. Unamuno a intuit faptul, însă doar pentru a-l dezaproba. Într-o scrisoare către Rubén Darío, el afirmă: „Ceea ce văd, mai cu seamă, în dumneata, este un scriitor care vrea să spună, în limba spaniolă, lucruri care nici n-au mai fost nici măcar gândite în castiliană, și care *chiar acum* nu pot fi exprimate prin intermediul limbii noastre.” Unamuno îi privea pe moderniști ca pe niște sălbatici franțuziți care preamăreau formele strălucitoare și goale. Însă nu există forme goale sau ne semnificative. Formele poetice *spun*, iar formele moderniste afirmă și ele ceva ce nu mai existase până atunci în spaniolă: analogia și ironia. Repet: modernismul hispano-american a fost versiunea, metafora romantismului și a simbolismului european. Odată cu această versiune, poeții spanioli au început să exploreze pe cont propriu alte lumi poetice.

Cum se poate explica penetrarea minimă a ideilor iluministe în Spania? Într-un text intitulat *Liberales y románticos*, Lloréns citează câteva cuvinte pline de amărăciune ale lui Alcalá Galiano: „Fără nicio îndoială, această înnoire a poeziei și a criticii (romantismul) a fost extrem de salutară; însă slăbiciunea ei în Spania a fost aceeași cu cea a doctrinelor eronate numite clasice, adică faptul că era o plantă exotică adusă pe pământul nostru și transplantată într-un mod lipsit de inteligență, ceea ce a dus la obținerea unor roade artificiale, de slabă calitate, lipsite de culoare și de vigoare.” Explicația lui Alcalá Galiano nu este convingătoare: poezia italiană a secolului

al XVI-lea a fost o plantă la fel de ciudată ca neoclasicismul veacului al XVII-lea sau romantismul celui de-al XIX-lea, dar roadele ei n-au fost nici lipsite de vigoare ori de culoare, și nici puține. Lloréns citează părerea unuia dintre iacobinii duri exilați la Londra, care își ascundea identitatea sub pseudonimul *Filópatro*. În anul 1825, Filópatro scria în *El Español constitucional*, care era considerat purtătorul de cuvânt al extremiștilor exilați: „Spaniolii au început să se lumineze în taină, devorând cu nesăț opere alese de filosofie și de drept civil, despre care până atunci nu aveau nici cea mai vagă idee... În orice caz, exact aceiași iluminism (Locke, Voltaire, Montesquieu, Rousseau și toți ceilalți...), fiind nedigerabil și total lipsit de legătură cu realitatea empirică, a ajuns să producă roade mai amare chiar decât ignoranța.” Filópatro avea dreptate: pentru ca iluminismul să se fi putut dovedi cu adevărat fertil pentru Spania, ar fi trebuit să introducă ideile (critica) în viață (praxis). Spaniei îi lipsea una dintre clasele sociale, o burghezie națională, capabilă să critice societatea tradițională și să modernizeze țara.

3. Critica religioasă a secolului al XVIII-lea a vizat deopotrivă cerul și pământul; era o critică la adresa divinității creștine, a sfinților și a diavolilor săi, ce avea în vedere atât bisericile, cât și pe preoții acestora. Era criticată religia, pe de o parte în calitatea ei de adevăr revelat și scriptură intangibilă; pe de altă parte, era atacată deoarece era o instituție creată de om. Filosofia a subminat edificiul conceptual al teologiei și a atacat pretențiile de hegemonie și universalitate ale bisericii. A distrus imaginea Dumnezeuului creștin, nu ideea de Dumnezeu. Filosofia era anticreștină și deistă; Dumnezeu a încetat să mai fie considerat o Ființă și a fost transformat în concept. Puși în fața spectacolului universului, filosofii s-au entuziasmat: credeau că au

descoperit în mișcările acestuia o ordine secretă, o inspirație ascunsă, care putea fi doar de esență divină. Dublă perfecțiune: universul era pus în mișcare de un proiect rațional care era, de asemenea, unul moral. Religia naturală a înlocuit-o pe cea revelată, iar *philosophes* au luat locul Consiliului Cardinalilor. Ideea de ordine și aceea de cauzalitate erau manifestări vizibile, dovezi raționale și palpabile ale existenței unui plan divin; mișcarea universului era inspirată de o finalitate și de un scop: Dumnezeu e invizibil, nu însă și creațiile sale sau intenția care le animă. Materialiștii și ateii, cu foarte puține excepții, au împărtășit această idee: universul este o ordine inteligentă, înzestrată cu un țel evident, chiar dacă noi nu-i cunoaștem rezultatul final.

David Hume a fost primul care i-a criticat pe criticii religiei; atitudinea lui rămâne inegală și poate fi aplicată convingerilor multor contemporani. În *Dialoguri privind religia naturală*, el a arătat cum au plasat filosofii, pe altarele goale ale creștinismului, alte divinități la fel de himerice, veritabile concepte zeificate, precum armonia universală și scopul animator al acesteia. Ideea scopului sau țelului constituie rădăcina ideii religioase; oriunde apare acesta, fără a exclude de aici filosofii ateiste și materialiste, religia își face și ea apariția, iar mai devreme sau mai târziu, apar un mit, o biserică sau inchiziția. Conținutul fiecărei religii poate varia (numărul zeităților și al ideilor pe care oamenii le-au preamărit sau le preamăresc e aproape infinit), însă dincolo de toate aceste credințe găsim același model: universului i se atribuie un țel, și imediat acesta este identificat cu bunătatea, libertatea, sfințenia, eternitatea sau altă idee asemănătoare.

Nu e greu să deducem din critica lui Hume următoarea consecință: originea ideii de istorie înțeleasă ca progres este religioasă, iar ideea în sine este para-religioasă. E rezultatul unei inferențe duble și imperfecte: credința că Natura are un

proiect și identificarea acestuia cu mișcarea de evoluție a istoriei și societății. Aceeași linie a raționamentului apare în cazul tuturor religiilor sau chiar al pseudoreligiilor. Într-o primă fază, când se observă regularitatea reală sau aparentă a proceselor naturale, ideea de finalitate este inclusă în ordinea Naturii; imediat după aceea, schimbările și mișcările sociale sunt atribuite acțiunii aceluiași principiu ce animă Natura. Dacă istoria are cu adevărat un înțeles, trecerea timpului devine providențială, deși numele acestei providențe se schimbă odată cu schimbările ce au loc în societate și în cultură: uneori i se spune Dumnezeu, alteori evoluție, și în alte ocazii, dialectică a istoriei. Importanța calendarului în China antică (sau în America Centrală) este o altă consecință a aceleiași idei: modelul timpului istoric e timpul naturii, timpul ceresc.

Religia este o interpretare a condiției primordiale a omului, azvârlit într-o lume străină în legătură cu care prima lui senzație e aceea de abandonare, unde se simte orfan și lipsit de apărare. Putem judeca înțelesul și valoarea interpretării religioase în multe feluri. De exemplu, putem spune, paradoxal, că e un act de ipocrizie inconstientă, prin intermediul căruia ne amăgim pe noi înșine, înainte de a-i amăgi pe semenii noștri. Sau putem afirma că este un mijloc de cunoaștere sau, mai degrabă, de penetrare a *celeilalte* realități, acel tărâm pe care ne este imposibil să-l vedem cu ochii deschiși. Am mai putea spune că, probabil, nu este altceva decât manifestarea unei tendințe inerente a naturii umane. Dacă ar fi așa, n-am avea altă variantă decât să acceptăm ideea unui „instinct religios”. Critica lui Hume e hotărâtoare deoarece, demonstrând că avem de-a face inevitabil cu aceeași operațiune – indiferent de societate, epocă, conținut sau natură a reprezentărilor și credințelor – ea ne permite să presupunem, implicit, că suntem puși în fața unei structuri psihice comune tuturor oamenilor. În același timp, subliniind natura inconstientă a acesteia, el

evidențiază faptul că este rezultatul unei nevoi psihice și, până la un punct, instinctive. Critica lui Hume a fost completată, un veac și jumătate mai târziu, de Freud și Heidegger, însă ne lipsește încă o descriere completă a „instinctului religios”.

Oricare ar fi originea sa, religia e prezentă în toate societățile: în cele primitive sau evolute ale Antichității, în sufletul oamenilor care credeau în magie, precum și în comunitățile industriale de azi, printre adoratorii lui Mohamed și printre cei care cred în Marx. Pretutindeni și în toate epocile, „instinctul religios” transformă ideile în credințe, iar credințele, în ritualuri și mituri. Ar fi nedrept să uităm că lui îi datorăm întruparea ideilor în imagini perceptibile. Nu există nimic mai frumos decât o statuie datând din secolul al XII-lea, aflată în provincia indiană Orissa, reprezentând-o pe Prajna Paramita, Înțelepciunea Supremă a buddhiștilor, conceptul metafizic din Mahayana, ca fiind o față goală, acoperită cu bijuterii. Cele două fețe ale religiei: experiență solitară a misticilor și brutalizare a populației, iluminare spirituală și rapacitate a clericilor, sărbătoare populară și ardere pe rug a ereticilor.

Critica lui Hume poate fi aplicată tuturor filosofiilor și ideologiilor care nu sunt mai mult decât timide religii, lipsite de zei, însă având preoți, cărți sfinte, consilii, credincioși, călăi,eretici și ticăloși. Hume a anticipat ce avea să urmeze: rațiunea preamărită asemenea unei zeițe, iar ființa supremă a filosofilor transformată într-un Iehova al sectelor pedante și însetate de sânge. Critica la adresa religiei a înlocuit creștinismul, iar în locul lui, oamenii s-au grăbit să întroneze o nouă zeitate: politica. „Instinctul religios” se baza pe complicitatea cu filosofia. Filosofii au substituit o credință prin alta: religia revelată prin cea naturală, mila prin rațiune. Filosofia a profanat cerul, însă a sacralizat pământul; consacrarea timpului istoric a reprezentat consacrarea schimbării în forma ei cea mai intensă și imediată: acțiunea

politică. Filosofia a încetat să fie doar teorie și a coborât la nivelul oamenilor. Încarnarea ei s-a numit revoluție. Dacă istoria umană este istoria diferențelor și a inechităților, salvarea istoriei, euharistia ce o transformă în egalitate și libertate, este revoluția.

Tema mitică a timpului primordial este transformată în temă revoluționară a societății viitoare. De la sfârșitul secolului al XVIII-lea și mai ales odată cu Revoluția Franceză, filosofia revoluționar-politică a confiscat pe rând concepte, valori și imagini ce aparțineau, după tradiție, religiilor. Acest proces de anexare se accentuează în secolul XX, un veac al religiilor politice, așa cum secolele al XVI-lea și al XVII-lea au fost epoci ale războaielor religioase. Vreme de două sute de ani am trăit, mai întâi europenii, iar apoi toți ceilalți, în așteptarea unui eveniment care avea să aibă, pentru noi, gravitatea și fascinația teribilă a celei de-a doua apariții a lui Hristos pentru primii creștini: Revoluția. Aceasta, privită cu speranță de unii și cu groază de alții, are, așa cum am mai spus, un dublu înțeles: reprezintă instaurarea unei noi societăți și restaurarea celei originare, de dinainte de era proprietății private, a Statului, a Scripturii, a ideii de Dumnezeu, a sclaviei și a oprimirii femeilor. Expresie a rațiunii critice, Revoluția se include singură în timpul istoric; ea înlocuiește prezentul cel rău cu viitorul cel drept și eliberator. Schimbarea înseamnă o întoarcere – la timpul începuturilor, la inocența primordială. Astfel, Revoluția devine idee și imagine, concept ce se întemeiază pe autoritatea rațiunii.

În cadrul vechilor societăți, religiile aveau două funcții exclusive: de a transforma timpul și de a transforma omul. Schimbările calendaristice nu erau revoluționare, ci religioase. Schimbarea epocii, înlocuire a zeului: modificările din lumea de aici implicau transformări în cealaltă lume. Revolte, ridicări ale popoarelor, uzurpări, abdicări, ascensiunea noilor dinastii, transformări sociale, mutații în

sistemul de proprietate sau în structura juridică, invenții, descoperiri, războaie, cuceriri – tot acest vast și incoerent vuiet al istoriei cu vicisitudinile sale neîncetate nu a adus nicio schimbare nici în ceea ce privește imaginea timpului, nici în ceea ce privește numărarea anilor. Nu știu dacă un fapt singular a fost consemnat sau valorizat: pentru indienii din Mexic, Conquista a însemnat o schimbare a calendarului. Înlocuire a divinităților, transformare a religiei. În lumea modernă, revoluția dă la o parte religia și tocmai de aceea revoluționarii francezi au încercat să schimbe și ei calendarul. După dictonul binecuvântat al lui Marx, misiunea filosofului constă nu atât în interpretarea lumii, cât în transformarea ei; această schimbare implică adoptarea unui nou arhetip temporal: o transformare a eternității creștine pentru viitorul revoluțiilor. Funcția religioasă ce constă în crearea și schimbarea calendarului este, în felul acesta, transformată într-o funcție revoluționară.

Ceva asemănător se petrece și cu celălalt rol al religiilor: cel de schimbare a omului. Ceremoniile de inițiere și ritualurile de trecere constau într-o adevărată modificare a naturii umane. Toate aceste ritualuri au un aspect comun: sacramentul este podul simbolic pe care neofitul trece din lumea profană în cea sacră, de pe un țărm pe altul. O trecere care înseamnă moarte și înviere: prin ritual se naște un om nou. Botezul ne schimbă, ne dă un nume, și pe fiecare îl transformă în altul; împărtășania este și ea o transmutare, și același lucru e valabil în cazul pelerinajului – un cuvânt mai plin de înțelesuri decât altele. Ritualul central al tuturor religiilor este acela de intrare în comunitatea credincioșilor, iar în fiecare caz acest rit implică o schimbare a naturii. *Convertirea* exprimă foarte clar această mutație, care înseamnă, de asemenea, o întoarcere la comunitatea primordială. De la începutul erei moderne, și mai accentuat în ultimii cincizeci de ani, conducătorii revoluționari au proclamat că scopul final al revoluției este de a schimba

omul: transformare a individului și a comunității. Uneori, această pretenție a îmbrăcat forme care ar fi grotești dacă n-ar fi fost atroce, așa cum s-a întâmplat atunci când, îndreptând superstițiile vechi, înspre tehnologic și noi superstiții ideologice, Stalin a fost numit „inginer de oameni”. Exemplul lui Stalin este îngrozitor; și altele ne mișcă profund: Saint-Just, Troțki. Chiar dacă se lăsau conduși de natura prometeică a pretențiilor lor, pot doar să le deplâng naivitatea și să le condamne excesele.

Surse bibliografice

- ¹ Augustine, *The City of God* (Sfântul Augustin, *Despre Cetatea lui Dumnezeu*).
- ² Dante, *Divina Comedie (Infernul, cântul VI)*. Traducere de Eta Boeriu, note și comentarii de Alexandru Balaci, București, Editura Minerva, 1965.
- ³ „The Travels of Mirza Abū Tāleb”, *Sources of Indian Tradition*, New York, Columbia University Press, 1958.
- ⁴ Dante, *Divina Comedie (Infernul, cântul X, ed. cit.)*.
- ⁵ *The Everlasting Gospel, The Complete Poetry of William Blake*, New York, Random House, 1941 („Both read the Bible day and night/ But thou read'st black where I read white.”).
- ⁶ Friedrich Hölderlin, *Poems and Fragments*, trad. Michael Hamburger, London, Routledge and Kegan Paul, 1966; *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- ⁷ *Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. F. L. Jones, 2 vols., Oxford, 1964; Wordsworth, *The Prelude* (1805), Cartea X, 515-515, 535-536.
- ⁸ Jean Paul Richter, *Siebenkäs*, 1796.
- ⁹ Nerval, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.
- ¹⁰ Gérard de Nerval, *Poesii*. Traducere de Leonid Dimov, cuvânt înainte de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1979.
- ¹¹ Coleridge, „Poetry and Religion”, *The Portable Coleridge*, ed. I. A. Richards, New York, Viking, 1958; Novalis, *Fragments*; Blake, „Proverbs of Hell”, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790.
- ¹² Blake, „The Voice of the Devil”, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790.

¹³ Blake, „All Religions Are One”, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790.

¹⁴ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, ed. H. Eichmer (1968).

¹⁵ Blake, „On Homer’s Poetry and on Virgil” (1820).

¹⁶ Charles Fourier, *Théories des quatre mouvements et des destinées générales*, Paris, Anthropos, 1967.

¹⁷ Charles Baudelaire, *L’art romantique, Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1941.

¹⁸ Charles Baudelaire, „Correspondances” („Corespunderi”), în *Les Fleurs du Mal (Florile Răului)*. Ediție bilingvă îngrijită de Geo Dumitrescu, traducere de Al. Philippide, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967).

¹⁹ Dante, *Divina Comedie (Paradisul)*. Traducere de Eta Boeriu, ed. cit.

²⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956; Mallarmé, *Correspondance (2 vols.)*, Paris, Gallimard, 1959.

²¹ Vicente Lloréns, *Liberales y románticos (2nd ed.)*, Madrid, 1968); Juan Goytisolo, *Antología de José María Blanco White, Libre, n° 2*, Paris, 1971.

²² Spre deosebire de alți scriitori latino-americani, argentinienii s-au inspirat direct din modelele franceze. Deși romantismul său a fost mai degrabă declamativ și cumva exterior, mișcarea romantică argentiniană, chiar dacă puțin întârziată și acționând sub forma regionalismului, a determinat apariția unicului poem latino-american cu adevărat mare din această perioadă, *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1966).

²³ Baudelaire, „La peinture de la vie moderne” (1863), *Curiosités esthétiques*.

²⁴ Octavio Paz, *The Other Mexico: Critique of the Pyramid*, trans. Lysander Kemp, New York, Grove, 1972.

²⁵ Lectures from 1940-1941. *Literary Criticism in Hispanic America*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1945.

- ²⁶ Breton, *Arcane 17 enté d'ajours*, Paris, Sagittaire, 1947.
- ²⁷ Rubén Darío, „Poema XIII”, *Otros poemas, Cantos de vida y esperanza* (1905).
- ²⁸ Lugones, *Los crepúsculos del jardín*, Buenos Aires, 1905; López Velarde, *Obras*, Mexico, F. C. E., 1971; Machado, *Poesías completas*, Buenos Aires, 1959; Jiménez, *Tercera antología poética*, Madrid, 1957.
- ²⁹ Fernando Pessoa, *Odă maritimă* (Álvaro de Campos), în *Opera poetică*. Antologie, traducere, prefață, tabel cronologic și note de Dinu Flămând, București, Editura Humanitas Fiction, 2011.
- ³⁰ José Martí, *Două patrii*, în *O sută de ani de poezie cubaneză*. Selecție, traducere și prefață de Darie Novăceanu, București, Editura Minerva, 1988.
- ³¹ Troțki, vol. 1: *Literatura y revolución*; vol. 2: *Otros escritos sobre la literatura y el arte*, Paris, 1969.
- ³² Marcel Duchamp, *Étant Donnés: 1. La Chute d'Eau; 2. Le Gaz d'Éclairage* (1946-1966), Assemblage, Philadelphia Museum of Fine Arts.
- ³³ Arthur Rimbaud, „Alchimie du verbe”, *Une Saison en Enfer* (1873); „Lettre du voyant” (scrisoare către Paul Demeny, 15 mai 1871), *Œuvres complètes*, ed. Roland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1946.
- ³⁴ Mallarmé, *Un coup de dés* (Paris, 1897).
- ³⁵ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* (1862-1864).
- ³⁶ Hugh Kenner, *The Pound Era*, Berkeley, University of California, 1971; interviul citat (acordat lui D. C. Bridson): *New Directions*, 1961.
- ³⁷ T. S. Eliot, „The Metaphysical Poets” (1921), *Selected Essays*, New York, Harcourt, Brace, 1932.
- ³⁸ Vezi Roger Shattuck, *The Banquet Years*, New York, Vantage, 1955.
- ³⁹ James J. Y. Liu, *The Art of Chinese Poetry*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

⁴⁰ *Shih Ching*, text cunoscut și sub numele de *Cartea Odelor* sau *Cartea Poeziei*, este o culegere de 305 ode despre care se presupune că ar fi fost compilate de către Confucius.

⁴¹ Pound, *Canto 80; Pisan Cantos, 74, The ABC of Reading*, New York, New Directions.

⁴² Thomas Ernest Hulme, „Romanticism and Classicism”, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1924.

⁴³ Eliot, „Dante” (1929), *Selected Essays*.

⁴⁴ Stéphane Mallarmé, *Poeme*. Traducere de Ioan Matei, București, Editura Eminescu, 1991.

⁴⁵ Paz, „Horas situadas de Jorge Guillén”, *Puertas al campo* (2nd ed.), Barcelona, Seix Barral, 1972.

⁴⁶ *Alternating Current*, trans. Helen D. Lane, New York, Viking, 1973; *Conjunctions and Disjunctions*, trans. Helen D. Lane, New York, Viking, 1973; Rita Guibert, *Seven Voices*, New York, Knopf, 1973.

⁴⁷ Daniel Bell, „The Post-Industrial Society: The Evolution of an Idea”, *Survey*, n^o 78, 79, 1971.

⁴⁸ În volumul *Alternating Current (Curent alternativ)*, am discutat pe larg deosebirile între revoluție, revoltă și rebeliune. Exemplul clasic de „revoluție” este încă cel al Revoluției Franceze și nu știu dacă putem folosi acest termen în mod legitim pentru a denumi transformările care au avut loc în Rusia, în China sau în alte părți ale lumii, oricât de profunde și de hotărâtoare ar fi fost acestea. Folosesc cuvântul „revoltă” pentru a mă referi la mișcările de eliberare din Lumea a Treia și din America Latină (aceasta neapartenând, în sens strict, Lumii a Treia), iar „rebeliunea” definește, din punctul meu de vedere, mișcările de protest ale minorităților etnice, ale grupurilor ce militează pentru drepturile femeilor, ale studenților și așa mai departe, în contextul societăților industrializate.

Cuprins

Octavio Paz: poezie, tradiție și modernitate.

Puncte de convergență	5
Prefață	23
1. O tradiție împotriva ei înseși	27
2. Revolta viitorului.....	43
3. „Copiii de lut...”	60
4. Analogie și ironie.....	77
5. Traducere și metaforă.....	95
6. Închiderea cercului.....	117
Revoluție / Eros / Metaironie	118
Modelul inversat.....	128
Amurgul avangardei	172
Note	186
Surse bibliografice.....	197

Casa Cărții de Știință

Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Redactor: Alexandra Ionel
Tehnoredactare computerizată: Alexandra Ionel

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